

# Venticinque anni di canzone italiana

Giovanni Di Franco

**Pubblicato in G. Di Franco e S. Nobile, 1995, *L'Italia che si dispera e l'Italia che si innamora. Temi, valori e linguaggi in venticinque anni di canzone italiana*. Roma, Paper, pp. 35-87.**

## *2.1 Il rapporto musica - cultura e la forma canzone: alcune precisazioni*

Prima di procedere alla presentazione dei risultati della ricerca, ci sembra opportuno accennare al modo in cui riteniamo si possa configurare il rapporto tra musica e cultura. Per cultura intendiamo weberianamente "una sezione finita dall'infinità priva di senso del divenire del mondo, alla quale è attribuito senso e significato dal punto di vista dell'uomo" (Weber, 1958, p.96).

La rilevanza della musica come fenomeno sociale - nelle sue diverse manifestazioni e articolazioni come il ritmo, la melodia e l'armonia - è testimoniata in primo luogo dal suo essere presente in ogni forma di vita associata. Qualsiasi tentativo di interpretare e di catalogare la produzione musicale con un impianto esclusivamente musicologico è un'operazione senza alcuno alcun fondamento perché non considera il fatto che la musica è un prodotto culturale e va ricondotta all'universo simbolico - valoriale di appartenenza.

La musica è fenomeno culturale a un duplice livello. Su un primo livello lo è in quanto espressione, manifestazione di una determinata cultura o subcultura di cui contribuisce a determinare tratti e caratteri d'identità. In questa prospettiva la musica è portatrice di particolari significati e valori, di atteggiamenti esistenziali caratteristici in virtù dei quali una particolare volontà di cultura manifesta tendenze, preferenze, gerarchie di valore nonché induce effetti che penetrano sino ad influenzare le nostre condizioni fisiche costituendo la base dei nostri stati interiori e con ciò delle particolari o specifiche disposizioni all'azione. La musica non riproduce gli atteggiamenti esistenziali caratteristici della propria cultura, piuttosto esprime quei corrispondenti stati interiori, che forniscono i motivi necessari all'acquisizione ed esecuzione di questi ultimi. La forza specifica della musica sta appunto nel fatto che essa, operando anche sull'attività del corpo, mette a disposizione impulsi, inclinazioni e stati d'animo per forme di vita caratteristiche. I valori extramusicali di cui la musica è portatrice, sono riconoscibili soprattutto quando la musica si accompagna alla parola, all'immagine o al gesto, oppure quando in qualche modo è legata a particolari azioni (danza, marcia e simili) o situazioni (festa, rito religioso ecc.) con i loro caratteristici stati d'animo, sentimenti, atteggiamenti e comportamenti. La musica è gravida di significati per il tipo di sonorità dei suoi timbri e per i rapporti di questi nella composizione (melodia, armonia, ritmo). Questi significati sono polivalenti e polisemantici, ma comunque (e talvolta proprio per questo) incisivi sull'agire e culturalmente significativi. I comportamenti e le concezioni essenziali, predominanti e caratteristici di una cultura, i suoi modelli tipici di valore e di sensibilità producono corrispondenti preferenze, significati e valutazioni musicali. Un determinato prodotto musicale non ha un senso fisso, né un effetto uniforme. I generi musicali del passato ci sorprendono non solo per il fatto che noi li ascoltiamo in modo diverso. Ogni musica mantiene il suo significato originario (secondo il quale è stata

generalmente intesa o prevalentemente interpretata), soltanto nella misura in cui le concezioni e gli ideali di vita fondamentali di tale cultura del passato trovano conferma nelle nostre attuali strutture di senso. Una diversa musica propaga comportamenti esistenziali diversi; una musica straniera, quando riesce a farsi gradire, è portatrice di una cultura straniera.

Su un secondo livello, la musica è fenomeno culturale in quanto produzione autonoma di senso. In diversi modi essa è un fattore autonomo di formazione e persino di modificazione della cultura. E ciò specialmente laddove mette la sua forza al servizio di nuove idee, nuovi valori, nuovi movimenti e nuove forme di vita. La musica, inoltre, proprio perché non deve precisare i suoi significati, si presta ottimamente come veicolo di diffusione, laddove certe aspirazioni ancora vaghe di nuovi atteggiamenti esistenziali cercano una strada di affermazione oppure nuovi sentimenti cercano una loro prima espressione.

Sulla base di questi brevi cenni, è difficile comprendere perché la musica a differenza di altre manifestazioni culturali (letteratura, cinema, fumetti, teatro) sia stata tanto trascurata dai sociologi. Seppure con significative eccezioni come ad esempio Weber, Adorno, Sorokin. Una tale mancanza d'interesse può derivare dall'annosa *querelle* tra musica *seria* e musica *leggera* che riproduce, in altri termini, il più generale dibattito tra cultura d'*élite* e cultura di massa. La svalutazione e la conseguente discriminazione dei fenomeni culturali etichettati di massa risente, soprattutto nel caso della musica, di concezioni ideologiche di stile francofortese che peccano di un eccessivo riduzionismo economicista e non riconoscono il pluralismo della vita musicale dei nostri tempi.

Non va sottovalutato che l'opposizione tra musica seria e musica leggera è presente esclusivamente nella cultura musicale europeo - occidentale, mentre è del tutto assente in altri contesti culturali.

Nella nostra ricerca si è cercato di individuare e analizzare i significati culturali degli stili presenti nella produzione musicale di massa italiana negli ultimi venti anni, in quanto considerati manifestazione e interpretazione di determinati modelli di senso, di valore e di significato. E' necessario tener presente, che i significati trasmessi dalla musica o in essa percepiti vengono influenzati o comunque si sovrappongono ai modelli interpretativi caratteristici dell'universo simbolico cui la musica appartiene. E da quest'ultimo sono tanto più dipendenti quanto meno la musica si richiama a pure situazioni emotive.

Il nostro lavoro, di cui qui di seguito vengono presentati i risultati, è un primo tentativo di ovviare a tale trascuratezza. Sono state prese in considerazione le produzioni musicali che avessero delle parti testuali cantate in lingua italiana. Nella maggior parte dei casi queste produzioni vengono etichettate con il termine canzone. Nel *Dizionario della Canzone Italiana* edito da Curcio (Castaldo, 1990, pp. 270-272) con il termine canzone si connotano quei brani di musica vocale che presentano la caratteristica di essere brevi composizioni di testo e musica in sè compiute. Tra tutte le possibili composizioni che rientrano in questa definizione d'uso, l'esperienza, le convenzioni e le mode del momento storico selezionano quelle che possono essere legittimamente chiamate tali all'interno di una certa comunità. Le canzoni hanno molteplici stili di scrittura del testo o della musica; così come sono molteplici i possibili usi della voce e dell'arrangiamento.

Quindi, pur non essendo possibile definire una grammatica univoca della forma canzone, si può individuare una caratteristica generale e un elemento essenziale della grande maggioranza delle canzoni nella struttura strofica, cioè nel fatto che all'interno della composizione siano riconoscibili sezioni di testo e musica che si ripetono. A partire da questo nucleo strutturale, si

possono individuare almeno due tipi di canzone: la ballata e la canzone a ritornello. La prima ha carattere prevalentemente narrativo e il testo si sviluppa all'interno di strofe musicalmente simili, esempi di questo tipo di canzone sono *La Locomotiva* di Francesco Guccini e *La canzone di Marinella* di Fabrizio De Andrè. La canzone a ritornello è costruita sull'alternarsi di una parte narrativo-descrittiva (le strofe) e di un'altra più marcatamente lirico-espessiva (il ritornello, anche detto inciso o *refrain*) nella quale testo e musica si ripetono, esempi di canzoni a ritornello sono *Il cielo in una stanza* di Gino Paoli e *Il mondo* di Jimmi Fontana.

Questi due modelli principali di canzone hanno generato una pluralità di altri modelli o tipi di forme in particolari tradizioni nazionali e regionali, o in particolari generi musicali, ma che possono essere comunque ricondotte, in alcuni casi un pò a forza, ai due modelli principali di canzone. Il blues, per esempio, può essere assimilato alla canzone a ballata in quanto ha una struttura strofica regolare e ripetitiva di tre versi che, nella grande maggioranza dei casi, si estende per dodici battute. Nella canzone italiana si ritrovano, oltre a quelle più tipiche delle tradizioni folcloriche regionali, svariate forme provenienti in particolare dal teatro musicale (Opera, operetta, *café chantant*, musical) e dai generi dominanti sulla scena internazionale.

Un altro possibile criterio di classificazione delle canzoni deriva dal fatto che una delle funzioni principali associate alla musica popolare sia stata e sia tuttora quella di accompagnare il ballo. Proprio rispetto al ritmo di danza (tango, fox-trot, rumba, twist, ecc.) venivano classificate le canzoni più o meno fino agli anni '60, ma in alcuni casi anche oggi.

Nella storia della canzone convivono due finalità principali; la prima legata al ballo e quindi all'evasione e al divertimento, la seconda più lirico-poetica nei versi e musicalmente costruita sulla melodia finalizzata all'ascolto: le cosiddette canzoni da ascoltare, la canzone d'arte, la canzone impegnata, ecc. Ai *cliché* predominanti della canzone d'amore sono andati affiancandosi i temi e i modi più svariati e impegnativi, che richiedono all'ascoltatore un'attenzione supplementare.

Un ulteriore elemento da inserire nella valutazione della canzone al pari della musica e del testo è l'interpretazione del canto. Si può affermare che le parole cantate costituiscono il testo della canzone e non i versi che leggiamo sulla busta dei dischi. Il processo di composizione della canzone non è univocamente codificato. Difficilmente una canzone nasce nell'autore interamente come realizzazione compiuta; essa è piuttosto un articolato processo in varie fasi a cui partecipano spesso diversi soggetti con competenze diverse (musicisti, parolieri, arrangiatori, fonici, ecc.). Come già detto non esiste un unico percorso per realizzare una canzone, in via approssimativa, possiamo dire che è la melodia la prima a prendere forma; sulla melodia, il paroliere (che può anche identificarsi con l'autore della musica) applica i versi e poi si definisce l'arrangiamento delle parti vocali e musicali che può essere definito il vestito con il quale la canzone arriva alle orecchie degli ascoltatori. E' proprio nel rapporto che si stabilisce tra musica e testo, nel loro accostamento per contrasto o per affinità, che la canzone trova la sua fisionomia e la sua forza. Come in ogni arte, non è garantito che l'ispirazione funzioni al primo colpo: anche qui si procede per tentativi, scartando, correggendo, lavorando di lima.

Si può quindi affermare che pur essendo molto importante l'equilibrio tra parole e musica, nella *gestalt* canzone ciò che è decisivo è il ruolo della voce. Relegare il cantante al ruolo di semplice esecutore da valutare sulla base delle sue qualità tecniche, professionali, e alla sua sensibilità artistica non rende pienamente conto della sua funzione nella musica leggera. Nella musica leggera, l'esecutore ha un'importanza di assoluto rilievo. Spesso intorno ad un interprete e alla sua voce - che può anche non seguire i canoni correnti o il gusto estetico di moda - si

costruiscono testo e musica, si selezionano gli arrangiamenti, si definisce l'immagine e quant'altro serve a qualificare il progetto musicale. Nella musica popolare non è necessario essere dei cantanti virtuosi. Si potrebbe stilare un elenco lunghissimo di interpreti di successo che dal punto di vista della tecnica vocale lasciano ampiamente a desiderare; si deve, invece, avere una voce originale che sappia interpretare e comunicare i brani che propone. Ciò non significa che però basti possedere una voce personale per sfondare nel mondo della canzone. I tre minuti-tre minuti e mezzo che dura, di solito, una canzone sono il risultato di un complesso lavoro di gruppo che vede impegnati, per intere settimane, oltre al cantante, al compositore e al paroliere, produttori, arrangiatori, musicisti, tecnici del suono, fotografi, costumisti, giornalisti: solo grazie a una tale folla di persone può avere luogo quella conversazione intima che è la canzone. (Castaldo, 1990, pp. 270- 272).

## *2.2 Una analisi delle classifiche discografiche dal 1971 al 1992*

Prima di passare ad esaminare i dati relativi al nostro campione è utile fornire un quadro dell'intera offerta discografica nel ventennio preso in considerazione. In questo periodo 1.748 dischi a 33 giri sono entrati nelle classifiche di vendita in un posto qualsiasi dal primo al ventesimo. Gli interpreti di questi 1.748 dischi sono nel 43,4% dei casi solisti maschi, nel 12,4% solisti femmine e nel 43,9% complessi vocali o strumentali. Il rapporto tra produzioni italiane e produzioni straniere, che nella gran parte dei casi sono produzioni anglo-sassoni, vede quest'ultime prevalere, seppure di poco (52,3% le produzioni straniere a fronte del 47,7% di quelle nazionali). Se analizziamo anno per anno il rapporto tra produzioni nazionali e produzioni straniere notiamo come questo sia altalenante (vedi tab. 1). Il primo triennio (1971-1973) vede la netta prevalenza delle produzioni straniere dovuta al grande successo dei gruppi rock internazionali (Led Zeppelin, Creedence Clearwater Revival, Jethro Tull, Deep Purple, Emerson Lake & Palmer, Pink Floyd, Santana, ecc.) sull'onda dei mega raduni-concerti come quello di Woodstock (1969) e quello dell'isola di Wight (1970). Il triennio 1974-1976 vede invece prevalere le produzioni italiane e tra queste acquistano uno spazio rilevante i dischi dei cantautori. Il 1977 è un anno all'insegna della musica straniera rivitalizzata dall'esplosione della Disco-Music (Donna Summer, Leroy Gomez, ecc.) che lancia la mania della discoteca tra i giovani. Nel quinquennio successivo (1978-1982) torna in forte voga la musica italiana soprattutto per merito dei cantautori (Edoardo Bennato, Angelo Branduardi, Antonello Venditti, Lucio Battisti, Renato Zero, Alan Sorrenti, Francesco De Gregori, Lucio Dalla, Claudio Baglioni, Pino Daniele, Franco Battiato) i cui dischi stazionano per molte settimane in vetta alle classifiche.

Il periodo 1983-1990, che segna una forte espansione del mercato discografico nazionale - soprattutto negli anni 1983-1987 - è caratterizzato da una forte prevalenza di produzioni straniere che si articolano in vari generi (la Dance music - ovvero l'evoluzione della disco-music di qualche anno prima; il nuovo rock dei Duran Duran e Spandau Ballet, accanto ad interpreti rock più tradizionali come Pink Floyd, Bruce Springsteen, Sting, U2; nuovi fenomeni come Madonna e Micheal Jackson e Prince).

Gli ultimi due anni (1991-1992) riportano in auge la musica italiana sempre per merito dei cantautori le cui fila sono rinforzate da una nuova generazione di autori (Eros Ramazzotti, Luca Carboni, Marco Masini, Luca Barbarossa, ecc.). A consolidare i successi italiani degli ultimi anni, hanno contribuito interpreti rock nostrani come, in particolar modo, Vasco Rossi e Zucchero.

Tab. 1 Distribuzione percentuale tra le produzioni italiane e straniere nelle classifiche di vendita (dal primo al ventesimo posto) per anno

<b>Anno</b>	<b>Produzioni italiane</b>	<b>Produzioni straniere</b>	<b>Totale</b>
1971	37,3%	62,7%	4,7% (83)
1972	43,3%	56,7%	3,8% (67)
1973	48,5%	51,5%	3,9% (68)
1974	51,7%	48,3%	5,0% (87)
1975	60,6%	39,4%	3,8% (66)
1976	51,7%	48,3%	3,4% (60)
1977	34,2%	65,8%	4,3% (76)
1978	55,4%	44,6%	4,2% (74)
1979	49,3%	50,7%	3,8% (67)
1980	54,7%	45,3%	3,0% (53)
1981	60,6%	39,4%	4,1% (71)
1982	56,3%	43,7%	4,1% (71)
1983	47,9%	52,1%	5,4% (94)
1984	34,0%	66,0%	6,1% (106)
1985	44,8%	55,2%	6,0% (105)
1986	44,9%	55,1%	6,1% (107)
1987	42,2%	57,8%	5,1% (90)
1988	50,6%	49,4%	4,7% (83)
1989	41,3%	58,8%	4,6% (80)
1990	48,1%	51,9%	4,4% (77)
1991	53,8%	46,2%	4,5% (78)
1992	52,9%	47,1%	4,9% (85)
<b>Totale</b>	<b>47,7%</b> <b>(834)</b>	<b>52,3%</b> <b>(914)</b>	<b>100,0%</b> <b>(1748)</b>

L'intero materiale discografico è stato classificato rispetto al genere musicale individuando le seguenti cinque classi: genere melodico (27,3%), genere cantautore (18,8%), genere rock (32,3%), genere ballabile (16,6%) e genere strumentale (5,0%; vedi tab. 2).

All'interno dei cinque generi considerati la presenza di testi in lingua italiana è così distribuita: nel genere melodico (che rappresenta il 27,3% del totale dell'offerta discografica del ventennio) il 70,2% dei dischi ha testi in italiano; nel genere cantautori (18,8% del totale) l'87,5% dei dischi ha testi in italiano; nel genere rock (32,3% del totale che rappresenta la più alta frequenza del ventennio rispetto al genere musicale) solo il 12,2% dei dischi ha testi in italiano. Il genere ballabile (16,6% del totale) è totalmente cantato in lingue straniere (prevalentemente in inglese), anche se in questa classe sono presenti significative produzioni italiane; mentre nel genere strumentale (5% del totale) ovviamente non sono presenti testi.

Ai fini della nostra ricerca sono state esclusi dai 1.748 dischi tutti quelli che non presentavano testi in lingua italiana, per cui solo 692 dischi su 1.748 sono entrati a far parte della popolazione da cui è stato estratto il campione di dischi sottoposto ad analisi (vedi appendice metodologica).

Tab. 2 Classificazione dei dischi entrati in classifica per il genere degli interpreti e per l'anno

Anno	Melodico	Cantautore	Rock	Ballabile	Strumentale	Totale
1971	20,5%	12,0%	61,4%	1,2%	4,8%	100%
1972	22,4%	9,0%	55,2%	4,5%	9,0%	100%
1973	26,5%	10,3%	57,4%	1,5%	4,4%	100%
1974	28,7%	16,1%	35,6%	6,9%	12,6%	100%
1975	47,0%	10,6%	19,7%	12,1%	10,6%	100%
1976	28,3%	21,7%	28,3%	18,3%	3,3%	100%
1977	19,7%	13,2%	23,7%	34,2%	9,2%	100%
1978	31,1%	24,3%	10,8%	27,0%	6,8%	100%
1979	22,4%	20,9%	26,9%	25,4%	4,5%	100%
1980	24,5%	30,2%	30,2%	13,2%	1,9%	100%
1981	32,4%	26,8%	22,5%	12,7%	5,6%	100%
1982	33,8%	19,7%	28,2%	14,1%	4,2%	100%
1983	27,7%	19,1%	19,1%	30,9%	3,2%	100%
1984	23,6%	14,2%	22,6%	34,0%	5,7%	100%
1985	31,4%	17,1%	28,6%	18,1%	4,8%	100%
1986	33,6%	18,7%	29,0%	14,0%	4,7%	100%
1987	30,0%	14,4%	32,2%	20,0%	3,3%	100%
1988	32,5%	18,1%	30,1%	15,7%	3,6%	100%
1989	20,0%	17,5%	42,5%	18,8%	1,3%	100%
1990	23,4%	27,3%	32,5%	14,3%	2,6%	100%
1991	19,2%	26,9%	44,9%	7,7%	1,3%	100%
1992	21,2%	30,6%	34,1%	10,6%	3,5%	100%
<b>Totale</b>	<b>27,3%</b> (477)	<b>18,8%</b> (329)	<b>32,3%</b> (564)	<b>16,6%</b> (290)	<b>5,0%</b> (88)	<b>100%</b> (1748)

Nella popolazione di dischi aventi brani con testi in italiano la distribuzione per genere vede prevalere il genere melodico (48,4%) sul genere cantautori (41,6%) e sul genere rock (10%). Questi primi risultati indicano che solo il 39,6% del totale dei dischi entrati nelle classifiche nel ventennio preso in considerazione usano la lingua italiana e ciò può rappresentare tanto un fenomeno di internazionalizzazione delle produzioni musicali, quanto un fenomeno di colonizzazione rispetto a patrimoni culturali-musicali esteri, ed in maniera particolare - se non esclusiva - inglesi e statunitensi. Tra le due ipotesi, considerando gli analoghi processi che hanno investito le altre manifestazioni della cultura di massa come, e in modo particolare, il cinema e la *fiction* televisiva, riteniamo più plausibile la seconda in quanto la maggiore dimensione dei mercati discografici anglo-sassoni permette un più ampio potere di diffusione e di promozione dei prodotti in tutti gli altri mercati. Il maggiore potere organizzativo ed economico dei prodotti in lingua inglese, che prende il via dall'esplosione del *rock and roll* di Elvis Presley nella seconda metà degli anni cinquanta, ha permesso in altri contesti culturali e linguistici l'acquisizione e la formazione di gusti musicali affini a quelli statunitensi sia per quanto attiene la componente musicale, sia per la lingua usata per i testi, indipendentemente dall'accessibilità semantica da parte dei fruitori. In realtà fin dalla sua nascita, il Rock and Roll ha subito acquisito lo status di un vero e proprio esperanto culturale giovanile transnazionale favorito anche dall'impulso decisivo da parte di altri *mass media* come, in particolar modo, la radio e il cinema. Il Rock è stato il primo genere musicale da vedere ancora prima che da ascoltare; inoltre, ha suggerito un'infinità di modelli di comportamento giovanili: dall'abbigliamento al modo di portare i capelli, e, soprattutto, nuovi atteggiamenti esistenziali, in un primo momento rivoluzionari e trasgressivi

poi, via via, sempre più ammissibili e tollerabili socialmente. Questa molteplicità di significati culturali viene veicolata nel rock attraverso la sua natura multimediale sia in campo strettamente musicale, in quanto è un genere sincretico che assorbe e rielabora da sempre altri generi musicali, che per la sua diffusione attraverso molteplici canali di comunicazione, dalla radio e il cinema negli anni cinquanta fino ai *video-clip* degli anni '80. In altre parole, il rock non è semplicemente un genere musicale, ma è un modo di pensare, di vivere, di comportarsi, di essere giovani, di contestare i valori sociali tradizionali, di divertirsi, e molto altro ancora. Tutto ciò si capisce in qualsiasi parte del mondo indipendentemente dalla comprensione della lingua inglese che veicola i suoi testi. Oggi il rock ha compiuto quarant'anni e ciò comporta un'evoluzione del suo status che diviene un esperanto transculturale e anche transgenerazionale. Ad un concerto dei Rolling Stones o di Bob Dylan oggi possono andare "ragazzi" dai cinquantacinque ai quattordici anni di qualsiasi paese inserito nei *networks* del villaggio globale che il rock stesso ha contribuito a rendere possibile.

A conferma di questo flusso a una via tra i mercati anglo-sassoni e gli altri mercati discografici notiamo che solo di rado - ma sono le eccezioni che confermano la regola - prodotti non in lingua inglese sono entrati in quei mercati. Nel caso delle produzioni italiane, che negli ultimi anni hanno varcato i confini nazionali, si sono dovute accontentare dei mercati europei non anglo-sassoni (Spagna, Francia e Germania in modo particolare) o dei paesi sudamericani. La resistenza della lingua italiana nelle produzioni discografiche che si consumano in Italia è affidata da una parte al genere melodico, che porta avanti la tradizione del "bel canto all'italiana", che ha origini tanto antiche quanto nobili, anche se spesso viene riproposta in *cliché* stereotipati e stantii e, dall'altra, ai cantautori che rappresentano la via italiana alla "nuova musica" giovanile che si è sviluppata sull'onda del rock degli anni sessanta e settanta, ma che si caratterizza per l'importanza attribuita ai testi rigorosamente in italiano. L'importanza delle produzioni dei cantautori nel contesto musicale nazionale è decisiva in quanto esse hanno rinnovato, rispondendo alle richieste e ai bisogni del pubblico musicale più giovane, la funzione sociale della musica. Attraverso le parole dei cantautori intere generazioni di ragazzi hanno interpretato la loro esistenza, hanno liberato il loro immaginario condividendo sogni ed ideali. Alcune canzoni dei cantautori hanno assunto un ruolo guida simbolico per i giovani e sono diventate decisive per definire l'identità giovanile. Questo fenomeno è ben visibile quando si pensi a come molte canzoni di cantautori (volutamente non citiamo titoli esemplificativi in quanto riteniamo che esse siano ben presenti nella memoria di chi si interessa di musica italiana) hanno superato il ciclo di vita del prodotto-disco (che normalmente si esaurisce nell'arco di un anno dalla sua immissione nel mercato) mantenendo una loro autonoma diffusione e circolazione non prettamente economico-commerciale. Dobbiamo a questo punto introdurre una fondamentale distinzione tra gli aspetti economici e quelli non economici riguardo alle produzioni musicali di massa. Se si prendono in considerazione i risultati economici dell'industria musicale come parte del più ampio comparto dell'industria culturale, le produzioni musicali si possono considerare come prodotti ad obsolescenza programmata in quanto queste hanno un ciclo di vita che normalmente non supera i dodici mesi. Un disco o un qualsiasi altro prodotto musicale può essere considerato e valutato dal punto di vista dei risultati economici che raggiunge, così come possiamo valutare un film rispetto agli incassi che ottiene o un programma televisivo rispetto all'*audience* che fa registrare. Ma una analisi che si limiti agli aspetti economici dei prodotti musicali finirebbe con l'essere incompleta in quanto non prenderebbe in considerazione gli altri aspetti legati al mondo della musica di massa. Chi acquista un prodotto musicale non sempre, o forse raramente, è consapevole del suo

ruolo di consumatore; egli può essere motivato da un insieme di ragioni e può attribuire al suo acquisto una infinità di valori d'uso. Se poi consideriamo i contenuti dei prodotti, ovvero la musica e le parole questi possono lasciare delle tracce indelebili nella memoria dei fruitori-consumatori che vanno molto al di là del ciclo di vita del prodotto. Solo in base a questa distinzione possiamo spiegare come certe canzoni abbiano assunto una loro vita autonoma rispetto al prodotto-supporto che le conteneva.

Residuale appare il tentativo di italianizzare il rock, che comunque rappresenta il genere musicale più consumato in Italia, attraverso l'uso della lingua italiana in un contesto musicale che si rivela ostile ai fonemi italici, a parte le eccezioni significative di Vasco Rossi, Zucchero e del gruppo dei Litfiba. Nel caso di questi *rockers* nostrani, l'impatto della lingua italiana rende analogo a quello dei cantautori il tipo di legame e la funzione sociale della loro musica. Riassumendo le considerazioni svolte fino ad ora, possiamo dire che la lingua italiana sopravvive alla crescente colonizzazione economico- culturale del mondo anglo-sassone per merito del richiamo alla tradizione melodica nazionale (di cui gran parte è il patrimonio della canzone napoletana) e per l'opera meritoria di rinnovamento e di adeguamento, o se si preferisce di contaminazione tra la cultura italiana e le altre culture, della musica italiana operata in gran parte dai cantautori e, in qualche caso, da *rockers* che si sono cimentati nell'uso dell'italiano. Il riconoscimento di questa importante funzione di operatori culturali ai cantautori è dato, oltre al successo accordato dal pubblico e non solo in termini di vendite, dall'inserimento dei loro testi in varie antologie scolastiche. In altri campi della cultura di massa le cose per la cultura italiana vanno decisamente peggio. Si pensi alla situazione del cinema italiano che negli anni sessanta aveva uno spazio e una importanza di assoluto rilievo internazionale, mentre oggi sopravvive, ed in minima parte, solo grazie ai finanziamenti pubblici (come ad esempio il famoso articolo 28 che finanzia opere prime di autori cinematografici) e all'intervento delle televisioni. Per quanto riguarda l'offerta televisiva, i programmi di produzione italiana, soprattutto nella *fiction*, sono sempre più rari a tutto vantaggio di produzioni estere.

### 2.3 La struttura delle canzoni italiane

Da una prima analisi dei risultati della nostra ricerca, sembra che le produzioni musicali dell'ultimo ventennio aventi testi in italiano sono saldamente ancorate alla forma canzone a ritornello. Infatti l'83,6% dei brani esaminati hanno un ritornello, mentre il rapporto tra parti vocali e parti strumentali vede nell'86,8% dei casi prevalere le parti vocali, nel 10% dei casi una sostanziale parità tra parti vocali e parti strumentali e solo nel 3,2% dei casi prevalgono le parti strumentali. Questi risultati confermano l'importanza che le parti testuali hanno nella forma canzone rispetto alle parti esclusivamente musicali.

Gli interpreti dei dischi esaminati sono stati aggregati in due diverse classificazioni (vedi appendice metodologica). Rispetto alla prima sono state individuate tre categorie: interpreti di genere melodico (48,3%), cantautori (42,1%) e interpreti di genere rock (9,6%). La seconda tiene conto sia del diverso genere musicale degli interpreti sia del periodo storico e ripartisce gli interpreti in sei classi rispettivamente: i grandi interpreti (24,5%), le meteore (26,1%), i cantautori anni '70 (26,2%), i cantautori anni '80 (13,7%), gli interpreti rock anni '70 (3,8%) e gli interpreti rock degli anni '80 (5,7%).

Questi primi risultati permettono di valutare l'offerta complessiva delle produzioni musicali con testi in italiano rivolte ad un vasto pubblico. Il grosso delle produzioni (più del 90%) è connotabile in termini di produzioni melodiche e di produzioni di cantautori, mentre una parte residua dell'offerta, anche se nel secondo decennio preso in considerazione tende ad acquistare più spazio, si inserisce nel genere rock.

Considerando il genere degli interpreti è possibile evidenziare subito delle significative differenze rispetto alla forma delle produzioni proposte. Infatti, mentre nel genere melodico la quasi totalità dei brani (90,1%, vedi tab. 3) rispetta la forma della canzone a ritornello nel genere dei cantautori e, ancor di più nel rock, questa pur rimanendo la forma prevalente (rispettivamente nel 78,9% e nel 73,2% dei casi) lascia spazio ad altre forme. Tra i cantautori è abbastanza diffusa la canzone a ballata che è tipica nella tradizione della musica popolare. Per quanto riguarda il rock, che fin dalla sua nascita si caratterizza come genere musicale che fonde altri generi preesistenti come il *blues*, il *rhythm'n'blues*, il *country*, le forme musicali sono più variegate. Negli anni settanta i gruppi rock svilupparono la forma suite che in molti casi occupava l'intero spazio di un disco o di una sua facciata. Esempi di queste produzioni sono le suite *Il Giardino del Mago* (1972), *L'evoluzione* (1972), *Canto nomade per un prigioniero politico* (1973) del Banco del Mutuo Soccorso o *Felona e Sorona* (1973) e *Maggio* (1975) delle Orme. In generale, in quegli anni, i gruppi rock italiani producevano in prevalenza i cosiddetti *album-concept* nei quali tutti i brani (che normalmente erano pochi e di lunga durata) erano legati da un unico filo conduttore tematico/musicale e spesso questi erano presentati senza soluzione di continuità sul modello dello storico *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) dei Beatles che inaugurò la moda degli *album-concept* a cui aderirono ben presto tutti i principali gruppi rock inglesi (Genesis, Emerson Lake & Palmer, Yes, Gentle Giant). Negli anni più recenti, nelle produzioni rock si sono usate molte altre forme musicali attinte da molteplici tradizioni musicali come il blues, il jazz, il reggae, il funk, il soul, la musica classica dell'ottocento, la musica medioevale e rinascimentale, la musica elettronica e concreta, la musica africana e asiatica, e molte altre forme musicali diffuse in qualsiasi parte del pianeta.

Tab. 3 Presenza del ritornello per la classificazione degli interpreti

Ritornello	Melodico	Autore	Rock	Totale
Sì	90,1	78,9	73,2	83,6
No	9,9	21,1	26,8	16,4
<b>Totale</b>	<b>47,1</b>	<b>44,1</b>	<b>8,8</b>	<b>100,0</b>
	(1039)	(974)	(194)	(2207)

Chi quadro significativo per  $p=0.000001$

Una caratteristica particolare del rock degli anni settanta riguarda il rapporto tra parti vocali e parti strumentali: solo in queste produzioni prevalgono le parti strumentali, mentre in tutti gli altri generi, compreso il rock degli anni '80 e '90, le parti vocali sono prevalenti (vedi tab. 4).

Tab.4 Rapporto quantitativo tra parti vocali parti strumentali per il genere degli interpreti

Rapporto testi musica	grandi interpreti	meteore	autori anni '70	autori anni '80	rock anni '70	rock anni '80	totale
Più Voce	95,8	88,8	84,5	89,6	36,5	74,2	86,8
Pari	3,8	10,5	11,9	9,4	20,3	20,0	10,0
Più Strumentale	0,4	0,7	3,7	1,0	43,2	5,8	3,2
Totale	24,0 (530)	25,4 (561)	28,3 (624)	13,5 (298)	3,4 (74)	5,4 (120)	100,0 (2207)

Chi quadro significativo per  $p=0.000001$

A conferma della priorità dei testi all'interno delle canzoni, troviamo che, in rapporto alle parti vocali, le parti strumentali per il 90,4% dei casi hanno una funzione prettamente descrittiva di supporto e di accompagnamento delle parole, mentre solo per un 5,6% dei casi questo rapporto si inverte lasciando prevalere le parti esclusivamente musicali dal punto di vista del tessuto narrativo della canzone. Nel rimanente 4% di canzoni analizzate la musica produce un effetto di attenuazione, perdita di credibilità dei testi. E' questo il caso delle cosiddette canzoni umoristiche o satiriche (negli ultimi anni denominate *demenziali*) nelle quali l'insieme di musica e parole è finalizzato ad ottenere un effetto comico. La tendenza a raccontare con la musica è più diffusa all'interno del genere rock, soprattutto in quello degli anni '70. Solo in questo genere troviamo che nel 50% dei casi la musica assume il ruolo conduttore nella costruzione dei pezzi (vedi tab. 5), questa percentuale scende al 18,3% nel rock degli anni '80, mentre nelle altre quattro classi oscilla dal 5,6% dei cantautori anni '70 all'1,3% dei grandi interpreti di genere melodico (vedi tab. 5). Possiamo quindi ribadire che nelle canzoni che presentano dei testi questi nella quasi totalità dei casi assumono una posizione centrale e di primaria importanza, con la sola eccezione del rock, in particolare quello degli anni '70, all'interno del quale più frequentemente le parole sono subordinate alla musica. A proposito del rapporto tra musica e parole nelle produzioni musicali italiane è utile delineare sinteticamente l'evoluzione storica rispetto ai singoli generi. La musica melodica, fino a tutti gli anni '70, era caratterizzata per il frequente ricorso all'orchestra d'archi con funzioni d'accompagnamento delle parti vocali con poche e significative eccezioni come, ad esempio, alcuni arrangiamenti di Ennio Morricone per Gino Paoli, Gianni Meccia, Edoardo Vianello negli anni '60 che si caratterizzavano per alcune soluzioni assolutamente peculiari, e talvolta anche geniali, per l'epoca. Nella musica proposta dai cantautori, a partire dagli anni '70, la funzione di accompagnamento dei testi era prevalentemente affidata ad un solo strumento, la chitarra o il pianoforte, e nelle loro produzioni alle parti musicali non veniva dedicata la stessa cura che si prestava ai testi. Possiamo ricordare, ad esempio, le produzioni discografiche e le esibizioni in concerto di Fabrizio De Andrè, Francesco Guccini, Edoardo Bennato che si svolgevano solamente con la chitarra e la voce sul modello dei *folk-singer* americani. Il cantautore di quegli anni che si discostava da questa regola, e che infatti in quel periodo non veniva assimilato in questa categoria, era Lucio Battisti che, forse proprio perchè non scriveva i testi delle sue canzoni, scritti da Giulio Rapetti in arte Mogol, dedicava molta attenzione alla musica e all'arrangiamento dei brani. Arrivando al genere rock, che nasce negli Stati Uniti negli anni '50, esso fin dall'inizio ribalta in maniera assolutamente originale il rapporto tra musica e parole. Nel rock accanto alla voce emerge, almeno con la stessa importanza, la chitarra elettrica che assume un ruolo di guida sostenuta da una forte ed accentuata sezione ritmica, basso e batteria. Con l'evoluzione di questo genere, il *Beat*, il *Rock-Blues*, il *Rock Psichedelico* degli anni

'60, l'*Hard rock* e il *Pop* inglese degli anni '70, la musica nel rock tende sempre più spesso a marginalizzare le parti vocali. Nel rock, a differenza degli altri generi, gli interpreti sono soprattutto i gruppi che sono formati, in molti casi, da musicisti virtuosi intenzionati a fare emergere il proprio talento musicale. Per queste ragioni il rock italiano degli anni '70 si discosta in modo così marcato dagli altri due generi, ricordiamo i gruppi principali di quel periodo, gli Area, Il Banco del Mutuo Soccorso, le Orme, gli Osanna, i New Trolls, la Premiata Forneria Marconi, che producevano dischi in larga misura strumentali con molti assoli di chitarra, tastiera, flauto, violino, batteria secondo la voga del momento dettata dai grandi gruppi inglesi.

Negli anni '80 e negli anni '90, a causa dell'evoluzione tecnica degli strumenti musicali e delle tecniche di incisione della musica, nonché per l'evoluzione degli strumenti di riproduzione dei prodotti musicali, sono cresciute le esigenze di qualità di ascolto musicale da parte dei fruitori. Quindi in tutti i generi si dedica una maggiore cura alle parti musicali e agli arrangiamenti dei brani.

Tab. 5 Rapporto qualitativo tra parti vocali parti strumentali per il genere degli interpreti

rapporto testi musica	grandi interpreti	meteore	autori anni '70	autori anni '80	rock anni '70	rock anni '80	totale
Descrizione	96,4	93,2	89,3	89,6	47,3	75,8	90,4
enfaticizzazione	1,3	2,5	5,6	9,4	50,0	18,3	5,6
attenuazione	2,3	4,3	5,1	1,0	2,7	2,7	4,0
Totale	24,0 (530)	25,4 (561)	28,3 (624)	13,5 (298)	3,4 (74)	5,4 (120)	100,0 (2207)

Chi quadro significativo per  $p=.000001$

In quegli anni si diffonde la moda delle collaborazioni tra gruppi rock e cantautori (che era già stata sperimentata nel decennio precedente negli Stati Uniti e in Inghilterra), Lucio Dalla e gli Stadio, Guccini e i Nomadi, Fabrizio De Andrè e la Premiata Forneria Marconi, Angelo Branduardi e il Banco del Mutuo Soccorso, Riccardo Cocciante e il Perigeo, ed anche tra interpreti di musica melodica e gruppi rock, Ornella Vanoni e i New Trolls, Anna Oxa e gli stessi New Trolls. Tra i cantautori emergono personaggi più preparati dal punto di vista musicale, Lucio Dalla, Ivano Fossati, Franco Battiato, Pino Daniele, Angelo Branduardi che avevano maturato precedenti esperienze musicali come strumentisti. Si producono così dischi sempre più sofisticati e raffinati sotto il profilo musicale e tecnologico in tutti i generi musicali.

Rispetto alle modalità di esecuzione delle parti vocali registriamo una sensibile differenza tra il genere melodico e i generi cantautori e rock. Nella musica melodica c'è un più frequente ricorso, nello svolgimento delle parti vocali, a più voci (16,8% del totale, vedi tab. 6), mentre negli altri due generi la quasi totalità dei brani sono eseguiti da una sola voce.

Tab. 6 Modalità di svolgimento delle parti vocali per il genere degli interpreti

Parti vocali	melodico	autore	rock	totale
Una voce	83,2	94,9	94,3	89,3
Più voci	16,8	5,1	5,7	10,7
Totale	47,1 (1039)	44,1 (974)	8,8 (194)	100,0 (2207)

Chi quadro significativo per  $p=.000001$

Nella canzone melodica, il frequente ricorso a duetti vocali permette una migliore rappresentazione del tema della canzone, che normalmente è l'amore: in quanto le due voci

interpretano un discorso diretto tra *partners*. Esempi di duetti vocali misti nel genere melodico, che spesso costituiscono delle coppie anche nella vita, sono Al Bano e Romina Power, Wess e Dori Ghezzi, i Vianella, Julie and Julie.

Il tipo di dischi prodotti è, nella quasi totalità dei casi (91,5%), costituito da dischi singoli, mentre solo l'8,5% di questi sono doppi. I brani contenuti nei dischi sono per il 79,3% dei casi inediti, nei rimanenti casi sono editi (14,5%) o dal vivo (6,2%).

Tra i 2.489 pezzi esaminati 2.206 (88,6%) hanno un testo in italiano; 72 (2,9%) sono brani strumentali; 79 (3,2%) hanno testo in lingua inglese; 79 (3,2%) in napoletano; 32 (1,3%) in altri dialetti italiani; e 21 (0,8%) in altre lingue straniere. Quindi, anche nel caso di dischi che si connotano per l'uso della lingua italiana, troviamo che in sette brani su cento si usano altre lingue rispetto alle lingue italiane (inclusando i vari dialetti italici) e ciò può rappresentare il progressivo depauperamento dell'uso della lingua italiana nelle produzioni musicali nazionali.

Abbiamo fin qui delineato alcune caratteristiche delle canzoni che possiamo riassumere nei seguenti termini. Si tratta prevalentemente di canzoni a ritornello nelle quali hanno priorità le parti cantate, e di conseguenza i testi. In esse la musica ha una funzione di accompagnamento dei testi in qualche modo tende a sottostare ai testi. In altre parole possiamo affermare che le parti musicali costituiscono un tappeto sul quale poggia la melodia che viene eseguita dal canto che normalmente è eseguito da una sola voce. La forma con cui viene svolto il testo è nel 90% dei casi personale, mentre i verbi usati nei testi sono coniugati prevalentemente nelle persone singolari rispettivamente: in prima (37,1%), seconda (29,6%) e terza (16,2%). Le persone plurali sono usate più raramente: 5,7% la prima, 2,6% le seconda e 2,7% la terza. Nel genere melodico e nel rock il frequente uso della prima e seconda persona singolare (rispettivamente 71,2% per i grandi interpreti, 70,3% le meteore, 70,3% il rock anni '70 e 75,9% il rock anni '80, vedi tab. 7) manifesta una maggiore individualizzazione dei testi; tra i cantautori hanno più spazio le persone plurali e/o la forma impersonale, e ciò potrebbe rappresentare un più frequente ricorso a dimensioni universalistiche e generali all'interno dei testi.

Una conferma di questo andamento si registra rispetto ad un'altra caratteristica rilevata. Se consideriamo ad un livello aggregato le canzoni analizzate, notiamo che i testi sono costruiti in maniera pressoché costante in forma individuale (93,7%) e solo nel 6,3% dei casi in forma collettiva. Disaggregando i dati per la classificazione degli interpreti notiamo ancora una volta come tra i cantautori e tra il rock degli anni '70 trovino più spazio dimensioni collettive-universali nella costruzione dei testi (vedi tab. 8). Per approfondimenti di questi aspetti, si veda il capitolo successivo.

Tab. 7 Coniugazione dei verbi del testo per il genere degli interpreti

<b>Persone Verbi Testo</b>	<b>grandi interpreti</b>	<b>meteore</b>	<b>autori anni '70</b>	<b>autori anni '80</b>	<b>rock anni '70</b>	<b>rock anni '80</b>	<b>totale</b>
I persona singolare	42,1	36,4	30,8	38,3	47,3	41,7	37,1
I persona plurale	3,8	6,8	6,3	5,4	9,5	5,0	5,7
II persona singolare	29,1	33,9	27,9	25,8	23,0	34,2	29,6
II persona plurale	4,0	2,0	1,3	4,0	-	5,0	2,6
III persona singolare	16,6	13,7	20,7	15,1	9,5	10,0	16,2
III persona plurale	0,9	1,8	3,5	6,0	2,7	1,7	2,7
Impersonale	3,6	5,5	9,6	5,4	8,1	2,5	6,1
Totale	24,0	25,4	28,3	13,5	3,4	5,4	100,0
	(530)	(561)	(624)	(298)	(74)	(120)	(2207)

Chi quadro significativo per  $p=0.000001$

Tab. 8 Costruzione dei testi in forma individuale-collettiva per il genere degli interpreti

Forma individuale collettiva	grandi interpreti	Meteore	autori anni '70	autori anni '80	rock anni '70	rock anni '80	totale
Individuale	95,1	95,9	91,3	94,0	83,8	94,2	93,7
Collettiva	4,9	4,1	8,7	6,0	16,2	5,8	6,3
Totale	24,0 (530)	25,4 (561)	28,3 (624)	13,5 (298)	3,4 (74)	5,4 (120)	100,0 (2207)

Chi quadro significativo per  $p=.0001$

Nello sviluppo del testo prevale la dimensione della descrizione (60,4%) sull'analisi (27%) e sull'individuazione di soluzioni (12,6%). Queste due ultime modalità sono molto più frequenti nel genere dei cantautori e nel rock. Infatti, a fronte del genere melodico dove troviamo la seguente ripartizione: 78% di descrizione, 15,4% di analisi e 6,6% di soluzione (vedi tab. 9) nei cantautori e nel rock troviamo rispettivamente 37,4% e 37,2% di analisi, 18,7% e 14,1% di soluzione. E' quindi possibile definire due modalità significativamente diverse di costruzione dei testi rispetto al genere degli interpreti. Nella musica melodica prevale la descrizione di un mondo privato, particolare, immutabile nel quale interagiscono solitamente un *lui* e una *lei* come attori di un rapporto d'amore. Nel genere dei cantautori e nel rock si rappresenta molto più di frequente un mondo in cui interagiscono dinamicamente una pluralità soggetti e molto più spesso si tende a generalizzare le situazioni di cui si parla analizzando i contesti ed individuando delle eventuali soluzioni finalizzandole ad un superamento di situazioni problematiche.

Tab. 9 Livello di descrizione - analisi - soluzione nell'articolazione dei testi per il genere degli interpreti

Livello	Melodico	Autore	Rock	Totale
Descrizione	78,0	43,9	48,7	60,4
Analisi	15,4	37,4	37,2	27,0
Soluzione	6,6	18,7	14,1	12,6
Totale	47,1 (1008)	43,9 (939)	8,9 (191)	100,0 (2138)

Chi quadro significativo per  $p=.000001$

Quando nel testo è individuabile un destinatario (nel 40,1% dei casi) questo è nel 70% delle volte il partner; nel 19,2% è presente ma non è specificabile; il 5,8% è un amico; il 2,9% un membro della famiglia; e 2,1% è Dio o Gesù. Nel genere melodico è più frequente l'individuazione di un destinatario del testo (55,2% del totale del campione; vedi tab. 10). Questo è individuabile nel 79,9% dei casi nel partner a conferma della centralità del tema amore per questo genere. Negli altri due generi, cantautori e rock, i riferimenti al partner si abbassano sensibilmente (rispettivamente al 57,9% e al 57,3%), mentre emergono più spesso altri destinatari dei testi ed in particolare spesso (rispettivamente nel 26,5% e nel 37,3%; vedi tab. 10) il destinatario è definibile nei termini di altro generalizzato in quanto pur essendo presente non è identificabile e per questo potrebbe essere chiunque.

Tab. 10 Destinatario del testo per il genere degli interpreti

<b>Destinatario</b>	<b>Melodico</b>	<b>Autore</b>	<b>Rock</b>	<b>Totale</b>
Partner	79,9	57,9	57,3	70,0
Non specificabile	11,8	26,5	37,3	19,2
Amico	4,2	8,6	4,0	5,8
Membro famiglia	2,2	4,3	1,3	2,9
Dio o Gesù	2,0	2,7	-	2,1
<b>Totale</b>	<b>55,2</b>	<b>37,3</b>	<b>7,5</b>	<b>100,0</b>
	(551)	(373)	(75)	(999)

Chi quadro significativo per  $p=.000001$

Il testo viene costruito nel 53,2% dei casi come una serie di riflessioni, considerazioni o ricordi; nel 26,7% come un discorso diretto; nel 10,5% come una storia; e nel 9,6% come una unica immagine. Nel genere melodico è molto frequente la modalità discorso diretto (34,2%; vedi tab. 11) a conferma della frequente interazione tra due individui legati da un rapporto d'amore. Ancora una volta i profili dei generi cantautori e rock sono molto simili. Infatti, le modalità di costruzione dei testi sono sviluppate innanzitutto con una serie di riflessioni ricordi (56,7% in entrambi i generi; vedi tab. 11); con un discorso diretto (rispettivamente 19,5% e 22,2%); come una storia (12,1% e 12,9%); o come un'unica immagine (11,7% e 8,2%).

Tab. 11 Modalità di presentazione dei testi per il genere degli interpreti

<b>Presentazione testo</b>	<b>Melodico</b>	<b>Autore</b>	<b>Rock</b>	<b>Totale</b>
Storia	8,6	12,1	12,9	10,5
Immagine	7,9	11,7	8,2	9,6
Riflessioni-ricordi	49,3	56,7	56,7	53,2
Discorso diretto	34,2	19,5	22,2	26,7
<b>Totale</b>	<b>47,1</b>	<b>44,2</b>	<b>8,8</b>	<b>100,0</b>
	(1038)	(974)	(194)	(2206)

chi quadro significativo per  $p=.000001$

Nel testo è presente raramente un contesto denotativo (solo nel 19,2% dei casi): questo è per il 52,2% dei casi costituito da situazioni di svago-tempo libero; nel 26,6% dei casi da situazioni caratterizzate da dimensioni fantastiche; nel 15,5% dei casi da situazioni di lavoro; nel 4,2% da situazioni di tipo politico; e nel 1,5% da situazioni scolastiche. L'ambientazione del testo entro un contesto denotativo è una prerogativa soprattutto tra i cantautori (52,6% del totale dei casi; vedi tab. 12) e si tratta soprattutto di contesti di svago-tempo libero (43,8%), fantastici (31,1%) e di lavoro (17,1%).

Tab. 12 Contesto denotativo dei testi per il genere degli interpreti

Contesto denotativo	Melodico	Autore	Rock	Totale
Svago tempo libero	58,5	43,8	76,3	52,2
Lavoro	14,9	17,1	7,9	15,5
Scuola	1,1	2,0	-	1,5
Politico	2,1	6,0	2,6	4,2
Fantastico	23,4	31,1	13,2	26,6
<b>Totale</b>	<b>39,4</b> (188)	<b>52,6</b> (251)	<b>8,0</b> (38)	<b>100,0</b> (2138)

chi quadro significativo per  $p=.006$

Molto più spesso nel testo è presente un contesto connotativo (nel 47,9% dei casi): questo è rappresentato nel 81,6% da relazioni di *partnership*; nel 13,7% da relazioni all'interno di gruppi amicali; e nel 4,7% dei casi da relazioni familiari. Ovviamente nel genere melodico la quasi totalità di riferimenti al contesto connotativo riguarda le relazioni di coppia (90,1%; vedi tab. 13), mentre tra i cantautori e il rock si presentano più spesso contesti di interazioni all'interno di gruppi amicali (rispettivamente 21,8% e 26,2%; vedi tab. 13).

Tab. 13 Contesto connotativo dei testi per il genere degli interpreti

Contesto connotativo	Melodico	Autore	Rock	Totale
Famiglia	3,0	8,4	-	4,7
Gruppo	7,0	21,8	26,2	13,7
Rapporto di coppia	90,1	69,8	73,8	81,6
<b>Totale</b>	<b>56,8</b> (676)	<b>36,2</b> (431)	<b>7,1</b> (84)	<b>100,0</b> (1191)

Chi quadro significativo per  $p=.000001$

#### 2.4 I temi delle canzoni italiane

Passiamo ora all'oggetto tematico dei testi analizzati. Per la quasi totalità dei 2.207 brani analizzati è stato possibile individuare l'argomento-tema del testo (per la precisione nel 96,6% dei casi corrispondenti a 2.131 brani). Gli argomenti-temi sono stati classificati in cinque classi o sfere generali rispettivamente: tema amore (51,3%); sfera personale (20,3%); sfera sociale (12,5%); altri temi (10%); e altri rapporti affettivi (5,9%). Il 77,5% dei temi-argomenti delle canzoni analizzate ha a che fare con dimensioni private e/o individuali tra le quali si impone l'amore con più della metà delle frequenze. Questo risultato richiede immediatamente un commento. Se assumiamo che la canzone è nata come il luogo privilegiato della sfera affettivo-sentimentale nella quale l'amore viene presentato e condito in tutte le salse, dobbiamo rilevare che nell'ultimo ventennio le cose sono cambiate di molto anche all'interno del filone melodico che rappresenta la continuità con la canzone tradizionale. Infatti se analizziamo la distribuzione dei temi per il genere degli interpreti vediamo che nel genere melodico oltre i due terzi degli argomenti riguardano il tema amore (65,6%; vedi tab. 14), ma troviamo anche rappresentate le altre classi tematiche (4,8% altri rapporti affettivi, 14,7% sfera personale, 6,8% sfera sociale e 8,1% altri argomenti) e ciò indica un *profondo processo di rinnovamento dei contenuti delle canzoni melodiche*. In altre parole, nella canzone melodica moderna è diventato possibile introdurre argomenti che qualche anno fa erano quantomeno eterodossi per questa forma

musicale. Per fare un esempio, al festival di San Remo del 1991, tradizionale istituzione della canzone melodica italiana, sono state presentate diverse canzoni con contenuti sociali (*Perchè lo fai* di Marco Masini sul problema della droga, *Gli altri siamo noi* di Umberto Tozzi sulla solidarietà, *Terra* di Rossana Casale sull'ecologia, *Spalle al muro* di Renato Zero sul problema degli anziani, *Le persone inutili* di Paolo Vallesi sulla riscoperta del valore della gente normale, *La fotografia* di Enzo Jannacci che presenta violentemente una situazione di disagio metropolitano). Questa tendenza ad allargare i contenuti dei testi delle canzoni melodiche rappresenta complessivamente un lungo processo di evoluzione della cultura di massa che ritroviamo anche in altre sue manifestazioni. Pensiamo, ad esempio, a come si sono evoluti programmi di intrattenimento televisivo dalla forma del tradizionale varietà (costituito da canzoni, balletti e comicità, tutto improntato sulla dimensione dell'evasione) ai nuovi programmi di intrattenimento, dove accanto ai tradizionali contenuti leggeri e di evasione si vanno sempre di più inserendo altri contenuti - sociali, politici, ecc. - che prima erano del tutto assenti. Sebbene non di rado il fine ultimo di molti di questi programmi sia quello della spettacolarizzazione degli eventi. Valgano per tutti il caso della "TV del dolore", o dei numerosi ring salottieri che hanno richiesto, per poter essere arginati, una speciale autoregolamentazione in occasione della campagna elettorale del 1994.

Nel genere dei cantautori e nel rock i temi non ortodossi sono ovviamente molto più diffusi. Per i cantautori troviamo che il tema amore rappresenta solo il 38,7%, mentre l'incidenza della sfera personale è pari al 23,5%, quella della sfera sociale è del 17,4%, gli altri argomenti sono pari al 13,4% e gli altri rapporti affettivi rappresentano il 7,1% dei riferimenti (vedi tab.14). Nel rock il 37,7% dei brani riguarda il tema amore, il 33,5% la sfera personale, il 18,8% la sfera sociale, il 5,8% gli altri rapporti affettivi e il 4,2% gli altri argomenti.

Tab. 14 Argomento testo per il genere degli interpreti

Argomento testo	Melodico	Autore	Rock	Totale
Amore	65,6	38,7	37,7	51,3
Altri rapporti affettivi	4,8	7,1	5,8	5,9
Sfera personale	14,7	23,5	33,5	20,3
Sfera sociale	6,8	17,4	18,8	12,8
Altri argomenti	8,1	13,4	4,2	10,0
<b>Totale</b>	<b>47,1</b>	<b>43,9</b>	<b>9,0</b>	<b>100,0</b>
	<b>(1004)</b>	<b>(936)</b>	<b>(191)</b>	<b>(2131)</b>

Chi quadro significativo per  $p=.000001$

Ma la differenza tra i cantautori e il rock e il genere melodico non è solo quantitativa, ossia legata alla frequenza con cui ricorrono gli argomenti-temi, è anche qualitativa nel senso che le modalità di sviluppo e trattazione degli stessi argomenti cambiano significativamente come dimostrato nel paragrafo precedente. Dobbiamo poi considerare che diverse matrici culturali degli interpreti riflettono significative differenze tra il pubblico musicale italiano. Nell'Italia degli anni '50 il pubblico musicale era piuttosto indifferenziato in quanto fruiva della musica quasi in maniera involontaria, soprattutto attraverso la radio e la neonata televisione oppure in luoghi pubblici come le balere o in altre occasioni di festa dove si eseguiva musica dal vivo e si ballava; inoltre, i consumatori dei dischi, che avevano ancora il formato a 78 giri, erano ancora una ristretta *élite*. Negli anni '60, con il lancio dei dischi a 45 giri e dei primi economici giradischi (i cosiddetti "mangiadischi") insieme all'importazione dei *Juke-box*, il pubblico musicale si comincia a differenziare individuando due gruppi principali: i *tradizionalisti* e i *modernisti*. I

primi riunivano il pubblico più adulto o comunque più sensibile alla melodia e al "bel canto all'italiana"; i secondi erano costituiti prevalentemente dai più giovani che cominciavano a sperimentare nuovi valori d'uso del consumo musicale. In quei tempi questi due gruppi erano radicalmente contrapposti tanto da emulare le dispute tra i sostenitori di Coppi e Bartali, due indimenticabili campioni del nostro ciclismo. La metafora ciclistica era favorita da manifestazioni canore-sportive come il Cantagiorno, gara canora organizzata su un percorso a tappe attraverso la penisola sul modello del Giro d'Italia a partire da 1962, che contrapponeva i divi canori del momento. I paladini dei tradizionalisti erano cantanti come il celeberrimo reuccio della canzone Claudio Villa, Teddy Reno, Achille Togliani, Gigliola Cinquetti, Orietta Berti, ecc; tra i modernisti si segnalavano gli *urlatori* come Tony Dallara e Baby Gate (primo nome d'arte di Mina), o i primi *rockers* come Adriano Celentano, Giorgio Gaber, Bobby Solo e Little Tony, o anche i gruppi Beat, i cosiddetti "capelloni" come gli Equipe 84, i Corvi, i Rokes, ecc. Su questa contrapposizione di gusto musicale si definiva anche il *generation-gap* tra genitori e figli, che è stato raccontato e descritto in molti film-canzone da registi specialisti del genere come Ettore Fizzarotti, Piero Vivarelli e Aldo Grimaldi. Probabilmente in qualche famiglia di quel periodo sono state coniate frasi come "abbassa il giradischi", "che cos'è questo fracasso", che da allora caratterizzarono i commenti dei genitori verso la musica preferita dai loro figli. Negli anni '70, nei quali si impongono i dischi a 33 giri e le prime radio "libere" ovvero private-commerciali, i giovani cominciano ad appropriarsi in maniera consistente del mercato discografico espellendo o marginalizzando i consumatori adulti. Il vento di protesta del '68 si comincia a sentire in molte produzioni musicali, soprattutto quelle dei cantautori e dei gruppi rock, mentre la musica tradizionale-melodica comincia a trasferirsi nei programmi televisivi che sono consumati prevalentemente dalle famiglie. Questo processo si consoliderà negli anni, tanto che a partire dalla seconda metà degli anni '80 il circuito della musica tradizionale-melodica sarà sempre più, e quasi esclusivamente, ancorato e veicolato da eventi televisivi come, in particolare modo, il Festival di San Remo.

Sul finire degli anni '70 comincia la secolarizzazione politico-ideologica della musica giovanile; si riscopre il valore dell'evasione e del divertimento, nasce la moda delle discoteche e dei *video-clip* e con gli anni '80, gli anni del cosiddetto *edonismo reaganiano*, si afferma la legittimità della pluralità dei consumi musicali nel mondo giovanile. Se negli anni '70 la musica che si ascoltava sembrava dovesse essere necessariamente etichettata ("politica", di "protesta", "di rottura", "alternativa", "sperimentale", ecc.) e "pura" ovvero non contaminata con implicazioni economico-commerciali, gli anni '80 sono gli anni della contaminazione e della caduta dei "muri" anche di quelli tra i diversi generi musicali. Rispolverando una vecchia ipotesi secondo cui un nuovo decennio nasce negli ultimi anni di quello precedente, alla fine degli anni '80 le cose cambiano nuovamente. Torna in questi primi anni '90, anche nella musica, una rinnovata voglia di impegno, questa volta più sociale che politico. Nei centri sociali si sperimentano nuove modalità espressivo-musicali e si dà il via ad un nuovo genere musicale prettamente giovanile, il Rap italiano, che ancora non è molto diffuso a livello di massa, escluso il controverso caso di Jovanotti, ma che probabilmente tra non molto farà ingresso nelle classifiche di vendita per merito di autori filologicamente meglio connotati come i 99 Posse, Frankie Hi Energy o gli Assalti Frontali. Nel Rap convivono e si coniugano due aspetti che negli anni '70 erano antitetici per definizione: l'impegno, l'invettiva e la lotta politico-sociale presente nei testi da un lato e il divertimento, la gioiosità, la possibilità di ballare e la natura ludica presente nella musica dall'altro.

Questo sommario *excursus* storico-musicale chiarisce, a nostro avviso, i motivi delle diversità qualitative rispetto ai diversi argomenti tematici proposti nei testi delle produzioni musicali italiane.

Per approfondire i contenuti tematici dei testi analizzati, le cinque classi-sfere degli argomenti sono state a loro volta classificate in modo più analitico.

Quando nelle canzoni si parla d'amore troviamo nell'11,3% dei casi delle considerazioni di carattere generale, ovvero svincolate da uno specifico rapporto; nel 17% dei casi si parla di un amore finito; nel 20,7% dei casi di malesseri e disagi connessi a una storia d'amore; nel 30,8% di descrizioni di un rapporto; nel 14,4% di casi delle caratteristiche, spesso con una enfaticizzazione-esaltazione, del partner; e nel 5,9% dei casi si tratta del tema amore rispetto a dimensioni legate all'erotismo e/o alla sessualità. Nel genere melodico prevale l'espressione di una polarità negativo-positivo sempre rispetto ad uno specifico rapporto. Infatti, se nel 35,4% dei casi la storia d'amore di cui si parla è presentata negativamente (perchè è un amore finito o perchè crea dei malesseri o delle sofferenze; vedi tab. 15), nel 52,9% si connota in termini positivi (descrizione del rapporto o esaltazione del partner).

Tab. 15 Classificazione argomento amore per il genere degli interpreti

<b>Tema Amore</b>	<b>Melodico</b>	<b>Autore</b>	<b>Rock</b>	<b>Totale</b>
Amore in generale	6,5	17,5	23,6	11,3
Fine rapporto	14,6	21,6	16,7	17,0
Malesseri in amore	20,8	21,6	15,3	20,7
Rapporti con partner	36,4	22,7	19,4	30,8
Caratteristiche Partner	16,5	11,6	8,3	14,4
Sessualità erotismo	5,2	5,0	16,7	5,9
<b>Totale</b>	<b>60,3</b>	<b>33,1</b>	<b>6,6</b>	<b>100,0</b>
	<b>(659)</b>	<b>(361)</b>	<b>(72)</b>	<b>(1092)</b>

Chi quadro significativo per  $p=.000001$

Nei cantautori sono più frequenti le considerazioni generali sull'amore (17,5%; vedi tab. 15), ovvero svincolate da uno specifico rapporto, oppure storie d'amore connotate negativamente (43,2% amore finito o malesseri; vedi tab.15). Il rock, come è nella sua natura erotico-trasgressiva, enfatizza l'amore in termini di sessualità-erotismo (16,7%). Rileviamo, a proposito del tema amore, alcune diverse concezioni rispetto ai generi: tra gli interpreti melodici prevale una concezione rassicurante dell'amore che si incarna in uno specifico rapporto; tra i cantautori invece, se si considera uno specifico rapporto, prevale una visione problematica se non pessimistica, oppure si tratta il tema in maniera più generale; nel rock, infine, l'amore viene spesso identificato con il sesso *tout court*.

Per quanto riguarda gli altri rapporti affettivi, nel 17,7% si parla di rapporti affettivi in generale; nel 46% di rapporti d'amicizia identificabili; e nel 36,3% di rapporti intergenerazionali (genitori-figli). Il 52,4% (vedi tab. 16) dei riferimenti di questa sfera sono presenti nelle produzioni dei cantautori e tra questi ben l'87,7% riguarda rapporti d'amicizia o rapporti intergenerazionali. Nel genere melodico i riferimenti più frequenti a questa sfera riguardano i rapporti intergenerazionali (39,6%; vedi tab. 16), mentre nel rock i rapporti d'amicizia raccolgono il 72,7% di questa classe.

Tab. 16 Classificazione argomento altri rapporti affettivi per il genere degli interpreti

<b>Altri rapporti affettivi</b>	<b>Melodico</b>	<b>Autore</b>	<b>Rock</b>	<b>Totale</b>
In generale	22,9	12,3	27,3	17,7
Amicizia	37,5	47,7	72,7	46,0
Rapporti familiari	39,6	40,0	-	36,3
<b>Totale</b>	<b>38,7</b>	<b>52,4</b>	<b>8,9</b>	<b>100,0</b>
	<b>(48)</b>	<b>(65)</b>	<b>(11)</b>	<b>(124)</b>

Chi quadro significativo per  $p=.05$

La sfera personale è così articolata: nel 31,2% dei casi il tema è trattato in chiave autoreferenziale, ovvero l'interprete parla di sé, descrive il suo carattere, la sua personalità; nel 30% di malesseri-disagi esistenziali; nel 23,1% dei casi da riflessioni diacroniche, ossia basate sul rapporto tra l'autore e il tempo (ad esempio come ero - come sono); nel 10,4% dei suoi rapporti interpersonali; e nel 5,3% del suo rapporto con la religione e/o la fede. In questo caso, per la prima volta, non si registrano differenze statisticamente significative tra la sfera personale e il genere degli interpreti (vedi tab. 17). La frequenza più alta di riferimenti a questa sfera è tra i cantautori (51,3%) e questi si articolano prevalentemente nelle modalità dei disagi-malesseri esistenziali (30,2%), nell'autoreferenzialità (27,9%) e nelle riflessioni diacroniche (27%; vedi tab. 17).

Tab. 17 Classificazione argomento sfera personale per il genere degli interpreti

<b>Sfera personale</b>	<b>Melodico</b>	<b>Autore</b>	<b>Rock</b>	<b>Totale</b>
Autoreferenzialità	34,5	27,9	34,9	31,2
Disagi esistenziali	29,1	30,2	31,7	30,0
Riflessioni diacroniche	21,6	27,0	12,7	23,1
Rapporti con gli altri	8,1	10,4	15,9	10,4
Rapporto con religione	6,8	4,5	4,8	5,3
<b>Totale</b>	<b>34,2</b>	<b>51,3</b>	<b>14,5</b>	<b>100,0</b>
	<b>(148)</b>	<b>(222)</b>	<b>(63)</b>	<b>(433)</b>

Chi quadro significativo per  $p >.05$

Nel genere melodico le modalità più frequenti sono le stesse di quelle dei cantautori con al primo posto l'autoreferenzialità (34,5%), che rimane al primo posto anche nel rock (34,9%).

La sfera sociale per il 27,9% è trattata in termini generali, quindi non viene affrontato nello specifico nessun problema sociale, ma si valuta, si analizza o si descrive nel suo complesso una società. Per il 13,4% dei casi si affrontano delle emergenze sociali (es. droga, violenza sessuale, aborto ecc.). Il 12,6% delle volte è trattato il valore sociale della umanità (rispetto degli uomini, riconoscimento dei loro diritti, ecc.), nel 7,8% dei casi la religione come problema sociale, ovvero il rapporto tra questa e la società. L'8,9% dei testi di argomento sociale trattano il tema del progresso sociale e/o del mutamento sociale, il 7,4% tratta il tema del pacifismo-antimilitarismo, l'11,5% di problemi di emarginazione sociale e il 10,4% problemi strettamente politici. Questa sfera nel 61% dei casi è trattata dai cantautori, nel 25,2 nel genere melodico e nel 13,8% nel rock. I cantautori presentano la seguente distribuzione: al primo posto (27,4%; vedi tab. 18) si colloca la sfera sociale in generale; al secondo (13,4%) i problemi strettamente politici; al terzo (12,2%) il progresso-evoluzione sociale e il problemi del rispetto della vita; al quarto (10,4%) il problema della emarginazione sociale e le altre emergenze sociali; al quinto (7,9%) il rapporto tra la religione e la società; e al sesto (6,1%) il tema del pacifismo, antimilitarismo.

Possiamo rilevare che nel genere dei cantautori tutte le modalità nelle quali si articola la sfera sociale sono ben rappresentate e ciò è un indice dell'attenzione e della sensibilità di questi interpreti rispetto alle tematiche di impatto sociale. Inoltre, il maggiore peso delle modalità sfera sociale in generale e dei problemi strettamente politici indica la tendenza di un bisogno di approfondimento del livello di analisi, ossia l'oggetto non è tanto un aspetto o una situazione problematica in particolare, anche se non mancano affatto canzoni su singoli problemi, ma il livello di problematicità tende ad essere generalizzato all'intera società o alla sua valenza politica rimandando, anche in questo caso, ad una dimensione universale piuttosto che particolare. Nel genere melodico la sfera sociale è trattata prevalentemente attraverso le modalità della sfera sociale in generale (35,3%), delle emergenze sociali (22,1%) e dell'umanità valore della vita (17,6%). Nel rock attraverso le modalità dell'emarginazione sociale (27%), della sfera sociale in generale (16,2%), della religione e del pacifismo-antimilitarismo (13,5%). Nel caso del genere rock emergono dei tratti caratteristici della cultura (intesa come modo di vivere) di riferimento di questo genere musicale. La cultura rock affonda le sue radici in valori come la solidarietà, il pacifismo e in una morale piuttosto libertaria. Questi valori erano sintetizzati in slogan come "amore e pace", "sesso, droga e rock and roll", "vogliamo il mondo e lo vogliamo subito" (ripresa anche in un testo dei Doors di Jim Morrison *When the music is over* del 1968) e trovarono una loro utopica realizzazione nei tre giorni di pace amore e musica a Woodstock durante il celeberrimo festival. In questa tradizione culturale si sono tematizzati molto di frequente i problemi dell'emarginazione sociale, di chi non vuole, o non riesce o non può, integrarsi nell'ordinamento sociale, che spesso viene vissuto come repressivo o violento, e di rimando si idealizza o si sollecita la trasgressione delle regole costituite.

Tab. 18 Classificazione argomento sfera sociale per il genere degli interpreti

Sfera sociale	Melodico	Autore	Rock	Totale
In generale	35,3	27,4	16,2	27,9
Emergenze sociali	22,1	10,4	10,8	13,4
Umanità valore vita	17,6	12,2	5,4	12,6
Religione	4,4	7,9	13,5	7,8
Progresso evoluzione sociale	1,5	12,2	8,1	8,9
Pacifismo-antimilitarismo	7,4	6,1	13,5	7,4
Emarginazione sociale	5,9	10,4	27,0	11,5
Politica	5,9	13,4	5,4	10,4
<b>Totale</b>	<b>25,2</b>	<b>61,0</b>	<b>13,8</b>	<b>100,0</b>
	<b>(68)</b>	<b>(164)</b>	<b>(37)</b>	<b>(269)</b>

Chi quadro significativo per  $p=.001$

La classe residuale degli altri argomenti è così suddivisa: nel 38% dei casi si tratta di biografie-storie di vita, ossia nel testo si racconta della vita di una persona non necessariamente famosa; nel 31,5% l'argomento è connesso con il mestiere della musica; nel 15% si descrivono luoghi fisici, città, paesi; nel 12,2% il tema è costituito dal viaggio; e nel 3,3% dei casi si trattano altri temi. Il riferimento alla classe degli altri argomenti è più diffuso tra i cantautori (58,7% del totale) rispetto agli interpreti di genere melodico (37,6%) e rock (appena il 3,8% dei riferimenti in questa sfera). Tra i cantautori la modalità più rappresentata è quella delle biografie - storie di vita (43,2%; vedi tab. 19) che precede le canzoni sulla musica (26,4%) e quelle sui luoghi fisici (città, nazioni, ecc. 16%).

Tab. 19 Classificazione altri argomenti per il genere degli interpreti

<b>Altri argomenti</b>	<b>Melodico</b>	<b>Autore</b>	<b>Rock</b>	<b>Totale</b>
Luoghi geografici	13,8	16,0	12,5	15,0
Musica	37,5	26,4	50,0	31,5
Biografie storie di vita	30,0	43,2	37,5	38,0
Tema viaggio	16,3	10,4	-	12,2
Altri argomenti	2,5	4,0	-	3,3
<b>Totale</b>	<b>37,6</b>	<b>58,7</b>	<b>3,7</b>	<b>100,0</b>
	<b>(80)</b>	<b>(125)</b>	<b>(8)</b>	<b>(213)</b>

Chi quadro significativo per  $p > .05$

Per gli interpreti di genere melodico al primo posto si collocano le canzoni sulla musica (37,5%; vedi tab.19) che precedono le canzoni sulle storie di vita (30%); nel rock la metà dei riferimenti a questa classe è costituita da canzoni sulla musica.

Anche in questo caso i cantautori dimostrano una maggiore propensione a tematizzare argomenti diversi rispetto agli altri generi musicali, ed in particolare a preferire quei temi che indicano le esperienze esistenziali di quotidianità che sono rappresentative della vita di chiunque.

## 2.5 I valori delle canzoni italiane

I valori costituiscono un elemento essenziale e caratterizzante di una qualsiasi cultura. Ogni cultura (o contro cultura o sub-cultura) veicola valori diversi e attraverso questi è possibile valutare la correttezza, la dignità e l'efficacia di qualsiasi comportamento individuale e collettivo di quella cultura. Quindi i valori rappresentano i simboli di una cultura, la chiave di volta per comprenderla e per interpretare la vita e le azioni di qualsiasi gruppo sociale. Solo di recente i valori sono stati oggetto di riflessione scientifica, vale a dire empiricamente descritti, comparati ed analizzati nelle loro funzioni sociali e individuali, nella loro struttura sistematica e nella loro produzione e perpetuazione. Il problema che si pone, nello studio scientifico, deriva dal carattere specifico dei valori. In altri termini se è vero che non ci si può difendere da un innatismo dei sistemi di valore determinati è altrettanto vero che si può argomentare a livello speculativo sui meriti di un sistema di valori in rapporto ad un altro o sostenerne fideisticamente la preferibilità. I valori sono connessi con i bisogni e i desideri e rappresentano una concezione esplicita o implicita distintiva di un individuo o caratteristica di un gruppo che influenza la selezione dei possibili modi, mezzi e fini dell'azione umana. Dietro il concetto di valore si nasconde un'altra ambiguità: da un lato identificano le mete o gli scopi delle azioni e dall'altro dettano le norme e i limiti delle stesse. La polarità tra bisogni/desideri da un lato ed etica dall'altro produce una continua evoluzione dei valori che, in tempi diversi, possono apparire, scomparire e di nuovo apparire in una stessa società.

Queste brevi riflessioni dovrebbero rendere conto della complessità, e per qualcuno dell'impossibilità, di una trattazione scientifica, in termini di definizione operativa, dei valori. Nella nostra ricerca, senza avanzare pretese di soluzioni definitive di tali problemi, si è cercato di cogliere le frequenze dei valori che vengono sollecitati nei testi delle produzioni musicali considerandoli come proposizioni di modelli di comportamento. In sede di *pre-test* (vedi appendice metodologica) con il gruppo degli analisti si è stilato un elenco di valori che si riteneva avessero maggiori probabilità di essere sollecitati nei testi delle canzoni italiane. Per ogni valore,

stipulativamente, si è definito un dominio semantico tenendo presente una fondamentale distinzione tra i valori riconducibili alla sfera individuale-privata e quelli che si riferiscono alla sfera sociale-collettiva. La tabella 20 mostra le frequenze dei valori più sollecitati nelle canzoni italiane.

Tab. 20 i valori più sollecitati nelle canzoni italiane

<b>Valori</b>	<b>Valore assoluto</b>	<b>Valore percentuale</b>
Amore	926	26,1%
Benessere psicofisico	258	7,3%
Innovazione	174	4,9%
Libertà	145	4,1%
Razionalità	125	3,5%
Affettività	113	3,2%
Sensualità	95	2,7%
Evasione	91	2,6%
Amicizia	82	2,3%
Comprensione	80	2,3%
Sicurezza di sé	79	2,2%
Solidarietà	79	2,2%
Coraggio	78	2,2%
Divertimento	78	2,2%
Determinazione	76	2,1%
Creatività	72	2,0%
Erotismo	72	2,0%
Impegno sociale	64	1,8%
Auto controllo	53	1,5%
Trasgressione	49	1,4%
Sincerità	42	1,2%
Intraprendenza	41	1,1%
Comunicazione	39	1,0%
Ecologia	36	1,0%
Giustizia	36	1,0%
Rispetto per la vita	35	1,0%
Pacifismo	34	1,0%
Altri valori	501	14,1%
<b>Totale</b>	<b>3.553</b>	<b>100,0%</b>

Come si poteva facilmente prevedere il primo valore per frequenza è l'amore che, nel nostro campione di canzoni, ricorre per 926 volte (26,1% del totale dei riferimenti ai valori). Seguono il benessere psico-fisico (7,3%), l'innovazione (4,9%), la libertà (4,1%), la razionalità (3,5%) e l'affettività (3,2%).

Nei valori della canzone italiana che, come abbiamo visto nei paragrafi precedenti, si è aperta ad una pluralità di temi e messaggi, convivono aspetti rassicuranti di mantenimento dei modelli di comportamento tradizionali e richieste di innovazione-cambiamento che sollecitano l'adesione a nuove istanze individuali o sociali. Per leggere meglio la provenienza di queste diversità abbiamo scomposto i riferimenti ai valori per il genere musicale degli interpreti, come in tab. 21.

Tab. 21 Distribuzione dei valori veicolati nei testi per il genere degli interpreti

	<b>Melodico</b>	<b>Cantautori</b>	<b>Rock</b>	<b>Totale</b>
Amore	17,1	8,0	1,0	26,1
Benessere psicofisico	3,5	2,9	0,9	7,3
Innovazione	1,2	3,0	0,7	4,9
Libertà	1,1	2,5	0,5	4,1
Razionalità	1,2	1,9	0,4	3,5
Affettività	0,8	2,1	0,3	3,2
Sensualità	1,5	0,4	0,8	2,7
Evasione	1,0	1,3	0,3	2,6
Amicizia	0,8	1,2	0,3	2,3
Comprensione	0,8	1,2	0,3	2,3
Sicurezza di sé	1,1	1,1	0,0	2,2
Solidarietà	0,6	1,3	0,3	2,2
Coraggio	0,7	1,1	0,4	2,2
Divertimento	1,3	0,8	0,1	2,2
Determinazione	0,9	1,0	0,2	2,1
Creatività	0,9	0,9	0,2	2,0
Erotismo	1,0	0,5	0,5	2,0
Impegno sociale	0,5	1,2	0,0	1,8
Auto controllo	0,8	0,7	0,0	1,5
Trasgressione	0,5	0,7	0,2	1,4
Sincerità	0,5	0,6	0,1	1,2
Intraprendenza	0,2	0,8	0,1	1,1
Comunicazione	0,4	0,5	0,1	1,0
Ecologia	0,4	0,5	0,1	1,0
Giustizia	0,2	0,7	0,1	1,0
Rispetto vita	0,3	0,6	0,1	1,0
Pacifismo	0,3	0,5	0,2	1,0
Altri valori	5,7	7,1	1,3	14,1
<b>Totale</b>	<b>45,3</b>	<b>45,1</b>	<b>9,6</b>	<b>100,0</b>

Anche in questo caso il genere degli interpreti mostra immediatamente delle differenze significative. Le dimensioni valoriali più connesse a modelli di comportamento tradizionali, rassicuranti, prevalentemente individualisti ricorrono più frequentemente tra gli interpreti del genere melodico. Il valore dell'amore, ad esempio, compare nella classe degli interpreti di musica melodica nel 17,1% dei casi che corrisponde al 65,6% del totale dei riferimenti al valore amore.

Tra i cantautori troviamo proporzionalmente più rappresentati valori come l'innovazione, la libertà, la razionalità, la solidarietà, l'impegno sociale, la giustizia, il pacifismo e la classe residuale degli altri valori (vedi tab. 21) a conferma della maggiore articolazione della canzone d'autore rispetto a quella melodica, che pure si è molto rinnovata, ma che rimane ancorata ad uno zoccolo duro rispetto ad una visione del mondo edulcorata, pacificata e di tranquillizzante armonia. Questi andamenti si chiariscono se consideriamo i valori aggregati nelle seguenti sette classi:

1. *Amore*: che raccoglie tutti i riferimenti al valore dell'amore che come abbiamo visto rappresenta il 26,1% del totale;
2. *Eterofilia*: che aggrega i valori che attengono alla dimensione dei rapporti interpersonali ed in particolare di quelli diadici: affettività, amicizia, bontà, comprensione, fiducia, comunicazione, sensualità, sincerità, onestà e pazienza;

3. *Accrescimento personale*: in questa classe sono compresi quei valori che riguardano caratteristiche o tratti della personalità che si considerano importanti e/o desiderabili per se stessi: abilità, auto controllo, competenza, coraggio, creatività, cultura, disinvoltura, intraprendenza, prudenza, razionalità, sicurezza di sé, tenacia, semplicità, saggezza;
4. *Edonismo*: raccoglie i valori orientati alla ricerca del piacere e di tutto quello che produce il benessere: bellezza, benessere psico-fisico, divertimento, evasione, ricchezza, prestigio, sicurezza, successo, giovinezza;
5. *Machiavellismo*: in questa classe si aggregano quei valori che pur non essendo sempre socialmente condivisibili sono funzionali al raggiungimento di obiettivi personali: aggressività, competizione, erotismo, gelosia-possessività, determinazione, egoismo-individualismo, trasgressione;
6. *Valori sociali*: aggrega i valori che riguardano la dimensione collettiva dell'azione: ecologia, giustizia, impegno politico, impegno sociale, libertà, pacifismo, partecipazione, innovazione, solidarietà, tolleranza;
7. *Etica ortodossa*: in questa classe ricadono valori che giustificano comportamenti tradizionali di mantenimento dello *status quo*: rispetto della vita, integrazione-conformismo, fede religiosa, moralità, speranza.

La classificazione dei valori, aggregati nelle sette classi appena descritte, permette di individuare in modo sintetico le principali mete verso cui tendono i messaggi delle canzoni analizzate. Al primo posto troviamo l'amore (26,1%; vedi tab.22) che precede i valori sociali (17,3%), i valori connessi all'accrescimento personale (16,3%), i valori dell'eterofilia (15,1%) e quelli dell'edonismo (14,3%). A una certa distanza, seguono i valori della classe etichettata machiavellismo (8%) e quelli dell'etica ortodossa (2,9%).

Questi risultati possono essere ulteriormente aggregati in sfere più generali: sommando i riferimenti del valore dell'amore con quelli della classe dell'eterofilia, registriamo che la sfera affettivo-sentimentale raccoglie il 41,2% del totale dei riferimenti. In questa sfera si collocano quasi sempre rapporti diadici siano essi legami d'amore, familiari, di amicizia o di altro tipo. Sommando i riferimenti valoriali dell'accrescimento personale con quelli dell'edonismo e del machiavellismo otteniamo la sfera personale-privata (38,6%) che rappresenta il rapporto con il sé. Infine aggregando la classe dei valori sociali con quella dell'etica ortodossa possiamo costruire la sfera della dimensione generale-collettiva (20,2%) della canzone italiana.

Tab. 22 I valori più sollecitati nelle canzoni italiane aggregati in classi

Valore	v.a.	%
Amore	926	26,1
Valori sociali	615	17,3
Accrescimento personale	580	16,3
Eterofilia	535	15,1
Edonismo	510	14,3
Machiavellismo	285	8,0
Etica ortodossa	102	2,9
<b>Totale</b>	<b>3553</b>	<b>100,0</b>

Nella canzone italiana si parla fondamentalmente di due mondi (quello privato e quello pubblico) e di due vite (quella realmente vissuta e quella desiderata che si vorrebbe vivere). Si coniugano sogni, bisogni, desideri, speranze e invettive nel tentativo di descrivere o immaginare frammenti di realtà quotidiane che vengono universalizzate in modo da favorire processi

d'identificazione e di riconoscimento da parte di chiunque. Nel genere melodico si rappresenta prevalentemente il mondo privato-individuale con una grande enfasi data a ciò che si desidererebbe vivere o esperire attraverso la valorizzazione dell'amore (17,1%; vedi tab. 23), dell'edonismo (7,1%), dell'accrescimento personale (6,2%) e dell'eterofilia (5,8%). Nei cantautori e nel rock prevale nettamente il mondo pubblico e si preferisce la rappresentazione della vita realmente vissuta auspicando processi di cambiamento-rinnovamento. In questi due generi troviamo infatti al primo posto i valori sociali (rispettivamente 10,7% e 2,1%; vedi tab. 23) che precedono i valori dell'accrescimento personale, dell'amore e dell'eterofilia.

Tab. 23 I valori sollecitati nelle canzoni aggregati in classi per il genere degli interpreti

	Melodico	Cantautori	Rock	Totale
Amore	17,1	8,0	1,0	26,1
Valori sociali	4,5	10,7	2,1	17,3
Accrescimento personale	6,2	8,4	1,7	16,3
Eterofilia	5,8	7,5	1,8	15,1
Edonismo	7,1	5,7	1,5	14,3
Machiavellismo	3,5	3,2	1,3	8,0
Etica ortodossa	0,9	1,7	0,3	2,9

Nella nostra ricerca si è anche cercato di riconoscere le dimensioni latenti che soggiacciono alle canzoni analizzate. A questo scopo è stata predisposta una scala di differenziale semantico (vedi appendice metodologica) che, attraverso l'analisi fattoriale, ha permesso l'identificazione di tre fattori che sono esprimibili in termini di *loisir*, *pionierismo* e *sicurezza*.

Il fattore del *loisir* rappresenta le seguenti qualità e/o attributi: divertimento, soddisfazione, facilità, piacevolezza, desiderabilità, leggerezza, riuscito, bello, felicità, bellezza, e benessere.

Il fattore del *pionierismo* si esprime attraverso le qualità: innovazione, dinamismo, autonomia e trasgressione.

Il fattore della *sicurezza* viene espresso in termini di onestà, collaborazione e pacifico.

Per ogni brano analizzato sono stati calcolati i punteggi lungo queste tre dimensioni fattoriali e attraverso il test delle differenze delle medie abbiamo individuato delle differenze significative rispetto al genere degli interpreti. Il primo fattore che esprime il *loisir* ha una media totale di 0,54; questa indica che le canzoni analizzate esprimono mediamente un valore positivo rispetto a questa dimensione. Nella tab. 24 si evidenziano delle differenze significative tra le medie nelle classi dei grandi interpreti, le meteore e i cantautori degli anni '80 rispetto ai cantautori degli anni '70 e agli interpreti rock degli anni '70 e '80. Per i primi la dimensione ha un segno positivo (rispettivamente 0,62 i grandi interpreti, 2,53 le meteore e 1,04 i cantautori anni '80; vedi tab. 24) è ciò indica che in queste produzioni prevalgono di gran lunga gli aspetti della semplicità, del benessere, della facilità, mentre tra le produzioni dei cantautori degli anni '70 e degli interpreti rock emergono segni negativi che rappresentano connotazioni in termini di difficoltà, noia, insoddisfazione, malessere.

Tab. 24 La media dei punteggi sul fattore *loisir* per la classificazione degli interpreti

	<b>Media</b>	<b>s.q.m.</b>	<b>Numero casi</b>
Grandi interpreti	0,62	9,72	529
Meteore	2,53	8,98	561
Cantautori '70	-0,66	7,99	624
Cantautori '80	1,04	9,33	298
Rock '70	-3,85	9,07	74
Rock '80	-1,30	9,93	120
<b>Totale</b>	<b>0,54</b>	<b>9,12</b>	<b>2206</b>

F significativo per  $p=.00001$

Per la dimensione del *pionierismo* si ha una media generale di -0,11 che indica una leggera tendenza conservatrice-tradizionale a livello generale. La ricerca di novità e di cambiamenti è sollecitata soprattutto nelle produzioni dei cantautori (vedi tab. 25) e nel rock degli anni '80, mentre gli altri generi (grandi interpreti, meteore e rock anni '70) si caratterizzano per avere punteggi medi negativi lungo questa dimensione.

Tab. 25 La media dei punteggi sul fattore *pionierismo* per la classificazione degli interpreti

	<b>Media</b>	<b>s.q.m.</b>	<b>Numero casi</b>
Grandi interpreti	-0,29	3,31	529
Meteore	-0,59	3,15	561
Cantautori '70	0,26	3,05	624
Cantautori '80	0,12	3,26	298
Rock '70	-0,46	3,43	74
Rock '80	0,69	3,35	120
<b>Totale</b>	<b>-0,11</b>	<b>3,22</b>	<b>2206</b>

F significativo per  $p=.00001$

Tab. 26 La media dei punteggi sul fattore *sicurezza* per la classificazione degli interpreti

	<b>Media</b>	<b>s.q.m.</b>	<b>Numero casi</b>
Grandi interpreti	0,82	2,59	529
Meteore	0,99	2,43	561
Cantautori '70	0,41	2,68	624
Cantautori '80	0,91	2,94	298
Rock '70	0,39	2,19	74
Rock '80	-0,08	3,07	120
<b>Totale</b>	<b>0,70</b>	<b>2,66</b>	<b>2206</b>

F significativo per  $p=.00001$

Infine, per la dimensione della *sicurezza*, che presenta una media generale di 0,70, notiamo che all'interno delle diverse classi degli interpreti questa assume sempre valori positivi ad eccezione della classe del rock anni '80 (vedi tab. 26) e ciò potrebbe testimoniare a favore delle ipotesi avanzate da alcuni studiosi, ed in particolare gli autori della scuola di Francoforte, circa la funzione catartica della musica di massa. "Il concetto della musica leggera - scrive infatti Theodor W. Adorno (1962; tr. it. 1971, pag. 26) - è situato nella zona torbida dell'ovvietà". Si tratta solo di un *incipit* moderato che preannuncia la filippica contro la musica di massa che lo porta a scrivere, qualche pagina oltre che "le canzonette, oltre a fare appello ad una *lonely crowd*, a individui atomizzati, si rivolgono a individui immaturi, a coloro che non sono padroni dell'espressione

delle proprie emozioni ed esperienze sia perché manca loro qualsiasi capacità d'espressione *tout court*, sia perché questa è intristita per effetto dei tabù della civiltà" (*ibi*, pag. 33).

Ma al di là delle bordate adorniane, sulle quali esiste da anni un vigoroso dibattito (si veda a questo proposito uno dei contributi più recenti e apprezzabili, quello di Alessandro Baricco, 1992), possiamo affermare, in maniera sintetica, che la canzone italiana, mediamente, continua a veicolare messaggi rassicuranti che stimolano dimensioni legate alla gestione del tempo libero (*loisir*) e anche improntate ad un lieve tradizionalismo-conservatorismo. Ma, se teniamo presenti le contro tendenze sopra evidenziate riguardo ai diversi generi musicali o anche all'interno degli stessi generi - rispetto all'elevata variabilità presente in esse in termini di temi, valori e altri messaggi veicolati -, non possiamo più connotare in modo così rigidamente standardizzato l'intero fenomeno della canzone italiana.

## 2.6 Una lettura sintetica delle caratteristiche salienti delle canzoni italiane

Dopo aver passato in rassegna singolarmente le diverse caratteristiche dei brani analizzati, possiamo analizzare simultaneamente, attraverso la tecnica di analisi multivariata dei dati dell'analisi delle corrispondenze multiple (vedi appendice metodologica), tutte le informazioni che abbiamo raccolto. Lo scopo dell'analisi delle corrispondenze multiple è quello di fornire una sintesi efficace a partire da un insieme piuttosto ampio di informazioni che sono state rilevate in diverse variabili categoriali attraverso l'individuazione di pochi fattori che esprimono la migliore sintesi dei dati. Prima di procedere all'analisi, si devono individuare quali variabili-modalità, tra tutte quelle di cui disponiamo, devono avere un ruolo attivo nella costituzione dei fattori e distinguerle dalle altre che serviranno per caratterizzare (interpretare) i fattori e che vengono dette variabili-modalità illustrative.

Per l'analisi sono state usate come variabili attive le seguenti nove (per complessive 46 modalità associate):

ETICHETTA	VARIABILE	NUMERO MODALITA' ASSOCIATE
TEMA	TEMA CANZONE	6
VERB	CONIUGAZIONE VERBI	7
TRAT	ARGOMENTO TRATTATO A LIVELLO	2
SOLU	LIVELLO DESCRIZIONE-ANALISI-SOLUZIONE	3
DEST	DESTINATARIO TESTO	6
TEST	MODALITA' DI PRESENTAZIONE DEL TESTO	4
DENO	CONTESTO DENOTATIVO	6
CONN	CONTESTO CONNOTATIVO	4
VALI	VALORE VEICOLATO NEL TESTO	8

Altre sei variabili (con 22 modalità associate) sono state usate come illustrative:

ETICHETTA	VARIABILE	NUMERO MODALITA' ASSOCIATE
SEX	SESSO INTERPRETE	3
TIPO	TIPOLOGIA GENERE	3
TIP2	TIPOLOGIA GENERE ESTENSIVA	6
ANNO	PERIODO STORICO	5
RITO	PRESENZA RITORNELLO	2
VOMU	RAPPORTO VOCE-MUSICA	3

Dall'analisi delle corrispondenze vengono eliminate quelle modalità attive che hanno frequenze uguali o inferiori al 2%. Delle nostre 46 modalità attive 4 sono state escluse dall'analisi. Di seguito si riporta l'elenco completo delle variabili e delle modalità attive con le relative etichette:

TEMA = TEMA CANZONE

AMOR - AMORE  
SAFF - SFERA AFFETTIVITA  
SPER - SFERA PERSONALE  
SSOC - SFERA SOCIALE  
SALT - ALTRI TEMI  
NOTM - NESSUN TEMA

VERB = VERBI CONIUGATI

IPSG - PRIMA PERSONA SINGOLARE  
IPSP - PRIMA PERSONA PLURALE  
IIPS - SECONDA PERSONA SINGOLARE  
IIPP - SECONDA PERSONA PLURALE  
IIIS - TERZA PERSONA SINGOLARE  
IIIP - TERZA PERSONA PLURALE  
IMPE - FORMA IMPERSONALE

TRAT = ARGOMENTO TRATTATO A LIVELLO

INDV - INDIVIDUALE AUTORE  
COLL - COLLETTIVO

SOLU = LIVELLO DESCRIZIONE-ANALISI-SOLUZIONE

DESC - DESCRIZIONE  
ANAL - ANALISI  
SOLZ - SOLUZIONE

DEST = DESTINATARIO TESTO

PART - PARTNER  
DNSP - PRESENTE NON SPECIFICABILE  
AMIC - AMICO  
FAMI - FAMILIARE                ==== ELIMINATA ====  
GESU - DIO O GESU                ==== ELIMINATA ====  
NODS - NESSUN DESTINATARIO

TEST = MODALITA' DI PRESENTAZIONE DEL TESTO

STOR - STORIA  
IMMA - IMMAGINE  
RIFL - RIFLESSIONI RICORDI  
DISC - DISCORSO DIRETTO

DENO = CONTESTO DENOTATIVO

SVAG - SVAGO TEMPO LIBERO  
LAVO - LAVORO  
SCUO - SCUOLA                   === ELIMINATA ===  
POLI - POLITICO                 === ELIMINATA ===  
FANT - FANTASTICO  
NODE - CONTESTO DENOTATIVO ASSENTE

CONN = CONTESTO CONNOTATIVO

FAMC - FAMIGLIA  
PARI - GRUPPO DEI PARI  
PARC - PARTNERSHIP  
NOCO - CONTESTO CONNOTATIVO ASSENTE

VALI = VALORI PRESENTI

VAMO - AMORE  
VETO - ETEROFILIA  
ACHI - ACCRESCIMENTO PERSONALE  
EDON - EDONISMO  
MACH - MACHIAVELLISMO  
VSOC - VALORI SOCIALI  
ORTO - ETICA ORTODOSSA  
NOVA - VALORI ASSENTI

Una caratteristica particolare dell'analisi delle corrispondenze multiple consiste nella possibilità di poter rappresentare sui grafici fattoriali, oltre che le variabili- modalità attive, anche altre variabili-modalità, che - pur non avendo nessuna influenza nella formazione dei fattori - possono rendere più agevole l'interpretazione dei fattori stessi migliorando la descrizione del fenomeno. Questo secondo tipo di variabili-modalità si definiscono illustrative e verranno proiettate sugli assi fattoriali una volta che questi siano stati individuati ricorrendo alle sole variabili-modalità attive. Di seguito elenchiamo le variabili-modalità illustrative usate nell'analisi con le relative etichette:

SEX = SESSO INTERPRETE

MASC - MASCHIO  
FEMM - FEMMINA  
GRUP - GRUPPO

TIPO = TIPOLOGIA GENERE

MELO - MELODICO  
AUTO - AUTORE  
ROCK - ROCK

TIP2 = TIPOLOGIA GENERE ESTENSIVA

GRAN - GRANDI INTERPRETI

METE - METEORE

AU70 - AUTORI ANNI 70

AU80 - AUTORI ANNI 80

RK70 - ROCK ANNI 70

RK80 - ROCK ANNI 80

RITO = PRESENZA RITORNELLO

SIRT - SI

NORT - NO

ANNO = PERIODO STORICO

7074 - 1970-1974

7579 - 1975-1979

8084 - 1980-1984

8589 - 1985-1989

9092 - 1990-1992

VOMU = RAPPORTO VOCE MUSICA

VOCP - PIU VOCE

MUVO - VOCE UGUALE MUSICA

MUSP - PIU MUSICA

Dalle variabili-modalità attive vengono estratti i fattori che sintetizzano nel miglior modo possibile le informazioni raccolte. Come si evince dalla tab. 27, utilizzando la formula di rivalutazione degli autovalori fattoriali (vedi appendice metodologica), i primi tre fattori riproducono complessivamente il 91,4% dell'inerzia totale, mentre i contributi dei fattori successivi sono trascurabili. In particolare, il primo fattore da solo sintetizza il 68% dell'inerzia totale e ciò indica la misura dell'efficacia della sintesi ottenuta. Il secondo fattore dà un contributo ulteriore di inerzia riprodotta pari al 16,4%, mentre il terzo ne aggiunge il 6,8%. Usando quindi solo i primi tre fattori possiamo, in modo ottimale, descrivere quasi per intero l'eterogeneità riscontrata nel campione di canzoni analizzate. Per l'interpretazione del significato di questi tre fattori si utilizzano diversi valori statistici (massa, distorsione, contributi assoluti, contributi relativi e coordinate fattoriali; vedi appendice metodologica) che sono calcolati dalla procedura con i quali si può individuare: a) l'importanza (il peso) che ogni variabile-modalità ha avuto nella formazione dei diversi fattori; b) quanto ogni fattore riesce a rappresentare le singole variabili-modalità; c) le coordinate fattoriali di ogni variabile-modalità rispetto a tutti i fattori considerati.

Tab. 27 Istogramma dei fattori estratti dall'analisi delle corrispondenze multiple

FATTORE	AUTO VALORE	PERCENTUALE DI INERZIA RIPRODOTTA DAL FATTORE	PERCENTUALE CUMULATA DI INERZIA RIPRODOTTA	
1	.0849	68,03	68,03	*****
2	.0205	16,43	84,46	*****
3	.0086	6,89	91,35	*****
4	.0040	3,20	94,55	**
5	.0033	2,64	97,19	*
6	.0020	1,60	98,79	*
7	.0010	0,80	99,59	
8	.0003	0,24	99,83	
9	.0001	0,09	99,92	

Analizzando la tab. 28, attraverso la colonna dei contributi cumulati - che rappresentano la somma dei contributi assoluti delle modalità delle singole variabili- possiamo individuare quali variabili hanno fornito i contributi più rilevanti alla formazione dei tre fattori. Possiamo notare come tutte le nove variabili, anche se in misura diversa, danno dei contributi ai tre fattori e ciò è dovuto al fatto che ogni fattore esprime una combinazione di tutte le variabili attive. Quindi possiamo interpretare un fattore prendendo in considerazione solo le variabili che contribuiscono di più alla sua formazione esaminandone le modalità relative, ovvero quelle che presentano i contributi assoluti più elevati e che, contemporaneamente, sono meglio rappresentate dal fattore attraverso il loro contributo relativo prendendo, inoltre, in considerazione il segno delle coordinate fattoriali, che indica la direzione (positiva o negativa) dell'associazione tra la modalità considerata ed il fattore.

In particolare esaminando la tab. 28, notiamo che il tema della canzone contribuisce per il 21,5% alla formazione del I fattore, per il 23,9% alla formazione del II e per il 31,6% a quella del III fattore. Il contesto connotativo del testo satura significativamente sui primi due fattori rispettivamente il 21,5% per il I e 22,2% per il II. I valori veicolati dai testi contribuiscono rispettivamente per il 18,3%, 16,8% e 24,6% alla formazione dei tre fattori. In maniera analoga, il destinatario del testo dà contributi ai tre fattori pari al 18,7%, 19,6% e al 5,4%. Ci sono poi variabili che intervengono significativamente alla formazione di un solo fattore: è questo il caso del livello di descrizione - analisi - soluzione presente nel testo che satura per il 13,2% solo sul III fattore.

Tab. 28 Rapporto tra le variabili attive e i primi tre fattori

<b>I FATTORE</b>		
VARIABILE	CONTRIBUTO CUMULATO	% CUMULATA
TEMA CANZONE	21,5	21,5
CONTESTO CONNOTATIVO	21,5	43,0
DESTINATARIO TESTO	18,7	61,7
VALORI CANZONE	18,3	80,0
ARTICOLAZIONE TESTO	7,1	87,1
CONIUGAZIONE VERBI	6,7	93,8
CONTESTO DENOTATIVO	3,0	96,8
LIVELLO INDIVIDUALE-COLLETTIVO	2,2	99,0
LIVELLO DESCRIZIONE-SOLUZIONE	1,0	100,0

<b>II FATTORE</b>		
VARIABILE	CONTRIBUTO CUMULATO	% CUMULATA
TEMA CANZONE	23,9	23,9
CONTESTO CONNOTATIVO	22,2	46,1
DESTINATARIO TESTO	19,6	65,7
VALORI CANZONE	16,8	82,5
CONIUGAZIONE VERBI	7,0	89,5
ARTICOLAZIONE TESTO	5,4	94,9
LIVELLO DESCRIZIONE-SOLUZIONE	2,5	97,4
CONTESTO DENOTATIVO	1,3	98,7
LIVELLO INDIVIDUALE-COLLETTIVO	1,3	100,0

<b>III FATTORE</b>		
VARIABILE	CONTRIBUTO CUMULATO	% CUMULATA
TEMA CANZONE	31,6	31,6
VALORI CANZONE	24,6	56,2
LIVELLO DESCRIZIONE-SOLUZIONE	13,2	69,4
CONTESTO DENOTATIVO	9,7	79,1
ARTICOLAZIONE TESTO	8,1	87,2
DESTINATARIO TESTO	5,4	92,6
CONIUGAZIONE VERBI	4,2	96,8
LIVELLO INDIVIDUALE-COLLETTIVO	1,7	98,5
CONTESTO CONNOTATIVO	1,5	100,0

Una volta individuate le variabili che complessivamente sono state più importanti per la costituzione dei fattori, si può passare all'analisi dei contributi assoluti dati dalle singole modalità di queste variabili ai tre fattori considerati uno per volta.

Il primo fattore (vedi tab. 29), che ricordiamo da solo rappresenta più dei due terzi della inerzia totale, descrive con una chiarezza assoluta l'opposizione tra la *canzone classica - tradizionale* d'amore e la *canzone innovativa* che presenta temi alternativi che attengono alle classi tematiche denominate sfera sociale, sfera personale e sfera degli altri temi. Sul semiasse positivo del primo fattore si collocano le canzoni che hanno come oggetto tematico l'amore, il testo viene costruito come un discorso diretto e ha un destinatario che è il *partner*, il contesto connotativo del testo è costituito dal rapporto di coppia, i verbi presenti sono coniugati prevalentemente in seconda persona singolare e il valore veicolato è l'amore. Questo è il canovaccio, o se si preferisce questa è la ricetta, per costruire una perfetta, tradizionale, classica

canzone d'amore. Le modalità delle variabili illustrative che si collocano su questo versante del primo fattore forniscono altri interessanti elementi informativi. Questo tipo di canzoni è appannaggio soprattutto delle interpreti donne del genere melodico, sia nella classe dei grandi interpreti che in quella delle meteore, ed ha la forma della canzone a ritornello con le parti cantate che prevalgono su quelle musicali.

Questi risultati non sono da interpretare in maniera deterministica, in quanto questo modello di canzone tradizionale d'amore può essere, ed è, presente anche in altri generi musicali, ma certamente esso è più caratteristico della canzone del genere melodico. Il periodo storico (aggregato in classi quinquennali) che è più associato al semiasse positivo del fattore è il 1970-1974, e ciò testimonia come il modello di canzoni individuato sia quello classico tradizionale, che probabilmente nel corso degli anni successivi tende ad essere meno rappresentato, pur non di meno questo tipo di canzone continua ad essere molto frequentato dagli autori di canzoni melodiche. Alcuni esempi di questo tipo di canzoni sono *Il Paradiso* interpretata da Patty Pravo e *Stringi Stringi* nell'interpretazione di Ornella Vanoni.

Passando sul semiasse negativo del primo fattore troviamo la *nuova canzone italiana* o, comunque quella più innovativa, che parla di temi sociali, personali o di altri temi i cui testi non hanno destinatario né un contesto connotativo e sono costruiti prevalentemente come riflessioni considerazioni dell'autore. Questi spesso assumono un punto di vista collettivo e coniugano i verbi in terza persona singolare o in forma impersonale e veicolano prevalentemente valori sociali. Per quanto riguarda le variabili illustrative in questo semiasse troviamo, come ci aspettavamo, i cantautori e gli interpreti rock, che in grande prevalenza sono maschi. Le canzoni di questi interpreti sono meno convenzionali in quanto sono meno vincolate alla forma della canzone a ritornello e dedicano molta più attenzione e cura alle parti musicali-strumentali. A conferma del carattere innovativo di queste produzioni troviamo un'associazione con il periodo storico più recente (1990-1992). Le canzoni che più si avvicinano a questo secondo tipo di canzone sono, ad esempio, *il Maestro* di Paolo Conte, *In questo mondo di ladri* di Antonello Venditti, *Capataz* di Francesco De Gregori e le *Rakazze* di Ron.

Tab. 29 Il primo fattore contrapposizione tra la canzone "tradizionale- classica d'amore" e la canzone "innovativa" costruita su altri temi

VARIABILI ATTIVE			
SEMIASSE POSITIVO	CONTRIBUTO ASSOLUTO	CONTRIBUTO RELATIVO	COORDINATA FATTORIALE
TEMA - AMOR	10,6	0,76	0,88
CONN - PARC	12,0	0,78	0,99
DEST - PART	12,6	0,68	1,19
VALI - VAMO	9,9	0,61	0,94
TEST - DISC	5,1	0,25	0,84
VERB - IIPS	2,3	0,12	0,53
SEMIASSE NEGATIVO	CONTRIBUTO ASSOLUTO	CONTRIBUTO RELATIVO	COORDINATA FATTORIALE
TEMA - SPER	2,9	0,13	-0,74
TEMA - SSOC	3,8	0,16	-1,07
TEMA - SALT	2,7	0,11	-1,00
CONN - NOCO	7,9	0,53	-0,79
DEST - NODS	5,1	0,42	-0,58
VALI - VSOC	3,4	0,14	-1,03
TEST - RIFL	1,2	0,09	-0,29
VERB - IIIS	1,8	0,08	-0,63
VERB - IMPE	1,2	0,05	-0,85
TRAT - COLL	2,0	0,08	-1,08
VARIABILI ILLUSTRATIVE			
SEMIASSE POSITIVO	COORDINATA FATTORIALE		
SEX - FEMM	0,34		
TIPO - MELO	0,33		
TIP2 - GRAN	0,36		
TIP2 - METE	0,26		
ANNO - 7074	0,22		
RITO - SIRT	0,08		
VOMU - VOCP	0,05		
SEMIASSE NEGATIVO	COORDINATA FATTORIALE		
SEX - MASC	-0,11		
TIPO - AUTO	-0,30		
TIPO - ROCK	-0,27		
TIP2 - AU70	-0,35		
TIP2 - AU80	-0,21		
TIP2 - RK70	-0,66		
ANNO - 9092	-0,21		
RITO - NORT	-0,41		
VOMU - MUVO	-0,22		
VOMU - MUSP	-0,70		

Il secondo fattore (vedi tab. 30), che rappresenta il 16,4% dell'inerzia totale, contrappone le canzoni che riguardano la *sfera degli altri affetti* a quel particolare tipo di canzone in cui *non si parla di niente* e che di solito servono per completare i dischi quando i brani a disposizione scarseggiano. Sul semiasse positivo troviamo le canzoni che hanno temi afferenti alla sfera degli altri rapporti affettivi i cui testi sono costruiti come un discorso diretto rivolto ad un amico o ad

un familiare (genitore o figlio). Il contesto connotativo è costituito da relazioni amicali o familiari, i verbi sono coniugati prevalentemente in seconda persona singolare e i valori che vengono veicolati riguardano la classe dell'eterofilia. Le variabili illustrative indicano che questo tipo di canzoni si collocano in una zona franca, in altre parole sono frequentate dagli interpreti di tutti i generi, anche se si evidenzia una leggera prevalenza da parte dei cantautori. A proposito della forma musicale, questo tipo di canzoni è più variabile seppure si intravede una lieve prevalenza della forma a ritornello con un ampio spazio delle parti testuali. Tra le canzoni che trattano dell'amicizia nei termini appena descritti possiamo citare, ad esempio, *Canzoni Stonate* interpretata da Gianni Morandi e da Mina, *Scusa Francesco* di Antonello Venditti, *Nuovo meraviglioso amico* di Zuccherò e *Un nuovo amico* di Riccardo Cocciante, mentre per le canzoni sui rapporti genitori-figli *Raggio di Sole* di Francesco De Gregori, *Culodritto* di Francesco Guccini e *Avrai* di Claudio Baglioni.

Tab. 30 Il secondo fattore contrapposizione nella canzone tra la sfera affettiva e le canzoni 'vuote' dove non si parla di niente

VARIABILI ATTIVE			
SEMIASSE POSITIVO	CONTRIBUTO ASSOLUTO	CONTRIBUTO RELATIVO	COORDINATA FATTORIALE
TEMA - SAFF	19,9	0,48	2,84
CONN - PARI	13,3	0,33	2,03
CONN - FAMC	6,4	0,15	2,39
DEST - AMIC	12,9	0,30	3,16
DEST - DNSP	3,8	0,10	0,97
VALI - VETO	12,5	0,32	1,56
TEST - DISC	3,6	0,11	0,56
VERB - IIPS	3,2	0,10	0,50
SEMIASSE NEGATIVO	CONTRIBUTO ASSOLUTO	CONTRIBUTO RELATIVO	COORDINATA FATTORIALE
TEMA - NOTM	2,7	0,06	-1,33
CONN - NOCO	2,2	0,09	-0,33
DEST - NODS	2,9	0,15	-0,35
VALI - NOVA	3,2	0,08	-1,28
VERB - IIIS	1,4	0,04	-0,45
VERB - IMPE	1,0	0,03	-0,62
VARIABILI ILLUSTRATIVE			
SEMIASSE POSITIVO	COORDINATA FATTORIALE		
TIPO - AUTO	0,07		
TIP2 - AU70	0,08		
TIP2 - AU80	0,09		
RITO - SIRT	0,04		
VOMU - VOCP	0,03		
SEMIASSE NEGATIVO	COORDINATA FATTORIALE		
TIPO - MELO	-0,07		
TIP2 - GRAN	-0,09		
TIP2 - METE	-0,07		
RITO - NORT	-0,23		
VOMU - MUVO	-0,20		

Nel semiasse negativo si collocano le canzoni che potremmo definire ‘vuote’ in quanto non hanno un oggetto tematico e non veicolano alcun valore. Come detto, questo tipo di canzoni di solito ha una funzione di riempitivo e servono per completare i dischi, oppure in esse le parole, e quindi i testi, sono usati in funzione meramente musicale, si pensi per esempio all'ultima produzione di Lucio Battisti dove i testi, scritti da Pasquale Panella, hanno una funzione prettamente onomatopeica. Non a caso, tra le variabili illustrative, notiamo che queste canzoni non seguono la struttura a ritornello ed in esse prevalgono le parti strumentali. *Le piogge d'aprile*, inserita nel disco Signora Bovary, è un esempio abbastanza calzante del poco prolifico Guccini.

Il terzo fattore (vedi tab. 31), che riproduce il 6,8% dell'inerzia totale, definisce e descrive in maniera dettagliata la cosiddetta "*canzone impegnata*" in opposizione ad un tipo di canzone che potremmo definire improntata su dimensioni "*fantastico-oniriche*".

Tab.31 Il terzo fattore la canzone "impegnata" /la canzone "fantastico-immaginativa"

VARIABILI ATTIVE			
SEMIASSE POSITIVO	CONTRIBUTO ASSOLUTO	CONTRIBUTO RELATIVO	COORDINATA FATTORIALE
TEMA - SSOC	10,4	0,22	1,26
VALI - VSOC	8,0	0,17	1,12
SOLU - ANAL	4,3	0,11	0,55
SOLU - SOLZ	3,9	0,08	0,76
TRAT - COLL	1,6	0,03	0,68
TEST - RIFL	1,3	0,05	0,21
VERB - IPSP	1,0	0,02	0,57
SEMIASSE NEGATIVO	CONTRIBUTO ASSOLUTO	CONTRIBUTO RELATIVO	COORDINATA FATTORIALE
TEMA - SAFF	6,6	0,13	-1,46
TEMA - NOTM	11,9	0,23	-2,55
VALI - VETO	4,3	0,09	-0,82
VALI - NOVA	10,5	0,20	-2,06
TEST - IMMA	4,6	0,09	-0,94
TEST - STOR	1,8	0,04	-0,56
VERB - IIIS	2,0	0,04	-0,47
SOLU - DESC	5,0	0,24	-0,38
DENO - FANT	6,7	0,13	-0,82
VARIABILI ILLUSTRATIVE			
SEMIASSE POSITIVO	COORDINATA FATTORIALE		
SEX - MASC	0,06		
TIPO - ROCK	0,30		
TIP2 - AU70	0,06		
TIP2 - RK70	0,49		
TIP2 - RK80	0,18		
SEMIASSE NEGATIVO	COORDINATA FATTORIALE		
SEX - FEMM	-0,15		
TIPO - MELO	-0,09		
TIP2 - METE	-0,17		

Sul semiasse positivo troviamo le canzoni che affrontano temi sociali e che veicolano valori sociali. I testi sono costruiti come riflessioni - considerazioni dell'autore e si caratterizzano

per avere un livello di analisi e/o soluzione rispetto al tema/problema sociale affrontato. Il punto di vista adottato è spesso collettivo piuttosto che individuale e i verbi sono prevalentemente coniugati in prima persona plurale. Questo tipo di canzone è particolarmente frequentato dagli interpreti del genere rock e dai cantautori. *Povera Patria* di Franco Battiato, *la Storia* di Francesco De Gregori e *Canto Nomade per un prigioniero politico* del Banco del Mutuo Soccorso sono tra gli esempi che meglio si intonano con questo genere di canzone.

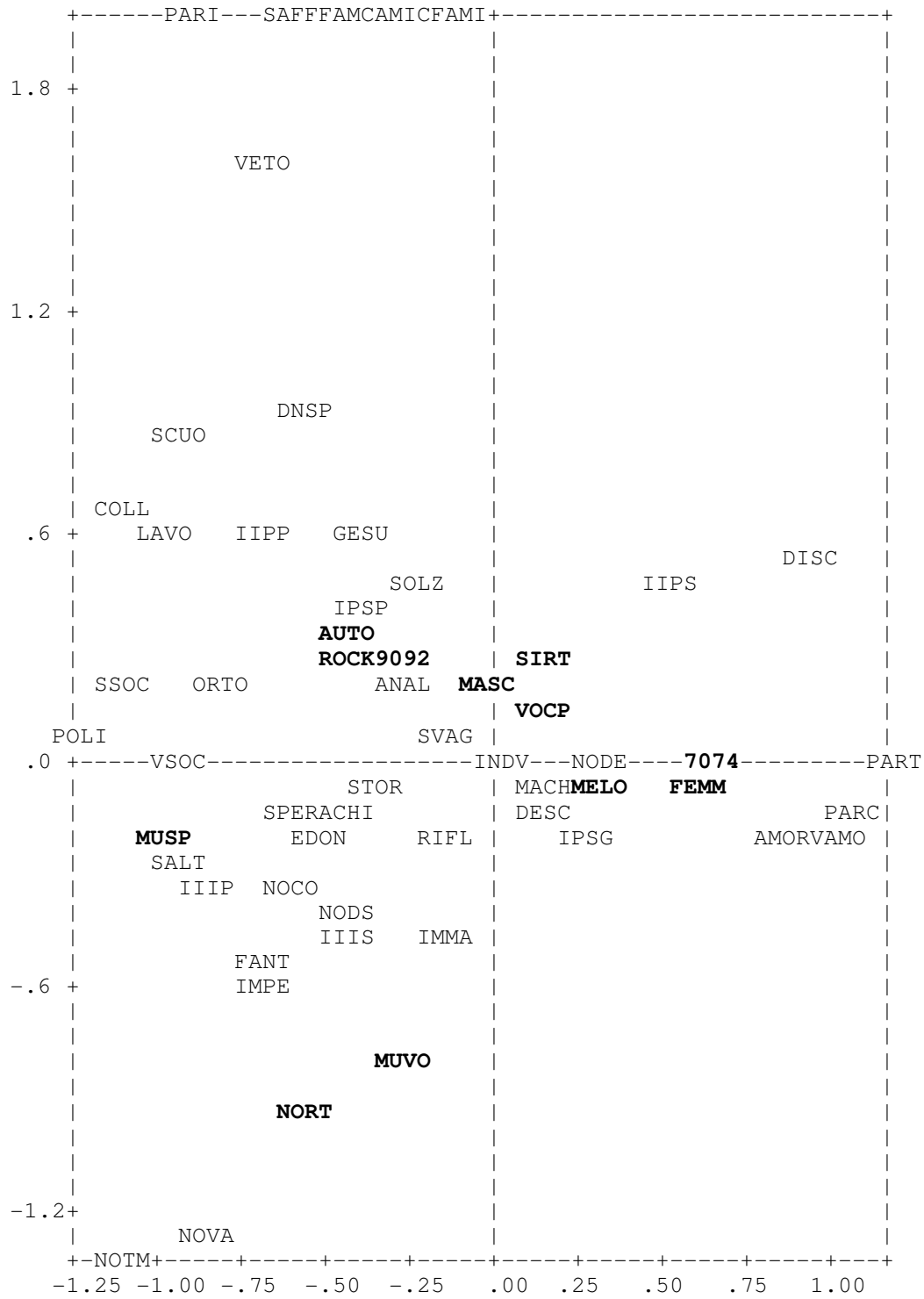
Sul semiasse negativo troviamo le canzoni costruite prevalentemente su dimensioni fantastico-oniriche. Infatti queste si caratterizzano per avere come tema la sfera affettiva o nessun tema e per veicolare temi della classe dell'eterofilia o nessun valore. I testi sono costruiti come delle storie, come filastrocche o come delle immagini fisse, hanno un livello descrittivo e un contesto denotativo prevalentemente fantastico. Questo tipo di canzoni è caratteristico del genere melodico ed in particolare della classe delle meteore. Alcuni brani di Angelo Branduardi, come ad esempio *La pulce d'acqua* o *la Fiera dell'est*, sono tra i più calzanti di questo genere.

Ricapitolando, siamo riusciti ad individuare sei modelli tipici di canzoni. La canzone 'tradizionale d'amore', la canzone 'innovativa' che tratta altri temi, la canzone degli 'altri affetti' (amicizia e/o familiari), la canzone 'vuota', la canzone 'impegnata' e la canzone caratterizzata da una spiccata dimensione 'immaginario-fantastica' (storie, favole, ecc.).

Ovviamente questi modelli sono da considerarsi idealtipici e trasversali rispetto alle differenze tra i generi e gli interpreti, ma certamente rappresentano e sintetizzano molto bene la variabilità della canzone italiana lungo il periodo preso in considerazione.

Possiamo completare la presentazione dei diversi tipi di canzoni ricorrendo a delle rappresentazioni grafiche che sono prodotte dalla tecnica dell'analisi delle corrispondenze multiple. I grafici rappresentano un piano di assi cartesiani, formati dall'incrocio di due dimensioni fattoriali, nel quale vengono proiettate le etichette delle modalità attive e illustrative.

Fig. 1 Proiezione delle modalità attive e illustrative sul primo (in ascissa) e sul secondo (in ordinata) fattore



La posizione delle modalità dipende dalle coordinate sui due fattori presi in considerazione. Per distinguere le etichette delle modalità illustrative, abbiamo evidenziato queste ultime in grassetto. La figura 1 mostra il primo fattore (canzone 'tradizionale'/canzone 'innovativa') sull'asse delle ascisse e il secondo (canzone degli 'altri affetti'/canzone 'vuota') su quello delle ordinate. Per interpretare la posizione delle modalità nei quattro semipiani cartesiani possiamo dire che tanto più una modalità di trova distante dal centro degli assi (centro di gravità dove confluiscono le modalità medie, cioè quelle che hanno la frequenza più alta) tanto più essa è caratteristica di quel fattore. Se prendiamo in considerazione due o più modalità queste saranno tra loro in relazione quanto più sono prossime (vicine) nel grafico. Per ragioni di spazio le modalità, attive e illustrative, sono rappresentate da etichette sintetiche di quattro lettere (il lettore può ricorrere all'elenco completo delle etichette fornito nelle pagine precedenti) e nel caso in cui due o più etichette appaiono senza soluzione di continuità si devono considerare sovrapposte.

La figura 1 mostra come le modalità attive, e alcune modalità illustrative, si collocano nel piano d'assi cartesiani costituito dal primo fattore (canzone tradizionale/canzone innovativa) e dal secondo fattore (canzone degli altri affetti/canzone vuota). Se consideriamo il primo fattore che si trova in ascissa possiamo vedere come all'estremità destra (semiasse positivo) si colloca la modalità partner (sigla PART) della variabile destinatario del testo, le modalità più prossime sono nell'ordine il contesto connotativo caratterizzato delle relazioni di coppia (PARC), il tema amore (AMOR), il valore veicolato dell'amore (VAMO), la presentazione del testo come un discorso diretto (DISC), l'uso dei verbi in seconda persona singolare (IIPS) o in prima persona singolare (IPSG) e l'assenza di un contesto denotativo (NODE). Le modalità illustrative che si collocano su questo versante del I fattore contribuiscono a delineare la forma della canzone tradizionale e sono la modalità femmina (**FEMM**) rispetto al sesso dell'interprete, il periodo in anni 1970-1974 (**70-74**), il genere melodico (**MELO**), la presenza del ritornello (**SIRT**) e la prevalenza delle parti cantate su quelle musicali (**VOCP**).

Se passiamo a considerare il semiasse negativo del primo fattore ci rendiamo conto come sia più eterogenea la caratterizzazione della canzone innovativa. All'estremità sinistra troviamo la modalità politico (POLI) rispetto al contesto denotativo del testo, le modalità attive più vicine sono: i temi dei testi della sfera sociale (SSOC), gli altri temi (SALT) e i temi della sfera personale (SPER), i valori della sfera sociale (VSOC), dell'accrescimento personale (ACHI), dell'edonismo (EDON) e dell'etica ortodossa (ORTO). I testi sono trattati da un punto di vista prevalentemente collettivo (COLL) e sono sviluppati nelle persone plurali: prima (IPSP), seconda (IIPP) e terza (IIIP). Il testo viene costruito come una storia (STOR) o una serie di riflessioni (RIFL), ha un destinatario presente ma non individuabile (DNSP) ed è articolato su una trattazione in funzione di analisi (ANAL) e/o di ricerca di soluzioni (SOLZ). Sono, inoltre, più frequentemente individuabili altri contesti denotativi del testo come la scuola (SCUO) e il lavoro (LAVO). Le modalità illustrative che più sono associate con questo secondo semiasse del primo fattore sono il sesso maschio (**MASC**) dell'interprete, i generi musicali cantautori (**CANT**) e rock (**ROCK**), il periodo storico 1990-1992 (**90-92**), un rapporto di equilibrio tra parti musicali e parti vocali (**MUVO**) o una prevalenza delle parti musicali su quelle vocali (**MUSP**) e una maggiore diffusione di forme di canzoni diverse da quella a ritornello (**NORT**).

Fig. 2 Proiezione delle modalità attive sul primo (in ascissa) e sul terzo (in ordinata) fattore

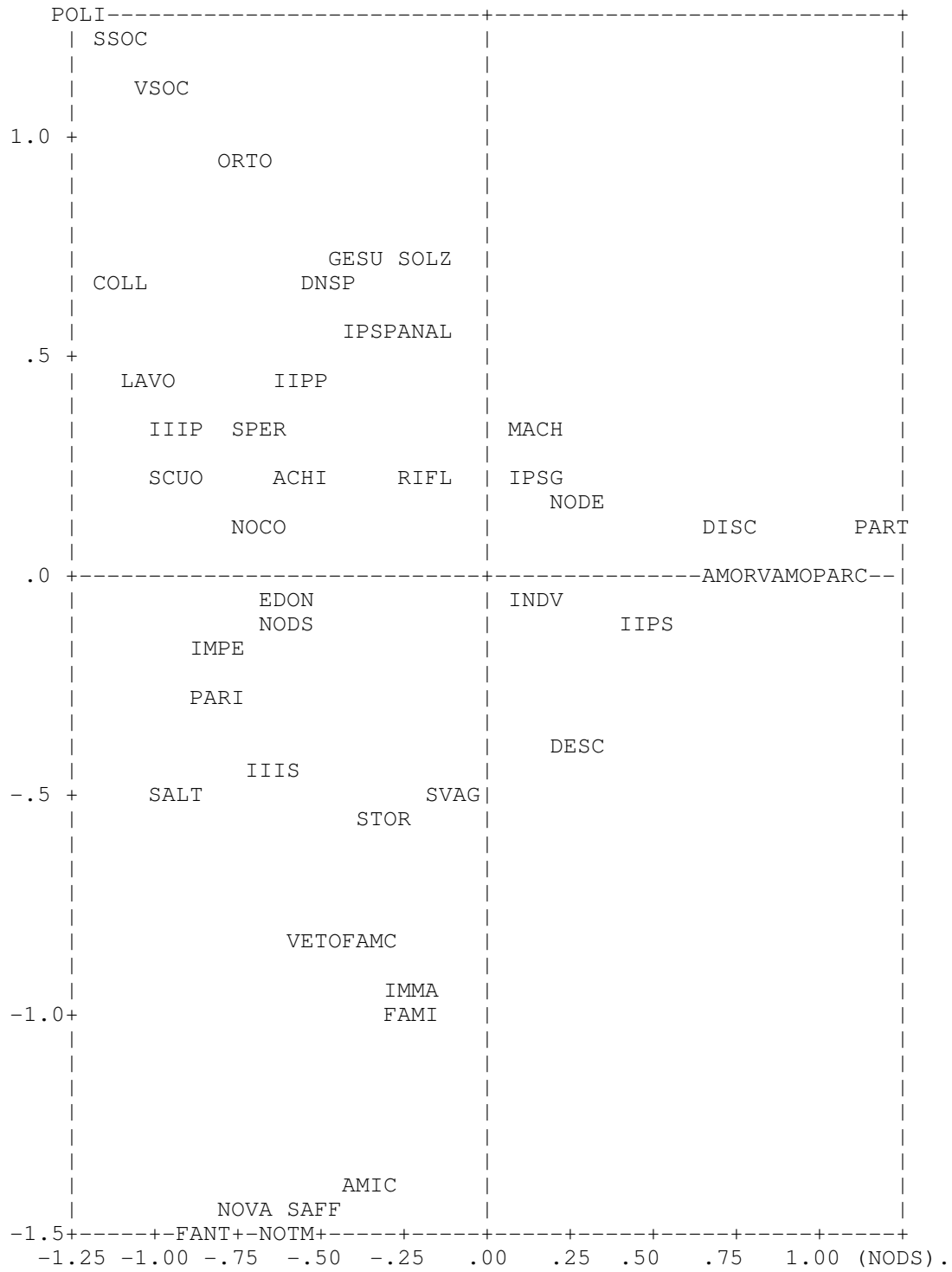
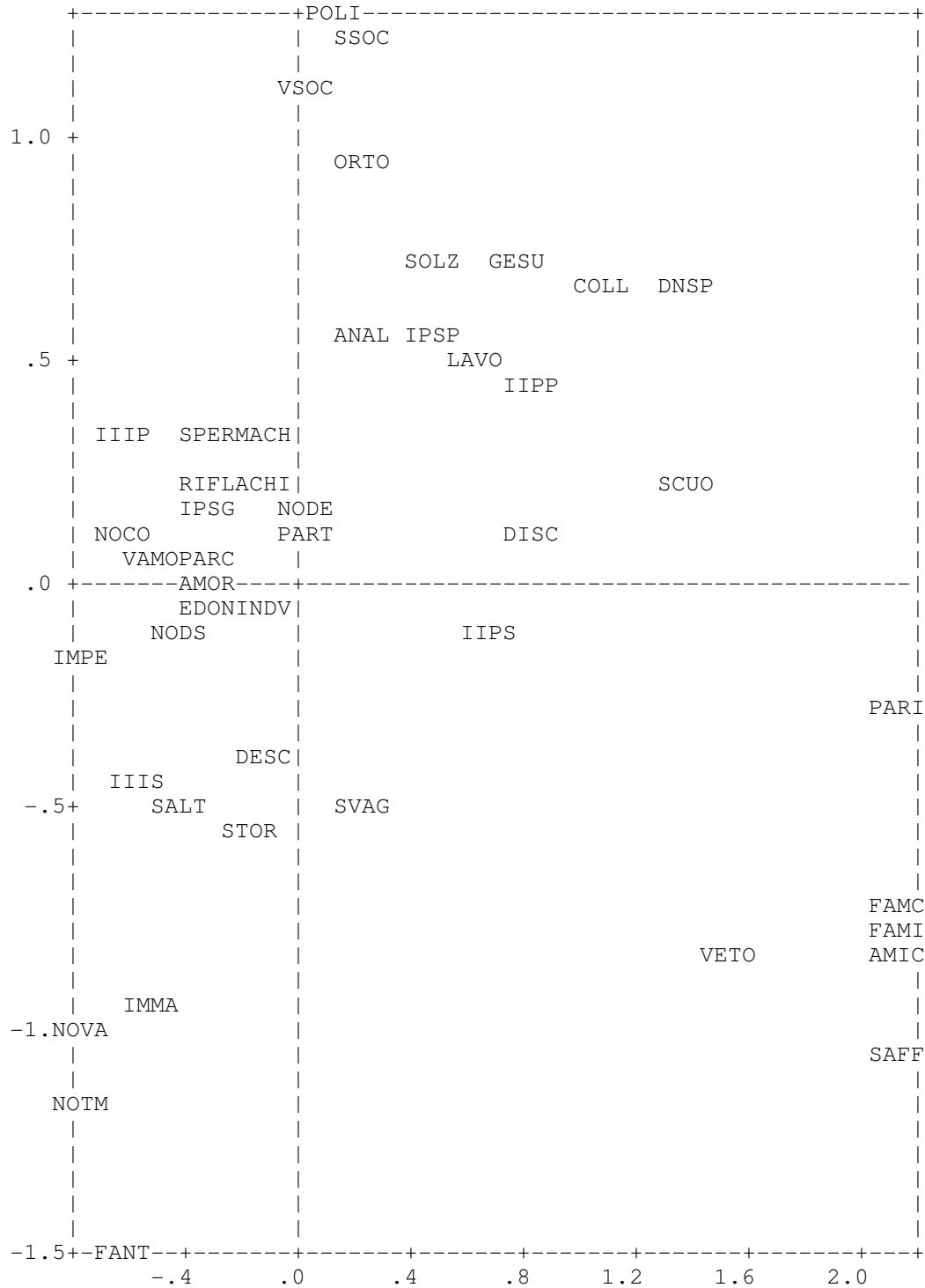


Fig. 3 Proiezione delle modalità attive sul secondo (in ascissa) e sul terzo (in ordinata) fattore



Il secondo fattore illustra le differenze tra la canzone degli altri affetti e la canzone vuota. All'estremità del semiasse positivo dell'ordinata troviamo le modalità del contesto connotativo caratterizzato da rapporti tra pari (PARI) o tra familiari (FAMC), i testi hanno argomenti della

sfera degli altri rapporti affettivi (SAFF), veicolano i valori dell'eterofilia (VETO) e hanno come destinatari amici (AMIC) o familiari (FAMI). Sul versante opposto troviamo le canzoni che non hanno temi (NOTM), non veicolano valori (NOVA), non hanno il contesto connotativo (NOCO) e non presentano un destinatario del testo. I verbi sono coniugati in terza persona singolare (IIS) o in forma impersonale (IMPE).

La figura 2 mostra invece il I fattore incrociato con il III che discrimina la canzone impegnata da quella in cui dominano dimensioni fantastiche. L'asse delle ascisse rappresenta il primo fattore ed è quindi già stato illustrato nella figura 1. Ovviamente le modalità più associate a questo fattore cambiano posizione sul grafico in quanto sono cambiate le coordinate sull'asse delle ordinate che adesso rappresenta il III fattore, mentre nella figura 1 rappresentava il II fattore.

Il terzo fattore è collocato sull'asse delle ordinate. Notiamo che nel semiasse positivo si collocano le seguenti modalità attive che caratterizzano la canzone impegnata: temi della sfera sociale (SSOC), valori sociali (VSOC) o valori dell'etica ortodossa (ORTO), contesto denotativo politico (POLI), punto di vista collettivo (COLL) espresso nel testo e dimensioni presenti in termini di analisi (ANAL) e/o soluzioni (SOLZ). Nel testo i verbi vengono coniugati prevalentemente nelle persone plurali - prima (IPSP), seconda (IIPP) e terza (IIP) - e c'è un destinatario non individuabile (DNSP) o esso è una figura religiosa (GESU).

Sul versante negativo di questo fattore si trovano gli elementi caratteristici delle canzoni in cui prevale la dimensione della fantasia. Troviamo infatti la modalità fantastico (FANT) del contesto denotativo; il testo viene costruito prevalentemente come una unica immagine (IMMA) o come una storia (STOR) o una favola; l'oggetto tematico o non c'è (NOTM) o riguarda la sfera affettiva (SAFF) e o non vengono veicolati valori (NOVA) oppure si veicolano i valori dell'eterofilia (VETO).

La figura 3 presenta l'incrocio tra il secondo fattore (canzoni degli altri affetti/canzoni vuote) in ascissa ed il terzo (canzone impegnata/canzone fantastica) in ordinata che sono già stati illustrati nelle figure precedenti.