



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARCHIVIO ISTITUZIONALE DELLA RICERCA

Alma Mater Studiorum Università di Bologna Archivio istituzionale della ricerca

LUCIO DALLA, PER BREVITÀ CHIAMATO CANTAUTORE

This is the final peer-reviewed author's accepted manuscript (postprint) of the following publication:

Published Version:

SPAZIANTE, L. (2022). LUCIO DALLA, PER BREVITÀ CHIAMATO CANTAUTORE. COMUNICAZIONI SOCIALI, 3, 315-330 [10.26350/001200_000170].

Availability:

This version is available at: <https://hdl.handle.net/11585/965072> since: 2024-03-01

Published:

DOI: http://doi.org/10.26350/001200_000170

Terms of use:

Some rights reserved. The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

This item was downloaded from IRIS Università di Bologna (<https://cris.unibo.it/>).
When citing, please refer to the published version.

(Article begins on next page)

LUCIO SPAZIANTE

LUCIO DALLA, PER BREVITÀ CHIAMATO CANTAUTORE

Abstract

The role of *cantautore* has occupied a significant space in Italian musical culture (especially in the period between the 1970s and the 1980s) and has defined a fairly well-defined and recognizable form of cultural expression. For a brief period Lucio Dalla has identified himself, or rather he was identified, with the *cantautore* label, of which the article also specifies some peculiar features, as the analysis of Dalla's figure is also an opportunity to ask how well this label fits him. The topic is approached from a semiotic perspective, that is, by trying to identify the different positions that Lucio Dalla held in his artistic path, through the identity traits that defined him, considering the literature him dedicated, in his old and recent interviews, as well as in the endless narratives that working partners, friends and journalists have produced.

Lucio Dalla has been an artist who struggled enormously to achieve success: a journey of difficult search for artistic identity, which, once defined, became profound and enduring, and continued to grow even after his untimely death in 2012. This approach seems an interesting way of being able to look at artistic and creative processes, showing them as semiotically dense processes, involving a range of actors and leading to the production of specific discursive configurations.

Keywords

Cantautore, Lucio Dalla, music, semiotics, identity

1. INTRODUZIONE

C'è un momento, nel periodo tra la fine degli anni Settanta e i primissimi anni Ottanta, nel quale Lucio Dalla viene considerato "il" cantautore per eccellenza, anche per la grande notorietà da lui acquisita. È quanto accade ad esempio quando appare in copertina su *L'Espresso*, intervistato da un decano dei cronisti politici come Giorgio Bocca¹, o su *Boy Music* da un giornalista musicale come Mario Luzzatto Fegiz².

In realtà, questa relazione con l'etichetta di cantautore è decisamente più complessa di quanto potesse apparire allora. L'analisi della sua figura è l'occasione per chiedersi se questa classificazione gli si attagli, e per ragionare su alcuni contorni della definizione di "cantautore" più in generale, che è il tema in oggetto del numero di questa rivista. Affronterò la questione secondo una prospettiva semiotica, ovvero provando a individuare le differenti posizioni che Lucio Dalla ha ricoperto in una parte nel suo percorso artistico, e attraverso i tratti identitari che lo hanno definito.

Nel campo della musica pop, un musicista si muove all'interno di un discorso sociale dove sono varie le componenti che contribuiscono alla costruzione della sua *identità*. Ciò vale per casi come quelli di Francesco De Gregori o di Antonello Venditti - per restare al campo dei cantautori - così come per chiunque si muova nel campo dell'industria musicale. In primo luogo c'è la produzione semiotica³ di testi complessi, dalle canzoni, agli album, con le loro copertine, per passare ai concerti, ai videoclip, e poi la stampa, per finire nella recente contemporaneità ai social media, e infine al

¹ G. Bocca, "Ma che ci trovano in quel Dalla?", *L'Espresso*, 29 luglio, (1979).

² M. Luzzatto Fegiz, "Lucio Dalla. 'Canto come un animale', *Boy Music*, n. 46, 12 novembre, (1980).

<https://forumcorriere.corriere.it/fegiz-files/2022/02/26/ricordando-lucio-dalla-da-boy-music-1979-ho-una-vita-pluralista-intensa-e-riservata-che-non-piacerebbe-allayatollah-khomeini/>

³ Si veda a questo proposito, L. Spaziente, *Icone pop: identità e apparenze tra semiotica e musica*, Milano: Bruno Mondadori, 2016.

pubblico, ovvero l'attore primario della fruizione musicale. Dunque, chi è stato Lucio Dalla, quale possa essere stata ed è tuttora la sua identità, è qualcosa che viene negoziato di continuo in tutti questi passaggi. Il percorso di un artista, del resto, è costellato di continuo da mosse creative e azioni comunicative tese a fare sì che il pubblico e i media seguano intenzionalmente la direzione indicata, con risultati più o meno efficaci.

La storia di Lucio Dalla è significativa in questo senso perché racconta di qualcuno che a raggiungere il successo - poi divenuto enorme - ha faticato enormemente. Un percorso di difficile ricerca dell'identità artistica, che, una volta definita, è divenuta profonda e duratura, e che continua a crescere anche dopo la sua prematura morte avvenuta nel 2012. Nella ricerca della propria affermazione, Dalla ha attraversato numerose fasi, tra loro diverse e in parte contraddittorie. Si è servito di mode o tendenze collettive (ad esempio il *beat* italiano) o di formule condivise con altri (come quella, appunto, dei cantautori) che in alcuni casi egli ha cavalcato per poi abbandonarle, fino a raggiungere uno status che - per originalità - è difficilmente paragonabile a quello di altri artisti italiani nel campo della popular music.

Per osservare questo processo, è metodologicamente utile mettere in fila tipologie di azioni o forme testuali anche eterogenee, in quanto l'identità di un'artista musicale è composta da elementi vari: la musica e le parole delle canzoni, i titoli degli album, le fotografie, i materiali mediali audiovisivi, le interviste, le performance nei concerti, le relazioni con gli altri artisti. Sono tutti questi elementi assieme ad andare a comporre una *configurazione discorsiva* complessa che poi converge nell'identità individuale, e alla quale, in maniera altrettanto determinante, contribuiscono elementi anagrafici (culture o città di provenienza), e personali (corporeità fisica, fascino, stile nell'abbigliamento).

Lucio Dalla ha esplicitato il tema identitario sin dall'inizio, nelle interviste sulla stampa o nelle presenze televisive, parlando spesso della propria ricerca incompiuta di uno spazio specifico, di una propria collocazione diversa da quella degli artisti di maggiore successo, nonché di un gradimento che il pubblico, per un lungo periodo, se non in momenti saltuari, non gli ha riconosciuto.

Quando Dalla ha tentato di appropriarsi delle tendenze musicali giovanili dominanti, risultandone respinto, è stato costretto a ricercare un percorso del tutto individuale. Scavando nella letteratura su di lui, nelle sue interviste antiche e recenti, così come nelle infinite narrazioni che collaboratori, amici e giornalisti hanno prodotto, esce un ritratto sempre mutevole, dove la sua figura cambia continuamente di segno, spesso in modo contrastante: emerge una cosa, e il suo contrario. Ma affiora anche il profilo di una persona sempre curiosa dell'innovazione, refrattaria ai clichés, e pronta a prendersi gioco degli altri come di sé stesso.

2. GLI INIZI, E LA RICERCA DELL'IDENTITÀ

Nell'adolescenza bolognese, attorno alla fine degli anni Cinquanta, Lucio si innamora del jazz proprio nel momento in cui nel mondo esplose il rock'n'roll, dunque ponendosi da subito al di fuori della tendenza dominante, e guardando all'indietro. Questa posizione, anticonformista e refrattaria ai codici prevalenti, caratterizzerà il suo atteggiamento nei confronti della musica e non solo, per buona parte della sua carriera. Un modo di porsi poco prevedibile rispetto alle aspettative altrui, caratterizzato dall'originalità, spesso a qualunque costo.

Lucio è, e rimane, in primo luogo un *musicista*, anche se non dotato di una formazione classica, visto che, nonostante la sua riconosciuta tecnica come cantante, e come clarinettista e sassofonista, non sapeva quali note stesse suonando, o comunque non usava scrivere la musica che componeva.

Nella lunga fase iniziale della sua carriera non si occupa di scrivere i testi, che anzi considerava una funzione “esterna”, preferendo proclamare la propria “autonomia di musicista”⁴.

La sua carriera inizia come jazzista, a Bologna e poi a Roma, dove rapidamente si unisce ai Flippers, una band che realizzava uno stile ironico e meticcio (*jazz cha-cha*). Avendo buoni contatti con la RCA, casa discografica del talent-scout Ennio Melis, costoro diventarono il gruppo di accompagnamento di Edoardo Vianello, il cui successo era in piena esplosione. Lucio li accompagna nel Cantagiorno del 1963, suona il clarino nella celebre *I watussi* (1963) e lo si può vedere cantare in un Carosello della camicia sintetica Dynamic Legler⁵, girato a Roma assieme agli altri componenti del gruppo, nel quale spiccano Massimo Catalano (poi ospite fisso nei programmi televisivi di Renzo Arbore degli anni Ottanta), Franco Bracardi (pianista nel *Maurizio Costanzo Show*) e il giornalista musicale Fabrizio Zampa. Sarà Gino Paoli, della stessa scuderia RCA, a intuire il talento musicale di Lucio come cantante, e a promuovere le sue prime incisioni discografiche, tra le quali *Paff... bum* (1966), brano provocatorio già dal titolo che lo condurrà al Festival di Sanremo in una doppia esecuzione assieme agli Yardbirds di Jeff Beck⁶. L’aspetto fisico non lo aiuta: dotato di pochi capelli, come Nuvolari è “basso di statura”, e poi sovrappeso e molto peloso. Anche l’abbigliamento, che oscilla tra improbabili giacche e cravatte, o più spesso canottiere, jeans e poncho messicani, lo colloca nel ruolo grottesco e bizzarro del buffone e del folle. Lui stesso dirà che mentre sul palco tentava di commuovere e intenerire, il pubblico rideva, oppure altre volte riceveva insulti o lanci di oggetti.

Sono i fratelli Taviani a cogliere le sue potenzialità performative, oltre che musicali, e ad affidargli uno dei ruoli principali nel loro primo film, *I sovversivi* (Italia, 1967), che anticipa molti temi della contestazione. L’interpretazione di Lucio in un ruolo nel quale ha “ventitré anni e ne dimostra quaranta” (una delle prime battute del film) risulterà limitata dal doppiaggio di una voce non sua. Per i propri tratti fisici e caratteriali, Dalla non può aspirare ad essere un idolo giovanile e a cantare canzoni melodiche tradizionali. Risulta però poco credibile anche nei diversi ruoli che le tendenze dell’epoca stavano facendo emergere, come quella del *beat* italiano. “Complessi” come Rokes, Equipe 84, Dik Dik, univano le sonorità della musica anglo-americana con un afflato di protesta giovanile italiana, per il quale il *beat* sarà identificato come la musica dei “capelloni”.

Lucio tenta allora di andare fuori dagli schemi, con atteggiamenti e modi di porsi comici, surreali e provocatori.

Credevo che uno con la faccia come la mia potesse impunemente sviolinare cose d’amore e invece gli altri morivano dal ridere. In pratica la mia decisione di buttarmi sull’ironia nacque da lì.⁷

Ma questo ruolo non è facile da convertire in musica. In Italia esistevano già figure con caratteristiche simili, come quella di Enzo Jannacci o di Giorgio Gaber, molto celebre come cantante e presentatore televisivo. Entrambi provenienti dalla scuola milanese, presentavano caratteri legati a una dimensione teatrale, intellettuale e politica più pronunciata.

Per fondare la propria personalità sul talento musicale come cantante e come performer, era determinante indovinare una maniera di esprimersi che però ancora non veniva messa a fuoco. Nelle sue apparizioni televisive dell’epoca prevale quell’aspetto comico e surreale che nelle intenzioni l’avrebbe dovuto condurre verso una sorta di celebrità dovuta alla stranezza, ma evidentemente non bastava.

⁴ V. Mollica, “È mille volte meglio un mare in tempesta di uno stagno che puzza”. Conversazione con Lucio Dalla”, in L. Dalla, *Parole e canzoni*, Torino: Einaudi Stile Libero, pp. XVII-XXXII, 2001: XXIII.

⁵ <https://youtu.be/yXIII-Qx44c>

⁶ <https://thesircorner.wordpress.com/2017/02/08/five-yardbirds-by-the-italian-riviera-when-london-rnb-heroes-went-to-sanremo-festival/>

⁷ L. Coletti, “Fidirò come Moustaki”, *L’Europeo*, 25 marzo, (in L. Dalla, *E ricomincia il canto. Interviste -a cura di Jacopo Tomatis-* Milano, Il Saggiatore, 2021: 47).

Vale la pena citare un programma televisivo RAI del 1966, *Incontro con Tenco*, dove Lucio è ospite, e canta *Quando ero soldato*: una performance che egli usava eseguire sgranando gli occhi, aprendo la bocca, con un canto sofferto carico di mimica teatrale. In quell'occasione si fa anche intervistare da Gianni Boncompagni mentre, sdraiato per terra, pronuncia frasi inarticolate col suo celebre *scat*⁸, e il conduttore gli dice "Lucio... noi sappiamo tutti che sei molto bravo, canti canzoni, sei simpatico, ma il successo più importante lo devi al fatto che sei basso (come me del resto)". In un'altra esecuzione dello stesso brano, reperibile nei frammenti televisivi della RAI, Dalla va in giro per Bologna con una compagnia di buontemponi, inscenando una sorta di banda di suonatori improvvisati e grotteschi. Anche con le sue esibizioni di *Paff... Bum!*, Lucio appare sempre come una presenza aliena e surreale, suscitando curiosità e attenzione critica, ma anche un sostanziale disinteresse da parte del grande pubblico.

Per questa sua condizione, Dalla intraprende sin da allora un percorso pubblico di auto-coscienza. Nelle non rare apparizioni televisive, riveste spesso il ruolo di colui che si interroga sulla propria identità, in eterno dialogo con sé stesso. È il caso del programma RAI *15 minuti con Lucio Dalla* (1968), nel quale inscena un dialogo problematico con la propria coscienza, attraverso un uso sdoppiato della voce *over*. Ritroveremo una formula simile anche alcuni anni dopo, quando in una puntata di *Sabato due* (RAI, 1977) a lui dedicata, gli viene posta (fuori campo) la domanda "Chi sei tu?", e Lucio con una mezza risata risponde "... Sono un personaggio pubblico", lasciando il discorso in sospeso.

Ritornando invece alla fine degli anni Sessanta, siamo in un momento nel quale Dalla ha già collezionato una personale (e complicata) partecipazione al Cantagiorno, e due presenze di scarso successo al Festival di Sanremo (nel 1967 era vicino di stanza di Luigi Tenco, la notte del suo suicidio). In questo modo ha potuto confrontarsi e mescolarsi senza remore con il mondo della discografia commerciale, accumulando un forte bagaglio di esperienza.

Nel 1967 incide il brano *Il cielo*, una canzone di impianto tradizionale e dotata di una melodia efficace, ma che si nota quanto poco gli si adatti, guardando l'esibizione a *Canzonissima* (RAI, 1968) mentre nell'annunciarlo Walter Chiari sbaglia anche il nome della canzone. È impietoso il confronto con gli altri brani, alcuni dei quali divenuti poi classici della canzone italiana (ad esempio *Cuore matto* di Little Tony o *La bambola* di Patty Pravo). Qui Lucio dimostra ancora una volta di essere un personaggio poco adatto a formule consuete e tradizionali, non trovando peraltro la formula adatta ad affermare la propria diversità.

Intanto, dopo la prima "scuola genovese", nel Sessantotto emerge anche una seconda generazione di cantautori, strettamente legata alla contestazione, alle assemblee, alle università. E, scrivere canzoni, in quegli anni può voler dire anche affrontare situazioni inedite. Paolo Pietrangeli racconta⁹ di avere eseguito la sua *Contessa* (1966), celebre inno della contestazione, in un'assemblea, durante l'occupazione della Sapienza a Roma. Tramite il semplice passaparola, se la ritrovò poi cantata in coro in un corteo, senza che la canzone fosse ancora stata mai fissata su disco o trasmessa dai media. Ma, come racconta il celebre paroliere - e collaboratore di Lucio - Gianfranco Baldazzi, Dalla non faceva parte di quel contesto, chiamandosi fuori da questa ondata di novità, la quale invece in breve tempo assumerà, proprio tramite la figura del cantautore, una centralità culturale anche nei media, così come nelle classifiche discografiche¹⁰. D'altra parte, sappiamo anche che il rapporto tra i cantautori, cioè musicisti che divengono parte integrante dell'industria discografica, e i gruppi di militanza politica attiva, sarà tutt'altro che privo di conflittualità.

⁸ Tecnica di canto jazz in cui sillabe onomatopeiche o nonsense sono cantate su melodie improvvisate. Celebri al riguardo gli esempi di cantanti come Louis Armstrong, Cab Calloway (presente anche nel film *The Blues Brothers*), oppure Al Jarreau.

⁹ https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/2015/09/21/la-vera-storia-di-contessa-in-musica_6b5fef63-54d9-438e-a115-92eee3c76c41.html

¹⁰ G. Baldazzi, R. Serra, *Lucio Dalla: l'uomo degli specchi*, Bologna: Minerva, 2013: 49.

Lucio nel frattempo viene coinvolto da Luciano Pinelli, bolognese e già aiuto-regista nel già citato *I sovversivi*, a fare il presentatore di un nuovo programma per la RAI dedicato a fumetti e cartoni animati, *Gli eroi di cartone*, per la tv dei ragazzi del pomeriggio, e che dal 1970 al 1973 otterrà un buon successo. Sua è *Fumetto*, la sigla del programma, ovvero un blues saltellante con una frase rimasta nella memoria dell'epoca: "Super G.T., non è veloce quanto Bip Bip".

Il disegnatore Sergio Trincherò, coinvolto nell'operazione, così ricorda:

La scelta di Lucio, come "filo conduttore" era stata una delle magistrali intuizioni di Luciano [Pinelli]. Infatti la musicalità di Dalla (...) era sfruttata in chiave di presenza fisica. (...) Disordinato, arruffone, "residuato d'infanzia", Lucio Dalla voleva difendere i cattivi e intanto metteva sottosopra il set degli "Eroi di cartone", con l'aiuto della sua "gang": i suoi orchestrali, capitanati dal riccioluto Rosalino Cellamare¹¹.

In quello stesso periodo Lucio è spesso ospite anche di un altro programma televisivo di grande successo condotto da Renzo Arbore, *Speciale per voi*¹², (RAI, 1969-70) nel quale assume il ruolo, lui dice, di "cantante di protesta".

Nella puntata del 19 maggio 1970, c'è un dialogo che descrive bene lo stato del suo momento umorale e artistico.

Renzo Arbore: "Lucio Dalla è un cantante un po' particolare. Non so ... Forse non c'è bisogno che ve lo dica. È un cantante osannato dalla critica e che stranamente non ottiene il successo grossissimo presso il grosso pubblico della radio, della televisione e dei dischi.

... *Posso dirlo? Scusami ...* [Dalla annuisce imbarazzato, dicendo "Certo ... è la verità"].

È un fenomeno abbastanza particolare. Direi che Lucio Dalla con oggi segna la sua rentrée nel mondo dello spettacolo, in particolare della canzone. Credo che sia da un anno e mezzo che tu manchi.

[Dalla conferma: "Sì, io non ho fatto dischi dalla primavera scorsa"]. Ecco benissimo, dalla primavera 1969. Allora io direi di ascoltare - mentre il complesso di Lucio Dalla monta alcuni strumenti - di ascoltare non so ... qualche tua canzone ... qualche tuo brano".

Lucio Dalla: "Voglio far ascoltare una cosa abbastanza corta all'inizio, che è un nostro modo di fare, di fare un certo tipo di musica, e probabilmente vi piacerà ... non vi piacerà ... Cioè potrebbe sembrare importato ma non lo è, perché la musica è nostra, le parole sono mie - perché le invento - e quindi la musica è mia, l'arrangiamento è mio, è mio anche il formaggino.

Raramente è capitato di ascoltare una presentazione nella quale si dica che l'artista *non* ha successo. Oggi, in un'epoca dove la consapevolezza critica è poco diffusa, e trova spesso espressione solo attraverso gli *haters* in Rete, probabilmente il programma verrebbe chiuso seduta stante. Ma, al di là dell'aspetto storico, Lucio ancora una volta esprime senza filtri il proprio disagio per la mancanza di riconoscimento da parte del pubblico. E si nota come adoperi un linguaggio impregnato dei suoi tempi, con un "cioè" adoperato come pausa, e la definizione di "un certo tipo di musica", diretta filiazione di "un certo tipo di discorso" di matrice assembleare.

In realtà esegue un brano *rhythm & blues*, improvvisando uno scat con inglese inventato e con accenti *progressive*, è del tutto in linea con il gusto dell'epoca, e molto più "normale" di quanto lui affermi. Il che dà la misura della sua poca sintonia con il momento. Il brano, ad esempio, non è distante dal Battisti di *Dio mio no* (1971), ma mentre in Battisti il percorso di conversione dell'estetica *soul* verso la sensibilità italiana ha già acquisito una fisionomia compiuta, in Dalla suona invece come qualcosa di velleitario.

¹¹ S. Trincherò, *Vita col fumetto: 25 anni di ricordi*, Firenze: L'Oasi Editoriale, 1983; pp.101-102.

¹² <https://www.raisplay.it/programmi/specialepervoi>

La sua abitudine alla performance scat, unita a improvvisazioni comico-grottesche non cesserà mai, soprattutto dal vivo. Ad esempio la si potrà ritrovare di nuovo nel programma di culto *Non Stop* (RAI, puntata del 17 novembre 1977) ma solo come *divertissement* di contorno dopo un'esecuzione dal vivo di *Come è profondo il mare* (degnata di nota), e non più come un'esibizione carica di tensione verso il pubblico come quella di *Speciale per voi*.

Intanto, di lì a poco, nel febbraio del 1971, Lucio parteciperà a Sanremo realizzando finalmente uno dei più grandi successi della sua carriera, destinato a restare nella storia della musica, ovvero *4 marzo 1943* (titolo modificato e censurato rispetto all'originale *Gesù bambino*). La musica è di Lucio mentre le parole sono di Paola Pallottino, con la quale egli intrattene una breve collaborazione. Non stupisce che il brano abbia raggiunto il primo posto della classifica dei singoli, perché dal punto di vista discografico si potrebbe definire quasi perfetto. Una ballata dal sapore folk, classica nell'impianto ma altrettanto poco consueta, con un geniale *riff*¹³ introdotto dal violino, una melodia indimenticabile, e una struttura narrativa impeccabile, a partire da quel "Dice che era...", che contiene una formula enunciativa quasi epica, con rime bacciate ma anche con visioni crude: "lui prese a mia madre sopra un bel prato". Il lessico conteneva parole come amore, mamma, ninna nanna, Gesù bambino, che nel complesso la resero una canzone universale, potendo essere letta in chiave religiosa, popolare, erotica, violenta, a seconda del punto di vista. Per Lucio fu un trionfo inaspettato, e da cui fu travolto: se da un lato si trattava di una rivincita epocale, dall'altro, la vetrina sanremese lo aveva collocato d'improvviso nell'alveo della musica commerciale, annullandone l'aura di musicista di sinistra, anti-sistema. Inoltre, la scelta di una canzone dall'impostazione popolare e "mediterranea", come lui amava dire, gli aveva inimicato anche chi vedeva in lui un purista del jazz e del rhythm & blues.

Per l'occasione, nell'intervista di Lina Coletti del 1971 per *L'Europeo* (settimanale colto, impegnato e molto accreditato all'epoca) tutti questi temi legati alla sua "immagine", alla sua faticosa gavetta e al suo rapporto contrastato col mondo della musica e dei media, emergono in modo esplicito.

La giornalista presenta Lucio come qualcuno che fino a quel Sanremo veniva visto come un "matto che fa bellissime canzoni e presenta i fumetti alla tv (...) per via di un modo di vestire tra il pecoraio sardo e il santone indiano, e di uno sguardo un po' allucinato sopra la barba alla Giuseppe Verdi". E aggiungeva: "S'è parlato di novello cantastorie e novello trovatore. S'è parlato di riscoperta del filone popolare e folcloristico. S'è parlato di un'ulteriore svolta della musica leggera in Italia. E, come sempre, con l'importanza di un avvenimento fondamentale per la storia patria. Ma chi è, in realtà, Lucio Dalla?".

Ancora una volta, ritorna quasi ossessivamente questa domanda sulla sua reale identità, alla quale Lucio risponde partendo dai suoi tormentati inizi di carriera, con una chiave di lettura aspra e senza filtri.

Al Cantagiorno fu una pernacchia dal primo all'ultimo giorno. La critica mi osannava e io non capivo neanche quello perché non era il caso, e il pubblico mi tirava mele, mi fischiava, mi spernacchiava senza pietà (...). Dopotutto la colpa era mia. Avevo peccato di presunzione: credevo di fare l'impegnato e risultavo solo un grosso rompiscatole (...). Mi definirono cantante di protesta. Non era vero (...) e mio malgrado continuarono a fraintendermi, a rendermi un contestatore, un santone (...). Preferisco essere basso come sono, brutto come sono, goffo come sono piuttosto che tutto bellino e tutto giusto alla maniera di Morandi o di Ranieri (...). Canzonissima è roba di lusso e il sottoscritto sembra il fratello povero dei suoi colleghi, non so se mi spiego (...).

Questa difficoltà a essere normale, etichettato e vestirmi nella maniera giusta mette in crisi me per primo. Mi mette in crisi, mi crea dei problemi e mi rompe le scatole. In che senso? Nel senso che, siccome sono uno anche tranquillo, mi secca passare per quello che vuole esibirsi a tutti i costi, mostrarsi a tutti i costi diverso dagli altri (...). Il pubblico della Bussola al sottoscritto non interessa. Una volta ci sono andato, alla Bussola, e ci sono anche rimasto malissimo: aria da grande tempio della canzone, gente disposta ad ascoltare solo un tipo di cose, matusalemme danarosi che vanno lì

¹³ Forse ancor più definibile come *hook*, cioè una breve frase musicale, ripetuta più volte, con la funzione di "agganciare" mnemonicamente l'ascolto.

per Mina perché Mina ha le gambe lunghe e rappresenta un fatto di costume. Grazie, non m'interessa. Magari tutti facessero come il sottoscritto e Al Bano, perché sia la mia che quella di Al Bano sono le uniche canzoni che da sei, sette o dieci anni non risultino scimmiettature di motivi americani. Aggiungo: Bob Dylan che fa? Riprende i folk songs, i canti western (...). Sono orgoglioso di valorizzare il nostro patrimonio e non quello made in Usa. Aggiungo: non esiste scopiazzatura, quando la musica è gradevole e si sposa bene con il testo¹⁴.

Lucio aveva cercato di sublimare il problema della mancata risposta da parte del pubblico, adottando la chiave dell'ironia, ma ciò non era sufficiente a creare un'identità artistica. D'altra parte, se egli si teneva a distanza dai rituali e dai cliché dei belpensanti, al contempo si trovava spiazzato anche di fronte ad un atteggiamento "di sinistra", verso il quale pure provava una comune affinità, e che però gli imputava di fare scelte non coerenti; accusa derivante - oggi sembrerebbe assurdo - dalla scelta di inserire nei propri riferimenti anche il repertorio musicale italiano, e non solo quello anglosassone. Con il che si spiega il problema da lui più volte sollevato della musica "importata" - cioè più o meno autentica - e della valorizzazione, invece, del patrimonio nazionale.

Nel frattempo Lucio doveva trovare un seguito a *4 marzo 1943*, un successo così grande che era difficile da bissare¹⁵. Scelse allora il percorso apparentemente più naturale, ovvero la realizzazione di un album che ampliasse e consolidasse questa nuova prospettiva artistica. Purtroppo *Storie di casa mia* (1971), pur risultando un disco esteticamente riuscito nel complesso, si rivelò ancora una volta uno scarso successo. E anche il nuovo singolo, quella *Piazza grande* (1972) nata da un'idea di Ron, e divenuta poi uno dei suoi grandi classici, nell'esibizione di Sanremo non ottenne l'impatto sperato¹⁶. Da qui si apre per Lucio una crisi che lo porterà ad un'ennesima svolta - stavolta epocale - nel suo percorso artistico: la triade di album realizzati in collaborazione con il poeta bolognese Roberto Roversi.

Ma, prima di affrontare questa nuova fase, è possibile fare il punto della sua carriera, anche in relazione alle possibili motivazioni di questa scelta.

3. LA SVOLTA POETICA E POLITICA

Dalla si qualificò sin dalle sue prime uscite come un personaggio che si percepiva, e voleva essere percepito, come diverso, e che faceva della propria differenza un tratto identitario, anche se stentava a tradurlo in una compiuta soluzione creativa. Ma l'idea di una diversità rispetto al mainstream musicale è insita anche nella stessa idea dell'essere un *cantautore*. Una formula, semplificando, che consiste nel porsi oltre le convenzioni e le mode commerciali, e nel proporre invece forme autentiche e temi dotati di spessore artistico e sociale¹⁷. È noto che il problema della definizione di cosa sia, e cosa *non* sia, un cantautore può essere in realtà oggetto di discussioni potenzialmente infinite, ma esiste indubbiamente un *territorio* che accomuna i nomi delle diverse generazioni e scuole di cantautori che si sono succedute in Italia, a partire dagli anni Sessanta fino ad oggi.¹⁸ Si può dire, dunque, che l'accostamento progressivo di Lucio Dalla all'etichetta di cantautore, fino al punto di diventarne quasi il prototipo, sia stato un fenomeno conseguente. Se Lucio veniva

¹⁴ L. Coletti, "Finirò come Moustaki", *L'Europeo*, 25 marzo, 1971 (in L. Dalla, *E ricomincia il canto. Interviste* -a cura di Jacopo Tomatis -, Milano, Il Saggiatore, 2021).

¹⁵ G. Baldazzi, R. Serra, *Lucio Dalla: l'uomo degli specchi*, Bologna: Minerva, 2013: 59-62.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ M. Santoro, "What is a 'cantautore?'" Distinction and authorship in Italian (popular) music", *Poetics*, 30(1-2), pp. 111-132, (2002): 115.

¹⁸ Da tempo il termine gode di un rinnovato interesse. Si veda a titolo di esempio la discussione contenuta in: D. Ivic "Colapesce e Dimartino a Sanremo 2023 per «riattualizzare il cantautorato senza sembrare De Gregori nel '74»", *Rolling Stone Italia*, 23 gennaio 2023, <https://www.rollingstone.it/musica/interviste-musica/colapesce-e-dimartino-a-sanremo-2023-per-riattualizzare-il-cantautorato-senza-sembrare-de-gregori-nel-74/708319/>

identificato, a seconda dei casi, come cantante impegnato, o cantante di protesta (etichette entrambe inappropriate, in realtà), o piuttosto gli si attribuivano aggettivi improbabili come “folletto”, è perché egli esprimeva una ricerca di diversità rispetto alle formule italiane consolidate, sia nel suo riferimento esplicito alla tradizione musicale afro-americana (jazz, blues, rhythm & blues, soul), sia nel proporsi come personaggio lontano dai modelli estetici dominanti. Ciò che gli mancava, però, era quel substrato di tipo *letterario* e colto, ad esempio presente in autori come Gabele o come De André, senza il quale non riusciva a ricevere la sufficiente legittimazione critica. L'elemento ironico e burlesco tendeva talvolta a prevalere sul tutto, e impediva una lettura “seria” delle sue canzoni. Lucio comprese che, nell'oscillazione tra il grottesco iniziale e la formula popolare che l'aveva invece condotto al successo improvviso, il suo cammino artistico si sarebbe potuto concludere in fretta. La sua reale cifra stilistica non era pomposa e autocelebrativa, ma neanche leggera e accondiscendente.

La decisione di collaborare con Roversi nacque, dunque, dalla curiosità verso un percorso sperimentale e letterario, impregnato della cifra poetica, che lo conducesse verso un'identità diversa, finalmente legittimata e riconoscibile.¹⁹ Su *Ciao 2001* nel 1974, si legge, infatti, che “non tutti hanno capito il discorso di Lucio Dalla, non tutti hanno centrato il personaggio anticonformista e smitizzatore, forse tratti in inganno da una musica in apparenza leggera e piacevole, in realtà ironica, satirica, paradossalmente conforme agli usati schemi e per questo dissacrante e sarcastica”. Lucio spiega così il suo nuovo percorso:

Ormai la gente si è assuefatta a sentire sempre le stesse cose dalle stesse persone; non può abituarsi a un cambiamento; questo presuppone uno sforzo intellettuale troppo grande... io ho sempre cercato di rendermi diverso, di dire cose nuove, di non essere mai prevedibile. Solo così, a mio parere, si può sopravvivere, anche se il pubblico all'inizio non comprende. Ma intanto si va avanti. Lennon, Zappa, lo stesso Elton John, ad esempio, non sono mai simili a se stessi, non incidono mai due dischi uguali, che sembrano fatti con la carta carbone. Cercano invece di adattarsi alle nuove idee, alle nuove situazioni in cui progressivamente vengono a trovarsi. Nel mio ultimo disco, *Il giorno aveva cinque teste*, che ho scritto in collaborazione con Roberto Roversi, ho assunto una fisionomia ben definita che potrebbe portarmi in seguito ad essere osservato e giudicato da un chiaro punto di vista²⁰.

Il lavoro compiuto da Dalla è arduo e necessariamente sperimentale, a partire dalla netta scissione che sussiste tra i due momenti creativi: Roberto Roversi crea quei testi che poi Lucio separatamente cerca di trasformare in canzoni, associandovi le musiche che dai quei testi scaturiranno, senza che vi sia un momento comune di confronto, e di ulteriore messa in forma. I due processi resteranno scorporati, il che sarà poi uno dei motivi della rottura di questa collaborazione creativa. Entrambi si incolperanno reciprocamente: Roversi imputerà a Dalla di non avere seguito alla lettera le sue indicazioni, nella scansione ritmica e nel rispetto delle parole (persino, ad esempio, il mancato rispetto di un punto interrogativo)²¹; Lucio invece incolperà Roversi per la sua totale assenza in sala di registrazione. Screzi comprensibili in un rapporto artistico, che aiutano però a comprendere la complessità della procedura creativa.

In una lunga e densa lettera, scritta a caldo dopo la registrazione de *Il giorno aveva cinque teste* (1973), Dalla espone a Roversi le sue sensazioni del momento, e descrive in poche parole quel processo di *traduzione* creativa: “Non vedevo il momento che arrivasse la mattina per cominciare a lavorare a cantare a tradurti e a tradurre in suoni sentimenti grida e anche battiti ritmici di cuore le tue idee”²².

¹⁹ Sul percorso di Lucio Dalla verso la poesia, e sulla conseguente necessità di adeguare il suo canto in direzione del parlato, si veda J. Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana*, Milano: Il Saggiatore, 2019: 391-392.

²⁰ L. Dalla, R. Roversi, *Nevica sulla mia mano: la trilogia, la storia, canzoni inedite e manoscritti*, Milano: Sony Music Entertainment Italy, 2013: 23.

²¹ *Ibid.* p. 40.

²² *Ibid.* p. 25.

In un articolo sul *Corriere della Sera* del 30 maggio 1973, c'è il resoconto di un concerto tenuto da Dalla nel Teatro Quartiere (un'esperienza di decentramento teatrale nelle periferie milanesi, inaugurata in quegli anni dal Piccolo Teatro): "si sentiva l'impegno, quasi patetico, di uscire dal condizionamento consumistico che gli era caduto addosso dopo successi festivalieri. Insomma, un uomo che si sforzava di esprimersi con sincerità, liberandosi dal resto. E infatti dice cose autentiche, ha una sua personalità, ha ritrovato il filone giusto; ieri sera applausi vibranti e chiamate glielo hanno confermato"²³. Nel comunicato stampa della RCA all'uscita dell'album, si enfatizza la dimensione politica e si dice che *Il giorno aveva cinque teste* è un disco "contro il potere", dove Dalla sceglie il teatro in alternativa alla televisione, luogo dove è impossibile "fare uno spettacolo che rispetti e rispecchi questo nuovo discorso"²⁴.

L'album segna una frattura profonda con quanto Lucio aveva fatto sino a quel momento. Le canzoni non appaiono stilisticamente collegate tra loro, e musicalmente c'è una complessità che guarda al genere *progressive*, senza però raggiungerne né le medesime qualità virtuosistiche, né quella compattezza sonora che si ritrova in altri gruppi musicali. Piuttosto c'è un uso del tutto unico e originale della scansione del canto rispetto alla musica: ne *L'auto targata TO*, su un tappeto di accordi ripetitivi, e con un tema eseguito dalle tastiere, l'articolazione melodica della canzone è basata su due note o poco più, mentre la voce di Lucio compie salti degni di uno strumento a fiato, e assume una funzione prevalentemente ritmica. Non si tratta di canzoni accomodanti, costruite su strutture formulaiche e ripetitive: tantomeno ci sono soluzioni melodiche orecchiabili, e neanche si ritrovano narrazioni esplicite e compiute. Non si sentono echi della *chanson* francese, né appaiono riferimenti ai *songwriter* americani. L'album di Dalla è dunque un oggetto alieno, poco assimilabile anche allo stile dei cantautori più noti di quel periodo, come De Gregori, Venditti o Bennato, nelle loro singole proposte.

Nell'album successivo, *Anidride solforosa* (1975), la collaborazione con Roversi continua. La canzone omonima che apre il disco si presenta composta da due parti: la prima, teatrale nelle soluzioni sonore e nel cantato, con un sapore *retro*, racconta il cicaleccio di donne romagnole; la seconda, dove le parole sono ricavate da titoli di giornale, musicalmente più melodica, dove si inizia a intravedere quel Dalla "classico" che sboccherà di lì a poco. Lo racconta lo stesso Lucio in un'apparizione televisiva del 1975, in un programma RAI di Giancarlo Guardabassi ed Enzo Trapani, *Musica in libertà*, dove viene accompagnato da una formazione jazz composta da Franco Cerri alla chitarra e Renato Sellani al piano, per una sua ennesima esecuzione di scat, e gag teatrali comiche.

Ma anche *Anidride solforosa* non ottiene alcun successo commerciale, il che contribuisce alla rottura della già tormentata collaborazione con Roberto Roversi, dalla quale scaturì comunque un ultimo album - in parte sconosciuto dallo stesso Roversi.

Era stato pensato anche come spettacolo teatrale, e invece approdò alla tanto vituperata televisione, con un programma di ben sei puntate totalmente dedicato a Lucio, tra il febbraio e il marzo del 1977, e che portava lo stesso nome del nuovo disco: *Automobili* (1976). Il programma televisivo risulta un ibrido, come spesso accadeva nella televisione della riforma RAI di quegli anni: un po' teatro, un po' tv, un po' concerto, un po' musicale, un po' comico (Lucio dialoga per la maggior parte del tempo con un vero scimpanzé di nome Natascia). Si tenta così di mostrare tutte le sfaccettature di Lucio, come personaggio emergente su cui la RAI provava a scommettere. Uno degli elementi interessanti dell'operazione televisiva (che meriterebbe un approfondimento a parte), oltre alle stesse performance musicali di Dalla, è il mondo artistico che gli viene costruito attorno, con ospiti provenienti da vari universi: ci sono cantautrici come Maria Monti e cantautori come Antonello Venditti, oppure Edoardo Bennato (che esegue la sua *Cantautore*), Paolo Conte (con il quale esegue vari duetti, confermando una potenziale affinità tra i due); comici come Cochi e Renato - che

²³ *Ibid.* p. 37.

²⁴ M. Poggini, *Lucio Dalla. Immagini e racconti di una vita profonda come il mare*, Milano: Rizzoli, 2022.

riportano gag dal loro film *Sturmtruppen* (Italia, 1976) di fresca uscita (tratto dai fumetti del bolognese Bonvi, anch'egli presente nel programma) - o come un Roberto Benigni, ancora sconosciuto prima de *L'altra domenica* di Arbore; per finire con una magica performance in cui Lucio improvvisa con il maestro di grammelot Dario Fo. Tutti questi personaggi compongono una galleria che mostra ponti con mondi diversi, ma potenzialmente vicini a Lucio. La sola presenza di Dario Fo nel programma costituisce, in ogni caso, una legittimazione enorme, anche sul piano politico, visto il peso che egli ricopriva nel panorama italiano in quegli anni. Merita una menzione particolare la presenza nel programma di Francesco Guccini, con il quale Dalla inscena una sorta di aperta tenzone: entrambi si accusano reciprocamente di non apprezzare il lavoro dell'altro. Guccini afferma di "non essere un musicista", mentre Dalla dice di non essere un "paroliere" e rimarca la radicale diversità tra loro. Un celebre rapporto di competitivo amore-odio tra un Guccini, riconosciuto maestro del cantautorato, e un Dalla, che ancora deve scontare la propria partecipazione a Sanremo.

4. DALLA, IL CANTAUTORE

Siamo nel 1977 e Lucio Dalla ha oramai alle spalle un decennio abbondante di esperienza nella musica italiana, ma, come dice il produttore discografico Alessandro Colombini, una figura chiave di quel mondo, "aveva fatto sei album senza venderne uno"²⁵. Conclusa l'esperienza con Roversi, Dalla inizia a scrivere non solo le musiche ma anche i *testi* delle canzoni. Cosa che, tranne rari casi, non aveva mai fatto, essendo stato prevalentemente un musicista e un interprete, e, in questo senso, lontano dal mondo cantautorale "autentico", quale poteva essere quello di De André o Guccini, come già detto, e come lui stesso precisava²⁶. Mentre quel mondo guardava alla Francia, lui guardava all'America.

E se con Roversi il processo compositivo vedeva vivere in modo indipendente parole e musica, con il nuovo disco Dalla li crea in parallelo, anche se si colgono le tracce di quella procedura scissa già messa in atto con Roversi. Un patrimonio che andrà ad arricchire i suoi successivi lavori, conferendogli quell'originalità così tanto ricercata, unita ad una rinnovata capacità di comunicazione musicale. Quella "comunicazione" da Lucio spesso evocata come un tema ricorrente, nelle sue interviste²⁷.

La canzone *Come è profondo il mare* (1977) che apre l'omonimo album, è formata da un insieme di strati, quasi in contrappunto tra loro, che, come le varie versioni *live* dimostrano, si intersecano senza una meccanica di precisione. Potenzialmente può essere eseguita come un brano jazz, lasciando un margine di improvvisazione, tra il riff iniziale (che nella versione su disco è fischiato da Lucio), il giro di accordi dissonanti, il giro di basso basato su una continua, e la melodia vocale che, pur mantenendosi all'interno dell'armonia d'impianto, viene resa da Lucio come un parlato, o come un *rap*, come egli stesso ebbe poi a dire.

Dato il pregresso di Dalla, l'album fu stampato in copie iniziali limitate, ma, visto il riscontro, fu necessario ristamparlo più volte. Quel disco aprì le porte al successo di grandi dimensioni e al periodo del "Dalla classico", che per circa un lustro fu il dominatore incontrastato della musica in Italia. E quel suo periodo d'oro venne associato all'etichetta del cantautore, che per lui risultò, se non altro, una comoda definizione con la quale trovare una porta d'accesso all'interno dei media. I cantautori avevano infatti ottenuto un riconoscimento che li aveva rapidamente condotti al mainstream: da un lato legittimati sul piano politico e culturale, dall'altro accettati anche sul piano del successo commerciale.

²⁵ M. Giulietti, *Come è profondo il mare: biografia del capolavoro di Lucio Dalla*, Milano: Rizzoli, 2007: 114.

²⁶ *Ibid.*: 48.

²⁷ J. Tomatis, *Lucio Dalla: tra pop, menzogna e comunicazione*, Rivista *Il Mulino*, 26 febbraio, 2022. <https://www.rivistailmulino.it/a/lucio-dalla-tra-pop-menzogna-e-comunicazione>

Ma Dalla non si è mai riconosciuto nel cantautore come ruolo sociale, come portavoce, come guida politica, sebbene il pubblico lo abbia riconosciuto come tale per un lungo periodo. Lentamente attenuò la componente sperimentale delle sue canzoni, per individuare un centro, una cifra stilistica del tutto propria, che lo condurrà ai due album-capolavoro: quelli nei quali non c'è una nota fuori posto, e dove anche gli episodi minori sono del tutto riusciti. Chiamerà questi due album con il suo nome. Il primo in modo enfaticamente anagrafico: *Lucio Dalla* (1978), mentre il secondo, *dalla* (1980), presenta solo il cognome scritto in minuscolo, quasi a voler normalizzare il tutto, alludendo forse a un "io ascolto dalla" oppure "a me piace dalla", che si potevano cogliere in una conversazione per strada. Nelle copertine vediamo un Lucio da quel momento in poi per sempre identificato come un'icona fotografica, con il suo basco di lana, i suoi occhi vivi, e i suoi occhiali tondi, finalmente riconciliato con il suo corpo e la sua immagine fisica.

La scelta di intitolare i dischi con il proprio nome rimarca una sorta di ricerca di individualità. Sono album che si identificano con il proprio autore, un po' come quello del suo compagno di viaggio, *De Gregori* (1978). Soluzioni che sottolineano una volontà di unicità, il loro essere solo relativamente parte di un fenomeno collettivo chiamato "cantautori".

Dalla e De Gregori, tra l'altro, realizzano in quel periodo un'operazione del tutto innovativa non solo per il mercato musicale, ma anche per la storia della cultura italiana. In un contesto sociale nel quale i concerti si erano ridotti al minimo per timori di contestazioni, tafferugli e sfondamenti condotti al grido di "la musica non si paga!", i due artisti nel luglio 1978 tengono un concerto all'interno della *Festa de l'Unità*, allo stadio Flaminio a Roma, dove arrivano quarantamila persone²⁸. È il segnale che una certa epoca è finita, e che le persone ricercano una condivisione sociale non più basata solo sull'impegno, ma anche sul divertimento. Da lì nasce l'idea di una tournée che metta assieme due campioni della musica giovanile: Dalla, che cavalca l'onda del nuovo successo, e De Gregori, in uscita da un periodo difficile dovuto all'aggressione politica subita a Milano. La serie di concerti attraverserà tutta l'Italia, e sarà un trionfo di pubblico. A questa seguiranno un film-documento, e un disco di ancor più grande successo. L'operazione da un lato sanziona in modo definitivo l'ingresso dei cantautori nel mainstream, ma dall'altro apre ad un nuovo atteggiamento verso il mercato musicale e verso il pubblico, che cambierà in modo radicale le regole. Si chiude con una certa modalità di intendere il cantautore, che da quel momento diventa un'*icona pop*²⁹. Sono gli stessi cantautori ad avere avuto una relazione non lineare con l'idea del "cantautore", dalla quale hanno preso le distanze, soprattutto nei suoi aspetti più didascalici³⁰. Quando ad esempio sono stati visti - da loro stessi - come "maestrini saccenti e lugubri (...) dotati di poca voce, poca intonazione e reclinati sul proprio dolore"³¹. Ma quello stesso De Gregori, che in queste parole critica dall'interno la figura stereotipata del cantautore, riconosce per contro l'influenza ricevuta da De André per quella sua capacità di proporre "un punto di vista" e di offrire "un modo di porgere le parole, assertivo, senza essere retorico"³². Dice ancora De Gregori:

i cosiddetti cantautori colti (...) sanno che, per un verso, devono essere superficiali, perché quanto più lo sono tanto più è estesa la diffusione. Poi, però, attraverso la superficialità devono riuscire a comunicare delle cose anche profonde. (...) La profondità è la capacità di saper raccontare il proprio dolore o la propria ironia, rendendoli universali³³.

²⁸ F. Molteni, *Banana Republic 1979: Dalla, De Gregori e il tour della svolta*, Milano: Vololibero, 2019: 21.

²⁹ *Ibid.*: 74.

³⁰ J. Tomatis, " 'Vorrei trovar parole nuove'-Il neologismo 'cantautore' e l'ideologia dei generi musicali nella canzone italiana degli anni Sessanta", *IASPM Journal*, 1.2, pp. 1-28, 2010.

³¹ F. De Gregori, *Passo d'uomo* (con Antonio Gnoli), Roma-Bari: Laterza, 2016: 117.

³² *Ibid.*: 43.

³³ *Ibid.*: 70.

De Gregori individua, in queste frasi, quelle complesse peculiarità, talvolta contraddittorie, che danno però il senso dell'essere un "cantautore tra gli altri": una comunità con la quale condividere una sensibilità comune.

Lucio Dalla assieme a lui ha percorso un tratto di strada, e ne ha condiviso alcuni aspetti, ma in definitiva *non* si è riconosciuto nel profilo e nell'eredità culturale di cui parla De Gregori. Lucio seguiva un percorso meno colto, meno agganciato a riferimenti culturali, politici e letterari, e molto più basato sull'istinto, sulla capacità di leggere la realtà umana attraverso una chiave poetica, e prima d'ogni cosa, musicale. Lo dimostra anche la rapidità con cui si conclude la sua fase "classica", che, con superficialità, era stata letta come la consacrazione di un cantautore. Se non adoperiamo la definizione dizionariale del termine, e ci rifacciamo ad un senso culturale più approfondito e più specifico, Lucio spesso è stato molto di *più* di un cantautore, così come talvolta lo è stato anche molto *meno*, pur possedendo tratti di unicità e originalità indiscutibili.

Il prosieguo della sua carriera, dal 1982 in poi, ha costituito infatti una progressiva negazione della sua identificazione con il ruolo del cantautore. Il periodo d'oro era svanito in un attimo: la creatività magica che lo aveva attraversato dal 1977 al 1980 era passata, e Lucio, consapevole di ciò, inizia subito a muoversi in varie direzioni, per cercare di ritrovare un altro vento favorevole. Quello della creatività pura però non tornerà più, ma Lucio riesce a vendere anche più dischi di prima, e per esempio a creare *Caruso* (1986), ovvero quella che diventerà la sua composizione più celebre e più conosciuta nel mondo³⁴. Una canzone che, però, come il resto della sua produzione a venire, con il patrimonio dei "cantautori" non ha molto a che fare. Fino ad arrivare ad *Attenti al lupo* (1990), un brano pop e ballabile che Lucio interpreta con la massima disinvoltura, come del resto aveva fatto sin dalle sue prime incisioni, e che chiude definitivamente il discorso.

5. CONCLUSIONI

Ripercorrere quella che è stata senza dubbio la parte artisticamente più rilevante della carriera di Lucio Dalla, ha fatto emergere alcune questioni.

La definizione dell'identità di un artista nel contesto sociale dei media, dell'industria e del mercato musicale, è un elemento fondamentale su cui si basa la sua stessa sopravvivenza. Di fatto, un musicista come Dalla ha dovuto costruire e far emergere, per sé stesso così come per il pubblico e per gli addetti del settore, un insieme di tratti caratteristici che lo differenziassero, e lo rendessero unico, ma anche riconoscibile all'interno di un sistema di valori collettivi. Essere affine agli altri ma diverso, ed evidenziare alcuni tratti peculiari. Il tutto non è stato semplicemente costruito a tavolino, come una semplice operazione di marketing, ma è emerso tramite un complesso e lento lavoro creativo, con continue deviazioni e aggiustamenti, prove ed errori. Oltretutto, evidenziando come l'equilibrio ideale tra le parti, definibile solitamente come "periodo di intensa creatività", costituisca uno stato transitorio, difficilmente prolungabile e replicabile oltremodo. Questo ci appare un interessante modo di poter guardare ai processi artistici e creativi, evitando l'aria stantia del genio e dell'intuizione pura, e mostrando invece come si tratti di processi semioticamente densi, che coinvolgono una serie di attori e di *mediazioni*, che conducono a produrre configurazioni discorsive specifiche. Nel tratteggiare questo percorso, è apparso, inoltre, come una categoria come quella di *cantautore* - allo stesso tempo discorsiva e sociale - si sia manifestata come un'entità che è servita ai media, agli operatori, e ai musicisti stessi, per tentare di classificare, e allo stesso tempo produrre, un insieme di fenomeni culturali³⁵. Lucio Dalla nella sua carriera ha faticato molto per individuare

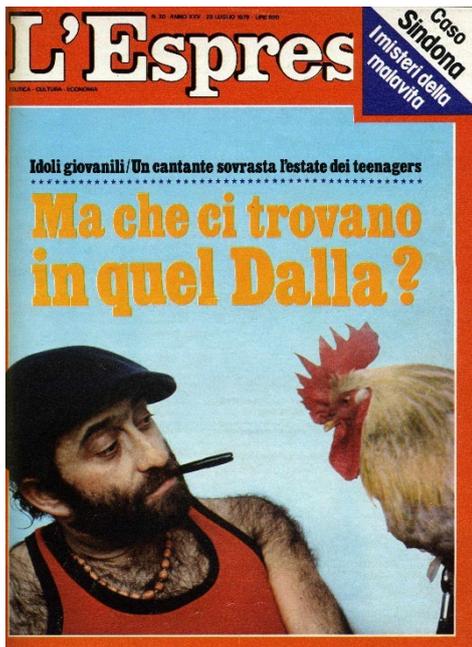
³⁴ Con *Caruso* Lucio Dalla parteciperà nel 1986 per la prima volta al Club Tenco, vincendo la Targa Tenco per la migliore canzone.

³⁵ J. Tomatis, " 'Vorrei trovar parole nuove'-Il neologismo 'cantautore' e l'ideologia dei generi musicali nella canzone italiana degli anni Sessanta", *IASPM Journal*, 1.2, (2010): 1-28.

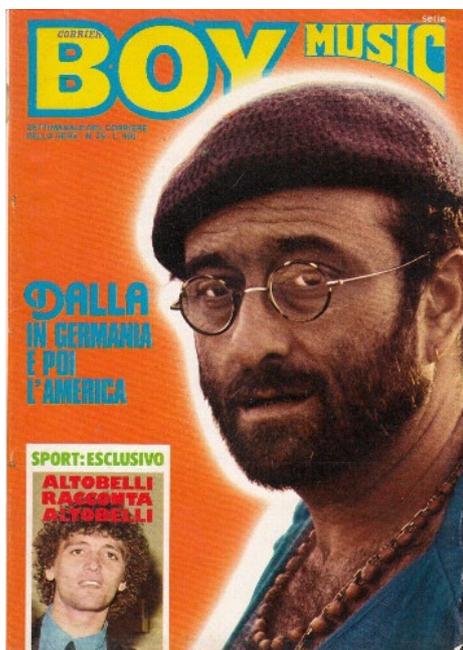
la propria dimensione, dimostrando al contempo di avere appreso alcune modalità strategiche per gestire la *comunicazione musicale* (uno specifico ambito, non sufficientemente affrontato in ambito accademico). Ha tentato di servirsi di quelle etichette (generi, classificazioni, ...) che vengono abitualmente adoperate nel discorso sociale che viene costruito attorno alla musica³⁶: talvolta le ha indossate, e talvolta se ne è liberato.

Il ruolo del cantautore ha occupato uno spazio rilevante nella cultura musicale italiana, specie in un determinato periodo, e ha definito una forma di espressione culturale tutto sommato abbastanza ben definita e riconoscibile. Con questa formula Dalla per un breve periodo si è identificato, o, ancor più, è *stato* identificato. E ragionare attorno alla questione, in positivo e in negativo, ha contribuito a precisare anche alcuni tratti peculiari della nozione di cantautore.

³⁶ G. Marino, *Frammenti di un disco incantato. Teorie semiotiche, testualità e generi musicali*, Roma: Aracne editrice, 2020.



G. Bocca, "Ma che ci trovano in quel Dalla?", *L'Espresso*, 29 luglio, (1979).



M. Luzzatto Fegiz, "Lucio Dalla. 'Canto come un animale'", *Boy Music*, n. 46, 12 novembre, (1980).