

Faculté de philosophie, arts et lettres

## ***Automobili* di L. Dalla e R. Roversi**

Metafora del declino della società ovvero come il fenomeno industriale ha portato inesorabilmente all'alienazione dell'uomo

Auteur : Valentina Tartaglia  
Promoteur : Prof. Dr. Costantino Maeder  
Année académique 2018-2019  
Master [120] en langues et lettres modernes, orientation générale, à finalité didactique



Université Catholique de Louvain  
Faculté de philosophie, arts et lettres

## ***Automobili* di L. Dalla e R. Roversi**

Metafora del declino della società ovvero come il fenomeno industriale ha portato  
inesorabilmente all'alienazione dell'uomo

Mémoire réalisé par  
Valentina Tartaglia

Promoteur  
Prof. Dr. Costantino Maeder

Master [120] en langues et lettres modernes, orientation générale, à finalité didactique

Année académique 2018-2019



*Vorrei ringraziare il mio relatore, il Professore Costantino Maeder che mi ha accompagnata per la redazione di questa tesi, che mi ha dedicato tempo e che mi ha trasmesso la sua passione per la letteratura, la poesia, il cinema, l'opera, la musica e la lingua italiana durante i miei cinque anni di studi universitari.*

*Vorrei ringraziare mia zia, Maria Grazia Tartaglia per il suo aiuto, le sue correzioni, la sua disponibilità e per il tempo che ha dedicato a questa tesi fino all'ultimo giorno.*

*Ringrazio anche la Professoressa Annalisa Caruso per la rilettura.*

*Ringrazio con affetto mia madre e mio padre che mi hanno dato il coraggio e la forza necessaria per affrontare questi studi universitari, che hanno avuto fiducia in me sin dall'inizio e che mi hanno incoraggiata durante i miei momenti di dubbi e durante la redazione di questa tesi.*

*Ringrazio anche mio fratello, che nonostante la sua giovane età mi ha sempre sostenuta e ammirata durante il mio percorso universitario.*

*Vorrei anche ringraziare la mia amica Mounia che mi ha sempre incoraggiata a rimanere positiva, a non abbandonare e a credere in me. Le sue parole preziose hanno avuto un impatto considerevole durante i miei studi.*

*Infine, vorrei ringraziare Manon e Brenda le mie amiche d'infanzia per la loro presenza e per il nostro rapporto di fiducia.*



# Indice

Ringraziamenti.....	1
Introduzione .....	5
Capitolo 1. R. Roversi vita e poetica .....	9
1. L'officina di Roversi .....	9
2. Roversi, il poeta isolato .....	12
3. Il rapporto di Roversi con la vita politica .....	14
4. La poetica di Roversi .....	15
5. L'influenza degli anni 70.....	16
Capitolo 2. La musica, base teorica.....	19
1. La <i>popular music</i> .....	19
2. L'arrangiamento musicale .....	21
3. Il ruolo della canzone e della musica.....	23
4. Il periodo dei cantautori .....	24
5. Il termine <i>concept album</i> .....	24
6. La musica come linguaggio politico.....	25
7. Musica e memoria .....	26
8. Canzoni e apprendimento .....	27
Capitolo 3. La collaborazione di L. Dalla e R.Roversi.....	28
1. Il cantante Lucio Dalla .....	28
2. La collaborazione di L. Dalla e R. Roversi.....	29
3. La canzone d'autore italiana .....	33
4. L'analisi intertestuale dei brani.....	35
5. Il ruolo del boom economico nelle produzioni Dalla-Roversi.....	37
6. Gli anni con R. Roversi.....	38
Capitolo 4. <i>Automobili</i> .....	41
1. <i>Automobili</i> : premessa .....	41
2. <i>Automobili, un concept album</i> .....	43
3. Un titolo unificante .....	43
4. La denominazione dei sei brani .....	45
5. Un lessico unificante: la parola auto e derivati .....	45
Capitolo 5. <i>Automobili</i> , metafora del declino della società .....	49
1. Marinetti e il <i>Manifesto del Futurismo</i> .....	49
2. <i>Intervista con l'avvocato</i> : la messa in situazione.....	50

3. Il caso di <i>Mille Miglia</i> e <i>Nuvolari</i> .....	53
3.1. <i>Mille miglia</i> .....	53
3.2. <i>Nuvolari</i> .....	56
3.3. <i>Mille Miglia del '47</i> .....	59
4. <i>L'ingorgo</i> l'obsolescenza del fenomeno industriale e l'alienazione dell'uomo.....	61
5. <i>Il motore del 2000</i> , la messa in guardia.....	65
6. <i>Due ragazzi</i> .....	67
Conclusione.....	70
Bibliografia.....	73

## Introduzione

“Te voglio bene assaje ma tanto tanto bene sai è una catena ormai che scioglie il sangue dint' 'e 'vvene sai”, Lucio Dalla (1986). Queste sono le parole che ci vengono in mente quando si parla di Lucio Dalla. Infatti, con più di 35 milioni di visualizzazioni su YouTube, il brano, intitolato *Caruso*, fa parte delle canzoni più note del cantautore. Tra queste, ritroviamo anche il famoso brano dal titolo *L'anno che verrà* (1986), con 21 milioni di visualizzazioni, facilmente riconoscibile dalla prima strofa “Caro amico ti scrivo, così mi distraigo un po' e siccome sei molto lontano, più forte ti scriverò” nonché il brano, *Anna e Marco*, canzone che risale al 1979. La notorietà di queste canzoni è dovuta ai temi trattati. Infatti, in questi brani, si parla d'amore sincero ed intimo, di esperienze personali, di cose leggere e di solitudine, di argomenti, dunque, che parlano al pubblico, lo toccano e interessano la maggior parte degli ascoltatori. Se a ciò si aggiungono le melodie di Dalla, molto orecchiabili e facili da memorizzare e quindi, da cantare, è presto spiegata la loro popolarità e il loro grande successo. Purtroppo, anche se amiamo questi brani e li consideriamo veri e propri capolavori, capaci di commuoverci ed emozionarci, essi rimarranno sempre delle canzoni d'amore che non vanno al di là della loro storiella; ritornelli che restano vivi nella memoria collettiva più per le emozioni che suscitano, per la bellezza delle melodie e la facilità di immedesimazione con temi d'amore trattati piuttosto che per i loro contenuti.

Tutti sappiamo che la carriera di un'artista, sia esso un cantante, un musicista o un attore, non è fatta solo di *best-seller*, come quelli citati poco sopra; molti artisti, infatti, hanno nel loro repertorio delle opere meno note e messe un po' da parte dal pubblico, ma questo non vuol dire che siano meno interessanti e meritevoli della nostra attenzione. Al contrario, il fatto di essere lavori poco noti e lasciati in una zona d'ombra, conferisce loro maggior fascino e un aspetto molto attraente, ed è proprio questo sentiero ciò che si ricerca quando si inizia un lavoro come quello di una tesi di laurea. Da uno studio più approfondito di queste opere si ha la possibilità di far emergere nuovi elementi, scoprire le chiavi di lettura dell'opera stessa e scovare aspetti innovatori di contenuti ancora poco studiati. È così che lasceremo i sentieri battuti di un *Caruso* o di *L'anno che verrà*, ormai già troppo sfruttati da critici letterari, musicologi, storici e laureandi, e ci immergeremo in *Automobili* (1976).

*Automobili*, nato nel 1976 dalla collaborazione di L. Dalla e R. Roversi, è un *concept album* composto da sei brani, intitolati *Intervista con l'avvocato*, *Mille Miglia*, *Nuvolari*, *L'ingorgo*, *Il motore del 2000* e *Due Ragazzi*, che ha come tema principale l'automobile. Questa collaborazione associa due artisti che sembrano, a prima vista, appartenenti a due campi diversi e, per di più, con

obiettivi alquanto contrari. Da una parte Lucio Dalla, noto come quell'artista che si dedicò alle canzonette sanremesi e dall'altra Roberto Roversi, qualificato da Ferretti (1979) un poeta isolato e solitario con una rabbia politica, abituato a dipingere il panorama industriale e contadino di un'Italia vacillante con l'aiuto di endecasillabi,

L'incontro tra questi due artisti avviene in una fase di cambiamento per Dalla, in cui egli prende coscienza di non sentirsi più rappresentato dalla canzonetta, ormai non più al passo con il mondo che cambia. Egli sente il desiderio di esplorare un nuovo campo, quello della canzone impegnata, fonte per lui di maggiore soddisfazione, senza prestare più attenzione alla notorietà. Queste nuove aspirazioni spingono il cantante alla ricerca di un artista che avesse simili obietti e che trova, per l'appunto, nel poeta bolognese Roberto Roversi (Monina, 2012).

Il contesto di scrittura di *Automobili* è alquanto particolare. Il cantautore e il poeta, infatti, si incontrano in un periodo, che va dalla fine della seconda guerra mondiale fino agli anni '70, definito da Balcet (1997), di transizione, in cui l'Italia subisce cambiamenti a tutti i livelli. Cambiamenti culturali, sociali, politici ed economici e tra questi, un aspetto da non dimenticare, si innesta la seconda fase della rivoluzione industriale. Con l'avvio di tale fenomeno l'Italia subisce una transizione non di poca importanza: si passa, infatti, da un'economia basata essenzialmente sull'agricoltura ad una società industriale (Baclet, 1997). Questo cambiamento sarà fonte di disorientamento e disordine all'interno della popolazione e numerosi saranno gli artisti che useranno le loro competenze per esprimere i sentimenti e gli squilibri provocati dalle innovazioni e che hanno caratterizzato l'intera epoca.

Lo scopo della presente ricerca è di valutare come il contesto politico ed economico dell'epoca abbia avuto un impatto sulle produzioni dei due artisti e, più particolarmente, sull'album nato dalla loro collaborazione. Tenendo a mente tale scopo, varie sono le ipotesi formulate in questo studio. L'ipotesi principale è che L. Dalla e R. Roversi si servirono del *concept album* come mezzo per testimoniare e nello stesso tempo denunciare la realtà degli anni '70. È sufficiente considerare il tema principale dell'album, infatti, non avulso dal contesto storico in cui è stato prodotto, per supporre che ci sia un forte legame tra contesto di scrittura e contenuti. A ciò si aggiunga, come già detto, una forte volontà dei due artisti di porsi in una posizione di denuncia e di critica, facendo il loro ingresso nel mondo della letteratura impegnata. Da ciò approdiamo alla considerazione che *Automobili* sia un *concept album* con la valenza di un testo di storia, ossia un mezzo che ci permette di indagare e ricercare elementi del passato ma, soprattutto, di meglio comprendere una realtà ormai troppo lontana da noi, grazie a degli artisti contemporanei agli eventi. Infine, considerato che l'album si colloca in un contesto di cambiamento economico, ovvero di passaggio da una società

basata principalmente sull'agricoltura ad una basata sull'economia industriale, possiamo presupporre che un forte accento verrà posto sulle numerose implicazioni connesse con queste trasformazioni, prima fra tutte, il rapporto, tutto nuovo, dell'uomo con la tecnologia e i macchinari nati dalla rivoluzione industriale.

Per procedere alla verifica delle suddette ipotesi e questioni, poste alla base e come punto di partenza della presente ricerca, sarà opportuno adottare una certa metodologia allo scopo di realizzare un lavoro coerente e completo. Il metodo che utilizzeremo sarà articolato in due tempi o fasi: una fase di ricerca teorica e un'altra di analisi personale. La fase di ricerca teorica ci aiuterà, non soltanto a dare delle basi solide alla nostra analisi, ma anche ad avere un bagaglio di conoscenze necessario per analizzare *Automobili* nella maniera più completa possibile. È opportuno, tuttavia, tenere in debito conto che un tale processo comporta dei limiti. Per la parte teorica, infatti, sarà necessario selezionare, con un certa ponderazione, solo quegli elementi che sembreranno più salienti ai fini della nostra ricerca. Su di essi porremo la nostra attenzione trascurando, necessariamente, un certo numero di dati.

Ovviamente, non possiamo parlare di un'opera senza conoscere più da vicino il suo autore. Per questo, il primo capitolo del presente lavoro ci fornirà un quadro teorico, abbastanza completo, su R. Roversi, il poeta, studioso e letterato bolognese autore di *Automobili*. Di questo artista, poco noto, è utile conoscere alcuni aspetti della sua vita privata e della sua attività letteraria per meglio comprendere le sue scelte e la sua poetica. Fondamentale, inoltre, sarà capire le interazioni dell'artista con l'epoca in cui ha vissuto, soprattutto con gli anni '70, un'epoca di grandi mutamenti e sconvolgimenti che hanno giocato un ruolo importante nella formazione della sua coscienza. Capiremo, infatti, come Roversi è stato determinato alla scelta di quelle particolari tematiche che ritroviamo in *Automobili* cogliendo, altresì, lo scopo della sua collaborazione con L. Dalla. Nel secondo capitolo sarà necessario continuare con l'approccio teorico condotto, questa volta, sulla musica e sui concetti chiave che ruotano intorno all'album. Chiarire il significato di termini quali, *popular music*, *cantautori* e *concept album*, sui quali si fonda *Automobili*, rappresenta un passaggio importante, al fine di capire il ruolo della musica e dare una veste più completa al presente lavoro. Il terzo capitolo sarà dedicato al sodalizio artistico tra Dalla e Roversi. In questa sezione scopriremo i motivi che hanno portato i due artisti a collaborare nella realizzazione di un'opera, i comuni intendimenti nonché il contesto in cui è avvenuta la loro collaborazione.

I due ultimi capitoli saranno basati, principalmente, sull'album *Automobili*, il cuore della nostra ricerca. Nel quarto capitolo esporremo, in maniera generale, la struttura dell'album, studieremo il titolo dell'opera così come quello dei sei brani e il lessico. Nell'ultimo capitolo,

metteremo in rapporto gli elementi teorici, studiati nei capitoli precedenti, con l'intera opera e ciò ci permetterà di analizzare, in maniera più approfondita, ogni brano. Quest'ultimo capitolo, infatti, sarà diviso in sei parti, ognuna corrispondente ad un brano dell'album. Qui ci focalizzeremo principalmente su due elementi: in primo luogo sul testo, così come scritto da R. Roversi, ne studieremo i contenuti al fine di capirne l'essenza, tenendo sempre presente il quadro teorico di riferimento, dall'altra parte, ci interesseremo al testo cantato da L. Dalla e alla musica. Potremo, così, comparare il testo scritto con il testo cantato e studiare i risvolti di una collaborazione tra un poeta e un cantante.

I risultati di un'analisi così condotta ci permetteranno di avere una visione più chiara, completa e meditata dei contenuti dell'album e, quindi, di procedere alla verifica delle nostre ipotesi. Infine sulla base degli elementi, scoperti nel nostro percorso di ricerca, saremo in grado di giungere ad una conclusione.

## Capitolo 1. R. Roversi vita e poetica

In questo capitolo studieremo alcuni elementi importanti della vita del poeta R. Roversi come il periodo in cui scriveva per la rivista *Officina*, la sua poetica e il rapporto che aveva con il mondo esteriore. I dati raccolti in questo capitolo saranno utili perché formeranno la base della nostra analisi e ci permetteranno di approfondire le nostre conoscenze sul poeta.

### 1. L'officina di Roversi

Dalla collaborazione tra Roberto Roversi, Pier Paolo Pasolini e Francesco Leonetti nacque nel 1955 la rivista letteraria *Officina*. Di essa vennero stampate due serie, una prima comprendeva dodici numeri stampati dal 1955 al 1958 e una seconda che terminò dopo solo due numeri, nel 1959. L'amministrazione e il finanziamento della prima serie venne affidato alla Libreria Palmaverde di Bologna, libreria di proprietà di Roversi. La rivista *Officina* volle principalmente effettuare una revisione della tradizione ermetico-novecentesca attraverso una massiccia polemica contro il novecentismo e il neorealismo. I suoi redattori, credendo fortemente all'idea che la cultura è una forza motrice che porta la società a rinnovarsi, si impegnarono nella ricerca di una definizione nuova della poesia. Per cogliere la sostanza della produzione letteraria di Roberto Roversi e pertanto, riuscire a comprendere il motivo per cui le sue opere rappresentano un modello per condurre un'analisi critico-ricostruttiva della tensione intellettuale del periodo, non si devono dimenticare i processi di destrutturazione e ristrutturazione che hanno attraversato l'Italia proprio negli anni in cui il poeta partecipava all'esperienza di *Officina*. È proprio in questo periodo, infatti, che Roversi mette a punto il suo apprendistato teorico e culturale, ideale e letterario. Un'analisi complessiva di questa fase ci aiuterà a mettere in luce i ritardi oggettivi che hanno interessato l'intellettualità italiana e che hanno determinato non poche conseguenze negli anni immediatamente successivi, Sessanta e Settanta, epoca della rinnovata autonomia «post-tecnologica», della neoavanguardia e del radicalismo politico-culturale. Tali conseguenze hanno naturalmente avuto un riflesso nelle produzioni di Roversi per il cantante Lucio Dalla (Moliterni, 2003).

Le produzioni artistiche dei primi anni Sessanta e Settanta non possono essere comprese senza l'esame del dibattito più ampio che si è sviluppato intorno alla condizione sociale dell'intellettuale e al marxismo, nel contesto delle trasformazioni che accadevano nella società italiana. Da parte della neoavanguardia c'era la tendenza a formare una strategia comunicativa specifica: invece di *conoscere* criticamente la crisi dell'egemonia marxista e la passività delle

ideologie tradizionali nella cultura italiana si voleva *denunciare* e *condannare* senza affrontare le radici del *nuovo* presente. Nella seconda metà degli anni Cinquanta, l'Italia si trovava in una fase di passaggio e cambiamento, una fase di dopoguerra dove si formarono delle pratiche economiche riformistiche tipiche del neocapitalismo e del periodo per-industriale (Moliterni, 2003)

Negli anni Sessanta, il movimento letterario Gruppo '63 era visto come il gruppo rappresentativo dei cambiamenti che avvenivano in Italia: l'avvio del neo-capitalismo e la politica del centro-sinistra, i cambiamenti del sistema culturale italiano, lo sviluppo complesso della democrazia e fenomeni di crisi e paralisi della dialettica italiana. Nel loro modo di scrivere si può notare che anch'essi avevano la tendenza solo ad indicare oggettivamente i fenomeni anzidetti, senza farne un'apologetica descrizione. Si mostravano passivi nei loro confronti eludendo le problematiche e i nodi (ossia tutti i tormenti che appartengono al periodo del dopoguerra) senza però fare troppa fatica. La neoavanguardia poco tollerava i *tormenti* che *Officina* cercava di descrivere, infatti era una testimonianza del passaggio verso la *modernità* e del panorama culturale degli anni Cinquanta: la rivista era in grado di tradurre il patrimonio di una fase di crisi nei termini di una battaglia militante e allo stesso tempo in grado di offrire momenti di riflessione e suggerimenti validi: facendo sia una valutazione critica della tradizione letteraria del novecento sia tentando di parlare delle trasformazioni politiche e culturali del nascente neocapitalismo (Moliterni, 2003).

È utile soffermarsi per un momento sulla rivista *Officina* in quanto lo studio teorico fatto dal gruppo dei suoi redattori ha ovviamente condizionato (sul piano stilistico come sul piano ideologico) sia la maturazione artistica che la poesia di Roversi: dallo studio fatto sul Novecento letterario italiano fino alla questione del rapporto tra poesia e storia, dell'impegno civico e poetico. Gli interventi di Roversi avranno decise ripercussioni nel prosieguo della sua attività ideologico-letteraria (Moliterni, 2003).

*Officina* viene creata nel clima del dopoguerra e quindi della liberazione nazionale dal nazifascismo. È un periodo nel quale l'economia italiana vive un momento di ripresa economica propizia all'esplosione che avverrà nei futuri anni Sessanta. Nel campo della letteratura c'è una radicalizzazione della polemica, sul fronte dell'Ermetismo e del Neorealismo. La rivista nasce all'interno di una battaglia ideologica e post-bellica e si inserisce tra il lirismo nostalgico del novecento ermetico e la letteratura neorealista. Ricca di scritti poetici ed interventi critici-saggistici mostra uno scarso interesse per la narrativa e un'ampia attenzione per la poesia (Miccoli, s.d.).

La rivista vuole favorire il superamento del neorealismo ma, malgrado questa impostazione, si collocò nell'ambito del razionalismo e dello storicismo. Pasolini stesso disse nel 1974 che nella

rivista «c'era la calma della ragione che ricostruisce». I membri di *Officina* proponevano uno studio minuzioso, tanto dal lato storico che dal lato razionale, della realtà sociale, politica, ed economica della società, ormai cambiata rispetto a come l'aveva considerata il neorealismo. I redattori del rotocalco non condividevano il disimpegno sociale, di essenza ermetica, sostenendo invece un maggiore rinnovo e interesse per la realtà ormai mutata e caratterizzata dall'essere una società dei consumi che, se da un lato garantiva alle masse proletarie maggior conforto e benessere, dall'altra le rendeva prigionieri e le assopiva. Così *Officina* era protesa nella sua battaglia di opposizione al capitalismo e difesa del mondo contadino (Catalfamo, 2012).

I tre redattori Leonetti, Pasolini e Roversi erano ancora liceali quando si ritrovarono a sognare e progettare la realizzazione di una rivista letteraria ma, in pieno conflitto mondiale, il controllo delle ideologie imposte dal regime e dalla guerra non permise ai giovani artisti di concretizzare il loro progetto. Solo più tardi, negli anni Cinquanta, i tre amici ed ex liceali ritrovarono, tenendosi in stretto contatto attraverso scambi epistolari e viaggi in comune intenzionati a realizzare il loro sogno: realizzare una rivista letteraria (Miccoli, s.d.).

I membri di *Officina* si presentano come un gruppo culturale di militanti che hanno l'obiettivo di mettere a confronto due tradizioni letterarie italiane: da una parte l'ermetismo che tenta di arrivare ad una poesia detta pura e senza scopo educativo dove si rappresenta l'Uomo e la sua solitudine, la perdita di fiducia nei valori della società e il mondo ridicolizzato dalle dittature, e dall'altra parte il neorealismo che mette allo scoperto le fragilità della società avvicinandosi alla vita dell'Uomo. La tradizione ermetico-novecentesca viene rivista dal gruppo. Essa si ferma ad una lettura superficiale e formale dei fenomeni letterari ma non si sofferma sulle ideologie ad esse sottese e non analizza le radici del novecentismo. Nella rivista viene rispecchiato il clima politico-culturale del periodo per cui il discorso costante di *Officina* è caratterizzato di aspetti storici-realistici (avendo come modelli delle poesie impegnate e civili) (Moliterni, 2003).

*Officina* ha dato l'opportunità a Roversi di maturare la sua poetica: *Poesie* (1942) e *Rime* (1943) furono le due prime raccolte di versi (ancora liricheggianti) pubblicate dal giovane Roversi. Nel 1954 è la volta della raccolta di brani *Poesie per l'amatore di stampe*. Lavorare per la rivista spinge il poeta a cercare di rappresentare un'Italia emersa dalla Resistenza (a cui il Roversi giovane partecipò) e dalla guerra. I suoi poemi sono visti come tanti episodi che in fondo si possono unire grazie ad un filo conduttore, ad un tema condiviso che le accomuna come l'ingiustizia sociale e quella epocale. Roversi utilizza la lirica e gli endecasillabi per rappresentare l'Italia dell'epoca: un'Italia titubante, incoerente e contraddittoria, un'Italia industriale ma anche contadina facendo emergere anche il motivo dell'ipocrisia religiosa. I poemi vanno dalla Resistenza con *Il tedesco imperatore* alla tragedia della bomba atomica *La bomba di Hiroshima* fino alla situazione politica

italiana *Lo stato della Chiesa* (Piccini, 2005).

La fine della collaborazione dei membri di Officina è provocata dalla nuova avventura cinematografica di Pasolini ma anche dal rifiuto dalla parte degli altri intellettuali di accettare la sua posizione di supremazia e di leader. Roversi e gli altri acquisirono un'autonomia come possiamo leggere in una lettera che lo stesso Roversi inviò a Leonetti nel 1959 «Liberati dal complesso Pasolini e della sua fortuna: è sua, non tua; non nostra. Cerca la tua; che sarà tua, non sua, non nostra» (Catalfano, 2012). L'esperienza officinesca aiutò tuttavia Roversi a maturare la sua fisionomia politica, letteraria ed editoriale che evolse progressivamente e si arricchì negli anni futuri.

## 2. Roversi, il poeta isolato

Leggere le opere di Roversi richiede da parte dei lettori, una riflessione più ampia su alcuni dibattiti politici e sociali, ma anche culturali che hanno caratterizzato la metà del ventesimo secolo e ciò nonostante Roversi si definisse uno dei poeti tra i più distaccati dalla letteratura contemporanea italiana. Questo distacco era paradossale perché da una parte isolava le opere del poeta e il suo modo di agire rendendolo così un uomo di lettere singolare (Piccini, 2005) da un'altra parte accentuava il fatto che il poeta si voleva impegnare nella letteratura in un modo unico. Il suo isolamento gli dava l'aspetto di un uomo ritirato e scontroso, un eremita sul quale era facile creare micro-leggende e racconti (Marignani, 2011). Roversi era un intellettuale che viveva lontano dalla vita fatta di relazioni ufficiali, rinchiuso nella sua libreria antiquaria ma tuttavia sempre alla ricerca di collegamenti ed iniziative. Un oppositore che da una parte partecipava ai conflitti reali (nella maniera che gli era propria) e da un'altra si definiva un solitario. Un solitario con una rabbia politica (Ferretti, 1979).

L'isolamento di Roversi (che si può anche considerare come un modo di impegnarsi tutto suo) si riscontra anche nel suo rifiuto costante di piegarsi alle logiche e alle leggi dell'industria culturale, del mercato e della comunicazione. Ciò lo portò ad una decisione clamorosa: dopo essersi avvalso delle case editrici per la pubblicazione delle sue opere, della Feltrinelli prima e della Einaudi successivamente, nel 1965, Roversi decise di rimanere fuori dal mercato dell'industria editoriale pubblicando egli stesso il suo libro *Descrizioni in atto* (1969) con l'aiuto del ciclostile, senza affidarlo ad un editore e gestendone la diffusione da solo ed in piena autonomia (Piccini, 2005). La straordinaria lucidità e l'integrità morale di Roberto Roversi hanno conferito lui la forza di opporsi alla vendita della sua propria intelligenza e quindi a staccarsi dalle case editrici, preferendo nascondersi nella sua libreria gestita con sua moglie fino alla sua morte nel 2012 (Parisi,

2014). Nel 1993, in un'intervista fatta da Zaninetti e Roberto Zizzi intitolata *Roberto Roversi, poeta. Intellettuali: chi, dove, come*, Roversi dichiara:

Io ho pubblicato con Mondadori, Feltrinelli, Einaudi. Era il momento di scegliere se star dentro, e quindi di adattarsi ad accettare una serie di regole, oppure uscirne in modo deliberato. Le regole alle quali avrei dovuto adempiere non mi soddisfacevano affatto, non appartenevano al mio modo di ragionare, ne uscii (Zaninetti e Zizzi, 1993).

Malgrado ciò Roversi ha saputo conservare una posizione abbastanza centrale nei dibattiti. L'utilizzo del ciclostile (e la distribuzione gratuita del suo libro) era, in un certo modo, un metodo per fare parlare di sé: nell'intervista suddetta afferma anche che, questo suo modo di agire ha probabilmente avuto un impatto sulla sua popolarità e che la distribuzione delle 5.000 copie è stata avviata da un articolo comparso sull'*Espresso* e *Paese sera*. È evidente il paradosso tra il distacco che Roversi voleva creare e l'effetto creato. Il ciclostile fu un metodo per esprimere la sua ribellione e per combattere in maniera non-tradizionale l'era consumista e capitalista. In un'intervista di Moliterni del 2003 afferma che il suo scopo non era rendersi popolare o vendere copie, il suo distacco era una risposta al problema della gestione della comunicazione. Roversi ebbe «paura» della situazione che attraversava il sistema comunicativo generale e ufficiale degli anni Sessanta, un sistema che tendeva sempre più verso interessi economici e che annientava gli spazi di libertà. Egli ha dichiarato «La mia posizione, in realtà, non era volutamente solitaria, ma partiva dalla convinzione che non c'era modo di fare opposizione in tale situazione se non stando da parte» (Moliterni, 2003).

L'originalità e la marginalità di Roversi si oppone all'indifferenza degli altri intellettuali nei confronti del sistema e della comunicazione dell'epoca. Ebbe modo di spiegare in una intervista che gli intellettuali del suo tempo, a differenza di lui, accettavano semplicemente di entrare nel sistema culturale e vivere nei suoi ornamenti con indifferenza, soffrendone tutta la sua conflittualità e il suo disagio. La presa di posizione di Roversi, rigorosa e radicale, veniva giudicata come un'opposizione personale priva di efficacia e destinata alla sconfitta. Roversi, invece, sosteneva «La mia convinzione, d'altra parte, è che il fervore di una ricerca in questo campo comportava e comporta il rischio di sperimentare con libertà, di provare con libertà, e magari di sbagliare con libertà» (Moliterni, 2003).

Egli era dunque, allo stesso tempo invisibile e sconosciuto ma anche visibile e conosciuto, sempre pronto a discutere l'attualità, la storia e la memoria. Così facendo Roversi ha saputo mantenere un ruolo abbastanza attivo nel panorama italiano, tanto in qualità di scrittore che di

critico letterario (Marigniani, 2011).

Egli è stato un autore che ha dato vita al paradosso di creare tanto silenzio attorno a sé per allontanare i meccanismi di comunicazione propri del mondo moderno e allo stesso tempo ha speso molta energia nel discutere e nell'analizzare il mondo, in ambito letterario, con una lucidità straordinaria (Jemma, 2007).

### 3. Il rapporto di Roversi con la vita politica

Roberto Dall'Olio definisce Roversi un favoloso intellettuale antifascista, che ha fatto dell'antifascismo la base del suo essere e di tutta la sua opera. L'antifascismo di Roversi si può vedere nel suo parteggiare per il socialismo, la giustizia sociale e la libertà. Egli metteva tanta passione nel denunciare le contraddizioni di una società consumista e inumana e nel criticare una politica che lui considerava non essere più all'altezza della sua missione. Dall'Olio ricorda una frase detta da Roversi l'ultima volta che si incontrarono «...sai noi siamo una generazione che ha creduto nel socialismo, in una società più giusta e libera per la quale abbiamo combattuto. Ci vediamo presto» (Dall'Olio, 2013).

Malgrado ciò, Roversi qualifica il suo rapporto con la vita politica dell'epoca un rapporto inesistente. Si giustifica dicendo che, non essendosi mai impegnato dal punto di vista pratico nel pubblico, il rapporto con la politica non poteva essere che nullo. Il suo contributo e la sua partecipazione alla politica si misurava semplicemente attraverso la scrittura, svolgendo dunque il proprio mestiere. È attraverso la sua opera e la sua distribuzione editoriale indipendente che Roversi entrava nel gioco della politica senza alcun interesse per qualsivoglia riconoscimento. (Moliterni, 2003).

La libertà era per Roversi un valore importante. Chi scrive non deve assolutamente rendere conto a nessuno e servirsi della sua libertà come un modo per impegnarsi in maniera diretta e non astratta. Per lui la poesia era legata alla politica in un modo esclusivo e naturale, anzi fisiologico, e quindi fare poesia equivale a prendere parte nei dibattiti politici. Roversi afferma «ogni volta che scrivo una poesia io parto non dalla presunzione ma dalla convinzione che sto partecipando a rifare il mondo» (Moliterni, 2003). Per il poeta la scrittura scaturisce dal conflitto tra individuo e società; da una parte c'è l'individuo e dall'altra la realtà, ossia la società. L'impegno del poeta o dello scrittore era veramente reale e compiuto, riteneva Roversi, solo quando non c'erano segni di accettazione del potere e quando le contraddizioni politiche venivano superate.

Quindi, la letteratura di Roversi si può definire «letteratura politica». Per dare una definizione del termine di letteratura politica, Roversi fa riferimento ad un'affermazione di Fortini

il quale riteneva che «una poesia può essere politica, anche se parla di una rosa: se la si utilizza non per consegnarla a una ragazza ma per essere deposta sulla tomba di un guerriero caduto» (Moliterni, 2003).

#### 4. La poetica di Roversi

Lingua dell'uso, lingua colta, dialetto. L'uso dell'uno o dell'altra presuppone il grado di consapevolezza che l'autore ha di farsi intendere e identifica pure il grado, la misura della sua socialità (Giovenale, 2008a).

In quest'estratto Giovenale cita Roversi che affronta un problema fondamentale in un periodo in cui la neo-avanguardia aveva allontanato la gente dalla poesia. Secondo i neo-avanguardisti, infatti, era impossibile interpretare la realtà poiché era caotica e irrazionale e quindi, l'unico metodo per parlare di questa realtà era di utilizzare un linguaggio anch'esso caotico, un linguaggio che imitasse e rispecchiasse uno Stato sociale sgretolato. Questo stato di cose ha dato luogo al *plurilinguismo* ossia ad una lingua con più codici, come possiamo vedere nelle opere di Sanguineti dove il poeta mescola greco, latino, lingua parlata, etc.. (Catalfamo, 2012).

Roversi è a favore dell'uso di una lingua poetica che prenda in considerazione sia il pubblico che la sua abilità di recezione. Per lui una rivoluzione nell'ambito della politica ne implica una simile a livello della linguistica e quindi della comunicazione. Affermando ciò, Roversi si conforma a quanto era già stato detto da Gramsci in merito alla dimensione sociale della lingua. Roversi ritiene che è impossibile avere un linguaggio detto «nuovo» che è accessibile a più livelli della società se non si collabora con la società stessa e se non si pensa al contesto nel quale lo scrittore vive ed opera. Secondo lui o si usa la lingua esautorata ed equivoca che esiste nella nostra società oppure dobbiamo affidarci a qualcosa di più rigoroso, ossia alla lingua della scienza senza, però, mai cadere nel suo lato tecnico e specifico. La rigerosità della lingua scientifica è utile perché cancella le significazioni plurivalenti e le metafore mistificanti e imprecise (Catalfamo, 2012).

Durante gli anni Sessanta gli intellettuali e scrittori come Roversi hanno conosciuto un impegno politico considerevole ponendosi delle questioni sul piano della ricerca sia artistica che letteraria. Questa è stata una tendenza internazionale ma, in Italia ha assunto dei prospetti particolari. Tra i membri di *Officina*, Roberto Roversi è stato quello che ha spinto al massimo il rapporto tra l'impegno politico e la ricerca letteraria e quindi tra la società e lo scrittore. In questo periodo il poeta bolognese partecipa attivamente alle attività del marxismo critico e della sinistra e la pubblicazione autonoma della rivista *Rendiconti* ne è una prova (Muraca, 2000).

## 5. L'influenza degli anni 70

Roversi tende verso una stabilizzazione e una radicalizzazione della poesia e della separazione dal mercato, ossia l'intensificazione della sua opposizione al mercato sempre però attraverso delle iniziative culturali. Questo dà luogo a opere teatrali, passando dal romanzo *I diecimila cavalli* (1976) a collaborazioni musicali (Giovenale, 2008b).

Durante gli anni Settanta si manifesta ancora di più il Roversi solitario e militante partecipe. Si immerge nell'esperienza del teatro e dello spettacolo principalmente politico senza però rinunciare al suo moralismo rigoroso. È così che nel 1974 Roversi dedica al teatro un intero numero di Rendiconti, scrive *Macchina da guerra più formidabile* (1971), l'opera teatrale *Enzo re* (1974) (scritta per una rappresentazione a Bologna in piazza Maggiore) e mette in atto una lettura ad alta voce de *I campi del Friuli* (1978), un testo pasoliniano destinato alle scuole. L'impegno e la sua partecipazione si vede dunque in questo momento allorché il poeta affida le sue opere alla rappresentazione da parte di alcune compagnie di teatro e ad alcune case editrici (Ferretti, 1979).

In questi anni, Roversi si afferma nel ruolo di intellettuale non soltanto alla ricerca di un'ispirazione politica ma anche a una pratica della politica in società e attraverso la letteratura. Egli è sempre stato visto, sin dall'inizio degli anni Settanta, come facente parte di una minoranza di sinistra (Ferretti, 1979).

I romanzi di Roversi sembravano non essere destinati ad una lettura di massa. La struttura, la scrittura (che si può qualificare sperimentale) e la simbolica inserita nelle sue opere e le problematiche politiche che egli voleva affrontare limitarono la diffusione delle sue opere ad un pubblico di lettori esperti. Tuttavia, ciò non costituiva un problema per Roversi poiché, come già abbiamo avuto modo di precisare, al poeta non interessava affatto conformarsi ai sistemi di produzione e distribuzione culturale. Secondo Roversi non costituiva un suo compito andare alla ricerca della fama, di un destinatario collettivo e di un pubblico ricevente. I trionfi della sinistra e le sue vittorie elettorali erano di per sé sufficienti ad avere un impatto e modificare la distribuzione delle sue opere (Ferretti, 1979). Ciò nonostante Roversi non venne risparmiato allorché si rese conto che "le masse" erano dominate e sotto le grinfie di una società dei consumi, ma anche quando si rese conto della difficoltà del rapporto con gli intellettuali e i politici che emergevano all'epoca e i nuovi strati sociali. Anche verso il partito comunista e il suo progetto, Roversi dimostra una certa avversione, questo si nota soprattutto in una serie di scritti dove il poeta critica e polemica in un modo costruttivo e leale sul *Manifesto del partito comunista* (Ferretti, 1979).

Dopo la seconda guerra mondiale fino alla fine degli anni Sessanta, l'Italia si ritrova in una fase di cambiamenti, ossia la seconda fase della rivoluzione industriale che creò un numero

considerevole di cambiamenti. Inizia allora un periodo di ricostruzione perché in solo quindici anni l'Italia passa da una società principalmente agricola ad una società industriale vivendo cambiamenti accelerati sia economici che sociali (per esempio, una tassazione che fa raddoppiare il reddito nazionale nell'arco di dieci anni). Tuttavia, questi cambiamenti creano squilibri e incoerenze che avranno un impatto non poco grave nei decenni seguenti (Balcet, 1997).

Alla fine del 1969 in diversi settori industriali si procederà ad un rinnovamento dei contratti collettivi di lavoro e questo darà luogo al periodo di conflitto sindacale più intenso del dopoguerra con scioperi e manifestazioni. Cresce il costo del lavoro e si rende necessaria una redistribuzione dei redditi. Una delle cause di questa deflagrazione della società italiana, denominata *autunno caldo* è la migrazione interna che tra il 1965 e il 1968 aveva aumentato considerevolmente la densità di popolazione e di conseguenza aggravato la vita e la sua qualità nel triangolo industriale. I lavoratori che venivano dal Mezzogiorno per andare nelle grandi industrie del Nord erano alla testa delle lotte operaie. A ciò si aggiungeva la carenza dei servizi sociali e dei beni collettivi come i trasporti e i servizi di base (Balcet, 1997).

I problemi si fanno sentire, durante gli anni Settanta, quando la rivoluzione industriale associata a fattori internazionali alimenta conflitti sociali e tensioni. Ne deriva un aumento dei costi sociali e una profonda crisi economica e monetaria che durò dal 1971-1973 seguita dal 1973 al 1974 dal primo shock petrolifero. Questi due eventi annunciano la fine del miracolo economico e quindi dell'età dell'oro. È ormai finito il periodo caratterizzato da una stabilità delle relazioni industriali e dal basso costo del lavoro ed ha inizio una fase di debolezza del paese (Balcet, 1997).

Per le società occidentali e quindi per l'Italia, gli anni Settanta sono stati un periodo cruciale. Per quanto riguarda l'ambito sociale e politico, l'Italia è stata marcata da molteplici conflitti: "nascita" di nuovi politici, contestazioni di studenti, nuove pretese da parte dei sindacati, aumento del tasso di disoccupazione, ridefinizione dei partiti e lotte armate. Due sono i motivi principali per cui vengono ricordati gli anni Settanta: un primo motivo è la violenza che ha caratterizzato quegli anni detti, per l'appunto, anni di piombo (bombe, violenze e tensioni politiche, sequestri, etc...), un secondo motivo è la profonda trasformazione subita dalla società al quale si aggiunge anche la nascita di una nuova coscienza sociale da parte del popolo desideroso di contribuire alla formazione di una volontà sociale del popolo (Non solo piombo. Temi e momenti degli anni Settanta, 2012).

Un'ondata di novità attraversa il paese: dall'approvazione dello Statuto dei Lavoratori alla democratizzazione della vita accademica passando dalle ribellioni dei liberi professionisti contro le regole imposte dagli ordini professionali. Un periodo di svolte, dunque (il 68') e di contestazioni e critiche popolari nei confronti delle istituzioni con un desiderio maggiore di avere un impatto sulle strutture politiche (Non solo piombo. Temi e momenti degli anni Settanta, 2012). Lo sviluppo

economico del secondo dopoguerra è caratterizzato da un grande accesso allo studio e al consumo e questo spinge dei gruppi di giovani ad esprimersi in maniera sia collettiva che individuale e a rifiutare il modello sociale dominante attraverso diversi metodi (Finzi e Bartolotti, 1990).

Iniziano allora tutta una serie di movimenti ideologici in cui la massa operaia si sente in dovere di militare per una rivoluzione. Da ciò nascono dei gruppi come il *Potere Operaio* o *Lotta continua* nati all'interno dell'estrema sinistra. Sul finire degli anni Sessanta ha inizio il terrorismo che si oppone alla sinistra: una bomba esplode nella sede della Banca Nazionale dell'Agricoltura a Milano (Finzi e Bartolotti, 1990).

Tutta l'Europa, negli anni che vanno dal 1973 al 1975 è colpita dall'aumento del prezzo del cherosene e la difficoltà nel reperirlo determina un forte impatto sul trasporto e sul commercio in tutto l'Occidente seguito da un drastico aumento del costo delle materie prime (Lepratti, 2013).

## Capitolo 2. La musica, base teorica

Giunti a questo punto, dopo aver conosciuto più da vicino l'autore dell'opera musicale oggetto del presente lavoro, è il momento di passare all'analisi della musica, di quella che è la struttura di base dell'album *Automobili*, nonché dei concetti che vi ruotano attorno. Trattandosi di un *concept album* che ha come scopo precipuo quello di essere ascoltato, dobbiamo porre la nostra attenzione sulle differenti nozioni che girano attorno a questo termine. Tra queste troviamo, ovviamente, il *concept album*, la *popular music* e i cantautori. Essi fanno parte dei concetti chiave che sono alla base di *Automobile* pertanto, in mancanza di uno studio approfondito su tali termini, la nostra analisi non potrà dirsi completa .

### 1. La *popular music*

La *popular music* espressione che noi traduciamo secondo l'uso comune delle parole *musica pop*, fa riferimento ad un genere di musica ben definito e che si distingue da altri generi contemporanei come il punk o il rock. Secondo Oscar Francani (2015), si fa riferimento a questo tipo di musica anche ricorrendo al termine *musica leggera*. In inglese, la *popular music* non è solo un termine che definisce un genere musicale, è un concetto ben più complesso. Il termine *popular music* può anche fare riferimento ad una caratteristica che si dà a qualsiasi tipo di musica quando le scelte commerciali per la produzione, diffusione e fruizione di essa nel mercato sono uguali a quelle che vengono impiegate da altri generi come il rap o il rock (Francani, 2015).

Come vediamo, dunque il termine *popular music* è un macrogenere di musica pop e può anche essere visto come un attributo di quest'ultima. Questo termine corrisponde allora ad una caratteristica che si può tradurre in italiano con musica “conosciuta da tutti e per tutti”, ossia una musica accessibile ad un gran numero di persone e pertanto un genere musicale che permette guadagni in tempi molto brevi. Come dice Philip Tagg, anche un pezzo di musica classica può allora essere considerato *popular music*. Nell'ultimo secolo la musica ha acquistato un grande valore commerciale ed è stata vista come un prodotto di massa (Francani, 2015).

Per quanto riguarda la funzione della musica essa già nell'antichità aveva un suo specifico obiettivo ovvero quello di formare i cittadini. Lo stesso Platone, nel *La Repubblica*, sostiene l'importanza della musica nella formazione dei cittadini (Francani, 2015). Secondo il filosofo greco la costruzione della città ideale, infatti, passa anche dal buon uso della musica. L'educazione musicale è uno degli aspetti più importanti per il raggiungimento del benessere e il buon funzionamento della città, poiché la musica è capace di dare vita alla realtà e, quindi, ha un potere

demiurgico nei confronti dell'anima degli uomini e della loro mente (Moles, s.d.)

Nell'ambito della *popular music*, durante la metà del secolo scorso, si diffonde un nuovo genere musicale che nasce dalla relazione tra bassa e alta cultura: il genere musical-letterario. In Italia questo fenomeno culturale si afferma in un periodo in cui si assiste ad una fusione tra il mondo della musica e quello della letteratura. Tale scambio fa sì che la canzone diventi uno strumento efficace tramite il quale è possibile divulgare, non soltanto la poesia, ma anche la cultura. È a questo punto che scrittori e poeti come Roberto Roversi, Italo Calvino e Dario Fo, cominciano ad interessarsi alla canzone in quanto nuovo veicolo attraverso il quale trasmettere la cultura. Nasce, pertanto, la necessità di avviare delle collaborazioni con compositori e interpreti. Utilizzare la musica significa scegliere un linguaggio più diretto e, quindi, un modo per loro di utilizzare un canale che ha un ampio valore comunicativo. Roversi, unitamente ad altri poeti, riesce ad ampliare le potenzialità della musica facendosi interprete delle inquietudini e delle problematiche della nostra società: la musica diventa allora mezzo per affrontare argomenti filosofici, storici e politici (Ferrari, 2015).

La musica pop possiede due componenti essenziali: da una parte quella verbale (le parole) e dall'altra la componente musicale. Nella componente verbale troviamo l'aspetto narrativo, il racconto, che viene incentrato su un tema principale che si arricchisce, poi, di riflessioni, personaggi e vicende. Esso rappresenta un elemento molto importante che ritroviamo anche nelle fiabe, nei romanzi e nelle novelle ed è esso che ci tramanda e inculca dei valori. Nella canzone ritroviamo tale elemento verbale che contiene una potenzialità straordinaria (Kunzler, 2014).

La collaborazione fra Roberto Roversi e Lucio Dalla è l'esempio di un sodalizio artistico tra i più riusciti e interessanti che ha dato vita a tre album: *Il giorno aveva cinque teste* (1973), *Anidride solforosa* (1975) e *Automobili* (1976). Tale collaborazione ha permesso una interazione tra musica, parole e interpretazione, realizzando un perfetto connubio tra musica e poesia. In questi tre album ritroviamo molti elementi intertestuali che fanno riferimento alla poetica e al pensiero di Roversi. Il poeta, infatti, si è sempre posto come un intellettuale dal ruolo *engagé* (impegnato) e questo ha reso i suoi testi non soltanto veicoli di messaggi, ma anche dei mezzi che hanno permesso di raggiungere una migliore consapevolezza del presente, del passato e della società (Ferrari, 2015).

Gli anni Settanta rappresentano un'epoca in cui nel genere del *rock progressivo* vi è la tendenza a dar vita a canzoni abbastanza complesse, abbandonando, così, il tradizionale modo di fare canzoni. È in questo contesto che Dalla arriva a musicare le opere di Roversi, in maniera nuova e intrigante. Secondo la regola generale, le canzoni seguono formule e forme linguistiche che permettono una certa simmetria e prevedibilità; Roversi, invece, arriva a distaccarsi da queste

norme creando versi da musicare che sono completamente diversi. Il poeta bolognese, infatti, scrive dei testi che hanno un'irregolarità metrica ben visibile, con uno stile e un lessico che si avvicinano a quelli utilizzati nelle sue poesie, associando, dunque, un grande impegno civile e comunicativo con una altrettanto grande sperimentazione lessicale e linguistica (Ferrari, 2015).

Durante la sua esperienza di scrittore in musica e di collaborazione con Lucio Dalla, Roversi non ha mai messo da parte l'esperienza che aveva con la letteratura e con la creazione di poemi. Si è servito di questa esperienza per utilizzarla in una maniera semanticamente e pragmaticamente esaltata e riflessa. Quando si leggono i testi scritti per Lucio Dalla si nota che non ha cercato di combinare le parole nella loro sintassi verbale, ma ha cercato, piuttosto, di avvicinare le parole mettendole in movimento e in perfetta armonia con le voci e il canto (Scalia, 1977).

Oltre a ciò, la canzone è stata per lui un mezzo e un prodotto importante per la diffusione di un discorso antropologico (o, come lui diceva, una *mappa*) sull'uomo presente, contemporaneo. L'ingegnosità di Roversi si ritrova nel suo modo di partecipazione ed intervento, nella maniera in cui è stato in grado di prendere posizione nella società in cui viveva. Egli ha saputo organizzare i suoi testi, le sue parole e le sue frasi in modo tale che conquistassero un posto nella società sempre in movimento degli anni Settanta e riuscissero a vivere in una realtà piena di contraddizioni. Ha fatto questo con enorme generosità, assumendosi il rischio che i suoi testi non avessero la possibilità di alcuna riproduzione commerciale e quindi di ingresso nella società dei consumi. La collaborazione con Dalla ha dato luogo ad un altro tipo di canzone: la canzone di *lettura-ascolto*, una canzone, cioè, dove musica e parole sono di una importanza significativa tanto che invece di parlare di canzoni dovrebbe piuttosto parlare di *spettacoli cantati di idee* (Scalia, 1977).

Roversi ha percorso una strada che gli era propria con tutte le sue difficoltà che, peraltro, ha saputo ben affrontare. Seguendo il suo genio, ha sperimentato, ha portato avanti le sue idee attraverso gli album musicali dove ha saputo mescolare, magistralmente, musica e parole. Con il suo approccio antropologico, con i suoni ha saputo descrivere delle azioni, armonizzando il *meaning* con il *sound*, ossia il significato con il suono, passando attraverso diversi temi sia personali che pubblici, collettivi e privati (Scalia, 1977).

## 2. L'arrangiamento musicale

Nella nostra vita quotidiana ascoltiamo differenti tipi di suoni, alcuni sono vicini, altri più lontani. In qualunque luogo noi ci troviamo, siamo circondati da rumori e suoni in primo piano, come il suono di una radio accesa o più distanti, come quello del traffico che ci giunge da una finestra aperta. Come dichiara David Machin (2010), quotidianamente siamo immersi in

*foregrounding and backgrounding sounds*, ossia in suoni di primo piano e suoni di sottofondo che, in un brano musicale servono a dare una certa prospettiva alla canzone. L'abbinamento di questi due tipi di suoni è utilizzato frequentemente sia nelle canzoni che nei film. Nell'ambito della musica pop, ad esempio, la prospettiva viene creata da vari strumenti che, isolati o in gruppo, suonano ognuno a differenti livelli (Machin, 2010).

La canzone pop deve essere analizzata, secondo Murray Schafer, frazionando la musica in tre livelli: *figure*, *ground* e *field*. Questo metodo ci permette di dare uno sguardo più analitico alla musica, ma anche di capire il sistema gerarchico che esiste tra strumenti e voci. Il termine, *figure*, fa riferimento a uno o più suoni che sono più alti rispetto agli altri che, comunque, percepiamo simultaneamente. Per l'ascoltatore il suono di *figure* è quello sul quale l'orecchio si sofferma, quello che sembra più pertinente e interessante in quanto determina una prima reazione. Nella musica pop questo suono può essere prodotto da una tastiera numerica, da una chitarra o dalla voce di un cantante. Il *ground* è un suono alto ma non tanto come il suono di *figure*. È piuttosto un suono che si associa a un rumore di sottofondo, come un coro che canta. Per finire, il *field* è un suono più soft e calmo e l'ascoltatore non fa particolarmente attenzione a questi tipi di suoni. È così che questi tre elementi danno più prospettiva alle canzoni (Machin, 2010).

Nella musica pop gli elementi di primo piano (*foregrounding*) e quelli che danno prospettiva non sono fissi, ovvero una voce, nell'ambito della stessa canzone, può essere a volte, un elemento importante e quindi viene portata in primo piano, altre volte può essere messa in secondo piano ed acquisire così un ruolo di prospettiva. Questo ci permette di dare una certa importanza anche agli strumenti e non soltanto alla voce che, spesso, viene considerata l'unico elemento chiave della canzone (Machin, 2010).

I testi di Roversi non sono parole in musica, sono parole diventate musica poiché messe in azione, rese vive e mobili in un mondo sonoro e pertanto non più “al riposo” come nelle poesie. Egli ha trasformato la sua letteratura e il suo pensiero in azioni, ha fatto cantare a Dalla le sue idee. Gianni Scalia (1977) afferma:

Vorrei che, ad ingiuria del consumo industriale, gli ascoltatori di certe vostre canzoni dovessero ascoltare, leggendo il testo (...) questi tuoi testi sonori, queste canzoni con e di parole sono un discorso. Perché, appunto, la tua letteratura si è messa a correre, ha spezzato il codice «interno» (della letteratura), si è spostata e si è differita, differente. Ma anche perché queste tue canzoni fanno una storia, una suite «narrativa» (Scalia, 1977).

### 3. Il ruolo della canzone e della musica

Ilaria Serra (2011) fa riferimento alla musica come una maniera innovativa per imparare la storia e la cultura italiana. Secondo lei nella nostra società siamo di fronte a due problemi maggiori. Da una parte, prestiamo poca attenzione alla relazione che la musica ha con la storia e la cultura italiana, dall'altra siamo spesso in cerca di un metodo innovativo per imparare la storia, trasmetterla ed insegnarla. Ritene, inoltre, che bisogna abbandonare l'idea che la musica può soltanto essere analizzata da musicologi, infatti, uno dei modi per avvicinarsi e conoscere la cultura nazionale di un paese, è passare attraverso la musica. Serra (2011) afferma «If there is anything that allows us to penetrate deep inside any national culture and to recognize its essence not only intellectually but also sensorially, it is the ability to recognize and situate its music-present and past».

Marco Peroni (2001) ha da sempre considerato la musica come una fonte storica di qualità. Egli ritiene, infatti che la musica può essere sia uno strumento che una buona base per insegnare la storia di un paese. In tal modo Peroni lega i corsi di storia italiana alla musica popolare, nel senso che quest'ultima diventa necessaria per ricostruire e capire certi meccanismi, a volte complessi, del passato di una nazione. La musica ci permetterebbe così di esplorare la società ascoltando le voci del popolo. Questo è un modo per eliminare il distacco esistente tra bassa e alta cultura. Anche se la musica è generalmente vista come un mezzo di cultura bassa, popolare e d'intrattenimento, Peroni la ritiene importante in quanto capace di trasmettere valori e fondamentali significati.

Sia la musica che le canzoni sono essenziali perché aiutano il popolo a non dimenticare il passato o ad immaginarlo e permettono di scoprire le ideologie politiche e nazionali esistenti. Infatti quando ascoltiamo una musica e diamo un parere su di essa, non soltanto diamo un giudizio di valore secondo i nostri gusti, ma diamo anche un'opinione sui contenuti (Kloet e Chow, 2014).

La musica popolare italiana mantiene un dialogo con il passato che è essenziale per la sopravvivenza degli eventi e della società del passato. Infatti, è soltanto quando si tramandano le storie di altri tempi che quest'ultime possono ancora vivere ed aiutarci nel presente. In un articolo intitolato *Relating the present to the past*, Bruno Nettl (1996) afferma che «world's societies survive by tying the present to their own past, and in this, music plays a significant and sometimes indispensable role».

Il rapporto del presente con il passato è stato sempre uno dei problemi maggiori in qualsiasi cultura e l'antropologia e la musica giocano un ruolo considerevole per quanto riguarda questo rapporto. L'antropologia e l'etnomusicologia sono discipline che hanno sempre voluto analizzare e conoscere sia il presente che il passato. In questo caso, parliamo di etnomusicologia in quanto «studio di qualunque musica in relazione al contesto socioculturale, studio delle tradizioni musicali

popolari”. Queste due discipline, l'antropologia e l'etnomusicologia, hanno, dunque, il ruolo di associare il passato con il presente, anche con l'aiuto della musica. Analizzando delle produzioni scritte, giungono a decifrare il passato ed evidenziare i cambiamenti (Nettl, 1996).

#### 4. Il periodo dei cantautori

Il termine cantautore fu creato nel 1959 da Ennio Melis e Vincenzo Micocci per qualificare il cantautore Gianni Meccia. Questa parola fa riferimento a un cantante che è autore delle sue stesse canzoni, ossia una persona che interpreta delle canzoni che sono state composte da lui stesso. Nei primi tempi, il cantautore era quello che utilizzava delle melodie semplici, con testi pieni di valore, di per sé sufficienti a mettere in risalto anche dei motivi di scarso pregio. I testi dei cantautori erano, generalmente, definiti come poesie, ma Fabio Cantaro (2008) afferma che questa visione è errata. Secondo lui, infatti, i testi non sono singole opere che vengono realizzate in maniera distaccata dalla musica, sono, invece, dei testi che vengono creati insieme alla musica e in una particolare simbiosi. Anche se il testo del cantautore, inoltre, è un misto tra temi sociali e politici, non fa mai a meno della parte più sentimentale e non trascura i temi essenziali.

Contemporaneamente ai movimenti culturali e politici degli anni '70, il cantautore inizia ad utilizzare la musica per scopi sociali e politici. I musicisti scrivono testi che hanno un'importanza considerevole nella diffusione di messaggi e nel denunciare ingiustizie, ma anche nel raccontare storie o esprimere sentimenti (Tommasini, s.d.). Grazie a questo, la canzone d'autore ha acquisito un proprio genere letterario e una propria dignità e, rappresentato da una propria cerchia di autori, ha guadagnato un posto centrale nella cultura della nazione.

#### 5. Il termine *concept album*

Dare una definizione all'espressione *concept album* non è semplice. Partiamo, innanzi tutto, dalla definizione che diversi dizionari danno al termine *concept*. Nel Merriam-Webster dictionary online la parola *concept* (in qualità di aggettivo) viene definita come «organized around a main theme or idea, created to illustrate a concept»<sup>1</sup>. Nel Collins online, invece, possiamo leggere «a central or unifying idea or theme»<sup>2</sup>. In entrambi i dizionari è riportata, anche, una definizione sommaria dell'espressione *concept album*. Nel Merriam-Webster dictionary leggiamo «a concept album is a collection of songs about a specific theme or story»<sup>3</sup>. Nel secondo, il dizionario Collins

---

1 «concept» tratto da <https://www.merriam-webster.com/dictionary/concept>

2 «concept» tratto da <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/concept>

3 «concept album» tratto da <https://www.merriam-webster.com/dictionary/concept%20album>

«a concept album is an album that has a unifying theme or that tells a single story»<sup>4</sup>. Mike Boehem del *Los Angeles Times* ha cercato, anch'esso, di proporre una definizione del termine abbastanza larga. Egli ritiene che il *concept album* consiste nel trasformare il semplice album di musica rock 'n' roll in qualcosa di più grande, ossia in una storia, in un'opera teatrale. Un suo collega del *Los Angeles Times* ha definito il *concept album* un progetto che si focalizza su un tema specifico o parte da un preciso punto di vista. Come vediamo, questo termine non è affatto sconosciuto e vari sono i tentativi di darne una definizione, racchiuderlo in una descrizione teorica con delle caratteristiche. Se proviamo ad applicare queste definizioni agli album pop vediamo che si delineano alcuni problemi. Esse, in quanto definizioni ampie, fanno riferimento a qualunque album che ha un tema sottostante, che in una maniera o in un'altra lega le canzoni tra di loro. Questo include, allora, anche le colonne sonore, delle commedie musicali, come quelle fatte a Broadway, gli album commerciali di grande successo, gli album realizzati come omaggio, compilation di Natale, etc. Dunque, utilizzando delle definizioni allargate come quelle suddette, difficilmente possiamo capire a cosa si fa riferimento. Neil Rosenberg ha cercato di restringere il campo, attribuendo all'espressione *concept album* una definizione più ristretta e precisa. Egli afferma che un *concept album* è un album che mette insieme e raccoglie diverse canzoni che sono unite da qualcosa di più del semplice fatto che sono state realizzate dallo stesso artista. Esse sono unite da un filo conduttore rappresentato dal fatto che tutte le canzoni si battono a favore di idee storiche, religiose o a favore di tradizioni e fanno ciò tramite testi e melodie (Bernhart, Wolf e Mosley, 2001).

## 6. La musica come linguaggio politico

Immagini e parole vengono considerati come linguaggi a disposizione della comunicazione e sono quelli ai quali siamo più abituati. La musica, invece, viene generalmente dimenticata ma anch'essa gioca un ruolo importante nella comunicazione politica. A volte ha un ruolo rappresentativo e, pertanto, non è mai stabile in quanto segue i cambiamenti politici; altre volte può essere utilizzata in campagne elettorali ed in questo caso si dà alla musica una funzione politica. Essa diventa un veicolo di messaggi politici e ideologie, di espressione di valori e simboli. E' importante ricordare, però che in una società basata sul consumismo, che è spinta con un certo interesse verso le tecniche di marketing, la funzione politica attribuita alla musica viene ampliata in maniera significativa (Solfieri, 2015).

Nell'articolo *Musica e canzoni: comunicazione, memoria ed emozioni*, Salvai (2016) dichiara che le canzoni e la musica sono uno strumento di comunicazione assai efficace. Attraverso

---

4 «concept album» tratto da <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/concept-album>

la scrittura di testi, musicisti e cantanti esprimono messaggi importanti (sia politici che non) ma non solo, creano anche degli spazi, dei momenti di condivisione con il popolo e di costruzione di significati. Salvai cita, come esempio, delle canzoni che hanno acquisito un certo potere, una certa quantità di messaggi che sono parte integrante della canzone. Tra queste canzoni ricordiamo *Imagine* di John Lennon che spesso si sente quando si vuole fare passare un messaggio di fratellanza e di pace. Vi sono, inoltre, canzoni che sono associate non soltanto a messaggi, ma anche alle emozioni che trasmettono; pensiamo alla famosissima canzone dei Queen, *We are the champions* che spesso viene trasmessa durante le competizioni sportive o le partite di calcio.

Le canzoni, inoltre, hanno guidato un numero considerevole di lotte partigiane, di battaglie condotte dai movimenti femministi nonché contro la schiavitù. Tutti i cambiamenti della società hanno avuto, e hanno ancora, un impatto sulle canzoni e sui testi e questo ha fatto sì che si sono sviluppate delle nuove forme di musica modellate sui cambiamenti della società, nuovi stili di vita e nuove mode. Anche i testi possono essere di carattere molto diverso e vario; possiamo ritrovare delle canzoni che si basano su temi poetici, filosofici ma anche canzoni che veicolano messaggi storici o di protesta o temi di attualità. In testi come quello di *Sunday bloody Sunday*, degli U2, ad esempio, la canzone racconta un fatto di attualità ovvero il giorno (la domenica di sangue) in cui, in occasione di una manifestazione degli anni Settanta, l'esercito inglese si scagliò contro dei civili disarmati (Salvai, 2016).

## 7. Musica e memoria

Uno dei metodi per stimolare la nostra memoria è utilizzare la musica. Essa ci aiuta, infatti, a memorizzare una certa quantità di elementi e a ricordarli anche dopo tanto tempo. Il potere della canzone è così forte che, anche se una persona non è contemporanea alla sua creazione, può capirne facilmente i contenuti. Un soggetto, dunque, che non ha avuto modo di memorizzare gli elementi nel momento in cui sono stati creati (poiché, ad esempio, vive in un periodo storico diverso da quello in cui è vissuto il cantante) sarà, comunque, in grado di comprendere il testo che non avrà perso il suo potere comunicativo. Parlando di memoria, si devono tener presente i suoi duplici aspetti e significati. Da un lato la memoria è intesa come capacità di associare una melodia ad un evento, a un luogo o ad una persona, pertanto il semplice ascolto di una canzone ci richiamerà alla mente tutto ciò che abbiamo associato a quella musica. Ecco che ricordiamo un luogo, un viaggio o una persona solo ascoltando un vecchio brano. Dall'altro lato, è la musica ad aiutare la memoria poiché le canzoni costituiscono lo specchio della realtà e di una Nazione. La musica è come una spugna che si impregna della vita conservandola per sempre. Sia nella prima accezione del termine

memoria che nella seconda, sarà comunque la nostra esperienza ad influenzare la nostra risposta emotiva. Noi, infatti, percepiamo una canzone e ci lasciamo prendere dai suoi contenuti attraverso la nostra sensibilità. Se, ad esempio, una canzone richiama alla memoria un certo evento che per noi è stato traumatizzante, assoceremo quella canzone ad emozioni negative. Al contrario, se un brano veicola situazioni che noi consideriamo belle, assoceremo quella canzone a ricordi positivi (Salvai, 2016)

## 8. Canzoni e apprendimento

Le canzoni dunque possono aiutare l'apprendimento. Basti pensare al fatto che, per esempio, un testo viene ricordato più facilmente se lo associamo ad una melodia. Trasformare un testo sotto forma di canzone, quindi, costituisce certamente uno stratagemma per meglio ricordare un discorso. La musica è un linguaggio universale ed è per questo che viene utilizzata e ci permette di esprimerci in infiniti modi. Essa è arte e cultura e allo stesso tempo uno dei più potenti strumenti di comunicazione.

## Capitolo 3. La collaborazione di L. Dalla e R. Roversi

In questo capitolo indagheremo sugli elementi che legano il cantante con il poeta. Infatti, è necessario capire perché questi due autori hanno iniziato a lavorare insieme prima di studiare l'opera nata dalla loro collaborazione. Questo ci porterà ovviamente a studiare qualche elemento importante della vita di L. Dalla in quanto cantante. Infine, oltre alla loro collaborazione, studieremo anche il contesto storico del periodo in cui è nato l'album.

### 1. Il cantante Lucio Dalla

Lucio Dalla faceva parte di quei cantanti che non sono passati inosservati, con i suoi famosissimi ed emozionanti brani come *Caruso* e *Chissà se lo sai*, o brani surreali e insolenti come *Disperato erotico stomp* e *Grande figlio di puttana*, ed infine con i brani sperimentali realizzati con il poeta Roversi. Di lui si sa tutto e niente allo stesso tempo. Egli fece della sua vita il suo punto di riferimento e ispirazione per le sue canzoni, rendendo pubblico il suo privato, a volte involontariamente. Il limite tra se stesso e la sua arte era minimo e a riprova di ciò vi è la canzone intitolata *4 marzo 1943* ovvero la sua data di nascita. Dalle sue canzoni è possibile scoprire tante piccole informazioni che riguardano la sua vita: che nacque a Bologna (citata in diverse canzoni), che aveva una grande passione per il mare (anche questo lo raccontò in decine di canzoni), etc. Sono questi solo piccoli dettagli che al finale ci danno poche informazioni su chi era veramente Lucio Dalla (Beatrice, 2016).

Dalla si è avvicinato praticamente a tutti i generi esistenti in Occidente, rock, jazz, blues il pop d'autore, il cantautorato e anche il rap. Era sempre pronto a fare scat e vocalizzi, a utilizzare vari strumenti nonché a collaborare con i più grandi artisti della storia. Nel corso della sua carriera artistica ha attraversato diverse fasi presentandosi al pubblico in maniera sempre diversa e nuova. Negli anni Sessanta era considerato un artista che si dedicava solo alla canzonetta, un *outsider* ossia secondo la definizione dell'enciclopedia Treccani come «uno che opera in campo letterario, artistico e sim. al di fuori di ogni scuola o movimento ma anche chiunque riesca ad imporsi, in politica, nel lavoro e sim., nonostante non sia tra i favoriti o si trovi in una situazione marginale»<sup>5</sup>. Più tardi, negli anni Settanta, ha iniziato ad abbandonare le canzonette delineando un proprio stile. Questo lo ha posto di fronte al pubblico in una luce diversa, veniva fuori il vero artista con un proprio stile e una propria musica (come solo pochi altri artisti hanno saputo fare). Negli anni Ottanta, Dalla raggiunse un grande successo (senza però essere una rock star conclamata) grazie a qualche album

---

5 «outsider» tratto da <http://www.treccani.it/vocabolario/outsider/>

creato sul svolgere degli anni Settanta. Negli anni Novanta, i suoi album diventarono più maturi, mirati ed intensi. Si ritrovò in un periodo in cui la canzone non era più l'unica forma in cui avrebbe potuto esprimersi e si rese conto di ciò tant'è che negli anni 2000 si avvicinò all'opera e alla musica classica senza mai mettere da parte, però la musica pop e la sua canzonetta ormai diventata colta (Beatrice, 2016).

## 2. La collaborazione di L. Dalla e R. Roversi

La collaborazione tra Lucio Dalla e Roberto Roversi non è stata semplicemente una tappa senza importanza. Nel 1973 il cantante decide di mettere fine alla collaborazione con Baldazzi e Bardotti, collaborazione che riguardava la stesura dei testi. Ormai, dopo quasi un decennio di carriera, Dalla si rende conto che il mondo è cambiato e con esso anche il mondo della musica. I tempi non sono più quelli in cui egli iniziò a cantare le canzonette. La leggerezza lascia ormai spazio ai tempi cupi e oscuri, l'impegno ormai pervade tutta la cultura, sia bassa che alta. E' a questo punto che Dalla, ormai lontano dalle logiche di mercato, consapevole dei cambiamenti ormai in atto, decide di seguire le nuove tendenze e mettersi al passo con i tempi. È così che il cantante si rivolge ad un suo concittadino, il poeta bolognese Roberto Roversi, dando così luogo a un incontro che caratterizzerà e qualificherà gli anni che seguiranno (Monina, 2012).

La collaborazione tra Roversi e Dalla darà luogo, infatti a prodotti straordinari dal punto di vista della critica ma non altrettanto dal punto di vista dell'industria musicale, come lo sono stati i brani *4/3/1943* e *Piazza Grande*. Il primo album che nacque dalla loro collaborazione fu *Il giorno aveva cinque teste*, con il brano di apertura *L'auto targata TO*. Questo primo lavoro fu molto difficile per i due artisti ed in più Dalla, che fino ad allora aveva collezionato numerose vittorie al Festival della Canzone Italiana, per la prima volta vide scartata la sua canzone *L'auto targata To*. Il solo ascolto dell'album, però, ci dà subito l'impressione che i due artisti abbiano voluto inserire nei brani tante felici intuizioni e caratteristiche vincenti, le stesse che ritroviamo nelle poesie di Roversi (Beatrice, 2016).

Sorprendente, d'altra parte è anche la musica, come ne *Il giorno aveva cinque teste che*, dopo quasi quarant'anni dalla sua uscita, continua a sorprenderci ancora per il suo alto livello. I testi di Dalla e Roversi sono capaci di superare la barriera del tempo proprio come la poesia. Con questi Dalla si lascia dietro le sue prime produzioni, ossia brani leggeri e scanzonati di poco spessore ma anche i brani più impegnati degli ultimi singoli. Con il sodalizio con Roversi, Dalla fa un passo importante verso un modo di pensare più impegnato e si consacra al mestiere di cantautore. Dalla, artista precoce e virtuoso del clarinetto, sin da giovane collabora con diversi artisti tra i quali il

celebre jazzista Chet Baker. Frequenta Gino Paoli, suo talent scout e collabora con diversi parolieri come Paola Pallottino e Sergio Bardotti. E' in questo periodo che Dalla mette in musica *Piazza Grande* e *4 marzo 1943*, testi che diventeranno pezzi di folklore e rappresentativi di un periodo storico (Parisi, 2014).

Con i suoi brani, piuttosto impegnati o addirittura irriverenti (caratteristica quest'ultima che gli costò spesso la censura), si allontanò da quelli che erano i gusti del pubblico dell'epoca. Fu per questo che attirò su di sé non poche critiche in quanto considerato un cantante lontano dallo schema del tipico "cantante italiano" (Parisi, 2014).

Bisogna però dire che la canzone italiana d'autore, raffinata e colta, ha successivamente incontrato tanti rappresentanti come De Gregori, Battiato, Fossati, Gaetano e Conte grazie ad artisti che hanno osato la sperimentazione come Jannacci, Gaber ma soprattutto Lucio Dalla (Parisi, 2014). Nonostante la reazione del pubblico e le numerose critiche di cui fu oggetto, Dalla decide di non sottostare alle politiche di mercato ed anzi, come reazione decide di andare ancor di più verso una complicazione totale. Si affida, dunque per i suoi testi alla penna e al genio poetico di Roberto Roversi, (comunista ed ex partigiano), considerato come uno dei poeti e intellettuali più completi d'Italia.

Ha inizio così l'incontro artistico tra Dalla e Roversi che fu uno dei più importanti per la musica d'autore italiana. I tre album nati dalla loro collaborazione sono poco conosciuti e di difficile ascolto (come infatti lo erano i testi di poesia di Roversi) ma hanno cambiato il destino del cantautorato italiano. Il primo album *Il giorno aveva cinque teste* del 1973 è frutto di una difficile e lunga gestazione. Roversi inizia a scrivere dieci testi per Dalla il quale, però, ebbe bisogno di un periodo di riflessione per iniziare a comporre la musica. Dopo qualche tempo, il cantante inizia a sperimentare, si mette alla prova fino ad arrivare in territori inesplorati (Parisi, 2014).

Gli anni Settanta in Italia sono stati anni contraddittori e caldi per quanto riguarda la politica, un'epoca in bilico tra istanze libertarie e l'avvento delle Brigate Rosse. In ambito artistico è un periodo colmo di stimoli tra impegno e rinnovamento. Lucio Dalla prestava molta attenzione ai fenomeni sociali e comprese che le sue ultime opere, anche se artisticamente di buon livello, non erano in grado di rappresentare ed esprimere, in maniera adeguata, le agitazioni che viveva l'Italia di quel periodo. Il suo avvicinarsi alla politica non era così implicito come quello di Giorgio Gaber, e quindi quando Dalla iniziò la collaborazione con Roversi, si ritrovò di fronte ad una sfida abbastanza complessa perché il poeta gli offrirà dei contenuti di partenza assai insoliti. I quattro anni di collaborazione avranno un impatto sullo sviluppo della carriera di Dalla e segneranno un periodo di transizione (Arienti, 2018).

La nascita di questa collaborazione ha luogo grazie a diversi incontri nella libreria di Roversi, la libreria Palmaverde a Bologna. Della loro collaborazione, Dalla affermò:

Roversi mi ha insegnato cose ininsegnabili. Per partenogenesi, per osmosi, tirandomi da lontano delle freccine con la cerbottana, mi ha fatto capire delle cose che non avrei mai capito né a scuola né da solo né andando tre volte sul monte Sinai. Ho capito soprattutto l'organizzazione del pensiero della canzone, la parola, il segno, il senso, la forza (Arienti, 2018)

La loro prima collaborazione diede luogo all'album uscito nel 1973 *Il giorno aveva cinque teste*. Questo primo album è difficile da interpretare perché è un'opera molto sperimentale sia per lo spessore e l'intensità dei testi che per la musica con i suoi cambi continui. In questo album non esiste più la canzone come la conosciamo noi, ossia in un'accezione comune. Abbiamo di fronte a noi una combinazione di variazioni di jazz con recitativi che provano a diffondere dei testi e delle parole che finalmente sono poco adatte ad essere cantate. L'interesse musicale si vede in un'arrangiamento musicale molto vario e colorato e in un'interpretazione vocale che gioca su cambi di registro ricorrenti e improvvisazioni di jazz (Arienti, 2018).

Tra le canzoni nate dalla collaborazione dei due artisti, ritroviamo dei brani come *Un'auto targata TO*, dove c'è una forte denuncia civile e dove vengono sollevati temi come la speculazione edilizia e l'immigrazione. Altri brani come *L'operaio Gerolamo* e *Alla fermata del tram* trattano di argomenti sociali. Solo un brano, *Pezzo zero*, si può caratterizzare di musicale (infatti sembra essere introdotto nell'album solo per dare respiro all'album). Lucio Dalla fa delle scelte che rivoluzionano e che sorprendono il pubblico (Arienti, 2018).

Nel 1975 vede la luce un album che, pur essendo più adeguato alla forma-canzone, non perde il suo stile elevato. È così che nasce *Anidride solforosa*. In questo album ritroviamo diversi brani che trattano di vari temi sociali nonché di denuncia politico-sociale come la delinquenza minorile in *Mela da scarto*, le stragi post-unitarie in *Parole incrociate*, vicende di cronaca nera come in *Carmen Colon*. Con *La borsa valori*, al massimo della sperimentazione, Dalla riesce a mettere in musica e a cantare un elenco di titoli azionari.

Nello stesso anno, ossia nel 1975, Dalla prende parte, accanto a grandi nomi della musica italiana, al Festival del Proletariato Giovanile che si tenne in Parco Lambro, a Milano con un pubblico di oltre 100.000 spettatori. È in questo periodo che Dalla inizia a recarsi in diverse fabbriche per offrire spettacoli teatrali e quindi scegliere un pubblico determinato e preciso composto da lavoratori e operai, come fruitore e destinatario delle sue canzoni.

La collaborazione tra Dalla e Roversi si conclude con la creazione di uno spettacolo teatrale, a puntate che venne trasmesso dalla Rai. Nacque così, nel 1976 *Il futuro dell'automobile* e altre storie dove il pubblico assiste a delle discussioni tra Dalla e uno sciampanzè dal nome Natascia. Tramite questo spettacolo, Dalla racconta, con tono epico, le avventure di Nuvolari come se fossero favole. Questi brani verranno ripresi nell'album intitolato *Automobili* ma, la casa discografica impone delle censure che Dalla accetta senza l'accordo di Roversi.

Come risposta a questo evento, Roversi decise di non firmare l'album e quindi depositò le canzoni sotto lo pseudonimo di Norisso. Secondo Roversi, Lucio Dalla si era reso conto che con gli album precedenti si era allontanato troppo da quelli che erano i gusti del pubblico (impegnato o non) dell'epoca. Con quest'ultimo album, Dalla aveva in qualche modo la volontà di inserirsi di nuovo in un'area più malleabile. Questo episodio di disaccordo tra i due artisti fu la causa che pose fine alla loro collaborazione (Arienti, 2018).

L'album *Automobili* si presenta sotto forma di un *concept album* e quindi con una monotematicità notevole, anche se, dei tre album, è quello che risulta essere il più eterogeneo. Grazie alla canzone destinata al pioniere dell'automobilismo, Nuvolari, l'album venne premiato dalle vendite (Arienti, 2018).

L'intero album *Automobili* è accompagnato dalla grandezza vocale dell'artista con melodie originali e ritmi travolgenti. Le diverse canzoni, più che essere cantate, a volte sembrano essere urlate, come se imitassero il rombo e la potenza dei motori. Tra i brani dell'album ritroviamo una canzone che sorprende e che di primo acchito può essere qualificata bizzarra: *Intervista con l'Avvocato*. Dalla ha voluto riprendere il testo utilizzato nello spettacolo e, opportunamente adattato, lo ha inserito nell'album. Ne è nata una canzone in cui il cantante immagina un'intervista con Gianni Agnelli usando una sua tecnica molto famosa, lo scat. Grazie al suo notevole talento teatrale e mimetico Lucio Dalla ha fatto in modo di rendere i suoi brani più digeribili per il pubblico (Arienti, 2018). Dalla spiega la fine della collaborazione con Roversi dicendo:

A un certo punto ci siamo divisi su come organizzare il nuovo lavoro: lui lo voleva in maniera estremamente rigorosa, impostata verso un approfondimento del linguaggio dei nostri lavori precedenti, per esempio lui voleva parlare ancora essenzialmente con un linguaggio politico, mentre io non ero d'accordo, perché bisognava allargare più contatti col pubblico (Beatrice, 2016).

Roversi prestava scarsa attenzione al denaro, alle vendite e alla notorietà. Ha sempre preferito essere dimenticato piuttosto che tradire i propri ideali, ovvero comunicare dei messaggi in piena libertà. Anche durante la sua collaborazione con Lucio Dalla, Roversi si mantiene fedele a se stesso arrivando addirittura a non firmare l'Album *Automobili*. Per Dalla, Roversi fu di grande aiuto

e prese il ruolo di consigliere e interlocutore, quando il cantante decise di andare verso quello che lui stesso definiva temi nazionali popolari. Di Lucio Dalla, Roversi affermava:

Un uomo colto, ma in libreria non avevo un giradischi, così per parlare delle nostre cose musicate mi veniva spesso a prendere in macchina e giravamo sui colli ascoltandole con l'autoradio. Diceva che avrebbe musicato anche l'elenco del telefono, se lo avessi scritto io. Poi giustamente s'accorse che le cose che scriveva da solo vendevano cento volte di più delle nostre (Liuzzi, 2012).

I versi del poeta bolognese erano accompagnati da una cornice musicale creata da Lucio Dalla. Nell'ultimo album, ossia *Automobili*, ritroviamo un vero e proprio poema eroicomico, un concept sul mito futuristico dell'automobile e sull'automobile in se stessa. Grazie alla collaborazione con Roversi, il cantante riesce ad inventare un linguaggio musico-letterario che gli è proprio (Sidonio, 2016).

### 3. La canzone d'autore italiana

La canzone d'autore italiana è stata sempre capace di dar vita ad opere di alto livello che sono frutto di una combinazione di diversi elementi. In esse ritroviamo, infatti, riferimenti tipici del folklore mediterraneo che si confondono armoniosamente con elementi provenienti dagli chansonniers d'Oltralpe fino ad arrivare alle melodie della musica d'autore degli Stati Uniti e del Canada (come Dylan e Cohen). Tutto ciò, ovviamente viene arricchito dalle personalità ben distinte di ogni cantautore che non disdegnano e mai abbandonano le influenze nazionali. Il fenomeno della canzone d'autore non è limitata, però, agli anni Settanta e Ottanta; già negli anni Cinquanta, infatti, vediamo affermarsi in Italia straordinari interpreti ed autori che di lì a poco lasceranno la canzonetta. Ancor oggi il fenomeno della canzone d'autore prosegue con artisti di grande spessore e ben noti specie ad un pubblico giovanile, come Vinicio Capossela (Parisi, 2014).

Gli anni tra il '69 e il '75 costituiscono un periodo di transizione per la canzone italiana, un periodo in cui la canzone d'autore inizia ad adottare delle caratteristiche più precise, caratteristiche esclusivamente italiane, dando vita a delle vere e proprie "scuole di indirizzo poetico e culturale" che si basano soprattutto sulla personalità dei cantautori. E' proprio in questi anni che i grandi nomi della canzone d'autore italiana raggiungono la piena maturità e cominciano a costruire le basi per quello che sarà il culmine più alto della canzone leggera mondiale (Parisi, 2014).

È difficile stabilire con precisione il momento in cui nacque la canzone d'autore italiana tuttavia, a fare da spartiacque tra la vecchia maniera di fare canzone e la nuova, fu il 1960. Prima

del Sessanta vi erano stati alcuni tentativi di liberarsi dai rigidi schemi propri della ballata italiana con produzioni originali che venivano ad affiancarsi alle melodie italiane dell'epoca. Basti pensare a “Volare”, l’urlo più conosciuto al mondo, di Domenico Modugno che nel 1958 si presenta a San Remo con il brano *Nel blu dipinto di blu*, dando un forte colpo alla tipica canzone italiana. Non a caso Modugno, nella storia dei cantautori, viene classificato come un precursore. Due sono i gruppi creativi più importanti che hanno definito i contorni della canzone d'autore e la sua raffinatezza. Da una parte quelli che discendono immediatamente dalla canzone francese, i genovesi. Tra questi ritroviamo artisti come Gino Paoli, Umberto Bindi e Luigi Tenco (e in un altro modo Sergio Endrigo e Bruno Lauzi) che hanno la capacità di cantare le difficoltà della vita e le sue pieghe amare. Sono loro gli interpreti, definiti eroi introversi e malinconici, che cantano nell'agitazione del boom economico dell'epoca. In questo periodo inizia a formarsi una certa coscienza intellettuale e la canzone diventa uno strumento di comunicazione e di denuncia sociale. Dall'altra parte ritroviamo i milanesi, con artisti come Fo, Jannacci e Gaber. Questi artisti prendono un'altra strada non meno fondamentale, una via basata sul paradosso, sui calembour del cabaret e su un insensibile senso del realismo combinato con della satira politica (Castaldo, 1990).

In questo periodo di grandi iniziative assistiamo alla nascita di formazioni musicali particolarmente interessanti e originali come le Cantacronache (1958), un gruppo di artisti, poeti, letterati e musicisti torinesi che si unisce per la realizzazione di un programma sia musicale che politico. Questo gruppo ebbe come obiettivo la creazione di testi che descrivevano situazioni di vita concreta, canzoni che denunciavano una realtà molto diversa da quella descritta dalle canzonette stereotipate di Sanremo alle quali si opponevano decisamente con una canzone, al contrario, impegnata nel sociale. I Cantacronache vantaron tra i loro parolieri, artisti di spicco come Italo Calvino e Umberto Eco animati dalla loro volontà di prendere le distanze e muovere una critica alla musica leggera dell'epoca. Sarà solo qualche tempo dopo, dopo delle indagini sul campo, che il gruppo scoprirà la canzone sociale (Balestrini e Moroni, 2017).

I Cantacronache sono protagonisti di una svolta culturale che si pone come obiettivo il rinnovamento della canzone attraverso l’impegno sociale e un profondo sguardo verso la realtà quotidiana, la vita di tutti i giorni con le sue ingiustizie le lotte e le sue aspirazioni. La loro musica, i loro testi e le loro canzoni raccontavano il paese per come era nella realtà, allontanandosi dalla canzonetta leggera e di consumo dell’immediato dopoguerra di cui ne criticavano i contenuti e le finalità. L’intento dei giovani torinesi fu anche quello di recuperare la memoria storica e la canzone politica come, per esempio, i canti anti-fascisti e della Resistenza ma anche di protesta e denuncia sociale di ingiustizie e scandali. Accanto a testi di vera e propria cronaca di vita vissuta nacquero così, dalla penna di autori come Umberto Eco, delle parodie come «24 mila megatoni», canzone

pacifista che fa il verso alla canzone di Celentano 24 mila baci. La vera volontà del gruppo, dunque, il suo fine ultimo era quello di dare una spinta, rinnovare la canzone politica che già in periodo risorgimentale che nella prima metà del novecento ebbe un grande successo (Frau, 2012).

Con lo scioglimento dei Cantacronache, avvenuto nel 1962, l'attività di protesta e la creazione di canzoni sociali continua con il Nuovo Canzoniere italiano, un gruppo di artisti e intellettuali che diede vita non solo ad una formazione musicale ma anche ad una rivista. Esso fu chiamato Canzoniere in ossequio ai canzonieri sociali della tradizione anarchico-socialista del periodo anteriore al fascismo e farà da fondamento al folk revival (Balestrini e Moroni, 2017).

La fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta segna l'inizio della seconda rivoluzione. De André porta la scuola genovese al livello della buona letteratura. Francesco Guccini concilia il modello alla Bob Dylan con la cultura contadina emiliana. E' proprio in questo terreno fertile che nascono i capolavori della collaborazione Dalla-Roversi (Castaldo, 1990).

#### 4. L'analisi intertestuale dei brani

Allorché ci si accinge ad effettuare un'analisi intertestuale di diversi testi, nel senso di «individuare la molteplice rete di relazioni che il singolo testo intrattiene con altri testi dello stesso autore»<sup>6</sup>(come possiamo leggere sotto la definizione di intertestualità nell'enciclopedia Treccani) sorge un problema, non di poco conto: il bisogno di individuare un contesto. Un elemento da non trascurare nell'analisi, infatti, è il momento in cui i testi vengono creati. Il contesto è pertanto una componente che ha il potere di influenzare i contenuti e la forma dei testi e quindi delle singole opere. Si può dire, in altre parole, che il testo viene condizionato dal contesto in cui è stato creato. I prodotti e le creazioni, però, se dipendono sicuramente dal contesto culturale in cui il testo primario è stato concepito, sono influenzati altresì dalla cultura che esiste nel momento in cui viene interpretato il testo, anni dopo. Anche se un autore ha creato opere semioticamente differenti, andare a scoprire la sua vita ci permette di capire in che modo essa ha avuto un impatto sulle opere realizzate e la sua soggettività ci permette di trovare un legame in tutto il suo percorso artistico. Proprio nel caso dei cantautori, i quali spesso hanno a che fare con il *modus scribendi* del parlare-per-immagini, è fondamentale identificare le isotopie (Sidonio, 2016). Secondo Greimas, uno dei primi ad individuarle, un'isotopia è un insieme ridondante di categorie semantiche che permettono la lettura uniforme di una storia. Egli aggiunge, inoltre, che fare ricorso a delle isotopie, permette di eliminare le ambiguità sintattiche e quindi di mettere a punto una lettura isotopa (Greimas, 1970).

In un testo si possono individuare diversi tipi di isotopie. Innanzitutto le isotopie che si

---

6 «intertestualità» tratto da <http://www.treccani.it/vocabolario/intertestualita/>

applicano al discorso che vengono chiamate isotopie figurative. Nella canzone come nella poesia esistono delle figure retoriche che permettono al poeta di allontanarsi dal linguaggio comune al fine di rendere i messaggi più accessibili, comprensibili e più diretti per il ricevitore. Nelle canzoni, ad esempio, possiamo trovare delle metafore, delle similitudini o altre figure retoriche che giocano sui suoni e quindi hanno uno scopo sonoro. Le isotopie figurative possono anche avere il ruolo di rendere il testo più poetico ed eloquente. Una seconda tipologia di isotopie che possiamo riscontrare in un testo sono le isotopie tematiche che collegano il testo ad un tema preciso ed infine, le isotopie semantiche che aiutano a capire le intenzioni dell'autore (Sidonio, 2016).

Sidonio (2016) cita le parole dei giornalisti e critici musicali Giò Alajamo e Paolo Talanca. Il primo disse che una canzone è solo una poesia che ha ritrovato la sua melodia. Ci sono diversi modi in cui la letteratura e la musica possono interagire. Uno dei rapporti più importanti è quello tra la canzone d'autore e la letteratura. Il secondo invece insiste sul il rapporto tra canzone d'autore e letteratura qualificandolo di rapporto iponimo-iperonimo. In linguistica, l'iperonimo è un'unità lessicale di significato più generico, quindi una parola più generica rispetto alle altre della stessa classe. L'iponimo, invece, è un'unità lessicale di significato più preciso, significato che è contenuto nella parola generica e quindi nell'iperonimo. Per quanto riguarda, dunque, il rapporto tra musica d'autore e letteratura vediamo che la letteratura è il termine generico, quindi è l'iperonimo mentre la canzone d'autore è l'iponimo. Definita così, la canzone d'autore prende la caratteristica di forma letteraria. Una ballata o un sonetto, ad esempio, possono essere iponimi della poesia e quindi la poesia loro iperonimo. È necessario, però, fare una distinzione tra la prosa, che è vicina alla canzone e la poesia. Per delle ragioni tematiche e per una sensibilità comune tra gli artisti, se da un lato la prosa si avvicina alla canzone, per altro verso se ne allontana perché diversa nelle modalità di fruizione, scrittura e tempi. Nella canzone, l'artista parte dalla sua esigenza di parlare di qualcosa, parte quindi dalle sue idee che, a differenza della prosa, vengono organizzate in versi, rime e strofe. In opposizione alla prosa abbiamo la poesia. In una poesia le parole suonano da sole perché hanno a che fare con una caratteristica soprasegmentale: il ritmo. In una poesia, le parole non possono fare a meno di avere un ritmo perché sono basate sulla dimensione sonora della lingua. Dalla tragedia greca abbiamo appreso la melodia e quindi la metrica che è un elemento fondamentale per rendere un testo melodico e musicale. (per fare un uso melodico e musicale di un testo.) Orbene, per uno studio completo e approfondito di un testo poetico (e quindi dei testi di cantautori) occorre avere una conoscenza teorica e tecnica della musica in quanto il significato, il senso, viene creato tramite un'articolazione di parole e note (Sidonio, 2016).

Il critico musicale Paolo Talanca insiste sull'importanza della conoscenza delle nozioni musicali per comprendere ed analizzare al meglio la poesia come quella di Leopardi o di Foscolo,

ma anche le opere che sono state pensate con una destinazione musicale come le opere di De André o Guccini. Le canzoni hanno un tratto semantico che gli è proprio e, dunque, è necessario stare attenti a queste caratteristiche musicali nel momento in cui bisogna interpretarle (Sidonio, 2016).

La fase dei cantautori ha apportato importanti novità linguistiche nella realizzazione di un testo musicale che ha rivoluzionato il vecchio modo di scrivere canzoni. Il rispetto delle regole grammaticali, che ha dominato tutta la produzione realizzata fino ad allora, viene meno come pure l'utilizzo dei troncamenti e delle rime, che viene notevolmente limitato se non eliminato. Ancora una novità linguistica dovuta all'opera dei cantautori, è stata la grande tendenza a invertire l'ordine delle parole e l'utilizzo di modi di parlare propri della lingua orale. Quest'ultima novità ha assunto sviluppi diversi, a seconda del cantautore; da un lato ha determinato un maggiore sviluppo e utilizzo della lingua parlata, dall'altra ha portato all'utilizzo di un linguaggio poetico (Bertoloni, 2017).

## 5. Il ruolo del boom economico nelle produzioni Dalla-Roversi

La crescita economica italiana ebbe inizio negli anni Cinquanta allorché il paese si tuffò nella modernità con un ritmo ben superiore alla media degli altri paesi. Il successo delle politiche di crescita venne definito un miracolo economico. Nel giro solo di qualche anno, grazie a tali trasformazioni economiche, come lo sviluppo, industriale principalmente del nord Italia, la situazione occupazionale dell'Italia si ribaltò. Il settore agricolo, che sino ad allora vedeva occupati la maggior parte degli italiani, lasciò spazio al settore industriale. Lo sviluppo economico degli anni Cinquanta in Italia non fu, però, omogeneo. Si dovette assistere, purtroppo, ad una significativa differenza tra le condizioni di vita del Sud Italia e quelle del Nord. Mentre il Sud del paese stentava a crescere economicamente, il Nord Italia era in pieno boom economico e dava slancio all'economia nazionale. In questa situazione molte persone, specialmente delle isole e del sud furono costrette ad emigrare verso le metropoli del nord come Torino. Esse erano pienamente convinte che emigrare verso le grandi città del nord per trovare lavoro nelle fabbriche era la soluzione migliore per dare uno slancio all'economia ed avere una crescita personale (Lepre, 2006).

Senza dubbio, la conseguenza diretta di tale sviluppo economico fu un certo miglioramento delle condizioni di vita che permise, a sua volta, l'accesso di sempre più strati della popolazione a nuovi beni di consumo. Ha inizio il diffondersi di una cultura basata sul consumismo; infatti le migliorate condizioni economiche della popolazione portano ad un consumo eccessivo di beni non già indispensabili per la sopravvivenza ma a beni di consumo o di lusso. Il possesso di tali beni rappresentava il raggiungimento di un certo status sociale. L'acquisto di oggetti come televisioni e automobili divennero, dunque, le aspirazioni della maggior parte della popolazione e questo fu

possibile anche grazie a strumenti che facilitavano il consumo come le carte di credito. Le industrie funzionavano allora seguendo questo nuovo ritmo dato da milioni di persone (Crainz, 2003).

In pieno boom economico la FIAT, acronimo di Fabbrica Italiana Automobili Torino, già all'epoca la maggiore casa produttrice di automobili in Italia, mise sul mercato la Cinquecento e la Seicento, due modelli di automobili di facile accesso per molte famiglie italiane grazie al fatto di essere economiche. Nasce la nozione di macchina utilitaria e questi due modelli di automobili diventano il simbolo dello sviluppo economico e della prosperità del Paese e pertanto uno degli obiettivi di vita, se non il primo, degli italiani. L'incremento delle automobili portò di conseguenza ad uno sviluppo e ampliamento delle autostrade che misero fine all'impraticabilità delle vie di comunicazione facilitando altresì l'accesso a diversi paesi (Frau, 2012).

## 6. Gli anni con R. Roversi

L'incontro tra Roberto Roversi e Lucio Dalla avvenne in un momento di grande successo per il cantante, già affermato nel mondo degli artisti italiani grazie anche alle sue apparizioni al Festival di Sanremo. Il poeta Roversi, invece, era conosciuto ed apprezzato solo nell'ambito di una ristretta cerchia di intellettuali. La collaborazione tra i due artisti, però, sarebbe stata senza dubbio proficua per entrambi. Al poeta Roversi, la musica, eccellente mezzo di comunicazione, avrebbe permesso di ottenere maggiore visibilità e diffusione dei propri versi e dunque dei propri messaggi, visibilità che da solo non sarebbe mai riuscito a raggiungere, per Lucio Dalla, l'avvicinamento alla cultura accademica sarebbe stata una buona occasione per conferire maggiore spessore alla sua produzione artistica che, altrimenti, sarebbe rimasta confinata nell'ambito della canzonetta. Ed inoltre, per lui che non scriveva da solo le sue canzoni, era molto importante avvalersi della collaborazione di un autore e paroliere (Beatrice, 2016).

Occorre anche dire, inoltre, che Lucio Dalla era ormai stanco di essere relegato nel genere della canzonetta popolare, diventato per lui un limite anziché un vantaggio. Sentiva di dover superare gli stretti confini della musica leggera per dare maggior valore alla sua musica, esplorare un terreno sicuramente più difficile ma ricco di contenuti. Egli, nonostante fosse cosciente che abbandonare la musica leggera per una musica più colta e impegnata poteva essere fatale in termini di notorietà e quindi di risultati discografici, accettò la collaborazione con Roversi al fine proprio di ancorare il suo elevato potenziale creativo a qualcosa di diverso, di più potente e stabile (Beatrice, 2016).

La collaborazione tra i due artisti porta degli evidenti risultati, soprattutto sugli obiettivi e

sul modo di vita di Lucio Dalla. Infatti, Dalla evita di prendere troppi impegni e inizia a scegliere di fare certe apparizioni e altre no perché ha una volontà di sperimentare nuove relazioni con il pubblico. Seleziona per le sue esibizioni luoghi diversi come i teatri tenda, delle fabbriche o delle zone decentrate, in periferia della città. Grazie a ciò riprende gusto in quello che aveva sperimentato nei suoi inizi, ossia il suo ambiente soul e jazz, la sua teatralità sul palco. Dalla riscopre gli esperimenti che faceva con la sua voce che aveva in gran parte abbandonato quando era nella sua fase di canzoni facili e più leggere. Con l'aiuto di Roversi, Dalla cercava di raggiungere un pubblico diverso, un pubblico costituito da militanti di sinistra, studenti e operai (Beatrice, 2016).

In un'intervista a *Che tempo che fa* (2009) Dalla spiegò che per lui Roversi aveva giocato il ruolo di maestro, padre e istruttore e che cantare per lui era un divertimento non un lavoro e la musica si allineava naturalmente al testo. La loro collaborazione diede la possibilità a Dalla di fare un passo in avanti rispetto ai suoi primi lavori.

La prima metà degli anni Settanta vede arrivare due fenomeni nuovi nell'universo musicale. Da una parte il fenomeno di derivazione beat con sonorità simili al jazz e lo stile pop progressivo, elementi che si assimilano a cultura colta ed impegnata, e dall'altra il fenomeno dei cantautori. Con questi elementi si rompe la regola dei tre minuti a canzoni e si iniziano a sentire brani molto più complicati e lunghi che contengono parecchi minuti di strumentali. Per quanto riguarda i testi, in questo periodo ci ritroviamo di fronte a autori che hanno la volontà di comunicare, di dire delle cose che riguardano le problematiche sociali. Gli anni Settanta escludono i testi spensierati e innocenti che il decennio anteriore aveva conosciuto. Facendo ciò il Festival di Sanremo divenne obsoleto e inadatto per esprimere le questioni dell'epoca. Questo creò una crisi che durò fino agli anni Ottanta. Gli artisti abbandonano lo stile scanzonato e la soul. E così che Dalla canta quelle che si possono qualificare di veri e propri testi che non sono di immediata comprensione e i cui temi sono basati sulla politica e il sociale, come lo desiderava Roversi. Cantando questi tipi di testi viene subito associata l'etichetta di sinistra a Lucio Dalla. Infatti, il popolo e gli altri artisti percepiscono Dalla come essendo un cantante di sinistra e tutto ciò in un'epoca dove non essere di sinistra significava non fare parte del dibattito che «conta», ossia non fare parte delle questioni importanti sollevate dall'Italia dell'epoca (Beatrice, 2016).

Il brano *Un'auto targata TO* tratta degli operai del sud che hanno immigrato a Torino. Torino era una città considerata da Roversi come una città importante e interessante perché piena di tensioni tra padroni e lavoratori. In questi tre album ritroviamo testi ben lontani dall'atmosfera dalliana che avevamo l'abitudine di frequentare durante i suoi inizi e i suoi precedenti successi. I testi scritti da Roversi non sono semplici da capire ed interpretare e associati alla musica e voce di Dalla, diventano ancora più difficili da ricordare. Questo fa ciò che nel corso della sua carriera,

Dalla non riprenderà mai uno dei brani dei tre album per farne una rappresentazione live. Dalla non si limitava ad aggiungere della musica sui testi di Roversi, lui ci metteva la voce che dava al brano tutta un'altra dimensione, una dimensione più potente. Ma a volte, era completamente l'opposto, il canto si riduceva ad un assemblaggio di fonemi e la musica prendeva il sopravvento sulla voce (Beatrice, 2016).

## Capitolo 4. *Automobili*

Adesso che abbiamo un panorama teorico abbastanza completo sugli autori, sulla loro collaborazione e sul campo musicale ci possiamo focalizzare sul cuore della nostra ricerca: *Automobili*. In questo capitolo studieremo gli aspetti importanti dell'album senza però andare a vedere il suo contenuto (e quindi il contenuto dei sei brani). In un primo tempo vedremo perché *Automobili* si colloca nella categoria dei *concept album* analizzando il titolo e i sei titoli delle canzoni e ciò ci permetterà di capire perché *Automobili* viene considerato come un'unità. Tenendo sempre in mente quest'obiettivo, studieremo in un secondo tempo il lessico utilizzato in ogni brano.

### 1. *Automobili*: premessa

La trilogia del duo Dalla-Roversi finisce nel 1976 con il *concept album Automobili*, album considerato come il più travagliato perché segnala la fine della collaborazione tra cantante e poeta. Dopo *Il giorno aveva cinque teste* e *Anidride solforosa* e prima di *Automobili*, i due artisti progettano *Il futuro dell'automobile e altre storie*, uno spettacolo che ebbe abbastanza successo e che fu trasmesso dalla Rai. Con questo possiamo notare che la passione dei due artisti per l'automobilistica e la politica ebbe inizio ben prima dell'ultimo album basato anche lui sul tema dell'automobile. Si aggiunge a ciò quello che è chiamato lo spirito di sarcasmo di Lucio Dalla, ispirato dalla passione per il jazz. Roversi ha aiutato a dare a Dalla una spinta verso un atteggiamento più combattivo e profondo. Infatti, per Dalla la collaborazione con Roversi non era basata su delle improvvisazioni ma era invece frutto di lunghe ore di lavoro consistente fatto da ricerche e verifiche sulle tendenze degli uomini che apparivano come emblematiche dell'epoca (Piancatelli, 2013).

La loro intenzione era di fare un affresco del Novecento italiano cercando di essere i più metaforici possibili a fare quest'operazione in un modo completamente indiretto. Ciò li ha spinti a prendere come punto di partenza quella che è stata considerata come l'invenzione chiave del ventesimo secolo: l'automobile. L'automobile, quell'invenzione nata come mezzo di trasporto ma che Roversi e Dalla presentano come una creazione perversa che ha avuto il potere di cambiare tutta una nazione intera. Un cambiamento che è avvenuto non solo nel campo del divertimento (la macchina vista come modo di mettersi in mostra, di partecipare a delle gare automobilistiche, etc.) ma anche nel campo dell'economia del paese (con l'industrializzazione, lo sviluppo, la FIAT, le industrie, etc.).

Dalla e Roversi trovano che l'automobile sia il testimone dello sviluppo, sia economico che

umano, che tocca l'Italia dell'epoca. Un'epoca dove si vedono i primi scioperi nella FIAT di Torino, dove gli operai si fanno sentire in tutte le zone industriali. Si aggiunge a questo, un passato che ha sempre influenze sui testi di Dalla e Roversi, e questo si vede in particolare nel brano *Nuvolari*, dove gli artisti fanno riferimento ad un notevole personaggio, chiamato Nuvolari, che prende il posto di eroe nella mente della nazione italiana, e quindi anche nell'automobilistica. Il pilota Nuvolari simboleggia la voglia di andare sempre più veloce, infatti egli fu un personaggio che vedemmo scappare a tutta velocità per le strade dell'Emilia come se la realtà contadina non facesse parte della sua realtà. A partire da questo momento, l'Italia arrivò in uno stato dove ormai la tecnica oltrepassò l'improvvisazione e quindi dove l'uomo diventa uno schiavo dipendente dalla macchina, dove il suo destino è marchiato dalla macchina. Dalla afferma che forse si può essere sicuri su come sarà l'auto del 2000 ma per quanto riguarda l'uomo, ci sono meno certezze. Per lo sviluppo dell'uomo, Dalla dice che dipenderà dai meccanismi che fanno ciò che la civiltà si sviluppa. Quindi per Dalla sviluppo della civiltà e sviluppo dell'uomo sono strettamente legati (Piancatelli, 2013).

Nel momento in cui bisogna fare una scelta di canzoni da mettere nel disco, Dalla decide di selezionare solo una parte di quelle presentate nello spettacolo *Il futuro dell'automobile e altre storie*. Ciò contraria Roversi che voleva che lo spettacolo completo facesse parte dell'album e Roversi rifiutò infatti di firmare le canzoni (Piancatelli, 2013).

*Automobili* venne premiato soprattutto grazie alla canzone dedicata al grande pilota Nuvolari. Quando ci soffermiamo sui contenuti delle canzoni, sembra che esse siano state scritte prima in prosa e che solo dopo, per avere una certa armonia siano state trasformate in poesia. Infatti, i testi sono descrittivi, veri e soprattutto vicini al reale, non hanno niente di enigmatico e soggettivo come la poesia. Da una parte è facile ed evidente capire che Roversi mette nei suoi testi elementi del boom economico dei primi anni Sessanta ma da un'altra parte è facile perché siamo influenzati dalle nostre conoscenze della storia italiana, per noi è complicato fare astrazione della situazione del paese a quell'epoca. Quando analizziamo i testi, tutti gli elementi che vediamo sono degli indizi che ci permettono di fare un legame tra quello che vediamo e le nostre conoscenze.

L'obiettivo di Roversi era di cambiare il sentiero della canzone per renderla civile. Fu dunque questa volontà di rendere la poesia civile che spinse Roversi ad associare la poesia con il quotidiano italiano degli anni Sessanta e Settanta. È così che ritroviamo in tutte le canzoni il riflesso di un sentimento veicolato dal boom economico. Un sentimento che segue il flusso delle canzoni, il loro ordine che parte dalla prima canzone e che finisce con l'ultima, un ordine che va da speranza a distruzione. Infatti si può notare come Roversi passa dal cantare l'ingorgo creato dalle automobili all'abbandono alla loro demolizione.

## 2. *Automobili*, un *concept album*

Iniziamo la nostra analisi considerando l'album *Automobili* come un'unità perché è così che ci viene presentata da Dalla e Roversi: un solo CD composto da sei canzoni unite da un titolo. L'album *Automobili* è una struttura costituita da sei parti, queste parti sono rappresentate dai sei brani che compongono l'album: *Intervista con l'avvocato*, *Mille Miglia*, *Nuvolari*, *L'ingorgo*, *Il motore del 2000*, *Due Ragazzi* che presi singolarmente, hanno ognuno la loro singolarità ma che in questo capitolo verranno studiati come degli elementi che ruotano attorno ad un unico titolo, che progressivamente sviluppano una storia fatta da sei parti diverse e dove la progressione e l'ordine delle parti sono state scelti dagli autori. Una storia che inizia con un «Buongiorno, grazie avvocato sono del Manchester Guardian» e che finisce con «due ragazzi senza tempo fanno l'amore».

La persona che acquista l'album e inizia ad ascoltarlo ha voglia sin dall'inizio di cercare l'unità fra le sei canzoni e cerca a tutti i costi una corrispondenza di significato tra il titolo dell'album e il contenuto delle canzoni. La domanda che ci poniamo è da dove vengono queste attese e perché una persona ha dei pregiudizi su qualcosa che non conosce. La spiegazione può venire dalle caratteristiche che porta con sé l'album *Automobili*. Prima di tutto, questo album è commercializzato nel 1976 sotto il genere di *concept album*. Il Webster's New World Dictionary of the American Language definisce la parola *concept* come «an idea or thought esp. A generalized idea of a class of objects ; abstract notion e a central or unifying idea or theme»<sup>7</sup>. Il New Oxford Dictionary of English introduce anche la nozione completa di *concept album* e la definisce come segue «a rock album featuring a cycle of songs expressing a particular theme or idea»<sup>8</sup>. Quindi, già caratterizzando l'album come *concept album* e non più *album*, le aspettative che ha l'ascoltatore vengono influenzate, modellate e ciò provoca, dalla parte del fruitore, la voglia di unificare i brani dell'album e quindi vederli come frammenti di un'unica storia. Ma stiamo attenti a fidarci di una singola denominazione ossia *concept album* e a considerarla come solo elemento caratteristico e affidabile per l'analisi dell'album. Infatti, definizioni come queste sono piuttosto poco affidabili in quanto sono aperte e possono essere facilmente applicate a qualsiasi album che ha un tema sottostante che unifica le canzoni insieme.

## 3. Un titolo unificante

Il secondo elemento che entra in gioco nella creazione delle attese è il titolo dell'album, ossia *Automobili*. Il lettore (o ascoltatore) si basa su questa parola perché è la prima che vede e

<sup>7</sup> «concept» tratto da <https://www.yourdictionary.com/concept>

<sup>8</sup> «concept» tratto da [https://www.lexico.com/en/definition/concept\\_album](https://www.lexico.com/en/definition/concept_album)

inizia ad immaginarsi dei percorsi potenziali, delle passeggiate inferenziali che il seguito dell'album confermerà o rifiuterà.

È utile soffermarsi un attimo sul ruolo del titolo e vedere come è possibile che sia preso come una chiave di lettura nei testi letterari. Una delle figure di riferimento per quanto riguarda i titoli è senza dubbi Gérard Genette che nel saggio *Seuils* (1987) dedicò capitoli interi sulla problematica dei titoli. Genette affermò che in un libro ci sono due parti, una parte che viene chiamata il testo e l'altra che viene chiamata il paratesto. Infatti, subito all'inizio del suo saggio Genette dichiara che le opere letterarie sono formate da un insieme, più o meno grande, di enunciati verbali, e questo insieme viene chiamato il testo. Genette aggiunge che il testo non viene quasi mai trasmesso da solo perché esso è di solito accompagnato da elementi complementari come la prefazione, l'indice, il nome dell'autore, e ovviamente elemento che ci interessa in questo caso, il titolo. Secondo lui, tutti questi elementi che fanno parte del paratesto giocano un ruolo importante nel testo letterario, come una funzione di rinforzo. Anche se, secondo Genette questi elementi paratestuali non vengono introdotti nei limiti dell'opera in sé, hanno un ruolo significativo perché non sono del tutto esterni all'opera (Genette, 1987).

Quando si parla del titolo, ci si ritrova spesso di fronte a delle ambiguità. Infatti, anche se il titolo si riferisce ogni volta al testo che lo segue, le parole che lo costituiscono fanno prima riferimento alla definizione del dizionario ma fanno anche riferimento a delle connotazioni che allargano il significato di base, ossia quello del dizionario. Questo significato che proviene dalla connotazione delle parole e non dalla definizione del dizionario gioca un ruolo importante perché guiderà la lettura e quindi l'interpretazione che il fruitore farà del testo (Bokobza, 1986).

La parola *Automobili* come titolo dell'album fa venire in mente tutto un campo semantico che conterrà parole associate al termine automobile. Se cerchiamo il termine *automobile* nel dizionario possiamo leggere «Autoveicolo a quattro ruote con motore generalmente a scoppio, adibito al trasporto di un numero limitato di persone su strade ordinarie»<sup>9</sup>. Dunque per un fruitore che ha conoscenza di questa definizione, già si fa influenzare da essa perché la associa con il titolo e si aspetta di ritrovare nell'album elementi che girano attorno al campo semantico dell'automobile. L'automobile ha certe caratteristiche e competenze, come la velocità, la forza, il rumore...e sono tutte queste cose che il lettore spera di ritrovare nelle sei canzoni. Ma lui non sa cosa accadrà nell'ascolto futuro. Il futuro è atteso e questa attesa non è istantanea come la sorpresa ma ha una durata. Quindi, l'attesa creata dal titolo può durare anche dopo aver approfondito i testi delle sei canzoni. L'attesa esiste in quel lasso di tempo in cui l'essere umano spera nell'insorgere di una sorpresa che lo soddisferà o lo deluderà. Ed è proprio questo periodo mediano di incertezza che è

---

9 «automobile» tratto da <http://www.treccani.it/vocabolario/automobile/>

interessante perché è in quel momento che l'individuo si proietta verso il futuro, e nella sua attesa si creano delle risposte basate su quello che già sa e quello che ha letto, come per esempio dopo aver letto il titolo. L'ansia di non sapere a cosa si riferisce *Automobili* e l'incertezza provocano la voglia di trovare una spiegazione (Loretelli 2010). Il fatto di non sapere il legame tra titolo e testi crea una situazione spiacevole e induce chi la prova a cercare inconsapevolmente di farla terminare al più presto. Se una persona non s'interessa ai contenuti delle canzoni e si ferma solo alla lettura del titolo, il concetto unificante dell'album sarà per lei il tema dell'automobile (perché il fruitore, cosciente di essere di fronte ad un *concept album*, cercherà di trovare un tema unificante). Di che cosa potranno parlare le sei canzoni repertorate sotto il titolo automobili? Sicuramente di automobili o di qualcosa che ha che fare con l'automobile. Nel saggio *Struttura della lirica moderna* Hugo Friedrich afferma che «La poesia può comunicarsi anche prima di essere compresa» (Friedrich, 1956). Infatti, qui il titolo *Automobili* si impone anche se la comprensione di ogni brano resta ancora inesplorata.

#### 4. La denominazione dei sei brani

Non è soltanto il titolo dell'album in sé che crea aspettative, ci sono anche i titoli delle sei canzoni che lo compongono che hanno un'influenza sulle aspettative del fruitore sul contenuto dei brani. Quindi per ogni canzone il fruitore sarà spinto dalla voglia di verificare se le sue aspettative create sulla base dei titoli corrispondono a quello che legge/ascolta. Quando andiamo a vedere i sei titoli possiamo leggere nell'ordine *Intervista con l'avvocato*, *Mille miglia*, *Nuvolari*, *L'ingorgo*, *Il motore del 2000*, e infine *Due ragazzi*. Se una persona si sofferma davanti a questi sei titoli ha subito voglia di associarli con il titolo dell'album o almeno cercare di mettere in relazione il titolo dell'album con i sei titoli. Tra questi sei titoli, quelli che di primo acchito sembrano essere legati o avere qualcosa in comune con il titolo del *concept album* sono *Mille Miglia*, *L'ingorgo* e *Il motore del 2000*. Questi tre titoli sono legati al campo semantico dell'automobile e quindi vengono direttamente messi in relazione con il titolo dell'album. Per quanto riguarda *Nuvolari*, non è una parola che fa parte del campo semantico dell'automobile però per un ascoltatore che ha una certa conoscenza della cultura e dell'attualità italiana sa che il titolo *Nuvolari* è anche lui legato al campo semantico dell'automobile perché fa riferimento a Tazio Nuvolari, un pilota italiano di motocicletta e di automobile.

#### 5. Un lessico unificante: la parola auto e derivati

Visto che la caratteristica maggiore del *concept album* è di avere un'unità tematica, tocca a

noi vedere come queste sei canzoni formano un'unità. Per vedere se le canzoni formano un'unità tematica, partiremo dal fatto che le sei canzoni sono unite sotto un grande titolo, ossia *Automobili* e come questo titolo fa riferimento al campo semantico dell'automobile, andremo a vedere se le sei canzoni posso essere unite dal loro lessico. Anziché cercare un'unità lessicale in ogni brano, cercheremo l'eventuale esistenza o no di un'unità lessicale che le unisce tutte e sei visto che siamo nella categoria del concept album. A partire dalle attese provocate dal titolo, quindi aspettandoci che le sei canzoni forse parleranno di automobili, vediamo quante volte è presente la parola *automobili* e i suoi sinonimi o derivati, come per esempio autoveicolo, auto, automobile, autovettura e macchina così come tutte le altre parole che fanno parte del campo semantico dell'automobile. Delimitare con precisione un campo semantico non è una missione semplice perché i campi semantici non hanno dei limiti ben precisi, e non hanno categorie chiuse. Sono sempre in evoluzione e possono anche cambiare da una cultura all'altra.

Nella prima canzone dell'album, *Intervista con l'avvocato* la parola *auto* viene messa tre volte, accompagnata da parole come in crisi, non ha futuro, saranno più rare, finiranno per scomparire. Queste parole che rinviano a concetti come crisi, senza futuro, rarità e scomparsa hanno una connotazione abbastanza negativa, quindi associando la parola auto con concetti negativi, gli autori fanno passare un certo tipo di messaggio abbastanza pessimista per quanto riguarda l'automobile. Possiamo leggere «L'auto è in crisi profonda / l'auto non ha futuro / come uno stecco di legno sull'onda / e che dopo l'assestamento / le auto saranno più rare / e finiranno per scomparire/ come lampare sul mare». Notiamo che già nel primo brano Roversi e Dalla mettono in avanti la loro posizione e il loro punto di vista per quanto riguarda la macchina. Dopo questo primo brano, bisogna arrivare fino alla quarta canzone prima d'incontrare di nuovo le parole auto e automobile. Infatti, è nel brano *L'ingorgo* che appaiono tre volte queste parole. In questa canzone possiamo leggere «Centomila auto imbottigliate [...] Alè tutti in auto avanti 100 metri [...] Molti hanno lasciato l'automobile [...]». Un'altra volta notiamo che le parole auto e automobile sono circondate da concetti negativi. Roversi utilizza delle esagerazioni per fare capire al fruitore l'impatto delle automobili. Infatti con il termine *centomila auto imbottigliate*, la persona che legge ha direttamente in mente cosa vuole rappresentare l'autore. In questo caso l'autore utilizza una figura retorica, ossia l'iperbole. Grazie a questa figura retorica si aumenta l'effetto negativo del concetto d'ingorgo, perché viene esagerata una delle sue caratteristiche negative. Infine, bisogna aspettare l'ultimo brano per incontrare di nuovo la parola auto. Nell'ultima canzone intitolata *Due ragazzi* la parola appare quattro volte ancora una volta accompagnata da concetti negativi che fanno apparire l'automobile come un oggetto nefasto. Vediamo come gli autori hanno organizzato il loro pensiero attraverso il brano *Due ragazzi* «Dentro un auto scalcinata [...] Dentro a quest'auto

abbandonata [...] Sopra all'auto scalcinata [...] Dentro a un'auto in demolizione [...]». Notiamo che ancora una volta sono dei concetti negativi che accompagnano le molteplici parole auto. Concetti come abbandono, scalcinata, e in demolizione confermano la posizione e il punto di vista degli autori sulle macchine. Una persona che legge o ascolta le sei canzoni, anche inconsciamente verrà influenzata dai concetti negativi associati alla parola automobile perché sono loro che danno una certa direzione ai brani e che trasmettono dei messaggi abbastanza disfattisti.

Se ci fermiamo solo alle parole auto e automobile vediamo che c'è una certa unità che lega i brani insieme sotto ad un solo tema come lo vuole la definizione del *concept album*. Però se ci basiamo solo su queste due parole, ci rendiamo conto che ci sono solo tre canzoni sulle sei che sono legate da questo concetto. Quindi, per andare ancora più lontano nell'analisi, dobbiamo uscire dai limiti imposti dal titolo e andare a vedere se esistono altre parole che non sono né auto né automobile ma che fanno parte dello stesso campo semantico del titolo.

Adesso andiamo a vedere se l'opera intera presenta degli elementi, ossia delle parole che sono in grado di generare un'unità semantica. Per fare ciò, andremo a vedere se nelle tre canzoni che restano se ci sono delle isotopie che vanno tutte nello stesso senso, ossia che girano attorno al tema dell'automobile. Un'isotopia è una ridondanza di elementi che vanno tutti nella stessa direzione, che si dirigono tutti verso lo stesso posto. È una strada semantica piena di semi che vanno tutti nello stesso sistema enciclopedico (Paolucci, 2010). Nella seconda canzone, *Mille Miglia* già nel titolo abbiamo un riferimento all'isotopia dell'automobile con la parola miglia. Poi quando ci interessiamo al testo in quanto tale vediamo che Roversi ha messo delle parole che fanno riferimento all'automobile ma che sono sinonimi o almeno fanno parte dello stesso campo semantico. Infatti, possiamo vedere delle parole come le grosse cilindrato, gomme roventi, l'Alfa di Varzi, le macchine, la vettura, urlo di motori. Tutte queste parole si riferiscono allo stesso tema, ossia il tema dell'automobile. Dopo di questo, arriviamo al brano *Nuvolari* dove possiamo incontrare le parole seguenti: il motore e l'Alfa rossa, tutte e due fanno riferimento a un'automobile. In fine, nella canzone intitolata *Il motore del 2000* già nel titolo c'è una referenza all'automobile, referenza che continua nel brano dove leggiamo un'altra volta la frase il motore del 2000 e il suo sinonimo il lucente motore del futuro.

Da questa prima analisi del testo delle sei canzoni per quanto riguarda il legame tra titolo e contenuti, vediamo che tutte le parole che fanno parte del campo semantico dell'automobile e tutti i sinonimi della parola automobile sono infatti delle isotopie che hanno il ruolo di orientare la lettura delle canzoni e quindi permettere una lettura più coerente dell'album intero come unità.

È utile adesso interessarsi all'ordine in cui Dalla e Roversi hanno deciso di posizionare le canzoni nell'album. Quello che ci interessa è vedere perché queste sei canzoni sono sistemate in un

ordine specifico piuttosto che un altro, vedere perché Roversi e Dalla hanno deciso di iniziare *Automobili* con il brano intitolato *Intervista con l'avvocato* piuttosto che un altro e finire il CD con *Due ragazzi*. È interessante scoprire perché i due artisti non hanno posizionato i sei brani al contrario o perché non hanno ordinato i brani in un altro modo.

Come detto prima, le sei canzoni devono essere considerate parti di un *concept album*, e quindi se fanno parte di un *concept album* fanno inevitabilmente parte di un'unità. È nostro compito porsi delle domande sulla struttura dell'album perché sappiamo che le intenzioni sia di Dalla che di Roversi sono incluse nell'opera e ogni elemento rivela e dare un indizio sulle intenzioni degli autori.

## Capitolo 5. *Automobili*, metafora del declino della società

In questo capitolo studieremo l'album *Automobili* sia al livello dei contenuti, ossia le parole di ogni brano, che al livello della musica e quindi l'audio. Per quanto riguarda le parole ci baseremo su quelle che si possono trovare sul sito ufficiale di Roberto Roversi (<http://www.robertoroversi.it/>) un sito creato dai suoi familiari e promosso dalle Edizioni Pendragon. Su questo sito ritroviamo le parole dei sei brani, che fanno parte dell'album *Automobili*, come le ha scritte Roversi. Invece, per quanto riguarda l'audio e i brani cantati, ci baseremo sull'LP ufficiale uscito nel mese di Marzo del 1976 e cantato interamente da Lucio Dalla.

Per l'analisi di *Automobili* prenderemo come punto di partenza il Manifesto del Futurismo scritto da Filippo Tommaso Marinetti nel 1909.

### 1. Marinetti e il Manifesto del Futurismo

Abbiate fiducia nel progresso, che ha sempre ragione, anche quando ha torto, perché è il movimento, la vita, la lotta, la speranza (Marinetti, 1909).

Quando leggiamo la raccolta di brani elencati sotto il titolo *Automobili* ci rendiamo subito conto che i temi posti in primo piano sono il progresso, l'industrializzazione e l'alienazione dell'essere umano. Ma prima di vedere come Roversi e Dalla hanno utilizzato i sei brani per fare un discorso preventivo contro la tecnologia, la società dei consumi e contro certi valori difesi dall'ideologia futurista, è utile soffermarsi su colui che è noto come il fondatore del movimento futurista e amante della velocità, il poeta, drammaturgo e scrittore italiano, Filippo Tommaso Marinetti. Questi scrisse nel 1909 il Manifesto del Futurismo in cui si ritrovano gli stessi temi affrontati nei brani che andremo ad analizzare. Nel corso di questa analisi vedremo che gli autori, sia Roversi che Dalla, tratteranno queste tematiche posizionandosi in una maniera diversa rispetto a Marinetti.

Partiamo, dunque, dal fondatore di questo movimento culturale e vediamo in che modo Marinetti ha difeso le sue idee attraverso il Manifesto. In questa raccolta l'intellettuale incita al rovesciamento assoluto dei canoni tradizionali ed all'oblio delle opere antiche che sono state, fino ad allora, oggetto di studio e considerazione ma ora vengono ritenute dall'autore buone solo ad essere oggetto da museo. Secondo Marinetti, bisogna spostare la nostra ammirazione verso un'altra estetica: la bellezza del mondo industriale e della velocità. Avviene quindi uno spostamento dei centri d'interesse, si passa dalla stima per le opere del passato all'estetica della velocità, alla

rappresentazione poetica del mondo moderno e industrializzato, delle rivoluzioni attraverso le icone che simboleggiano la città, il progresso e l'industria. I nuovi canoni del futurismo fanno nascere la necessità di riformare gli antichi modelli estetici o meglio, abbandonarli per dare posto ad una nuova concezione e percezione dell'esistenza, certamente più moderna. Nasce, inoltre, il bisogno, per le generazioni future, di ricorrere a nuove modalità di linguaggio più adatte ad un'epoca che si stava allontanando dai valori del passato. Per i futuristi, gli elementi che animano la vita sono l'azione e il movimento furioso e spavaldo, quindi di conseguenza vengono legittimate la violenza e le guerre grazie al loro carattere attivo. Marinetti ci suggerisce pertanto di glorificare guerre e tecnologie, come scrive in questo passaggio del manifesto (Campa, 2009).

Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova; la bellezza della velocità. Un'automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo... un'automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria di Samotracia. Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie, e combattere contro il moralismo, il femminismo e contro ogni viltà opportunistica e utilitaria (Marinetti, 1909)

L'obiettivo dell'ideologia futurista è di instillare coraggio nella società incitando così gli individui ad avanzare sulla via del progresso tecnologico. Secondo i futuristi, occorre andare oltre, bisogna superare sia i bisogni puramente utilitaristici che i benefici economici di questo progresso, procedere e andare avanti solo per il piacere dell'avventura. La tecnologia non deve essere celebrata per la sua utilità pratica, ma per la sua esistenza in sé e quindi deve perdere il suo ruolo di mezzo ed essere vista come un fine. Qualunque effetto il progresso tecnologico potrà avere, per i futuristi non sarà importante perché a prescindere da questo, l'innovazione dovrà essere premiata lo stesso (Campa, 2009).

Per Marinetti era chiaro; la sua concezione del Futurismo era non solo artistica, ma aveva anche un impatto sociale e politico e quindi era innovativa in questi campi. Il suo obiettivo era di condizionare tutti i settori della vita quotidiana che si sviluppavano in un mondo in cambiamento. Il Manifesto del Futurismo implicava allora una totale riforma della società (Berghaus, 1996).

## 2. *Intervista con l'avvocato*: la messa in situazione

Nonostante le canzoni sembrano essere, di primo acchito, canzoni leggere, assumono un ruolo non marginale. Infatti, per molte persone e soprattutto per i giovani la musica ha un importante ruolo ed occupa un posto di rilievo nella loro vita quotidiana. Grazie alla sua

immediatezza e facilità di accesso nonché alla sua capacità di attivare processi che emozionano, la musica entra nelle nostre menti per assumere due ruoli: da una parte diverte perché viene considerata un piacere, un hobby ma dall'altra, divertendo ha anche la capacità di avere un ruolo comunicativo con l'aiuto di trasposizioni simboliche di diverse immagini.

Soffermiamoci sulla prima canzone dell'album *Automobili* che ovviamente, proprio per essere il brano di apertura, determina il primo impatto dell'ascoltatore sull'opera e suscita le prime impressioni e le prime emozioni in chi ascolta. Il brano iniziale e quello finale di una raccolta sono, sistematicamente, dei luoghi determinanti perché hanno il ruolo di dirigere l'attenzione del lettore e perché spesso gli autori utilizzano o l'inizio o la fine di un'opera per esporre le chiavi di lettura necessarie alla comprensione del testo.

Dalla ha scelto di dare alla canzone, *Intervista con l'avvocato*, una posizione di primo piano affidandogli così, la funzione di prologo. Pur trattandosi di un album musicale, l'uso del termine prologo viene qui correttamente utilizzato perché, come poc'anzi già chiarito nella presente analisi, i sei testi che compongono l'intero album costituiscono un unicum. Possiamo dunque studiare ed analizzare la prima canzone come fosse il prologo di un'unica storia. Innanzitutto diamo uno sguardo alla definizione che normalmente viene data a questo termine. Dicesi prologo «Introduzione, discorso introduttivo a un'opera; o preambolo a un discorso parlato ; fatto che precede o preannuncia il manifestarsi di altri dello stesso genere»<sup>10</sup>. Chiaritone il significato possiamo ora, affrontare l'analisi e lo studio del brano e i suoi contenuti. Occorre verificare se il brano in questione, rispecchi tutte le caratteristiche tipiche di un prologo. Senza dubbio la posizione conferita dall'autore al testo ci fa affermare che il brano *Intervista con l'avvocato* costituisce il prologo della storia ma è opportuno anche che il brano rispecchi, in quanto ai contenuti, tutte le caratteristiche di un prologo per essere definito a buon diritto tale. Un prologo per essere tale deve facilitare la comprensione dell'opera e pertanto anche un brano musicale che, come in questo caso sia brano di apertura di un album, per svolgere la sua funzione di prologo ha un ruolo, facilitare la comprensione dell'intera opera e fornire gli elementi di base per capire la storia. In occasione di una delle sue molteplici esibizioni in cui ha interpretato il brano *Intervista all'avvocato*, il giovane Dalla ha avuto modo di spiegare al suo pubblico che per lui la canzone può rappresentare tante cose, un ricordo, un sentimento, come l'amore o la nostalgia ma ha anche il dovere di essere attualità. Egli continua raccontando che il brano parla di un'intervista fatta da un giornalista di un quotidiano britannico (il Manchester Guardian) ad un avvocato di nome Agnelli. Dalla e Roversi scelgono di chiamare il protagonista della loro canzone con il famosissimo nome di Agnelli ovvero di colui che in quell'epoca, insieme a tutta la sua famiglia, deteneva il mercato automobilistico. Già da diversi

---

<sup>10</sup> «prologo» tratto da <http://www.treccani.it/vocabolario/prologo/>

anni, infatti, la FIAT, la maggiore azienda automobilistica italiana, era di proprietà della famiglia Agnelli e dell'avvocato Gianni, presidente dell'azienda dal 1966. Scegliere di intitolare un album *Automobili*, non poteva prescindere quindi, dal fare riferimento all'industria automobilistica italiana che fu promotrice dello sviluppo economico della Nazione.

L. Dalla continua dicendo che dobbiamo fare attenzione sia alle domande, che il giornalista pone all'avvocato Agnelli che alle risposte date. Le domande, aggiunge Dalla, sono fatte da un giornalista, profondo conoscitore di quelli che sono i problemi della società italiana, per cui toccano i punti cruciali dell'economia, della politica e della società; le risposte, continua il cantante, sono degne di attenzione perché sono piene di cultura e conoscenza. È sufficiente però, il semplice ascolto delle prime note e parole della canzone a renderci subito conto che il cantante fa dell'ironia e si diverte bonariamente a prendere in giro il pubblico. Anche lo stesso testo di Roversi ha un tono ironico e pronto allo scherno laddove il poeta, non scegliendo di rispettare il modello classico dell'intervista, omette di menzionare le risposte di Agnelli. Si crea, così, uno spazio libero per il cantante, per i musicisti ma anche per l'ascoltatore che ha la possibilità di immaginare e creare le sue proprie risposte e cercare di capire perché non sono state messe nella canzone. Il risultato raggiunto è la creazione di momenti di vuoto che hanno la capacità di trasmettere molti più contenuti rispetto ai momenti parlati. Per colmare tali momenti, Dalla mostra tutte le sue doti teatrali e si esibisce, in particolare, nello *scat*, una sua invenzione molto simile al *Grammelot* di Dario Fo. Questo *scat* si riconosce facilmente e nel brano arriva subito dopo la seconda domanda, ossia dal secondo 50 a l'15". In questa parte, possiamo udire una sorta di cacofonia, delle parole non orecchiabile che Dalla canta per colmare le risposte dell'avvocato.

Lucio Dalla fu l'inventore dello *scat*, una forma di canto quasi sempre improvvisato, caratterizzata da gorgheggi e frasi incomprensibili tanto da potersi associare ad un dialetto. Grazie a questa tecnica egli oltrepassa il semplice dovere del cantante, ossia quello di cantare dei testi e si pone nella posizione in cui, grazie alla sua tecnica riesce a rappresentare il non rappresentabile e quindi in questo caso la realtà che Agnelli nasconde non rispondendo alle domande. Con lo *scat* il cantante riesce a dare una voce alla società e alle conseguenze che l'industrializzazione arreca alla società. Il proprietario della FIAT non risponde alle domande perché sono abbastanza dirette e quindi qualunque risposta avrebbe dato si sarebbe messo a nudo e avrebbe mostrato le sue falle. Tra le domande che il giornalista rivolge all'avvocato Agnelli possiamo leggere la seguente «Ma il fuoco anche di questo futuro non brucia soltanto chi è in basso». È questa una domanda anch'essa diretta che pone l'attenzione sul fatto che lo sviluppo economico e la società dei consumi sicuramente non è positiva né benefica per le persone più povere. Sembra piuttosto una domanda retorica di cui, non solo Dalla e Roversi, ma anche noi tutti, conosciamo la risposta. Proprio in

questo vi è la ragione dell'utilizzo della forma dell'intervista, con domande alle quali in realtà non occorre dare risposta in quanto esse sono ben note all'ascoltatore. Dunque, da una parte il pubblico attende le risposte dell'avvocato ma da un'altra parte, grazie al particolare modo di Lucio Dalla di cantare, alla sua grande teatralità e alla maniera in cui è organizzato il testo, ben comprendiamo lo scopo dell'intervista.

Se ci soffermiamo sull'audio, ci rendiamo conto che Dalla non canta la canzone in intero, si ferma più o meno alla metà subito dopo questi versi «le auto saranno più rare / e finiranno per scomparire / come lampare sul mare». Se guardiamo solo il testo, vediamo che Dalla fa concludere la canzone su una nota negativa. Come se Dalla ci mettesse davanti ad una sentenza di tipo «l'auto finirà per scomparire». Tramite questo brano e soprattutto finendo su questi versi Dalla si posiziona direttamente nei confronti della problematica industriale. Tagliando il brano a metà Dalla ci fa vedere che in poche parole e in tre domande è possibile spiegare tutto ciò che è necessario, senza tergiversare e fare un discorso superfluo e ridondante. Quando ascoltiamo l'audio, possiamo notare che Dalla si ferma di cantare a 2'00", con i versi menzionati più sopra, e a partire di questo momento inizia una piccola parte strumentale che sembra andare all'incontro del testo precedentemente cantato. Infatti, il testo è «triste», pessimista ma quello che si può ascoltare da 2'00" a 2'15" è una combinazione di pianoforte e batteria che danno un'impressione di gioia in confronto a quello che si può udire nel resto del brano. Nei momenti in cui Dalla fa le domande all'avvocato, la musica va veloce e ha un certo ritmo sostenuto, come una «mitra» davanti ad un bersaglio. Notiamo che il ritmo dato dagli strumenti aiuta Dalla a bombardare l'avvocato di domande.

### 3. Il caso di *Mille Miglia e Nuvolari*

#### 3.1. *Mille miglia*

La seconda canzone che ritroviamo nell'album *Automobili* è *Mille Miglia*. Questo brano è diviso in due parti, una prima parte che descrive cosa sono le Mille Miglia e una seconda parte, sempre sotto il titolo di *Mille Miglia*, che parla delle Mille Miglia del '47 (quando andiamo a vedere le parole, vediamo che il distacco tra queste due parti è stato fatto aggiungendo un sottotitolo alla seconda parte e chiamandola *Mille Miglia del '47*). Nell'audio, la separazione tra la prima parte e la seconda parte si nota grazie ad un cambiamento strumentale. Infatti, a partire da 5'08" fino a 5'16" gli strumenti non si sentono più, ma possiamo udire un rumore, come un cinguettio d'uccello che annuncia la seconda parte. In questa sezione, ci focalizzeremo solo sulla prima parte di *Mille Miglia*. Infatti, anche se gli autori hanno deciso di mettere *Mille Miglia del 47* tra *Mille Miglia* e

*Nuvolari*, per la coerenza dell'analisi la includeremo dopo il brano *Nuvolari*.

Questo brano si ispira alla corsa automobilistica più famosa del mondo che si svolse in Italia tra il 1927 e il 1957. Lo scopo di questa corsa in linea, era di fare un giro circolare di 1600 chilometri partendo da Brescia passando da Roma e ritornando a Brescia. I più grandi piloti e le più prestigiose marche di automobili presero parte a questo evento.

Interessiamoci prima alla prima parte. Il testo della canzone sembra volere riprodurre lo stesso percorso della gara imitandone le caratteristiche. La prima strofa infatti, viene ripetuta alla fine, ma con tempi verbali differenti, per imitare il percorso circolare del tragitto seguito. Questa circolarità si conferma anche nell'audio. Infatti alla fine della prima parte di *Mille Miglia*, ossia a 3'47" possiamo udire la stessa parte strumentale che aveva introdotto l'inizio del brano. Il brano è descrittivo e questa volta l'autore utilizza la forma della radiocronaca nella quale vengono spiegate al pubblico le differenti fasi della corsa. Le prime due strofe e le ultime due hanno rispettivamente il ruolo di prologo ed esodo della vicenda narrata mentre le strofe centrali sono quartine con funzione puramente descrittiva. Il carattere descrittivo si nota anche nell'audio dove gli strumenti rappresentano quello che c'è scritto. Un esempio lampante lo possiamo ritrovare tra 1'34" e 1'54". È possibile udire dei rumori di motori, come se fossimo nel pubblico a guardare la corsa delle Mille Miglia. Questo rombo che sentiamo dà vita al verso che Dalla canta poco prima, ossia «Urlano le grosse cilindrate». Questo dà la possibilità al fruitore di immergersi pienamente nella vicenda.

Nelle parti descrittive vengono esposti una serie di eventi che sembrano salienti nell'ambito della gara. Tra questi vi sono le partenze «Ultime partenze al mattino», l'avanzamento degli eroi «A Bologna Arcangeli è primo / Ma a Roma Nuvolari prevale / A Terni dove c'è rifornimento / Passa Varzi e Nuvola è secondo». Si passa dai momenti più frenetici della corsa al momento di esodo dove Varzi si fa superare da Nuvolari che ha fatto ricorso ad una tecnica per passare in testa (Nuvolari si è servito dei fari della macchina come lampeggianti per intimidire Varzi costringendolo così a spostarsi e lasciare spazio libero al sorpasso) «Ma l'insegue spietato Nuvolari / Che chiede strada con i fari».

In questo brano notiamo anche che viene messo l'accento sulla lunghezza della strada e quindi anche sulla durata della gara. Da una parte si insiste sulla lunghezza dicendo «lungo mille chilometri» e dall'altra, con frasi come «partivano di notte / arrivavano di sera», viene messo in risalto il tempo che passa. Porre l'accento su questi due elementi, la lunghezza del percorso e la durata della gara, ha lo scopo di mettere in risalto il carattere eroico dell'impresa. Qualsiasi impresa eroica, difatti, ha come caratteristica di essere lunga e dispendiosa.

Gli autori concludono il brano con una strofa simile a quella di apertura e dunque concludono il circuito. Inseriscono una strofa finale che sintetizza l'esito della corsa, le ultime

notizie sugli eroi di cui si è parlato. Possiamo leggere «Ora Nuvola è dentro al suo trionfo / Mentre Varzi fantastico è secondo / Arcangeli e Campari ritirati / Tutti campioni famosi per il mondo». Con queste parole si chiude il cerchio della corsa e allo stesso tempo si chiude il brano. Possiamo notare l'uso del presente storico in quest'estratto: invece di usare un tempo passato gli autori hanno deciso di usare il presente dell'indicativo. Utilizzare il tempo presente in una narrazione di eventi passati ha lo scopo di conferire una certa immortalità alla storia narrata. L'utilizzo della forma giornalistica, infine, determina un coinvolgimento dell'ascoltatore (o del lettore) nelle vicende narrate. Ciò una certa importanza, una veracità e una legittimità alla famosa corsa delle Mille Miglia.

Attraverso questo brano viene dato all'ascoltatore (o al lettore) un esempio evidente della corsa veloce verso l'industrializzazione. La gara è testimonianza del mondo che cambia e della gente che si avvia lungo la strada della società dei consumi. Attraverso l'esempio delle Mille Miglia e della macchina da corsa, infatti, gli autori ci spiegano la situazione dell'epoca in Italia. Dalle strofe conclusive è evidente e chiaro il punto di vista degli stessi autori sulla questione dell'industrializzazione. Se confrontiamo l'inizio del brano con la parte finale, (quindi, come abbiamo già detto poco sopra, la parte che assume il ruolo di prologo con quella strofa finale che funge da esodo) possiamo evidenziare delle differenze particolari. Nella prima strofa leggiamo «Partivano di notte / Arrivavano di sera / Lungo mille chilometri / Di una fantastica carrera / Quando facevano ritorno / Il cielo scendeva basso». In questa strofa non vi sono grandi particolarità se non una spiegazione delle modalità della gara. Quando leggiamo l'ultima strofa, quella che, ricordiamo, fa da esodo, notiamo che gli autori danno un giudizio sulla situazione economica italiana «Partivano di notte / Arrivavano di sera / Dopo mille chilometri / Di questa fantastica carrera / E nessuno poteva dire / Se le macchine correvano / Per ritornare o per scomparire». Con queste parole gli autori esprimono in maniera evidente tutte le loro incertezze sull'esito della gara, sulle sue finalità e dunque sul domani. Essi sono passati dall'aver assoluta certezza circa il momento della fine della gara, (nella prima strofa leggiamo: quando il cielo scendeva basso) a distruggere qualsiasi sicurezza sull'esito della gara. Dicendo che nessuno poteva dire se le macchine correvano per ritornare o per scomparire, mettono in dubbio l'aspetto funzionale della gara e quindi il suo futuro, ma anche il futuro di un sistema sociale basato sul consumismo. Le ultime parole del brano sono «Sbuffi di polvere, zaffate d'olio, puzzo di benzina, per le strade di un'Italia contadina». Con queste espressioni ed immagini gli autori sono consapevoli che ormai l'Italia sta cambiando e attraverso l'utilizzo della metafora della gara automobilistica, in cui le auto passano tra strade polverose di un'Italia contadina, capiamo bene che l'industrializzazione ha preso il via e si sta impiantando inesorabilmente.

### 3.2. *Nuvolari*

Il brano inserito immediatamente dopo la canzone *Mille Miglia* è *Nuvolari*. È opportuno introdurre nel presente lavoro un'analisi del testo di questa canzone poiché essa è strettamente legata alla precedente. Nel brano *Mille Miglia* gli autori raccontano un fatto di cronaca, la gara automobilistica realmente avvenuta, per rappresentare con una metafora quanto sta accadendo in Italia in termini di cambiamenti economici. Anche nella canzone intitolata *Nuvolari* narrano un fatto di cronaca, per l'appunto la vittoria di Tazio Giorgio Nuvolari, uno dei più grandi piloti della storia dell'automobilismo italiano. Questo personaggio famoso e simbolo della prosperità, appena accennato nella canzone *Mille Miglia* dove si cita solo in quanto vincitore della gara e per aver dimostrato di essere in gamba nel momento in cui riesce a superare il compagno Verzi utilizzando uno stratagemma, nel brano *Nuvolari* diventa il protagonista, il centro dell'attenzione. Tazio Nuvolari, nato nel 1892 e morto nel 1953, era un appassionato del dinamismo delle discipline sportive, considerato il simbolo dello sport e dell'automobilismo, ancor oggi è ricordato e ammirato per le sue molteplici qualità.

In questo brano, Roversi si serve del personaggio di Nuvolari e di tutte le sue caratteristiche per mettere in risalto l'entusiasmo del popolo italiano verso la società dei consumi e l'industrializzazione. Infatti se ascoltiamo l'audio notiamo che prima di sentire la voce di Dalla che canta, abbiamo 15 secondi di acclamazione, 15 secondi dove si sente un coro che canta una serie di sillabe gioiosamente.

Può sembrare, di primo acchito, che la canzone parli solo di Nuvolari ma, se andiamo oltre nell'analisi, e non ci limitiamo ad una prima lettura del testo, ci rendiamo subito conto che questo brano è metaforico. In linea con la finalità del presente lavoro, ovvero quella di mettere in luce il carattere metaforico dei brani, ci addentriamo adesso ad analizzare più dettagliatamente il testo per scoprirne la struttura. La prima strofa è descrittiva, il poeta Roversi illustra le caratteristiche fisiche del pilota e pertanto possiamo leggere «Nuvolari è basso di statura, Nuvolari è al di / sotto del normale / Nuvolari ha Cinquanta chili d'ossa Nuvolari / ha un corpo eccezionale / Nuvolari ha le mani come artigli, / Nuvolari ha un talismano contro i mali / Il suo sguardo è di un falco per i figli, / i suoi muscoli sono muscoli eccezionali! / Gli uccelli nell'aria perdono l'ali quando passa Nuvolari!». Notiamo che l'autore descrive il personaggio mettendo in risalto tutti i suoi aspetti migliori, è dunque una descrizione positiva.

Nell'LP, per aumentare ancora di più la sensazione di esaltazione di Nuvolari, Dalla ha deciso di mettere subito dopo il verso i suoi muscoli sono eccezionali (al secondo 40") il coro che abbiamo sentito all'inizio, questo coro che sembra accompagnare le lodi fatte a Nuvolari. Dal

secondo 40" a 1'06" possiamo ascoltare prima un coro da solo, e poi si viene ad aggiungere a questo coro la voce di Dalla con il suo famoso scat.

Il pilota viene paragonato ad un uccello e di un volatile possiede tutte le caratteristiche, artigli, sguardo di falco, muscoli, etc. Attraverso queste descrizioni Roversi ci spiega come l'industrializzazione si impianta nella società italiana. Se proviamo a sostituire il nome Nuvolari con la parola «industrializzazione», vediamo che il brano assume tutto un altro senso e si trasforma come segue: L'industrializzazione ha un corpo eccezionale, ha le mani come artigli, ha un talismano contro i mali (...) gli uccelli nell'aria perdono le ali quando passa l'industrializzazione. Roversi con queste parole ci vuole descrivere le caratteristiche del fenomeno industriale che sta interessando l'Italia intera e tra le altre cose ci dice che esso ha le mani come artigli. Del termine artiglio, nel vocabolario della lingua italiana, viene data una doppia definizione. Nella prima accezione del termine possiamo leggere la seguente definizione:

Tipo di unghia adunca che ricopre le falangi terminali di alcuni vertebrati e serve come organo di prensione, sia per afferrare la preda e dilaniarla, sia per aggrapparsi a un sostegno; in molti animali, gli artigli sono efficaci armi offensive e difensive<sup>11</sup>

Orbene, soffermandoci su questa definizione possiamo vedere che l'industrializzazione viene paragonata ad un uccello capace sia di difendere che di affrontare (combattere). Siamo pertanto di fronte ad un processo che è a doppio taglio, un processo che da una parte ha aspetti positivi perché ci difende, nel senso che ci aiuta a stare bene, soddisfa i nostri bisogni e di conseguenza ci permette di vivere una vita più comoda e agiata, dall'altra parte presenta inesorabile tutti i suoi aspetti negativi, diviene con i suoi artigli un'arma offensiva pronta ad attaccare e a combattere. Il processo di industrializzazione infatti, senza dubbio rende la nostra vita più facile da vivere nel senso che ci dà la possibilità di avere accesso a diversi servizi che facilitano il nostro quotidiano, migliorano il nostro modo di vivere. Tra questi servizi possiamo annoverare la facilità negli spostamenti; grazie all'automobile, alla democratizzazione della macchina e più in generale ad un miglioramento dei mezzi di trasporto, l'uomo si può spostare più facilmente da una parte all'altra dell'Italia, può trovare lavoro con maggiore velocità. Ed ancora la produzione industriale ci permette di avere a disposizione una grande quantità di beni in un tempo molto breve ed ancora, l'utilizzo di macchinari più efficienti in campo agricolo ha permesso il miglioramento della produttività e così via. Sono questi tutti elementi che qualificano il lato positivo difensivo che Roversi ha dato all'industrializzazione.

Se riprendiamo la definizioni di artiglio ma questa volta nella sua seconda accezione,

---

11 «artiglio» tratto da <http://www.treccani.it/vocabolario/artiglio/>

possiamo leggere «Mano dell'uomo violento e rapace (di solito al plur.)<sup>12</sup>. Con questa seconda accezione del termine artiglio vediamo la caratteristica di arma offensiva che gli è stata data da Roversi prende tutto il suo senso. Infatti, se da una parte l'industrializzazione poteva essere vista dai cittadini (di primo acchito) come un fenomeno positivo non bisogna dimenticare che ha avuto anche impatti negativi, ed è giustamente su questi lati negativi che Dalla e Roversi hanno voluto insistere lungo l'album *Automobili*. Tra gli impatti negativi, si ricordano i danni ambientali (deforestazione, inquinamento, estinzione di certe specie animali, etc.), la produzione di oggetti letali e che sono contro l'uomo come le armi, degli svantaggi finanziari e quindi la creazione di un divario tra ricchi e poveri dovuto al fatto che si arricchiscono persone che alla base hanno già un grande capitale, la migrazione degli italiani verso città più grandi e quindi l'abbandono di certe regioni d'Italia (e di conseguenza la loro ghettizzazione per quanto riguarda gli avanzamenti tecnologici e culturali), la robotizzazione del lavoro e il carattere ripetitivo dei lavori in industria (e quindi un'alienazione dei lavoratori), etc. Quindi all'inizio di questo brano vengono illustrate le basi dell'industrializzazione e il fruitore viene messo al corrente dell'ambiguità che la caratterizza. Se continuiamo la lettura del brano *Nuvolari*, possiamo vedere altri elementi che mettono in avanti l'ambivalenza dell'industrializzazione: infatti possiamo leggere «Quando corre Nuvolari mette paura / perché il motore è feroce mentre taglia / ruggendo la pianura». Gli autori sottolineano il lato feroce e provocatorio dei danni. L'industrializzazione mette paura, con il suo motore feroce, infatti lo sviluppo delle industrie è così veloce che l'uomo perde tutto il controllo e questo crea una certa paura. Una paura anche perché non si sa verso dove si va, non si sa quale sarà l'esito di questo processo. Uguale esito per Nuvolari, non si sa se lui sarà il vincitore o no, come andrà la corsa. Più avanti nel brano si mette in luce di nuovo il lato positivo dell'industrializzazione, l'adulazione di questo nuovo processo. Infatti possiamo leggere «quando corre Nuvolari, quando passa / Nuvolari, / la gente aspetta il suo arrivo per ore e ore / e finalmente quando sente il rumore / salta in piedi e lo saluta con la mano, / gli grida parole d'amore».

Se andiamo a consultare l'audio, ci rendiamo conto che Dalla ha voluto creare una dissonanza tra quello che c'è scritto (quindi quello che viene cantato) e la maniera in cui viene cantato. Infatti, alla lettura vediamo che questi versi sono molto positivi e gloriosi ma Dalla ha deciso di creare uno stacco tra la maniera in cui canta all'inizio e quella di cantare in questo pezzo del brano. Nelle parti dove descrive Nuvolari e le sue caratteristiche fisiche il tono della voce è alto, gli strumenti suonano in maniera allegra, invece in questa parte dove si parla della percezione che la gente ha di Nuvolari, quando si fa menzione veramente del popolo (notiamo nel testo l'uso della parola *gente*) il tono di voce di Dalla cambia. In questa parte, Dalla canta quasi sotto voce e

---

12 «artigli» tratto da <http://www.treccani.it/vocabolario/artiglio/>

lentamente, gli strumenti suonano in maniera calma e lenta. Il tono sembra essere triste come sconfitto. Questo provoca nell'ascoltatore una certa attenzione, infatti quando ci ritroviamo davanti a questa dissonanza cerchiamo di capire perché il cantante ha deciso di ricorrere a questa tecnica. In questo caso vediamo che il tono di voce già ci dà delle indicazioni sul carattere obsoleto del fenomeno Nuvolari.

Se trasponiamo queste frasi all'industrializzazione, ci ritroviamo di fronte a degli elogi. Elogi che fanno i cittadini italiani che accolgono questo fenomeno innovativo che loro credono sia salvatore e che li porterà verso dei modi di vita migliori. Alla fine del brano Roversi ci mette davanti alla vittoria di Nuvolari e tramite questa vittoria capiamo che l'industrializzazione si è impiantata in Italia, infatti possiamo leggere «Ma Nuvolari rinasce come rinasce il ramarro / batte Varzi, Campari, / Borzacchini e Fagioli / Brilliperi e Ascari...». Il fenomeno industriale batte tutto, niente e nessuno lo può fermare, come il vincitore Nuvolari. Nell'audio il brano finisce con il coro dell'inizio, come una nota positiva e di vittoria.

Tramite questo brano, ma soprattutto tramite l'esempio di Nuvolari, Roversi ci fa capire qual è il posto del fenomeno industriale e quale sono le sue principali caratteristiche. Prendendo come punto di riferimento un simbolo italiano molto conosciuto da tutti tocca più facilmente i fruitori. Infatti, prendendo Nuvolari lui ha saputo attirare la gente verso qualcosa che conoscono e facendo ciò ha potuto prendere la figura di Nuvolari per trattare di un tema molto più profondo come la rivoluzione industriale.

### 3.3. *Mille Miglia del '47*

Nella continuità della prima parte di *Mille Miglia*, a solo qualche secondo d'intervallo, inizia un'altra canzone: *Mille Miglia del '47*. Come detto prima, per una migliore comprensione e coerenza dell'analisi, abbiamo deciso di inserire il brano su Nuvolari prima di questo sulle *Mille Miglia del '47* anche se nell'ordine deciso dagli autori, il brano *Nuvolari* è stato messo prima di *Mille Miglia del '47*. *Nuvolari* deve essere considerato come facendo parte del brano *Mille Miglia*, come un focus sul personaggio, come un approfondimento di un elemento nel corso della storia narrata dall'album *Automobili*.

Se mettiamo da parte il fatto che questa corsa ebbe luogo nel 1947, subito dopo la guerra, possiamo riprendere la nostra analisi e metafora sulle Mille Miglia. In questo brano, Roversi continua il suo discorso sulla mitica corsa e su Nuvolari. Focalizziamoci solo sulle differenze tra la prima parte e la seconda e cerchiamo di vedere perché Roversi e Dalla hanno deciso di aggiungere un altro pezzo alla canzone di base. Abbiamo visto precedentemente che la corsa delle Mille Miglia

può essere vista come la metafora dell'industrializzazione. Avendo questo in mente, guardiamo la prima strofa di *Mille Miglia del '47* «la Mille Miglia del quarantasette / corsa spaccacuore / e dura come non mai / vera crocefissione / esecuzione d'orchestra / un'avventura di pioggia e di paura / autentico massacro / antica festa / fra macerie, case. / Una vera tempesta». Notiamo che questa volta, la corsa viene descritta come qualcosa di assai negativa, basta vedere il vocabolario utilizzato e subito ci rendiamo conto del messaggio dell'autore. Infatti, Roversi associa delle parole negative alla corsa. Se compariamo però il testo con l'audio, notiamo che queste descrizioni non sono cantate con un tono triste o negativo. Al contrario, Dalla sembra cantare con un tono abbastanza calmo e positivo. Questo rileva la voglia del cantante di giocare sull'ironia, e quindi creare un distacco tra testo e melodie. Questo distacco crea un maggior interesse dalla parte degli ascoltatori che cercano di capirlo, e questo provoca, quindi, più attenzione sul contenuto del testo. Utilizzando queste parole, Roversi ci mette in guardia sulla ferocia del fenomeno industriale. Anche Nuvolari perde allora la sua aura di vincitore e di simbolo della nazione, e diventa la persona di cui bisogna avere paura (quindi Nuvolari lui stesso diventa per noi lettori il rappresentante del fenomeno industriale e dei suoi lati negativi). Infatti, nel testo notiamo che Roversi decide di chiamarlo «nuvola nera», una nuvola nera che passa dentro un cielo sereno. Malgrado i suoi attributi negativi, Roversi ci precisa che Nuvolari non sarà facile da «uccidere», in altre parole, se riprendiamo la metafora del fenomeno industriale queste parole ne fanno riferimento. Tramite i versi «ma se cerchi la morte / la tua morte non verrà» capiamo che sarà difficile far fronte agli industriali. Se noi «cerchiamo la morte degli industriali», quindi se noi andiamo incontro al fenomeno industriale, sarà molto difficile e sarà poco probabile che accadrà. Un po' più in là nel brano, ritroviamo un altro verso nel quale Roversi espone il carattere nefasto di Nuvolari «te ne freggi anche della vita». Dicendo ciò, Roversi fa passare un certo messaggio agli ascoltatori, un messaggio ben chiaro sulle conseguenze del fenomeno industriale. Quando andiamo ad ascoltare questo pezzo nell'audio (a 6'26") vediamo che Dalla insiste sulla parola vita e la fa durare più tempi, questo ci fa capire che l'attenzione viene portata sull'importanza della vita e che siamo in pieno dibattito su elementi che avranno un impatto sulla nostra vita. Verso la fine del brano, nella quarta strofa avviene un cambiamento abbastanza sorprendente, sia nel testo scritto che nell'audio. Abbiamo visto che in questo brano l'accento era messo sul lato negativo del fenomeno industriale però in questa strofa possiamo leggere «Nuvola Nuvolari / sei una nuvola bianca / dentro a un sereno cielo / sfascio di primavera». Notiamo già che la descrizione di Nuvolari cambia, all'inizio Nuvolari era una nuvola nera invece adesso è una Nuvola bianca. Quando Roversi parlava di Nuvola nera, ci voleva mettere in guardia, ci voleva aprire gli occhi sul fenomeno industriale. Invece in questa strofa Roversi ci dà il punto di vista dei cittadini italiani e quindi la ce si associa a Nuvolari è positiva «nuvola bianca». I cittadini italiani,

all'epoca, credevano in Nuvolari, avevano confidenza in lui e lo vedevano come un eroe. Questa visione positiva che hanno i cittadini italiani si risente non soltanto nel testo ma anche nell'audio. Infatti, verso 6'51" il tono e gli strumenti cambiano. Dalla canta in maniera allegra, più veloce e con più ritmo. In sottofondo si sente un coro, come un'acclamazione. Questo ci permette di avere in un solo brano due punti di vista e di meglio comprendere la sfida di tale dibattito. Alla fine, Roversi ci ricorda che questa corsa ebbe luogo dopo la guerra, in un'Italia a pezzi «Macerie della guerra. / L'Italia a pezzi rovesciati in terra».

#### 4. *L'ingorgo* l'obsolescenza del fenomeno industriale e l'alienazione dell'uomo

In questa sezione analizzeremo il quarto brano dell'album, intitolato *L'ingorgo*. Già dal titolo della canzone, il fruitore si può fare delle idee sul contenuto del brano. Infatti con questo titolo ci si aspetta di trovare la narrazione di una situazione poco piacevole, qual è quella di un ingorgo automobilistico ed inoltre il tema è in linea con il filo conduttore dell'album, le automobili appunto e tutto ciò che ne concerne. Con questo brano, Roversi ci allontana dall'aspetto eroico e positivo che abbiamo trovato in *Mille Miglia* e *Nuvolari* e ci pone di fronte ad un fenomeno, un accadimento negativo, una conseguenza spiacevole, costringendoci quasi ad affrontare la realtà con i piedi per terra.

Anche in questo caso si tratta di una metafora. Così come nei brani precedenti il poeta utilizza Nuvolari e la corsa di Mille Miglia come metafora delle potenzialità e dei punti di forza dell'industrializzazione, questa volta l'ingorgo automobilistico rappresenta la metafora di un fenomeno nient'affatto positivo e che presenta dei problemi. Roversi fa riferimento ad un fatto di cronaca, un avvenimento accaduto lungo l'autostrada che porta a Parigi, quindi ancora una volta la scelta dell'autore è quella di riferirsi a vicende note, fatti accaduti che più facilmente parlano alla "massa" e sono facilmente comprensibili da tutti. Naturalmente lo scopo è quello di avere un più forte impatto sulla maggior parte degli ascoltatori. Se poniamo la nostra attenzione sulle parole utilizzate da Roversi nel testo vediamo come il poeta ha saputo magistralmente utilizzare la metafora dell'ingorgo per parlare del fenomeno industriale e della sua obsolescenza.

Prima di andare a vedere le parole del brano, soffermiamoci sull'audio. I primi 33 secondi iniziano con una parte strumentale, una parte dove si sente un suono calmo di trombetta che sembra annunciare qualcosa di triste. Questo si conferma quando andiamo ad interessarci di più vicino al testo e a quello che canta Dalla. Infatti, già in apertura il brano mette in risalto un sistema antiquato,

una società e un fenomeno già obsoleto. «Mettere in marcia il motore, / avanzare tre metri, staccare, / fermarsi a guardare e a parlare, / alla fine spegnere il motore / Mettere in marcia il motore, / avanzare tre metri, staccare, / fermarsi a guardare e a parlare, / alla fine spegnere il motore». Tutta questa parte viene cantata come un lamento, le sillabe vengono allungate e il ritmo è molto lento. Il ritmo corrisponde all'ingorgo, alle macchine bloccate e al viaggio che non finisce mai.

Le macchine (le automobili) non procedono in maniera scorrevole, passano continuamente dal mettere in funzione il motore a spegnerlo completamente. Questa immagine rappresenta e fa riferimento all'aspetto non fluido del fenomeno industriale, un fenomeno che va avanti non senza intoppi, e in questo caso gli intoppi rappresentano tutti gli aspetti negativi della società dei consumi. Se proseguiamo con la lettura del brano vediamo che Roversi descrive tutta una serie di persone che si ritrovano bloccate in questo grande ingorgo, suore, ragazzi e giovani coppie. Personaggi diversi tra loro ma tutti accomunati dal fatto di appartenere alla medesima estrazione sociale. Più precisamente Roversi dice «Tre suore giovani nella 2 cavalli, / un ragazzotto dentro la Dauphine, / c'è un uomo bianco nella Caravelle, / altro uomo e donna in una Peugeot / Dietro alla 2 cavalli c'è una Volkswagen / con dentro una ragazza e un soldato / certamente sposati da poco, / hanno le spalle bruciate dal fuoco». Possiamo notare che l'autore mette in scena una successione di personaggi che sembrano essere succubi di una invenzione creata da loro stessi, l'automobile. Con questa lista di persone che, benchè eterogenea, è espressione della stessa classe sociale, l'autore ci fa capire che l'industrializzazione ha un impatto negativo principalmente sulle famiglie di ceto medio. Anche loro hanno avuto accesso all'automobile (quindi sono caduti nella trappola dell'automobile a basso costo per tutti) ma subito si ritrovano in una situazione in cui qualcosa non funziona, una situazione che per loro non va bene, dunque negativa come può essere un ingorgo per l'automobilista. Questa sensazione di malessere viene amplificata ancora di più dalla migrazione verso Parigi. Si ha l'impressione infatti, che tutta questa gente sta scappando, che tutti sono in fuga verso un luogo migliore. La gente scappa perché sente che c'è un certo deterioramento dei modi di vita “a mezzogiorno si briciola un biscotto”. Tramite queste parole l'autore ci fa capire che il modo di vita “veloce” (come veniva premiato in *Mille Miglia* e *Nuvolari*) non è quello che funzionerà nel tempo in quanto è capace di generare solo dolore. La sofferenza delle persone si nota nelle descrizioni che Roversi fa di questo lungo viaggio verso Parigi «La terza notte è lunga come il mare/ la notte terza è proprio un fiume in piena / una donna passeggia per il campo / parla da sola, / piange, si dimena». La donna non sembra stare bene, piange, ha comportamenti strani, si dimena, etc. Tutti questi sono segni della sconfitta dell'essere umano e quindi della sua alienazione. Il disagio e il mal essere lo ritroviamo nel audio, se prima il ritmo era quello di un lamento e calmo, a

un certo punto avviene un cambiamento che sembra segnalare qualcosa di ancora più grave. Infatti, da l'33" a l'45", dopo «c'è un uomo bianco nella Caravelle,/ altro uomo e donna in una Peugeot» si sente come un rumore di clacson, qualcosa che si apparenta ad un'ambulanza che passa (e questo accompagnerà il brano fino alla fine, in maniera non regolare) e non si sente più la voce di Lucio Dalla. Dopo di questo passaggio, il ritmo diventa più veloce e si può notare che Dalla accelera la sua maniera di cantare. Questo cambiamento ci dà un'impressione di gravità, un'impressione che la situazione sta andando male e che bisogna reagire.

Questa sensazione di malessere viene amplificata dal fatto che Roversi insiste sulla bellezza di Parigi e la adula, mettendo maggiormente in risalto la differenza tra l'Italia industrializzata che influisce in maniera negativa sulle persone e la voglia di scappare e di fuggire verso un mondo migliore; e così che leggiamo “Parigi è laggiù bella e lontana, / sembra un pavone con le piume aperte”. L'ingorgo, dunque, è solo una metafora dell'abbandono del mondo industriale, che ha reso schiavi i cittadini italiani e della sofferenza di chi ha vissuto i cambiamenti industriali in primo piano. Roversi vuole mettere in guardia i cittadini, svegliarli dal loro torpore e far loro capire che è possibile andare verso un mondo migliore. La città di Parigi rappresenta appunto questa possibilità di salvezza, la possibilità di uscire dalla schiavitù dell'industrializzazione e soprattutto la possibilità di poter diventare persone responsabili delle proprie scelte.

Verso la fine del brano, si fa sentire ancora più forte la sensazione di alienazione, come se il progresso avesse (tragicamente) purtroppo determinato il declino della condizione degli esseri umani. Possiamo percepire questo, leggendo le seguenti parole con le quali Roversi insiste sulla trasformazione e degradazione dei cittadini bloccati da quattro giorni nell'ingorgo “Al quarto giorno avanzano un chilometro, / molti hanno lasciato l'automobile / e girano per i prati e le foreste / cercando il pane e l'acqua come bestie”. Notiamo che anche se l'uomo è il creatore dell'automobile (e quindi lui stesso è alla base dei progressi tecnologici) si ritrova alla fine isolato e obbligato ad abbandonare la sua propria creazione “molti hanno lasciato l'automobile”.

La sensazione di alienazione e solitudine dell'uomo viene fuori anche dall'ultima strofa, nella quale Roversi paragona i cittadini a degli animali e più precisamente a dei bisonti “Luci rosse rosse sempre accese / danno il via a una pazza rincorsa;/ centomila bisonti scatenati / verso Parigi stretta in una morsa”. L'autore, per rendere ancora più forte questo senso di smarrimento dell'uomo sceglie di paragonare gli automobilisti che corrono nelle loro macchine ai bisonti, degli animali che, nell'immaginario collettivo, rendono subito l'idea all'ascoltatore. Tutti sappiamo che il bisonte è un animale che vive allo stato selvaggio e quindi paragonare gli automobilisti ai bisonti significa mettere in risalto il carattere a volte brutale e disumano degli esseri umani. Facendo ciò, Roversi ci dà la possibilità di capire i rischi che l'uomo corre nel continuare a credere nei valori di un mondo

che esalta il consumismo.

Se andiamo a consultare la definizione della parola “*bisonte*” nel dizionario ci rendiamo conto di un piccolo particolare che rafforza certi elementi elencati poco sopra. Leggiamo nel dizionario: «bisonte s. m. (...) Come nome di genere il bisonte comprende varie razze, tra le quali il *b. europeo*, massiccio, con spalle alte e pelame bruno, o rosso bruno; il *b. americano*, razza praticola che fu decimata dalle cacce inconsulte negli ultimi decenni del 19° secolo, e oggi è conservata in numero discreto e crescente in vari parchi nazionali degli Stati Uniti d’America; il *b. canadese*, ancora abbondante nel Canada centrale; il *b. caucasico* e il *b. lituano*, razze ora pressoché estinte»<sup>13</sup>.

Vediamo che se il termine bisonte viene preso come nome di genere, esso comprende varie razze, le quali sembrano rappresentare la diversità delle persone bloccate nell’ingorgo. Roversi, infatti, utilizzando il termine bisonte e paragonando l’animale all’uomo, non soltanto vuole mettere in risalto l’alienazione dell’essere umano ma insiste anche sul fatto che quest’alienazione riguarda diverse «razze», intendendo il termine razze nella sua accezione di differenti persone, come appunto suore o soldati.

Con questo brano, dunque, Roversi pone l’accento su due concetti, da una parte l’obsolescenza del fenomeno industriale e dall’altra l’alienazione dell’essere umano. Questa condizione di disagio dell’uomo descritta nel brano si affianca alle elaborazioni condotte da Karl Marx sul fenomeno dell’alienazione all’indomani del capitalismo e della società industriale. Marx, che riprese il termine alienazione da Hegel, teorizzò questo concetto, (*Entäusserung*) o estraniamento (*Entfremdung*), nei Manoscritti economico-filosofici del 1844 (pubblicati per la prima volta nel 1932). Secondo il filosofo la società moderna, che è orientata verso l’industrializzazione, compromette il benessere degli essere umani dando origine al fenomeno dell’alienazione nel senso che l’uomo non si riconosce più in quello che fa, perde i suoi valori di *essere umano* e non riceve niente di positivo dal proprio lavoro e dalle proprie creazioni. E’ proprio ciò che viene, in un certo senso, denunciato in questo brano dove l’automobile, prodotto del lavoro dell’uomo, ha essa stessa creato un ingorgo, dunque un momento sgradevole e negativo per i cittadini. Marx consacra una sezione dei Manoscritti del 1844 all’*entfremdete Arbeit* ossia il lavoro estraniato. Lui sostiene che nelle industrie tutti gli operai vengono coinvolti dal fenomeno dell’alienazione che si può dividere in quattro parti fondamentali:

L’alienazione degli operai verso gli oggetti che producono, considerati ostili (visto che sono fabbricati non per se ma per ubbidire all’ordine del capitalista), l’alienazione verso il loro lavoro (forzato) che compiono solo perché permette di appagare bisogni salariali ma che non considerano

13 «bisonte» tratto da <http://www.treccani.it/vocabolario/bisonte/>

ne come facente parte della loro vita ne come un lavoro soddisfacente. Alienazione anche nei confronti della loro essenza (chiamata anche *Wesen*) che viene distrutta da lavori non creativi e schiavizzanti. Infine, l'uomo è alienato dagli altri, infatti si sente estraneo nei confronti del prossimo perché, essendo in un periodo capitalista dove i mezzi di produzione sono di proprietà privata, lui vede gli altri come degli intoppi, degli oggetti che lo ostacolano nella sua vita perché capace di privarlo della sua dignità. Queste quattro modalità differenti di alienazione si basano sulla considerazione che l'attività produttiva, il lavoro dell'operaio rimane esterno ad esso, non gli appartiene, e quindi l'operaio si nega nel suo lavoro, non si sente appagato e felice. L'attività produttiva che mira solo al benessere della società dei consumi e all'arricchimento del capitalista, in altre parole, non può che essere causa di infelicità e mortificazione del corpo e dell'animo dell'operaio (Fusaro, 2009).

Come possiamo vedere, pur non essendo ancora giunti alla lettura completa dell'opera di Roversi, è evidente il suo pensiero e il suo scopo. Egli, come Marx, afferma chiaramente la sua posizione: vuole combattere contro una società basata principalmente sul capitalismo e facendo ciò ci mette davanti a fatti e a conseguenze nefaste causate dalla stessa società, primo fra tutti il profondo e tragico smarrimento dell'umanità.

## 5. Il motore del 2000, la messa in guardia

Passiamo adesso alla penultima canzone intitolata "*Il motore del 2000*". In essa ritroviamo gli stessi temi già svolti nei precedenti brani ma con un particolare accento sulla demitizzazione dell'automobile. Questa canzone presenta i problemi e le preoccupazioni, (che affondano le loro radici già negli anni '70) legati al futuro dell'automobile e che si estendono al fenomeno più generale dell'industrializzazione. Infatti, in questo brano, ancora una volta Roversi usa, per così dire, un fenomeno più piccolo (l'automobile) per parlare di qualcosa di più ampio come la corsa verso una società dei consumi. Questa volta è il motore dell'automobile che viene preso come simbolo, come metafora dell'industrializzazione.

Dalla lettura della prima strofa della canzone leggiamo «Il motore del duemila / sarà bello e lucente, / sarà veloce e silenzioso, / sarà un motore delicato / di metallo prezioso, / avrà lo scarico calibrato / e un odore che non inquina; / lo potrà respirare un bambino o una bambina». Queste, come vediamo, sono parole che trasmettono positività, con le quali il poeta Roversi ci dà speranza, ci promette un futuro migliore, ma se andiamo ad ascoltare l'audio vediamo che c'è una dissonanza tra quello che sentiamo e quello che leggiamo. Infatti, all'inizio della canzone durante 34 secondi ci sente quello che sembra essere il soffio del vento che accompagna un suono triste di pianoforte.

Con questi 34 secondi strumentali si creano già delle aspettative in chi ascolta la canzone. L'ascoltatore si aspetta a trovare una canzone che sia in adeguazione con le emozioni provocate da quello che sente ma invece, una volta che Dalla inizia a cantare ci ritroviamo davanti a delle frasi promettenti e piene di speranza.

Egli ci espone, in realtà, il punto di vista degli industriali e i loro discorsi ottimisti verso l'automobile e il suo futuro. Queste parole sono quelle che il popolo italiano sente e crede, quelle in cui si ha fiducia. La missione degli industriali era di trovare dei metodi per perfezionare l'automobile e le sue componenti meccaniche. Questa missione dà la possibilità di proiettarsi nel futuro e concepire il motore del 2000, un motore idealizzato e perfetto. Leggendo oggi, la prima strofa del brano, con il distacco necessario per avere un punto di visto obiettivo, ci rendiamo subito conto che quelle frasi sono tutte parole ingannevoli. Adesso, infatti, siamo coscienti degli impatti negativi di questo motore (dell'industrializzazione), sappiamo che questo fenomeno non è bello e lucente, non lo si può fare respirare a dei bambini e non è puro. Più sopra, nell'analisi degli altri brani, abbiamo visto in poche linee le principali conseguenze del fenomeno industriale e tra queste c'era anche l'inquinamento, cosa che nella prima strofa di *Il motore del 2000* veniva omessa. Tutte queste promesse erano fatte per i cittadini italiani e per convincerli a lasciarsi trasportare dalla società dei consumi. Alla fine, come ben sappiamo, i cittadini si sono fatti convincere e hanno fatto affidamento sulla tecnologia, pertanto questa prima strofa può anche essere vista come un'esposizione di fatti già avvenuti.

Interessiamoci nuovamente all'audio. Prima di passare alla seconda strofa, notiamo che c'è un cambiamento al livello degli strumenti. Subito dopo l'ultimo verso "lo potrà respirare un bambino o una bambina" Dalla lancia un grido, come un grido di sofferenza e a 1'27" si sente solo la batteria, che batte sempre più forte e che annuncia la seconda strofa. Quando andiamo a vedere di cosa parla la seconda strofa, è possibile fare un legame tra quel suono di batteria e i contenuti. Infatti, possiamo leggere che in questa strofa Roversi si questiona sul ragazzo del 2000. Quindi si passa da una prima strofa dove si parlava delle cose materiali, ossia del motore del 2000 a una strofa basata più sull'uomo e la sua condizione. Sapendo ciò, possiamo pensare che quel suono di batteria che crea un distacco tra la prima strofa e la seconda rappresenta un battito di cuore. Il cuore del ragazzo del 2000, quel cuore che non si sa se si fermerà o continuerà a battere e quindi sopravviverà al fenomeno industriale.

Focalizziamoci adesso sul contenuto della seconda strofa. In questa strofa vediamo che Roversi ci interpella sul ruolo dell'uomo in una società che lo strumentalizza sempre di più e ci mette in guardia sulla crisi che la società dei consumi fa vivere ai cittadini. Lo notiamo nella strofa seguente «Ma secondo le nostre cognizioni / nessuno ancora sa dire / come può essere nella realtà /

il ragazzo il ragazzo del duemila / Questo perché nessuno lo sa / L'ipotesi è suggestiva, è anche urgente / ma seguendo questa prospettiva / oggi ne sappiamo poco o niente». Come vediamo c'è un grande distacco tra la prima strofa, piena di speranze e certezze per il futuro e questa seconda, dove tutto è instabile. Roversi, dunque, mette a confronto due elementi, da una parte il materiale (con l'automobile e il motore del 2000) e dall'altra parte l'umanità, rappresentata dal ragazzo del 2000. L'autore pone l'attenzione dell'ascoltatore sul fatto che, mentre siamo in grado di concepire e progettare come sarà il motore del futuro e quindi come si svilupperanno le tecnologie, (rappresentando il massimo dell'efficienza), non siamo assolutamente in grado di sapere come si evolverà l'umanità, qui rappresentata dal ragazzo del 2000, del quale sappiamo «poco o niente». Il ragazzo del 2000, metafora della totalità dei cittadini, ha un futuro poco stabile, sul quale è impossibile fare dei progetti e pertanto occorre affidarsi alla scienza. Viene così, abbandonata l'importanza del ruolo dell'uomo nella società con tutti i rischi che ne conseguono, ovvero procedere alla cieca senza sapere cosa accadrà del nostro essere. Vengono esaltati i valori proposti dalla scienza e dall'economia senza riflettere sul fatto che, così facendo, si priva l'uomo del 2000 del suo significato. Il sentimento di instabilità e di paura per il ragazzo del 2000 lo risentiamo anche nell'audio dove, subito dopo questa seconda strofa, a 2'42" è possibile udire Dalla che lancia un grido, come un grido di sofferenza che dura qualche secondo. Questo grido lo ritroviamo più in là nell'ultima strofa, subito dopo avere menzionato le incertezze relative al cuore del giovane uomo del futuro.

L'ultima strofa conclude il brano senza dare soluzioni per quanto riguarda l'evoluzione degli essere umani e la loro sopravvivenza in questo mondo industriale «Noi sappiamo tutto del motore, / questo lucente motore del futuro / Questo lucente motore del futuro, / ma non riusciamo a disegnare il cuore / di quel giovane uomo del futuro; / non sappiamo niente del ragazzo / che sarà fermo sull'uscio ad aspettare / Dentro a quel vento dell'anno duemila / non lo sappiamo ancora immaginare».

## 6. *Due ragazzi*

L'album si conclude con un'ultima canzone intitolata *Due ragazzi*. Questa volta l'autore si focalizza sulla parte umana piuttosto che sul materiale come nella canzone precedente. Abbiamo visto che nel *Motore del 2000* Roversi diceva che il futuro del ragazzo del 2000 era insicuro e che si sapeva poco o niente su di lui a causa dell'impatto che potevano avere le tecnologie su di lui. Invece, in questo brano vedremo che Roversi ci farà un resoconto sulla situazione degli essere umani in generale prendendo come punto di partenza due giovani ragazzi che parlano insieme in un

auto scalcinata, parlano di amore, delle loro ansie e insicurezze. Quindi in questo brano conclusivo, Roversi mette in avanti la desuetudine del periodo industriale e le sue conseguenze sugli esseri umani.

Iniziamo con la prima strofa del brano che già ci dà un'indicazione chiara sulla situazione dell'essere umano e l'esito del periodo industriale «Dentro a un'auto scalcinata / al margine di un campo, / – un'auto in demolizione – / dentro a quest'auto abbandonata / due ragazzi seduti / fitti fitti fanno conversazione». La persona che si limita alla lettura delle parole avrà una concezione diversa da quella che ascolterà la canzone. Infatti, se andiamo a vedere l'audio ci rendiamo conto che gli strumenti e la voce di Dalla aggiungono un aspetto abbastanza significativo al brano. Questa canzone inizia in maniera negativa se guardiamo solo le parole, invece quando ascoltiamo l'audio notiamo qualcosa di molto interessante. Il brano inizia con una parte strumentale che ci dà un'impressione di positivo, un'impressione che quello che seguirà sarà un argomento ottimista. Ma subito quando Dalla inizia a cantare, vediamo che c'è un distacco tra contenuti e musica. Si aggiunge a questo un altro elemento. Subito dopo la frase «un'auto in demolizione» si sente Dalla che si fa una risata, una specie di *ahahah* ironico. Quest'ironia che mette Dalla in questo brano, sia con la sua risata sia con gli strumenti e il suo modo di cantare (che evocano qualcosa di positivo) può essere messa in relazione con alcuni elementi dei brani precedenti. Infatti, sin dall'inizio dell'album abbiamo visto che Roversi ci ha sempre voluto mettere in guardia contro gli effetti nefasti del fenomeno industriale, come per esempio nel brano *Il futuro del 2000*. Quindi quest'ironia, messa proprio nel brano in cui si parla di automobile in demolizione ci dà proprio l'impressione che Dalla prende in giro il popolo che si è lasciato portare da un fenomeno che gli è stato fatale. Come il popolo prendeva alla leggera le messe in guardia di Roversi, adesso Dalla fa finta di prendere alla leggera le conseguenze di questo fenomeno, ridendo e cantandole come se fossero semplici storielle.

Andiamo adesso a vedere da più vicino le parole di questo brano. Già dal primo verso siamo confrontati ad un aggettivo poco positivo (scalcinata) che qualifica l'automobile. Notiamo che c'è un cambiamento nel modo in cui viene qualificata l'automobile, infatti nei brani anteriori l'automobile veniva qualificata con aggettivi positivi come *lucente*, *veloce* invece in quest'ultimo brano ci rendiamo conto che l'automobile non è più così, l'automobile è estinta, come morta (in demolizione, abbandonata). Con queste parole, e tramite la metafora dell'auto scalcinata, Roversi distrugge tutte le speranze che avevano i cittadini verso il fenomeno industriale. In certe canzoni dell'album il benessere era legato alla dominazione del progresso invece in quest'ultimo brano vediamo che l'automobile (e quindi il progresso) non procura più benessere, è diventata inutile perché i due ragazzi hanno la capacità di essere felici malgrado il fatto che stanno in un'auto scalcinata (quindi nonostante il progresso sia distrutto). I due ragazzi sono costretti a crearsi la loro felicità in un

mondo distrutto dall'industrializzazione, così leggiamo «È bello ascoltare / così la vita che striscia, / la vita strisciare adagio come un serpente / annoiato; / baciarsi dieci volte senza paura in un minuto; / parlare di oggi, parlare d'amore, parlare di / domani / toccarsi con le mani (...) / perché adesso non voglio / che stare qua a guardarti ed ascoltare». In questo estratto la felicità viene creata dal contatto umano, dal toccarsi con le mani e baciarsi, da guardare l'altro e ascoltarlo e non più dalla tecnologia. I due ragazzi si rendono conto che se vogliono avere un futuro sicuro e felice, devono avere altre priorità, priorità basate sulla vita umana. Loro si ricordano le cose semplici della vita, delle cose banali che alla fine dei conti erano più piacevoli di tutti gli artifici creati a causa del fenomeno industriale, così possiamo leggere «Sei un topino bianco / io io io / io ti ho trasformato in angelo / con ali formidabili / Tu lavavi stiravi le camicie / e io seduto in un angolo fumavo». Sul punto di vista musicale avviene un cambiamento. Infatti, come abbiamo visto prima, quando si parlava di cose negative, come le conseguenze del fenomeno industriale (la metafora dell'auto scalcinata) la musica e la maniera di cantare di Dalla evocavano qualcosa di positivo, e questo lo notiamo dall'inizio fino a 1'22". Dopo, quando si inizia a parlare di ricordi positivi, di come erano belli i momenti passati prima (prima dell'industrializzazione) la musica cambia, diventa calma e triste. Ritroviamo anche il *ahahah* che avevamo udito all'inizio del brano, questa volta, a 4'08" questa risata è sofferente, non è più quella ironica dell'inizio. Si apparenta ad un lamento, a un grido di sofferenza verso un mondo e dei momenti che non esisteranno più.

Se guardiamo il testo, notiamo che il ragazzo ricorda momenti che a prima vista possono sembrare insignificanti ma in un mondo colpito dall'industrializzazione, questi momenti permettono agli esseri umani di perdere il sentimento di alienazione. Tutte le loro speranze non sono più affidate alle tecnologie e questi due ragazzi immaginano un mondo *verde*, un mondo dove avere contatti umani è il solo metodo per sopravvivere. Notiamo in questo passaggio le speranze che hanno sul futuro «La vita è così vicina / ogni cosa è ancora da fare / il futuro è verde è freddo è profondo come il / mare / tentano di toccarlo con i piedi / prima di decidersi a buttarsi».

## Conclusione

Sulla base delle nostre ricerche e analisi siamo, adesso, in grado di rispondere al quesito principale posto alla base della nostra ricerca così come di verificare le varie ipotesi che abbiamo formulato come premessa per questo lavoro. Nell'introduzione abbiamo individuato lo scopo specifico di questo lavoro di analisi e, nel corso dello studio, abbiamo cercato di vedere se il contesto politico ed economico del periodo in cui era stato scritto *Automobili* aveva avuto un impatto sui contenuti di quest'ultimo. Per rispondere a questa domanda è stato necessario contestualizzare l'opera, pertanto, il nostro studio non si è limitato al solo contesto di scrittura ma è stato esteso ai suoi creatori, L. Dalla e R. Roversi. La presente indagine ci ha permesso di conoscere i motivi che hanno spinto i due artisti a collaborare; essi erano entrambi giunti ad un punto della loro vita in cui non si sentivano più rappresentati da ciò che facevano, avevano il desiderio di creare contenuti molto più impegnati. Ciò fu un enorme cambiamento, soprattutto per Dalla, interprete, sino ad allora, di semplici canzonette Sanremesi. Per quando riguarda il contesto di produzione dell'album si è visto che venne creato in un periodo di fermento, un periodo in cui l'Italia subiva le conseguenze del fenomeno industriale ed i cittadini quelle di un lavoro meccanico ed alienante. Sia Roversi che Dalla sono stati i testimoni principali di questi cambiamenti e questo è ben evidente nell'opera, oggetto del nostro studio. I sei brani che compongono l'opera, infatti, hanno ciascuno, come tema principale, il fenomeno industriale e il rapporto di quest'ultimo con l'uomo. Tale tema viene svolto in maniera metaforica, a volte con metafore ben evidenti (è il caso del brano *L'ingoro*, dove, attraverso l'immagine delle auto ferme nel traffico, Roversi ci mette in guardia contro l'obsolescenza del fenomeno industriale e l'alienazione dell'uomo), altre volte la metafora è più celata (come, ad esempio, nel brano *Due Ragazzi*, dove Roversi, con l'immagine di un'auto scalcinata nella quale due ragazzi fanno l'amore, ci fa capire l'importanza dei contatti umani e la desuetudine dell'automobile, qui simbolo del fenomeno industriale e della società dei consumi). A questo punto possiamo rispondere in maniera affermativa al nostro punto di domanda e scopo della ricerca, concludendo che, senza dubbio, il contesto politico ed economico dell'Italia ha avuto un impatto fondamentale nell'album *Automobili*, un impatto talmente importante che l'intera opera rispecchia la realtà dell'epoca in maniera metaforica.

Rispondere in maniera affermativa al quesito principale dello studio che ci ha visti impegnati, ci porta, di conseguenza, a confermare l'ipotesi iniziale ovvero che l'album musicale *Automobili* si può considerare come una raccolta di testi che denuncia gli accadimenti di un'intera epoca, gli anni '70, diventandone nel contempo testimone. Dall'analisi dei brani, inoltre, abbiamo

riscontrato che i suoi autori non si sono limitati a rappresentare o denunciare semplicemente i fatti storici, gli eventi, ma hanno assunto una posizione piuttosto critica nei confronti dell'intera società in cui vivevano. Più volte hanno voluto mettere in guardia l'ascoltatore sulle conseguenze dannose del fenomeno industriale come, ad esempio, nel *Motore del 2000* dove gli autori hanno messo a confronto il lato materiale con il lato umano. Ci hanno reso consapevoli che, in una società dove i macchinari prevalgono sulla vita umana, è più facile puntare sull'evoluzione di un motore che sulla sopravvivenza dell'uomo. La caratteristica di questo album, come opera di denuncia e di critica, viene amplificata dall'ascolto del disco. L'analisi dell'audio, infatti, ha permesso di aggiungere un elemento alla nostra ricerca per meglio chiarire e comprendere le questioni e i temi affrontati dai due autori. Dalla ci propone i suoi brani in una maniera tutta sua e unica, modulando la sua voce e utilizzando particolari modi di cantare al fine di raggiungere risultati diversi: a volte la sua voce e la musica sostengono i fatti amplificando, così, gli effetti desiderati, altre volte, Dalla, con il suo modo di cantare, si posiziona completamente all'opposto del testo, creando un particolare effetto che abbiamo avvicinato all'ironia. Sia l'uno che l'altro modo di proporci le canzoni producono, senz'altro, un effetto sull'ascoltatore e ingrandiscono l'impatto delle parole e delle metafore.

Abbiamo visto, ancora, che vi è un legame tra gli eventi dell'epoca e i contenuti dei sei brani; questo conferma la nostra seconda ipotesi, ossia che *Automobili* si possa considerare come un libro di storia nel quale è possibile ricercare eventi storici reali e fare indagini sul passato, con una particolare attenzione sul tema del fenomeno industriale. Il brano, ad esempio, *Intervista con l'avvocato*, ci pone di fronte a dati reali, fatti storici, quali la situazione dell'industria automobilistica italiana FIAT, e le sue problematiche che Dalla ci riporta cantando.

Tutti questi elementi rilevati lungo l'analisi dell'opera ci hanno portato ad affermare, in maniera più generale e conclusiva, che *Automobili* (1976) di L.Dalla e R. Roversi è un album metaforico del declino della società e un testimone del sentimento di alienazione che ha subito l'uomo durante il fenomeno industriale.

Anche se questo lavoro ci ha permesso di giungere ad una serie di conclusioni sull'album e sui suoi autori, non bisogna dimenticare che alcuni aspetti avrebbero meritato maggiore considerazione. In effetti, per rendere la nostra ricerca più completa, si dovrebbe studiare il periodo collaborativo di L.Dalla e R. Roversi nella sua interezza e, quindi, allargare la nostra attenzione anche sugli altri due album realizzati dai due artisti nel corso della loro amicizia, *Il giorno aveva cinque teste* (1973) e *Anidride Solforosa* (1975). Così facendo si potrebbe verificare se, le ipotesi formulate e le conclusioni cui siamo giunti nell'affrontare lo studio dell'album musicale *Automobili*, possano trovare riscontro anche nei due primi album della loro collaborazione; questo ci permetterebbe, forse, di trarre conclusioni più complete e pertinenti. Un altro aspetto meritevole

di approfondimento è quello musicale. Di notevole interesse sarebbe conoscere il punto di vista di un musicologo al fine di compararlo con le nostre conclusioni onde poter confrontare teoria e ricezione.

Nonostante la necessaria settorialità della presente analisi la quale, a meno di diventare opera enciclopedica, deve necessariamente focalizzare la sua attenzione solo su alcuni aspetti dell'argomento, lo studio e l'approfondimento che ci ha visti impegnati nonché le conclusioni e gli insegnamenti ricevuti, hanno certamente arricchito le nostre competenze, allargando i nostri orizzonti. Dal presente lavoro abbiamo avuto modo di comprendere, tra le altre cose, quale fondamentale ruolo la musica possa svolgere nell'ambito di una società, primo fra tutti essere un particolare mezzo per veicolare facilmente pensieri, idee, concetti. Nella mia qualità di insegnante, inoltre, ritengo che il presente lavoro possa aprire nuove prospettive non soltanto nel campo della letteratura ma anche nel campo dell'insegnamento. In un'epoca in cui il mondo digitale e le tecnologie fanno parte integrante della vita dei bambini, è di fondamentale importanza trovare nuove metodologie e astuzie per cercare di suscitare sempre di più l'interesse dello studente verso la conoscenza e lo studio, appassionare e stimolare la loro voglia di sapere e conoscere il passato, per meglio comprendere il mondo nel quale vivono. Il presente lavoro, in definitiva, allarga i nostri orizzonti e, in qualità di docenti ed educatori, ci fornisce uno strumento validissimo, interessante e completo, (la musica, l'ascolto e lo studio di brani) per meglio trasmettere la conoscenza, da non relegare al solo campo dell'insegnamento di una lingua straniera (pensiamo all'insegnamento di una lingua fatta, oggi, attraverso l'ascolto divertente di canzoni, al fine di perfezionare la pronuncia e il proprio bagaglio lessicale), ma da annoverare tra le modalità, gli strumenti e il materiale più adeguato e opportuno per l'apprendimento della Storia in generale.

## Bibliografia

- Arienti, A. (2018, 19 Luglio). *Lucio Dalla: II - Collaborazione con Roversi: 1973-76 (Breve Storia dei Cantautori Italiani)*. Tratto da <http://pretestimusicali.blogspot.com/2018/07/lucio-dalla-ii-collaborazione-con.html?view=snapshot>
- Balestrini, N., Moroni, P. (2017). *La horde d'or. Italie 1968-1977. La grande vague révolutionnaire et créative, politique et existentielle.*(Traduzione di Ravel, J., Leroux, J-B.) Paris: Editions de l'Éclat.
- Balcet, G. (1997). *Evoluzione, problemi e paradossi*. Milano: Feltrinelli.
- Beatrice, L. (2016). *Per i ladri e le puttane sono gesù bambino*. Milano: Baldini & Castoldi.
- Berghaus, G. (1996). *Futurism and Politics: Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909-1944*. New-York : Berghahn Books.
- Bernhart, W., et al. (2001). *Word and Music Studies: Essays on the Song Cycle and on Defining the Field : Proceedings of the Second International Conference on Word and Music Studies at Ann Arbor, MI, 1999*. Amsterdam: Rodopi.
- Bertoloni, L. (2017). *La lingua delle canzoni di Claudio Baglioni (1980-1990)*. Tesi di laurea per l'Università degli studi di Pavia (dipartimento degli studi umanistici). Tratto da [https://www.academia.edu/33678085/La\\_lingua\\_delle\\_canzoni\\_di\\_Claudio\\_Baglioni\\_1980-1990\\_](https://www.academia.edu/33678085/La_lingua_delle_canzoni_di_Claudio_Baglioni_1980-1990_)
- Bokobza, S. (1986). *Contribution à la titrologie romanesque: variations sur le titre "Le rouge et le noir"*. Genève: Librairie Droz.
- Campa, R. (2009). *Divenire. Rassegna di studi interdisciplinari sulla tecnica e il postumano. Vol. 2*. Ranica: Sestante
- Cantaro, F. (2008, 11 Novembre). *Cantautori italiani*. Tratto da [http://fabiocantaro.eu/index.php?view=article&catid=72%3AAmusica&id=108%3Acantautoriitaliani&format=pdf&option=com\\_cont](http://fabiocantaro.eu/index.php?view=article&catid=72%3AAmusica&id=108%3Acantautoriitaliani&format=pdf&option=com_cont)

ent&Itemid=50

Castaldo, G. (1990). *Ma ora il vate si chiama cantautore*. Tratto da <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1990/01/06/ma-ora-il-vate-si-chiama-cantautore.html>

Catalfamo, A. (2012). *Il racconto della realtà*. Chieti: Solfanelli.

Catalfamo, A. (2012). *Roberto Roversi: la poesia come rivoluzione delle forme e dei contenuti*. Chieti: Solfanelli.

*Che tempo che fa. Lucio Dalla*. (2009). Tratto da <https://www.dailymotion.com/video/x1yi6e8>

Cicarelli, A., Migliozi M., Orsi M. (2015). *Musica pop e testi in Italia dal 1960 a oggi*. Ravenna: Longo Editore.

Crainz, G. (2003). *Il paese mancato: dal miracolo economico agli anni Ottanta*. Roma: Donzelli.

Dall'Olio, R. (2013, Marzo). *La recente scomparsa di uno straordinario uomo di cultura La poesia di Roberto Roversi un "falò di lotte e di speranze" Fondò con Pasolini e Leonetti la rivista "Officina"*. Tratto da [http://anpi.it/media/uploads/patria/2013/culturaearte\\_roversi.pdf](http://anpi.it/media/uploads/patria/2013/culturaearte_roversi.pdf)

De Kloet, J., Chow, Y.F. (2014). *Music and Politics*. European journal of communication, 29(4), pp.511-513. doi: 10.1177/0267323114533050d

Ferrari, S. (2015). *Il giorno aveva cinque teste di Roberto Roversi e Lucio Dalla: poesia, sperimentalismo e impegno nella canzone popular italiana*. In: *Musica pop e testi in Italia dal 1960 a oggi*. Cicarelli, A., Migliozi, M., Orsi, M. (éds.). Longo editore: Ravenna. 2015, p.61-76.

Ferretti, G. C. (1979). *Il mercato delle lettere: industria culturale e lavoro critico in Italia dagli anni Cinquanta a oggi*. Torino: Einaudi.

Finzi, R., Bartolotti, M. (1990). *Storia. Volume 3*. Modena: Zanichelli.

Finzi, R., Bartolotti, M. (1990). *Storia: verso una storia planetaria. Vol. 3*. Bologna: Zanichelli.

- Francani, O. (2015). *Musica pop ed educazione musicale*. Youcanprint Self-publishing.
- Frau, G. (2012). *Musica e politica nell'Italia repubblicana: Il caso di Fabrizio De André*. Tesi di laurea per l'Università degli studi di Cagliari (Facoltà di studi umanistici). Tratto da <https://fr.slideshare.net/GabrieleFrau/musica-e-politica-nellitalia-repubblicana-il-caso-fabrizio-de-andr>
- Friedrich, H. (1956). *Structure de la poésie moderne*. Paris: Hachette.
- Fusaro, D. (2009). *Bentornato Marx!: Rinascita di un pensiero rivoluzionario*. Milano: Bompiani.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Seuil
- Giovenale, M. (2008a). *Tre poesie e alcune prose*. Roma: Luca Sossella.
- Giovenale, M. (2008b). *La poesia fa il libro*. Bologna: Luca Sossella.
- Greimas, A. J. (1970). *Du sens: essais sémiotiques*. Paris: Éditions du Seuil.
- Jemma, S. (2007). *Il biro di R.R.* Bologna: Clueb.
- Kunzler, P. (2014). *Mens sana in musica sana!: La musica pop come strumento di contenimento dello stress quotidiano e dell'ansia*. Youcanprint Self-Publishing.
- Lepratti, M. (2013, 14 Agosto). *La crisi che rompe il novecento(1973-1979).Il racconto e i modelli*. Tratto da <http://www.historialudens.it/geostoria-e-cittadinanza/89-la-crisi-che-rompe-il-novecento-1973-1979-il-racconto-e-i-modelli.html>
- Lepre, A. (2006). *Storia della prima Repubblica – L'Italia dal 1943 al 1998*. Bologna: Il mulino.
- Liuzzi, E. (2012, 15 Settembre). *È morto Roberto Roversi. Bologna perde il suo più grande poeta*. Tratto da <https://www.ilfattoquotidiano.it/2012/09/15/e-morto-roberto-roversi-bologna-perde-suo-piu-grande-poeta/353479/>
- Loretelli, R. (2010). *L'invenzione del romanzo: dall'oralità alla lettura silenziosa*. Roma-Bari: Laterza.

- Monina, M. (2012). *Così mi distraigo un po'. Vita e canzoni di Lucio Dalla*. Roma: Lit.
- Machin, D. (2010). *Analysing popular music: image, sound and text*. California: Sage Publications.
- Moles, F. (s.d.). *Platone: eudcazione musicale e musica educativa*. Tratto da [https://www.academia.edu/30931739/Platone\\_educazione\\_musicale\\_e\\_musica\\_educativa](https://www.academia.edu/30931739/Platone_educazione_musicale_e_musica_educativa)
- Marignani, A. (2011). *La lecture gramscienne du Risorgimento dans un poème de Roberto Roversi: Le parole incrociate* mis en ligne le 31 décembre 2013, consulté le 07 janvier 2019. URL : <http://journals.openedition.org/italies/3094> ; DOI : 10.4000/italies.3094
- Marinetti, F.T. (1909, 20 Febbraio). *Manifesto del Futurismo*. Le Figaro (51), p.1. Tratto da <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2883730/f1.item>
- Marx, K. (2018). *Manoscritti economico-filosofici del 1844*. (Traduzione di Donaggio, E., Kammerer, P.). Milano: Feltrinelli.
- Miccoli, M. (s.d). *Trafficare in libri per la vita intera: Roberto Roversi, il poeta libraio*. Tesi di laurea per l'Università del Salento (Facoltà di lettere e filosofia). Tratto da <http://www.robertoroversi.it/testimonianze/tesi-di-laurea-su-r-r/item/890-trafficare-in-libri-per-la-vita-intera-roberto-roversi-il-poeta-libraio.html>
- Moliterni, F. (2003). *Roberto Roversi. Un'idea di letteratura*. Bari: Edizioni Dal Sud.
- Muraca, G. (2000). *Poesia e politica negli anni Settanta. Le descrizioni in atto di Roberto Roversi*. Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Nettl, B. (1996, 20 Ottobre). *Relating the present to the past*. Tratto da <https://www.umbc.edu/MA/index/number1/nettl1/ne1.htm>
- Non solo piombo. Temi e momenti degli anni Settanta* (2012). Tratto da [https://www.itisrossi.gov.it/wp-content/uploads/2014/10/anni-Settanta\\_0.pdf](https://www.itisrossi.gov.it/wp-content/uploads/2014/10/anni-Settanta_0.pdf)
- Paolucci, C. (2010). *Strutturalismo e interpretazione*. Milano: Bompiani.

- Parisi, M. (2014, 25 Giugno). *Quando la canzone incontrò la poesia-la collaborazione tra Lucio Dalla e Roberto Roversi*. Tratto da <https://www.uninfonews.it/quando-canzone-incontro-poesia-collaborazione-lucio-dalla-roberto-roversi/>
- Peroni, M. (2001). *Il nostro concerto: la storia contemporanea tra musica leggera e canzone popolare*. Firenze: La nuova Italia.
- Piancatelli, U. (2013). *Lucio Dalla. La storia dietro ogni canzone*. Firenze: Barbera editore.
- Piccini, D. (2005). *Roberto Roversi. Poesia al fuoco della storia*. Milano: Crocetti.
- Salvai, L. (2016, 15 Settembre). Musica e canzoni: comunicazione, memoria ed emozioni. Tratto da <https://psicologipegaso.it/musica-e-canzone-comunicazione-memoria-ed-emozioni-di-l-salvai/>
- Scalia, G. (1977). *La vita è rumore (Lettera a Roberto Roversi)*. Roma: Savelli.
- Serra, I. (2011). *Teaching Italy Through Its Music. The Meaning of Music in Italian Cultural History*. *Italica*, 88(1), 94-114. Tratto da <http://www.jstor.org/stable/23070860>
- Sidonio, D. (2016). *Mi si scusi il paragone: Canzone d'autore e letteratura da Guccini a Caparezza*, Lecce: Musicaos Editore.
- Tagg, P. (2000). *Kojak, 50 seconds of television music: toward the analysis of affect in popular music*. New-York: Mass media music scholars' press.
- Tommasini, C. (s.d.). *Poeti con la chitarra. Una bibliografia sui cantautori Italiani*. Tratto da [http://www.provincia.bz.it/cultura/download/Poeti\\_con\\_la\\_chitarra.pdf](http://www.provincia.bz.it/cultura/download/Poeti_con_la_chitarra.pdf)
- Zaninetti, T., Zizzi, R. (1993). *Roberto Roversi, poeta. Intellettuali: chi, dove, come*. Il Grandevetro. Bimestrale di politica e cultura. Tratto da <http://www.robertoroversi.it/testimonianze/interviste-a-r-r/item/851-roberto-roversi-poeta-intellettuali-chi-dove-e-come.html>





UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN

Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | [www.uclouvain.be/fial](http://www.uclouvain.be/fial)