

Serena Facci Paolo Soddu
con Matteo Piloni

Il Festival di Sanremo

Parole e suoni raccontano la nazione



Carocci editore

1ª edizione, gennaio 2011

© copyright 2011 by Carocci editore S.p.A., Roma

Finito di stampare nel gennaio 2011
per i tipi delle Arti Grafiche Editoriali Srl, Urbino

ISBN 978-88-430-5272-1

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Siamo su Internet:

<http://www.carocci.it>

Indice

Introduzione 9

1. *Vola colomba*: i materiali per ricostruire la nazione (1951-60) 15
 - Le origini 15
 - Le molteplici Italie degli anni cinquanta 22
 - Rielaborare il passato 33
 - Fra tradizione e rinnovamento 41
 - «Aprite le finestre al nuovo sole»: l'Italia in trasformazione 47
 - La stagione delle orchestre a Sanremo 51
 - Le forme della canzone 59
 - «Volare oh oh cantare»: il boom 74

2. Da *Le mille bolle blu* a *Ciao amore ciao*: speranze e delusioni di un paese in ascesa (1961-67) 85
 - Le mille bolle blu*: una nuova Italia 85
 - 1961: quattro canzoni 94
 - Voci 109
 - Sanremo si internazionalizza 119
 - Una nuova leva diserta Sanremo 130
 - Presessantotto: il beat 137
 - Tenco ed Endrigo: i cantautori e le costruzioni melodiche sul tema del viaggio 144
 - Ciao amore ciao*: la crisi 153

3. «La festa appena cominciata è già finita»: tra centro-sinistra e “lungo Sessantotto” (1968-80) 161
 - Il Sessantotto al Casinò 161
 - Il ritorno al villaggio 176

La decadenza e la rielaborazione del nazionale-popolare 185
Maschi e femmine negli anni del movimento femminista 193

4. «E vola vola si va»: il nuovo boom (1981-95) 205

Sanremo-disco. L'influenza delle musiche degli ultimi anni set-
tanta 205

Nel tempo del duopolio televisivo: il nazionale-popolare di Pippo
Baudo 215

Il ritorno dell'orchestra 234

Rinverdire le radici: i primi anni novanta 243

Il premio che divide il buono dal cattivo gusto 252

5. *La terra dei cachi*: nell'Italia frantumata (1996-2010) 271

L'alternanza 271

Il decennio di Berlusconi 278

I nuovi mostri tra belcanto e disincanto 289

Italia Italia! 298

6. Sanremo giovani 311
di *Matteo Piloni*

Le Nuove proposte in un Festival *âgé* 311

Trampolino di lancio 319

I giovani cantano i giovani 327

I giovani cantano d'altro 336

Il rapporto con i reality 345

Bibliografia 355

Indice dei nomi 383

Indice delle canzoni 411

Introduzione

Questo libro nasce dall'incontro di diverse competenze, e cioè di una etnomusicologa, di uno storico dell'Italia contemporanea e di un laureato in Musicologia che al Festival di Sanremo ha dedicato la tesi di laurea triennale.

Proprio la tesi di Matteo Piloni presso la Facoltà di Musicologia di Pavia-Cremona, che ha visto Serena Facci relattrice e Paolo Soddu correlatore, è stata la prima occasione di una riflessione comune sulla natura del Festival della canzone italiana. Ne è subito emersa l'esigenza di comprendere le ragioni della lunga durata e dell'eco che ha avuto e continua ad avere la gara che dal 1951 si svolge annualmente a Sanremo.

Siamo partiti dall'impressione, corroborata dalla letteratura sul Festival, che Sanremo potesse aiutare a decifrare l'evoluzione della cultura nazionale-popolare nell'Italia repubblicana. La categoria di Gramsci, se liberata dagli imperativi della ricerca di una impossibile omogeneità e collocata nei tempi delle radicali trasformazioni dei media che il pensatore sardo non poté conoscere, ci è parsa utile per scandagliare le persistenze, le innovazioni, e – elemento che a nostro giudizio è decisivo – la pluralità dei motivi contenuti nell'animo collettivo della nazione: in altre parole la storia del rapporto tra il Festival e gli italiani.

Lungi dall'essere specchio della società e del costume, Sanremo ha assunto precocemente e ha conservato le caratteristiche di un più modesto, ma anche più interessante discorso sullo stato di salute della nazione che, uscita ferita dalle lusinghe del nazionalismo, privilegiava il parlare di sé stessa entro le forme lievi di un linguaggio tuttavia profondamente depositato quale quello musicale. Se il cinema, almeno fino alla presenza pervasiva della televisione, ha saputo nel secondo dopoguerra raccontare con una forza evocativa che non ha forse eguali il contrasto tra le potenzialità della nazione, alla prova per la prima volta con la dimensione democratica pluralistica, e le realizzazioni (Brunetta, 1995; Patriarca, 2010), la canzone di Sanremo più prosaicamente ha invece mostrato come l'Italia era. Con il linguaggio della musica detta allora “leggera”,

che diveniva fondamentale nella cultura di massa, e con la ricerca di una canzone italiana che tenesse conto dell'evoluzione delle forme sia sul piano nazionale sia su quello internazionale.

A tale proposito abbiamo scelto una narrazione che componesse la panoramica generale attraverso il racconto della storia del Festival, e che si soffermasse su selezionati primi piani incentrati sull'analisi musicale e testuale di brani e su interpreti, tendenze, situazioni che ci sono apparsi meritevoli di uno sguardo più ravvicinato, con l'obiettivo di cogliere gli umori di fondo, le espressioni, la freschezza, le rughe di una manifestazione così rappresentativa dei successi e degli insuccessi dell'Italia liberata.

Ponendoci dal punto di vista dello spettatore, abbiamo rivisto e analizzato le molte edizioni, sulla base delle disponibilità degli archivi – in sostanza i materiali digitalizzati e resi pubblici dalle Teche RAI – lasciandoci guidare dal filo conduttore che anno dopo anno ha dato senso alle realizzazioni dello spettacolo, alla scelta delle canzoni, degli interpreti, dei conduttori.

Questo libro ha preso forma dunque anche grazie alle fonti che abbiamo utilizzato: in primo luogo le registrazioni delle trasmissioni, altri reperti audiovisivi disponibili in archivi o, grazie soprattutto a YouTube, in rete. Le analisi dei brani sono state fatte essenzialmente sulle esecuzioni durante una o più serate del Festival. Abbiamo fatto ricorso alle incisioni discografiche solo laddove non è stato possibile reperire le versioni originali dal vivo e, in tal caso, abbiamo indicato l'edizione di riferimento. Ci siamo avvalsi delle cronache giornalistiche della stampa quotidiana – e a tale proposito abbiamo limitato la scelta di un materiale altrimenti ingovernabile a quattro testate esemplari: in ordine di anzianità, “La Stampa”, “Corriere della Sera”, “l'Unità” e “la Repubblica” – e settimanale, in particolare “TV Sorrisi e Canzoni”, che ha seguito il Festival fin dalle origini.

Le fonti utilizzate aiutano a chiarire che cosa si trova in questo libro: innanzitutto l'analisi di ciò che è visibile ed è stato visto dagli italiani, e cioè le canzoni nel loro contesto e nella loro successione durante le serate del Festival. In secondo luogo abbiamo voluto verificare se esistesse e in caso affermativo quale fosse il nesso tra l'appuntamento annuale e l'evoluzione storica del paese. In terzo luogo, abbiamo tracciato il mutamento del linguaggio musicale parlato nel Festival in relazione con lo sviluppo della canzone italiana e internazionale. A Matteo Piloni, per

ragioni anagrafiche, è spettato il compito di ripercorrere la sezione dei Giovani o Nuove proposte, che a partire dal 1984 ha costituito una costante del Festival.

Non abbiamo preso in considerazione ciò che non è evidente: i processi produttivi e le scelte creative che portano alla nascita delle canzoni, i modi in cui si è giunti alla selezione dei brani in gara, i retroscena del sistema organizzativo e costruttivo del Festival, aspetto sulle cui dinamiche hanno aperto un varco con la sapiente leggerezza del cinema e della narrativa film come *Sanremo, la grande sfida* di Piero Vivarelli nel 1960 e da ultimo il romanzo *Infinita notte* di Alessandro Zaccuri nel 2009. In altre parole non abbiamo perseguito, anche metodologicamente attraverso interviste e ricerche sul campo, i racconti dei protagonisti. Piuttosto abbiamo cercato di capire coloro che assistevano al Festival e ne ascoltavano le parole in musica. Attraverso le canzoni abbiamo ricercato gli italiani, ovvero i destinatari di quei brevi spezzoni di arte o di narrazione, interlocutori privilegiati di coloro che li avevano creati. Il Festival di Sanremo ci può aiutare a comprenderci meglio, a cogliere le nostre costanti e discontinuità negli ultimi sessant'anni di trasformazioni epocali? È stato questo il nostro obiettivo. Ciò che a noi è importato maggiormente è restituire gli oggetti che hanno nutrito un evento divenuto rituale nei decenni di vita democratica del paese. Coscienti che il Festival non è che una delle mille voci del flusso cangevole della comunicazione, abbiamo ripercorso una storia contraddittoria che ha visto gli italiani, inizialmente chiamati ad assistere alla fondazione della nuova Canzone italiana, sempre più spinti, dai fatti, dai critici e dagli stessi protagonisti – organizzatori, produttori, autori, cantanti – a non dover più pretendere troppo. Eppure sono stati essi a decretarne la tenuta e la riuscita, sia pure in un rapporto di amore-odio. Abbiamo voluto rendere palese il successo e l'insuccesso immediati di Sanremo, dando conto delle vendite dei dischi delle canzoni in gara attraverso le classifiche annuali tratte dal sito Hit Parade Italia.

L'etnomusicologa e lo storico hanno competenze e punti di vista inevitabilmente diversi. Hanno potuto incontrarsi sulla base della comune consapevolezza che le finalità della musica sono primordiali, quasi da essere fuori dal tempo. Vivono però in uomini storicamente contingenti che creativamente aggiornano a seconda delle situazioni comportamenti riconducibili a gesti ancestrali: innamorarsi, relazionarsi con sé stessi e con gli altri, divertirsi, voler migliorare, sperare, disperarsi,

avere paura della morte ecc. È difficile con questi presupposti dividere il giusto dallo sbagliato, il bello dal brutto. Ci siamo quindi trovati concordi nel non esprimere giudizi estetici sulle canzoni, ma piuttosto descrivere il ruolo storico di alcune modalità di organizzazione dei suoni e dei personaggi che hanno loro dato voce.

Desideriamo dire il nostro grazie agli amici e colleghi della Facoltà di Musicologia di Cremona, a cominciare da Giancarlo Prato, e del DAMS di Tor Vergata, a Michela Garda, Edoardo Tortarolo, Gianmario Borio, Stefano La Via per i loro incoraggiamenti, Vincenzo Caporalletti, Toni Pagliuca, Carmen Di Domenico, Lucio Fabbri e Paola Siragna per le loro indicazioni; alla Fondazione Luigi Einaudi di Torino; al personale della Bibliomediateca dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e delle Teche RAI di Torino; ai curatori dei siti Discografia nazionale della canzone italiana, degli archivi storici online dell'Istituto Luce; a Giuseppe Ulivi per il documentato sito l'Italia vista dal Brasile, al generoso popolo di internet, in particolare dei siti YouTube, Wikipedia, Hit Parade Italia e dei tanti forum che abbiamo consultato; in Carocci a Gianluca Mori, Giancarlo Brioschi, Barbara Canestrelli, Anna Casalino, Claudia Evangelisti, Giancarla Giommarini, Francesca Castrichella, Lucilla Siragusa. Sono stati per noi preziosi i suggerimenti di Maurizio Agamennone, Adolfo Battaglia, Anna Maria Fontana, Francesco Giannattasio e Giovanni Giuriati. Cristina Povoledo ha curato la grafica e Michele Valery gli indici. Carlo, Lorenzo, Carmen, Antonella, Giannalisa, Alessandra, Francesca, Fabrizio e Alessia hanno pazientemente accompagnato la stesura del volume.

Il libro è il frutto di una riflessione collettiva degli autori attraverso un serrato, continuo dialogo sviluppatosi in colloqui diretti, pranzi, cene, passeggiate, viaggi, telefonate, sms, mail. La stesura del testo è stata così suddivisa: Serena Facci ha scritto il secondo, sesto e settimo paragrafo del CAP. 1; il secondo, terzo, sesto e settimo paragrafo del CAP. 2; il secondo e quarto paragrafo del CAP. 3; il primo, terzo e quinto paragrafo del CAP. 4; il terzo paragrafo del CAP. 5. Paolo Soddu il primo, terzo, quarto, quinto e ottavo paragrafo del CAP. 1; il primo, quarto, quinto e ottavo paragrafo del CAP. 2; il primo e terzo paragrafo del CAP. 3; il secondo e quarto paragrafo del CAP. 4; il primo e secondo paragrafo del CAP. 5. Insieme Serena Facci e Paolo Soddu hanno steso il quarto paragrafo del CAP. 5. Matteo Piloni è autore del CAP. 6.

Avvertenza

Nei grafici e nel testo dei primi capitoli il termine *refrain* verrà utilizzato, come motivato, per indicare le occorrenze, nelle canzoni, del modello formale AABA di 32 battute di derivazione statunitense.

Le trascrizioni musicali sono di Serena Facci.

I riferimenti privi di anno posti tra parentesi alla fine delle citazioni richiamano le pagine web elencate nella sezione *Siti internet* della *Bibliografia*.

L'asterisco dopo alcuni titoli nelle note indica le canzoni non finaliste.

I siti internet citati sono stati consultati entro il 30 settembre 2010.

Vola colomba: i materiali per ricostruire la nazione (1951-60)

Le origini

«Un paese senza speranza» ha sostenuto Aldo Grasso in riferimento allo share del 47% «con la concorrenza in disarmo» della prima serata del Festival di Sanremo del 2010 (Grasso).

Ciclicamente data per morta, la manifestazione canora continua anno dopo anno a calamitare l'attenzione dei commentatori, dei media e di una parte considerevole di italiani, almeno nella settimana del suo svolgimento. Nato da un'idea di Amilcare Rambaldi, esponente della sinistra sanremese e animatore negli anni settanta del Club Tenco, il Festival di Sanremo fu utilizzato dalla RAI per rinnovare il repertorio della radio, dando alla canzone italiana una precisa fisionomia che però tenesse conto dei fermenti e delle novità che emergevano sul piano internazionale.

In tutto l'Occidente, nel secondo dopoguerra, la musica leggera rappresentò il veicolo attraverso cui si espressero tratti importanti della nazione, dal conservatorismo all'ipermodernità (Codeluppi, 2009). Già negli anni cinquanta un saggista come Filippo Sacchi coglieva un aspetto cruciale di questo fenomeno: «nel gigantesco sviluppo dei mezzi di trasmissione meccanica [...] la canzonetta è entrata come elemento permanente nella vita di milioni e milioni di persone, accompagna il ritmo del loro lavoro, il loro desco, il loro riposo, i loro svaghi, i loro pensieri d'amore, è quasi ormai nell'ossigeno che si respira. La canzonetta è dunque uno spaventoso mezzo indiretto di formazione estetica culturale e mentale del popolo» (Sacchi, 31 gennaio 1954). In effetti, ancor prima che anche da noi si affermasse la moderna industria discografica, la mu-

sica leggera era al vertice del gradimento da parte degli abbonati alla radio (Ortoleva, 1993, p. 466; Monteleone, 1995, p. 249). Erano 1.648.411 nel 1945 ed erano divenuti 5.163.552 alla fine del 1954, anno dell'avvento della tv, con un passaggio dal 15,28 al 52,44% delle famiglie italiane (Forgacs, Gundle, 2007, p. 241). E questa era una tendenza omogenea al resto d'Europa (Sassoon, 2008).

In nessun paese europeo, però, una manifestazione di canzoni ha svolto la funzione nazionale che dal 1951, tra inevitabili alti e bassi, è stata assolta dal Festival di Sanremo. Assunse immediatamente rilievo, divenendo da subito un rito dotato di continuità, un'istituzione della società, «un caso paradigmatico di *media event*, una di quelle grandi cerimonie mediatiche che interrompono il flusso della quotidianità, normalmente organizzate con largo anticipo da istituzioni pubbliche con cui i media cooperano [...] e con cui si celebrano riti e solidarietà collettivi» (Santoro, 2010, p. 63). Fu la messa profana che anno dopo anno ha variamente contribuito a celebrare il sentire comune del paese. Confermava apocalittici e integrati, nelle loro speculari paure e speranze, rivelava nel contempo, con la leggerezza connessa con una simile estrinsecazione del rito unitario, l'indefinitezza e la problematicità di una identità italiana (Galli Della Loggia, 1998).

I materiali di cui disponeva erano innanzitutto individuabili nel vasto deposito del cattolicesimo, il quale seppe esercitare la sua egemonia sul piano della cultura di massa (Forgacs, 1992). La sua vitalità coprì la fase più aspra di edificazione della nostra gracile e precaria democrazia pluralista. Sanremo coincise con l'acquisizione dei prerequisiti della società dei consumi (De Grazia, 2006) e condensò senza sforzi temi e modi in cui si articolava. Espresse, poi, le prime manifestazioni dell'aperto e libero conflitto pluralistico sviluppatosi nel paese. Registrò negli anni settanta una crisi che lo mise a rischio, tanto che ne fu annunciata la sicura morte: «Negli anni il mondo della canzone è mutato, ha trovato altrove i suoi personaggi; successi e luoghi di socializzazione; ha visto la fine di Canzonissima, del festival di Napoli, del Cantagiorno, del Disco per l'estate. Il festival di Sanremo è il più duro a morire ma, nonostante tutte le dritate, le furbate, le trovate, ha il fiato sempre più corto» (Arbore, 27 gennaio 1978). Invece Sanremo, debitamente rinnovato e rivestito, fin dai primi anni ottanta, tanto che lo stesso autore di questo drastico giudizio sentì di dovervi prendere parte, riaffermò alcune costanti del modo di essere della nazione, mostrando nel contempo permanenze, innovazioni, sofferenze e aspirazioni della nostra collettività.

Ebbe così, sia pure con differente intensità, due cicli vitali di diverso segno. Il primo, dagli anni cinquanta ai primi anni settanta, cui seguì una morta gora che però sottotraccia rielaborava i materiali di base. Il secondo, dai primi anni ottanta, in un evento rivitalizzato anche se sempre più stanco: in linea, si potrebbe dire, col precario stato di salute del paese.

Specchio della nazione? – come ormai è divenuto luogo comune affermare – o, secondo la quarta di copertina di un recente volume del direttore di lungo corso di “TV Sorrisi e Canzoni”, evento che «segna la vita e il costume del nostro paese» (Vesigna, 2010)? Né l’uno né l’altro, verrebbe da rispondere, anche se, come ha osservato Aldo Grasso, è curioso «che gli storici nell’analizzare i mutamenti sociali del paese, nel descrivere i simboli e i miti dell’Italia unita, nel delineare un quadro moderno dell’identità italiana riservino così poca attenzione al Festival di Sanremo» (Grasso, 2004, p. 71).

Non specchio, quindi, ché la nazione è assai più ricca, variegata, sfaccettata, in una parola più plurale della rappresentazione offerta anno dopo anno dal palcoscenico della città rivierasca. È però significativo l’uso di questa metafora, che sottintende il desiderio o la paura di vedersi come collettività per quello che Sanremo riflette, con il sacrificio, in entrambi i casi, di tutto ciò che è escluso da quella rappresentazione. Non è neppure un evento capace di dare la propria impronta al costume, limitandosi semmai, molto più prosaicamente e realisticamente, a registrarne la condizione effettiva. Il Festival è stato il frutto della riflessione e della creatività delle truppe e degli stati maggiori degli intellettuali di massa, espressione sia della musica di consumo sia della sua traduzione nei nuovi media novecenteschi. Ha riecheggiato i caratteri del nazionale-popolare italiano e della sua lenta, ma non per questo meno significativa, modificazione con le canzoni, conseguendo talvolta risultati eccellenti sotto il profilo del riassunto di una situazione storica – da *Grazie dei fiori a Nel blu dipinto di blu*; da *Non ho l’età (per amarti)* a *Canzone per te*; da *Per Elisa* a *Una vita spericolata*, da *La terra dei cachi* a *Mentre tutto scorre*.

Collocato originariamente all’inizio dell’anno, alla vigilia del carnevale nel quale era importante disporre di nuovi motivi ballabili, Sanremo si è impercettibilmente trasformato in questo bilancio, talvolta bello, talvolta no, a vedersi. «Ormai da parecchi decenni – scriveva Berselli nel 2007 – il calendario cristiano colloca il Festival tra il Natale e la Pasqua. La data, oscillante in su o in giù di qualche settimana, viene fissata

secondo imperscrutabili criteri interni dalla curia televisiva. È una di quelle ricorrenze segna-tempo che si avvertono nell'aria anche se si è miscredenti o distratti o refrattari» (Berselli, 28 febbraio 2007).

Si è sostenuto che in quel contenitore, e più in generale nella canzone italiana degli anni cinquanta fino all'irruzione di Modugno, non pulsasse «la vita della nazione», perché esso non era fondato su «radici sociali». Esprimeva soltanto la «sudicia industria dell'illusione, che vende i piaceri solitari del sogno a una gioventù scontenta del proprio stato, e così la tiene lontana da ogni tentazione d'intraprendere qualcosa di serio per modificarlo» (Mila, 1959, pp. 504, 503, 506). Al Festival «di un santo che non esiste» è stata addebitata in tempi recenti una rappresentanza della continuità: una «propaggine fascista di un'Italia che mimeticamente si cambiava d'abito nei giochi di specchi della democrazia», «parata coreografica delle disfunzioni di un paese, l'affermazione statale della propria corruzione, mostrare la malattia perché gli occhi si incantino sulla parte sana» (Zingales, 2008, pp. 145, 141).

Sulla scia di Massimo Mila (1959, p. 506), Gianni Borgna, nel ricercare il significato dei primi trent'anni del Festival, lo ha definito «la grande evasione». Quel suo studio pionieristico uscì nel 1980, quando la manifestazione appariva in disfacimento e l'egemonia cattolica si era indebolita, facendo sperare, o temere, che sarebbe stata sostituita da un'egemonia di diverso segno. Quel titolo fu accantonato nelle edizioni successive del suo lavoro che, nella prima uscita, si apriva con un denso saggio, *Appunti su egemonia e blocco storico-ideologico nel pensiero di Gramsci, ovvero perché il socialismo passa anche per Sanremo* (Borgna, 1980, pp. 13 ss.; 1986; 1998), una chiave interpretativa riapparsa a conclusione delle memorie della discografica Mimma Gaspari (Borgna, 2009). Lo scritto era l'involontaria conclusione di una lunga stagione centrata sull'influenza culturale di Antonio Gramsci. In effetti nelle sue riflessioni in carcere egli aveva approfondito la lettura del romanzo popolare come «“stupefacente”», «“oppio”», come sogno, fuga da una realtà faticosa e avventurosa (Gramsci, 1975, pp. 586-7). Più in generale Gramsci aveva sottolineato l'assenza di una «letteratura nazionale-popolare, narrativa e d'altro genere», sebbene operasse «un primato italiano nel melodramma, che in certo senso è il romanzo popolare musicato» (ivi, pp. 2118, 2109). Il riferimento al pensatore sardo era quindi euristicamente fruttifero per la comprensione di alcuni tratti della società di massa e per la riflessione sulla natura, sulla morfologia e il rilievo di una cultura nazionale-popolare o, per meglio dire, sui tratti distintivi accumulati nel caso

italiano, sebbene anche di recente si siano recuperate le riflessioni sull'egemonia (Panarari, 2010), più legate in realtà alle condizioni del tempo in cui Gramsci scriveva che non alle dinamiche delle pluralistiche società del secondo Novecento (Salvadori, 1977). L'irrisolta tensione tra visione del mondo e riflessione teoretica accomunava Gramsci a molti altri pensatori del Novecento, anche di diverso e opposto orientamento. Non è dubbio tuttavia che le sue riflessioni sul nazionale-popolare costituiscano ancora fermenti vivi e stimoli di ricerca atti a meglio comprendere il Novecento europeo, anche se in campo musicale era evidente fin dalle origini del Festival una coesistenza di linguaggi locali, nazionali, internazionali.

In Italia l'immediato dopoguerra scontava la catastrofe del nazionalismo, la religione politica che aveva innervato la dittatura fascista con la sua sostanza di «nazione-retorica» (Gramsci, 1975, p. 362), la cui conseguenza più disastrosa sul piano etico fu il coinvolgimento nella *Shoa*. Gli obiettivi che il regime fascista si era venuto ponendo si erano infranti con la dura realtà del mondo contemporaneo. E alla «nazione allo sbando» (Aga Rossi, 2006), alla quale era pur venuta in soccorso la «moralità della Resistenza» (Pavone, 1991), necessitavano una nuova percezione di sé e la definizione di una nuova identità.

Sanremo si propose come discorso sullo stato di salute della nazione, catturando proprio per questa ragione l'interesse sia di chi lo esaltava sia di quanti lo detestavano, ma anche degli indifferenti. Nel tempo ha utilizzato i contenuti più diversi e via via sempre più pluralistici: a Sanremo sono passati i campioni della più vetusta tradizione italiana, la “zona grigia” della canzone, se non maggioritaria certo di larga consistenza, e i vari innovatori, componendo così una sinfonia nella quale se non tutte erano però presenti le principali voci della sempre più differenziata collettività. Appunto, un discorso che ambiva a dare voce a tante anime del paese e a consolarle o comunque confermarle circa la condizione di salute della giovane democrazia. Un ruolo così rilevante e delicato dopo il disastro provocato dalla religione politica fascista fu impercettibilmente assegnato a questo spettacolo leggero, eppure nella sua ritualità solenne. La brutta morte dell'idea di nazione nazionalistica aveva reso impossibile, nell'immediato, il ripensamento di una nuova idea di nazione entro i mutamenti globali avvenuti tra le due guerre. Le grandi masse avevano trovato riparo entro visioni universalistiche sia pure radicate nel nazionale il quale, alla dura prova dei fatti, quando per dirla con Croce l'Italia era divisa in due, aveva resistito (Ciampi, 2010,

p. 168). Ma, appunto, aveva rischiato la morte insieme alla totalitaria proposta del suo primato. Alle parate della nazione in trionfo che l'avevano contraddistinta seguiva quindi un sommesso discorrere non privo di conflitti (Ridolfi, 2003). Il linguaggio della musica leggera, in un contesto fin da subito ritualizzato, ne fu in certo senso un sostituto, in un tempo nel quale anche i presidenti della Repubblica si limitavano a fine d'anno a brevi, asciutti, formali saluti alla nazione.

Con il linguaggio che gli era proprio, e nell'evasione che era elemento tipico dello spettacolo, anche Sanremo contribuiva a fissare il nazionale-popolare. Lo rielaborava secondo i modi della cultura di massa, ne certificava l'evoluzione. Rifletteva un sentire depositato. Esprimeva le pulsioni, la ricerca di sé di un paese attraversato da contrasti profondi che rivelavano tutta la fatica del suo farsi autenticamente democrazia.

Le riflessioni sulla cultura italiana del secondo dopoguerra non hanno privilegiato questi temi. Si è messo in risalto, soprattutto, che l'egemonia sarebbe trascorsa dal crocianesimo al marxismo gramsciano per poi precipitare nelle mani della sottocultura (Battista, 1999; Panarari, 2010). E si è lasciato nella penombra il fatto che il secondo dopoguerra significò essenzialmente la costruzione, pur difficile e irta di ostacoli, di un'articolazione pluralistica delle culture e l'approfondimento dei legami con ciò che proveniva dall'esterno. Non si può escludere che la cultura di massa incontri una riserva di fondo, accomunante apocalittici e integrati: cioè i suoi detrattori pregiudiziali e i suoi aedi senza riserve, entrambi spia di una frattura tra élite e popolo. Di qui, indirettamente, l'opposta urgenza di rivalutare l'importanza dell'industria discografica. Lo fa paradigmaticamente un recente libro che tuttavia, nel prefiggersi di indagare il binomio «arte e canzone» in un luogo come il Festival, finisce con l'individuare nella permanenza del successo commerciale (Jachia, Paracchini, 2009).

Alle origini della manifestazione, ancorché un precedente sia possibile coglierlo nel 1948 in una gara canora in Versilia (Ionio, 1980), erano esigenze economiche della città ligure, bisognosa di ripensare l'offerta capace di assicurare i flussi turistici che dalla fine dell'Ottocento ne costituivano una fondamentale risorsa (Borgna, 1998, pp. 11 ss.; AA.VV., 2008). Il Festival si legò a una città che pochi anni dopo Italo Calvino rese l'emblema della mentalità che alimentò la «grande trasformazione» italiana (Calvino, 1958). La RAI, però, sul piano nazionale, aveva ragioni più rilevanti. Il suo problema era quello di ricercare, dopo la fine dell'ubriacatura nazionalista e la ventata d'aria fresca proveniente d'oltreocea-

no, un nuovo modello di canzone italiana, per il quale aveva a disposizione materiali dove il locale si fondeva con i suoni che provenivano da realtà più avanzate. La spinta che la RAI impresse a questa questione significò, di fatto, predominio di autori e interpreti settentrionali e finì col configurare un tentativo di sfuggire a ciò che di più solido la canzone italiana storicamente possedeva. Come scrisse nel 1954 “l’Unità”, «sarebbe stato ben più dignitoso puntare le nostre “chances” sulla vecchia ma sempre viva canzone napoletana, fondata sopra una tradizione illustre, sopra elementi folcloristici rigogliosi» (Novelli, 29 gennaio 1954). Si può convenire o dissentire, ma certo l’obiettivo di costruire una canzone italiana difficilmente può dirsi sia stato raggiunto.

Oltre trent’anni dopo, Endrigo avrebbe titolato *Canzone italiana* la sua sarcastica e sfortunata ultima composizione presentata a Sanremo. Però l’aggettivo non solo qualificava l’oggetto perduto dopo l’amara conclusione del sogno nazionalistico, ma esprimeva anche l’aspirazione a una ritrovata e rinnovata dimensione nazionale. Era proprio ciò che, a suo modo, vedeva anche un acuto uomo politico, sottolineando l’importanza di alcuni discorsi di Moro in favore della svolta riformatrice di centro-sinistra. Sono discorsi, scriveva, che «si impongono all’attenzione degli italiani: o per lo meno, di quegli italiani che usano pensare e non vivacchiare all’ombra delle canzoni di Teddy Reno o di Claudio Villa» (La Malfa, 9 ottobre 1959).

Oltretutto, nella prima fase del Festival si coagulò l’inizio del divismo sonoro. Nell’edizione iniziale gli interpreti erano stati solo Nilla Pizzi, Achille Togliani e il Duo Fasano, i quali erano sostanzialmente impiegati della canzone (Baldazzi, 1989, p. 85); dipendenti della RAI, legati all’orchestra diretta da Cinico Angelini. Con il meccanismo della gara e con l’obiettivo di rilanciare un’idea che affondasse nel nazionale, il Festival contribuì ad accelerare quell’identificazione tra canzone e interprete che segna un passaggio fondamentale del divismo nella società di massa (Codeluppi, 2009). «Si ha l’impressione – notò Alfredo Todisco nel 1959 – che la fama più fulgida voli sulle ali della musica leggera. Da un giorno all’altro assurgono, di fronte a noi, coronati di gloria, uomini fino a ieri sconosciuti», testimonianza del bisogno di «vastissime folle» di irrorarsi del «culto della personalità», minaccia quindi della disponibilità delle masse alla sottomissione autoritaria (Todisco, 4 febbraio 1959). Un fenomeno, questo, che accenna, nell’orizzonte lontano, a una larvata minaccia.

Le molteplici Italie degli anni cinquanta

C'è mercato a Pizzighettone
ci son più di tremila persone
convenute dal monte e dal piano.
Che schiamazzo! Che gran confusion!
Ma la folla ondeggia e si sfolla,
poi corre e s'affolla curiosa a guardar.

È arrivato sul mercato
Dulcamara, il venditor,
chissà mai cos'ha portato.
“Attenzione, o miei signor.

Zitti tutti, non fiatate,
ragazzino, fatti più in là.
Io non vendo vitelli a tre teste,
né cose indigeste, non sono un buffon.
Non c'è trucco, né frode, né inganno,
mi venga un malanno se faccio un bidon.”

C'è la musica in mezzo alla piazza,
fa l'occhietto al trombon la ragazza,
e se pure una stecca ci scappa,
cosa importa, nessuno la udrà.

Ma la banda d'un tratto si sbanda
e ognun si domanda che accade laggiù.

È arrivato sul mercato
Dulcamara, state a sentir,
un liquore egli ha portato
che i dolori fa scomparir.

“Non per mille, non per cento,
ma per poco io ve lo do.
È per tutti, per sani e malati,
borghesi e soldati, vi posso giurar.
La mia nonna lo volle assaggiare,

si mise a gridare: Mi voglio sposar!
 Sentirete che magico effetto,
 che dolce diletto provar vi farà.
 Cittadini di Pizzighettone,
 comprate un flacone e tirate a campàr.”

Ad ascoltarla a distanza di sessant'anni *Al mercato di Pizzighettone (Al mercato)*, che si qualificò quarta nella prima edizione del Festival, suona antica e nello stesso tempo ben confezionata. Era interpretata dal Duo Fasano e da Achille Togliani che recitava la parte del venditore di pozioni, Dulcamara, ed è ambientata a Pizzighettone, un gradevole paese agricolo in provincia di Cremona di settemila anime con una sua Piazza del Mercato sulle rive dell'Adda, in quella parte della pianura cremonese ove prima del fascismo si erano affermate le leghe bianche di Miglioli, aveva poi spopolato Roberto Farinacci (Di Figlia, 2007) e nel 1948 la DC aveva conseguito la maggioranza assoluta con oltre il 51% dei voti. Descrive in modo realistico una scenetta da fiera paesana. La “musica” al centro della piazza è un complesso bandistico. Infatti la banda volgarmente veniva chiamata così in molte parti d'Italia, perché rappresentava la musica strumentale, quella scritta e riconosciuta come ufficiale, in buona parte dei paesi anche piccoli. Il trombone, ci dice la canzone, rischia di fare una stecca colpito dall'occholino di una ragazza, ma questo non è importante in un contesto di «gran confusion».

Si può concordare con Gianni Borgna (1998, p. 8): la canzone risponde al modello “canta che ti passa”, appartiene ovvero a quella famiglia di canzoni giocose che, *mutatis mutandis*, sono state una delle tante costanti di Sanremo. È possibile trovarvi un intento ironico, un messaggio sociale, nemmeno tanto nascosto, in quanto il protagonista, Dulcamara, è il classico vendisogni truffaldino e potrebbe essere la parodia di qualunque demagogo, con la denuncia della fallacia del miracolismo racchiuso entro speranza e incredulità, soluzione semplice e disperata di questioni complicate. Di fatto il suo elisir serve per “tirare a campar”, perché ben poco d'altro i cittadini di Pizzighettone si possono aspettare.

Rappresentante dell'arte del *treppo*¹ ben diffusa nei paesi della pianura Padana, il personaggio è una citazione dell'omonimo Dulcamara dell'*Elisir d'amore* di Gaetano Donizetti, il sedicente dottore che il librettista Felice Romani aveva traslato dal ciarlatano Fontanarose dell'originale testo di Eugène Scribe. Evidentemente la figura del venditore

truffaldino doveva essere comune nelle piazze di paese anche nei secoli precedenti.

L'autore delle parole di *Al mercato di Pizzighettone*, Aldo Locatelli, era giornalista del quotidiano socialista "Avanti!"², era nato a Brescia e presentò al Festival questo miscuglio di realtà padana filtrata attraverso la citazione operistica, scrivendo una lirica metricamente rigorosa e con una sola breve ripetizione testuale.

■■■ Il verso prevalente nella strofa è il decasillabo («C'è mercato a Pizzighettone / ci son più di tremila persone / ecc.»), che come afferma Stefano La Via è «particolarmente caro alla lirica e alla librettistica sette-ottocentesca» (2006, p. 65). Il decasillabo è chiaro nella prima quartina, poi sembra scindersi in un quaternario + un senario («ma la folla / ondeggia e si sfolla») seguiti da un dodecasillabo tronco intendibile anche come un doppio senario («poi corre e s'affolla / curiosa a guardar») soprattutto per via della rima sfolla-affolla, che nelle ricorrenze seguenti di questo distico (vero *gancio* della canzone)³ diventa teste-indigeste, sbanda-domanda, malati-soldati, effetto-diletto e, infine, flacone-Pizzighettone. Il ritmo di questi versi è musicalmente interpretato con (o originato da) quello di un valzerino che negli ambienti del ballo liscio si definirebbe *romagnolo*. A tutte le sillabe corrispondono note della stessa durata creando un effetto concitato e un ritmo serrato, da danzare prevalentemente segnando tutti i passi dell'un-due-tre. L'interruzione di questo tipo di ritmo avviene nel ritornello in ottonari («È arrivato sul mercato / Dulcamara, il venditor, / ecc.») nel quale alle sillabe accentate corrispondono note dal valore più lungo (semiminime al posto di crome), che suggeriscono ai ballerini di lanciarsi nel giro del valzer.

La melodia è semplice. Note ribattute e modelli melodici che si ripetono ad altezze diverse la rendono "orecchiabile". Lo schema formale della prima strofa nella quale a ogni verso corrisponde una frase melodica secondo uno schema a-b-a'-c è comune nelle canzoni, ma anche nei canti della tradizione rurale e d'altra parte anche nelle arie e nelle romanze della tradizione colta. Una delle forme che è nel DNA della musica all'italiana almeno dal Settecento. Efficace ai fini della danza è l'inizio con tre re in levare e poi il sol (tonica) in battere: un salto di quarta, per dare slancio. ■■■

Il compositore Nino Ravasini era attivo fin dagli anni trenta e aveva collaborato a quel filone di canzoni divertenti, apparentemente innocue, che avevano dato tanto pensiero alla censura fascista. Sua era per esempio la musica de *Il tamburo della banda d'Affori* composta con Mario Panzeri e Nino Giuseppe Rastelli, che era sembrata riferirsi in modo irriverente allo

stesso duce e ai consiglieri della Camera dei Fasci e delle Corporazioni (Borgna 1985, Mignemi 1996). Al di là degli intenti (veri o presunti, comunque mai dichiarati, di satira politica che potrebbero accomunare le due canzoni), *Al mercato di Pizzighettone* sembra essere ispirata da *Il tamburo della banda d'Affori*. Sono simili il richiamo alla banda e l'atmosfera di festa popolare che nella canzone degli anni trenta è addirittura messa in scena con espedienti teatrali (grida e vociare di fondo). Sono simili l'allusione al fascino esercitato dai suonatori su signore e signorine, i riferimenti al melodramma e l'ambientazione, diremmo oggi, da profondo Nord, tanto che *Il tamburo della banda d'Affori* usa il dialetto milanese.

Insomma *Al mercato di Pizzighettone* è una delle tante testimonianze di continuità con il passato ravvisabile nel repertorio di Sanremo nei primi anni cinquanta. Le voci delle due Fasano, con il particolare impasto vocale dovuto alla perfetta sincronizzazione, ricordano lo stile americano dei gruppi femminili anni trenta che fu introdotto in Italia dal Trio Lescano durante il fascismo, nonostante l'autarchia musicale (Baldazzi, 1989). Uno stile, non a caso, definito «swinghizzazione» (Liperi, 1995). Questa vocalità d'oltreoceano si distanziava notevolmente da quella usata nel *Tamburo della banda d'Affori*, ma era divenuta ormai familiare in Italia già da prima della guerra. Per contro mancano in questa canzone gli elementi ritmici di derivazione americana. A standard di danza come swing, beguine, slow e one step, che andarono per la maggiore nelle prime edizioni di Sanremo, è preferito come si è detto il valzer, una danza più antica, ma radicata nel repertorio eseguito dalle bande nelle piazze per i cosiddetti “balli a palchetto”.

Se ci si è soffermati tanto su *Al mercato di Pizzighettone* è perché sembra, tra le canzoni della prima edizione, paradigmatica di una realtà ben chiara ancora negli anni cinquanta: quella che Roberto Leydi (1995) definiva delle “molte Italie”. Vi troviamo il ballo, in particolare quello *liscio*, la tradizione macchietistica, la citazione dell'opera, il suono bandistico, l'influenza americana, l'ambientazione paesana, uno spaccato locale “settentrionale”.

Le “molte Italie” stavano diventando palesi proprio in quegli anni. Mentre il comune di Sanremo era alla ricerca di un suo rilancio turistico attraverso il Festival, Ernesto De Martino e Diego Carpitella portavano alla luce dalle poverissime campagne della Basilicata repertori musicali di tradizione orale totalmente ignoti al resto del paese: vocalità tiratissime, melodie non tonali e nemmeno temperate, strumenti arcaici, pratiche come la lamentazione funebre ancora attive ecc. (De Martino, 1958).

Nel 1954 Diego Carpitella affiancò Alan Lomax ⁴ in un'ampia campagna di registrazioni lungo l'Italia, disegnando una mappa di stili e repertori funzionali alla realtà rurale e diversi a seconda delle aree geografiche ⁵.

La dicotomia città-campagna e la frammentazione culturale del paese erano in altre parole decisamente sensibili e il problema di “una” canzone italiana, per l'appunto nazionale, non era stato risolto nemmeno dal fascismo (Carpitella, 1992b). Per inciso, se è vero che quelle musiche rurali di lì a poco avrebbero subito profonde trasformazioni (soprattutto nelle funzioni e nelle modalità di produzione e fruizione), oggi possiamo anche dire che il mondo del Sanremo di quegli anni non fu più duraturo sotto molti aspetti, quasi si trattasse di due facce della stessa medaglia.

Nel panorama polimorfo di allora il Festival è da collocarsi simbolicamente dalla parte della città, dell'unità linguistica e di quel mondo più progredito che era raggiunto dalla radio. La presentazione delle canzoni che Nunzio Filogamo fece nel 1952, con uno stile che rimase irripetuto, si rivolgeva a un pubblico almeno scolarizzato, che condivideva un canone letterario di base (Manzoni, Gozzano, Esopo, ma anche Saba e Ungaretti). Se, come scriveva Diego Carpitella (1973), esistevano in Italia due “cortine” a nascondere le musiche popolari rurali (quella della grande tradizione colta e quella delle musiche popolarresche urbane), non fu certo a Sanremo che queste cortine furono sollevate. Lo notò immediatamente lo studioso, allora critico musicale: «Ma è certo che questo repertorio bene si adatta non al pubblico popolare al quale le canzoni sono in genere indirizzate, ma al pubblico stanco, sbracato sulle poltrone, appoggiato ai tavoli da gioco del Casino» (Carpitella, 20 febbraio 1953).

Eppure il richiamo al “popolare” fu ampiamente presente nei contenuti delle prime edizioni di Sanremo: forse a garanzia di “origine controllata”, oppure per continuità con il filone prebellico della canzone realista alla francese e con quello della canzone regionale e folkloristica promossa nei circoli dell'Opera nazionale dopolavoro, infine, anche, come tentativo di raggiungere il pubblico degli emigranti che ha da sempre costituito una sponda importante per la canzone italiana. Nel primo editoriale su “Sorrisi e Canzoni d'Italia” Agostino Campi scrive: «Basta ascoltare la sera una delle centinaia di trasmissioni radiofoniche che trasmettono canzoni per sentire riecheggiare una melodia italiana» (Emanuelli, 2004, p. 22). A fianco a *Grazie dei fiori*, da molti definita raffinata e di ambientazione altoborghese (da “telefoni bianchi”), si dette spazio, nei primi anni, a tantissime canzoni che parlavano di emigrazione insieme a quelle che Gianni Borgna qualifica come «di ispirazione regionale»,

inserite in un più ampio filone della nostalgia, di «rimpianto per i vecchi costumi popolari ormai insidiati dal modernismo» (Borgna, 1998, p. 8).

Il “popolare” sanremese era filtrato attraverso la lettura che ne aveva fatto la tradizione operistica, sia quella distaccata e benevolente del Settecento e primo Ottocento, fino a Rossini e Donizetti (è il caso di *Al mercato di Pizzighettone*), sia quella dai toni drammatici del periodo verista (come vedremo ne *La cantilena del trainante*)⁶. Ma era soprattutto stilizzato e incanalato in stereotipi diventati specifici di un certo tipo di canzone alla “popolare”.

In una conferenza del 1955 Diego Carpitella spiegò i modi con i quali avveniva questa stilizzazione nella produzione di complessi musicali che lui definiva di tipo «enalistico» (intendendo con questa espressione i prodotti culturali dei circoli dopolavoristici dell'ENAL che furono uno dei canali del cosiddetto “popolaresco”) (Carpitella, 1992b). Possiamo riassumere la sua analisi in tre punti: 1. un impoverimento del senso, poiché i testi verbali venivano staccati dal loro contesto e dalle loro reti di significato; 2. una normalizzazione di forme, ritmi, intonazioni per renderli più simili ai canoni della musica leggera (a loro volta derivati dalla musica colta); 3. una semplificazione della varietà: «dal punto di vista dell'interpretazione, mentre nelle esecuzioni contadine dei canti popolari italiani si ha una varietà enorme, in quella dei complessi si hanno in genere due tipi di esecuzioni standard: una alla “napoletana”, l'altra alla “alpina”» (ivi, p. 46).

Effettivamente l’“alpino” e il “napoletano” furono proprio i migliori canali di espressione della nostalgia popolareggiante sanremese. Per il primo basti citare *Vecchio scarpone* (1953) e il coro maschile che accompagna *Vola colomba* (1952). Non a caso si tratta di due canzoni, tra quelle di Sanremo, che si sono veramente “popolarizzate”, nel senso che sono state cantate in contesti anche di tradizione orale⁷. Il modello “alpino” a Sanremo durò però pochi anni. Gli stessi nei quali, come sostiene Michele Straniero (1964), i canti militareschi e di soldati presero il posto dei canti di regime nei canzonieri scolastici.

Sul rapporto tra il Festival di Sanremo e Napoli, da *Sorrentinella* (1951) a *Jammo ja'* (2010), andrebbe scritto invece un libro a parte, in quanto con il passare del tempo il Festival ha registrato l'evolversi della storia musicale napoletana, una delle poche in Italia che con continuità ha saputo adattarsi ai tempi mantenendo i suoi autori, una sua comunità di riferimento, canali anche locali di diffusione.

Nei primi anni furono spesso proprio i simboli musicali della “napoletanità” a essere oggetto di nostalgico interesse: il mandolino e la tarantella. In *Malinconica tarantella* di Giancarlo Testoni ed Enzo Ceragioli (*Sanremo 1952*) il protagonista si rivolge alla tarantella come se fosse una donna «con la gonna da zingarella»: «O triste tarantella tu / perché non mi sorridi più / nell’ombra te ne stai / e zitta te ne vai / e piangi». La canzone è accompagnata da un cimbalo (tamburello senza pelle), una citazione di colore per ricordare il tamburello a cornice del Sud Italia. Un po’ come le nacchere venivano sempre usate nelle canzoni anni venti-trenta di ambientazione spagnola. L’accompagnamento di chitarra è ben udibile soprattutto nei primi due chorus e lo strumento solista è un flauto (che impersona la «tarantella-pizzerella»). Alcuni interventi di questo strumento, quali la scala discendente cromatica dell’interludio, trovano riscontro nel repertorio bandistico del Meridione per le processioni penitenziali. L’interprete, Gino Latilla, usò tutti i toni più patetici della sua voce vellutata, in uno stile da ricamatore melodico che a Sanremo fu soprattutto del napoletano Sergio Bruni.

Gli autori della canzone erano però entrambi rappresentanti di quella corrente di musicisti e intellettuali che si adoperò per l’introduzione del jazz in Italia. Testoni era un paroliere consolidato, autore l’anno precedente con Panzeri di *Grazie dei fiori* e nell’edizione del 1952 presentò ben cinque canzoni. Ceragioli era un pianista-direttore rappresentante con Barizza, Kramer, Angelini e altri di quella stagione della musica leggera italiana definita «delle grandi orchestre» (Mazzoletti, 2004). *Malinconica tarantella*, dunque, è sostenuta dal tempo composto normalmente usato nelle tarantelle, ma l’andamento è molto più lento. Il ritmo quindi sembra piuttosto quello di uno slow da danzare allacciati. Inoltre l’orchestrazione, interamente affidata alle sezioni di fiati, è in chiaro stile da jazz-orchestra. Soprattutto nella ripetizione orchestrale del bridge, il sound lacerato degli ottoni ha un piglio tragico che ricorda certi adattamenti dixieland di blues e ballate in modo minore, quali quello celebre inciso da Louis Armstrong di *St. James Infirmary*.

Continua Carpitella nella sua conferenza del 1955:

La validità del folklore musicale è in genere in ciò che di tipico esso garantisce [...] e fino a qual punto questo tipico corrisponde a delle esigenze nuove e moderne. Il successo giustificato del jazz consiste proprio nell’aver conservato alcuni precipui caratteri di origine e nell’aver parlato, attraverso una elaborazione popolare (im-

provvisazione, variazione, ecc.) un linguaggio tipico della vita contemporanea (Carpitella, 1992b, p. 47).

E poco più avanti:

Non c'è dubbio che una delle ragioni della crisi odierna della canzonetta stia in uno sforzo di “modernizzazione”, cioè lo sforzo di dire qualcosa di reale e di non meccanicamente “formale” e consumato. Ed infatti i diversi adattamenti di motivi passatisti e napoletaneggianti a ritmi *swing* o *samba* derivano da questa esigenza, anche se storicamente e spesso si basano su un equivoco [il mancato riferimento diretto alle tradizioni popolari, *N.d.A.*] (ivi, p. 48).

Infatti l'abbinamento di una melodia “napoletaneggiante” a un ritmo e un'orchestrazione di ispirazione americana, individuabile in *Malinconica tarantella*, fu tra gli espedienti compositivi più usati nel Festival, in un processo di ibridazione basato in realtà sull'«equivoco» dell'impoverimento di ambedue le tradizioni che, pur cambiando le mode, si ripropose anche in altri periodi della storia di Sanremo.

La canzone napoletana comunque arrivò al Festival anche nelle sue forme più classiche.

Nel 1955, l'anno della prima ripresa televisiva, c'erano due gruppi orchestrali ad accompagnare i cantanti: l'orchestra Canzoni e Ritmi di Francesco Ferrari, che aveva un organico e un approccio più sinfonico, e il Sestetto Azzurro di Alberto Semprini, con un sound più jazzistico. Ogni canzone era eseguita due volte, da cantanti diversi. Come si vedrà in seguito, e come è stato da molti sottolineato, la possibilità di una doppia veste favorì in alcuni casi la ripresa di uno stile precedente al processo di contaminazione americana avvenuto durante gli anni quaranta.

La *Cantilena del trainante* (conduttore di carretti che in napoletano si chiamano *traini*) nella esecuzione di Antonio Basurto con l'orchestra Ferrari cede ben poco agli stilemi americani. Utilizza invece elementi della canzone napoletana “classica”, soprattutto alcune particolarità melodiche e armoniche quali la cosiddetta sesta napoletana, udibile nella cadenza dello stornello, e una scala modale con la quarta aumentata nel chorus⁸. L'autore della musica era Mario De Angelis, un musicista di scuola napoletana, compositore-arrangiatore e direttore d'orchestra, collaboratore stretto del poeta e paroliere Ettore De Mura. Il testo (attribuito da alcuni giornalisti presenti al Festival allo stesso De Mura, Anselmi, 2009) è ufficialmente di Antonio Faccenna, sceneggiatore ci-

nematografico. Sembra una sorta di bozzetto sonoro “popolareggiante”. Come in *Malinconica tarantella* il protagonista si rivolge a un elemento musicale, come fosse persona: «Cantilena del trainante / ogni notte ti sento passar», «Cantilena che passi il ponte / dondolandoti a dritta e a manca», «E frustando l’accompagnamento / che segue il tran tran / con un ritmo sempre più lento ti perdi lontan».

■■■ Come molte canzoni napoletane classiche, *Cantilena del trainante* ha una forma complessa, se paragonata ai coevi modelli sanremesi. La struttura di base è mutuata da quella, comune a Sanremo, del song americano classico, quello utilizzato nel teatro musicale basato su *refrain*, con una forma AABA come si vedrà più avanti. I chorus (A) sono costruiti su una scala minore, che nella parte cadenzale si muta nel modo lidio, con la quarta aumentata. Il bridge (B) è invece in modo maggiore, con un ritmo più veloce e saltellante in corrispondenza dei versi «E frustando l’accompagnamento che segue il tran tran ecc.», come se il carretto avesse improvvisamente assunto un andamento più andante. È questo un momento di alleggerimento della nota emotiva malinconica, anzi struggente della canzone. La struttura AABA è utilizzata per creare due strofe intercalate dal ritornello che, essendo in forma di stornello, introduce materiali metrici, melodici e armonici nuovi. Lo schema formale della canzone è dunque: ritornello (stornello)/strofa (refrain AABA)/ritornello (stornello)/strofa (AABA)/coda. ■■■

La triste *Cantilena* intonata dal conduttore del carro è uno *stornello* di endecasillabi con il classico quinario introduttivo del “fiore”: «Fior di verbena / la ruota come il tempo che cammina / verso la buona sorte o la sfortuna / sempre s’accosta mentre s’allontana» e poi «Ros’appassita / quando la donna bella si rifiuta / se giochi a carte perdi la partita / se giochi a vino perdi la bevuta». Questo stornello è una vera citazione musicale all’interno della canzone. Ha una sua autonomia formale, sia nella metrica poetica sia nella melodia. Come se veramente ci trovassimo in un interno e sentissimo provenire da lontano il canto di un carrettiere accompagnato dal dondolare delle ruote del carro. Una suggestione nostalgica probabilmente destinata a chi, come gli emigranti, quel tipo di sonorità le aveva veramente ascoltate e portate con sé.

Inutile dire che, anche in questo caso, ci troviamo all’incrocio di vari mondi musicali: era infatti carrettiere (anche se siciliano) Compare Turiddu della *Cavalleria rusticana* di Mascagni, uno dei personaggi più noti dell’opera verista; carrettieri sono citati nelle canzoni di Viviani; i carrettieri, anche nella tradizione popolare, erano usi cantare, a Napoli,

in Puglia (*arie de li trainieri*), in Sicilia (*carrittere*). Nel caso sanremese il canto del trainante è, come si è detto, uno *stornello* che, per la lingua e per la forma, sembra più che altro toscano, se non fosse per i toni mesti del modo minore.

Lo *stornello*, prima ancora delle melodie napoletaneggianti e dei canti alpini, è una forma diventata stereotipo del “popolare”. Nel melodramma è cantato da Lola, sempre nella *Cavalleria*, entrando in scena per la prima volta, e dal pastorello romano all’apertura dell’ultimo atto di *Tosca* di Puccini. Un esempio nel mondo della canzone è lo stornello che canta andando e tornando dall’acciaieria il lavoratore soddisfattissimo della *Canzone dell’operaio* di Attanasio e Staffelli, tipica canzone di regime, commissionata dall’Opera nazionale dopolavoro e presentata al festival di Piedigrotta del 1937⁹.

Ma, al di là delle citazioni, bisogna sottolineare che nella canzone italiana lo *stornello*, soprattutto quello più noto, ovvero quello romanesco, ha maturato alcuni stilemi melodici e interpretativi (in particolare i vocalizzi e le note di passaggio) che si sono radicati fortemente nella vocalità di alcuni cantanti. L’esempio più noto negli ambienti sanremesi è sicuramente Claudio Villa che, tra le molte sfumature della sua voce, fu modello anche di un certo modo di nasalizzare alcuni passaggi e di fiorire le cadenze tipico degli stornellatori romani. È possibile individuare questi tratti anche in alcuni momenti di *Buongiorno tristezza*, la canzone con cui vinse il Sanremo del 1955.

Per concludere la riflessione su *Cantilena del trainante*, più che la canzone in sé che rispondeva tutto sommato al gusto di alcuni settori di popolazione, è la presentazione che fu letta da Armando Pizzo a darci la misura, oggi, di quanto il Festival fosse lontanissimo dagli ambienti popolari di quegli anni cinquanta. Si riferisce al carrettiere con toni poco credibili, ai limiti diremmo oggi del politicamente scorretto, per via di un’accoppiata aggettivale poco felice, “semplice-selvaggio”: «Racconta di un carrettiere che guida il traino, un grosso carretto che percorre le strade di notte, sotto la pioggia o il chiarore delle stelle. A volte in un impeto un po’ selvaggio di questi semplici cuori erompe uno *stornello* che racchiude in sé il calore del sole» (*Sanremo 1955*).

Il cenno che abbiamo fatto alla possibilità di trovare stilemi del popolare o del popolaresco, anche laddove non sono esplicitamente dichiarati, merita un altro esempio. Riguarda il successo di *Papaveri e papere*. Arrivò seconda nell’edizione del 1952 e il ritornello entrò ben presto nelle orecchie di buona parte degli italiani. L’analisi della melodia

condotta da Gianni Borgna (1998) è convincente per spiegarne l'«orecchiabilità». Enrico Ardù, inviato dell'«Unità» all'edizione del 1953, ricordando il motivo di *Papaveri e papere* disse: «ispirato come era a un canto popolare, ebbe uno straordinario successo» (Ardù, 1° febbraio 1953). Non è chiaro se il giornalista si riferisse a uno specifico canto popolare. Nel ritmo della canzone c'è comunque qualcosa che la rende di facile impatto e che fa appello a codici motori probabilmente digeriti dal pubblico sanremese di allora.

Sullo spartito c'è scritto «Canzone in 6/8» (Rastelli, Panzeri, Mascheroni). Mascheroni dunque non proponeva nessuna delle danze allora in voga nelle sale. Ma il 6/8 è un tempo comunissimo e diffuso in moltissime danze popolari italiane del tipo «saltarello», che ovvero prevedono il passo saltato. Lo si trova anche nelle varie gighe e monferrine, diffuse nel Nord, meno veloci di tarantelle e saltarelli centromeridionali. Alla fine degli anni quaranta, inoltre, il 6/8 si diffuse nuovamente attraverso una danza messicana molto semplice, che anche in Italia divenne di moda e fu presto insegnata anche ai bambini: la *raspa*. Una danza giocosa, come giocose appaiono spesso, in periodi e ambienti affrancatisi dalla vita miserevole delle campagne, le danze popolari legate al passato, così «semplici» e «genuine» e, private del loro contesto, così «disimpegnate».

Papaveri e papere in realtà racconta una storia tristissima, quella di un amore impossibile, perseguito nascostamente dai due amanti, ma punito dal destino con la morte del papavero: «E un giorno di maggio che dirvi non so / accadde poi quello che ognuno pensò / Papavero attese la Papera al chiaro lunar / e poi la sposò / Ma questo romanzo ben poco durò / poi venne la falce che il grano tagliò / e un colpo di vento i papaveri in alto portò». Filogamo introdusse la canzone rievocando la favola classica sugli animali, da Esopo a La Fontaine (*Sanremo 1952*). Aveva visto giusto perché la canzone, non sappiamo quanto consapevolmente, ricalca un modello favolistico, quello degli amori impossibili tra animali di specie diverse. Molto nota è una ballata infantile, che narra del *Grillo e la formica* che decidono di sposarsi, ma non ci riescono perché muoiono entrambi, l'uno per incidente, l'altra suicidandosi per amore. È contenuta nella raccolta di *Canti popolari del Piemonte* pubblicata da Costantino Nigra nel 1888 ed è conosciuta come Nigra 127. Come spesso avviene nella canzone popolare, che riutilizza temi e problemi in situazioni sempre rinnovate, l'argomento tragico è musicalmente neutralizzato, anzi contraddetto nello spirito giocoso del canto. Il dramma è raccontato ai bambini e dai bambi-

ni con il distacco cinico di una musica che vuol essere divertente. Così come avviene in *Papaveri e papere*.

Agli adulti delle società urbane complesse di tanto in tanto piace rifugiarsi in questa realtà lontana, in un passato infantile-popolare, dove è lecito divertirsi “innocentemente” anche per le tragedie altrui. Dunque un insieme di stereotipi legati al popolare-infantile, reinterpretato e adattato ai tempi, aiutò probabilmente *Papaveri e papere* ad avere un immediato successo, rinforzato grazie alle allusioni politiche, all’uso satirico, alla splendida interpretazione del paperino-ribelle fatta da Walter Chiari nel film *Lo sai che i papaveri* uscito nello stesso anno, a un manifesto elettorale del PCI che ne attualizzarono i contenuti, dando un senso duraturo alla giocosità della resa musicale.

Rielaborare il passato

I primi anni del Festival riflettevano dunque lo stato della nazione: il dolore della perdita legata alla sconfitta; il bisogno di riprendere un cammino rispetto al quale il passato non fosse di inciampo; la necessità di nutrire di nuovi temi l’immaginario popolare che sperimentava per la prima volta la prospettiva democratica pluralista. In questo senso, furono un consolidamento della canzone come «veicolo del desiderio di rimozione della guerra appena terminata» (Pivato, 2002, p. 80). Nelle fondamenta di Sanremo si è invece intravisto un mero richiamo alla tradizione, un’immersione nel passato, emblema di una restaurazione che investiva il politico, l’economico, la società, la cultura, quella alta e quella di massa. È ormai un giudizio che si è depositato già a partire dagli anni cinquanta. Le indicazioni offerte da un referendum del settimanale dei giovani comunisti sulle canzoni preferite erano per Diego Carpitella «sconfortanti»: era saldamente prima *Mamma*, seguita da *Incantatella* del Sanremo 1955. Come osservava lo studioso, molto dipendeva dal monopolio della radio nella diffusione musicale. Tuttavia, una classifica nella quale erano presenti nelle prime dieci posizioni *Buongiorno tristezza* e *Tutte le mamme* rivelava che le canzoni di massa piacevano ai pubblici di massa, indipendentemente dall’orientamento politico e dalle forme di sociabilità adottate (Carpitella, 26 febbraio 1956). Alcuni anni dopo, Eco sostenne: «Sino al 1956 circa il livello medio della canzone italiana è stato deplorabile; la produzione corrente non aveva superato certo dolcistrismo sentimentale uguale a quello anteguerra [...] dan-

nunzianesimo o deamicismi deteriori, scarsa invenzione melodica, sordità totale rispetto all'evoluzione della musica leggera nei paesi anglosassoni (vivificata dal jazz, aritmicamente e armonicamente molto matura e raffinata) o alla antica tradizione della canzone francese (ricca di testi pregevoli, rinvigorita da una attitudine drammatica e da una tematica anticonformista)» (Eco, 1995, p. 340). È divenuto senso comune lungo i decenni: «Se volete ridere leggete le canzoni di Sanremo», titolava “La Stampa” nel 1960 (Nebiolò, 2 febbraio 1960), opinione ripresa alla lettera dalla storiografia: «Fare ironia sui testi delle canzoni di Sanremo è troppo facile» (Crainz, 1996, p. 78).

Alla metà degli anni settanta era prevalente il giudizio che nella ricostruzione avesse ripreso «il sopravvento – e di fatto in grande lo riprese – quella stessa Italia pavida e incolta, contenta delle sue quattro certezze», resa ancora «più desolante e patetica» dai «poveri segni delle nuove illusioni e dei nuovi riti che a questa Italia venivano somministrati e che essa sembrava accogliere grata nella sua mitologia: il Totocalcio, i festival della canzone, i concorsi di bellezza [...], la macchina» (Galli Della Loggia, 1975, p. 387). Quella del Festival, è stato di recente osservato, era «una musica facile e immediata, con testi dove si parlava di una società provinciale e serena, nonostante le difficoltà dovute alla ricostruzione postbellica» (Codeluppi, 2009, p. 56). Insomma, se si eccettua l'urlo di Modugno del 1958, «la canzone d'impronta sanremese è apparsa come una sorta di naturale prolungamento del dominio incontrastato del partito dominante sulla radio e la televisione di stato: melodie tradizionali, epurate di qualsiasi influsso di jazz e swing [...]; testi assolutamente celebrativi della morale dominante, di valori ufficiali e rassicuranti (la celebre “triade tematica” Dio-Patria-Famiglia), secondo canoni linguistici mutuati dal melodramma, vecchi e ottocenteschi» (Peroni, 2005, p. 44). Rimanendo ancorata alla «tradizione del bel canto italico», la musica in quegli anni non seppe rinnovarsi, al contrario di quanto invece accadeva nel cinema (Tabasso, Bracci, 2010, p. 23): Sanremo consacrava «canzoni grondanti attualità patriottica», «satira scipita e tremebonda», «lacrimosi elogi della maternità», «squallidi inviti al servilismo», «balbettanti involontari *nonsenses*» (Lanaro, 1992, p. 187).

Si trattava, nella sostanza, di un riadattamento, *sub specie* della musica leggera, della tesi della continuità tra il passato della dittatura e il presente della democrazia, una tesi che ha avuto tanto largo corso nella storiografia del Novecento, impedendo così la comprensione delle fratture e dei mutamenti. Le canzoni di Sanremo dicevano del bisogno di

un presente che prendesse cautamente le distanze dalle tentazioni dell'immediato passato e dalle tracce profonde che aveva lasciato. Testimoniavano di una condizione più sfaccettata, e se si vuole anche più sofferente, perché la democrazia era pure il frutto di una grandissima fatica propria di ciascun autentico apprendistato e scontava altissimi costi, etici, materiali, emotivi.

C'era in molte di quelle canzoni, definite «il trionfo del niente» (Baldazzi, 1989, p. 77), anche il tentativo di arginare il trionfo delle nuove tendenze provenienti d'oltreoceano, valorizzando talenti autoctoni e salvaguardando le sonorità nazionali. Fu questo un altro tratto accomunante la parte occidentale del vecchio continente, nel momento stesso in cui diveniva più profondo il rapporto con gli Stati Uniti. Sotto ogni aspetto nel dopoguerra dell'Occidente europeo venne ridefinito il nazionale (Milward, 1984; Judt, 2008) e ovunque la radio, primo media a vocazione globale, operò in prima istanza come sua riconsiderazione (Sassoon, 2008, p. 1119). In tutta Europa. Così, il Festival di Sanremo nel primo quindicennio si aprì solo a compositori e interpreti italiani. Eppure, anche se in questa natura squisitamente nazionale, alla canzone vincitrice della prima edizione è stato generalmente riconosciuto un sapore più internazionale, ancorché legato all'anteguerra. *Grazie dei fiori* «richeggia[va] – naturalmente alla lontana – un certo swing bianco degli anni trenta» (Borgna, 1998, p. 9; Marini, 1980, pp. 191-2). E altri segni dicevano di un'ambizione timida e certo non d'avanguardia a oltrepassare un chiuso e soffocante provincialismo come nell'edizione del 1953, quando ai tradizionali suoni dell'orchestra di Cinico Angelini si accompagnarono quelli jazzistici di Armando Trovajoli e nel 1954 di un direttore di casa alla BBC come Alberto Semprini. Natalino Otto – il cantante innovatore, con un'esperienza internazionale di respiro ed escluso alla fine degli anni trenta dalla programmazione radiofonica (Castaldo, 1990, pp. 1244 ss.) –, fu dal 1954 al 1959 una presenza fissa. La stessa doppia esecuzione delle canzoni, a partire dal 1953, esemplificava l'esigenza di far convivere in quel contenitore diverse sensibilità che rispondevano certo al bisogno di accontentare più pubblici, ma nel contempo restituivano una più definita fisionomia, tenendo conto, certo non di tutte, ma almeno di alcune delle molteplici istanze che lo attraversavano.

Dominava il bisogno di lenire il peso del passato, di depurarlo delle componenti più dolorose e, solo in rari casi, di trasformarlo in una sorta di memento di ciò che era stato e, come allora ci si augurava, non sarebbe più dovuto accadere. Non era accessibile, almeno, e non solo, a San-

remo, la capacità di rielaborarlo. *Grazie dei fiori* era una lancinante canzone d'amore di ambiente borghese. Il testo, su musiche di Saverio Seracini, era di Giancarlo Testoni, autore nel 1945 di *In cerca di te* (*Solo me ne vo per la città*), la canzone che aveva fotografato la nuova realtà, e di Mario Panzeri, padre di innumerevoli canzoni che hanno accompagnato gli italiani da *Pippo non lo sa* a *Finché la barca va*. L'interprete della canzone era un'emiliana di oltre trent'anni, Nilla Pizzi, «una delle rappresentanti più tipiche del canto italiano» (Sassoon, 2008, p. 1119), sebbene «la sua voce fresca e piacevole» si mostrasse «subito come una ventata di modernità», distante da «tutti quei barocchismi tanto cari alla tradizione lirica della sua terra» (Castaldo, 1990, p. 1360). Anche il privato della cantante – era separata dal marito in un paese nel quale le subculture di massa mal tolleravano i comportamenti non uniformi, tanto più se scelti dalle donne – esprimeva lacerazioni profonde, sentite, reali, ancorché taciute, ma tali da farla assurgere, con Claudio Villa, a prima effettiva diva della musica leggera. Se si riflette sulla forza simbolica assunta dalla famiglia e dalle donne nella costruzione della nazione nel corso dell'Ottocento europeo (Porciani, 2002; Banti, 2000), non pare casuale o fortuito che proprio a Nilla Pizzi venissero assegnati i brani più densamente esplicativi delle ferite inferte all'Italia nella prima metà del Novecento.

Grazie dei fiori è generalmente definita una canzone elegante, non banale. Il mazzo di fiori ricevuti in omaggio in un «giorno lieto», e più di tutti gli altri graditi, faceva riaffiorare un passato non pienamente messo alle spalle, ma che si voleva assolutamente dimenticare: «In mezzo a quelle rose / ci sono tante spine / memorie dolorose / di chi ha voluto bene / son pagine già chiuse / con la parola fine [...] e addio / per sempre addio / senza rancor». Ci si può domandare se questo triste canto avesse assonanza col rapporto stabilito da larghi settori della società italiana con la dittatura e con il dittatore. Era stata una passione che, al momento della delusione, si era ripensata come il classico amore infelice, cupo. Riemergeva in un indistinto «giorno lieto», e, come tutti gli amori di questo genere, si rivelava carico di dolore, così come era stata la relazione tra la folla e il suo capo dal quale si era sentita ingannata non tanto per la guerra ma per le sue conseguenze, per i lutti che ne erano derivati, con quell'esito così contrastante con le grandi aspettative. Come spiegarsi quella delusione feroce dopo quell'interminabile infatuazione clamorosamente scambiata per amore? Da quegli ampi settori del paese che non erano stati coinvolti nella Resistenza quell'equivoco

amore fu, sia pure nella forzata accettazione della nuova realtà democratica, in qualche modo difeso. Non a caso l'atmosfera della canzone è stata associata a *Cronaca di un amore* di Antonioni del 1950 (Borgna, 1998, p. 9), un film esemplificativo del delitto originario e del conseguente senso di colpa che accompagnavano le culture degli italiani alla vigilia del trapasso alla piena modernizzazione.

Anche le vesti di un amore che faceva rima con dolore potevano esprimere il più generale lutto non rielaborato di ampie parti del paese, se un mazzo di fiori, immediatamente riconosciuto tra tutti gli altri, anziché lasciare indifferenti, faceva risorgere «memorie dolorose di chi ha voluto bene». Era in fondo un sentimento di contrasto della nostalgia, che bene si adattava nei riguardi del passato prossimo e che dominava anche in *Sedici anni*, cantata da Achille Togliani: «Sedici anni! Che tristezza / ricordare ciò che fu / sogni della prima giovinezza / che non tornerà mai più!».

Il tempo lontano e indefinito, che saltava a piè pari i giorni della sofferenza, era al contrario un richiamo irresistibile in quegli anni in cui il paese preparava la «grande trasformazione». *La luna si veste d'argento*, interpretata come due innamorati da Nilla Pizzi e Achille Togliani, si classificò nel 1951 al secondo posto. I primi due versi erano una citazione letterale, ancorché rovesciata, de *L'amica di nonna Speranza* di Guido Gozzano, quindi di un'atmosfera primonovecentesca a sua volta nostalgicamente rievocativa del 1850, dell'amica di nonna, Carlotta. Il passato ineluttabilmente trascorso soccorreva dolcemente come nostalgia, in un'accezione moderna (Morreale, 2009), ancorché indiretta. Fu un *Leitmotiv* dominante in quegli anni, anche se con risultati controversi, come nel 1952 per l'esplicito *Valzer di nonna Speranza* e Filogamo richiamò di Gozzano il rivivere «con gli occhi stupiti la vita passata, quell'era felice e spensierata, l'era della passeggiata in carrozza, della giarrettiere, del piegabaffi e del busto e di tante altre buone cose di pessimo gusto»; per *Al ritmo della carrozzella*, «una cronaca del 1884», come chiari Filogamo; per *Malinconica tarantella*: «La vecchia Napoli se ne va – riassume Filogamo – con i suoi organetti, le sue tarantelle, la sua finestra che luciva, e mo' non luce più, il suo grosso Pulcinella» (*Sanremo 1952*); per *Libro di novelle*, per *Berta filava* del 1954: Carla Boni col Duo Fasano e Giorgio Consolini non avevano alcuna remora a confrontare il presente di modernità con un passato ancora vivo nella memoria, a tutto vantaggio di quest'ultimo: «Nel mondo senza scompiglio / forse si stava

assai meglio / col lumicino a petrolio ed un fior / che bello donare un bacio d'amor»!

Di questo filone, buon esito ebbero nel 1953 *Vecchia villa comunale*, portata in finale da Gino Latilla e da Giorgio Consolini, e nel 1954 *Canzone da due soldi*, di Donida e Pinchi (l'autore del *Ti saluto vado in Abissinia* ma anche, nel 1950, del disincanto rispetto ai sogni imperiali con *Alle terme di Caracalla*, fino a vincere nel 1965 lo *Zecchino d'oro* con *Dagli una spinta*), portata al successo da Katyna Ranieri. Era un bozzetto che del passato evocava la semplicità: «i ricordi di una dolce spensierata gioventù», la commozione «ripensando a un tempo che non torna più». Quello stesso anno, si ebbe il clamore della favola di *Aveva un bavero*, che si riallacciava a uno dei più celebri canti del Risorgimento, di quando si «andava a piedi da Lodi a Milano / per incontrare la bella Gigogin» (Pivato, Martellini, 2005), una «miscellanea di canti popolari milanesi» (Pivato, 2002, p. 10), assunta dalla tradizione garibaldina, sebbene ancora nel 1963 fosse utilizzata dai liberali contro il centro-sinistra nella loro campagna elettorale (Bianciardi, 2008, p. 1046).

Nella prima edizione ebbe successo anche discografico ¹⁰, pur all'interno di un'industria del settore agli albori, con vendite assolutamente inferiori rispetto a paesi più evoluti (Sassoon, 2008), *Al mercato di Pizzighettone*. Nel 1952 l'abbondanza di termini aulici, tardo ottocenteschi o primo novecenteschi, era ambizione a nobilitare le canzoni di musica leggera, tanto che, come si è detto, il richiamo a poeti contemporanei, da Saba a Ungaretti, e a classici, da Esopo a Manzoni, fu l'impronta impressa da Filogamo alla sua presentazione. Ma era anche un modo indiretto di riallacciarsi all'altro ieri, ponendo alle spalle e dimenticando l'ieri e le sue ripercussioni sul presente. Accantonare consentiva peraltro di depotenziare il carattere eversivo delle rivendicazioni dell'oggi, conseguenza del comportamento di ieri. Nilla Pizzi, che si classificò ai primi tre posti, vinse con *Vola colomba* ¹¹. Il brano di Bixio Cherubini e di Carlo Concina era impregnato della questione di Trieste separata dall'Italia al termine del conflitto mondiale e il cui ricongiungimento alla madrepatria era complicato dalle dinamiche della guerra fredda. Trieste era stata con Trento il simbolo prima dell'irredentismo democratico, poi della religione politica nazionalistica che aveva infervorato il paese nel primo Novecento, dell'Italia che da Vittorio Veneto aveva avviato una marcia "trionfale" fino alla conquista dell'Impero, per poi precipitare nel disastro della seconda guerra mondiale. Il suo status peculiare di territorio in un certo senso sospeso si affiancava alla perdita dell'Istria e alla partenza massiccia

delle popolazioni di cultura italiana. L'agitazione nazionalistica nell'Italia dei primi anni cinquanta vivificava sia quanti mostravano insofferenza nei riguardi dell'approdo democratico del paese – coloro cioè che, magari indirettamente, rimpiangevano la dittatura – sia gli ambienti interni alla maggioranza di governo, critici delle conseguenze derivanti dall'alleanza della DC con le forze di democrazia laica e dei legami intessuti con le democrazie dell'Occidente (Varsori, 1998).

La rivendicazione di Trieste era avanzata in modo da non acuire le ferite, tacendo il modo con il quale il paese se le era inferte: «Fummo felici uniti e ci han diviso / ci sorrideva il sole il cielo il mar / noi lasciammo il cantiere / lieti del nostro lavoro / e il campanon dindon ci faceva il coro». Filogamo esplicitò i sentimenti ai quali la canzone dava voce, riassumibili nell'ingiustizia della separazione e nella perdita di uno dei più preziosi beni acquisiti con i seicentomila morti della Grande Guerra: «O dio del ciel se fossi una rondinella, cantavano gli alpini. E li faceva più forti la certezza del loro coraggio. La stessa appassionata invocazione oggi è nel cuore di noi e anche se alla sera qualche *vecio* si addormenta trattenendo le lacrime al ricordo di un bene perduto, il primo raggio di sole gli ridesta sempre nell'anima mesta la fede della sua più pura speranza» (*Sanremo 1952*). L'arrangiamento della canzone sottolineava fortemente gli intenti patriottici, sia attraverso lo spazio riservato al coro maschile sia con l'esplicita citazione dell'inno nazionale, eseguito dalla sezione delle trombe durante uno dei ritornelli dopo il verso «Vola colomba bianca vola». Al momento della premiazione Nilla Pizzi, «troppo commossa», salutò «solo la mamma e il papà, le mie sorelle e... Trieste» (ivi). Il patriottismo ferito che sembrò dominare a Sanremo in quegli anni era in realtà urgenza di lenire il fardello di perdite, arrecato da un modo di intendere la nazione ed ereditato dalla democrazia.

Nel 1952 si affacciarono altri tre filoni destinati a conoscere ulteriori esiti. Il primo, a opera di Rastelli, Panzeri e Mascheroni, riprendeva la tradizione del frondismo degli anni della dittatura – Panzeri era pur sempre l'autore di *Maramao perché sei morto* affidata al Trio Lescano –, accompagnata alla capacità di leggere una costante dell'animo popolare, cioè la rassegnata accettazione dell'esistente, nel timore che la trasformazione, importando rovesciamento dei tradizionali equilibri, conducesse alla perdita di sé e della collettività. Era questo uno dei significati possibili di *Papaveri e papere*, che secondo Panzeri era «satira di costume» provocata «dalla prosopopea di certi personaggi politici» (Panzeri, s.d.). La canzone interpretata da Nilla Pizzi ebbe in effetti un successo

immediato, perché, come disse Filogamo presentandola, «da Esopo a La Fontaine [...] il mondo degli apologeti è fantastico, irreali, dove la malizia burlona imparzialmente distribuita ristabilisce imparzialmente un equilibrio morale» (*Sanremo 1952*). E questo motivo ricomparve periodicamente, sempre per la penna di Panzeri, come nel caso di *Arriva il direttore* del 1954.

Il secondo riproponeva la religiosità popolare con *Una donna prega* di Pinchi e Panzuti, e con *Madonna delle rose* di Fiorelli e Ruccione – tutti autori di successi del regime e vincitori a Sanremo i primi nel 1956 e i secondi nel 1955 e nel 1957. Si trattava di quella religiosità che ricercava il taumaturgo, nel Novecento radicatasi con il culto di Padre Pio (Luzzatto, 2008). La canzone interpretata da Nilla Pizzi adombrava una donna che sale «là dove un'immagine divina eterna sta»: «È una donna che prega / è una lampada accesa / sembra dir chissà / quel che attendi verrà [...] abbi fede verrà / [...] è una donna che implora / una grazia divina [...] è una donna che prega / la speranza vivrà». Anton Giulio Majano, celebre autore di teleromanzi, trasformò questa trama in un feroce melodramma nel film che prese il titolo dalla canzone. *Madonna delle rose*, cantata da Oscar Carboni e ripresa anche da Claudio Villa, invocava Maria perché favorisse il ritorno dell'amata: «Madonna delle Rose / riportami il sorriso / di quella che cantava / in questa casa / Madonna delle Rose / quest'anima delusa / non sogna che il celeste / del suo viso».

Il terzo tema era l'emigrazione. Fu Filogamo a esplicitarlo, richiamando *La porti un bacione a Firenze*, perché *Un disco dall'Italia*, che Nisa e D'Anzi affidarono a Gino Latilla, era essenzialmente nostalgia della distanza, con il rimpianto dei «mandolini e vicoli» di Mergellina, della mamma, dell'amor, della lingua: «Un disco all'italiana sembra strano / è come un bicchier d'acqua a un assetato».

Emergeva una società ancora contadina, attraversata però da sprazzi di modernità, dalla atavica povertà che riprendeva, dopo la glaciazione tra le due guerre, a essere colpita, favorendo una vocazione esportatrice che non poteva non comprendere tutte le risorse appetibili, a cominciare dagli esseri umani. Un paese che faceva appello alle sue tradizionali culture esorcizzando le trasformazioni temute ancor prima che si realizzassero, che se ne assaporassero gli effetti liberatori. E che, nel contempo, si pensava ancora ingabbiato nella dicotomia governati/governanti, nonostante il senso della Liberazione e del suffragio universale che ne

era derivato per donne e uomini consistesse in sostanza nella prima effettiva affermazione della democrazia.

Fra tradizione e rinnovamento

Se non i contenuti, certamente nel 1953 Sanremo mutò la forma. La doppia interpretazione era conseguenza della decisione di affiancare all'orchestra di Angelini – i cui interpreti erano Nilla Pizzi, Carla Boni, Gino Latilla e Achille Togliani – quella di Armando Trovajoli, che accompagnò Teddy Reno, Katyna Ranieri, Giorgio Consolini e Flo Sandon's. L'esigenza di contenere insieme tradizione e innovazione diede vita a un dualismo che si protrasse fino al 1963. Nel 1953 vinse ancora una volta una triste canzone sulla fine di un amore, *Viale d'autunno*. Era di D'Anzi e venne interpretata da Carla Boni e Flo Sandon's, due giovani donne dalle voci per nulla convenzionali. I foschi presagi di «un viale ingiallito d'autunno», lungo il quale l'amato confessa all'amata «è finita», erano risolti nel definire quell'amore «più vero, il più puro, il più splendido», condito di «dolcezze», «tenerezze», «lunghi baci», «carezze», «dolci ebbrezze». Ebbe allora maggiore popolarità *Campanaro*, cantata da Nilla Pizzi e dal *crooner* Teddy Reno, con cui Cherubini e Concina tentarono la vittoria. Offriva una silloge dei temi fino allora dominanti¹²: il richiamo all'epopea della Grande Guerra era uno dei motivi della canzone che musicava il ritrovamento di alcuni cadaveri intatti di caduti (Anselmi, 2009, p. 53), avvenuto l'anno precedente all'Adamello, celebrando «gli eroi d'un'epopea lontana» con «il volto ancor fanciullo / e il cappello con la penna alpina».

Due giornali diversi come «La Stampa» e «l'Unità» conversero significativamente sulla valutazione. Per il quotidiano torinese prevalevano «composizioni che abusano del lenocinio patriottardo» (a. n., 1° febbraio 1953). Per l'organo del PCI si cantavano «canzoni che piaceranno forse al ministro Pacciardi ma che a noi ricordano terribilmente *Orticello di guerra*» (il riferimento era a *Caro papà*) (Savona, Straniero, 1979; Ardù, 1° febbraio 1953).

Di una guerra nel tempo e nello spazio indefinita e quindi di tutti i reduci parevano parlare *Tamburino del reggimento* e *Vecchio scarpone*, entrambe interpretate da Gino Latilla, con il Doppio Quintetto Vocale, e da Giorgio Consolini. In realtà si riallacciavano in modi diversi all'ultima delle guerre degli italiani. La prima canzone, oggi dimenticata,

provocò all'epoca molte polemiche, perché le venne riconosciuta una diretta filiazione da *La sagra di Giarabub*, che alla fine del 1940 aveva tentato di nobilitare la sconfitta italiana in Libia a opera della perfida Albione della quale invocava «la fine». I riferimenti della canzone di Deani (pseudonimo del violoncellista Piero Leopardi) non erano così espliciti ma attenuati dall'evocazione del deamicisiano tamburino sardo: «Sei caduto col reggimento / ma nell'aria risuona un canto / rataplan rataplan / Tamburino nei nostri sogni / tu ritorni coi tuoi compagni / rataplan rataplan / all'assalto incitasti loro / e con loro cadesti tu / Tamburino, medaglia d'oro / che nessuno ricorda più».

La seconda canzone di Calibi (pseudonimo di Mariano Rapetti) e di Carlo Donida è divenuta nel tempo un evergreen, perché sostanziata di cameratismo, di marce, di vita militare, che prevalsero rispetto agli espliciti richiami alle «dune / del deserto infinito», alle «sponde / accarezzate dal mar», alle «bianche cime / di nevi eterne immacolate al sol», «al fango, con la pioggia o col sol», in una parola «alle illusioni [che] fai rivivere tu», vecchio scarpone che giacevi «in un ripostiglio polveroso / fra mille cose che non servon più».

L'*incipit* è rivelatore del modo in cui questa sagra di canzoni militaresche veniva rivissuto in un paese la cui cifra essenziale, nel dopoguerra, era la sospensione tra un passato frutto di sostanziale frustrazione e un futuro incerto, del quale non si era in grado di valutare le mille e una opportunità. Prima che gli italiani potessero «volare» era necessario fare i conti con i tamburini del reggimento, con i vecchi scarponi, con i campanari. Oltre che per i caduti della Grande Guerra, oltre che per la «Nina / che si sposa e se ne va lontana», essi suonavano nel Gran San Bernardo anche per «l'emigrante che espatriò / sognando una ricchezza vana» e «tornerà dove ha lasciato il cuore». Così non fu, ché quell'emigrante e le migliaia di altri italiani che nel dopoguerra ricercarono oltrealpe ed oltreoceano condizioni di vita decenti erano solo l'avanguardia di quell'immenso fenomeno che mutò l'antropologia del paese con i trasferimenti da Sud a Nord nel tempo del boom economico (Corti, Sanfilippo, 2009).

Quella consistente parte dell'Italia dei primi anni cinquanta, che nelle elezioni politiche del 1953 si riversò nelle liste delle destre antisistema spaventata dalle riforme strutturali realizzate dai governi De Gasperi (Craveri, 2006), si riparava, con quelle canzoni e con la nostalgia che le dominava, dalle trasformazioni che avrebbero radicalmente mutato il paese. In quella temperie molti si aggrappavano a incrollabili certezze,

come emerse nel 1954 con il trionfo di *Tutte le mamme*, classico tema che aveva fatto capolino anche l'anno precedente con *La mamma che piange di più*, cantata da Togliani e Consolini.

Manifestava certo una resistenza la forza del richiamo del passato. Eppure anche quell'anno, nonostante l'endiadi «mamma/Madonna» del brano di Bertini e Falcocchio condotto al successo da Latilla e da Consolini, alcune novità erano percepibili. Il Quartetto Cetra, accompagnato da Alberto Semprini, presentò ben sei canzoni, delle quali giunse in finale solo *Aveva un bavero*. Sia pure sotto le vesti di un amore tragico, il brano celebrava in fondo quello che allora era considerato il primo Risorgimento alla vigilia del decennale del secondo, la Resistenza, come recitava il volume pubblicato dall'Istituto Poligrafico dello Stato con saggi di autorevoli intellettuali laici (Luigi Salvatorelli, Aldo Garosci, Mario Ferrara) e cattolici (Mario Bendiscioli, Costantino Mortati).

Anche *Canzone da due soldi*, autori Pinchi e Donida, rompeva con il linguaggio fino allora in voga e, insieme alla conferma di Togliani, rivelava un'anticonformista interprete, Katyna Ranieri (necessariamente ostracizzata negli anni successivi perché, separata, aveva avviato un nuovo rapporto con Riz Ortolani) (Castaldo, 1990, pp. 1432-3). Furono i brani di gran lunga più popolari di quell'anno¹³ contrassegnato anche dalla presenza di Totò come autore di *Con te* e di Natalino Otto.

Un testo regressivo come quello di *E la barca tornò sola* di Fiorelli e Ruccione ammoniva sul pericolo dell'altra, della forestiera. Era interpretata da Latilla con il Duo Fasano e da Franco Ricci e raccontava di tre fratelli pescatori che annegavano su «una barca nera» nel tentativo di salvare «il legno dell'incognita straniera», della «bionda forestiera». Di tutti sopravvisse solo «la mamma bianca» che trionfò nella parodia di Renato Carosone e di Gegè Di Giacomo.

La coesistenza di tradizione e innovazione, attraversata da una vena ironica, si accompagnava alla crescente coscienza di un paese in ascesa, in pieno boom demografico: *Sotto l'ombrello*, di Nino Casiroli e Nisa, si soffermava su una coppia, dalla conoscenza al matrimonio alla nascita dei quattro figli: «E tipe-tipe-ti ma è sempre bello / se pure siamo in sei sotto l'ombrello / sei voci ma uno solo è il ritornello / la vita è piena di felicità!».

Nel 1955 si intensificò la spinta innovatrice. Per la prima volta il Festival, che secondo Gigi Ghirotti teneva attaccati alla radio quindici milioni di ascoltatori (28 gennaio 1955), venne trasmesso parzialmente in

televisione con il collegamento all'eurovisione nella serata finale: entrava a far parte delle «manifestazioni eccezionali non soltanto della RAI, ma della televisione internazionale», così sostenne, non senza enfasi, il nuovo presentatore Armando Pizzo, coadiuvato dall'annunciatrice Maria Teresa Ruta (*Sanremo 1955*). Al rinnovamento avevano lavorato poeti e scrittori come Giorgio Caproni e Nicola Lisi, componenti la commissione selezionatrice che scelse sedici brani anziché i venti previsti dal regolamento, perché «la grande maggioranza delle opere concorrenti [...] non presenta [...] requisiti di alto livello artistico conformi alla miglior tradizione della canzone italiana» (Ardù, 27 gennaio 1955; Borgna, 1998, pp. 41-2).

Via Filogamo, Angelini e gli interpreti che avevano partecipato a più di un'edizione, Sanremo recuperò cantanti molto noti nell'immediato dopoguerra – Nella Colombo, Clara Jaione e Narciso Parigi – e lanciò nuovi interpreti: Nuccia Bongiovanni assai celebre negli anni successivi grazie al *Musichiere*, Marisa Colomber, Tullio Pane e soprattutto Jula De Palma. Segnò il trionfo dell'altro grande divo degli anni cinquanta, Claudio Villa, protagonista, cercato o meno che fosse, di un *coup de théâtre* con il forfait nella serata finale dovuto a «un grave attacco influenzale che gli ha provocato un forte stato febbrile», come disse «con vivissimo rammarico» Pizzo. Il “Corriere della Sera”, per la prima volta cronista delle tre serate, esprimeva nella sua corrispondenza un diffuso sentimento, del quale era parte la fatica immensa compiuta per accogliere le innovazioni. Si domandava inquieto se sarebbe stato «prudente e saggio in avvenire, insistere negli esperimenti, sempre pericolosi e pieni di incognite» (Grazzini, 29 gennaio 1955).

Il dominio di Villa, cantante di solide radici popolari notoriamente schierato a sinistra, che non disdegnava le manifestazioni di religiosità, ribadiva un gusto diffuso di un modo di intendere le canzoni come «romanze» (Grazzini, 28 gennaio 1955). La conferma si ebbe anche dalle vendite, nelle quali primeggiarono *Buongiorno tristezza*, la canzone vincitrice di Fiorelli e Ruccione, *Il torrente* (lei è «come l'acqua del torrente / che travolge e se ne va») e *Incantatella* nell'interpretazione dello stornellatore romano¹⁴. Ovviamente, l'assonanza della prima classificata con il romanzo di Françoise Sagan e con la poesia di Paul Éluard era del tutto estrinseca: infatti, il brano era l'ennesima variazione sul tema amore/dolore: «Piangono le foglie gialle / tutte intorno a me / chiedono al mormorio dei platani / dov'è?». E tuttavia, rispetto ai richiami letterari degli anni precedenti, tutti ben saldi nella tradizione italiana, quel titolo, al di

là del richiamo furbesco all'evento letterario, costituiva un timido sforzo di allargare gli orizzonti, di inserirsi in quel che di vivo si muoveva.

Che la tristezza – «amica della mia malinconia» – fosse il dato dominante di quell'edizione fu sottolineato da tutti. Persino una canzoncina allegra sull'emigrazione come *Ci-ciu-ci (cantava un usignol)* era un lamento: «Or che son lontano a far fortuna [...] Mi palpitava il cuor varcando il mare / partivo e già sognavo di tornare / ci ciu ci un usignol lava i dolor / [...] e quando più m'assal la nostalgia / della tua bocca e della terra mia / ci ciu ci un usignol torna a cantar / ci ciu ci le pene mie per consolar».

Era un cocktail che taluno giudicò imbevibile: «Amori crudeli e infidi, tormenti e delusioni, speranze schiantate e rimpianti, cuori che spasimano in tutte le chiavi» (Ardù, 28 gennaio 1955). La «malinconia più angosciosa ha un posto di prim'ordine» (Ghirotti, 29 gennaio 1955). Cosa significava quel profluvio di lacrime a metà degli anni cinquanta? Uno dei possibili significati si poteva rintracciare nel sentimento di perdita, strettamente connesso con le trasformazioni della società italiana innescate dalle riforme dei governi De Gasperi e all'origine di una nuova, straordinaria dinamicità. La ripresa dell'emigrazione transoceanica e, insieme, di quella in Europa in attesa dei massicci spostamenti interni, il tramonto rapido della società agricola («Trotta, cavallo trotta» era il refrain di *Canto nella valle*, in un tempo nel quale in buona parte del Mezzogiorno era l'asino il principale mezzo di trasporto) annunciavano cambiamenti irreversibili dei quali non erano ancora percepibili i vantaggi. E inoltre la durezza, la fatica della ricostruzione con gli aspri conflitti sociali, con lo scontro intorno allo spazio pubblico, con i consumi ridotti, anche se nell'anno della tristezza dalle fabbriche torinesi incominciava a essere prodotta la 600 e ne conseguì una strage di carretti, di cavalli, di asini, di biciclette, dando il via alla motorizzazione di massa.

La società urbana e industriale che si profilava all'orizzonte mostrava innanzitutto i suoi aspetti conturbanti. In un'epoca in cui tra i non invidiabili primati italiani vi era l'ancor attivo funzionamento delle case di tolleranza (Bellassai, 2006), *L'ombra*, una composizione di Coli, dava voce a una prostituta di strada quasi a fissare Cabiria, fuggevolmente abbozzata da Fellini ne *Lo sceicco bianco* ancora prima del film del 1957, e a prefigurare la sequenza finale con Simone Signoret in *Adua e le compagne* di Antonio Pietrangeli: «Quando è più deserta la città / con il tuo passo lieve / lungo il marciapiede / cerchi con amor la carità». Cantata da Julia De Palma – una delle cantanti più raffinatamente espressive del-

l'aspirazione a una modernità piena e sciolta da vincoli antichi – e da Marisa Colomber – forse più tradizionale, ma intensa, in un'interpretazione di alcuni passaggi addirittura urlata, anticipatrice di modi di espressione che sarebbero divenuti consueti solo qualche anno dopo –, *L'ombra* era uno squarcio di realtà, vivificava le pulsioni effettive che albergavano nell'Italia in divenire. La canzone (uno swing dai toni cupi) si concludeva con un desolato motivo fischiato. Il fischio, un'icona dell'ambiente sonoro notturno, fu usato in un'altra canzone tragica come *Vecchio frack* di Modugno (retro di *Nel blu dipinto di blu* nel 45 giri), ma anche nell'allegria sanremese *Quando vien la sera* di Alberto Testa e Carlo Alberto Rossi, cantata da Joe Sentieri e Wilma De Angelis nel 1960.

La citazione di Leopardi e Ungaretti in *Che fai tu luna in ciel*, le cui parole erano di Nino Rastelli, – «O luna, luna, tu, guardi gli amanti / e illumina d'immenso l'immenso amor» – era stata notata e sottolineata dai contemporanei ed era anch'essa, al pari della tristezza dominante, condivisa anche dalla *Cantilena del trainante*. Lungi dal dichiarare nostalgia, illuminavano sull'esaurimento progressivo di un linguaggio, sulla sua banalizzazione in una sorta di sospensione tra le parole auliche e desuete degli anni precedenti e la scoperta del quotidiano, di un parlato in fieri ancora sconosciuto.

Anche i grandi dilemmi del tempo fecero capolino in uno dei pochi brani allegri, *Era un omino (piccino piccino)*, affidato a Clara Jaione, la spensierata e disinibita Orietta Berti del tempo (Castaldo, 1990, pp. 845-6), e a Nella Colombo, l'indimenticabile voce di *In cerca di te (Solo me ne vo per la città)*. Era «una delle canzoni sulle quali più è desta l'attenzione del pubblico», perché raccontava «la simpatica storia d'un marziano calato in terra per esortare gli uomini alla pace e alla concordia» (Ardù, 28 gennaio 1955). Secondo i «progressisti» apparteneva al genere di canzoni «che il giorno dopo si possono fischiettare per strada», con versi per nulla «peregrini e il motivo, un brioso one-step, ha un ritmo vivace e popolare, anche se risente un po' di "Aveva un bavero"» (*ibid.*). Costituiva quindi un'eccezione in un complessivo stato di cose che – sostenevano Maurice Chevalier, Yves Montand e Charles Trenet, in quei giorni a Nizza – si riassume nel portarsi «dietro tutte le false ombre di un mondo passato». Gli italiani «erano tristi anche nell'allegria» e in più avevano «paura di dire le cose semplici». L'eliminazione di *Era un omino*, la «sola canzone che parlava di speranze, di gioie, di rose senza spine», pareva confermare le considerazioni degli *chansonniers*

(Ardù, 30 gennaio 1955), la cui ricerca ben si inseriva nel clima culturale del loro paese (Pivato, 2002, pp. 81 ss.). I «conservatori» invece ne accolsero l'insuccesso con soddisfazione. Nel riferire il giudizio sopra riportato, attribuendolo a Montand, Grazzini lodava il fatto che «la grande maggioranza degli italiani» preferisse «decisamente alle grottesche invenzioni degli ultimi anni un ritorno alla vena romantica; sia pure a costo di un eccesso di malinconia» (Grazzini, 30 gennaio 1955). Infatti «il comico, il grottesco, quello che è stato definito, anche in questo campo, l'“avvenirista”, con certa amara disistima del nostro avvenire, è stato bandito e condannato» (Grazzini, 29 gennaio 1955).

In questo contrasto vi erano motivazioni più sottili, anche se sottaciute. Il marziano disceso sulla terra della canzone di Angelo Paolillo, Nisa e Mario Schisa «dimostrò subito tendenze pacifiste» (Ghirotti, 29 gennaio 1955) come esplicitava la citazione della colomba, simbolo dei partigiani della pace disegnato da Picasso, del quale aveva tentato di appropriarsi anche la DC, nel corso della campagna elettorale del 1953 (Mariuzzo, 2010, p. 231): «Era un omino piccino piccino / con un vestito di stile un po' strano / negli occhi aveva uno sguardo sereno / e una colomba dipinta sul cuor / Ad ogni rosa lui tolse le spine / e disse a tutti vogliatevi bene». I contrasti della guerra fredda, sia pure in forma di fiaba, facevano capolino a Sanremo quando le tensioni internazionali sembravano allentarsi e in Italia il capo del PCI rivolgeva ai cattolici un complesso discorso sulla pace e sul pericolo atomico (Agosti, 1995, pp. 416 ss.).

«Aprite le finestre al nuovo sole»: l'Italia in trasformazione

Le due edizioni successive furono paradigmatiche del combattuto presente, sospeso tra le rassicurazioni del passato e il desideroso profilarsi dell'avvenire. Nel tempo del dominio in RAI di Filiberto Guala, al rinnovamento del 1956 fece seguito la regressione del 1957. Il 1956 fu sotto molti aspetti un anno di cesura: emersero evidenti i primi segni della crisi del sistema del socialismo reale con la denuncia del culto della personalità da parte di Chruščëv al xx congresso del PCUS e la repressione sovietica dell'esperimento ungherese. All'interno, i fautori di un'evoluzione del sistema politico e dell'allargamento dell'area della legittimità furono confortati dalle prese di posizione del PSI, che celermente abbandonava il filosovietismo del decennio precedente per connettersi alla dimensione europea.

Anche il Festival parve volersi ringiovanire e sprovincializzare. In una sorta di antesignano Sanremo giovani – pensato però non come una sorta di riserva, ma come motore effettivo – vennero invitati solo debuttanti selezionati per il tramite di un concorso radiofonico della RAI per voci nuove. A ripetere i motivi in gara vennero ingaggiati George Melachrino, un prestigioso direttore inglese di origine greca, e Alberto Semprini. «Le canzoni uscite dal sesto Festival sono molto diverse da quelle dell'anno scorso. Sono più facili, sono più ottimiste, sono più “canzoni”» (Grazzini, 11 marzo 1956). L'effetto novità fu addolcito la domenica sera dal gran gala per il quale fu richiamata l'orchestra di Angelini e si esibirono i cantanti protagonisti delle passate edizioni, presentati non da Filogamo ma da Teddy Reno. Una scelta che a taluno sembrò smentire o comunque contenere il rinnovamento, secondo la massima: «non è il Festival che orienta il gusto popolare, ma è il gusto popolare che orienta il Festival» (Grazzini, 12-13 marzo 1956).

Interpreti e canzoni non spiccavano per particolari differenze rispetto al gusto consueto e consolidato e tuttavia esprimevano un desiderio di aria nuova. Vinse – e fu anche la più venduta ¹⁵ – *Aprite le finestre*, scritta da Pinchi e Panzuti e interpretata da Franca Raimondi, un motivo per molti versi tradizionale ma fresco, che invitava al cambiamento: «Aprite le finestre al nuovo sole / è primavera è primavera / lasciate entrare un poco d'aria pura / con il profumo dei giardini e i prati in fior / aprite le finestre ai nuovi sogni / bambine belle innamorate».

La sola voce nuova che divenne personaggio con una significativa presenza negli anni successivi fu Tonina Torrielli, la «caramellaia di Novi Ligure», rappresentante di un'Italia umile, in ascesa, valorizzata dalla nascente televisione. Sanremo – per il ruolo di conduttore si pensò in prima battuta a Mike Bongiorno al quale venne poi preferito l'attore Fausto Tommei – si poneva, su un versante per così dire più popolare, sulla scia di *Lascia o raddoppia?* (trasmissione in onda dal 19 novembre 1955 e già popolarissima: sul “Corriere” la cronaca della trasmissione dell'8 marzo era su cinque colonne, quella di Sanremo su tre). Alla campionessa di Bongiorno della settimana del Festival, la bionda Paola Bolognani, lo *charmant crooner* imprenditore Teddy Reno, fondatore della CGD, fece incidere un disco che, sia pure agli ultimi posti, fu tra i cento più venduti dell'anno. Trionfatrice di quell'edizione secondo tutti i maggiori quotidiani, Tonina Torrielli interpretò *Amami se vuoi*, una canzone di Panzeri e Mascheroni che costituiva un tormentato affiorare di una nuova attenzione rispetto all'universo femminile; l'avvio a Sanre-

mo di una sensibilità rispetto all'erotismo e all'amore lontano anni luce dalle mamme virginee e asessuate del 1954.

Luciana Gonzales cantava «La vita è un paradiso di bugie / quelle tue, quelle mie» e mostrava un ancor cauto, ma chiaro distaccarsi da cliché fino allora dominanti. E *Musetto*, interpretata da Gianni Marzocchi, conobbe un sicuro e solido successo nella parodia del Quartetto Cetra e nella versione dell'autore Domenico Modugno, che in quella veste debuttò proprio quell'anno. Rivelava con ancor maggiore decisione i primi segni di un mutamento fondamentale e irreversibile: «Lili / Gigi» – «Vivi così / tra boutiques e caffè / mangi roast beef / bevi solo frappé» – erano i due volti nei quali si esprimeva la ricerca di una nuova soggettività femminile e nel contempo l'affacciarsi dell'inquietudine maschile rispetto a un navigare che, negli anni e nei decenni successivi, si sarebbe indirizzato con sempre maggiore determinazione verso nuovi lidi. Il motivo non piacque all'inviato della "Stampa": «satira di una donna bellissima che beve solo frappé. Non colpisce molto, sembra una cosa seria e dovrebbe invece far ridere» (Antonucci, 9 marzo 1956). Anzi, «non si comprende come possa essere stato inserito nella massima manifestazione di musica leggera, specialmente rivolta alla canzone» (Rovi, 12-13 marzo 1956).

Chiusosi in una domenica di marzo in cui «la neve flagella di nuovo l'Italia isolando comuni e provocando frane», come titolava "l'Unità" del 12 marzo 1956, nel 1957 il Festival sembrò volere riallacciarsi all'ultima serata dell'anno precedente, cancellando la ricerca di nuovi equilibri e puntando sui vecchi ricordi (Gismondi, 7 febbraio 1957). Anche il ritorno di Filogamo, sosteneva l'inviato dell'"Unità", aveva «un po' il sapore di "ritorno all'antico" dopo la parentesi Guala», e cioè l'amministratore delegato della RAI dimessosi pochi mesi prima e divenuto poi frate trappista. Per completare il quadro, le cantanti, a cominciare da Carla Boni, depongono parte dei mazzi di fiori ricevuti «ai piedi della statua di San Francesco» o negli «altari delle chiese di Sanremo» (Grazzini, 10 febbraio 1957). In verità era visibile un mutamento profondo: al centro, come venne notato anche dai contemporanei, e da taluno con profondo rammarico, non erano più le canzoni, ma i cantanti, manifestandosi pienamente il divismo generalizzato di massa. Claudio Villa e Gino Latilla furono inseguiti dai *fans* fin dentro ai bar nei quali si erano rifugiati; sotto lo scroscio della pioggia una folla attese l'arrivo di Teddy Reno, spettatore del Festival insieme con Vania Protti, la sua prima «graziosa sposina» (Gismondi, 10 febbraio 1957). La trasformazione de-

gli interpreti di musica leggera in divi era fenomeno generalizzato in Occidente, strettamente connesso con la diffusione della televisione (il cui segnale, a partire dalla serata della finale di Sanremo, era da quell'anno captabile in tutto il territorio nazionale, anche nelle parti del Sud e della Sicilia fino allora escluse), con la specializzazione dell'industria discografica, con gli stretti rapporti col cinema intrattenuto da alcuni di essi. Fu l'anno della celebre conferenza stampa col discorso del «piedi-stallo» di Villa (Borgna, 1998, p. 49), il primo, insieme con Nilla Pizzi, a potere contare su club di affezionati seguaci, a esprimere la nuova condizione del divismo come incarnazione del mito. E conseguentemente trionfatore, come nel 1955, con il 1° e il 2° posto e la presenza in finale di tutti i brani interpretati.

L'anno precedente, non le canzoni, ma i cantanti non avevano funzionato, come se, con l'eccezione di Tonina Torrielli (a mezza via tra la generazione della Pizzi e le "urlatrici" e quindi capace di dare voce, in questo senso, ai segnali di evoluzione), fossero privi dei o di uno dei tratti necessari: fisico, carattere, stile (Codeluppi, 2009). Nonostante, come si è visto, il riscontro avuto dalle canzoni, a cominciare da *Aprite le finestre*. I debuttanti assomigliavano ai ragazzi immaginati dagli adulti. O, per meglio dire, erano espressione delle nuove generazioni della prima metà del decennio, sintoniche con i genitori nei comportamenti, nei gusti, negli orientamenti, nelle letture. In questo senso, fu un'edizione in stretta continuità con le precedenti. Eppure proprio allora si affacciavano nuovi giovani che incominciavano a definirsi come tali, ad assumere una specifica fisionomia che investiva per primi i linguaggi (Forgacs, 1992; Gorgolini, 2004, pp. 277 ss.; Tabasso, Bracci, 2010, pp. 15 ss.). Il divismo come vero dato di modernità dell'edizione del 1957, altrimenti regressiva, ne era la spia.

Nell'anno in cui *Only You* dei Platters e *Rock around the Clock* di Bill Haley & The Comets si piazzarono anche in Italia rispettivamente al primo e al terzo posto dei dischi più venduti¹⁶, le canzoni di Sanremo parlavano con parole non solo morte, ma anche decomposte. Al di là dello stornellare di Villa, che era ormai un dato stilistico inconfondibile e formalizzato, destinato a suo modo ad assurgere alla classicità, una sola canzone rimase nella memoria, *Casetta in Canada* di Panzeri e Mascheroni, cantata dai coniugi Carla Boni e Gino Latilla e il Duo Fasano oltre che da Gloria Christian. Era la storia della interminabile fatica di Sisifo di Martin, destinata programmaticamente a essere distrutta da Pinco Panco che odiava l'adorno di «vasche, pesciolini e tanti fiori di lillà», ma

soprattutto non poteva tollerare l'ammirazione scatenata dall'opera costruttrice di Martin: «tutte le ragazze che passavano di là / dicevano: “Che bella la casetta in Canada”». Sfiava, se si vuole, una nuova sensibilità *Scusami*, naturalmente nella versione di Tonina Torrielli e non di Gino Latilla: non si facevano tante storie per un tradimento – «è stata una vertigine / un falso batticuor / che m'ha sconvolta un attimo / scusami scusami ancor». Però, al pari del *Cancellato tra le rose* testimone dei bei dì, col quale un cuore infranto dialogava disperatamente, in *Scusami* l'ideale erano comunque «due cuori e solo un'anima», obiettivo che, nonostante la retorica, si comprendeva essere più difficile da conseguire che da desiderare. Celebre nell'interpretazione di Latilla e Villa e nella parodia che ne offrono i Cetra fu anche *Il pericolo numero uno*, emblema del vitellonismo duro a soccombere. La donna era nel contempo pericolo e incantesimo: «numero uno / due, tre, quattro, cinque, sei e sette».

La stagione delle orchestre a Sanremo

Per circa un decennio, dal 1953 al 1963, le canzoni di Sanremo furono accompagnate prevalentemente da una doppia formazione strumentale. Ogni canzone veniva eseguita da due interpreti diversi e con un arrangiamento diverso. Alla base, lo vedremo, c'era una forma di “bipolarismo” orchestrale e stilistico, tra “tradizionalisti” e “modernisti”, anche se sarebbe riduttivo ricondurre l'intera analisi a questo. Le due formazioni con i rispettivi cantanti davano sfumature significativamente diverse alla composizione e rappresentavano punti di vista possibili e compresenti. Un esempio è nel 1960 l'interpretazione di *Quando vien la sera*, un'allegria canzone di Alberto Testa e Carlo Alberto Rossi che alludeva a un incontro amoroso («Son qui, son qui son qui, solo per te»). È difficile leggere le due performance solo in termini di tradizione-innovazione. Wilma De Angelis, che era accompagnata dall'orchestra di Cino Angelini, dette un'interpretazione femminile e seducente, basata sull'uso di suoni tenuti e filati, assecondata dall'orchestra che, enfatizzando i momenti di sospensione del ritmo, creava un ambiente sonoro di promettente attesa. L'esecuzione di Joe Sentieri, con Marcello De Martino che esaltava la ritmica di questo mambo-rock, fu invece una manifestazione di gioiosa ed energica esuberanza maschile. Nel 1954 scrisse Piero Novelli su “l'Unità”: «Le orchestre di Angelini e Semprini hanno già provato e riprovato i pezzi in orchestrazioni diverse, appositamente».

mente studiate per raggiungere il massimo livello tecnico e per dare (Sanremo lo vuole!) la vernice più commerciale possibile» (Novelli, 29 gennaio 1954).

Indubbiamente la scelta della doppia versione era la prova evidente di come a Sanremo si volessero accontentare gusti musicali differenti e quindi raggiungere il maggior numero di acquirenti per le edizioni e, in maniera sempre crescente, per i dischi. Gli interessi di mercato erano fortissimi in quel periodo di nascente effervescenza economica e si alimentavano con scelte artistiche che è necessario comprendere storicamente, alla luce delle abitudini di produzione musicale e di ascolto proprie di quel decennio.

La fruizione musicale cambiò radicalmente nel corso degli anni cinquanta. Nel periodo antecedente la guerra il sistema di consumo delle canzoni era stato basato prevalentemente sull'ascolto radiofonico e sull'acquisto di edizioni: gli spartiti per "mandolino e fisarmonica" – contenenti ovvero solo il testo della canzone, la linea melodica e le cifre degli accordi – o le partiture per "orchestrina". Queste edizioni erano destinate all'esecuzione dal vivo, nei luoghi pubblici o privati (piazze, sale da ballo, balere, ristoranti, feste private, oratori e sale di partito), dove era possibile ascoltare musica e ballare al suono di formazioni più o meno grandi e più o meno musicalmente educate. Come afferma Sergio Liberovici (*Straniero et al.*, 1964), descrivendo precisamente e causticamente il fenomeno, molti dei musicisti erano semplici "orecchianti", per questo gli esili spartiti per "mandolino e fisarmonica", che si prestavano a liberi arrangiamenti, erano ben più diffusi delle partiture per orchestrina. D'altra parte, gli esempi radiofonici delle grandi orchestre RAI rappresentavano comunque un modello a cui ispirarsi.

Ancora per tutti gli anni cinquanta erano questi musicisti, musicanti, dilettanti o professionisti, gli acquirenti oggetto di interesse da parte degli editori musicali, quelli che a Sanremo furono sistematicamente accusati di organizzare le claques, comprare i giurati e dunque controllare l'esito della gara.

Nel corso del decennio e soprattutto in quello successivo, la diffusione del disco divenne sempre più ampia. Nel 1951 furono venduti circa tre milioni e mezzo di dischi prevalentemente a 78 giri, nel 1958 le vendite salirono a più di 16 milioni, di cui la maggioranza (più di 10 milioni) erano 45 giri (Emanuelli, 2004, p. 77). Tale passaggio è esemplificato nel film di Piero Vivarelli *Sanremo. La grande sfida*, del 1960. Un editore di successo, interpretato da Mario Carotenuto, compie una serie

di goffi tentativi di corruzione delle giurie e boicottaggio degli avversari, ma la sua canzone viene comunque battuta. Deluso e sconsigliato interroga un gruppo di giovani (le sue figlie e i relativi fidanzati tra cui Teddy Reno in veste di giornalista amante del buon jazz) su quale debba essere la strada giusta per il successo. La risposta unanime è che ormai sono molto più alla moda i juke-box rispetto agli spartiti e dunque l'obiettivo del mercato delle canzoni devono essere i fruitori della musica riprodotta, prevalentemente giovani. In altre parole all'inizio del decennio del boom economico era ormai commercialmente più proficuo puntare sui dischi piuttosto che sulla musica dal vivo.

Questo fu uno dei cambiamenti più rilevanti nel sistema produttivo della canzone, che, ancora per tutti gli anni cinquanta fu intesa come testo scritto, non necessariamente legato a specifici esecutori, ma anzi destinato a interpretazioni plurime. Inizialmente il sistema delle interpretazioni plurime coinvolse anche i dischi: molte canzoni di Sanremo, per esempio, venivano incise non solo dai cantanti presenti al Festival, ma anche da interpreti diversi, talvolta molto famosi come Marino Barreto o Mina, talaltra meno noti. Gli spartiti, per esempio quelli della Carlo Alberto Rossi Editore, riportavano a mo' di pubblicità la dicitura: «La presente composizione è incisa nei dischi...» a cui faceva seguito l'elenco delle etichette discografiche che avevano prodotto l'incisione della canzone nella versione «Tanto cantata quanto per orchestra». In genere l'elenco contava più di dieci loghi. In altre parole la canzone come “testo inciso originale”, attribuito a un preciso interprete primario, si affermò lentamente.

In questa situazione la presenza della doppia orchestra a Sanremo nel corso degli anni cinquanta era più che comprensibile ed è altresì intuibile come mai questo uso cambiò a partire dal 1964, allorché il disco si affermò in quanto “testo” primo e privilegiato. L'orchestra, unica e ricca, fu allora affidata alla direzione di molti maestri (in parte anche arrangiatori) scelti direttamente dalle case discografiche. Si garantiva in questo modo l'evidenza sonora di un marchio di fabbrica autonomo, rispetto al sound radiofonico proposto fino ad allora dagli ensemble della RAI, utilizzati anche nel festival.

La doppia orchestra, invece, era uno dei tanti esempi del perdurare, nel dopoguerra, di sistemi di produzione, ma anche di stili e gusti sonori, maturati negli anni precedenti. L'attesa epifanica di una “nuova canzone italiana” accompagnò ossessivamente le prime edizioni del Festival, ma in realtà, anche musicalmente, il paese doveva fare i conti con le

forze che aveva: compositori, direttori, strumentisti, cantanti, maturati nel recente passato in un clima di costante, ma difficile, rapporto con i modelli francesi, napoletani e soprattutto americani.

Le due orchestre, disposte direttamente sul palco, una a destra e una a sinistra, erano diverse tra loro nell'organico e nello stile (soprattutto negli anni cinquanta). Rappresentavano grosso modo i due modelli distinti del genere «ritmico-sinfonico» e del «più specificatamente ritmico» (Barzizza, 1952, p. 3). Il primo era caratterizzato da un sound più sinfonico, grazie soprattutto all'uso melodico degli strumenti solisti. Va specificato che l'orchestra di Angelini nel primo anno era numericamente molto contenuta e priva di archi (se si eccettua il contrabbasso che faceva parte della sezione ritmica). Le parti melodiche erano affidate soprattutto ai legni (clarinetto o flauto). In un secondo tempo l'orchestra Canzoni e Ritmi, diretta da lui o da altri maestri come Franco Ferrari, ebbe un organico via via più ampio, con sezioni di ottoni, legni e archi. Il secondo ensemble dava più spazio alla ritmica e a colori più "jazzistici". Ne furono esempio, nei primi anni, l'orchestra di Armando Trovajoli e il Sestetto Azzurro di Alberto Semprini.

I due modelli erano un'eredità degli anni quaranta, quando si era diffuso nel nostro paese il modello della grande orchestra ritmica americana, di ispirazione jazzistica. Quegli anni avevano visto le accese contrapposizioni tra i fautori del maestro Cinico Angelini e quelli del maestro Pippo Barzizza, direttori stabili presso l'EIAR di due diverse orchestre e protagonisti delle trasmissioni radiofoniche di musica leggera a partire dalla fine degli anni trenta. Sembra che i due maestri non fossero personalmente così rivali (Filogamo). Nati all'inizio del Novecento si erano tutti e due formati guardando alle novità che venivano dall'America. Angelini aveva anche viaggiato per alcuni anni in quel continente, imparando sostanzialmente a dirigere, arrangiare e a scegliere i cantanti. Ambedue erano stati partecipi di quel movimento di riproposta in Italia del modello orchestrale dello *swing* americano, Angelini con l'orchestra della Sala Gay di Torino, Barzizza con la Blue Star a Milano.

Indubbiamente Barzizza ebbe un'autorevole influenza nel processo di rifondazione degli ensemble RAI, in particolare l'orchestra Cetra che, come lui stesso ebbe a dichiarare, al suo arrivo nel 1936 «era abituata a suonare come se ci si trovasse ancora in piena Belle Époque» (Mazzoletti, 2004, p. 330). Il passaggio dallo stile "francese" a quello "americano" fu totale opera del maestro e della sua capacità di scegliere strumentisti di valore: «Sei mesi dopo il suo arrivo l'Orchestra Cetra era già diventata

un meccanismo perfettamente in grado di suonare in uno stile moderno» (*ibid.*).

Il giudizio degli appassionati di jazz era (ed è) invece particolarmente severo nei confronti di Angelini. Mazzoletti, nella sua *Storia del Jazz italiano*, dedica al maestro alcune dense pagine dalle quali emerge una figura contraddittoria: competente in ambito jazzistico, ma pronta a inseguire «il facile successo» (ivi, p. 340). Le sue orchestre erano considerate dalla critica mediamente di minor livello rispetto a quelle di Barzizza, pur se Mazzoletti ne propone una possibile rivalutazione elencando una serie di bravi strumentisti. Quale fosse il giudizio su Angelini espresso negli ambienti jazzistici negli anni dell'immediato dopoguerra è chiaramente deducibile da un commento scritto nel 1945 da Renato Germonio sulla rivista "Jazz. Periodico degli amatori italiani di Hot Jazz", riportato sempre nel libro di Mazzoletti. Germonio, jazzista, collaboratore anche di Fred Buscaglione, introdusse così il suo apprezzamento per Mario Di Cunzolo, sax tenore nell'orchestra Angelini: «Una bella sera apriamo la radio e sbagliando stazione si pesca l'Orchestra Angelini. Ci si conturba, si fa per chiudere la stazione, ma toh! Chi è quel tizio che spara dentro il tenore in modo così particolare?» (ivi, p. 341).

La polemica tra barzizziani e angeliniani toccava dunque diverse corde: quella della modernità, intesa come adesione ai modelli americani, quella della qualità degli strumentisti e degli arrangiamenti in contrapposizione al diletterismo e alle scelte banalizzanti dettate da motivi commerciali, quella della valorizzazione della musica strumentale, contrapposta ai repertori maggiormente funzionali al ballo e al canto.

Tutti temi che giunsero fino alla nascita di Sanremo e, pur nel mutare degli stili, accompagnarono il Festival anche successivamente. Ma, con il passar degli anni, la polemica tra i fautori della tradizione melodica e gli "innovatori" di turno (che via via furono urlatori, rockmen, cantautori e così via) si spostò maggiormente sugli autori e soprattutto sui cantanti e non coinvolse in maniera aperta, come negli anni cinquanta, le professionalità di macchina, quali i direttori, gli arrangiatori e i produttori. Eppure il sound orchestrale è una caratteristica fondamentale di Sanremo.

Quando il Festival nacque le formazioni orchestrali erano ancora il nerbo della musica leggera. Si andava da grandi insiemi fino alle cosiddette orchestre di pochi elementi, quelle che è facile vedere nei film dell'epoca allorché la scena si svolge in locali da ballo o night. Michele Straniero (1964, p. 91) afferma che la RAI nel 1956 aveva otto complessi

stabili (Angelini, Barzizza, Cergoli, Ferrari, Galassini, Migliardi, Nicelli, Savino), ma utilizzava anche numerosi complessi esterni (Bergamini, Brigada, Canfora, Filippini, Fragna, Kramer, Luttazzi, Stellari, Strappini e Trovajoli). Questi gruppi stabili, oggi impensabili, avevano un proprio direttore artistico e spesso una “scuderia” anch’essa fissa di cantanti. Erano dunque in genere ben affiatati, arrivavano a una ragguardevole mescolanza sonora e a un buon controllo del tempo e delle dinamiche, soprattutto quando i musicisti erano professionisti di livello. Ascoltando le registrazioni degli anni cinquanta di Sanremo è molto frequente avere la sensazione di un sound compatto ed omogeneo: una sorta di *fil rouge* che collega tutte le canzoni.

Barzizza, pur essendo sanremese, non fu mai invitato al Festival di Sanremo. Angelini invece ebbe la direzione musicale delle prime due edizioni e poi diresse l’orchestra Canzoni e Ritmi in sei festival con doppia formazione orchestrale.

Qui di seguito riportiamo l’elenco dei direttori d’orchestra che a vario titolo parteciparono, così come indicati dagli archivi della RAI (Sanremo-RAI):

1953: Cinico Angelini, Armando Trovajoli

1954: Cinico Angelini, Alberto Semprini

1955: Francesco Ferrari, Alberto Semprini

1956: Gian Stellari, George Melachrino, Alberto Semprini (al pianoforte), Cinico Angelini (serata di gala)

1957: Cinico Angelini, Armando Trovajoli

1958: Cinico Angelini, Alberto Semprini

1959: Gianni Ferrio, William Galassini

1960: Cinico Angelini, Marcello De Martino

1961: Gianfranco Intra, Bruno Canfora, nella finale Enzo Ceragioli e Piero Soffici

1962: Cinico Angelini, Gianni Ferrio

1963: Pino Calvi (sostituisce Lelio Luttazzi), Gigi Cichellero.

Il rapporto privilegiato che Sanremo ebbe con Angelini fu in realtà un’eccezione nella relazione tra il maestro e la RAI negli anni cinquanta. Sia lui sia Barzizza dopo la guerra ebbero minor rilevanza nella programmazione dell’ente. In particolare furono poco presenti in televisione, sostituiti da direttori di seconda generazione (nati tra gli anni venti e i primi anni trenta) che si erano in parte formati sull’esempio di Angelini e Barzizza. Alcuni come Ferrari e Galassini erano stati anche loro collaboratori. Avevano una storia comune: studi musicali, spesso in conser-

vatorio, passione per il jazz o lo swing, pratica in gruppi di ispirazione jazzistica, talvolta in orchestre da ballo e infine un profilo professionale che prevedeva, oltre l'attività di conduzione e arrangiamento, la composizione di canzoni e/o di musiche per film. Alcuni, più maturi, come Armando Trovajoli e Enzo Ceragioli, erano stati, con le loro orchestre, determinanti per il nascente jazz italiano. Pochi tra loro avevano avuto anche un'attività concertistica nell'ambito della musica classica.

Un discorso a parte va fatto per Alberto Semprini e George Melachrino. Il primo, pianista, già direttore d'orchestra per l'EIAR negli anni trenta e successivamente presso la BBC, diresse tre volte una piccola formazione a Sanremo, il Sestetto Azzurro. Il secondo, di origine italo-greca, era residente in Gran Bretagna dove era molto popolare per un suo programma alla BBC di canzoni orchestrate per la sua formazione. Ambedue parteciparono all'edizione del 1956, che fu sperimentale sotto molti aspetti. I cantanti, come si è detto, erano tutti debuttanti e furono scelti attraverso una selezione operata durante l'anno in diverse città italiane. Durante l'esibizione furono accompagnati dall'orchestra Arcobaleno, una delle formazioni RAI diretta da Gian Stellari, il quale aveva anche preparato i cantanti. Semprini e Melachrino ripetevano le canzoni: il primo accennando i motivi al pianoforte e l'altro eseguendole in una versione per sola orchestra. Una serata di gala, a chiusura del Festival, vide invece la partecipazione fuori gara di cantanti ormai famosi, i "divi" si disse allora, accompagnati dall'orchestra di Angelini. L'esperienza fu salutata dalla critica con differenti reazioni: Enrico Ardù, su "l'Unità", utilizzò la definizione di «Festival del compromesso» portando ad esempio proprio la grande varietà di direttori e orchestre impegnati nell'impresa. Fu sempre lui, nei giorni successivi, a riferire come l'orchestra portata da Melachrino (costata 15 milioni) avesse deluso le aspettative: «Kramer e Carlo Alberto Rossi dicevano questa mattina che l'orchestra inglese non ha fatto altro che buona musica da ballo, senza particolari elaborazioni». Inoltre il maestro non aveva ottenuto, dall'etichetta discografica Columbia, il permesso di portare in Italia la sua celebre orchestra e quindi si era trovato a dirigere una formazione «eterogenea» (Ardù, 8 marzo 1956). Insomma fu questa una delle prime polemiche sugli esagerati e spesso deludenti sforzi del Festival per garantirsi la presenza di ospiti stranieri illustri.

Comunque "l'Unità" fu in generale favorevole all'esperienza del rinnovamento e il critico espresse apprezzamenti per il giovane Gian

Stellari, contrapponendolo velatamente ai più anziani Angelini e Semprini.

Diversa sembra la posizione di Ezio Grazzini che, sul “Corriere della Sera”, si fece portavoce dei «tradizionalisti»:

Non è stato forse significativo e polemico – si dice in questo folto gruppo dei tradizionalisti – il fragoroso applauso con il quale tutto il pubblico del Festival ha salutato l'apparire di Semprini? Egli è il caro, vecchio amico che s'incontra un giorno per la strada, fra gente sconosciuta. Si poteva anche diventare amici di questa gente, non vi è alcuna ragione che induca a credere il contrario: ma intanto l'amico è lui, e ci ha fatto piacere incontrarlo (Grazzini, 10 marzo 1956).

E più avanti, a proposito di Melachrino e Angelini:

Questa parola “tradizione” che riflette la sua legge solenne anche nelle piccole cose.

Legge solenne che i tradizionalisti del Festival vedono trascurata anche nei nuovi criteri di scelta delle orchestre. Mirabile, coi suoi trentadue perfetti elementi, quella di George Melachrino; eccellente, col suo complesso più ridotto, l'altra di Gian Stellari.

Ma con quale spirito veniva ai Festival di anni addietro il buon maestro Angelini? Egli veniva umilmente – e dunque da gran signore – a servire la canzone, perché riconosceva nella canzone la sola e vera protagonista del Festival. Si limitava ad accompagnarla sulla sua breve strada, cercando di giovarle ad ogni passo, senza trarne alcun giovamento.

Ora – dicono i tradizionalisti – la grande orchestra di Melachrino, con quelle sue elaborazioni magiche e fascinose, tutte tessute di segreti incanti, giova più alla canzone o giova più a se stessa? Tutto molto bello, tutto troppo bello, osserva questa gente. Ma osserva anche che il Festival non deve mettersi in frac, se non vuole rinunciare alle sue caratteristiche originarie, in nome delle quali è divenuto esso stesso una “tradizione” (*ibid.*).

Notiamo, per inciso, come già alla sua sesta edizione (ovvero in un quinquennio) si parlava dunque del Festival come di una “tradizione” per alcuni da salvaguardare, per altri da rifondare. L'articolista del “Corriere della Sera” non si mostrava particolarmente critico nei confronti delle canzoni quanto dell'assetto spettacolare del Festival e soprattutto della presenza di Melachrino. In realtà il maestro non era un grande innovatore, ma semplicemente componeva musica per sola or-

chestra. I «tradizionalisti» descritti da Grazzini dovevano nutrire una certa diffidenza verso questo tipo di arrangiamenti, che puntavano (come avveniva anche nella migliore tradizione jazzistica) a ridurre le canzoni a pretesti melodici per le composizioni.

Verso la fine del decennio il periodo delle “grandi orchestre” stava tramontando e il cambiamento divenne lentamente avvertibile anche a Sanremo, dove gli spazi e il rilievo riservati alle parti orchestrali cominciarono a ridursi. Lo stesso Angelini, pur considerato dai tradizionalisti un paladino delle canzoni per la sua indiscutibile capacità di metterne in risalto il carattere e per la sua competenza nella scelta dei cantanti, si trovò rapidamente a essere superato, perché appartenente a un mondo sonoro destinato (nel bene e nel male) a tramontare.

Le forme della canzone

Nel 1952 Pippo Barzizza pubblicò per l'editore Curci il metodo intitolato *L'orchestrazione moderna nella musica leggera. L'ABC dell'arrangiatore*. In questo manuale, che ha avuto un buon successo, tanto da essere ancora nel catalogo della casa editrice, egli riassume la prassi compositiva prevalente in quegli anni. Dopo aver descritto le potenzialità degli strumenti e dei possibili organici, definisce alcune linee di condotta nella composizione delle parti orchestrali. Linee che è possibile rinvenire (più o meno) nel repertorio sanremese del primo decennio.

Da buon professionista dell'orchestrazione proclama: «Non esiste motivo musicale tanto cattivo che non possa sembrare buono attraverso un ottimo arrangiamento» (Barzizza, 1952, p. 66) e comincia la descrizione dello schema dell'arrangiamento (*routine*) partendo dall'enunciazione di un principio: «Dell'intero brano musicale egli [l'arrangiatore] terrà conto del motivo principale, quello cioè per il quale il brano è (o potrà divenire) un motivo noto [...]. Nel caso della canzone questo motivo è il ritornello (refrain, chorus): tutto il resto sarà di scarso interesse per lui» (*ibid.*).

Il ritornello di cui si parla nel manuale è nella forma melodica del song americano classico, utilizzato e perfezionatosi nel teatro musicale di Broadway a partire dagli anni venti. In questo libro lo chiameremo sempre refrain per non confonderlo con altre accezioni del termine “ritornello”. Parimenti useremo i termini americani *chorus* e *bridge* nelle canzoni che maggiormente si ispiravano a modelli d'oltreoceano.

Le canzoni iniziavano con una parte introduttiva (detta *verse*, in italiano era tradotto con *strofa*) che aveva grosso modo la funzione del recitativo nel melodramma. Era sovente in ritmo libero e il personaggio vi presentava i fatti sui quali avrebbe poi espresso il suo sentire e la sua opinione nel corso del refrain. Quest'ultimo, nucleo centrale della canzone, era costituito da una melodia di 32 battute, divise in quattro sezioni di 8 secondo lo schema AABA. In A (chorus, la traduzione in italiano era anch'essa *ritornello*, cosa che poteva creare confusione con il refrain) la melodia era la stessa e sovente anche il testo, soprattutto nella terza ripetizione, era identico. La sezione B (bridge, in italiano *ponte* o *inciso*) era in genere nettamente differente sia melodicamente sia armonicamente rispetto alla A e, a livello testuale/teatrale, veniva usata per considerazioni contrastanti, o più approfondite, rispetto a quelle espresse nel chorus¹⁷. Il refrain di 32 battute così inteso poteva essere ripetuto diverse volte nel corso della canzone, soprattutto quando il cantante era in scena, a teatro come al cinema. Nella musica da ballo (in cui il modello era ampiamente utilizzato) le ripetizioni del refrain erano invece preferibilmente strumentali e talvolta il canto arrivava una sola volta all'incirca a metà del brano¹⁸.

Molti musicisti italiani avevano adottato questo modello formale, da prima della guerra, affiancandolo alla forma frequente invece nella chanson francese, nella quale strofe con uguale melodia e testo differente si alternavano a un ritornello, in genere di 16 battute divise in 4 frasi melodiche (aabb, abab, abac ecc.), con uguale testo e melodia. Negli studi di popular music i due modelli sono spesso definiti «chorus-bridge» o «strofa-ritornello» (Fabbri, 1996).

Nelle canzoni di Sanremo dei primi anni la forma di derivazione americana, basata sul *verse* introduttivo e sul refrain di 32 battute (AABA), era maggioritaria anche se non esclusiva. La troviamo in *Grazie dei fiori*, *La luna si veste d'argento*, *Una donna prega*, *Vecchio scarpone*, *Canzone da due soldi*, *Buongiorno tristezza* (solo per citare alcune delle canzoni arrivate ai primi posti, perché la lista sarebbe lunghissima). Il *verse* rappresentava ciò che secondo Barzizza doveva avere «scarso interesse» per l'arrangiatore (e dunque per l'ascoltatore). Invece il *refrain*, che egli chiama in italiano *ritornello*, doveva, evidentemente, essere ripetuto più volte o dalla voce o dall'orchestra.

Nei suggerimenti contenuti nel manuale di Barzizza l'orchestra ha un ruolo da protagonista nel trattamento del refrain. La *routine* completa che lui propone in via esemplificativa è:

- Introduzione orchestrale

- Primo refrain orchestrale, sovente in una versione ridotta di 16 misure
- Interludio-modulazione orchestrale
- Secondo refrain cantato
- Interludio (eventuale modulazione)
- Terzo refrain orchestrale per 16 battute, vocale per le rimanenti
- Coda.

La prima esposizione del refrain (Barzizza la definisce «primo ritornello» e di conseguenza parla di «secondo ritornello» e «terzo ritornello») è dunque eseguita in modo parziale dall'orchestra dopo l'introduzione:

Questo primo ritornello [introduttivo-orchestrale] sia sempre considerato ESPOSIZIONE del motivo originale [...]. Se l'arrangiatore ha in mente qualche "svisamento" non è qui che deve essere applicato (Barzizza, 1952, p. 77).

Non è dunque la voce a esporre il refrain. Il canto entra dopo almeno venti-ventiquattro battute con la strofa (verse) e il «secondo ritornello». Ma Barzizza si preoccupa che le sia dato il massimo risalto:

[Durante il ritornello cantato] la preoccupazione unica dell'arrangiatore dev'essere quella di non sopraffare mai la voce con un eccesso di volume sonoro. Se si potesse adottare uno slogan, andrebbe benissimo: economia (di suono) e buongusto. Un background (sottofondo) basato sugli archi è ottimo, come anche può esserlo quello di qualunque altra sezione. [...]. Qualunque strumento "a solo" può costituire un ottimo sistema di "riempitivo", specie se messo in evidenza nelle "stasi" della melodia (ivi, p. 82).

Il «terzo ritornello» può essere interamente orchestrale o suddiviso tra l'orchestra (16 battute) e la ripresa del canto (16 battute). Questa volta però è soprattutto l'orchestra ad avere un ruolo determinante per l'efficacia del brano:

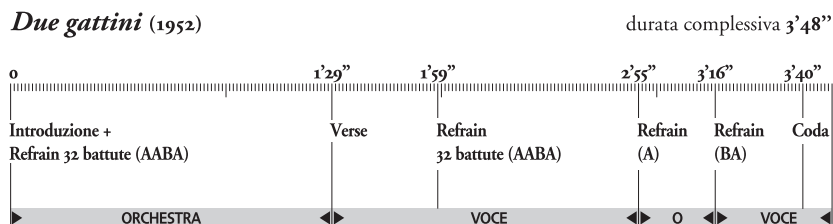
Questo terzo ritornello [orchestrale] è quello cosiddetto "speciale"; la specialità di cui deve far mostra è quella di aumentare, con il suo geniale sviluppo, l'interesse musicale dell'Arrangiamento rispetto alla parte già sentita (*ibid.*).

Questi principi vennero applicati frequentemente nei primi anni di Sanremo. L'orchestra aveva spesso una parte consistente nell'economia del brano.

Nel 1952 la *routine* proposta da Barzizza è esemplarmente messa in pratica da Angelini per *Due gattini*, un foxtrot di Tata Giacobetti del Quartetto Cetra e del compositore siciliano Franco Mannino (che scrisse alcune canzoni con lo pseudonimo di Trinacria) (Anselmi, 2009). Interpretata dal Duo Fasano la canzone ha uno stile giocoso, messo in risalto dalle scelte orchestrali (*Sanremo 1952*).

■■■ L'armonia è in gran parte basata su una successione (I-vi-ii-V), conosciuta dai musicisti comunemente come “giro di do”, che, chissà se per qualche evocazione, sarà la stessa scelta nel decennio successivo da Gino Paoli per *La gatta*. Un giro semplice e non così diffuso negli anni cinquanta come lo sarà nei sessanta. Dopo un'introduzione spiritosa, con vibrafono e fagotto, l'orchestra espone il refrain. Il canto esegue quindi il verso e il secondo refrain. Il terzo refrain è suddiviso tra l'orchestra, che suona con un pieno deciso e ricco, «svisando» come diceva Barzizza, e il ritorno del canto. Conclude una breve coda. ■■■

Come si può vedere nello schema le parti per sola orchestra occupano quasi il cinquanta per cento del brano.



Questo modello formale poteva essere duttile. Del resto le orchestrazioni proposte da Angelini, come da altri direttori, variavano sensibilmente tra una canzone e l'altra. Oseremmo definirle di tipo impressionistico-descrittivo, pronte come erano a delineare la specifica atmosfera della canzone con l'uso prezioso dei timbri orchestrali, delle dinamiche, degli interventi “in solo”, “in sezione” o “in tutti” degli strumenti. La relazione testo-musica era il più delle volte collaborante e tesa a comunicare uno specifico significato. Per questo forse in molte sue biografie Angelini è dipinto come “servitore” della canzone.

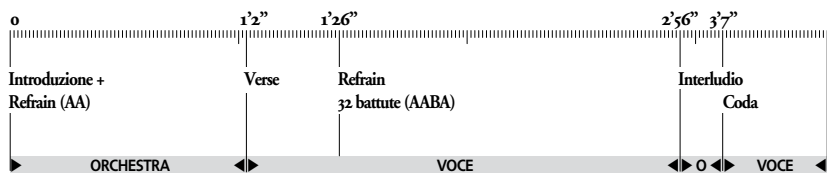
In *Due gattini*, che non sappiamo se fu orchestrata da Angelini o dallo stesso Mannino, tutti gli elementi concorrono a delineare un'atmosfera serena e ottimistica per questo brano nel quale si sostiene che la semplice affettività di due gatti può aiutarci a comprendere cosa veramente «sia l'amor».

Grazie dei fiori ha una simile organizzazione formale, ma l'arrangiamento riesce a valorizzare gli elementi più struggenti contenuti nella melodia (il tritono discendente iniziale e il passaggio sulla seconda minore, armonizzata con la sesta napoletana) per creare un effetto di profonda tristezza. L'autore della musica, Saverio Seracini, buon chitarrista jazz, aveva collaborato fin dall'inizio con Barzizza per la riconversione in senso jazzistico dell'orchestra Cetra (Mazzoletti, 2004, p. 330). Quando musicò il testo di Panzeri e Testoni stava per diventare cieco, infatti non salì sul palco di Sanremo per ricevere il premio (Anselmi, 2009). Non abbiamo, in questa sede, elementi per sapere se collaborò con Angelini per l'arrangiamento della canzone.

■■■ Nella versione discografica (Cetra DC5262), l'introduzione eseguita dagli ottoni con sordina è costruita su una scala minore discendente con il secondo grado abbassato, dal sapore quasi luttuoso, che prelude allo struggente addio amoroso. Seguono le 16 battute orchestrali del refrain condotte da un desolato organo elettrico e dai fiati. La strofa e il ritornello cantati sono accompagnati discretamente dai fiati in sezione, con interventi che emergono solo a fine frase, in quei momenti che Barzizza chiama «stasi» del canto. L'interludio orchestrale ripropone brevemente elementi dell'introduzione ai quali segue direttamente la coda drammaticamente urlata dalla Pizzi sulle parole «Addio, per sempre addio, senza rancor». Manca quindi il terzo refrain, probabilmente perché la canzone è una lenta e languida beguine. La ritmica appena percepibile rimanda comunque all'ambiente sonoro più caldo e passionale della musica latino-americana (un riferimento tra i tanti è la famosa *Amado mio* dal film *Gilda* del 1946, che fu anche tradotta in italiano o il repertorio anch'esso molto popolare della portoghese-brasiliana Carmen Miranda). ■■■

Grazie dei fiori (1951)

durata complessiva 3'34"



È evidente da questi due esempi come l'esposizione strumentale del refrain creasse un notevole sbilanciamento a favore dell'orchestra nell'equilibrio del brano.

Già nelle prime edizioni, però, in molte canzoni il refrain iniziale dell'orchestra veniva omissso e la voce entrava dopo un preludio di 15-20 secondi, che aveva comunque un ruolo significativo. Un esempio è *La luna si veste d'argento*, seconda classificata nel 1951. La canzone ha un testo esilissimo e il refrain è ripetuto identico alternativamente da Togliani e dalla Pizzi. Probabilmente la fortuna arrise alla canzone grazie a una accattivante melodia eseguita, almeno nella versione incisa su disco, da un violino solista e usata come preludio, interludio e coda. Estranea al costruito melodico delle parti cantate, ha un carattere utile a una serenata ed è dunque efficace per costruire l'atmosfera romantico-notturna evocata dai due amanti (*La luna*).

Comunque, con l'ingresso anticipato della voce il cantato acquistava una rilevanza ben maggiore. Dopo il 1955, allorché le trasmissioni divennero anche televisive, la centralità del cantante con la sua presenza scenica si impose in maniera irreversibile. Un'attesa troppo lunga prima dell'inizio del canto sarebbe stata difficilmente sostenibile anche per motivi di regia. Quest'ultima dedicava del resto scarsissimi momenti alla ripresa degli orchestrali e dello stesso direttore, che a lungo andare divenne una timida e discreta comparsa nei brevi attimi di presentazione del brano.

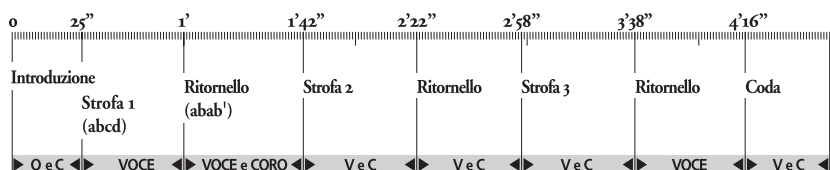
Come si è detto, lo schema formale con refrain da 32 battute non era l'unico usato a Sanremo. Un numero discreto di canzoni seguiva quello strofa-ritornello che, molto frequente nella chanson francese e nella canzone italiana degli anni venti-trenta, era stato un po' messo da parte nel periodo della cosiddetta swingizzazione pre e postbellica. Gli esempi sanremesi più noti nei primi anni sono sicuramente *Papaveri e papere* e *Vola colomba*, che hanno un classico ritornello di 8 battute, diviso in due frasi. Ripetuto diverse volte, si alterna con strofe che hanno identica melodia e differente testo. Ambedue le canzoni, con le loro liriche lunghe e narranti, lasciano poco spazio all'orchestra e, forse anche per questo, hanno un sapore più nazionale-popolare e meno americano.

In *Vola colomba*, che nella versione originale dal vivo ha una durata ben superiore alle altre canzoni, anche perché staccata da Angelini con un tempo lentissimo, l'orchestra non ha alcuna sezione per sé. Nilla Pizzi è in continuo dialogo con un coro maschile, che rende ancor più solenne e patriottico l'ambiente sonoro della canzone. Sono da citare, a proposito dell'orchestra, alcuni interventi descrittivi e di colore, come il

rispondersi delle trombe su suoni singoli a imitazione di campane dopo il verso conclusivo della seconda strofa («e il campanon din don ci faceva il coro»), o la citazione testuale dell'*incipit* dell'inno di Mameli-Novaro, durante l'ultimo ritornello (*Sanremo 1952*).

Vola colomba (1952, versione dal vivo)

durata complessiva 4'45"



In canzoni di questo tipo le strofe hanno un ruolo ben diverso rispetto al verso del modello americano. Quest'ultimo è una sorta di prologo che spiega il perché ci si trovi nella situazione emotiva descritta dal ritornello. La canzone strofica, esemplare nella tradizione francese della canzone realista, ha invece in sé qualcosa dell'antico canto narrativo. I fatti sono descritti nel loro divenire e in modo particolareggiato. Il ruolo del ritornello è invece simile a quello del chorus: ha valore di sommario lirico, contiene la morale della canzone e soprattutto ne rappresenta generalmente il "gancio".

È consapevolezza comune (Borgna, 1998, p. 35) che, nel repertorio di Sanremo, il ritornello sia l'elemento più significativo della canzone e che esso venga ripetuto più volte per catturare l'attenzione dell'ascoltatore e rimanere impresso nella sua memoria. Franco Fabbri (1996) rileva come le due forme (verse-chorus-bridge da una parte e strofa-ritornello dall'altra) comportino al momento della ricezione un diverso risvolto emozionale a causa del posizionamento del "gancio" (ovvero dell'elemento nella canzone che attrae maggiormente), che arriva immediatamente nel modello AABA ed è invece ritardato nell'altro. Fabbri definisce "da festival" soprattutto la forma strofa-ritornello con uno schema S-R-S-R-R, ovvero due sole strofe e un doppio ritornello alla fine. Si tratta di un modello successivo rispetto a quelli oggetto di questo capitolo, potremmo forse considerarlo una loro evoluzione.

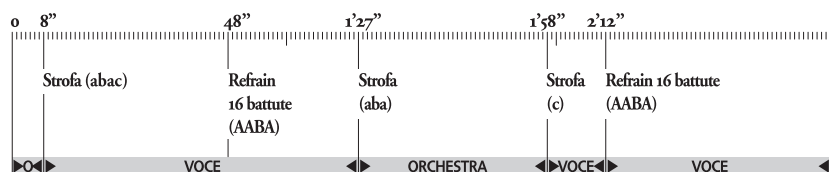
Se si segue il modificarsi delle forme tra gli anni cinquanta e i sessanta si nota come il modello AABA persistette a lungo e convisse con

alcune varianti. Nel 1956 la canzone vincitrice, *Aprite le finestre*, era in una variante con refrain di 28 battute anziché 32, in quanto il ponte (B) era dimezzato. In *Amami se vuoi*, seconda classificata, l'intero refrain AABA era dimezzato (16 battute). Il verso iniziale è intendibile come una strofa e nell'interludio, al posto del refrain come avveniva in genere, l'orchestra riprende la melodia della strofa introduttiva, conclusa dalla voce, creando una successione strofa-ritornello-strofa-ritornello.

La canzone è dunque un ibrido sul piano formale, nel quale comunque il verso «Amami se vuoi, tienimi se vuoi» (gancio della canzone) è ripetuto quattro volte.

Amami se vuoi (1956)

durata complessiva 3'



Verse, strofa

Mi piace tanto accarezzarti,
 sugli occhi timidi baciarti
 Ma non mi sento di giurarti,
 se tu mi chiedi eterno amor
 Abbandoniamoci al destino,
 soltanto lui non sa ingannar
 E se rimango a te vicino
 non lusingarti, ma non disperar, no...

Refrain (ritornello)

Chorus 1 (A)

Amami se vuoi, tienimi se puoi
 Io sono l'amor che svanisce

Chorus 2 (A)

Ma dei baci miei non fidarti mai
 Io son l'amor che ferisce

Bridge (B)

E quando fra le braccia mi stringi dolcemente

Ancor più dolcemente ti dirò

Chorus 3 (A)

Amami se vuoi, tienimi se puoi

Perché io son così

Verse, strofa

(Strumentale)

E se rimango a te vicino

non lusingarti, ma non disperar, no...

Refrain (ritornello)

Amami se vuoi, tienimi se puoi

Io sono l'amor che svanisce

Ma dei baci miei non fidarti mai

Io son l'amor che ferisce

E quando fra le braccia mi stringi dolcemente

Ancor più dolcemente ti dirò

Amami se vuoi, tienimi se puoi

Perché io sono così

Nel corso del decennio l'organico gradualmente si arricchì. Anche gli strumenti elettrici, organo Hammond e chitarra vi trovarono spazio. La batteria venne sempre più in primo piano.

Le innovazioni musicali più significative alla fine degli anni cinquanta furono la vocalità dei cosiddetti urlatori, che affiancò i due precedenti modelli *operettistico* e da *crooner* per gli uomini, vellutato e morbidamente sensuale per le donne, e la base ritmica in *terzinato*¹⁹, che si insinuò tra i precedenti ritmi da ballo: slow, beguine, mambi, marcette ecc.

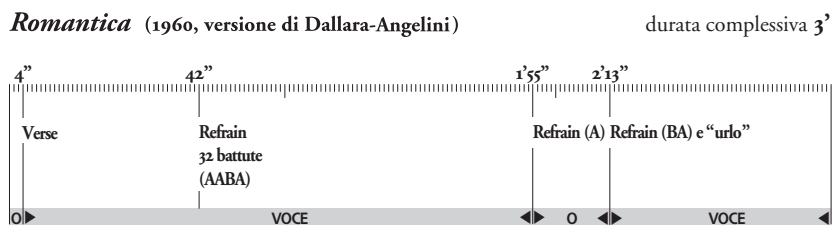
Ambedue questi elementi furono oggetto di critiche e discussioni anche a livello musicologico. Ricordiamo per esempio le accurate (quanto accorate) pagine di Sergio Liberovici (Straniero *et al.*, 1964) che nel terzinato e nella vocalità urlata vedeva il segno dell'inquietudine patologica della modernità.

Sia il terzinato sia la voce "urlata" risentivano ancora una volta di coeve mode statunitensi. Il ritmo in terzine caratterizzava i contemporanei repertori rhythm and blues. Furono in particolare gruppi come i Platters (*Only You* è prima in classifica in Italia nel 1957) o cantanti

come Paul Anka (idem con *Diana* nel 1958) a diffonderlo in Italia sul finire del decennio. La definizione di “urlatori” fu attribuita in Italia a cantanti quali Tony Dallara, Joe Sentieri, Betty Curtis e Adriano Celentano. Vedremo come ci fosse però una differenza di rilievo tra la vocalità di quest’ultimo e quella degli altri. Una differenza che segnò un definitivo spartiacque tra gli anni cinquanta e sessanta e che finì con il sacrificare proprio i protagonisti di questa breve stagione di rinnovamento (Agostini, 2005).

Un esempio dello stile “intermedio” degli urlatori fu *Romantica*, vincitrice dell’edizione del 1960, eseguita da Renato Rascel (che era anche uno degli autori insieme a Dino Verde) e da Tony Dallara. Il primo fu accompagnato da Marcello De Martino, il secondo da Angelini. Roberto Agostini (2005) ha effettuato una approfondita analisi comparativa delle due versioni di questa canzone alla quale rimandiamo per gli aspetti interpretativi, formali e armonici. Qui evidenziamo semplicemente come nella versione di Dallara gli interventi solo orchestrali fossero ridotti al minimo, ma l’orchestra avesse una presenza sonora più massiccia anche durante il cantato, contravvenendo a una delle regole barzizziane. La batteria eseguiva il concitato “terzinato” e Dallara doveva imporre la sua voce sul sound orchestrale, ormai ispessitosi. La coda finale si chiudeva con un lungo suono tenuto: l’urlo.

Differente, perché più elegante e pacata, era ovviamente la versione di Rascel, a testimonianza, ancora una volta, di un compromesso sanremese.



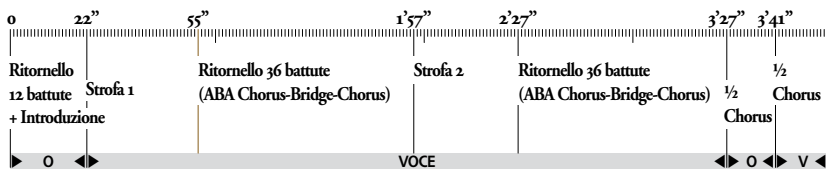
Nonostante il permanere della doppia esecuzione orchestrale, il panorama sonoro dei primi anni sessanta era notevolmente cambiato. È opinione comune che la vera svolta avvenne in una data precisa: il 1958 con la vittoria di *Nel blu dipinto di blu* (Borgna, 1998; Jachia,

1998; Salvatori, 2000; Agostini, 2005; Jachia, Paracchini, 2009). Un'opinione avvalorata dalle reazioni dell'epoca. In un Cinegiornale così fu commentato il gesto di Modugno, che sull'entrata dell'interludio orchestrale spalancò le braccia e con slancio si voltò di spalle: «Nel gesto di Modugno c'è tanta giovinezza e tanto entusiasmo. L'entusiasmo di chi ha dato la prima allegra scrollata a quel vecchio edificio pieno di zucchero e ragnatele nel quale rischiava di adagiarsi la canzone italiana» (SI 1958). La voglia di novità, giovinezza e modernità era dunque un sentire condiviso e oseremmo dire "istituzionale", e Sanremo seppe dunque dare la risposta che ci si aspettava.

Per il grande successo avuto anche successivamente, non è possibile considerare *Nel blu dipinto di blu* solo come una canzone arrivata al momento giusto nella storia d'Italia e di Sanremo. Nel 2003, durante un concerto in Piazza del Popolo a Roma, Caetano Veloso prima di darne un'interpretazione particolarissima per sola voce e chitarra, affermò: «Questa è una canzone magica». Le parole di un poeta sono sempre più efficaci e suggestive di quelle di uno studioso nel ribadire ancora una volta la felice riuscita anche a livello internazionale dell'idea creativa di Modugno e Migliacci, prima di introdurre alcune considerazioni analitiche.

In primo luogo osserviamo la forma.

Nel blu dipinto di blu (1958, versione di Modugno-Semprini) durata complessiva 3'56"



Questo schema è tratto dalla versione eseguita da Modugno, accompagnato da Semprini, nella prima serata eliminatória del Festival (*Volare*). La versione che fu registrata su disco è più breve, sia perché è più veloce, sia perché mancano nell'introduzione orchestrale le 12 battute del ritornello che aprivano la versione dal vivo. In effetti tutti abbiamo nelle orecchie l'inizio della canzone a partire dall'Interludio orchestrale con la piovgerella di note acute degli arpeggi del pianoforte e la mescolanza dei timbri dell'organo Hammond e dei piatti che simulano (chissà) folate

di vento. L'armonia e il ritmo sono volutamente sospesi per introdurci nella dimensione onirica raccontata nella strofa. Da questo momento Modugno canta per circa tre minuti.

■■■ La lirica comincia con una quartina di versi di 14 sillabe con rime bacciate aabb accompagnate da una melodia con terzine su suoni ribattuti. È stata definita una sorta di recitativo, anche perché l'accompagnamento è ancora privo di una chiara ritmica (*a piacere* è indicato sullo spartito). È evidente in particolare l'organo Hammond che risponde alle frasi del cantante. Con un balzo verso l'alto nei versi 3 («Poi d'improvviso venivo dal vento rapito») e 4 («E incominciavo a volare nel cielo infinito») la melodia è trasposta all'ottava superiore e si conclude con una cadenza sospesa (accordo di fa⁷, settima di dominante di sib maggiore che è la tonica d'impianto).

Nel famoso ritornello la metrica pare dissolversi in due versi-parola («Volare-Cantare»), seguiti da sillabe nonsense. La melodia su suoni lunghi e nel registro più acuto disegna un chiaro planare e risalire, mentre la base ritmica diventa gioiosamente evidente, quasi a sostenere il "volo". L'armonia ha un momento di indefinitezza (Savastano, 2005): sul verso «Volare» la tonica non viene toccata, anzi sembrerebbe quasi di trovarsi in una situazione di modulazione in do minore. È sulla sillaba accentata di «Cantare» che, in battere, c'è l'appoggio sulla tonica sib. Credo non sia irrilevante questa soluzione armonica. In fondo è proprio il verbo "cantare" che risolve armonicamente e concettualmente la tensione della canzone. Fino a questo punto non si poteva capire dove avrebbero condotto le incognite del volo onirico. Ma se si tratta di "cantare"... siamo a Sanremo alla vigilia del boom economico, si vola senza pericolo (come con API, per chi ricordasse la pubblicità di un olio da carburante) e la gioia sprizza da tutti i pori. ■■■

La struttura formale della canzone è un felice compromesso tra stilemi americani e italiani.

A un primo e parziale ascolto può sembrare di trovarsi nella forma del song teatrale classico con un verse («Penso che un mondo così ecc.») e un refrain composto da chorus («Volare ecc.») e bridge («E volavo volavo felice ecc.»). Gli ingredienti in effetti ci sono tutti: il verse ha un carattere recitativo, il bridge si distacca sia melodicamente sia armonicamente dal chorus e, soprattutto, il chorus si ripresenta dopo il bridge. E invece dopo il refrain arriva un nuovo verse-strofa («Ma tutti i sogni nell'alba ecc.») con una chiara funzione narrativa: la notte sta finendo e l'alba ci introduce a un più realistico tipo di volo, quello negli occhi blu

della donna amata (Jachia, 1998). La forma strofa-ritornello della chanson francese e della canzone italiana prebellica sembra quindi avere la meglio, nonostante l'articolazione chorus-bridge del ritornello stesso. Tanto è vero che, come avveniva sovente proprio nelle canzoni francesi, il secondo ritornello è leggermente variato testualmente per adattarsi alla nuova situazione («Nel blu degli occhi tuoi blu / felice di stare quaggiù / con te»). Modugno deve dunque cantare integralmente anche il terzo refrain-ritornello senza dividerlo con l'orchestra. La canzone si conclude perciò con un ulteriore ritornello (a questo punto è il quarto), ridotto al solo chorus e suddiviso tra l'orchestra e la voce.

Nella versione discografica (Fonit, SP 30222), nella quale manca il ritornello orchestrale di apertura, la canzone si presenta invece con la forma strofa-ritornello-strofa-ritornello-ritornello, un modello, come si è accennato, destinato ad aver fortuna a Sanremo nei decenni successivi.

■■■ È interessante osservare anche la struttura interna del ritornello. Come abbiamo detto la forma classica dei refrain all'americana era AABA, con 32 battute divisibili in 8 + 8 + 8 + 8. Anche in canzoni molto popolari dei Platters o di Paul Anka, così amati dagli italiani, questa forma sopravviveva (*Smoking in Your Eyes, Diana*). Nei brani lenti il numero delle battute poteva dimezzarsi (4 + 4 + 4 + 4), come abbiamo osservato in *Amami se vuoi*. I ritornelli "all'italiana", dal canto loro, si basavano generalmente su strutture di 8 o 16 battute. *L'edera*, che si classificò seconda nel 1958, aveva un ritornello di 16 battute (divisibili in 8 + 8, AB), che era immediatamente ripetuto con qualche variante (ABAB¹), per complessive 32 battute. Insomma nella costruzione di queste forme sono prevalenti numeri multipli esclusivamente di 2.

In *Nel blu dipinto di blu*, invece, c'è un'intrusione del 3.

Il ritornello conta complessivamente 36 battute divise in tre frasi da 12. Ne risulta una macroforma ternaria ABA (chorus-bridge-chorus) al posto di quella quaternaria (AABA).

Le melodie in 12 battute, nel xx secolo, sono normalmente associate al blues, un altro genere che ha fatto la storia della musica americana, in particolare quella nera. Negli anni cinquanta questo tipo di forma melodica passò anche al rock and roll. Le 12 battute del blues sono divisibili in 3 frasi aab²⁰. Il famosissimo chorus di *Nel blu dipinto di blu* non ha assolutamente il carattere di un blues, soprattutto nell'armonia e nella metrica, ma la melodia si basa in realtà su una forma simile, con una suddivisione ternaria anche a livello microstrutturale:

Volare oh oh (a = 4 battute)

Cantare oh oh oh oh (a¹ = 4 battute)

Nel blu dipinto di blu, felice di stare lassù (b = 4 battute). ■■■

Val la pena anche sottolineare come nel chorus ci sia molto di più che un ibrido richiamo a forme differenti. I primi due versi-parola («volare», «cantare») sono accompagnati da un gesto vocale ampio, che oseremmo definire tutto “latino”. C’è un’eco della vocalità spiegata del Sud d’Italia, ma anche del *cante jondo* andaluso o dello stile dei *mariachi* messicani. La terza parte del chorus (b) è in totale contrasto ritmico e dinamico, con il suo stile “consonantico” di tipo anglosassone, che nella interpretazione di Johnny Dorelli è enfatizzato addirittura dalla pronuncia lievemente da anglofono.

In conclusione *Nel blu dipinto di blu* aveva molti punti di forza, primo fra tutti il semplice e universale messaggio del testo (chi non ha sognato di volare almeno una volta?). I vari elementi di discontinuità formale come il contrasto interno al chorus, la macro e micro struttura ternaria, l’ambiguità tra le forme (song, chanson-canzone, blues), probabilmente hanno aiutato a renderla interessante, intramontabile, ovvero un evergreen. Questi elementi inoltre fanno della canzone di Modugno un significativo momento di passaggio, un riassunto di quel che c’era stato e un’anticipazione di quel che il futuro poteva promettere.

Semprini comprese lo spirito della canzone e ne fece un arrangiamento solidamente ancorato allo specifico linguaggio armonico della tradizione orchestrale dello swing di cui faceva parte. Ma seppe anche inserire elementi di novità.

In una lettera a “TV Sorrisi e Canzoni” la figlia di Alberto Semprini, Viviana, riferì come Modugno avrebbe definito il maestro «pietra miliare della sua esistenza» (Semprini, 11 agosto 2006). La canzone ha avuto un gran numero di arrangiamenti e versioni nel corso degli anni, ma alcune delle soluzioni di Semprini, in effetti, le sono particolarmente legate.

Il maestro disponeva di una piccola formazione di buoni professionisti, il Sestetto azzurro. Si affidò dunque a un uso particolare dei timbri, a un solido sostegno ritmico e alle sue doti di pianista accompagnatore per esaltare l’atmosfera sognante e felicemente irreal della canzone.

■■■ Nella strofa manca la sezione ritmica con un effetto di sospensione del tempo. Non era una soluzione nuova, anzi era quasi una regola. Gli strumenti scelti

hanno tutti un preciso segno descrittivo: i piatti e l'arpa per esempio sono evocativi di cimbali e cetre angeliche.

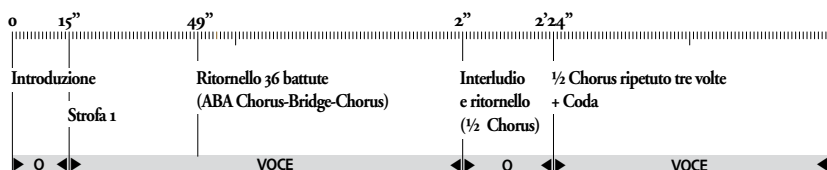
Lo strumento più significativo nella caratterizzazione timbrica della canzone, sia nella strofa sia nel ritornello, è però l'organo Hammond, capostipite di tutte le tastiere elettriche ed elettroniche privilegiate, anche nel decennio successivo, allorché si voleva evocare una sonorità siderale. L'Hammond suonato da Mario Migliardi (compositore nel 1972 della colonna sonora di un seguitissimo sceneggiato televisivo di fantascienza, *A come Andromeda*) faceva parte dell'organico e veniva usato sistematicamente dal Sestetto insieme al pianoforte e al posto delle sezioni di fiati e archi per riempire le zone intermedie della tessitura. In *Nel blu dipinto di blu* ha però un rilievo immenso sia nella strofa, sia anche nel ritornello, dopo l'entrata della sezione ritmica. È costantemente presente insieme alla voce e non si limita al sostegno armonico, bensì interviene in maniera, si direbbe, "effettistica", con brevi inserti che rispondono alla voce, creando un sound impreveduto. Il pianoforte di Semprini è un sostegno sicuro, ma nello stesso tempo ricco di cambi di scena. Il terzinato in questa canzone aiuta a raccontare il dinamismo del volo, ma non è ossessivo ed emerge in primo piano solo nei ritornelli orchestrali. È spesso interrotto da brevi momenti jazzati, quasi piccole improvvisazioni, che arricchiscono la melodia. ■■■

La versione di Angelini e cantata da Johnny Dorelli ha un carattere molto diverso (*Volare*). Dorelli era un debuttante ventenne e fu apprezzato per la sua giovinezza (da Grazzini fu definito un fanciullo, sul "Corriere della Sera") e per il suo garbato modo di cantare nello stile dei *crooners* rappresentato a Sanremo soprattutto da Teddy Reno. Il suo linguaggio era dunque più convenzionale rispetto a quello di Modugno. Questi tendeva a troncare i suoni, a spezzare le frasi, a creare cambi di intensità improvvisi, dando una maggiore enfasi ritmica alla sua interpretazione (Jachia, 1998; Jachia, Paracchini, 2009). Dorelli con la sua voce vellutata allungava i suoni, collegava le frasi tra loro, utilizzava sapientemente le dinamiche senza asprezze.

Più convenzionale era anche l'orchestrazione di Angelini. L'orchestra Canzoni e Ritmi era una grande formazione con sezioni di archi, legni e ottoni. Angelini alternò le varie sezioni creando momenti più lirici (come quando usò i violini nell'accompagnamento del verso «Una musica dolce suonava soltanto per me») ad altri più ritmico-swing. In generale però non concesse molto ai contenuti della canzone, se si eccettua la breve introduzione basata su una progressione ascendente. Un arrangiamento ricco e "di mestiere" potremmo dire, che alla fin fine riuscì ad

omologare nel sound sanremistico dell'epoca questa canzone. Tanto è vero che Angelini operò una forzatura nella struttura formale, eliminando la seconda strofa e aggiungendo una coda su suoni tenuti, alla Sinatra. In questo modo la struttura della canzone finì per rientrare in canoni più sentiti, allora, nel Festival.

Nel blu dipinto di blu (1958, versione di Dorelli-Angelini) durata complessiva 3'10''



Non sono disponibili per ora testimonianze sul perché Angelini abbia tagliato la canzone di Modugno. Ma è ipotizzabile che egli volesse semplicemente accorciare la canzone facendola rientrare in un quadro formale più consueto. Gorni Kramer, riporta Borgna, aveva dichiarato: «Che pazzia è questa canzone? Non ha stile, non esiste» (Borgna, 1998, p. 60). Un direttore esperto come lui probabilmente più che al contenuto si riferiva all'ambigua e inconsueta forma. Angelini dimostrò di aver capito che la forza della canzone non era certo nelle strofe e in particolare nella seconda strofa, che riconduceva a una dimensione più realistica e dunque banalizzante la situazione, bensì nel ritornello, sul quale puntò tutto.

«Volare» del resto divenne famosa soprattutto per il suo ritornello.

«Volare oh oh cantare»: il boom

«Se l'ape cerca il fior / se il fiume cerca il mar, anch'io / cercavo solo te / per annullarmi in te anch'io», declamava Riccardo Pazzaglia, autore di *Amare un altro/un'altra*, secondo che fosse interpretata da Nilla Pizzi o da Claudio Villa. L'esaltazione della dipendenza femminile, della «donna-cane» come l'avrebbe definita Bianciardi qualche anno dopo (Bianciardi, 2008, pp. 1336 ss.) sembrava ancora legare le generazioni. Una perfetta espressione ne era *L'edera* di Vincenzo D'Acquisto e Saverio Se-

racini, cantata dalla «regina» Pizzi e dall'erede al trono Tonina Torrielli: «Son qui tra le tue braccia ancor / avvinta come l'edera / son qui respiro il tuo respiro / son l'edera legata al tuo cuor / sono folle di te e questa gioventù / in un supremo anelito / voglio offrirti con l'anima / senza nulla mai chiedere». E nessuna bocca avrebbe potuto alleviare l'amore-*Arsura*, canzone di Cherubini-D'Acquisto e Schisa affidata a Consolini e a Carla Boni: «Sembra di fiamma l'orizzonte / arde la terra sotto il sol / E questo ardore che fa bruciare la fronte / mette un'arsura che mi consuma il cuor». Nisa poetava in *Timida serenata*, scritta con Gino Redi per Fierro e Gloria Christian, Latilla e Boni: «Canta tra i rami un dolce usignolo / segue le note della mia chitarra / timidamente gorgheggia un assolo / cantando alla luna s'inebria come me». Panzeri assemblava gli stereotipi dei canti di montagna in *Fragole e cappellini*, scritta con Seracini e cantata da Fierro col Trio Joyce e da Villa col Duo Fasano: «Lei aveva un mazzolin di fior / e le fragole nel cappellino / ogni fragola un bacin d'amor». In alternativa l'amato agiva «come il vento che nell'aria turbina / sollevando per le vie la polvere / vorticoso, perfido e mutevole», come recitavano i versi di *Mille volte* di Zibio e Fabor, interpretata da Cristina Jorio e Tonina Torrielli.

Un cantare, dunque, assai tradizionale – non va dimenticato il debutto di Umberto Bindi come autore della musica della canzone-dépliant *I trulli di Alberobello* –, uno strano debutto per il compositore genovese, con un valzerotto in stile “folkloristico” affidato in gran parte alla fisarmonica e alla ritmica della chitarra – nel quale l'unico brivido pareva provenire dall'esordio sanremese di Aurelio Fierro dopo il grande successo di *Guaglione*. Invece, la sola autentica novità assorbì tutto il resto e divenne l'emblema di un'attesa primavera, dopo il lungo e faticoso inverno della ricostruzione. Il 1958 si era aperto con l'approvazione definitiva, nei giorni del Festival, della legge Merlin. Il processo a monsignor Fiordelli, il giovane vescovo di Prato che nel 1956 aveva denunciato dal pulpito come pubblici concubini due cittadini colpevoli di essersi sposati civilmente, provocò, con la prima condanna, la durissima reazione cattolica, rivelando quanto fosse ancora lungo e difficile il cammino verso una società pluralista e rispettosa delle scelte altrui. In maggio le elezioni politiche parvero un incoraggiamento al PSI in marcia verso la strategia di centro-sinistra (Craveri, 1995). E, in ottobre, la morte di Pio XII e l'elezione a papa del cardinale Angelo Roncalli col nome di Giovanni XXIII immerse nel vivo della contemporaneità la Chiesa cattolica, ponendo sullo sfondo le tensioni tra le aspirazioni alla moder-

nità adulta della società italiana e le resistenze delle quali erano emblema le chiuse rivendicazioni temporali dell'istituzione (Melloni, 2009).

Di tutto questo parlava *Nel blu dipinto di blu*, la canzone di Franco Migliacci e Domenico Modugno che non solo vinse a Sanremo, ma oltrepassò i confini nazionali, sbarcò in America, una delle poche canzoni italiane non riferibile alla tradizione napoletana od operistica a essere conosciuta in tutto il mondo. Eppure per Massimo Mila, che tuttavia aveva scorto un soffio d'aria nuova nella produzione dialettale del cantautore pugliese e aveva apprezzato *Musetto*, l'urlo liberatorio di Modugno era regressione ai «desideri imbelli», a una «poetica velleitaria». Si collocava nella lunghissima sequela tesa a «vagheggiare paradisi di astratta felicità» (Mila, 1959, p. 506), anziché esprimere pulsioni di vita reale come era nel caso degli *chansonniers*, punto di riferimento obbligato per gli innovatori della canzone italiana. Pur nostalgico del Modugno «siciliano», per l'inviato dell'«Unità» la canzone di Sanremo percorreva «una strada che oltr'Alpe ha incontrato recentemente grande successo, soprattutto con le ultime produzioni di Bécaud e di Breuil [*sic*], quella della canzone [...] surrealistica» (Gismondi, 30 gennaio 1958). E l'aggettivo ricorreva anche nelle corrispondenze di Gigi Ghirotti (1° febbraio 1958).

La prima edizione del Festival non organizzata direttamente dalla RAI e affidata ad Antonio Cajafa risultò opaca nei metodi di votazione, come e ancor più delle precedenti, tanto che il maestro Ruccione («quello di *Faccetta nera* e di *Buongiorno tristezza*», Ghirotti, 2 febbraio 1958) ricorse alla magistratura. Fu però segnata dalla canzone di Modugno, sul cui significato di irruzione di una profonda discontinuità è già stato detto molto (Zoppa, 2008), ancorché forse si sia sottaciuto che il consenso generalizzato affondava le radici nella mirabile sintesi di continuità e innovazione. In fin dei conti, raccontava un «sogno» molto più vero e reale di tanti oggetti trasfigurati, perché parlava di quel che stava accadendo in Italia e in Occidente, in un momento in cui le aspettative erano rese finalmente realizzabili. Era una canzone sulla libertà democraticamente adulta, il cui conseguimento imponeva preliminarmente di liberare dal bisogno, dalle gerarchie, dalle costrizioni. Gli stessi interpreti – Modugno e Dorelli – erano, oltre che giovani, debuttanti, ed esprimevano la stessa forza dei cambiamenti sui quali lavoravano le intelligenze culturali e politiche del tempo. Proprio i giovani, ai quali erano rivolte le innovazioni tecnologiche che si riverberavano nei consumi

con il massiccio acquisto dei 45 giri e con la diffusione dei juke-box, stavano divenendo i maggiori acquirenti di dischi ²¹.

I contemporanei ne furono immediatamente consapevoli, sebbene l'enfasi posta nella vittoria e nella rottura di *Nel blu dipinto di blu* sia ormai un luogo comune. Mai inaspettata soluzione di continuità, improvvisa rivoluzione furono maggiormente annunciate e attese. Anche il non giovanissimo ed elegante pubblico andò in visibilio, sventolando fazzoletti bianchi e intonando il refrain: «Un fatto simile non si era mai verificato fino a questo momento», registrò Grazzini al quale premeva che la canzone tradizionale «fresca, elegante, garbata» non fosse «messa in disparte» (Grazzini, 2 febbraio 1958).

I giornali, progressisti o conservatori che fossero, furono unanimi: *Nel blu dipinto di blu* «è parsa, pur tanto semplice e orecchiabile, la voce più distaccata e originale dell'intero festival» (Ghirotti, 1° febbraio 1958). L'«Unità», – pur con riserva, ché la canzone era «inferiore» alle precedenti composizioni di Modugno (Gismondi, 1° febbraio 1958) e che «il più bravo e ancora il più moderno di tutti» aveva il nome di Natalino Otto (Gismondi, 31 gennaio 1958) – non mancò di osservare che aveva vinto «la canzone di gran lunga migliore». Modugno aveva dimostrato che poteva essere apprezzata dal pubblico e «che due cantanti seri e preparati come lui e il giovane Johnny Dorelli hanno la possibilità di imporsi sui “divi” costruiti e artificiosi, dai milioni in banca e dalle lacrime nel fazzoletto» (Gismondi, 2 febbraio 1958). Grazzini apprezzava *Tu sei del mio paese*, una summa del sentire convenzionale sull'emigrazione («Tu sei del mio paese / e solo a te dirò / rimpiango troppe cose / certamente un dì tornerò [...] E quando è l'ora dell'Avemaria / più forte è il desiderio di tornar») definita «una delle canzoni più felici, più fresche, più ispirate e più intelligenti di questo Festival». Egli tuttavia conveniva nel ritenere *Nel blu dipinto di blu* la «più nuova, più originale e più estrosa» composizione. «Questo personaggio che vola nel blu del cielo, con mani e viso dipinti di blu, non ci pare che abbia precedenti nella storia della canzone» (Grazzini, 1° febbraio 1958).

La teatralità di Modugno, non a caso accusato di istrionismo dagli osservatori, quel suo girarsi di scatto e di impeto erano la svolta vitale di un paese che aveva incominciato a volare, a significare la distanza già percettibile tra la realtà della società italiana e il suo effettivo governo. Non si dimentichi, però, che era anche il periodo delle prime imprese spaziali: nel novembre 1957 era stato lanciato dai sovietici lo Sputnik con a bordo la cagnetta Laika.

Modugno e Dorelli trionfarono anche nel 1959 con *Piove*. La canzone di Dino Verde e del cantautore pugliese era «capace di serrare nel suo piccolo giro melodico un nocciolo concreto di realtà. Diciamo, un nocciolino» – osservò Mila (1959, p. 506), anche se a molti osservatori la canzone apparve un ritorno nell'alveo del già conosciuto e sperimentato. L'Italia, avvertì Todisco, è un paese «fondamentalmente conservatore e tradizionalista. Per quanto le apparenze possano far credere il contrario, il gusto del nostro grande pubblico cambia molto lentamente, avversa le novità e invece appetisce tutto ciò che si conforma alle vecchie ed amate abitudini» (Todisco, 4 febbraio 1959). La ricerca di nuovi assetti era visibile nella rotazione dei presentatori – nel 1958 Gianni Agus e Fulvia Colombo, nel 1959 Enzo Tortora e Adriana Serra, nel 1960 Paolo Ferrari ed Enza Sampò – e dei direttori d'orchestra. Ai dominatori della prima metà degli anni cinquanta (Nilla Pizzi, Teddy Reno, Natalino Otto, Achille Togliani, Gino Latilla, Claudio Villa) si affiancarono nel 1959 Anna D'Amico, Wilma De Angelis, Fausto Cigliano, Arturo Testa, Miranda Martino e Betty Curtis. Era inoltre presente come autore Roberto Murolo con *Sempre con te* cantata da Nilla Pizzi e da Cigliano.

Modugno aveva segnato «una svolta» (Grazzini, 31 gennaio 1959) e Sanremo era divenuta «l'università della musica leggera», sebbene le tesi, cioè le canzoni, rivelassero la necessità di un maggiore impegno per vedersi «conservare il diritto di dare delle lauree» (Grazzini, 1° febbraio 1959). In effetti, come osservava "l'Unità", che in apertura riservò al Festival un'intera pagina, *Canzonissima*, la trasmissione televisiva legata alla lotteria di Capodanno, si era conclusa il mese prima con la vittoria popolare de *L'edera* di Nilla Pizzi. Milioni di cartoline si erano riversate sulle «canzoni all'italiana» saldamente ancorate alle prime posizioni. L'ultima finalista fu proprio *Nel blu dipinto di blu*, sia pure nella versione di Gloria Christian, rivelando le difficoltà di affermazione della canzone «moderna» nell'indifferenziato pubblico e non solo nei consumatori di dischi e di juke-box ("l'Unità", 29 gennaio 1959).

Piove, che fu anche il brano maggiormente venduto²², invocava «parole nuove» seppure piovesse «sul nostro amor». In qualche maniera le diceva con la voce baritonale di Arturo Testa *Io sono il vento* di Testoni («sono la furia che passa / e che porta con sé [...]. Sono l'aria / che talora sospira / e che al sol del mattino / più dolce si fa / son la furia / che improvvisa si adira / e che va, fugge e va / dove andrà non lo so»). Interpretata anche da Latilla e proposta anche in un disco dalla giovanissima Mina, la canzone aveva toni solenni e incisivi grazie alla vocalità potente

di Testa e a una ritmica andante e inesorabile, che rientrava nel vasto calderone di quel che allora si definiva *slow rock*. E, soprattutto, un distacco netto fu segnato da Jula De Palma con *Tua* (Agostini, 2005). Era la prima artista a esprimere la legittimità del desiderio erotico femminile vissuto come adulta e piena consapevolezza, che spazzava naturalmente a destra, ma anche a sinistra: il quotidiano comunista la definì «la cantante che turba», una sorta di «vietato ai minori di 16 anni» della musica leggera (Gismondi, 31 gennaio 1959).

Betty Curtis, in coppia con Dorelli, era la sbarazzina voce di *Una marcia in fa*, ripetuta da Latilla e Villa. Una canzone dalla ritmica sostenuta e allegra che nel film *Destinazione Sanremo* di Domenico Paolella veniva ballata con un “figurato” di gruppo nello stile della quadriglia. Tenere insieme nuovo e vecchio fu quindi, in questi anni, la specificità degli abbinamenti dei cantanti, culminati nel 1962 con la proposizione di *Addio... addio...* da parte di Modugno e di Villa. Gli “urlatori”, nell’avviare la transizione verso altri modi di espressione, sintomo di un mutamento epocale, ebbero una stagione di intensissimo, ma altrettanto fugace successo. Naturalmente non erano assenti nelle scelte dei discografici e degli organizzatori strategie tese a catturare pubblici che si stavano differenziando (Anselmi, 2009, p. 122), ma vi era anche l’esigenza di fare sì che il sentire profondo dell’Italia, attratta e nel contempo impaurita dalla necessità di cambiare pelle, inghiottisse l’innovazione e se ne nutrisse.

Ciò risultò particolarmente vero nel 1960. La commistione di autore e interprete, che era stata l’altra innovazione introdotta da Modugno, ebbe una sorta di legittimazione con la vittoria di Renato Rascel, coautore e cointerprete di *Romantica*. È stato osservato che vinse «una composizione di stampo tradizionale, ma interpretata in modo innovativo» (Anselmi, 2009, p. 120) nella versione di Tony Dallara. Egli era – con Betty Curtis, con Miranda Martino e con il “saltello” del Joe Sentieri di *Quando vien la sera* di Alberto Testa e Carlo Alberto Rossi, e di *È mezzanotte* – il principale rappresentante di una decisiva fase di passaggio. Dal 1958 al 1961, da *Come prima* a *La novia*, Dallara dominò le classifiche dei dischi più venduti, vincendo nel 1960 e nel 1961 due edizioni consecutive di *Canzonissima*. Accanto agli urlatori un autentico classico, Sergio Bruni: oltre a *È mezzanotte* portò *Il mare*, nella quale condensava molte delle influenze che avevano alimentato il cantare “alla napoletana”.

Esemplari del sotterraneo conflitto che attraversava gli stessi schieramenti e della difficoltà di comprensione dei caratteri epocali delle tra-

sformazioni erano le cronache di Arturo Gismondi. Fu più avanti il principale commentatore politico di “Paese Sera”, quindi passò alla RAI, abbandonò il PCI, fu vicino al PSI di Craxi e negli anni novanta collaborò stabilmente con “Il Giornale” di Paolo Berlusconi. Nel dualismo tra *Libero*, scritta da Modugno con Migliacci, e *Romantica*, composta da Rascel con Dino Verde, Gismondi si schierava senz’altro con quest’ultima.

Libero si poneva sulla scia del volo di *Nel blu dipinto di blu* e della ricerca di «parole nuove» di *Piove*, ancorché la DC se ne appropriasse per la propria campagna elettorale. Il decennale del Festival sembrava in questo senso essersi lasciato alle spalle tutto quel dolore racchiuso negli amori tormentati e infelici dominanti fino a pochi anni prima, il passato che non passava e i rimpianti di un paese avviluppato nella sua condizione infelice. Nessuna nostalgia del mondo finito con la guerra, nessun ricordo di esso era meritevole di essere salvato. E ciò assumeva tanta maggior rilevanza quanto più minacciosi, al contrario, si facevano i disegni volti a soffocare quella libertà liberatrice che Modugno ormai da tre edizioni andava proponendo. Mancavano pochi mesi al tentativo Tambroni e a tutto ciò che di regressivo a quel governo sostenuto in Parlamento dai neofascisti era legato con il suo populismo.

Per l’inviato dell’“Unità” Modugno si era «lasciato inghiottire dal generale clima di conformismo», limitandosi con *Libero* a «sfruttare una formula ormai ampiamente abusata», mentre *Romantica* era «garbata, gentile, possiede quella grazia un po’ infantile, apparentemente ingenua e in realtà astuta». Certo, non si poteva propriamente definire progressista con quella «sorta di polemica ideologica nei riguardi della vita moderna». Inoltre era «sottaciuta, ma implicita, la deplorazione per l’attuale dilagante praticismo, e la esaltazione per i bei tempi andati di una volta, quando eravamo tutti gentiluomini ecc.» (Gismondi, 30 gennaio 1959). Coincideva nella sostanza con la valutazione del “Corriere della Sera” per il quale *Romantica*, insieme con *È vero* – gli angeli e i miracoli definivano l’amore felice del brano di Nisa e Bindi –, era una delle poche composizioni salvabili di quell’edizione. D’accordo sulla canzone, l’organo del maggiore partito di sinistra e il giornale della borghesia conservatrice divergevano solo sull’interpretazione: “l’Unità”, come evidenziavano anche le titolazioni, non gradiva quella che definiva la leziosa versione di Rascel ed esplicitava una forte simpatia per il proletario Tony Dallara:

Questo singolare e discusso cantante, con la sua faccia da ultimo della classe, la sua apparente modestia [...] è [...] un interprete nel senso migliore della parola, che riesce a ricostruire secondo i suoi mezzi e il suo temperamento le canzoni affidategli (Gismondi, 30 gennaio 1960).

Grazzini, invece, apprezzava Rascel e disdegnava l'urlatore di Campobasso. Il trionfo di Dallara sul palcoscenico, suffragato nelle settimane e nei mesi successivi anche dalle vendite dei dischi, era

cosa stranissima, per una canzone che non è romantica solo di nome, ma lo è di fatto. Dallara, nonostante quelle poche concessioni a cui ha creduto di potersi assoggettare, l'ha "urlata", mentre Rascel l'ha eseguita liscia e tranquilla, secondo lo schema classico delle sue ormai famose interpretazioni (Grazzini, 31 gennaio 1960).

In quel 1960 che si chiuse con l'elezione di John Kennedy, a Sanremo debuttò Mina. La «leonessa dell'urlo» (si 1960), più avanti divenuta la «tigre di Cremona», andò in finale solo con *È vero*, mentre venne eliminata *Non sei felice* di Vantellini e Pinchi, che cantò in coppia con Betty Curtis. L'interpretazione della diciannovenne lombarda non convinse: finiva «talvolta di smarrire il tenuissimo filo melodico in un'orgia di grida indifferenziate». Più «adeguata» era la versione di Teddy Reno, «cantante di una bravura non vistosa, ma solida» (Gismondi, 30 gennaio 1960). Concordava su "La Stampa" Gino Nebiolo il quale, premesso che a Sanremo si ascoltavano «per lo più canzoni banali, vuote, senza sapore, senza ispirazione» (Nebiolo, 2 febbraio 1960), riteneva l'eccezione *È vero* non adatta «all'urlatrice che i giornali specializzati citano come caposcuola. Teddy Reno ne ha fatto invece un'interpretazione fresca e personale» (Nebiolo, 30 gennaio 1960). Mina era «sembrata spegnersi di fronte alle telecamere», perdendo «quella carica che è all'origine della sua popolarità» (Nebiolo, 31 gennaio 1960). La sua versione di *È vero* fu tra i maggiori successi sanremesi nell'anno in cui la giovanissima cremonese fu in classifica con otto brani e con il più venduto in assoluto ²³.

Note

1 Per "treppo" si intende l'esercizio commerciale di cantastorie e di ambulanti che vendono prodotti non ordinari: dai medicinali miracolosi alle grattugie pluri-funzioni. I televenditori ne sono la più evidente discendenza. Una bella inchiesta

con documentazione videografica a proposito del “treppo” in Lombardia negli anni settanta è stata condotta da Bruno Pianta (Meazza, Scaldaferrì, 2008).

2 In tutte le cronache relative al primo Sanremo si afferma che Locatelli fu uno dei pochi giornalisti presenti.

3 Per “gancio” (dall’inglese *hook*) si intende la parte della canzone che maggiormente colpisce l’ascoltatore.

4 Etnomusicologo statunitense. Nel suo paese condusse, con il padre John, numerose ricerche sulla musica popolare sia bianca sia nera, registrando e facendo conoscere musicisti quali Jerry Roll Morton e Muddy Waters. In Europa condusse ricerche nelle isole britanniche, in Grecia, Italia, Spagna, Jugoslavia.

5 La raccolta integrale è depositata, in Italia, presso gli Archivi di Etnomusicologia dell’Accademia di Santa Cecilia.

6 Per una relazione tra il melodramma e il mondo popolare si veda Diego Carpitella 1992a.

7 Di *Vola colomba* ci sono versioni cantate secondo il tradizionale stile a due parti per terze parallele. *Vecchio scarpone* è entrata nel repertorio dei canti di montagna.

8 La scala, su cui si costruisce l’accordo di sesta napoletana, è costruita con un doppio tetracordo frigio: re-mib-fa-sol-la-sib-do-re. Molto usata nel repertorio partenopeo, è ampiamente presente anche nelle canzoni in italiano degli anni venti-trenta. Un esempio parodistico è la divertente *Serenata col jazz band* di Rodolfo De Angelis. Le scale maggiori con la quarta aumentata, do-re-mi-fa#-sol-la-si, sono documentate in molti repertori folklorici del basso Lazio e della Campania.

9 Ringraziamo Paquito del Bosco per queste informazioni.

10 Di *Grazie dei fiori* si vendettero 35-36.000 copie. La sola casa discografica presente nelle prime due edizioni fu la Cetra appartenente al gruppo SIP dell’IRI e quindi di proprietà pubblica. Tra i dischi più venduti dell’anno, classifica guidata da Claudio Villa con *Luna rossa*, *Grazie dei fiori* si piazzò al 4° posto, *La luna si veste d’argento* al 9°, *Sorrentinella** al 10°, *Al mercato di Pizzigbettone* al 21°, *Serenata a nessuno* al 26°, *Famme durmì* al 53°, *Ho pianto una volta sola* al 54°; http://www.hitparadeitalia.it/hp_yends/hpe1951.htm.

11 Si piazzò al terzo posto nella classifica annuale (il più venduto fu *Anema e core* di Roberto Murolo). Al 6° era *Papaveri e papere*, al 9° *Madonna delle rose*, al 10° *Una donna prega*, al 19° *Perché le belle donne*, al 23° *L’attesa*, al 28° *Due gattini**, al 31° *Un disco dall’Italia*, al 41° *Malinconica tarantella**, al 45° *Vecchie mura*, al 47° *Libro di novelle*, al 50° *Ninna nanna dei sogni perduti**, al 62° *La collanina**; http://www.hitparadeitalia.it/hp_yends/hpe1952.htm.

12 Nelle vendite si ebbe la seguente classifica (al 1° posto *Eternamente* di Nilla Pizzi): 6° *Il passerotto* (Boni), 10° *Papà Pacifico* (Pizzi), 17° *Vecchio scarpone* (Latilla), 21° *Acque amare** (Boni), 22° *Campanaro* (Pizzi), 24° *Viale d’autunno* (Boni), 25° *Vecchio scarpone* (Consolini), 30° *Papà Pacifico* (Reno e Quartetto Stars), 33° *Viale d’autunno* (Flo Sandon’s), 40° *Innamorarmi** (Reno), 42° *Povero amico mio** (Latilla), 45° *Campanaro* (Reno), 46° *Tamburino del reggimento* (Latilla e il Doppio Quintetto Vocale), 48° *Lasciami cantare una canzone* (Reno), 55° *Canto della*

*solitudine** (Pizzi), 56° *Buona sera** (Boni), 61° *Vecchia villa comunale* (Latilla), 62° *L'altra** (Pizzi), 63° *La mamma che piange di più** (Consolini), 64° *Povero amico mio** (Consolini), 66° *Tamburino del reggimento* (Consolini), 69° *Lasciami cantare una canzone* (Togliani), 70° *Buona sera** (Sandon's), 72° *Sussurrando buonanotte* (Reno e il Quartetto Stars), 76° *Vecchia villa comunale* (Consolini), 80° *Canto della solitudine** (Reno), 82° *L'altra** (Sandon's); http://www.hitparadeitalia.it/hp_yends/hpe1953.htm.

13 In quell'anno, dominato da *Te voglio bene* di Rascel, le canzoni di Sanremo si piazzarono così: 4° *Aveva un bavero* (Quartetto Cetra), 10° *Canzone da due soldi* (Ranieri), 13° *Tutte le mamme* (Consolini), 14° *Sotto l'ombrello* (Ranieri e Antonio Vasquez), 21° *Tutte le mamme* (Latilla), 23° *Mogliettina* (Togliani), 27° *Canzone da due soldi* (Togliani), 28° *Rosé** (Ranieri), 30° *Berta filava** (Boni e Duo Fasano), 32° *Piripicchio e piripicchia** (Quartetto Cetra), 33° *Una bambina sei tu** (Otto), 34° *Con te* (Togliani), 35° *E la barca tornò sola* (Latilla), 36° *Una bambina sei tu** (Latilla), 37° *Gioia di vivere** (Togliani), 42° *Donnina sola* (Togliani), 43° *Mogliettina* (Otto), 47° *Cirillino cì** (Quartetto Cetra), 49° *Non è mai troppo tardi* (Boni), 53° *E la barca tornò sola* (Carosone), 55° *Arriva il direttore** (Quartetto Cetra), 59° *Con te* (Sandon's e Otto), 60° *Non è mai troppo tardi* (Sandon's), 62° *Donnina sola* (Otto), 64° *Canzoni alla sbarra** (Latilla col Duo Fasano); 68° *Piripicchio e piripicchia** (Latilla col Duo Fasano), 87° *Canzoni alla sbarra** (Quartetto Cetra); http://www.hitparadeitalia.it/hp_yends/hpe1954.htm.

14 Le vendite, dominate quell'anno da *Scapricciatiello* di Aurelio Fierro, secondo http://www.hitparadeitalia.it/hp_yends/hpe1955.htm, furono le seguenti: 9° *Buongiorno tristezza* (Villa), 13° *Il torrente* (Villa), 17° *Incantatella* (Villa), 21° *Un cuore* (Basurto), 22° *Ci-ciu-ci (cantava un usignol)* (Otto e Trio Aurora), 23° *Canto nella valle* (Otto e Trio Aurora), 35° *L'ombra* (De Palma), 40° *Sentiero** (De Palma), 41° *Una fotografia nella cornice* (Otto), 43° *Non penserò che a te** (Pane), 45° *Cantilena del trainante** (De Palma), 46° *Era un omino (piccino piccino)** (Jaione e i Radio Boys), 49° *Zuccherò e pepe* (Jaione e i Radio Boys), 51° *Un cuore* (Ravera), 52° *Buongiorno tristezza* (Pane), 53° *Che fai tu luna in ciel?** (De Palma), 55° *Incantatella* (Parigi), 58° *Il primo viaggio** (Bongiovanni e Pallesi), 60° *Il torrente* (Pane), 61° *Ci-ciu-ci (cantava un usignol)* (Parigi e i Radio Boys), 63° *I tre timidi** (Otto), 70° *Canto nella valle* (Bongiovanni e Pallesi).

15 In una classifica guidata da *Maruzzella* di Renato Carosone, Raimondi con *Aprite le finestre* era 10°. Seguivano all'11° posto *Musetto* nell'interpretazione del Quartetto Cetra, al 13° *La colpa fu* (Molinari), al 15° *Amami se vuoi* (Torrielli), al 19° *La vita è un paradiso di bugie* (Gonzales), al 39° *Musetto* (Modugno), al 43° *Nota per nota* (Molinari), al 44° *Albero caduto* (Molinari), al 51° *Qualcosa è rimasto** (Torrielli), al 53° *Ho detto al sole** (Marzocchi), al 55° *Due teste sul cuscino* (Molinari), al 57° *Il cantico del cielo* (Torrielli), al 58° *Il trenino del destino* (Raimondi); http://www.hitparadeitalia.it/hp_yends/hpe1956.htm.

16 Erano presenti in classifica: 10° *Il pericolo numero uno* (Latilla e Villa), 25° *Un filo di speranza* (Latilla e Duo Fasano), 27° *Casetta in Canada* (Latilla, Boni e Duo Fasano), 32° *Usignolo* (Villa), 38° *Corde della mia chitarra* (Villa), 40° *Cancello tra*

le rose (Villa), 42° *Le trote blu* (Boni e Duo Fasano), 44° *Casetta in Canada* (Christian e Poker di voci), 52° *Scusami* (Latilla), 53° *Usignolo* (Consolini), 69° *Corde della mia chitarra* (Gallo), 71° *Scusami* (Torrielli), 75° *Cancello tra le rose* (Consolini). 61° era la canzone vincitrice del concorso dei liberi autori *Ondamarina* (Villa), 63° *Venezia mia* (Virgili e Poker di voci); http://www.hitparadeitalia.it/hp_yends/hpe1957.htm.

17 Sul modello formale del song americano c'è un'ampia bibliografia. Segnaliamo qui per la rilevanza analitico-musicale il testo di Allen Forte *The American Popular Ballad of the Golden Era, 1924-1950* (1995) e la raffinata analisi della canzone di Ira e George Gershwin *The Man I Love* fatta da Stefano La Via in *Poesia per musica e musica per poesia* (2006).

18 Anche la famosa orchestra di liscio di Secondo Casadei, che pure era italianissima, funzionava spesso in questo modo.

19 Con il termine terzinato si indica un accompagnamento martellante basato su terzine eseguite sui piatti della batteria o su strumenti adibiti al sostegno armonico quali, generalmente, il pianoforte.

20 Il primo verso di un distico (a) è ripetuto con identica melodia pur se con diverso accompagnamento armonico, il secondo verso differente (b) è intonato su una nuova frase melodica.

21 La classifica dei dischi più venduti vide al primo posto *Diana* di Paul Anka e al secondo *Nel blu dipinto di blu* nella versione di Modugno. Seguivano: 13° *L'edera* (Pizzi), 22° *Timida serenata* (Fierro e Christian), 26° *Nel blu dipinto di blu* (Dorelli), 31° *Timida serenata* (Boni e Latilla), 33° *L'edera* (Torrielli), 41° *La canzone che piace a te** (Villa & Duo Fasano), 47° *Mille volte* (Torrielli), 49° *Giuro d'amarti così* (Villa), 50° *Fantastica* (Dorelli), 51° *Fragole e cappellini* (Villa & Duo Fasano), 54° *Amare un altro* (Pizzi), 68° *Arsura* (Consolini), 69° *Fragole e cappellini* (Fierro e Trio Joyce), 73° *Io sono te** (Boni), 83° *Se tornassi tu** (Dorelli), 87° *Campane di Santa Lucia* (Consolini), 91° *Tu sei del mio paese** (Latilla); http://www.hitparadeitalia.it/hp_yends/hpe1958.htm.

22 La classifica, guidata dal brano di Bindi *Arrivederci* nell'esecuzione di Marino Barreto jr, vedeva 16° *Piove* (Modugno), 39° *Io sono il vento* (Testa), 80° *Una marcia in fa* (Curtis e Dorelli); http://www.hitparadeitalia.it/hp_yends/hpe1959.htm. Nella settimana del 7 febbraio si piazzarono anche 4° *Conoscerti* (Reno) e 10° *Lì per lì* (Fierro); http://www.hitparadeitalia.it/hp_weeks/index.html.

23 *Il cielo in una stanza* di Paoli cantata da Mina fu in classifica dall'agosto 1960 al febbraio 1961 e fu seguita nelle vendite da *Il nostro concerto* di Bindi. Le canzoni di Sanremo in classifica furono poche e un po' più indietro: 15° *Romantica* (Dallara), 21° *Quando vien la sera* (Sentieri), 31° *Libero* (Modugno), 41° *È vero* (Mina), 46° *Il mare* (Bruni), 65° *È mezzanotte* (Sentieri), 70° *Noi* (Dallara), 85° *È vero* (Bindi), 99° *È vero* (Barreto jr); http://www.hitparadeitalia.it/hp_yends/hpe1960.htm.

Da *Le mille bolle blu* a *Ciao amore ciao*: speranze e delusioni di un paese in ascesa (1961-67)

Le mille bolle blu: una nuova Italia

Sull'onda del grande successo discografico della sua versione de *Il cielo in una stanza* di Paoli, nel 1961 Mina ritornò al Festival. Per poi non andarci più. La leggenda racconta che, delusa dalle accoglienze e dal risultato, decise di chiudere per sempre con quel palcoscenico. La cantante cremonese si rivelò con Celentano l'interprete più rappresentativa della società scaturita dalle celeri trasformazioni del dopoguerra, dall'evoluzione del costume e dal mutamento del nazionale-popolare italiano. Fu attentissima a quel che accadeva a Sanremo, così come alla galassia dei media e alla loro sinergia al fine della costruzione del mito (Codeluppi, 2009): segnò la televisione presenziando insieme con le gemelle Kessler a diverse edizioni di *Studio uno* di Antonello Falqui, fu un appuntamento fisso alla radio, prese parte a diversi film musicali per poi divenire in maturità editorialista di un importante quotidiano il cui inviato nel 1961 aveva sostenuto che le sue canzoni «erano cosucce, in cui inutilmente ha tentato di infilare briciole di brio» (Nebiolo, 7 febbraio 1961).

La scelta della giovane lombarda di non partecipare più al Festival fu anticipatrice: un simile atteggiamento fu poi seguito da molti artisti. Qualcuno, ancor prima del suicidio di Tenco, lo disertò appositamente come esplicita enunciazione programmatica di una collocazione nel panorama musicale e culturale; altri, raggiunta la fama magari proprio grazie a Sanremo, preferirono evitare ulteriori coinvolgimenti in quel meccanismo, disponibili solo a nobilitarlo come ospiti, oppure a (ri)utilizzarlo per risollevare carriere in crisi. Mina fece qualcosa di più e di diverso: anno dopo anno nel corso dei sessanta impresso il suo sigillo, im-

possessandosi di alcuni eletti brani, sovente opera di cantautori. Già nel 1959 la ragazzina di Cremona aveva inciso *Tua, Io sono il vento e Nessuno* – pure interpretata da una delle voci allora più amate, Betty Curtis, e da Wilma De Angelis, ma passata al Casinò quasi inosservata. Fu da Mina rivitalizzata nell'apparizione al programma televisivo *Il Musicchiere* condotto da Mario Riva con la regia di Falqui (YT 1959a) e poi a *Canzonissima* dove si confrontò con Wilma De Angelis (YT 1959b). Nel 1964 fu la volta di *E se domani*, la canzone di Giorgio Calabrese e Carlo Alberto Rossi portata al Festival da Fausto Cigliano e da Gene Pitney, eliminata dalla finale e definita al suo apparire «gradevole anche se non troppo originale» (Buonassisi, 31 gennaio 1964). Per tutto il decennio, fino a quando Sanremo conservò una centralità nella rappresentazione italiana, Mina tentò di farlo suo. L'abbandono di una simile prassi a partire dal 1970 preludeva alla crisi della manifestazione, che poco dopo sarebbe stata evidente a tutti. Nel corso degli anni ottanta riprese l'abitudine di accogliere nei suoi album alcuni selezionati brani del Festival.

Il Sessantotto fu anche per lei, come accadde agli innovatori della canzone italiana degli anni sessanta, destabilizzante, ma a differenza di altre/i fu prontissima a coglierne alcune istanze mutando immagine. Mina recepì la sostanza di quel movimento e più in generale della «rivoluzione culturale» (Marwick, 1998), personificando in Italia i cambiamenti che investivano le mentalità e si riflettevano nei rapporti di genere. Sulla soglia dei quarant'anni il ritiro dall'immagine proprio quando essa diveniva totalità, concentrando la presenza esclusivamente sulla voce, le consentì «un'assenza presente» (Grasso, 21 marzo 2010), che significava la monumentalizzazione in vita. In effetti alle origini della credibilità unica acquisita presso gli italiani vi è stata la sua piena aderenza all'evoluzione del paese, prevenendola di quell'attimo indispensabile perché fosse compresa. Guidò la marcia, sul piano dell'immaginario collettivo, di una società che nel suo complesso voleva trarre tutti i frutti della morbida immersione nella modernità, simboleggiando «con quel suo sbarrare d'occhi, lo sbalordimento della sana provincia cremonese dinanzi al miracolo» (Bianciardi, 2008, p. 478) e dando espressione, nel contempo, al mutamento del ruolo femminile.

Le donne italiane erano giunte al voto soltanto nel 1946; erano sottorappresentate in ogni aspetto della vita sociale, a cominciare dal lavoro; erano escluse da professioni prestigiose – solo a partire dal 1963 poterono accedere ai concorsi per l'ingresso in magistratura –; vivevano per la maggior parte ancora in una condizione subalterna, vincolata all'im-

maginario maschile che ne sacrificava fortemente l'autonomia (Rossi Doria, 1994; Lussana, 1998; Di Cori, 1998). Per questo la gravidanza di Mina fuori del matrimonio condotta a termine alla vigilia delle elezioni del 1963 – anno inoltre della pubblicazione de *Le svergognate* di Lieta Harrison, sulle trasformazioni dei costumi femminili in Sicilia (Harrison, 1963; Marwick, 1998, pp. 94-5) – e frutto di una relazione col “fascinoso” Corrado Pani, sposato e separato, lungi dal danneggiarla ne rafforzò l'immagine. Aveva pienamente espresso l'«urlo» della «donna fatta» (Eco, 1995, p. 290), che legittimava un nuovo senso di salute e di sintonia della sessualità e dell'affettività, non più affidate al destino diversamente inteso, ma al tentativo di un consapevole governo di sé. In anni in cui una puntuta censura non faceva che alimentare le ossessive morbosità annidate nelle tante pieghe del paese, Mina indicava un'altra via che era in verità già tracciata nella dimensione democratica che il paese sperimentava e pronta a essere percorsa.

L'allegria ragazza borghese di provincia, che a ogni tappa dell'esistenza – adolescenza, giovinezza, vita adulta, maturità – ha saputo conformare i comportamenti secondo le attese, sintetizzò quindi con gli amori, con i matrimoni, con le gravidanze, con i lutti la trasformazione che stava interessando, senza tuttavia sradicarne le persistenze, la società italiana. Al contrario, Umberto Bindi fu con naturalezza sé stesso con troppo anticipo in un contesto e in un periodo del tutto inadatti e quindi scandalizzò. Anch'egli proveniva da grandi affermazioni discografiche che mettevano in risalto il respiro delle sue composizioni musicali. Fu però troppo audace nell'innovazione sul piano dell'immagine, tanto che poté tornare a Sanremo come interprete soltanto nel 1996 per un esplicito atto di riparazione, secondo quanto sostenne il conduttore Pippo Baudo. L'italiano immerso nella modernità che la televisione contribuiva a formare poteva gradire tutti i segni di un mutamento irreversibile, ma l'apparizione di una tranquilla dichiarazione di diversità di orientamento sessuale rischiava di scalfire una depositata e radicata idea della mascolinità, tanto più se accompagnata a un indiscusso talento. Sicché del cantautore genovese si sottolineò che indossava gioielli del valore di svariati milioni e fu pertanto liquidato: «Bottoni, polsini, orologio, anelli: brilla tutto di brillanti, firma autografi come fosse una primadonna. Una smorfia che è un sorriso. Piace così» (SI 1961b).

Per entrambi la partecipazione a Sanremo nel 1961 avrebbe dovuto essere una sorta di legittimazione della rottura con ataviche costrizioni. Bindi pagò, Mina rischiò di essere consumata rapidamente: «Ha voluto

volare troppo alto e si è sgonfiata come le bolle della sua canzoncina troppo furba» (Gismondi, 28 gennaio 1961). Le venne contrapposta Milva, la rassicurante «proletaria alla buona» (SI 1961a): Sanremo si era concluso con «una bocciatura che forse nessuno si attendeva» – Mina – e con una consacrazione – Milva –, a patto naturalmente che restasse «quella che è: una semplice ragazza di Goro, anche con i suoi capelli tinti di rosso» (Grazzini, 7 febbraio 1961).

Mina presentava due brani, con Nelly Fioramonti *Io amo tu ami* (il retro conteneva la sua versione di *Come sinfonia*), con Jenny Luna *Le mille bolle blu*. La prima, però, passò pressoché inosservata; la seconda ebbe risultati di vendita inferiori alle attese. Era però già allora «la canzone più dibattuta» (Gismondi, 28 gennaio 1961). Per alcuni era «la più ardita e originale del Festival» (Grazzini, 28 gennaio 1961), anche se all'interpretazione «pirotecnica» di Mina era da preferire il «capolavoro di compostezza» di Jenny Luna (Grazzini, 29 gennaio 1961). Per altri si trattava di «un motivo furbo, costruito per ottenere alcuni effetti piuttosto facili» (Gismondi, 28 gennaio 1961): Mina, infatti, era in evidente «fase di indecisione e anche, diciamo pure, di confusione. Il suo stile non è unitario, i leziocinii dei quali adorna le sue canzonette hanno il solo effetto di rendere barocche le sue interpretazioni» (Gismondi, 7 febbraio 1961). Col tempo il brano di Vito Pallavicini e Carlo Alberto Rossi è divenuto *vintage*, tanto da assurgere a espressione di un'epoca, come nell'omonimo film del 1993 di Leone Pompucci, a simbolo della levità di quegli anni racchiusi in un carico di fiducia, di speranza, di certezze. Il decennio delle maggiori attese, nel corso del quale emerse il non risolto rapporto della società italiana con una modernità adulta, tutto pareva possibile, perché, non senza gli ingenti costi e i duri sacrifici attraverso i quali l'Italia divenne una società industriale, si credeva possibile un'ininterrotta ascesa.

Se dopo l'addio al palcoscenico del Casinò di Sanremo la carriera di Mina decollò fino a divenire l'icona medesima della musica leggera italiana, molti dei numerosi debuttanti, noti o sconosciuti che fossero, vi trovarono la consacrazione. L'edizione del 1961 era in questo senso in discontinuità con il decennio precedente. Dei cantanti di allora sopravvivevano, oltre a Villa, soltanto Gino Latilla, ma come sostituto di Dorelli, Carla Boni e Teddy Reno. Tutto segnalava la svolta: le orchestre di Intra e di Canfora, gli autori, la formula. La presentazione venne affidata per la prima volta – e passarono quindici anni prima che riaccadesse – a due donne, Lilly Lembo e Giuliana Calandra. Le “elezioni” di un par-

lamento canoro da parte dei lettori del settimanale “TV Sorrisi e Canzoni” avevano visto prevalere di poco la “sinistra” del Partito juke-boxista con 5 eletti, seguito dai “centristi” del Partito musical moderato con 4, dalla “destra” del Partito della restaurazione melodica con 3, al pari della “sinistra riformista” del Partito modernista. Un “parlamento” musicale eletto da un pubblico per così dire “attivo”, cioè appassionato del tema, non scontava i vincoli della democrazia bloccata. Sicché, a rivederlo oggi, sembrava efficacemente riassumere gli effetti paralizzanti del sistema proporzionale in tempi di incompiutezza dell’area della legittimità (Emanuelli, 2004, pp. 21-5). Gli oltre 300.000 votanti, come l’afflusso di cartoline a *Canzonissima*, indussero a ricercare meccanismi analoghi per superare la contrarietà della SIAE e dei discografici alla gara, dato che si stigmatizzava l’opacità delle giurie. Il Festival venne così abbinato all’Enalotto, demandando al pubblico la classifica finale, sebbene le eliminazioni avvenissero con il consueto meccanismo, reso se possibile ancora più oscuro. Il voto popolare allargato sancì la vittoria di *Al di là*. Sanremo era cresciuto a quattro serate – l’ultima a una settimana di distanza –, ma la RAI si limitò a riprendere soltanto la finale e la finalissima.

Organizzatore era Ezio Radaelli, inventore l’anno successivo del Cantagiuro, una sorta di giro d’Italia canoro immediatamente popolare, perché consentiva alle masse di vedere, di toccare, di ascoltare i divi resi familiari dalla televisione (Tabasso, Bracci, 2010, pp. 33-4). E in effetti nel 1961 l’affollarsi di innovazioni a tutto campo sconcertò. I debuttanti apparvero «impari al compito», digiuni dell’«abc del loro mestiere» (Gismondi, 27 gennaio 1961), e tra essi erano i già conosciuti Bindi e Mecchia, Gino Paoli, Pino Donaggio, Little Tony, Tony Renis, Edoardo Vianello, Cocky Mazzetti, Nelly Fioramonti: «Speravamo un po’ tutti di dedicare questa sera un elogio ai sedicenti rinnovatori della musica leggera. Ma non hanno rinnovato nulla» (Nebiole, 27 gennaio 1961). Il confronto era «a tutto vantaggio di cantanti come Luciano Tajoli, Teddy Reno, Claudio Villa in parte», quest’ultimo peraltro eliminato (Gismondi, 27 gennaio 1961).

C’erano «troppi» giovani. L’immissione massiccia di esordienti – 24 su 42 interpreti, a cominciare dal vincitore Luciano Tajoli – retrocedeva l’«università» della canzone a «scuola di avviamento» (Grazzini, 26 gennaio 1961). Anzi, la maggior parte dei nuovi, lungi dall’aver frequentato il liceo, era «appena uscita dalle elementari (quando non siede ancora su quei banchi)» (Grazzini, 28 gennaio 1961). *Come sinfonia* «sotto l’a-

spetto musicale è una delle più forti canzoni che si siano ascoltate», sebbene al critico del “Corriere della Sera” Pino Donaggio sembrasse un interprete «discutibilissimo» (Grazzini, 29 gennaio 1961). *Pozzanghere* di Tony Renis era «un piccolo gioiello di invenzione» (Grazzini, 27 gennaio 1961). Milva possedeva «una stupenda voce melodica moderna paragonabile forse a quella di Dalida» (Grazzini, 28 gennaio 1961). Eppure furono i giovani a stupire il pubblico.

Tajoli, per contro, aveva mostrato «a questa schiera di giovanotti estrosi, con maglioni, berretti, occhiali e selvagge capigliature, che il bel canto si apprezza ancora»; una vittoria la sua «del vecchio tempo sul nuovo» (Grazzini, 7 febbraio 1961). La televisione pudicamente non indugiò sul cantante poliomielitico che zoppicava. Non venne mai ripreso per intero e si evitò di inquadrare la sedia alla quale si appoggiava. Al momento dell’uscita dal palco, la telecamera andò sul pubblico in sala, la sedia rimase in vista per alcune esecuzioni, leggermente spostata da Mina che lo seguì, per poi essere tolta dal campo visivo da Miranda Martino (CAM 1961). A rivederla, quell’esibizione restituisce il senso della fatica del paese e dei suoi gruppi dirigenti nel raggiungimento di una dimensione democraticamente adulta. La telecamera conservò lo stesso atteggiamento nel 1970, quando Tajoli, nell’improbabile abbinamento con Mal idolo delle preadolescenti, presentò una misuratissima versione di *Sole, pioggia e vento*. La vittoria di *Al di là*, la composizione di Mogol frutto di un’esilarante analisi testuale sul settimanale di Panunzio (G. Grazzini, 21 febbraio 1961), confermava il risultato dell’anno precedente. In questo caso era Betty Curtis ad affiancare uno dei maggiori rappresentanti della tradizione. Lei e Dallara, volenti o nolenti, finirono coll’essere assimilati a essa e, se per qualche anno ancora ebbero conferme, passarono presto in secondo ordine: sbocciati come giovani che prefiguravano il presente, avevano invece finito con il dare nuova linfa al passato.

Non era il caso di Milva, che non seguì i consigli di Ezio Grazzini e si trasformò in una sofisticata, raffinata, colta interprete di respiro internazionale. La sua evoluzione non venne sempre bene accolta, come le si rimproverasse di non aver saputo restare al posto che le era stato assegnato. Fu accusata di sacrificare la spontaneità, ma forse il mutato giudizio rivelava anche uno spirito predemocratico – adornato di snobistica repulsione aristocratica o di seducente incitamento populistico – che albergava in vasti settori del paese. Milva affinò il materiale grezzo ma sontuoso che rivelò a Sanremo, crebbe, coltivando e perfezionando

un'intelligenza interpretativa che le ha consentito di affrontare diversi repertori. Già nel 1963 si osservò che «forse gli atteggiamenti ieratici in scena, lo sfoggio di drappaggi da tragedia classica, il ricorso insistente a cupi toni bassi, un “divismo” di tipo cerebrale rischiano di allontanare Milva dal suo più grosso pubblico» che non era, beninteso, quello «dei salotti letterari» (Cervi, 11 febbraio 1963), ma «l'uomo della strada, la commessa, la dattilografa, il barista, il barbiere» (Cervi, 10 febbraio 1963). La «gatta di Ferrara» poi divenuta «pantera di Goro» si era «intellettualizzata» e «quando si sale su un piedistallo troppo alto, si perde il contatto con i comuni mortali» (Fasolo, 11-12 febbraio 1963).

Eppure all'esordio sanremese, sebbene non avesse ancora compiuti 21 anni, le era stato imputato di essere «un po' vecchiotta» (Gismondi, 29 gennaio 1961): non fosse stato per le spilline ribalde del vestito che cadevano, pareva effettivamente provenire d'altri tempi. Il pubblico in sala andò in delirio e dovette essere richiamato all'ordine dalla presentatrice (CAM 1961). Le canzoni che le affidavano in quegli anni non appartenevano certo ai nuovi suoni, ma Milva non era tradizione. Affondava nella storia come compresero Maurizio Corgnati e Giorgio Strehler e ciò le consentì di preservare la dimensione popolare, pur nella mutazione degli anni a venire, che tanti lazzi classisti provocò al suo apparire a Sanremo ove ritornò altre quattordici volte. Si scrisse che ordinava caffèlatte anziché champagne (Nebiolo, 29 gennaio 1961), che il suo guardaroba poteva essere contenuto in una valigetta di cartone, che gioiva per un telegramma di congratulazioni, scambiando il recapito col mittente: «Mi ha telegrafato persino Vincenzo Bellini, felice e ignara del fatto che il musicista siciliano è defunto ormai dal 1835. Del resto, con il mestiere che fa e con la calda voce che ha, a cosa le servirebbe la cultura?» (Nebiolo, 30-31 gennaio 1961). Alla domanda sulle impressioni circa la popolarità improvvisa, «la giovane ferrarese dai capelli rossi ci ha guardato con occhi umidi di lacrime e ha detto con voce ingolata dalla disperazione: “Io a quest'ora dovrei essere a pranzo. Qui a San Remo non si mangia e io finirò per morire”» (Gismondi, 29 gennaio 1961).

Celentano, l'«artigliere epilettoide» (SI 1961b), era l'altra icona destinata a segnare tutta la vicenda italiana successiva al boom (Baldazzi, 1989, p. 10). L'apparizione a Sanremo fu un successo travolgente: la sua *24.000 baci*, scritta insieme con Lucio Fulci e con Piero Vivarelli (guardò al cinema sin dall'inizio ed era già apparso in una sequenza de *La dolce vita*, il dolente racconto della disarmante arretratezza culturale che sottostava a quel passaggio epocale della società italiana), si classificò al

secondo posto nel voto popolare. Anche la compassata platea del Casinò rimase stregata dal debutto del rock: «Adriano Celentano e Little Tony hanno conquistato il pubblico con la loro simpatica e spregiudicata vitalità che riesce persino, a tratti, a sfiorare la bravura» (Gismondi, 28 gennaio 1961). La canzone preludeva al percorso futuro di Celentano. La derubricazione se non tayloristica (Borgna, 1998, p. 78) certo consumistica dell'amore o, in altri termini, del nuovo tempo «frenetico», dei giorni «di follia» nei quali «ogni minuto bacio te», non trasmetteva gioia. Rompeva però con quella dimensione sentimentale e sdolcinata fatta propria anche dai *teen-idols* (Marwick, 1998) ed era colma di immediatezza, manifestazione evidente della principale caratteristica di Celentano, la naturalezza che lo ha accompagnato nei decenni. Non solo ciò ha favorito l'immedesimazione di più generazioni, ma ne ha consentito anche l'ascesa a «opinion maker», culminata nel 1987 nella conduzione di *Fantastico*, secondo un giudizio coevo di Scalfari anticipatrice di un ritrovato rapporto autoritario tra il capo e la folla (Crainz, 2009, p. 156). Lo aveva già colto Bianciardi nel 1962: «Il giovane Celentano, assai più solido e avveduto nella realtà di quanto non paia a vederlo agitarsi davanti al microfono, presto lancerà, oltre ai dischi e alle canzoni urlate, una sua poetica, anzi una sua filosofia totale, scriverà libri e interverrà nei dibattiti sull'alienazione e sull'incomunicabilità come ogni intellettuale accreditato» (Bianciardi, 2008, p. 539).

Anch'egli di origini popolari, figlio di immigrati pugliesi durante il fascismo (Treves, 1976) in quella Milano nel corso del Novecento accogliente, consapevole che l'apporto di nuove risorse umane dava forza alla sua aspirazione a essere non solo il motore economico, ma addirittura la «capitale morale» del paese (Foot, 2003), Celentano cantò in lingua profondamente nazionale e popolare gli interrogativi e le inquietudini, le gioie e i dolori derivanti dalle innovazioni del decennio. Nel 1966, a proposito de *Il ragazzo della via Gluck* fu osservato che «non s'erano mai sentiti, al Festival, versi così squallidamente efficaci nel loro verismo populista» (Ghirotti, 29 gennaio 1966), seppure frutto di «un soffio di spontaneità» (Buonassisi, 29 gennaio 1966). Celentano è stato il cantore dell'italianità della seconda metà del Novecento, attenta ai nuovi accenti ma anche decisa a preservare alcuni fondamentali tratti fondanti: e così egli è stato di volta in volta e insieme capo clan, capofamiglia, capopopolo, «pastore d'un gregge» (Ghirotti, 3 febbraio 1968), rivitalizzando alcuni aspetti permanenti dell'animo nazionale, capace di assecondare i benefici della modernità dell'economia industriale e po-

stindustriale, ma non attrezzato di fronte alle sue conseguenze e quindi sgomento, perché impreparato a governarle, fossero l'impatto dello sviluppo sull'equilibrio del territorio, i diritti civili e il governo autonomo della sfera relazionale, l'impetuosa esplosione della domanda politica e sociale nell'autunno caldo.

Celentano, come pure Joe Sentieri, era anche autore del suo brano. Nel 1961 la presenza dei cantautori fu massiccia: dei già affermati Bindi, Paoli, Meccia, la cui *Patatina*, allora riproposta maliziosamente da Wilma De Angelis e sopravvissuta in qualche spot pubblicitario, sembrava alla vigilia destinata a migliore sorte; di Tony Renis e di Giorgio Gaber, quest'ultimo con una parodia degli amori infelici, *Benzina e cerini*, cantata in coppia con Maria Monti; di Edoardo Vianello e di Jimmy Fontana, il quale portava una sofisticata composizione di Trovajoli, *Lady luna*, interpretata anche da Miranda Martino. Il folto ricorso ai cantautori che sulla scia di Modugno nel corso del decennio avrebbero dato un apporto decisivo alla composizione di una canzone dotata di caratteri autentici, di un linguaggio realistico e di una specifica riconoscibile fisionomia, fu allora sostanzialmente ignorato e sottovalutato. Da Paoli e da Bindi ci si aspettava l'exploit de *Il cielo in una stanza*, *La gatta*, *Arrivederci* e *Il nostro concerto*. Eppure «e sono un uomo un uomo vero / un uomo vero perché ti amo / e sono un uomo un uomo vivo / un uomo vivo perché ti amo»; «Non mi dire chi sei / il nome che hai / per me non importa» erano «parole nuove», invano cercate da Modugno nel 1959, interne a una sensibilità che guardava alla sostanza dei sentimenti o ai loro feticci (Peroni, 2005). Gli altri cantautori non superarono le selezioni, a eccezione di Donaggio: *Come sinfonia* dello schivo musicista veneziano fu il maggiore successo commerciale di quell'edizione¹, sicché anche per i giovani acquirenti di dischi le canzoni dei cantautori costituivano il prodotto di maggiore interesse.

L'innovazione era evidente anche negli aspetti di maggiore contrasto, come la vittoria di Tajoli: la sua stessa presenza su quel palcoscenico indicava l'abbandono, sia pure con cautela, di radicate discriminazioni. Cantò anche Rocco Granata, il giovane calabrese emigrato con la famiglia in Belgio, autore dell'exploit di *Marina*. In coppia con Sergio Bruni propose *Carolina dai!*. Non aveva molto di innovativo, ma captava la levità del tempo: «Dai dai dai Carolina, dai / dammi un bacio e non ti pentirai / Dai dai dai Carolina, dai / dammi un bacio e ti divertirai». Dovette radicarsi nella memoria se nel 2003 l'*incipit* – «Settemila caffè /

ho bevuto per te» – era ricalcato a Sanremo da Alex Britti che nel 1961 non era neppure nato.

1961: quattro canzoni

In un articolo apparso su “Popular Music” Roberto Agostini afferma: «From 1960 to 1963 the SF (Sanremo Festival) became an arena onto which the whole world of Italian popular music converged. In the space of a few years, the Festival was to undergo dramatic changes, along with the songs and the mainstream of Italian popular music»² (Agostini, 2007, p. 391). La tesi dello studioso è che alla fine di questo periodo la canzone italiana trovò una nuova identità, ma che questa si formò definitivamente all'esterno del Festival, in quanto «[...] despite the various bursts of renewal mentioned here, the songs at Sanremo remained particularly homogeneous, insofar as, at the moment of impact with the Festival, every effort to change came up against the ‘melodic tradition’ and the need to establish contact with the mainstream public»³ (*ibid.*).

Non si può che concordare con questa sua tesi. Probabilmente la crisi del 1967 e la nascita qualche anno dopo del Club Tenco sancirono l'esistenza di una frattura almeno ufficialmente insanabile tra alcune correnti della musica italiana e il Festival, frattura che ancora nei primi anni del decennio non era così dichiarata (Santoro, 2010). Ma, nei primi anni sessanta, Sanremo fu effettivamente «un'arena» nella quale si incontrò «l'intero mondo» della canzone italiana.

L'edizione del 1961 fu particolarmente interessante per la compresenza di tendenze e stili diversi, di vecchio e di nuovo.

Si era ancora nel periodo della interpretazione con doppia orchestra, anche se i direttori appartenevano ormai a una nuova leva. Gianfranco Intra dirigeva la formazione maggiore, a sinistra del palco (lo spazio che era stato di Angelini) e Bruno Canfora, a destra, occupava la postazione dedicata agli ensemble più ritmici sostenuti dai fiati. Eddy Anselmi riferisce che Intra curò egli stesso gli arrangiamenti (come faceva Angelini), mentre Canfora collaborò con «professionisti quali Pisano, Morricone, Gosio, Calvi» (Anselmi, 2009, p. 126), tutti autori o direttori-arrangiatori che parteciparono ad alcune edizioni del Festival. La doppia interpretazione non fu però sempre affidata a coppie eterogenee di cantanti. Per esempio *24.000 baci*, simbolo rock and roll di questa edizione, fu eseguita da due rappresentanti del genere: Adriano Celenta-

no, accompagnato da Intra con tanto di ampia sezione di violini, e Little Tony. Più rispettosa della vecchia tradizione sanremese era la coppia Luciano Tajoli-Betty Curtis, interpreti della canzone vincitrice *Al di là*. Lui, vocalista dalle sicure doti melodiche, fu accompagnato da Intra; lei, urlatrice, da Canfora. Canfora accompagnò Mina, con la quale collaborava stabilmente, in ambedue le canzoni affidate alla già famosissima cantante (*Le mille bolle blu* e *Io amo tu ami*), che pure avevano un diverso carattere, tanto è vero che Arturo Gismondi notò come *Io amo, tu ami* appartenesse alla Mina «seconda maniera» (Gismondi, 27 gennaio 1961). I cantanti non erano ormai più da tempo “impiegati” della radio come Togliani e la Pizzi. Erano diventati la punta di un iceberg produttivo interno alle case discografiche che vedeva impegnati agenti, produttori, autori, arrangiatori ecc. (Gaspari, 2009). Il rapporto privilegiato tra Mina e Canfora va dunque letto in questa chiave.

Se l'Italia stava ufficialmente e gioiosamente cambiando sull'onda dello sviluppo economico, possiamo però affermare che il Festival dimostrò di non perdere di vista l'eterogeneità degli italiani in fatto di gusti e abitudini di ascolto musicale. Diverse anime furono rappresentate bene o male in questa edizione. E dobbiamo dire che non fu né la prima né l'ultima volta.

Parteciparono Gino Paoli e Umberto Bindi. Nella storiografia della canzone italiana sono considerati fondatori della scuola genovese dei cantautori, con il loro linguaggio innovativo e la loro ricerca per una canzone di “qualità”, riconosciuta anche dalla critica contemporanea, come testimoniano gli articoli su “tv Sorrisi e Canzoni” (Emanuelli, 2004). Anche altri cantautori si presentarono, Gianni Meccia e Giorgio Gaber, con una canzone firmata anche da Enzo Jannacci, in rappresentanza della sagace leva cabarettistica milanese.

Al loro fianco ci furono cantanti famosissimi e sconosciuti, innovatori e tradizionalisti, canzoni liriche e da ballo. Rivedendo per intero la serata conclusiva a distanza di quasi mezzo secolo, l'eterogeneità non può sfuggire. Unico denominatore comune fu forse la limitatezza dei testi verbali. Tutte le liriche si concludevano in poche stanze, costruite in modo da poter ripetere più volte le parole chiave, in genere presenti già nel titolo e destinate a far presa velocemente e, altrettanto velocemente, imprimersi nella memoria. Una tendenza, questa, che era nell'aria anche nelle coeve canzoni straniere e principalmente anglo-americane.

Soffermiamo ora l'analisi su quattro canzoni e sui loro interpreti che si succedevano uno dopo l'altro nella terza serata pur rappresentando stili molto diversi tra loro (CAM 1961). La scelta della scaletta fu affidata a un'estrazione a sorte. La RAI però si riservò la facoltà di decidere l'ordine di presentazione dei cantanti (che si ricorderà erano due per ogni canzone). Quindi è solo in parte alla casualità che dobbiamo attribuire l'esibizione in successione di Rocco Granata (*Carolina dai!*), Sergio Bruni (*Mandolino, mandolino*), Adriano Celentano (*24.000 baci*) e Luciano Tajoli (*Al di là*).

Prima di loro c'erano Tony Dallara con la canzone di Paoli *Un uomo vivo* e Arturo Testa con *Febbre di musica*, scritta da una coppia del passato, Biri (una delle poche autrici nella storia di Sanremo) e Vittorio Masccheroni; a seguire, dopo Tajoli, c'era Mina con *Le mille bolle blu* di Carlo Alberto Rossi e l'esordiente paroliere Vito Pallavicini. In questo paragrafo parlare di queste canzoni sarebbe ridondante. Nel 1961 Testa, che era un cantante d'opera, stava a Tajoli come Mina e Dallara stavano a Celentano. I primi due erano considerati tradizionalisti melodici, Mina, Dallara e Celentano erano definiti urlatori, pur se ognuno di questi interpreti aveva in realtà una sua individualità vocale e performativa.

Granata, Bruni, Celentano e Tajoli davano voce a tendenze e gusti chiaramente isolabili gli uni dagli altri.

Rocco Granata fece questa unica apparizione a Sanremo. Calabrese di nascita, è sempre vissuto in Belgio dove la sua famiglia emigrò nel 1948 quando lui aveva 10 anni. Nel 1959 compose e incise una delle canzoni italiane che ha avuto più successo nel mondo: *Marina*. La canzone fu pubblicata a New York, dalla Laurie Records, come lato B di un brano già noto, *Manuela*, con un accompagnamento acustico (chitarra, contrabbasso e percussioni) eseguito dal gruppo nel quale Granata era cantante e fisarmonicista, The International Quintet. La canzone è semplicissima, strofa-ritornello, armonicamente basata in gran parte su un'alternanza di tonica-dominante. Un cha-cha-cha che mette insieme la voce italiana (con forte accento meridionale) di Rocco Granata con una ritmica ben sostenuta di chiara impronta latina (un sodalizio fra emigranti, forse). La Marina in questione, inoltre, era lo stereotipo della donna del Sud: una inaccessibile «bella mora» (anzi: «mora, ma carina», un bel sollievo per le italiane dell'epoca, ossessionate dagli uomini che «preferiscono le bionde»), alla quale ci si poteva rivolgere solo con una chiara proposta di matrimonio «ti voglio al più presto sposar»⁴. Ebbe un successo difficilmente spiegabile sia in circuiti popolari sia nel *main-*

stream. Sul suo sito ufficiale (belga) Granata dichiara che la canzone fu cantata da «Dean Martin, our beloved Dino, Flaco Jimenez, Caterina Valente, Marino Marini, Celia Cruz, Perez Prado, Chico and the Gypsies, Dalida, Toots Thielemans, André Rieu etc.» (Granata). Nel 1960 fu al primo posto nelle classifiche di vendita italiane e si piazzò bene anche nella versione di Marino Marini. Canzone da ballo, allegra e facile da rieseguire, entrò nel repertorio di molte orchestre in Italia, Europa, America e fino in Africa. Molti suonatori-contadini di organetto, o addirittura zampogna, la inserirono nel loro repertorio nel nostro paese. In altre parole *Marina* è un esempio di canzone popolarizzata a livello internazionale. Molti che ancora la canticchiano nelle varie lingue non solo non sanno chi ne sia l'autore, ma ignorano che l'originale sia in italiano.

Nel 1961 Granata dunque partecipò a Sanremo sull'onda del successo di *Marina*, con una canzone composta da un autore di mestiere come Mario Panzeri e da Daniele Pace per la prima volta al Festival. I due, che formarono negli anni successivi una coppia solidissima, scrissero *Carolina dai!*, che inaugurava quello che divenne poi il loro stile, ma che sembra scritta apposta per Rocco Granata per le sue somiglianze con *Marina*.

Si tratta infatti anche in questo caso di un cha-cha-cha dal carattere allegro. Anche in *Carolina dai!* un amore sulle prime infelice volge improvvisamente al bello grazie all'accondiscendenza della ragazza. In ambedue i casi il gancio è senza dubbio il nome femminile. La canzone di Panzeri-Pace è però più raffinata di quella dell'ex minatore, sia nella costruzione metrico-ritmica sia in quella melodica.

■■■ Il nome di *Marina* è ripetuto tre volte nel primo verso di un distico di novenari («Marina, Marina, Marina / ti voglio al più presto sposar») con una scansione consueta (giambico-anapestico-catalettica, la stessa usata da Manzoni per «l'incipit lirico» dei *Promessi sposi* «Quel ramo del lago di Como»; La Via, 2006, p. 62). La melodia segue morbidamente e con un leggero swing il ritmo del verso: gli accenti forti delle battute cadono regolarmente sugli accenti delle parole («Marina Marina Marina»), il secondo verso ha un ritmo poetico e musicale non dissimile («Ti voglio al più presto sposar»), a eccezione ovviamente della nota finale lunga in corrispondenza della sillaba tronca.

In *Carolina dai!* è l'incitazione a essere ripetuta tre volte: «Dai dai dai Carolina dai / dammi un bacio e non ti pentirai». I «dai» sono dittonghizzati, ovvero pronunciati in un'unica sillaba accompagnata da una nota lunga. Il ritmo nelle prime

battute è dunque frenato e crea un contrasto vivace con la più precipitosa dizione su suoni brevi dell'emistichio successivo («Dài dai dà // Carolina dà») e ancor di più con il verso seguente «dàmmi un bacio e // non ti pentirai». È, quello del primo verso, uno schema ritmico-motorio che ben si sposa con le movenze del cha-cha-cha, e che ricorda anche le filastrocche-conte, per esempio «Un due tre, tocca proprio a te», oppure, con altra versificazione, «An-ghin-gò, tre civette sul comò». Il vecchio Panzeri, consapevolmente o meno, sembra attingere ancora, come aveva fatto con *Papaveri e papere*, dal substrato del canto infantile. Del resto, mentre Marina è una bella giovanotta da sposare, la Carolina in questione sembra piuttosto una ragazzina capricciosa: «Tu, tu, tu, dispettosa sei / ridi giochi con tutti i sogni miei. / Tu, tu, tu, la gattina fai / mi lusinghi e non mi baci mai», ovvero: «Amblem-blé approfitta a lusinghé».

Anche il contorno melodico, costruito su arpeggi, è più dinamico rispetto a quello di *Marina*, basato sulla trasposizione di un inciso che inizia con un suono ribattuto. Più complessa, rispetto a *Marina*, è anche la forma della canzone che segue il modello verse-chorus-bridge, mentre l'altra era strofa-ritornello. Di conseguenza l'armonizzazione del bridge, in tonalità minore, contrasta con quella, semplice e in maggiore del chorus, creando un ulteriore elemento di varietà. ■■■

Carolina dai!, che arrivò al nono posto a Sanremo, non bissò il successo di *Marina*, e nelle vendite la versione di Granata ebbe meno fortuna di quella di Sergio Bruni. Probabilmente con la sua semplicità familiare, *Marina* aveva una sua coerenza popolaresca, che *Carolina dai!* non possedeva. Ciò non toglie che la canzone di Panzeri e Pace doveva essere destinata proprio al pubblico di *Marina*. Come disse Gismondi, Rocco Granata era «tipico cantante da night» (Gismondi, 27 gennaio 1961). Il giornalista gli riconobbe anche una buona presenza scenica, dovuta probabilmente all'abitudine di Granata di cantare dal vivo. La presenza dell'autore di *Marina* a Sanremo, giustificata sicuramente dal recente successo, andava a coprire una fetta di gusto e di mercato, quella dell'intrattenimento, dei locali notturni, delle sale da ballo e delle balere di cui l'Italia era piena (Tonelli, 1998). Un cantante da night, dalla voce pacata e rasserenante come quella di Granata, fu spesso presente nelle successive edizioni di Sanremo. Nel 1964 Remo Germani, che interpretò *Stasera no, no, no*, fu presentato da Giuliana Lojodice come «Cantante di night club che giunge a Sanremo per la prima volta» (CAR 1964). A riprova che il Festival, che nel primo periodo si svolgeva a gennaio anche per garantire alle nuove canzoni uno spazio nei veglioni di Carnevale,

non perse di vista gli italiani che ballavano e che frequentavano i locali notturni.

Dopo Granata si presentò sul palco un gigante della canzone napoletana. Sergio Bruni era in quegli anni alla fine di un periodo di grandissima popolarità. A partire dal 1945 era stato cantante a contratto presso la sede RAI di Napoli, diventando dunque una voce familiare per gli italiani. Partecipò diverse volte agli spettacoli di Piedigrotta e quasi stabilmente al Festival della canzone napoletana, fin dalla sua prima edizione nel 1952. Aveva una voce particolarissima ed educata, che ereditava la migliore tradizione dei cantanti “ricamatori” napoletani della generazione precedente. Era conosciuto e apprezzato in tutta Italia, ma a Napoli era idolatrato. In internet è ancora presente un sito promosso (probabilmente quando il cantante era ancora in vita) dal comune di Villaricca, suo paese di nascita (Bruni). Le note biografiche sono curate da Salvatore Palomba, poeta e scrittore, autore anche di una storia della canzone napoletana (Palomba, 2003) e collaboratore stretto di Bruni. In questo sito è riportata una dedica autografa di Eduardo de Filippo, indirizzata «Al mio fraterno amico Sergio Bruni», pochi versi che meglio di molte parole spiegano lo stretto rapporto tra il cantante e l’ambiente napoletano:

’A ggente sà che dice?
 Ca tu sì ’a voce ’e Napule.
 E sà che dice pure?
 Ca Napule songh’io
 Si tu sì ’a voc’ ’e Napule,
 e Napule songh’io:
 chesto che verri’ ’a ddicere?
 Ca tu sì ’a voce mia.

Bruni era stato a Sanremo l’anno precedente con due canzoni, una nello stile melodico, *Il mare* di Antonio Pugliese e Antonio Vian, due autori di scuola napoletana, e una giocosa, *È mezzanotte*, di Alberto Testa, autore di area milanese ormai consolidato al Festival, con Rinaldo Cozzoli e Giulio Compare, due musicisti toscani meno conosciuti. Ambedue le canzoni ebbero un buon successo. Erano ovviamente in italiano, ma il cantante aveva saputo ben interpretare “alla napoletana” anche questi testi in lingua.

Nel 1961 Bruni cantò nuovamente due composizioni di differente carattere: una era proprio *Carolina dai!*. Come l'anno prima egli si misurò con eleganza e senso dell'ironia con un motivo giocoso di autori di provenienza settentrionale. La seconda canzone era *Mandolino, mandolino*, composta, come *Il mare*, da Pugliese e Vian.

Non si può non notare la sequenza di stereotipi della napoletanità nei titoli delle canzoni di questi due autori. Se l'anno successivo Bruni avesse cantato un brano dedicato al sole, la triade da cartolina, mare-sole-mandolino, sarebbe stata completa. Comunque anche nei brani da lui cantati nel 1962, pur allontanatisi da temi napoletani, l'immaginario turistico era esplicito: parzialmente in *Tango italiano* e grandemente come osservò al tempo Bianciardi (2008, p. 489), anche se con l'ironia alla "ci fai o ci sei?" dei due autori Nisa e Carosone, in *Gondolì gondolà*, che racconta di una «inglesina», di un «fornaretto» e della loro avventura amorosa che sotto la luna «scivola sulla laguna».

Nel periodo della sua partecipazione al Festival (fino al 1963, sempre con due canzoni) Bruni era impegnato in molte tournée all'estero e in particolare negli Stati Uniti. Probabilmente era ancora una volta al pubblico degli emigrati che le canzoni-cartolina, con il loro carico più o meno pesante di nostalgia, erano destinate, oltre, ovviamente, ai napoletani.

Mandolino, mandolino è una serenata rivolta a sé stessi. Anzi è il mandolino, icona del suono notturno di Napoli, a intonarla per l'io narrante. Con esso il cantante dialoga sia nella lirica sia nella melodia. Un mandolinista suonava in scena, nell'orchestra diretta da Gianfranco Intra. Probabilmente un aggiunto. Musicisti supplementari diventavano del resto sempre più frequenti al Festival.

■■■ Dopo la breve introduzione orchestrale con il mandolino sostenuto dal pieno dei violini, Bruni anticipa direttamente il ritornello («Mandolino nella notte / c'è il mio cuore che t'ascolta / sei più dolce d'un sogno d'amor / mandolino del mio cuor / mandolino»). Su un ritmo lento da beguine la pacata melodia dal profilo ondulato è sorretta prevalentemente da una armonizzazione molto semplice (I-ii-V⁷-I). Nella prima parte della strofa, che Bruni pronuncia con voce sussurrata («Mentre la notte tace / un mandolino incomincia a suonar»), il mandolino risponde al cantante a fine frase. Subito dopo l'atmosfera serena si incrina temporaneamente, attraverso una modulazione transitoria al secondo grado minore, in corrispondenza dei versi «Lieve come un sogno nostalgico / sento carezzare il mio

cuor», ma subito la tensione si rilassa con una cadenza perfetta sulla tonica d'impianto: «come un sogno d'amor». ■■■

Mandolino, mandolino è una canzone decisamente scontata che poco faceva onore ai suoi autori e alla tradizione napoletana. Gismondi la stroncò: «Sfrutta l'eterno, inesauribile filone lirico della canzone napoletana, o meglio la sua degenerazione» (Gismondi, 28 gennaio 1961). Sergio Bruni però riuscì ugualmente a rivestirla di una certa grazia, con la sua vocalità priva di imperfezioni, con i suoni filati e i parsimoniosi, ma udibili, abbellimenti accompagnati da lievi movimenti della mano. L'idea di terminare ripetendo la prima parte della strofa anziché il ritornello fu inoltre felice. La canzone finì così con un piano (esperienza non comune a Sanremo), rievocando la quiete notturna come in una ninna nanna. Di lui Gismondi disse: «Presta manforte Sergio Bruni, che alle indubbie qualità di artista non aggiunge purtroppo alcuna capacità di autocritica» (*ibid.*). Non dovettero piacere al cantante queste critiche. Palomba, nelle note biografiche sul sito di Bruni, riferisce solo della partecipazione all'edizione di Sanremo del 1960, tacendo delle successive.

In ogni caso nelle votazioni popolari, espresse quell'anno per la prima volta attraverso la schedina dell'Enalotto, *Mandolino, mandolino* ottenne (insieme ad *Al di là*, la vincitrice) il maggior numero di preferenze tra i voti provenienti dalla Campania, nonostante che in altre regioni del Centro-Sud (Abruzzo, Molise, Puglia) fosse la canzone di Celentano, *24.000 baci*, a riscuotere più successo.

Celentano, esordiente a Sanremo, era già famosissimo. Faceva parte di quella schiera di giovani italiani che aveva reagito immediatamente all'arrivo del rock and roll (Portelli, 1985). Le origini negli Stati Uniti del rock and roll sono nebulose, anche se molto meno di quelle di altri generi (in particolare altri generi afroamericani come il jazz e il blues). In una sua storia della popular music Franco Fabbri riassume la questione in un paio di frasi:

Certo, il fatto di nominare diversamente un genere contribuisce, alla lunga, a farne un'altra musica, ma che il rock 'n roll fosse all'inizio solamente un altro modo di chiamare il rhythm & blues è ormai indubitabile. È vero però che il successo del genere viene sancito dall'ingresso dei titoli che a esso sono riferiti nella classifica generale di vendita dei dischi, oltre che in quella specialistica del r&b: a questo scopo elementi appartenenti anche al c&w (country and western) danno certamente un contributo, e visto che protagonisti come Bill Haley ed Elvis Presley suggeriscono

questa appartenenza, la generalizzazione – per quanto indebita – è comprensibile (Fabbri, 2008, p. 79).

In altre parole la musica-danza-moda americana era il risultato di una complessa mescolanza di stili, soprattutto popolari e di tradizione orale. La base blues ne influenzò profondamente la matrice musicale, mentre la danza discendeva dal *jive* e dal *boogie woogie*.

In generale il rock and roll costituì una rottura con la tradizione del song classico, nel quale era importante anche la dimensione della scrittura compositiva, e portava con sé la carica di energia della tradizione orale nera e bianca.

In Italia il rock and roll fu conosciuto soprattutto attraverso il film *Il seme della violenza* (*Blackboard Jungle* di Richard Brooks) e le canzoni di cantanti bianchi come Bill Haley ed Elvis Presley. Canzoni di questi due musicisti si piazzarono bene nella classifica di vendita già nel 1956 (*Rock around the Clock*, cantata da Billy Haley era stata lanciata nel 1954). Alcuni musicisti neri come Little Richard erano anch'essi popolari, anche se la controversa dinamica black-white, così importante nella storia musicale americana, non fu probabilmente compresa nel nostro paese, che soprattutto aderì ai modelli che più emergevano nel mercato internazionale.

Celentano aveva formato il suo gruppo rock nel 1956, i Rock Boys. Nel 1957 aveva partecipato al primo di una serie di festival rock, organizzato da un esperto di boogie woogie acrobatico, Bruno Dossena. In un'intervista Celentano ha dichiarato: «C'erano otto orchestre di rock e un cantante solo che ero io» (Castaldo, 13 aprile 2004).

Comunque nel giro di pochi anni era diventato molto famoso. Nel 1959, con le prime incisioni di sue composizioni, *Il ribelle* e soprattutto *Il tuo bacio è come un rock*, ebbe un ottimo successo di vendite. Sempre nel 1959 Mario Riva lo invitò al *Musichiere* dove lui e Mina cantarono sbucando da dietro un juke-box (YT 1959c). Nei "musicarelli" di quegli anni (*I ragazzi del juke box* e *Urtatori alla sbarra*), ma anche nella *Dolce vita* di Fellini, si qualificò come uno dei personaggi-simbolo della Gioventù con la G maiuscola, più libera nei costumi, anticonformista nell'abbigliamento e nei modi, quella «con i blue jeans, che balla il rock and roll» come disse in una sua canzone del 1960.

Dunque a Sanremo ripropose con disinvolture il suo personaggio, che, a dir la verità, non era nemmeno tanto costruito, perché Celentano

(allora come ora) ha sempre comunicato l'impressione di star bene con sé stesso. Compose la musica della canzone. Parolieri erano Lucio Fulci e Piero Vivarelli, regista e co-sceneggiatore dei film che lo avevano visto come protagonista. L'orchestra di Intra lo seguì nel ritmo più animato che contraddistingueva la nuova musica. È possibile vedere in un breve stacco sui musicisti il chitarrista che eseguiva le serrate duine che avevano preso il posto dei terzinati.

Sulla copertina dello spartito *24.000 baci* è definita «Rumba-rock» (Fulci, Vivarelli, Celentano), così come l'anno precedente *Quando vien la sera* interpretata da Joe Sentieri era presentata come «Mambo-rock» (Testa, Rossi). Le due canzoni hanno un *groove* decisamente differente. Bisognerebbe indagare nelle sfumature del ballo di sala di quegli anni per capire il senso di queste definizioni doppie.

Celentano inizia immediatamente a cantare: «Amami, ti voglio bene». Un *incipit* mesto, ma perentorio. Prende il posto del verso, la strofa introduttiva in semi-recitativo del song classico, che aveva un ruolo narrativo ed era preceduta dall'introduzione orchestrale. In questo caso si tratta di un solo verso, senza introduzione strumentale, che comincia con un verbo all'imperativo, con lo spirito di chi spalanca la porta senza chiedere permesso. Era questo un espediente che veniva proprio dal più genuino rock and roll, nel quale frequentemente le canzoni cominciavano con un attacco di sola voce. L'esempio più famoso, forse più noto nell'Italia di allora, anche se molto più energico dell'*incipit* di Celentano, era senza dubbio *Tutti i frutti* di Little Richard il cui nonsense iniziale «Awop-bop-a-loo-mop-alop-bam-boom» è stato definito «un urlo» che «ha avuto il potere di demolire tante certezze stabilite precedentemente» (Castaldo, 1994, p. 53).

■■■ Precedono il verso iniziale solo poche note sui bassi del pianoforte (un movimento discendente re-do-sib-la) che guidano il cantante a intonare il sib del suo attacco, sull'accordo di tonica sol minore. La prima parola «Amami», in ritmo libero, è sulle note sib-la-la. Roberto Agostini, riprendendo una definizione di Gino Stefani, si sofferma lungamente sull'uso frequente di questo intervallo di semitono discendente, definito «nota dolente», nelle canzoni di Sanremo in modo minore degli anni sessanta (Agostini, 2007). In effetti l'imperativo di Celentano suona un po' come un grido di dolore, attenuato dal seguito del verso introduttivo «ti voglio bene» che riporta un po' la situazione in una più innocua situazione di amore giovanile.

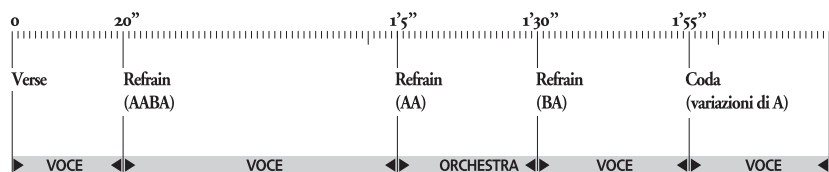
Dopo l'*incipit* cantato, l'orchestra esegue una breve introduzione del *groove* e Celentano, voltandosi di spalle asseconda il ritmo con quei movimenti a scatti della sua prima maniera che furono definiti «epilettoidi»⁵.

Come per *Carolina dai!*, in *24.000 baci* il ritornello in forma AABA (chorus-chorus-bridge-chorus) è ripetuto due volte. I due chorus del secondo ritornello sono orchestrali. La coda è costituita infine da un'ulteriore ripetizione, per tre volte, dei primi versi, contenenti il titolo della canzone che viene così replicato 7 volte in poco più di due minuti. Una vera ossessione, ma vedremo che in *Al di là* il numero di ripetizioni del titolo superò di gran lunga quello della canzone di Celentano.

La tonalità è un sol minore con il sesto grado e talvolta il settimo minori, con successioni di accordi, anche in questo caso molto semplici. La semplificazione delle strutture armoniche e anche l'uso prevalente del minore, spesso nella sua scala naturale (modo eolio) (Björberg, 1995) sono altrettante caratteristiche frequenti a Sanremo negli anni sessanta (Agostini, 2007). ■■■

24.000 baci (1961)

durata complessiva 2'20"



Avevamo già accennato alla notevole semplificazione dei testi in questi primi anni sessanta e alla rilevanza concessa alle poche parole chiave che ne costituivano il gancio. Questo è un esempio chiaro: i «24.000 baci» sono l'essenza di questo amore «frenetico» ed eccessivo che «mille carezze vuole all'ora», privo di preamboli («niente bugie meravigliose / frasi d'amore appassionate») perché «in questo giorno di follia / ogni minuto è tutto mio». Frenesia e follia sono sottolineate dall'orchestra, che sostiene la voce con un pieno voluminoso, inserendo, soprattutto a fine frase, interventi solistici dei fiati (clarinetto, ottoni, flauto) con brevi e concitati incisi.

Gli eccessi proposti nel contenuto, la rappresentazione attraverso il ritmo e i timbri orchestrali di una situazione di quasi patologica inquietudine e soprattutto l'accorata tonalità minore danno a questa canzone

un sentore di cupezza, un'avvisaglia del lato serio e problematico della gioventù di quegli anni.

Era ben diverso, pur se il significato potrebbe apparire simile, il precedente successo di Celentano, *Il tuo bacio è come un rock*, canzone spavalda e gioiosa. In *24.000 baci* c'è un fugace cenno di quella scanzonata allegria solo nella brevissima modulazione al relativo maggiore sib, alla fine del bridge, sullo «yeyeyeyeye», il nonsense, usato per definire la generazione degli anni sessanta. È questo l'unico momento in cui Celentano durante la sua esecuzione al Festival sembrò abbozzare un sorriso, per il resto della canzone aveva mantenuto un'espressione serissima. Fu l'inizio di uno stile: quello della performance imbronciata, se non addirittura arrabbiata, poco praticata a Sanremo prima dell'arrivo del rock.

Grazzini, l'inviato del "Corriere della Sera" che con i giovani a Sanremo non fu molto tenero, notò la particolarità dell'uso del «tono minore» in questo rock: «Si distingue dagli altri che sono di solito in "tono maggiore". Il "tono minore" dà al pezzo qualcosa di romantico, che ammorbidisce la violenza dello stile» (Grazzini, 28 gennaio 1961).

Anche Luciano Tajoli era esordiente a Sanremo nel 1961. Di umili origini, ex partigiano, in un filmato backstage della settimana Incom dichiarò con un certo candore (mentre la moglie gli sistema la cravatta) di essere «un po' emozionato» perché «Sanremo è sempre Sanremo» (SI 1961b). Interpretò *Al di là* in coppia con Betty Curtis e in questa «alleanza stipulata sul campo tra melodici e urlatori» (Borgna, 1998, p. 76) è stato individuato uno dei motivi della vittoria della canzone.

Nel Sanremo del 1961 fu eliminato Claudio Villa. Lo stesso Arturo Testa, con la sua sicura vocalità operistica da baritono, interpretò *Febbre di musica* con atteggiamenti alla Elvis. Ma Tajoli fu imperturbabile, coerente con la sua bella voce tenorile. Emulo di Villa o dei cantanti partenopei, nel suo repertorio figuravano stornelli romaneschi e canzoni napoletane, pur essendo egli lombardo. Aveva una voce gradevole che poggiava su una sicura tenuta del fiato. Lo stesso Borgna gli riconosce «meriti artistici» in particolare nei «passaggi purissimi dalla mezza voce al falsetto», pur criticandone l'abilità nel «fondere insieme patriottismo e amore infelice, due temi che, uniti alla sua debilitazione fisica, riuscivano a suscitare immediatamente la commozione del pubblico, specialmente del più umile, che era anche il più numeroso» (ivi, p. 75). Col senno del poi ci piace non cercare troppe tracce di furba malafede in questo cantante. Tajoli era uno dei tanti italiani musicalmente dotati

che, destinato a fare il barbiere o il calzolaio (mestieri che nell'Italia popolare si sono spesso coniugati con una pratica musicale), ebbe la fortuna di poter studiare, migliorare e, inoltre, fare successo sia cantando sia recitando in molti film del filone pietoso-sentimentale o patriottico (come *Trieste mia* di Mario Costa del 1952). Nelle doti che gli avevano garantito una svolta nella vita credeva coerentemente, rivolgendosi come facevano tutti gli altri a uno specifico pubblico.

Però né lui né Betty Curtis sarebbero stati sufficienti ad aggiudicarsi quella edizione di Sanremo se non si fossero confrontati con una canzone “vincente”, che, a nostro parere, aveva poco a che vedere sia con la tradizione melodica sia con gli urlatori, ma che si prestava, in maniera versatile, a diverse interpretazioni. Ebbe fortuna all'estero la versione di Emilio Pericoli, che la cantò con leggerezza, grazie alla sua voce da *crooner*.

I giornalisti presenti al Festival reagirono in modo differente. Gismondi, che parteggiava prevalentemente per Paoli (sulla stessa pagina c'è un'intervista al cantautore), fu scandalizzato: «Il festival è finito, bisogna dire, in modo paradossale, con la vittoria di una canzonetta *Al di là*, che è fra le più insignificanti, sia pure nella generale mediocrità, vittoria propiziata per di più da un cantante, come Luciano Tajoli, che secondo molti a Sanremo, avrebbe dovuto fare la comparsa» (Gismondi, 7 febbraio 1961). Gino Nebiolo, su “La Stampa”, era, all'opposto, benevolente, anche se non particolarmente entusiasta: «Forse la migliore del Festival, uno *slow* sentimentale ma non sdolcinato» (Nebiolo, 7 febbraio 1961). Domenico Modugno, assente dalla gara, collaborò con “Il Messaggero” e scrisse: «[...] una melodia tipicamente italiana, molto nuova e moderna» (cit. in Borgna, 1998, p. 76; Gennaccari, Maffei, 2008, p. 61), dimostrando di aver colto gli elementi di novità che si celavano dietro questa canzone.

Il testo era stato scritto da uno dei tanti esordienti illustri di questa edizione del 1961, Giulio Rapetti ovvero Mogol. La musica invece era di Carlo Donida autore di diversi successi sanremesi degli anni cinquanta e sessanta. La lirica di Mogol è molto breve, una delle più brevi. Dopo un'introduzione in prosa («Non credevo possibile che si potessero dire queste parole»), che come in *24.000 baci* non è che un “rimasuglio” del verso, seguono due strofe nelle quali versi decasillabi, che iniziano con le parole «al di là», sono intercalati dalla ripetizione della frase «ci sei tu». La melodia che accompagna la prima strofa differisce da quella della seconda nella parte finale: una forma AA¹, dunque, che si ripete due volte,

con la consueta interruzione orchestrale, come un refrain semplificato. Il titolo della canzone, grazie all'espedito dell'anafora, compare ben 18 volte, e in un numero di poco inferiore sono ripetuti i «ci sei tu». Il testo rischiava di apparire noiosissimo se, come spesso è avvenuto nella carriera di Mogol (Salvatore, 1997; Berselli, 1999), non fosse stato basato su un'idea forte e non fosse stato sostenuto da una melodia che gli calzava a pennello.

L'oggetto della lirica è un amore oltre i limiti, come i «24.000 baci» di Celentano, come l'attimo «senza fine» di una canzone di Paoli. Evidentemente esisteva in quegli anni una poetica dell'amore smisurato, capace di superare qualunque confine. Il testo fu definito metafisico, e qualcuno, sembra, fece anche qualche scongiuro (Borgna, 1998). La generosità travolgente di quel sentimento amoroso si avvale di un arco melodico ampio che si apre all'interno di un'ottava e muove lentamente dalla nota più grave (mi²) alla più acuta (mi³), conquistando via via spazio. La salita avviene per gradi, grazie anche a momenti di intonazione rettilinea quasi salmodiante (le serie di mi e di do ribattuti) che "frenano" l'andatura, creando una sensazione di attesa, prima dell'arrivo al *climax*.

Al di là. Seconda parte del ritornello A¹

a Al di là del ma re più pro fon do ci sei tu al di
 b
 c là dei li mi ti del mon do ci sei tu al di là del la vol ta in fi
 d ni ta al di là del le vi ta ci sei tu al di là ci sei tu per me —
 e
 f — la la la la la la la la la la

■■■ Nell'inciso *a* le note cantate sono mi fa sol, e la relazione più importante è tra i mi di «al di là» e il fa di «ci sei tu», ripetuto dall'orchestra; in *b* il «ci sei tu» si spinge più in alto (sol-si-la); in *c* la melodia sale al do (tonica, anche se questa nota è armonizzata con il IV grado e non con l'accordo di tonica, quindi l'armonia sug-

gerisce che non si è ancora arrivati veramente a destinazione); in *d* attraverso il do e il re si raggiunge l'apice dell'arco melodico, ovvero il mi dell'ottava superiore. Nella prima parte del ritornello (A) a questo punto la melodia ridiscende rapidamente. In A¹, invece (trascritta), insiste sulla nota più alta, ribadendo a piena voce questo *climax* prima di effettuare la cadenza perfetta (per la prima e unica volta) sulla tonica (inciso *e*). Segue, nell'inciso *f*, un'esplosione di gioioso cantare su una sillaba nonsense (La la la), accompagnato da un giro armonico classico per gli anni sessanta (I-ii-vi-V⁷, il "giro di do" che tutti i chitarristi dell'epoca imparavano al primo toccar lo strumento). ■■■

L'armonizzazione sul "giro di do" che accompagna le sillabe nonsense costituisce uno degli elementi del sound di Sanremo negli anni sessanta (Agostini, 2007), ma lo stesso si può dire dell'ampio arco melodico, dell'abbandono delle armonie tipiche dello swing, della semplicità della forma che punta tutto sull'efficacia di un ritornello e non si articola in elementi contrastanti (strofa-ritornello, chorus-bridge).

Non erano espedienti totalmente nuovi nella canzone italiana. Anzi, è questo uno dei tanti casi in cui si trovano dentro il Festival elementi provenienti da "fuori". In particolare il profilo melodico tendenzialmente ascendente e teso a raggiungere un *climax* collocato sul suono più acuto (espediente utilizzato, fra i molti altri, anche nella tradizione del melodramma e della musica vocale da camera) lo si trova in *Il cielo in una stanza* di Gino Paoli (Fabbri, 2005) e soprattutto in *Il nostro concerto* di Umberto Bindi, che ha anche una forma simile AA¹, nella quale A propone un'ascesa parziale che ripiega su sé stessa, mentre A¹ arriva alla nota apicale.

Nel Sanremo del 1961 un profilo melodico, consapevolmente o meno, ispirato a queste due canzoni, è anche (e forse più) in *Come sinfonia* di Pino Donaggio. Il giovane cantautore, presentato da Mike Bongiorno come «studente di violino al Conservatorio» (CAM 1961), si inseriva pienamente in quella tendenza romantica inaugurata al Festival da Modugno, pur con linguaggio diverso, nella quale il gesto amoroso reale o sognato (quaggiù) trasfigura in una dimensione irreal (lassù): «Sogno che tu sei con me / chiudo gli occhi e in cielo splende già una luce». Complice di questo viaggio verso l'alto è sempre la musica sia grazie alla spinta melodica verso suoni acuti, sia per i riferimenti del testo: l'«armonica», che sembra un «organo che vibra per me e per te / là nell'immensità del ciel» di *Il cielo in una stanza* di Paoli, in Donaggio si trasforma in un coro angelico: «Lassù sento gli angeli che cantano per noi». Per

chiudere il cerchio dei riferimenti (ripetiamo che potevano essere più o meno consapevoli) il «concerto» di Bindi diventa in Donaggio una «sinfonia».

Come sinfonia, parimenti ad *Al di là*, aveva in sé la caratteristica tipica delle canzoni di Sanremo del futuro: riusciva a far presa in breve tempo andando dritta allo scopo di catturare l'attenzione e l'emozione dell'ascoltatore. Ma a vincere fu la seconda che aveva probabilmente dalla sua la forza convenzionale della voce antica di Tajoli e dell'ormai familiare brio della Curtis.

La modernità di *Al di là*, notata da Modugno, aveva dunque un segno completamente diverso rispetto a quella di *24.000 baci* e, come disse anche il cantante, si giocava più in casa: la melodia era «all'italiana». Le altre due canzoni di cui si è parlato in questo paragrafo *Carolina dai!* e *Mandolino, mandolino* forse erano maggiormente legate al passato, ma avevano evidentemente le loro ragioni per resistere. L'eterogeneità di questo gruppo di cantanti-canzone era un sintomo dell'Italia che stava cambiando. Anche se in modo molto controverso e filtrato dai media, la società civile con tutte le sue molte facce stava emergendo.

Voci

Gli anni sessanta furono un significativo momento di cambiamento anche per l'interpretazione, il tipo di performance e soprattutto la vocalità espressa dai cantanti. La massiccia urbanizzazione, la trasformazione della sonosfera cittadina caratterizzata sovente dal rumore di fondo dei motori (in fabbrica come nelle strade) e la parallela diffusione della musica riprodotta impressero un'accelerazione nel generale mutamento delle attitudini e abitudini vocali, cominciato già nella prima parte del xx secolo.

Il Novecento è stato straordinariamente segnato, tra le tante cose, anche da una costante evoluzione degli stili vocali. Le registrazioni di canzoni di inizio secolo svelano la prevalenza di voci femminili penetranti (Zara 1, Anita di Landa, Elvira Donnarumma ecc.) e maschili morbide (Anacleto Rossi) o più incisive (Carlo Buti), ma comunque sempre ricche e potenti. In ambedue i casi la voce era sempre "impostata", ovvero risentiva anche se non direttamente, laddove i cantanti erano di estrazione popolare, di una educazione dell'emissione derivata dai modelli operistici e operettistici. In altri contesti, a livello folklorico, gli

stili vocali pur variando sensibilmente tra le varie aree culturali del paese e distanziandosi dai modelli accademici si basavano ugualmente su voci piene e molto sonore, risultato del canto *en plein air*, capace di sfidare anche le sonorità di strumenti musicali potenti, quali i tamburelli o le zampogne.

I microfoni, usati per le trasmissioni radiofoniche, per le incisioni e in seguito per l'amplificazione sonora durante le esibizioni dal vivo, furono il mezzo che rivoluzionò la «presenza della voce» (Zumthor, 1984) nella società contemporanea. Consentirono che essa fosse fissata, trasferita e conservata, al di là della vita. La Discoteca di Stato, ente pubblico nazionale (oggi Istituto centrale per i beni sonori e l'audiovisivo), fu fondata nel 1924 con lo scopo di conservare proprio le «grandi voci» di uomini illustri e grandi cantanti. I microfoni permisero inoltre di potenziare attraverso l'amplificazione emissioni sommesse, deboli e talvolta fragili.

La voce microfonata svelò ben presto le sue potenzialità a livello interpretativo: anche voci «naturali», prive di forza e di impostazione, potevano imporsi rispetto a grandi orchestre e, successivamente, sulle sonorità elettriche dei gruppi rock. Inoltre la sempre più sottile sensibilità dei microfoni e degli apparati di trattamento del suono (sui quali c'è stato grande investimento nella ricerca tecnica e scientifica) ha reso udibili anche voci sussurrate e toni confidenziali oppure ha aggiunto spessore vocale e potenza attraverso riverberi, raddoppi e altri effetti sempre più sofisticati di trasformazione, camuffamento, filtraggio. Il Festival, nato quando ormai la pratica della microfonatura era consolidata, ha via via sfruttato le varie evoluzioni tecnologiche rimanendo però fedele a un'estetica di riconoscibilità del cantante secondo i canoni della musica pop. Tra le poche eccezioni ricordiamo l'utilizzazione dell'effetto «megafono» in *L'uomo col megafono* di Daniele Silvestri nel 1995 e l'effetto «vocoder» nel 2009 in *Vivi per miracolo* dei Gemelli diversi.

Nel passaggio tra gli anni cinquanta e sessanta però non furono solo le innovazioni tecnologiche a modificare gli stili della voce in Italia. Il complicato intreccio tra le prassi locali e l'incontro con i variegati modelli statunitensi e sudamericani creò una serie di possibilità stilistiche. Per esempio, abbiamo già notato come nei cinquanta la vocalità piena e impostata di Claudio Villa e Arturo Testa fosse compresente con quella più filmica e delicata di Achille Togliani e Gino Latilla e inoltre con il modello dei *crooners* americani – Perry Como, Bing Crosby, Frank Sinatra, Dean Martin, tutti italo-americani come fa notare Franco Fabbri (2008) –, interpretato a Sanremo da Teddy Reno, Tony Renis, Johnny

Dorelli, tutti invece con nome americanizzato. Negli anni sessanta queste voci, in vario modo piene ed educate, si affiancarono a nuove soluzioni. Roberto Agostini distingue quattro modelli dominanti di vocalità: 1. voci limpide, appassionate, con alto grado di sonorità e risonanza (Claudio Villa, Milva, Pino Donaggio); 2. voci limpide ma delicate, giovanili e con poche nuance (Gigliola Cinquetti) o ispirate dal folk (Wilma Goich); 3. voci intime, con toni colloquiali, attente soprattutto a valorizzare le parole, predominanti tra i cantautori; 4. voci roche o grintose, con poche nuance, tipiche dei giovani post-urlatori o influenzati dal beat inglese (Agostini, 2007).

La classificazione di Agostini, relativa alla metà degli anni sessanta, è interessante se paragonata a quella proposta dai giornalisti di “tv Sorrisi e Canzoni” in un gioco elettorale per i lettori tra il 1960 e il 1961. I cantanti, in base a caratteristiche vocali, ma anche di genere e di tipo di utenza, furono divisi in ben 9 partiti con altrettanti capilista: Movimento juke-boxista (Mina), Partito musical-moderato (Franca Aldovrandi), Partito restaurazione melodica (Nilla Pizzi), Partito modernista (Natalino Otto), Partito italo-partenopeo (Sergio Bruni), Partito cantanti-compositori (Domenico Modugno), Partito d’azione lirica (Anna Moffo), Partito attori-cantanti (Renato Rascel), Partito estremista dell’urlo (Ghigo) (Emanuelli, 2004, pp. 121-2). Alcuni partiti, quali i Modernisti e i Juke-boxisti erano definiti «progressisti», altri «moderati» o «reazionari».

I Restauratori della melodia e i Musical-moderati rientravano nella più comune definizione giornalistica dei “melodici” che coincide con la prima categoria di Agostini. Resisterono al passaggio agli anni sessanta, pur con un significativo cambio generazionale. Meno fortuna, e infatti non sono contemplati da Agostini, ebbero invece i “modernisti” alla Natalino Otto, legati al sound dello swing anni quaranta-cinquanta che si andò perdendo, per tornare di tanto in tanto in forma di nostalgica citazione, come in *Sincerità* interpretata da Arisa nel 2009. È interessante la presenza di categorie come quella dei Cantanti-compositori, corrispondenti in Agostini ai cantautori, che erano percepiti già come un fenomeno a parte. Altre categorie particolari non sono invece nell’elenco di Agostini perché non così significative nel Festival di quegli anni: il Partito d’azione lirica (l’opera era ancora molto popolare nei primi anni sessanta tanto che nel 1966 fu in gara, anche se con scarsa fortuna, Giuseppe Di Stefano) e gli Attori-cantanti, che in Italia hanno sempre avuto una loro specificità anche vocale, si pensi a Petrolini che già negli

anni venti non usava una voce impostata da cantante. A Sanremo, di tanto in tanto, furono soprattutto gli attori televisivi a fare qualche isolata e divertita comparsa. Dopo Rascel, che però interpretò una canzone d'amore, ci fu nel 1962 Gino Bramieri con *Lui andava a cavallo*.

La categoria dei juke-boxisti sulla quale ci si soffermerà maggiormente, sembra, a interpretarla oggi, estremamente varia: con Mina c'erano Adriano Celentano, Betty Curtis, Tony Dallara e Rocco Granata. Quest'ultimo probabilmente vi rientrava per il successo ottenuto anche nei juke-box da *Marina*. Gli altri perché erano accomunati dalla comune definizione di "urlatori" (Prato, 1998). Si tratta di un fenomeno strettamente legato al passaggio tra i due decenni, tanto è vero che Agostini, che pur ne parla nel suo saggio, non li contempla nella sua categorizzazione che guarda soprattutto alla metà degli anni sessanta e parla piuttosto di voci roche da urlatori giovani, o al contrario di voci giovanili limpide con poche nuance, come quella della Cinquetti ⁶.

La prima generazione degli urlatori (Dallara, Curtis, Sentieri) era accomunata da una fisicità energica nella performance (i pugni chiusi di Dallara, i salti di Sentieri) che si accompagnava in Dallara molto più che negli altri a una chiara scansione delle parole, con una spinta accentuativa sull'attacco del suono. L'urlo finale e l'uso, moderato, di colpi di glottide (singhiozzi) era anche caratteristica dello stile. Ma le voci restavano "ben educate", ovvero impostate quel che bastava per avere una tenuta sicura sui suoni lunghi e un'emissione piena, armonicamente ricca e priva di incertezze intonative. Voci belle, in altre parole, allorché, come sempre ci ricorda Agostini, citando gli storici del rock come Allan Moore (2001), si stava affermando l'estetica delle voci "non educate", naturali, talora incerte, qualche volta volutamente sgradevoli.

Non fu un caso, dunque, che i cantanti della prima generazione di urlatori in realtà scomparvero presto dalla scena (come i Modernisti), per lasciare il posto ai nuovi giovani. Se avessero riproposto il loro gioco elettorale qualche anno dopo i giornalisti di "TV Sorrisi e Canzoni" avrebbero probabilmente registrato il dissolversi di alcune tendenze "progressiste" a fronte, invece, della tenuta di quelle "moderato-reazionarie".

Per entrare meglio nel dettaglio proponiamo alcune analisi spettrografiche. Gli spettrogrammi, ora realizzabili facilmente in casa grazie ad alcuni software di analisi del suono (in questo caso è stato usato AudioSculpt), sono utilizzati prevalentemente per il trattamento e la modifica dei suoni, ma anche a fini analitici in diversi ambiti degli studi etnomusicologici e negli studi musicologici sulla performance. Fotografano i suoni

e ne rappresentano lo spettro. Ovvero traducono in segni grafici non solo i suoni fondamentali (le note che si possono rappresentare su uno spartito), ma anche tutte le varie componenti armoniche, che caratterizzano i timbri dei vari strumenti, delle diverse voci, delle vocali e consonanti pronunciate (ogni vocale ha uno spettro molto diverso dalle altre).

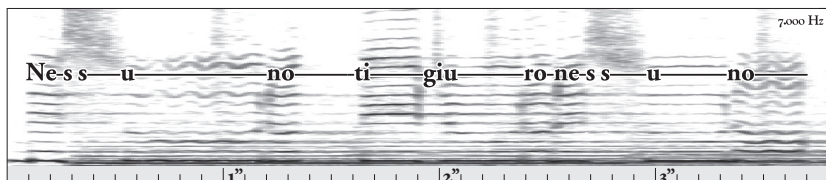
La rappresentazione dei suoni armonici avviene attraverso una serie di linee disposte su un piano cartesiano, che indicano le durate (asse delle ascisse), le altezze (asse delle ordinate), e l'intensità (in questo caso attraverso la forza del tratto).

Quel che si propone qui è un confronto tra brevi frammenti di due canzoni sanremesi nell'esecuzione di cantanti diversi. Delle tantissime informazioni che lo spettrogramma può fornirci (vi sono rappresentati ovviamente anche i suoni degli strumenti), si cercherà di evidenziare solo ciò che più emerge nella qualità della voce ⁷.

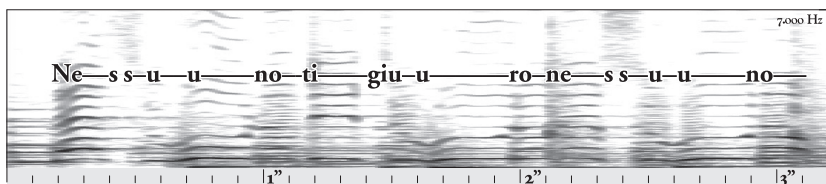
Nel 1959 Betty Curtis e Wilma De Angelis avevano cantato a Sanremo *Nessuno* di Antonietta De Simone ed Edilio Capotosti. La canzone fu nello stesso anno incisa da Mina e diventò uno dei suoi primi successi. Nel sonogramma 1 c'è l'immagine del primo verso del secondo chorus cantato da Betty Curtis: «Nessuno, ti giuro nessuno». Nel 2 lo stesso verso cantato da Mina. La macchia nera in corrispondenza delle "s" di "nessuno" è molto più marcata in Betty Curtis che in effetti insiste su questa sibilante molto sonora prima di pronunciare le "u". La cantante passa da una sillaba all'altra senza interrompere mai l'emissione, ovvero tutto avviene in un'unica presa di fiato. Le note più lunghe sono tenute in modo leggero (senza troppa potenza di suono), ma fermo con un piccolo vibrato (le linee sono lievemente ondulate). Sull'ultima sillaba "no", quando il diaframma interviene a sostenere in modo più convinto il fiato, come è naturale e come era stilisticamente in uso presso molte cantanti dell'epoca, il vibrato diventa leggermente più udibile (e visibile nelle curve chiaramente ondulate).

Sonogramma 1. Betty Curtis, primo verso del secondo chorus di *Nessuno*

(versione digitale del disco Cgd N9087, 1959)



Sonogramma 2. Mina, primo verso del secondo chorus di *Nessuno*
(versione digitale del disco Italdisc M1123, 1959)



In Mina (sonogramma 2) si nota subito un particolare stile nell'attacco dei suoni la cui intonazione non è mai (volutamente) stabile. Si vede benissimo nella sillaba iniziale "ne". Le linee disegnano chiaramente un arco. Ciò vuol dire che la nota viene raggiunta con un glissando ascendente e subito lasciata decadere con un nuovo glissando verso il basso. Un attacco dal basso si vede bene anche sulla sillaba "ti". Chiunque abbia sentito la canzone, inoltre, ricorderà un andamento particolarmente singhiozzante della cantante che, con colpi di glottide, scandiva sistematicamente due volte le vocali accentate (in questo verso sono tutte "u": «Nessu-uno ti giu-u-ro-nessu-u-no»), come in presenza di acciacature particolarmente marcate. Il passaggio tra le due vocali avviene nuovamente attraverso un glissando: si notino le brevi linee concave tra una "u" e l'altra. I suoni tenuti, viceversa, sono privi di vibrato. La durata complessiva dell'estratto è di tre secondi, uno in meno rispetto alla Curtis. Anche Mina usa una sola emissione di fiato, ma la pronuncia secca delle consonanti (si veda il silenzio prima della "t" assolutamente non vocalizzata), il raddoppio delle vocali e l'enfasi dei brevi glissandi imprimono un indiscutibile senso ritmico.

La voce di Mina sembra una sequenza di colpi bene assestati, laddove quella della Curtis è un filo teso.

Un uomo vivo, che Gino Paoli presentò a Sanremo nel 1961 in coppia con Tony Dallara, fu così commentata da Arturo Gismondi: «Gino Paoli la canta alla sua maniera, quella cioè, dicono qui, dei canti gregoriani. In realtà a parte un certo gesto misticheggiante, comune al Paoli come al Bindi, i canti gregoriani non c'entrano proprio niente. È tutta propaganda. Se Paoli carezza amorevolmente la sua canzone, Tony Dallara la aggredisce d'impeto, tuttavia con minore efficacia del suo solito» (Gismondi, 28 gennaio 1961).

Non è il caso di entrare nei meriti di un accostamento frequente nei giornali dell'epoca, anche se poco spiegato e spiegabile, tra le prime can-

zoni di Gino Paoli e il canto gregoriano. Lo stile vocale del cantante genovese evidentemente aveva colpito per la sua estraneità al panorama canzonettistico dell'epoca e per il rilievo dato alle parole, che venivano portate in modo tranquillo e colloquiale. Interessante e indovinato ci sembra invece il giudizio finale di Gismondi: Paoli accarezza la sua canzone, Dallara la aggredisce con impeto. Sembra la descrizione di due diversi atteggiamenti amorosi.

Un uomo vivo, però, fu anche incisa nello stesso anno da Claudio Villa, che ne dette ovviamente una interpretazione alla sua maniera. La canzone, che lo stesso Paoli dichiarò, forse scherzosamente, in un'intervista sempre su "l'Unità", essere ispirata dalla favola di Cappuccetto rosso («I miei occhi mi servono per guardare te / le mie orecchie mi servono per sentire la tua voce») (I.S., 7 febbraio 1961), è proposta dall'autore con una evidente ascesa dinamica: un'introduzione e una prima parte della strofa in tono sommesso, quindi un crescendo a fine strofa che conduce a un ritornello a voce piena. In Dallara l'escursione dinamica è meno evidente, in quanto il cantante "aggredisce" effettivamente la canzone con una vocalità sostenuta fin dall'inizio. La distanza tra la strofa e il ritornello non è dunque così evidente. Paoli conclude con un fortissimo, sull'onda del crescendo impostato nel resto della canzone, Dallara crea uno stacco aggiungendo una coda nella quale ripete i versi finali «E tu ami me / e io amo te» e quindi conclude con un "urlo" sulla parola «amor» aggiunta al testo.

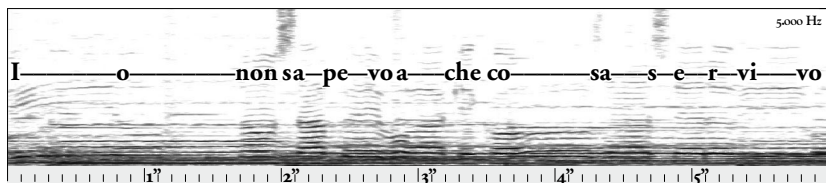
La sua interpretazione è più agitata ed agitante, nello stesso tempo risulta meno coinvolgente sul piano emotivo. Se dovessimo confrontare le due interpretazioni attraverso il criterio della modernità, ci si dovrebbe in primo luogo chiedere di quale modernità si stia parlando. Dallara rappresentava il dinamismo e nello stesso tempo l'asciuttezza di una modernità antisentimentalista. Paoli quella del comune uomo contemporaneo, capace di rappresentare sé stesso anche nelle sue intime parti fragili.

La versione di Claudio Villa è un'amplificazione dei tratti presentati da Paoli. C'è più voce nell'introduzione, nella strofa e nel ritornello, ma il senso del crescendo è rispettato, anzi enfatizzato. Villa utilizza le sue nuance più sottili per i *piano* e dispiega completamente la sua voce potente nei *forte*. L'amore dichiarato suona qui quasi disperato, per la proverbiale foga del cantante romano.

L'analisi sonografica è stata fatta su uno dei versi di apertura «Io non sapevo a che cosa servivo». Nell'introduzione sono infatti meno evidenti

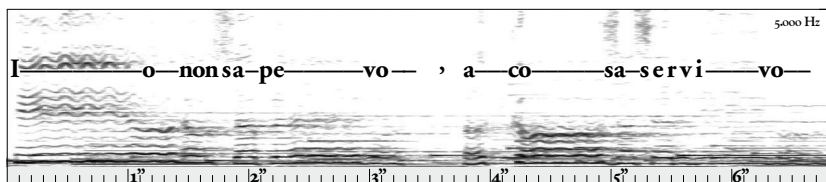
Sonogramma 3. Gino Paoli, secondo verso di *Un uomo vivo*

(versione digitale del disco Ricordi SRL10177, 1961)



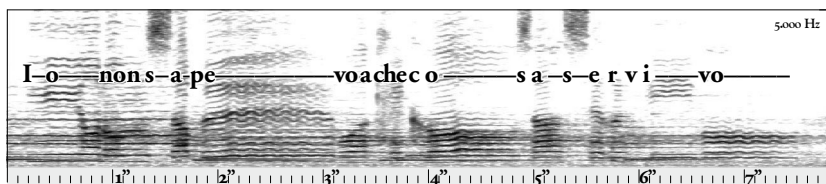
Sonogramma 4. Tony Dallara, secondo verso di *Un uomo vivo*

(versione digitale del disco Music 2327x45, 1961)



Sonogramma 5. Claudio Villa, secondo verso di *Un uomo vivo*

(versione digitale del disco Cetra SP990, 1961)



le sonorità orchestrali, dunque i tratti della voce sono più chiari. Inoltre l'assenza della ritmica consentì agli interpreti una maggiore libertà sia nella gestione dei tempi e dell'emissione vocale, sia nella collocazione delle parole, caratterizzante anch'essa dei differenti stili.

Paoli (sonogramma 3) inizia il suo «Io» con un evidente glissando dal basso verso l'alto, che nella sua interpretazione suona come un'incertezza. Subito dopo tace, la «o» non è tenuta a lungo. È questo un ingresso morbido, in punta di piedi. Le sillabe successive «Non-sa-pe-vo-a-che-co» sono pronunciate una dietro l'altra, in una sorta di recitativo (una salmodia? per questo i critici evocavano il gregoriano?), incurante del ritmo poetico che vedrebbe una cesura dopo la parola «sapevo» che conclude il primo emistichio dell'endecasillabo. Ogni nota ha una leg-

gera inflessione: oscillazioni nell'intonazione si notano chiaramente nelle forme curvilinee, non veri vibrati, ma gesti sonori che potrebbero effettivamente far pensare a carezze, come notò Gismondi. La pronuncia delle consonanti è sempre ben udibile e, se possibile, strascicata. Lo si nota nelle "s" ma soprattutto nella "r", che è addolcita ma vocalizzata come fosse una sillaba a sé stante. L'ultima vocale, al contrario, è immediatamente interrotta, in un finale asciutto. Le parole e la loro fonetica risultano effettivamente esaltate in questa interpretazione.

Dallara (sonogramma 4), il cui estratto dura leggermente più a lungo, colloca le parole in momenti differenti, dividendo chiaramente il verso endecasillabo nei due emistichi, anche con una presa di fiato. Anzi, per renderlo ancora più regolare elimina il "che", sillaba in più che avrebbe obbligato a un dittongo "sapevo-a" che connetteva le due parti del verso. È questa una soluzione ritmica più convenzionale, ma che permette al cantante di enfatizzare in maniera chiara i suoni lunghi arricchiti inoltre con un particolare vibrato. Questo è visibilissimo sulla "i" iniziale. L'attacco di Dallara è nettissimo. Senza incertezze, già forte, tutto giocato proprio sulla prima sillaba, accentata, di «Io», laddove Paoli l'aveva subito aperta nella "o". È questo sicuramente un attacco impetuoso, forse "aggressivo" come qualificò Gismondi l'interpretazione di Dallara.

Anche Villa (sonogramma 5) inizia in modo deciso, con un forte. La sua voce è nel pieno dello spettro armonico sulle sillabe iniziali. Come Paoli ha un breve glissando sulla "i" e immediatamente preferisce scivolare sulla "o", vocale sulla quale gli è più facile allargare lo spettro, conferendo così al suo ingresso una maggiore dolcezza.

La mobilità dinamica della voce di Villa è ben visibile nella differenza tra il primo e il secondo emistichio del verso, anche in questo caso, come in Dallara, ben distinti ed equamente ripartiti. Il primo è più forte e deciso, mentre il secondo sfuma su toni più delicati, con una pronuncia confidenziale delle "c" di "che cosa" e uno sforzato sulla sillaba "co" al quale segue un veloce rilascio del fiato (si noti l'indebolimento degli armonici superiori). Caratteristica di una voce educata e potente come la sua è la perfetta tenuta del fiato nei suoni lunghi. Si veda in particolare la sillaba "pe", con un graduale intensificarsi e ampliarsi del regolarissimo vibrato.

Viste al microscopio le caratteristiche vocali dei cantanti emergono in tutte le loro molteplici sfumature. La compresenza, nel giro di pochi anni, di personalità così differenti dà il senso di quanto transitorio fosse

quel periodo. Come si è accennato, i cantanti che più velocemente cedettero il passo furono gli “urlatori” di prima generazione. Le voci di Betty Curtis e Tony Dallara, in fondo, erano un particolarissimo ibrido tra vecchie e nuove tendenze. I primi urlatori furono significativi nel periodo dell’accelerazione dei ritmi e dell’affermazione dei terzinati, ma mantenevano in fondo un legame con il passato, nel controllo della voce come nel look. Del resto anche il ritmo terzinato occupò un breve spazio nella storia musicale italiana, dentro e fuori Sanremo. Nel 1964, quando Dallara partecipò per l’ultima volta al Festival, Giuliana Lojodice lo presentò come emulo di Frankie Laine e fondatore della tendenza degli urlatori, ma, aggiunse, «ha ora addolcito il suo stile» (CAR 1964). Per inciso Frankie Laine partecipava quell’anno al Festival, ma in coppia con Modugno e con Bobby Solo.

Le soluzioni adottate da Paoli, invece, sono rintracciabili probabilmente nel linguaggio di molti cantautori italiani, dalle voci “non educate”, che condividono per esempio la libertà nella gestione ritmica dei versi, la volutamente scarsa tenuta dei suoni, l’assenza del vibrato e anche una certa povertà dello spettro sonoro.

Mina aveva già allora una personalità abbastanza peculiare. Eppure nella durezza dei suoi suoni, incisivi e oscillanti negli attacchi, ma fissi e privi di vibrato quando erano tenuti, si trova sicuramente una traccia dello stile di molte cantanti che la seguirono, in primo luogo Rita Pavone, che a Sanremo andò solo quando la sua carriera era già in crisi. Fu considerata da una mente sottile come Umberto Eco (1995) un modello femminile che faceva da contraltare a quello di Mina, ma probabilmente trovò la strada spianata dalla cantante cremonese nell’usare la voce in modo fisso, naturale, con qualche singhiozzo qua e là.

A proposito di Mina però, non si può non notare ancora una volta che la sua vocalità non fu particolarmente amata proprio a Sanremo, sia dai critici sia dalle giurie. Anche alcune giovani quali Lilly Bonato, una urlatrice sulla scia di Mina e Rita Pavone, partecipò nel 1964 ma senza successo. I motivi che sottintendevano a questo, poco spiegabile, scarso successo delle nuove “urlatrici” al Festival, probabilmente sono gli stessi che invece motivarono il successo delle cantanti femminili che si imposero negli anni sessanta quali Milva, Gigliola Cinquetti, Ornella Vanoni, Orietta Berti, Iva Zanicchi, Wilma Goich, che avevano voci più morbide. Le più giovani a fine decennio, Anna Identici, Marisa Sannia, Annarita Spinaci, Nada, Caterina Caselli, erano cresciute con la voce di Mina nelle orecchie, ma avevano sicuramente anche altri modelli.

Quanto a Villa apparteneva a una scuola ben definita che non ha mai smesso di essere apprezzata e chiaramente riconoscibile.

Sanremo si internazionalizza

Le coincidenze, si sa, non esistono. Negli anni preparatori del centro-sinistra, la RAI ebbe un atteggiamento circospetto nei riguardi di un evento che si era fatto presto tradizione, originario come era dei tempi duri della ricostruzione che si volevano mettere alle spalle. I «miti» del miracolo italiano, tuttavia, «resta(va)no quelli di una società sottosviluppata» (Fazio, 13 febbraio 1962). Ne conseguì il dimezzamento della diretta televisiva dal 1961 al 1963. La decisione assunta dalla nuova dirigenza del monopolio pubblico alla vigilia del centro-sinistra venne riaffermata nel 1973 e ribadita nel 1975 dai dirigenti nominati dopo la riforma.

Dopo il rinnovamento perseguito da Radaelli nel 1960 e nel 1961, nel 1962 incominciò la gestione dell'ex cantante Gianni Ravera. Egli impresso il suo segno fino al 1968 e poi ininterrottamente dal 1979 alla morte nel 1986, condividendo con Radaelli l'edizione del 1970 e partecipando con altri a quella del 1974. Marchigiano, registrato all'anagrafe nel 1920 col nome di Lenin mutato poi d'ufficio in Giandomenico negli anni della dittatura fascista (Anselmi, 2009), Ravera fu un impareggiabile stabilizzatore nell'intento di incanalare anche il Festival in quello che secondo lo slogan della DC di Fanfani nelle elezioni del 1958 avrebbe dovuto essere «un progresso senza avventure».

Ravera accantonò quasi tutte le innovazioni degli anni precedenti, anche se nei suoi Festival – egli fu l'inventore delle voci nuove di Castrocaro – non mancò una folta schiera di esordienti, alcuni di successo e molti destinati rapidamente a essere dimenticati. «Da una parte i tromboni, dall'altra gli anonimi» (Settimelli, 8 febbraio 1962) – era un'estremizzazione. Però rispondeva al vero che i pubblici del Festival si sostanziano di tre «partiti»: «gli appassionati sinceri e ingenui»; gli «insinceri» che criticavano «amaramente», restando tuttavia «in fedelissimo e instancabile ascolto»; «il partito di quelli che ascoltano distrattamente e per caso». Ciò che non accadde, come veniva invece auspicato, fu l'alleanza dei secondi e dei terzi, cioè di coloro che assistevano «a Sanremo con ironia e sufficienza». Si coalizzarono gli «ingenui» e gli «insinceri» (Fazio, 4 febbraio 1962), l'alleanza storica tra una minoranza ru-

morosa e la maggioranza silenziosa. Il ricorso al voto popolare favori la vittoria di *Addio... addio...* con l'inedita coppia Modugno-Villa, vale a dire la discontinuità più pronunciata fino allora espressa a Sanremo con la tradizione modernizzata. Il solo effettivo successo fu la leggerezza di *Quando quando quando*⁸ di Tony Renis. La realtà faceva capolino in *Stanotte al luna park* di Pallavicini, Biri e C. A. Rossi, interpretata da Milva e da Myriam Del Mare. La canzone più gradita agli inviati dei quotidiani, pronti a segnalare che sarebbe stata incisa da Édith Piaf alla quale molti accostavano Milva, riproponeva la protagonista de *L'ombra* del 1955, una prostituta, che ora ricercava un'autentica affettività: «Voglio anch'io un amore sincero / trovare la vita in un bacio / e poi incontro al sole / lascerò il mio passato / dietro di me».

Si chiudeva davvero una stagione? Vi era chi sperava che Sanremo mostrasse il profilo più profondo del paese con la «rivalutazione della tradizione», dell'«Italia col suo spirito, con la sua sigla, col suo folklore» (Grazzini, 11 febbraio 1962). Era la cifra di diverse canzoni: *Tango italiano* di Pallesi e Malgoni nella quale Milva e Sergio Bruni celebravano dell'emigrato il ritorno al suo «amore italiano»; *Lui andava a cavallo* di Nisa e Ravasini, affidata a Gino Bramieri e ad Aurelio Fierro; *Gondoli gondolà*, che raccontava «di una Venezia inventata turistico-cartolineasca» (Bianciardi, 2008, p. 489), scritta da Nisa e Carosone per Bruni ed Ernesto Bonino e incisa anche da Pat Boone.

L'edizione del 1963, per la prima volta presentata da Mike Bongiorno perfetto officiante della stabilizzazione di Ravera, non fu molto diversa con la vittoria di *Uno per tutte* della «faina in *smoking*» Tony Renis (Tumiati, 8 febbraio 1963). La canzone apparteneva ai «motivi sereni, o piacevolmente vivaci» graditi dai giovani (Fasolo, 11-12 febbraio 1963), sebbene si celebrasse un «gallismo» (Ionio, 9 febbraio 1963) incosciente e gaudente dell'immatùrità: «Sei quasi fatta per me / dipinta per me / Claudia / però confesso che tu mi piaci di più / Nadia / Di tutte, tutto mi va, u-ulla-lalla / sempre». La vittoria di Renis fu la prima delle tante «riparatrici». Si premiò in modo tardivo l'interprete che l'anno precedente aveva avuto maggior successo di vendite. La sola timida finestra sul mondo era il «vivace» (Ionio, 10 febbraio 1963) twist di Pino Donaggio e Alberto Testa eseguito dall'autore e da Cocky Mazzetti – «Gio gio gio giovane giovane giovane / hai tutta una vita da vivere ancor / fermala al volo bella com'è / giorno per giorno tutta per te» – che fu anche il disco più venduto⁹.

Apparvero per l'ultima volta alcuni dei protagonisti del primo decennio: Flo Sandon's, Tonina Torrielli, Wilma De Angelis, Joe Sentieri, Sergio Bruni, Arturo Testa, mentre nel 1963 furono introdotti i vincitori di Castrocaro, Gianni Lacommaro «un novello Achille Togliani» (Ionio, 9 febbraio 1963) ed Eugenia Foligatti, ventenne di Massa Lombarda, un centro agricolo della provincia di Ravenna nel quale il PCI nelle politiche di quell'anno avrebbe totalizzato oltre il 64% dei voti. Era una dei nove figli di un terrazziere – vivevano in una casa di ballatoio di due stanze e cucina – e prima di cantare inchiodava cassette per la raccolta della frutta (CAR TV7). Abbinata a Claudio Villa e a Tonina Torrielli, Eugenia Foligatti si poneva sulla scia della «caramellaia di Novi Ligure» con una vocalità tradizionale, ma presto abbandonò il canto.

Sanremo non sconvolse la vetta della hit parade, saldamente detenuta da *La partita di pallone* e *Come te non c'è nessuno* di Rita Pavone. Il sensazionale exploit della giovanissima «Pel di carota» torinese diceva molto delle attese di quei primi anni sessanta che non potevano essere contenute soltanto con una strizzatina d'occhi o il ringiovanimento della tradizione. Occorreva inventare altro; non era sufficiente comporre le giurie esterne come esemplificazione del pluralismo sociale ancorché poco aderente alla effettiva realtà del paese, dato il predominio degli uomini, del ceto medio urbano e l'esclusione dell'universo agricolo (Tumiati, 7 febbraio 1963). Con nuovi ingredienti Sanremo sembrava confermare la cautela delle trasformazioni: il progresso – pochi mesi dopo il varo del primo governo organico di centro-sinistra nel quale il già sovversivo Pietro Nenni, per decenni ospite fisso del Casellario politico centrale, diveniva vicepresidente del Consiglio – andava incanalato lungo conosciuti sentieri, ancorché trasformati in sfavillanti autostrade.

Nelle edizioni successive, tutte sotto il segno di Mike Bongiorno affiancato da attrici di vaglia – Giuliana Lojodice nel 1964, Grazia Maria Spina nel 1965 e nel 1967 da Renata Mauro, volto della televisione giovanile con la conduzione di *Alta pressione* – Sanremo si aprì al resto del mondo. La doppia esecuzione pensata come confronto tra interpreti italiani e stranieri se non dei cinque, almeno di quattro continenti, aspirava sia ad arricchire di nuova linfa la musica leggera sia a esportare oltre i pochi consueti mercati la nostra produzione. Del resto, nella classifica settimanale dei dischi più venduti nei giorni del Festival era presente al sesto posto *Please Please Me* dei Beatles, ulteriore conferma dell'abbattimento dei confini riguardo i gusti musicali dei giovani. La massiccia presenza di cantanti stranieri riconosceva questa realtà e atte-

stava sul piano simbolico l'apertura dell'Italia, la coscienza della sua appartenenza al processo di integrazione europea, la ribadita adesione alla comunità atlantica, l'immersione nel processo di distensione tra i blocchi – nel 1967 partecipò la russo-polacca Anna German – e l'attenzione verso i nuovi paesi sorti dall'avanzata della decolonizzazione. Era insomma un'ammissione dell'importanza delle relazioni con gli altri in una realtà sempre più interconnessa che sprigionava anche all'interno i suoi effetti.

La corrispondenza tra un interprete autoctono e un forestiero che cantava nella nostra lingua si realizzò però soltanto nel 1964 e nel 1965. Già nel 1966 si ricostituirono coppie composte di cantanti italiani. Le più sontuose edizioni furono quelle del 1964 con Paul Anka, Gene Pitney, Ben E. King, Frankie Laine, Frankie Avalon, Antonio Prieto, Nino Tempo e April Stevens, Frida Boccaro, e del 1968, quando sbarcarono a Sanremo Louis Armstrong, Lionel Hampton, Wilson Pickett, Dionne Warwick, Eartha Kitt, Shirley Bassey, Roberto Carlos, Bobbie Gentry, Sacha Distel. Cantarono al Festival autentiche star internazionali, alcune in auge, altre già sbiadite, talune con un grande avvenire: Dalida, Petula Clark, Françoise Hardy, Dusty Springfield, The Yardbirds, The Renegades, Pat Boone, Cher con Sonny Bono, Richard Antony, Timi Yuro, Kiki Dee, Connie Francis, Les Compagnons de la Chanson, Marianne Faithfull, The Hollies con la presenza di Graham Nash, Los Hermanos Rigual, The Happenings, Bobby Goldsboro, Los Paraguayos di *Malagueña*, Los Bravos di *Black is Black*. Furono invitati interpreti giapponesi – Yukari Yto e Yoko Kishi, addobbate naturalmente di kimono – e malgasci, come i sei fratelli che componevano Les Surfs i cui dischi – *E adesso te ne puoi andar* in primo luogo – erano presenti in classifica anche in Italia. Gli interpreti stranieri stabilirono veri successi discografici, come nel 1964 Paul Anka con *Ogni volta* e Gene Pitney con *Quando vedrai la mia ragazza*. La loro professionalità impensierì i nostri artisti: «Il mondo si fa sempre più piccolo» e «si respira un clima da Patria in pericolo» (Ghirotti, 30 gennaio 1964). Aveva «sbalordito la netta superiorità dei cantanti stranieri» (Antonucci, 2 febbraio 1964): era quindi opportuno che «i nostri cantanti dai primi pantaloni lunghi impar(assero) dai loro colleghi l'arte di stare sul palcoscenico senza sembrare delle scimmie» (Ionio, 2 febbraio 1964).

I caratteri più marcatamente industriali della discografia condussero, come si è visto, all'abbandono della doppia orchestra, imponendosi la centralità dell'interprete al quale veniva attribuito dall'etichetta di ap-

partenenza il direttore. Gli investimenti su nuovi personaggi capaci di captare i gusti dei giovanissimi (Gaspari, 2009; Becker, 2007; Micocci, 2009) trasformarono sconosciuti in divi di durata o di fugace incursione nella fama. Nel 1964 ne giunsero molti in finale: Roby Ferrante, Robertino, Bruno Filippini, Fabrizio Ferretti, e soprattutto Bobby Solo e Gigliola Cinquetti. Nel 1965 debuttarono Wilma Goich e Franco Tozzi, nel 1966 Caterina Caselli e Anna Identici, nel 1967 Mino Reitano, Annarita Spinaci, Mario Guarnera e Mario Zelinotti. Anche interpreti affermatasi fuori del palcoscenico del Casinò non mancarono l'appuntamento: Ornella Vanoni, Orietta Berti, Iva Zanicchi, Carmen Villani, Donatella Moretti, Anna Marchetti, Nicola Di Bari, Fred Bongusto, Peppino di Capri, Nico Fidenco, Nicola Arigliano, Remo Germani, Tony Del Monaco, Gianni Pettenati, Riki Maiocchi, Piero Focaccia, Los Marcellos Ferial, John Foster (il giornalista Paolo Occhipinti per molti anni direttore di "Oggi"). I cantautori ebbero uno spazio fisso con i veterani Modugno, Paoli, Donaggio, Gaber, Vianello e Fontana e con i nuovi innesti di Sergio Endrigo, Luigi Tenco, Bruno Lauzi, Ricky Gianco, Gian Pieretti, Don Backy, Peppino Gagliardi e Lucio Dalla. Nel 1966 irruppe il beat sia nella versione nostrana dell'Équipe 84 e dei Ribelli sia in una dimensione internazionale. Nel 1967 parteciparono I Giganti e i Rokes. Milva prese parte a tutte le edizioni del decennio, ma la vecchia guardia era ormai limitata a Claudio Villa, Betty Curtis, Aurelio Fierro, Tony Dallara. Anche gli autori mutarono a partire dal 1964: nel 1966 debuttò Sergio Bardotti, uno dei più raffinati parolieri italiani e nei decenni successivi anche coautore di molte edizioni del Festival stesso, nel 1967 Lucio Battisti.

Sanremo prendeva coscienza dell'epocale mutamento di linguaggio che interessava soprattutto le nuove generazioni e offriva prodotti che captassero sia il bisogno di svecchiamento sia il protagonismo giovanile. L'età media dei concorrenti si abbassò drasticamente: nel 1964 Gigliola Cinquetti aveva appena compiuto 16 anni, veleggiavano per i 17 Lilly Bonato, per i 18 il già celebre Robertino, per i 19 Bobby Solo, Ferretti, Filippini. Solo Frankie Laine aveva superato i 50. I giovanissimi suscitavano comunque diffidenza e accesero «scarso interesse» (Antonucci, 30 gennaio 1964), difettando «di una personalità prepotente»: difficilmente «qualcuno emergerà clamorosamente sugli altri» (Ionio, 31 gennaio 1964).

Gigliola Cinquetti con *Non ho l'età (per amarti)* vinse nella città dei fiori e all'Eurofestival, il Sanremo continentale che debuttò nel 1956,

l'anno precedente i Trattati di Roma. Fu, la sua, una delle poche vittorie italiane, replicata soltanto nel 1990 da Toto Cutugno, un emblema dell'italianità in Europa. Dal 1994 la frustrazione per i non brillanti piazzamenti, ma anche i mutamenti geopolitici avvenuti sul piano mondiale ed europeo, indussero l'Italia a non prendere più parte alla manifestazione continentale, più kitsch forse dell'originario format sanremese, ma anche per questo sicuramente più lieve e indiscutibilmente avara di riconoscimenti per il Bel Paese della musica.

Bobby Solo con *Una lacrima sul viso*, anche grazie all'efficacia garantita dall'*escamotage* del *play back*, ideato dal suo discografico per ovviare a un inesistente abbassamento di voce, fu campione nelle vendite, superando il milione e mezzo di copie (Micocci, 2009, pp. 75 ss.)¹⁰.

Erano due scampoli del *baby boom* visto dalla parte dell'affluente ceto medio dell'Italia in trasformazione. Furono loro cucite addosso canzoni che ben esprimevano sensibilità nuove e antiche. Il testo di Mogol di *Una lacrima sul viso* rivelava nei primi turbamenti una parità di condizione dei generi – «Non ho mai capito / non sapevo che / che tu che tu / tu mi amavi ma / come me / non trovavi mai / il coraggio di dirlo, ma poi...»; *Non ho l'età*, frutto della sagacia di Nisa, Panzeri e Colonnello, dietro l'apparenza virginea della cantante era speculare ad *Alla mia età*, il successo dell'anno precedente di Rita Pavone alla quale Cinquetti venne immediatamente contrapposta. Sfuggiva che entrambe stabilivano autonomamente se fosse o no giunta l'età: i tempi di maturazione delle scelte non erano più demandate ad autorità esterne – sacerdoti, madri o rotocalchi –, ma erano frutto di una soggettiva decisione. Certo, la «voce gentile, fresca» (Ghirotti, 30 gennaio 1964) di Cinquetti, così come i contenuti della sua canzone, erano ingredienti adatti a rassicurare gli adulti benpensanti tranquillizzati dalla negazione – «a differenza di tante scervellate non salta oltre la barriera» (Antonucci, 2 febbraio 1964) – ignari però delle conseguenze della determinazione a stabilire da sé i propri tempi e, nei tanti dottor Antonio di felliniana memoria, pronti a sognare sogni indicibilmente proibiti. Il rinvio a un'età più matura per il compimento di un'esperienza così importante non escludeva infatti malizia e consapevolezza, delle quali la giovane veronese non era affatto sprovvista: l'anno successivo, mentre la presentava, Mike Bongiorno si perse dietro le trasparenze del suo vestito e Gigliola Cinquetti, accortasene, ricercò, sghignazzando, la complicità di Grazia Maria Spina (CAR 1965). Cinquetti si presentava come studentessa del liceo artistico: si identificarono con i due esordienti di successo ragazzini e ragazzine

della media e piccola borghesia in evoluzione. Molti di essi sarebbero passati attraverso lo scandalo suscitato nel 1966 dall'inchiesta sui comportamenti sessuali condotta da "La Zanzara", la rivista del liceo Parini di Milano, per confluire poi nel Sessantotto (Marwick, 1998, pp. 549 ss.).

L'oggetto del desiderio erano quindi i teen-ager che affermavano la soddisfazione della propria età e dell'appartenenza generazionale. All'unificante dimensione demografica facevano riferimento le canzoni: «T'amerò / noi siamo giovani / m'amerai / noi siamo giovani», diceva *Stasera no, no* scritta da Vito Pallavicini ed Evasio Roncarati per Remo Germani. Bruno Pallesi e Walter G. Malgoni diedero rappresentanza con la voce di Bruno Filippini, il primo fidanzatino di Rita Pavone, a quanti erano già inseriti nel sistema produttivo: era triste il lunedì perché «si incomincia a lavorar» e trascorreva la settimana aspettando il *Sabato sera*: «ti porto a ballare / ti potrò baciare / ti potrò baciare / ma sabato sera / ti porto a ballare / e potrò restare ... con te». Complicità e solidarietà dell'amicizia adolescenziale convivevano coi primi dolori amorosi nella scatenata *Quando vedrai la mia ragazza* tra i cui autori, oltre al fratello di Little Tony Enrico Ciacci, dietro lo pseudonimo Giangrano si celava Paoli (Borgna, 1998, p. 95). Questi, pochi mesi dopo il tentato suicidio, portò la canzone più interessante tra quelle da lui proposte al Festival. *Ieri ho incontrato mia madre*, «una delle migliori composizioni ascoltate», era definita «un dramma piccolo-borghese» (Ionio, 1° febbraio 1964). Non si riduceva però a ciò. Svelava uno squarcio di profonda realtà sull'ancestrale condizione esistenziale dei maschi italiani che chiamava inevitabilmente in gioco anche il ruolo delle donne, madri e mogli: «Ieri ho incontrato mia madre / ed era in pena perché / sa che non sono più suo / sa che ora vivo per te [...] Crede di avermi perduto per sempre / che non m'importi più niente di lei / ora la vita del figlio che aveva / la puoi guidare tu con un dito».

Anche nel 1965 – segnato dalla vittoria riparatrice di Bobby Solo (che scandalizzò con la riga di rimmel pesantemente esibita sugli occhi, suscitando «nel pubblico meno smaliziato qualche perplessità» sul suo orientamento sessuale; Biagi, 22 gennaio 1966), autore con Mogol e Gianni Marchetti e interprete di *Se piangi, se ridi* variazione del brano dell'anno precedente –, i cantautori insistevano su una ricerca, sia pure riadattata a una manifestazione popolare. Senza fortuna Bruno Lauzi con «un sapore di ballata, a metà strada tra la malinconia e lo slancio» (Buonassisi, 29 gennaio 1965) in *Il tuo amore*, la canzone più bella di quell'edizione (Ionio, 30 gennaio 1965) – «il tuo amore così puro / tutto

il bene che mi vuoi / non lo dare più a nessuno / ma conservalo per noi» –; con una grande affermazione nazionale e internazionale di *Io che non vivo (senza te)*¹¹ incisa anche da Dusty Springfield, scritta e cantata da Pino Donaggio che l'anno prima aveva anche steso le folgoranti parole del suo *Motivo d'amore* – «Io ti ringrazio perché te ne vai».

Eliminate le voci «monstre» (Ghirotti, 28 gennaio 1965) di Dusty Springfield e di Timi Yuro, fecero capolino timidamente temi sociali. Ritornava l'emigrazione con una nostalgia accentata in modo diverso dal passato. La distanza ora pesava tutta su di lei, una delle molte fidanzate e vedove bianche rimaste al paese mentre l'amato cercava fortuna all'estero o nel Nord Italia, e perciò era «estremamente dubitabile che la fioritura delle colline val(esse) a far tornare a casa l'amante inurbato» (G. Grazzini, 31 gennaio 1965). *Le colline sono in fiore* – opera dei Rapetti padre e figlio, di Renato Angiolini e di Donida, interpretata dai Minstrels e da Wilma Goich che aveva debuttato con un doloroso brano di Tenco, *Ho capito che ti amo*, e che per gran parte dell'esecuzione tenne gli occhi chiusi (CAR 1965) –, riproponeva l'abusata rima amore / dolore in un contesto di sofferenza resa credibile: «Amore ritorna / le colline sono in fiore / ed io amore / sto morendo di dolore / amore ritorna / non importa non fa niente / se tu non sei / diventato più importante / perché sei importante per me».

Ornella Vanoni debuttò con *Abbracciarmi forte* di Mogol e Donida. La canzone parlava del divorzio e ne negava la fattibilità pochi anni prima della sua introduzione nella legislazione italiana. L'indubbia possibilità di una condizione di infelicità all'interno del vincolo matrimoniale non poteva essere negata, ma veniva risolta con il sacrificio: «Io non posso / innamorarmi di te / anche se ho capito / che tu sei tutto per me / perché lo sai / c'è qualcuno / c'è qualcuno / che soffrirebbe / e morirebbe di dolore / sapendo che amo te / io non voglio / innamorarmi di te / anche se tu sai / che sono fatta per te / perché ormai / ho regalato / quel che resta / della mia vita / a qualcun altro che ha vissuto / per tanto tempo / accanto a me».

Vanoni rinviava a Strehler. Del regista del Piccolo Teatro era stata la voce. La voce di una ricerca intellettualmente ambiziosa di una nuova canzone italiana che si accompagnava ai tentativi del Cantacronache torinese con cui collaborò Italo Calvino. Ornella Vanoni personificava una giovane donna emancipata e colta, sidentalmente distante dai personaggi che affollavano la musica leggera, resa ulteriormente credibile in questo ruolo non solo dalla bravura, ma dalle origini sociali ancorate

nella solida ottima borghesia meneghina. E allora erano davvero rari i cantanti di simile provenienza, non essendo una professione ancora ambita in quell'area. Fu un piccolo capolavoro affidarle una simile canzone. Le conferì realismo con il trucco pesante e con la parrucca indossata: dava sostanza alla donna perduta nel peccato che, infine, si ritraeva e (si) salvava (CAR 1965), tornando, dopo la caduta, al suo posto, improvvidamente abbandonato.

Apparve fugacemente il vincitore di Castrocaro Vittorio Inzaina, «che – sono le parole di Mike Bongiorno – viene dalla Sardegna e che fino a qualche mese fa faceva il muratore. Ora dopo questa vittoria a Castrocaro sta incominciando a capire cosa sia il benessere» (CAR 1965). Il «sardo di tipo spilungone [...], una faccia tagliata con l'acchetta [...], voce spiegata, ritmata sugli strepiti d'un cantiere edilizio (in tempi di boom, evidentemente)» (Ghirotti, 29 gennaio 1965), esemplificava l'integrazione di una regione della quale gli italiani, ancora inconsapevoli dei suoi paesaggi, non sapevano nulla, costringendola negli stereotipi degli immigrati dalla lingua incomprensibile e, in virtù delle tesi che a fine Ottocento Alfredo Niceforo aveva elaborato sulla predisposizione biologica dei sardi alla delinquenza, del banditismo sopravvivate nell'area della Barbagia, in attesa dell'analisi sulla «società del malessere» (Fiori, 1968) e dei successi del Cagliari di Gigi Riva e Manlio Scopigno. Completavano il quadro i suoi partner, i «negretti» Les Surfs che, complice un evidente provincialismo eurocentrico del nostro giornalismo, «sembravano ninnoli, soprammobili animati all'improvviso» (Ghirotti, 29 gennaio 1965): «Nonostante l'aspetto infantile, uomini e donne belle e fatti, in miniatura» (Ionio, 29 gennaio 1965). In un resoconto del dramma di Tenco, Lietta Tornabuoni li collocò tra le «anomalie della natura» definendoli, sebbene fossero ventenni, «i non più giovani nani» (Tornabuoni, 1967). La «manifesta grezzezza» (Ghirotti, 31 gennaio 1965) di Inzaina e l'esotismo dei Surfs, i quali diedero vita a una disinvolta performance su un palcoscenico allora molto rigido e imbalsamato, garantivano l'abbraccio del microcosmo della manifestazione canora di tutti i fermenti, riuscendo persino ad aggregare nella modernità le aree ataviche, ritenute selvagge, interne ed esterne.

«Siamo in presenza di una controriforma?» si era chiesto l'inviato della "Stampa", secondo il quale «non è ancora venuto il momento di cacciare gli urlatori con la frusta, ma è l'ora, però, di presentarli rieducati e ravveduti, se possibile» (Ghirotti, 21 gennaio 1965). L'anno successivo, la folta presenza di complessi beat – italiani e non – parve una smen-

tita, ma il verdetto finale – con la rassicurante eliminazione dei gruppi innovativi e l'accesso alla finale dell'innocua *A la buena de dios* dei Ribelli e dei Minstrels – confermava la previsione. Sanremo infatti si era chiuso «con la disfatta degli urlatori proprio qui, dove s'erano levati in orgoglio e in potenza; con la fuga disordinata dei “capelloni”; con la rivincita dei vecchi melodiconi». Il suffragio popolare – voce di Dio – aveva decretato «il ritorno al rispetto del timpano e del buon costume» (Ghirotti, 30 gennaio 1966).

Ghirotti aveva allora 46 anni, era stato parte del nucleo de *I piccoli maestri* di Luigi Meneghello, si era immerso nella Resistenza e nel Partito d'azione. Era un giornalista aperto e colto, capace nei primi anni settanta di un gesto civile davvero coraggioso nel contesto italiano: fare della sua malattia un reportage sulla condizione dei malati di tumore in Italia, rifiutando i privilegi ai quali avrebbe potuto agevolmente ricorrere (Ghirotti, 1973). Un autentico democratico che abbiamo già incontrato nel corso degli anni cinquanta ironizzare sulla vetustà della canzone italiana. Nel 1966, invece, scriveva: «Il voto libero, segreto, e anche saggio, delle giurie sparse in tutta Italia ha, per dir così, ripulito il Festival, lo ha liberato soprattutto di quei “complessi” che rischiavano di degradarlo a galleria di fenomeni da baraccone» (Ghirotti, 29 gennaio 1966).

Liquidò Lucio Dalla alla sua prima apparizione a Sanremo. Aveva, sì, offerto un'interpretazione «molto colorita» di *Paff... bum*, un divertito «gioco musicale» (Buonassisi, 29 gennaio 1966), ma egli «ignora, e da lungo tempo, il beneficio d'una buona seduta dal parrucchiere. Si gratta di continuo, è ricoperto di peli scuri, in faccia, in testa, sulla nuca, nelle mani». Eppure, insieme al sarcasmo, anche il riconoscimento che gruppi e cantanti beat esprimevano «la maschera di un neo-esistenzialismo più amaro, più marcato, più grottesco ancora di quel che fiorì nella Parigi dell'immediato dopoguerra» (Ghirotti, 27 gennaio 1966). Il rifiuto di questi personaggi che apparivano strani, diversi nel look come nella musica, conviveva con la percezione dell'inquietudine che trasmettevano, sussulti profondi che attraversavano la società.

Il giornalista vicentino con le sue corrispondenze restituiva inconsapevolmente l'approfondirsi del conflitto generazionale che Sanremo si era sforzato di contenere al suo interno con l'esplicito intento di rigettarlo o di rimuoverlo. Non era possibile negarne l'esistenza nell'anno che avrebbe visto la morte all'università per mano dei neofascisti del giovane socialista Paolo Rossi. Un doloroso episodio che rinviava a con-

fitti non risolti, tuttavia non sconosciuti, dell'Italia novecentesca. I capelloni erano invece una nebulosa indecifrabile che ci si sforzava di porre ai margini, di risolvere interamente nei segni esteriori che mostravano, fatto episodico ed effimero, semplice manifestazione di una momentanea irrequietezza e non spia di un irreversibile mutamento.

Sanremo era in questo un atto che faceva i conti con la modernità nell'intento di contenere tutti i linguaggi e tutte le spinte che alimentavano l'Occidente e quindi anche l'Italia. Pure quelle che confusamente e ingenuamente annunciavano il dilagare della «rivoluzione culturale» incominciata nella seconda metà degli anni cinquanta (Marwick, 1998) e il cui fondamento duraturo, permanente verrebbe da dire, era la compiutezza integrale della democrazia, anche se nell'immediato l'attenzione fu catturata da un fatto effimero, l'accentuata rigidità ideologica dei partiti – da Lotta continua a Potere operaio – della “nuova sinistra”, a loro volta conseguenza dell'immobilismo dei partiti. Gli Yardbirds, «cinque sciamannati» che producevano «l'effetto “bolgia”» (Ghirotti, 28 gennaio 1966), potevano assumere «un atteggiamento magari discutibile», ma era «effettivo, di rottura con una Inghilterra conservatrice, atteggiamento nel quale rientra anche la provocazione dei capelloni e che ha portato alla creazione di un nuovo tipo di musica leggera, la musica beat. In Italia, la stessa cosa è molto esattamente il contrario, conformismo bello e buono e formula» (Ionio, 29 gennaio 1966). I Renegades erano un fenomeno meramente commerciale. Eppure scandalizzarono: «Le ragazzine in cerca di autografi trascurano il *Renegade* dalla chioma bionda, che ai *fans* maschili è parsa la bellezza numero uno del Festival. Solo la scheda biografica ci assicura che il volto d'angelo coperto dai lunghi capelli biondi appartiene al genere maschile» (Ionio, 28 gennaio 1966). Kim Brown e i suoi compagni non erano certo musicisti innovatori. In quel Sanremo, però, fecero toccare con mano che tutti gli aspetti sociali e culturali erano investiti da quell'imponente processo di realizzazione piena delle premesse contenute nel New Deal, sbocciate in America e poi dilagate in Europa.

Furono al momento rassicuranti la vittoria di Modugno normalizzato, coadiuvato dalla tranquilla Gigliola Cinquetti con *Dio come ti amo*; l'affermazione di Milva con *Nessuno di voi* di Pallavicini e Kramer, le inconsuete accoppiate Pino Donaggio e Claudio Villa in *Una casa in cima al mondo* che il compositore veneziano scrisse con Pallavicini; Ornella Vanoni, «tutta vibrante, sempre molto sexy», e Orietta Berti, l'emiliana «angelica naturalmente» (Buonassisi, 28 gennaio 1966), in *Io ti*

darò di più di Alberto Testa e Memo Remigi. Erano segnali di ritorno «in buon ordine tra le braccia dei melodici» (Ghirotti, 30 gennaio 1966), in altri termini una normalizzazione dei fermenti che pure si erano espressi nel corso di tutto il decennio. Quasi una sanzione del centro-sinistra immobile che cementava il primato della DC anziché procedere alla scelta di una via di sviluppo modernizzatrice. Eppure, Pace, Panzeri, Beretta e Del Prete, sempre assai attenti agli umori che sotto la superficie covavano nel paese, avevano scritto *Nessuno mi può giudicare* per Caterina Caselli, «una voce che può fare molta strada» (Buonassisi, 28 gennaio 1966). La sua affermazione costituiva «l'unico atto di coraggio, l'unico passo fuori del seminato» (Ionio, 30 gennaio 1966). Col tempo sarebbe divenuto l'inno del diritto a un'autentica affermazione del pluralismo sociale, culturale, religioso, sessuale. E già quell'anno fu la canzone più venduta di Sanremo ¹².

Una nuova leva disertata Sanremo

Nel 1965 la RCA, «la casa italo-vaticano-americana» (Ionio, 31 gennaio 1964; Becker, 2007) per disaccordi con gli organizzatori non mandò i suoi artisti a Sanremo. Con la rivista “Ciao amici” organizzò un concerto alternativo al teatro Sistina di Roma. Erano annunciati Rita Pavone, Celentano, Modugno e altri divi. All'una il teatro era già stracolmo e le vie adiacenti invase da giovanissimi che reclamavano di entrare. Intervenne la polizia lasciando sul terreno contusi e procedendo a qualche arresto. Questi giovani, osservava “l'Unità”, avevano «qualcosa dentro che li “muove”. Sanremo, viceversa, non li interessa» (Settimelli, 31 gennaio 1965). Forse anche nell'intento di recuperarli nel 1966 vi fu un ricorso massiccio ai complessi beat e a cantanti stranieri (Valentini, 26 gennaio 1966) come Françoise Hardy, delicata interprete con Edoardo Vianello di *Parlami di te* scritta dal cantautore con Pallavicini. Nel 1963 con *Quelli della mia età*, traduzione letterale dell'originale *Tous les garçons et les filles*, restituendo le inquietudini degli adolescenti, Hardy aveva spopolato anche in Italia.

Per quanto sfornasse ogni anno nuovi interpreti adatti alle mutevoli scelte dei giovani, il Festival era un rito istituzionale che graziosamente concedeva loro rappresentanza. «La sua forza è il mito, è la ufficialità che possiede: e la sua ufficialità consiste nell'aver fatto diventare la canzone un fatto ufficiale» (Settimelli, 31 gennaio 1965). Questa tautologia

sintetizzava il «compromesso» che la manifestazione anno dopo anno si sforzava di mantenere in vita; il tentativo cioè di «conciliazione fra ciò che è giovane e ciò che è vecchio», di essere per quanto possibile una rappresentazione unitaria delle diverse voci e delle diverse sensibilità del paese. Un simile amalgama imprescindibile per un'aspirazione egemonica era reso possibile dall'attenta regia del sound festivaliero: «Questo taglia le gambe ad ogni possibilità che a Sanremo nasca qualcosa di nuovo o la canzone tipo dell'anno: Gianni Morandi non avrebbe mai vinto a Sanremo cantando *In ginocchio da te*» (Ionio, 28 gennaio 1965).

I fermenti autenticamente rinnovatori, in sintonia con le pulsioni del tempo, già a partire dagli anni sessanta erano sempre più esterni a quel rito, anche se non furono molti, allora, i cantanti e gli autori che ne fecero a meno. Per Sanremo ci sono passati pressoché tutti (Anselmi, 2009), anche i più apparentemente refrattari. Nel corso degli anni sessanta non solo cantautori come Fabrizio De André, ma anche i *teen idols* punte di diamante della RCA, vera innovatrice della musica leggera (Becker, 2007), evitarono accuratamente il Festival prediligendo, nel momento culminante della loro carriera, il diretto contatto col pubblico offerto dal Cantagiorno. Gianni Morandi e Rita Pavone cedettero solo nel momento della crisi, ricercando una sanzione nazionale-popolare che solo quella manifestazione poteva accordare.

Gianni Morandi incarnava la tranquilla e serena evoluzione dei giovani italiani i quali però, come avrebbe mostrato nel 1966 l'alluvione di Firenze, non erano solo adusi a un desiderio di leggerezza e alla ricerca di un linguaggio differente da quello degli adulti. In massa – quel momento è efficacemente restituito da *La meglio gioventù* di Marco Tullio Giordana del 2003 – si recarono nel capoluogo toscano in un'anticipata manifestazione di impegno e di volontariato a prestare la loro opera, ad aiutare nel salvataggio di preziosi patrimoni artistici, mostrando quanta cura accordassero alla dimensione pubblica, allo stare insieme, alle radici e al patrimonio storicamente accumulato dal paese. Morandi rappresentò questo miscuglio di spensieratezza e di serietà che non disdegnava la consapevolezza della propria età, incidendo, insieme a *La fisarmonica* e a *Non son degno di te, C'era un ragazzo (che come me amava i Beatles e i Rolling Stones)*, un brano entrato anche nel repertorio di Joan Baez che parlava di un evento lontano eppure coinvolgente, tanto da accomunare, anche in nome di un sotterraneo antiamericanismo, la sinistra italiana – dalla generazione del Sessantotto ai figli e nipoti – ad altri movimenti collettivi pure di segno opposto. Il figlio di un ciabattino comu-

nista di Monghidoro, che è rimasto fedele al padre e alla sua memoria, poté con quell'inno esprimere il senso della «rivoluzione culturale» degli anni sessanta sul versante nazionale. In modo più significativo dei Rokés (Berselli, 1999), i cui brani furono effettivamente una bella fiammella. *C'era un ragazzo* fu per la carriera di Morandi il migliore investimento possibile, perché gli consentì di essere percepito da tutte le generazioni nate nel dopoguerra come un compagno, come un amico. Nell'immediato egli non risentì affatto del Sessantotto, continuando a mietere successi con canzoni più o meno valide e a vincere *Canzonissima* nel 1968 e nel 1969. Con quelle mani grandi avvolgenti rassicurava anche le mamme e i papà: era un bravo e semplice ragazzo che non disdegnava di occuparsi e di preoccuparsi di quanto fermentava nel mondo.

Conobbe negli anni settanta il declino, che era anche stanchezza ed esaurimento del suo personaggio, al pari di tutti i *teen idols* che avevano effettivamente innovato la scena dei sessanta (quanti sottolinearono la continuità con il passato divennero invece punti di riferimento fondamentali per le componenti spaventate dagli sconvolgimenti che attraversavano la società italiana). Nel 1972 Morandi per la prima volta andò a Sanremo con *Vado a lavorare* che apparve una dichiarazione programmatica. Dopo un tentativo teatrale col musical *Jacopone*, per qualche anno preferì ritirarsi dalle scene, salvo conoscere sorprendenti successi con dischi rivolti all'infanzia che in realtà lo costringevano nel cliché affermatosi negli anni sessanta. Il bambino che aveva perfezionato la lettura sulle *Lettere dal carcere* di Gramsci e sui testi canonici dell'italo-marxismo (Morandi) ricorse coscienziosamente all'umiltà dei forti: scorse i suoi punti deboli, prese la licenza media, studiò musica, rincominciò, si risollevò. Era davvero uno sviluppo affascinante della favola incominciata nei primi anni sessanta. Se nel 1980 il ritorno a Sanremo con *Mariù* scritta da De Gregori e da Ron si rivelò un flop, nel 1983 avvenne il riscatto con *La mia nemica amatissima* composta insieme con Mogol. Il volto confidente, l'amico del quale si erano solo momentaneamente perdute le tracce era, al pari dei suoi coetanei, disincantato, deluso forse, però maturato. Il personaggio evolveva, ma non era differente dal passato. Lo si rincontrava come se non ci si fosse mai lasciati. Nel 1987 Sanremo lo incoronò, elevandolo a simbolo dei sessanta, insieme con Umberto Tozzi re delle classifiche dei settanta e al cantautore Enrico Ruggeri emerso negli ottanta: Morandi era l'inizio di una catena che, seppellendo i cinquanta – la sera della sua vittoria fu anche quella della morte di Claudio Villa – rendeva possibile il racconto di una felice continuità italiana.

Le sue esperienze agevolavano l'identificazione di più di una generazione, a cominciare dal matrimonio, prima assunto a simbolo di una giovinezza che intendeva essere seria e quindi piano piano esauritosi. Nel 1966 le nozze con Laura Efrikian, prima officiate al cinema nei film interpretati insieme (anche Morandi utilizzò tutti i media), poi nella realtà, non gli avevano affatto alienato le simpatie: lei, volto familiare della televisione – la Mary Boland de *La cittadella* – figlia di un importante musicista, era un po' più grande, ma non troppo. La loro storia d'amore rassicurò le sterminate folle di teen-ager che lo adoravano, ma anche i loro genitori. Negli anni ottanta, Morandi alle soglie della maturità, libero dal fardello del passato e nutrito dell'impegno di solidarietà con la nazionale di calcio dei cantanti, poteva tranquillamente affermare «Uno su mille ce la fa». Incominciava una nuova eterna giovinezza, rafforzando l'identificazione degli italiani atterriti dall'essere sempre più anziani. Negli anni novanta, dopo la fine del comunismo, pur rimanendo fedele agli ideali appresi dal padre, si accostò al cattolicesimo, rendendo il passaggio di pubblico dominio ed esibendosi davanti a Giovanni Paolo II. Anche in questo bisogno di un ancoraggio certo e conosciuto esemplificava il percorso di tanti italiani, drammaticamente orfani dopo la morte delle religioni secolari.

Rita Pavone era letteralmente esplosa dopo avere sostituito nel 1963 Mina incinta a *Studio uno*, il varietà del sabato sera del quale fu una delle colonne tanto da riuscire a raddrizzare, secondo l'unanime parere dei critici televisivi dell'epoca, la scricchiolante edizione del 1966. Che quella ragazzina minuta e scatenata avesse qualcosa di particolare fu subito evidente. «Un'autentica peste che non stava ferma un minuto» (Becker, 2007, p. 73) aveva trascorso infanzia e prima adolescenza tra il popolare quartiere San Paolo e le case FIAT di Torino. Il padre era siciliano, la madre ferrarese: l'incarnazione della raggiunta unità. Esprimeva sì la conturbante sessualità adolescenziale, non si capiva se da dodicenne o da diciottenne come poi la sua casa discografica fissò subito dopo il grande successo di *Cuore*, facendole interpretare *Non è facile avere 18 anni*:

In Rita Pavone per la prima volta, di fronte a una intera comunità nazionale, la pubertà si faceva balletto e acquistava pieni diritti nell'enciclopedia dell'erotismo – a livello di massa, badiamo, e coi crismi dell'organismo televisivo di stato, e dunque agli occhi della nazione consenziente, non nelle pagine di un Nabokov dedicato ad acquirenti colti, e al massimo ad adolescenti curiosi (Eco, 1995, p. 291).

Insieme, però, Rita Pavone impersonava la vitalità del paese, la certezza di trovarsi di fronte all'autentica svolta della sua storia (Giachetti, 2002). Forse ciò era indifferente ai giovani borghesi liceali, progressisti e colti, un poco sprezzanti della sua inconfondibile origine popolare – «proletaria-intrepida» è stata definita (Baldazzi, 1989, p. 124) –, ma non sfuggiva ai leader comunisti, che incoraggiarono l'entusiasmo suscitato tra i giovani militanti (Bocca, 1973, p. 594), e ai sacerdoti che invece la demonizzarono, spaventati da «quello sgorbio ermafrodito e rosso», preoccupati della rapidità con cui le nuove generazioni sfuggivano al loro plurisecolare puntuto controllo (Berselli, 2007, p. 53).

Operò anche lei a tutto campo: cinema con Totò nel 1965, con Giancarlo Giannini nel 1966 e 1967 (*Rita la zanzara* registrò un incasso miliardario), televisione, radio. Lina Wertmüller, regista anche dei suoi film di maggiore successo commerciale, la scelse nel 1964 per interpretare Gian Burrasca. Lo sceneggiato televisivo accentuò quel lato androgino che richiamava i fantasmi di un autentico tabù della cultura nazionale, l'omosessualità (Bianciardi, 2008, p. 955). Gian Burrasca era personaggio dalle molte implicazioni (Tempesti, 1997; Faeti, 2004). Il suo giornalino sembrava parlare del ribellismo anticipatore del Sessantotto, ma a guardare a fondo esprimeva costanti più radicate dell'Italia del Novecento. Uscito a puntate tra il 1907 e il 1908, questo libro non concluso venne pubblicato in volume nel 1920, nei mesi cioè che dal «biennio rosso» condussero alla reazione delle squadre d'azione. Anche della loro infanzia, della loro formazione *Il giornalino di Gian Burrasca* era il fedele diario. Ritraeva un ragazzo della media borghesia del primo decennio del Novecento divenuto giovane adulto proprio in quegli anni di così rapido sconvolgimento da condurre l'Italia a produrre la prima moderna dittatura di massa di destra nell'Europa occidentale. Il Giannino di Rita Pavone era fedele al racconto di Vamba: una madre adorante completamente acquiescente ai desideri del figlio; un padre impotentemente autoritario, inadatto a educare tanto da delegare questo ruolo a istituzioni totali e repressive come il collegio; un figliolo che cresceva così adulato e osteggiato da coltivare un senso di onnipotenza, sicché le terribili monellerie potevano in cuor suo attribuirsi sempre all'incomprensione da parte degli altri delle sue interiori buone intenzioni. Era in questo senso la parabola del tipo umano che dallo squadrismo giunse ai terrorismi e li oltrepassò con la costante di un uso devastante della violenza – fisica o verbale che fosse – nella risoluzione del conflitto (Ventrone, 2003).

Lina Wertmüller fece indossare a Gian Burrasca vestiti soffici, che ponevano l'accento sull'incomprensione degli adulti nei riguardi di quel che era pur solo un fanciullo, anche se interpretato da un'adolescente e per di più di sesso femminile, in questo senso un ritratto dei suoi coetanei: Rita Pavone esprimeva in modo straordinario la sintesi di ragazze e ragazzi di quella generazione. Ne risultava un tratto più lieve che puntava sulla frenetica vitalità della protagonista, così consonante con l'Italia degli anni sessanta, ma anche più conturbante. Nel trasmettere energia pura, Rita Pavone diceva nel contempo a voce alta che tutti i limiti potevano essere superati. Non ebbe quindi timore, nonostante le comprensibili resistenze dei suoi discografici – e prontamente abbandonò la RCA per passare alla Ricordi – a rendere pubblica dopo una serie di tira e molla la storia affettiva con Teddy Reno, il suo pigmalione e manager di 19 anni più vecchio, già sposato con prole, separato e uno dei simboli degli anni cinquanta. Fu la *débâcle*. La relazione fu percepita come autentica trasgressione, un comportamento ferito e che feriva, per la differenza d'età, innanzitutto, ma anche per la biografia distante dei due innamorati. Rita Pavone, che era stata con Celentano, Mina e Gianni Morandi il personaggio più significativo e popolare della musica leggera degli anni sessanta, riuscì così nella difficile impresa di alienarsi l'insieme del pubblico. Deluse irrimediabilmente i “progressisti” che vi scorsero un insopportabile rinvigorismento dell'Italia dei detestati anni cinquanta e più in generale della generazione dei genitori, alla vigilia per di più della rivolta giovanile, e i “conservatori” i quali dietro la tenera vivacità videro qualcosa di morbosamente nocivo. Per tutti, come aveva visto Eco, era l'incarnazione italiana di Lolita, giudizio confermato dalla separazione dei genitori e dalla rottura clamorosa col padre, suo mentore all'inizio della carriera, per la spartizione dei cospicui guadagni: il tutto ampiamente amplificato dai media (Arbore, D'Agostino, 1987). Per di più quel matrimonio, così scandaloso agli occhi dell'opinione media, sfatava tutti i luoghi comuni ed era controcorrente rispetto ai percorsi della sua generazione, proprio perché, a dispetto del fatto che fosse fuori dei canoni, si è rivelato indissolubile e solido nel tempo.

Così Rita Pavone andò a Sanremo come a Canossa, nell'impossibile tentativo di rendere accettabile la sua evoluzione, mentre il privato la ricacciava inesorabilmente in una conturbante preadolescenza. Le canzoni erano petizioni rivolte al pubblico. Debuttò nel 1969, quando sul

paese incombevano tragedie incommensurabili, di lì a poco esplose con la strage di piazza Fontana: Rita Pavone al Festival, raggiungendo la finale, esibì come se nulla fosse un'inalterata vitalità, oltre a un dominio del mezzo televisivo impressionante in confronto alle/agli ingessate/i colleghe/i (CAR 1969). Parlò complice e suadente in *Zucchero* di Mogol, Clausetti, Roberto Soffici e Guscelli – «Il tuo amore non è zucchero / ma mi piace ugualmente perché / io mi sento una trottola / e mi piace girare con te». Nel 1970 andò per conto suo rispetto al coro e fece pure cadere il microfono. Con *Ahi ahì ragazzo*, di Migliacci e Napolitano e suo grande successo nei paesi ispanici, venne eliminata: «Ahi ahì ragazzo se mi fai soffrire / mi viene voglia di piantarla lì / ahì ahì ragazzo / se non vuoi capire ti dico ciao / e non ci penso più» (YT 1970). Nel 1972 vibratamente esplicitò in *Amici mai* di Argante e Caviri: «Amici noi / non siamo stati mai / innamorati sì / magari amanti sì / amici mai». Mike Bongiorno e Sylva Koscina cercarono vanamente di assecondare davanti alla platea televisiva la serietà del mutamento che proponeva un'interprete maturata (CAR 1972) ed esprimeva una sessualità adulta, quasi a volere salvare il salvabile degli anni sessanta. Fu malamente eliminata e si ritenne incompresa (Ghirotti, 27 febbraio 1972).

Era il suo «carattere» (Codeluppi, 2009, pp. 28 ss.) ad avere subito con quel matrimonio un'irrimediabile e imperdonabile variazione e a essa rimase avvinghiata nell'immagine pubblica, nonostante i tentativi di proporre un cambiamento e l'affermazione, caso assai raro per un'interprete italiana, in molti mercati discografici esteri. In Italia, la sua unica presenza nelle hit parade degli anni settanta fu una buffa canzone rivolta ai bambini e nel *vintage* che il Festival produsse in sempre maggiore quantità a partire dagli anni ottanta non le fu riservato alcun posto come se non fosse esistita, almeno fino al 2005 quando, annunciato il ritiro dalle scene, duettò con Cutugno e Minetti. Eppure era stata nei sessanta «la Rita che vogliamo noi / la Rita che volete voi», come declamavano introducendola al *Geghegè* le Collettine e i Collettoni nello *Studio Uno* del 1966. Ora la si voleva sempre meno. Il successo e il declino altrettanto folgoranti di Rita Pavone, così come la sua rimozione, dicevano della realtà profonda di un paese incuriosito, allettato e insieme ferito, deluso e incerto sulle strade da intraprendere – evoluzione, rottura, continuità? – nel tormentato e irrisolto cammino del Novecento italiano.

Presessantotto: il beat

«Intanto la giornata della vigilia è trascorsa in estrema tranquillità, salvo un certo affollamento provocato dai “capelloni” dei vari complessini, anche perché marciano per le strade sanremesi tutti assieme, e già questo crea confusione» (Ionio, 27 gennaio 1966). Questa pennellata di colore è la testimonianza che l’acuto Daniele Ionio ci ha lasciato su “l’Unità” di una delle più evidenti novità dell’edizione del 1966.

I complessi erano formazioni di giovani, che nascevano spontaneamente in tutta Europa: unità compositive, esecutive, economiche, spesso costituite da gruppi di amici o compagni di scuola. La necessità di collettivizzare l’esperienza musicale creando orchestre, ensemble, cori, è inscritta nella prassi musicale stessa, ovviamente, ma i “complessi” degli anni sessanta e settanta avevano una specificità tutta interna alla storia di quegli anni. Così come i cantautori, questi gruppi non furono una novità sul piano dell’organizzazione professionale, ma rappresentarono una rivoluzione per le motivazioni e i significati che i musicisti che li animarono attribuirono al loro lavoro (Borio, Facci, 2007; Spaziante, 2010).

Dunque l’immagine dei “capelloni”, che «marciano per le strade sanremesi tutti assieme», creando “confusione”, è la descrizione più efficace dell’ostentazione pubblica di quell’etica di coesione, costruita intorno a istanze anticonformiste e sicura del fatto suo, che animava come un fuoco appassionato i musicisti uniti in un progetto di vita e non solo di lavoro.

Il modello più significativo sia a livello musicale sia di costume erano le esperienze inglesi, in particolare il beat di gruppi come i Beatles, nate già da un lustro e che si erano tagliate una fetta importante di egemonia musicale sia in Europa sia negli USA. Il beat, fenomeno di pensiero e costume, si affermava in Italia alla metà dei sessanta. È proprio del 1966 per esempio l’uscita della rivista “Mondo Beat” (De Martino, 2008). A Sanremo in quel 1966 arrivarono dal Regno Unito The Yardbirds e The Renegades. I Ribelli e l’Équipe 84 erano i complessi italiani. Non ebbero fortuna e furono eliminati, eccetto i Ribelli che si classificarono comunque ultimi durante la serata finale. La stampa riferì in particolare dell’insofferenza suscitata dal look eccentrico: «Alla segreteria del Festival è arrivata una mazzetta di telegrammi che protestano contro le zazzere e i “travestimenti” di alcuni complessi. Gli organizzatori del Festival si giustificano dicendo che questi capelloni in Inghilterra, in Ame-

rica e altrove sono popolarissimi, che bisogna pure farli vedere una volta e che le giurie hanno già risolto il problema eliminando i più spinti» (Buonassisi, 29 gennaio 1966).

Introdussero però al Festival un problema nuovo, ovvero la gestione di musiche e musicisti che rompevano con l'omologazione del sound sanremese.

Abbiamo detto che, dopo l'esperienza della doppia orchestra con doppio direttore del primo decennio, le case discografiche avevano imposto propri arrangiatori e direttori per mantenere il controllo sulla confezione delle canzoni. La compagine orchestrale rimaneva però un punto saldo dell'organizzazione e un comune denominatore sonoro per tutta la manifestazione. Negli anni sessanta all'orchestra si era aggiunto stabilmente anche un ristretto gruppo di vocalisti. Il più importante fu quello diretto dalla cantante e compositrice Nora Orlandi che nei cinquanta aveva fatto parte di un gruppo chiamato 2 + 2. Dagli anni sessanta partecipò a moltissime edizioni del Festival con formazioni denominate 3 + 3 o, nella maggioranza dei casi, 4 + 4. Pur se poco valorizzata nella letteratura sul Festival, Nora Orlandi fu determinante, con il suo lavoro di seria professionista, nella creazione del sound festivaliero post anni cinquanta. I suoi gruppi vocali intervenivano a rafforzare, su sillabe nonsense, i pieni orchestrali, oppure a doppiare con discrezione la voce dei cantanti rafforzando i punti caldi delle canzoni, o ancora dialogando con gli interpreti. Tutto era gestito con sapiente controllo dell'amalgama delle voci e calibrando con oculatezza i piani dinamici, in modo che il coro, pur recitando una parte importantissima, non arrivasse mai a rubare il ruolo da protagonista all'interprete principale.

I complessi erano allora per definizione autosufficienti. Alla formazione standard portata al successo dai Beatles e dai Rolling Stones basata su chitarre, basso e batteria, si aggiungevano talvolta strumenti a tastiera. I Beatles già nell'anno precedente in *Rubber Soul* ed *Help!* avevano collaborato con strumentisti esterni al gruppo e questa esperienza di arricchimento della compagine timbrica e umana si ampliò notevolmente proprio nel 1966 con la pubblicazione di *Revolver*. L'incontro tra le sonorità del gruppo e quelle dell'orchestra sinfonica arrivò l'anno successivo con *Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band. A Day in the Life*, contenuta in questo album, è considerata a buon diritto una canzone rivoluzionaria non tanto per la presenza dell'orchestra quanto per l'uso che ne venne fatto per tagliare formalmente la canzone di Lennon e McCartney con una pagina scritta da George Martin di ispirazione, egli disse,

penderewskiana (Everett, 1999). A partire da quel momento diverse furono le occasioni di incontro fra gruppi beat o rock e compagini orchestrali di varia natura sia, quando possibile, attraverso l'ausilio di turnisti invitati nelle sale di incisione, sia grazie all'uso delle nuove apparecchiature elettroniche in grado di imitare sezioni e singoli strumenti. Questa ricerca timbrica andava di pari passo con il confronto che i gruppi avviavano con la grande tradizione sinfonica europea dei secoli precedenti e divenne il nerbo di una specifica corrente del rock, denominata a posteriori proprio "rock sinfonico". I Procol Harum e i Nice, per esempio, nacquero nel 1967.

Tutto questo nel gennaio del 1966 stava per accadere, ma non a Sanremo dove la convivenza tra l'orchestra e i gruppi, segnata o meno da una collaborazione, non fu una palestra di creatività e sperimentazione, e probabilmente non poteva essere altrimenti. L'inserimento di strumenti e stili di derivazione sinfonica nei gruppi inglesi e italiani tra gli anni sessanta e settanta andò di pari passo con una dilatazione dei tempi e delle forme, che concedevano sempre più spazio alle parti strumentali a scapito della "canzone". Questo non poteva per evidenti motivi essere possibile al Festival. Ma c'è anche un altro motivo. Come si è intuito dalla citazione dell'articolo di Buonassisi, gli organizzatori aprirono al mondo dei complessi perché il fenomeno non era più evitabile. Le dirigenze del Festival, in questo come in diversi altri casi, più che farsi promotrici delle novità musicali si limitarono a prenderne atto. In quegli ultimi anni sessanta il progetto di fondare una canzone italiana unitaria era ormai tramontato, ma non si era evidentemente persa la speranza di fare del Festival almeno un appuntamento rappresentativo delle varie tendenze nell'aria: il beat e il proto-rock progressivo lo erano senza alcun dubbio nel 1966. Nelle classifiche italiane i Beatles e, un po' meno, i Rolling Stones figuravano nei primi posti. Con loro anche i complessi italiani, come l'Équipe 84 presente anche a Sanremo.

Sopportati più che supportati, i gruppi posero all'organizzazione del Festival diversi inediti problemi, quali la gestione e preparazione dello spazio sul palco e soprattutto quello dell'amplificazione degli strumenti come dichiarò lo stesso Ravera (Anselmi, 2009).

Il *live* dell'edizione del 1966 (come del 1967) non è reperibile liberamente nelle Teche RAI al momento della stesura di questo libro e quel poco che circola in internet è di scarsa qualità. Non è quindi possibile rendersi conto di quale fosse la resa sonora dei complessi sul palco di Sanremo, ma non dovette essere soddisfacente se, l'anno successivo, si

sentì l'esigenza di trasferire l'esibizione dei complessi in uno spazio a parte: «Pressoché inaccessibili [le prove] dei complessini, che quest'anno si esibiscono in un'attigua saletta, dedicata al teatro dell'opera, dominio riservato dei tecnici e degli impianti radio-televisivi, gli uni e gli altri già da una settimana abbondante a Sanremo per provare il "suo- no"; se anche quest'anno ben poco dei complessini giungerà alle orecchie dei radiotelespettatori, non ci saranno davvero più scusanti» (Ionio, 26 gennaio 1967). I gruppi del 1967 si divisero dunque tra coloro che continuarono a usare il loro organico esibendosi in una sala diversa e coloro che invece rinunciarono ai propri strumenti facendosi accompagnare dall'orchestra. Fu così per I Giganti che comunque erano un gruppo prevalentemente vocale (il video della loro esecuzione di *Proposta* sul palco del Salone delle Feste è uno dei pochi disponibili attualmente di quella edizione di Sanremo) (YT 1967), ma, successivamente, anche per gruppi con un più consistente assetto strumentale come i Dik Dik nel 1970 con *Io mi fermo qui*.

Torniamo al 1966 per osservare un po' più approfonditamente quale fu il contributo dei complessi beat al Festival. Le due canzoni degli Yardbirds circolano fortunosamente in internet in una versione dal vivo, che sembrerebbe proprio quella registrata durante il Festival (*Questa volta*, YT 1966b; *Paff... bum*, YT 1966c).

Gli Yardbirds erano un gruppo già famoso. Il loro album d'esordio era uscito nel 1963. Nella storia del rock sono ricordati per aver ospitato tre dei migliori chitarristi inglesi: Eric Clapton, Jeff Beck e Jimmy Page. Nel 1965 c'era stato l'abbandono di Clapton e dunque la formazione che partecipò a Sanremo era: Keith Relf (voce), Geoffry Arnold "Jeff" Beck (chitarra), Chris Dreja (chitarra), Paul Samwell-Smith (basso), James "Jim" McCarty (batteria), tutti poco più che ventenni. Era una formazione proto hard-rock, dalle sonorità aspre e distorte. In quello stesso anno Jeff Beck e i suoi colleghi parteciparono al film di Michelangelo Antonioni *Blow up* in una scena in cui il regista volle consacrare l'immagine aggressiva e dirompente del chitarrista che alla fine dell'assolo spacca violentemente la chitarra. Al Festival suonarono senza orchestra, cercando di coniugare il loro stile, formatosi soprattutto attraverso l'incontro tra il blues e la psichedelia, con le due canzoni assegnate: *Questa volta* di Mogol e Roberto Satti, cioè Bobby Solo che fu loro partner, e *Paff... bum* di Sergio Bardotti e Gianfranco Reverberi che fu l'esordio al Festival di Lucio Dalla.

Questa volta era una canzone pensata probabilmente per l'“Elvis italiano”. Un testo esile nel quale il “piacione” di turno vuole convincere una ragazza dell'affidabilità delle sue intenzioni: «Lo so non mi credi» ma «mai, dico mai, io ti lascerò». Non è stato possibile ascoltare la versione dal vivo di *Questa volta* interpretata da Bobby Solo e ci baseremo quindi sull'edizione discografica (Ricordi SRL10413). Il contrasto tra l'esecuzione del gruppo e quella del cantante è stridentissimo. Innanzitutto la versione dell'italiano è molto più lenta. Bobby Solo, in primissimo piano con tono confidenziale, sfrutta tutti i toni più caldi della sua voce oscillando tra pieni suoni gravi e falsetti vellutati. Il gruppo inglese crea una situazione molto più dinamica. Il refrain nella classica forma americana AABA è interpretato in uno stile anch'esso americano, che ricorda il country western e il blues soprattutto per la tecnica della chitarra.

■■■ Vengono in mente le parole di Richard Middleton il quale afferma che Elvis Presley seppe assimilare nel rock and roll il “lirismo romantico”, coniugandolo con un trattamento ritmico di derivazione nera che egli definisce “boogificazione”. Nella sua analisi di *Heartbreak Hotel* Middleton dice: «In origine questa era una canzone country and western, ma la sua parte vocale ha la tipica forma del *blues shout*. Ciò nonostante, il tono grezzo, i ritmi irregolari e l'intonazione sporca che sarebbero stati usati dalla gran parte dei cantanti blues, nella versione di Presley sono vistosamente assenti: il suo timbro è pieno, ricco e ben prodotto, la sua intonazione è precisa e corretta. Allo stesso tempo la sua continuità lirica è sconvolta dalla boogificazione [...]. L'effetto è fisico e spinge il corpo a muoversi» (Middleton, 1994, p. 40). Bobby Solo assorbe enormemente i tratti del “lirismo romantico” alla Elvis anche in *Questa volta*, mentre gli Yardbirds ne cancellano qualunque traccia, virando la canzone verso i toni «sporchi» e «grezzi» e verso la ritmicità «fisica». ■■■

Ma i riferimenti agli stilemi americani non esauriscono la gamma dei caratteri di contrasto tra le due performance. La voce di Keith Relf è aspra, a tratti addirittura sguaiata, non ha assolutamente nulla di seduttivo o allusivo. Il massimo della divergenza arriva al momento del bridge sulle parole «Mai, dico mai io ti lascerò». Bobby Solo resta fedele al testo: lascia risuonare le “a” dei “mai”, tenendole a lungo ed enfatizzandone il ruolo nel discorso, che vuole apparire rassicurante nei confronti della ipotetica poco fiduciosa ragazza. Gli Yardbirds trasformano la frase in «Mai, mai mai, dico, mai mai mai» e la cantano in coro con una ritmica martellata e con un piglio da sberleffo, come se si fossero trasfor-

mati in un gruppetto di ragazzini che pestano i piedi durante un collettivo capriccio. La distanza è enorme e conduce in profondità verso quel cambiamento nei comportamenti giovanili che aveva stravolto, tra l'altro, anche i sistemi di comunicazione tra i sessi. Nessuna smanceria, nessuna languidezza potevano essere ammesse tra ragazzi che stavano abolendo le barriere convenzionali, vestendosi in maniera unisex, costruendo rapporti paritari e spesso camerateschi. Altro era ormai il linguaggio del corteggiamento e dell'amore. Gli Yardbirds lo rivestirono di ironica simpatia.

La canzone che interpretarono in coppia con Lucio Dalla nella seconda serata *Paff... bum* è sul piano dei contenuti speculari a *Questa volta*. *Paff... bum* è il manifesto del colpo di fulmine e dell'amore mordi e fuggi. Totalmente diversa era anche la personalità dell'interprete italiano. Rispetto a Bobby Solo, Lucio Dalla rappresentava una novità, non tanto perché fosse al suo primo Sanremo, quanto perché fin da subito si propose con uno stile originale e un look, come abbiamo già visto, maldigerito nel Salone delle Feste. Anche in questo caso non è stato possibile ascoltare la versione dal vivo, ma quella discografica (ARC-RCA AN4072), che si affermò soprattutto per la disinvoltura vocale del cantante, con le sue improvvisazioni onomatopeiche in stile *scat*. Il testo della canzone non fu per lui altro che un pretesto per giochi vocali, una specie di scherzo. Daniele Ionio sottolineò il carattere vivace dell'esecuzione di Dalla contrapponendola a quella degli Yardbirds: «[Dalla] ne ha offerto un'interpretazione più ricca di verve e giocata sull'umorismo, mentre i cinque Yardbirds l'hanno presa più sul serio con indovinate e inedite soluzioni sonore (più che alle note, infatti, essi danno importanza ai suoni)» (Ionio, 29 gennaio 1966)¹³.

■■■ La canzone inizia con un *riff* di basso su cui si innestano le chitarre e la batteria. Il sound è più "rock", di quanto non fosse in *Questa volta*. In particolare il solo di chitarra è un po' più aggressivo, lo sviluppo della melodia viene sospeso attraverso alcuni stilemi tipici, come i veloci ribattuti o gli ampi glissandi. Effetti che connotavano il sound del gruppo e in generale la nuova ondata delle musiche giovanili. Un discorso a parte andrebbe fatto per la batteria e il basso che a Sanremo erano stati fino ai primi anni sessanta molto discreti e avevano via via acquistato una maggiore presenza nella tessitura sonora. Gli Yardbirds offrirono un modello della nuova centralità di questi strumenti iniziando *Paff... bum* proprio con il basso elettrico in primo piano e affidando alla batteria oltre al classico ruolo di sostegno ritmico, anche interventi di riempitura (rullate e stacchi). Gli ostinati di accompa-

gnamento inoltre variavano nel corso della canzone con il variare della melodia. ■■■

La «serietà» che i cinque musicisti mostrarono nella loro performance, rilevata dall'inviato dell'«Unità», sembrerebbe la conseguenza della coerenza stilistica che ispirò i cinque musicisti, portavoce di un linguaggio recente ma già consolidato. Gli Yardbirds, in altre parole, recitarono in ambedue le canzoni la loro parte di gruppo beat. Furono eliminati, non furono capiti, forse furono anche male amplificati, o semplicemente non fu quello il contesto giusto per loro: «I famosi Yardbirds eseguendo (*Paff... bum*) a loro volta questa sera, ne hanno cavato solo ritmo e una montagna di rumore» (Durand, 29 gennaio 1966).

Nonostante lo stridente contrasto tra il sound degli Yardbirds e il tradizionale equilibrio voce-coro-orchestra sanremesi, il suono delle chitarre elettriche, del basso e della batteria connotò anche le esecuzioni degli altri gruppi che parteciparono all'edizione del 1966, nonché quella di cantanti giovani che facevano più direttamente riferimento proprio al beat come Caterina Caselli, interprete di *Nessuno mi può giudicare*, che fu presentata da Mike Bongiorno come «Il corrispondente italiano dei Beatles» (YT 1966a). A sostenere la giovane donna, mentre affermava che «ognuno ha il diritto di vivere come può» (il testo è considerato rivoluzionario, sebbene vi collaborasse uno dei più anziani autori di Sanremo, Mario Panzeri), c'erano la batteria particolarmente presente e il basso chiaramente udibile. Ma l'orchestra, diretta da Franco Monaldi, era comunque protagonista.

■■■ L'introduzione, in ritmo libero, è accompagnata dal tremolo degli archi e dall'organo Hammond. La batteria segna l'inizio della prima strofa e accompagna la voce in maniera evidente per tutta la canzone contribuendo a determinarne il «tiro». Ma l'effetto «travolgente» della canzone è senza dubbio favorito dal crescendo determinato dall'uso degli archi e del coro. Un espediente teso a sottolineare il crescendo è infine una modulazione al semitono superiore che arriva poco prima della fine. Questo tipo di modulazione non preparata¹⁴ era in uso già da qualche anno a Sanremo (la troviamo per esempio in *Ogni volta*, diretta da Ennio Morricone, nel 1964) e si affermò anche per gli anni a venire, come espediente per aumentare ulteriormente l'offerta sonora. ■■■

Abbiamo detto poco fa che non fu certo Sanremo una palestra per la sperimentazione, ma l'evoluzione dei linguaggi musicali vi fu costante-

mente registrata e inglobata. Il mescolarsi della ritmica beat e rock (che prese il posto della precedente di ispirazione jazzistica) con l'orchestra, attraverso soluzioni cercate dai nuovi professionisti della musica, fu uno degli esempi del costante tentativo di compromesso sonoro tra ciò che era "dentro" il Festival e ne connotava lo stile, e ciò che veniva da "fuori". Gli esiti di questo protocollo compositivo hanno creato quel sound ibrido e addomesticato che, così come il Festival, ci è diventato familiare ¹⁵.

Tenco ed Endrigo: i cantautori e le costruzioni melodiche
sul tema del viaggio

Fino almeno al 1968, come si è detto, i "cantautori" parteciparono numerosi al Festival. Non erano un fenomeno inedito: anche prima della guerra personaggi come Rodolfo De Angelis interpretavano le loro canzoni e così facevano spesso i cantanti attori come Renato Rascel. Ma a partire dagli anni sessanta, sull'onda soprattutto dell'esperienza della *chanson d'auteur* francese contrapposta alla *chanson d'interprète*, essi divennero una corrente riconoscibile che contribuì veramente a un miglioramento della canzone italiana. Si è discusso su come definire la produzione di questa leva di poeti-musicisti (Jachia, 1998; Santoro, 2010) e sull'opportunità, per non fare di tuttata l'erba un fascio, di utilizzare la definizione alla francese di "canzone d'autore" per indicare quei prodotti maggiormente ispirati a finalità di elaborazione artistica non prettamente commerciali.

Continueremo qui ad usare il termine "cantautore" perché proprio nella specifica situazione degli anni sessanta e settanta esso divenne d'uso comune per evidenziare come la corrispondenza conclamata tra autore e interprete acquistasse in quel momento un significato del tutto particolare, nella canzone italiana come in quella straniera (Barker, Taylor, 2009), per ragioni sia sociali sia musicali.

La già citata estetica delle voci non educate rese plausibile l'interpretazione delle canzoni da parte di cantanti non professionisti, come erano molti autori. Questo non esclude che molti fra loro avessero anche voci importanti (Modugno, Dalla), ma di altri le critiche del tempo evidenziarono spietatamente le imperfezioni intonative o la carenza di controllo nelle dinamiche. A proposito di Tenco, di cui si parla in questo paragrafo, su "TV Sorrisi e Canzoni" si disse che aveva «dell'intonazione

un concetto personalissimo e stravagante» (Emanuelli, 2004, p. 125). Ma i “cantautori” supplivano a questo con la consapevolezza manifesta di aver qualcosa di significativo da dire e di volerlo dire in prima persona. Le loro performance erano dunque convincenti. I testi avevano contenuti interessanti, espressi con un linguaggio corrente, ma non banale (De Mauro, 1996; Antonelli, 2010). La pregnanza dei contenuti emotivi o descrittivi guidava, nelle esperienze più felici, verso la scelta accurata della giusta sintesi tra melodie e liriche affinché essi fossero veicolati al meglio (La Via, 2006). Le canzoni avevano un buon successo di vendita, anche se i riconoscimenti nella gara sanremese arrivarono sempre in ritardo, per quella prassi di studiata cautela nei confronti delle novità che, si è detto, guidò costantemente gli organizzatori del Festival.

Il 1967, segnato dal suicidio di Tenco, è un anno cruciale per il rapporto tra il Festival e i “cantautori”. La vittoria andò a *Non pensare a me* di Alberto Testa ed Eros Sciorilli per Claudio Villa e Iva Zanicchi, ma la canzone in gara che vendette più dischi fu *L’immensità* scritta e interpretata da Don Backy. Parlava dell’incertezza esistenziale dell’individuo che si misura con la vastità dell’universo. Una tematica leopardiana, avrebbe forse detto Nunzio Filogamo. Nell’acme melodica del chorus si disegnava chiaramente il contrasto tra la «nullità» dell’io narrante, raccontata con suoni brevi nel registro medio-basso, e «l’immensità», raggiunta con un rapido cambiamento di ottava e cantata su vocali allungate, nell’area più acuta della tessitura vocale, in un pieno orchestrale. L’espedito del crescendo melodico e dinamico era comune, come si è detto, a molte canzoni che condividevano l’idea dello spazio infinito, come *Al di là, Senza fine, Eternità*. La differenza qui era nell’aver spostato l’attenzione dalla metafora dell’amore incommensurabile verso un disagio esistenziale reale e forse particolarmente sentito in quegli anni. I viaggi verso la luna e la percezione attraverso i media dell’esistenza di un altrove che, pur più facilmente raggiungibile, si rivelava terribilmente vasto dovevano creare qualche inquietudine.

Luigi Tenco e Sergio Endrigo affrontarono invece il tema dell’altrove legandolo a più terrene esperienze di viaggio, rispettivamente in *Ciao amore ciao* e *Dove credi di andare*. Era anche questo un argomento ricorrente nelle canzoni del 1967 che in più casi narrarono di partenze alla ricerca di lavoro, fortuna e nuovi spazi, oppure di lontananze e mancati ritorni: «Me ne andrò da te per vedere quant’è grande il mondo» è l’*incipit* del ritornello della canzone di Mogol e Donida cantata da Wilma Goich e The Bachelors. Del resto l’emigrazione da

una parte e il desiderio giovanile di evasione attraverso esperienze *on the road* dall'altra erano fenomeni che coinvolgevano fette cospicue di popolazione.

Le canzoni di Tenco ed Endrigo sono speculari e quasi complementari nella loro riflessione sul desiderio di partire. Qui si vedrà come i due autori abbiano fatto scelte melodiche diverse, ma delicatamente confacentesi al senso dei loro discorsi, così come è lecito aspettarsi da due “cantautori”.

Ciao amore ciao ha finito per rappresentare il vero commiato di Tenco. Cercheremo ovviamente di prescindere dal drammatico significato aggiunto che la canzone porta con sé. La RCA, che pure non si aspettava il boom di vendite che seguì il suicidio, aveva comunque puntato sulla canzone che uscì in una veste discografica curata. È a questa che ci riferiremo nell'analisi¹⁶. Borgna afferma che *Ciao amore ciao*, pur non essendo forse la canzone migliore di Tenco, era comunque raffinata rispetto agli standard sanremesi. La genesi della canzone fu, sembra, particolarmente travagliata. Il cantautore approntò diverse ipotesi di testo prima di approdare alla stesura definitiva (Borgna, 1998; Santoro, 2010). Ai fini del nostro discorso va detto che tutte le versioni si riferivano comunque a situazioni di partenza, raccontate con finalità politico-sociali. *E li vidi partire* in particolare parlava di guerra, un tema anch'esso caldo soprattutto per chi in quegli anni guardava ai movimenti pacifisti contro la guerra in Vietnam. Alla fine Tenco optò per una canzone sull'emigrazione.

A un primo ascolto ciò che si impone è l'orecchiabilissimo ritornello che ripete «Ciao amore, ciao amore, ciao amore ciao». Costruito su un inciso melodico per gradi congiunti – trasposto ad altezze diverse ma sempre in un registro medio – con un sostegno armonico convenzionale di tonica-dominante e la cadenza sospesa che richiederebbe dunque una ripetizione all'infinito, è facile da ricantare, accattivante, adatto per i tempi rapidi della gara. Uno spensierato ritornello basato sulla parola “ciao” era nell'aria del resto – oltre ovviamente a quello di *Bella ciao*, che dopo lo spettacolo del Nuovo Canzoniere Italiano a Spoleto nel 1964 fu incisa da molti come Gaber e i Minstrels –: *Ciao ciao*, versione adattata da Pallavicini di *Downtown* di Petula Clark, era stata tra i maggiori successi del 1965. La canzone, che in italiano riassumeva un amore estivo, era nell'originale inglese un inno alla gioiosità mitica delle metropoli. Ed esattamente quel mito Tenco voleva demolire. La familiare formula di saluto italiano “ciao” ha la caratteristica di prestarsi bene sia

alle situazioni di incontro sia di commiato. Nel corso della canzone il ritornello, che pur resta formalmente identico, cambia di segno. Nel momento della decisione di abbandonare «La solita strada» per «dire basta e andare via», mette in scena un congedo quasi tronfio. Successivamente, dopo la constatazione fallimentare di «non capirci niente e aver voglia di tornare da te», si trasforma nel vagheggiamento di un impossibile ritorno e rincontro.

Formalmente la canzone è il risultato di un originale compromesso tra il modello strofa-ritornello e il modello del song americano, ravvisabile nella presenza di un episodio melodico differente sia dalla strofa sia dal ritornello che, per il suo carattere, ricorda un bridge.

Sia Borgna (1998) sia Santoro (2010) nelle loro analisi di *Ciao amore ciao* sottolineano l'importanza di questo ponte, la cui complessità melodica insieme a quella della strofa si contrappone alla semplicità del ritornello. Tenco era un sassofonista appassionato di jazz, ma sostenne a chiare lettere che il suo intento era creare una “canzone popolare” italiana autoctona, che non fosse né “musica leggera” né “musica da ballo” e che, sul modello di quanto avevano fatto in Brasile i creatori della bossa nova, sapesse rinnovarsi senza scimmiettare i modelli americani (Ionio, 1° febbraio 1967). Un suo riferimento erano le ballate tradizionali a cui evidentemente guardò per la composizione di diverse canzoni, non esclusa quella presentata a Sanremo.

In *Ciao amore ciao*, infatti, sono ravvisabili diverse situazioni ibride. Il complesso refrain è ripetuto due volte con un testo differente e, cosa non comune a Sanremo, ma normale nelle ballate popolari, senza alcun interludio strumentale. Nella strofa e soprattutto nel bridge la voce utilizza abbondantemente la fluttuazione ritmica tipica dello swing. Lo fa senza nulla togliere all'accentuazione e alla chiarezza delle parole, seguendo lo stile di grandi cantanti americani, come Billie Holiday, e cantautori francesi da Trenet a Brassens¹⁷. Il ritornello invece è perfettamente “a tempo”, come in una canzone a ballo popolare. Anche l'arrangiamento pare il risultato di un compromesso: il riff di sax che caratterizza nettamente la strofa secondo una procedura tipica del rhythm and blues si confonde con alcune icone sonore del folk italiano, quali un effetto di tremolo sugli archi e il suono dei cimbali (che ricordano il tamburello). Come vedremo più dettagliatamente l'armonia è parimenti divisa tra due mondi stilistici.

Lo schema generale della canzone è strofa-ritornello-bridge-strofa-ritornello-bridge-ritornello. Ma, quel che più conta, è che le scelte formali sembrano tutte funzionali a descrivere le vicende e lo stato d'animo del protagonista della storia, che nel primo refrain decide con coraggio di lasciare il suo villaggio agricolo per tentare la fortuna in una ipotetica città.

La trascrizione del primo refrain parte dall'ascolto, essendo lo spartito pubblicato dalla Universal-Ricordi in una tonalità diversa rispetto alla versione cantata e poco rispettoso delle nuance dell'interpretazione (Tenco, 2008). D'altra parte, si è evitato di segnare precisamente tutte le varianti ritmiche prodotte nell'interpretazione personalissima e swingata di Tenco, per rendere più agevole l'individuazione della struttura melodica, oggetto dell'analisi:

Luigi Tenco, *Ciao amore ciao*. Primo refrain

(strofa) a $\overset{\text{a}^1}{\text{a}}$ $\overset{\text{a}}{\text{a}}$

La so li ta stra da bian ca co me il sa le il gra no da

$\overset{\text{a}^1}{\text{a}}$ $\overset{\text{b}}{\text{b}}$

cre sce re i cam pi da a ra re guar da re o gni gior no

$\overset{\text{b}^1}{\text{b}^1}$ $\overset{\text{c}}{\text{c}}$ $\overset{\text{c}^1}{\text{c}^1}$

se pio ve o c'è il so le per sa per se do ma ni si vi ve o si

$\overset{\text{d}}{\text{d}}$ (ritornello) e

muo re e un bel gior no di re bas ta e an da re vi a ciao a mo re

$\overset{\text{e}^1}{\text{e}^1}$

Cia - o a mo re cia - o a mo re ciao cia o a mo re cia o a mo re cia o a mo re

(bridge) f

ciao an da re via lon ta no cer ca re un al tro mon do

$\overset{\text{f}^1}{\text{f}^1}$

di re ad dio al cor ti le an dar se ne so gna ndo

■■■ La canzone inizia con una frase di 4 battute ripetuta due volte che definisce una situazione statica: «La solita strada / bianca come il sale / il grano da crescere / i campi da arare». È formata da due incisi simili, a-a¹, con valore di antecedente e conseguente. Costituiti da salti di terza, sono generati dalla successione di accordi Fa7-Sib7-Fa7-Sib7 (V-I, V-I) su una scala blues di Sib che, in un'interpretazione jazzistica pienamente giustificata dalla predilezione di Tenco per questo linguaggio musicale, accompagna la strofa. I versi successivi introducono alcuni motivi di angoscia: «Guardare ogni giorno / se piove o c'è il sole / per veder se domani / si vive o si muore». Tenco riproduce lo stesso modello melodico e armonico (incisi b-b¹, c-c¹), trasposto verso l'acuto in una progressione per quarte ascendenti (gli accordi diventano Sib7-Mib7 negli incisi b-b¹ e Mib7-Lab7 in c-c¹). Questa instabile salita è interpretata con una forzatura della voce come di qualcuno che, pur continuando a dire le stesse cose, manifesti chiaramente inquietudine e insofferenza. La tensione accumulata dalla progressione sfocia in una serie di Sol ribattuti, che interrompono il tran tran melodico ed esistenziale. Tenco scandisce una sentenza: «E un bel giorno dire basta e andare via». La frase d ha anche il compito di condurre alla tonalità di Fa, attraverso una cadenza sospesa che risolve sulla tonica all'inizio del ritornello (e-e¹). Questo, a differenza della strofa e del bridge, è sfacciatamente tonale, costruito sulle triadi di tonica e dominante con cadenza sospesa. Nel bridge (f-f) la tonalità è Lab. L'ambiente tonale crea dunque una nuova rottura in esplicito contrasto con il ritornello, riprendendo però suoni della strofa. Il disegno melodico si organizza su incisi dal profilo discendente che raccontano del viaggio in maniera pensosa e riflessiva: «Andare via lontano / cercare un altro mondo / dire addio al cortile / andarsene sognando». ■■■

Come si è detto il refrain, composto da strofa-ritornello e bridge, è ripetuto con un testo differente. Nella nuova strofa si descrive con pochi tratti l'esperienza sconvolgente dell'inurbazione. La dimensione urbana è drammaticamente diversa da quella agreste di partenza e addirittura più angosciante: «E poi mille strade / grigie come il fumo / in un mondo di luci / sentirsi nessuno». Eppure, a parte una presenza un po' più sensibile degli archi in sottofondo, il materiale musicale della seconda parte della canzone è identico al primo. Come in una ballata o in un canto epico il contenitore musicale non muta al variare della storia. Il nuovo mondo, moderno e annichilente, suona esattamente come quello familiare agreste: una trappola dalla quale per giunta non si riesce nemmeno a fuggire: «Non saper fare niente / in un mondo che sa tutto / e non avere un soldo nemmeno per tornare» canta Tenco nel secondo

bridge. Un'ulteriore ripetizione del ritornello conclude la canzone come un'eco beffarda e dolorosa.

Sergio Endrigo in *Dove credi di andare* effettuò scelte compositive diverse. Tenco sembrava parlare in prima persona, anche se aveva utilizzato sistematicamente l'infinito, suggerendo la possibilità che l'esperienza individuale fosse condivisa almeno dal gruppo degli interlocutori. Endrigo si rivolge a un generico "tu". L'ascoltatore viene dunque chiamato in causa direttamente dal "cantautore", maestro di vita. *Dove credi di andare* ha il carattere di una paternale rivolta da una persona più matura a una più acerba e inesperta che spera di risolvere i suoi problemi attraverso l'esperienza della partenza e il profilo melodico sembra assecondare i tratti prosodici propri di un discorso fatto a questo scopo.

È questa la lettura che si può fare di una melodia che sfugge alle categorizzazioni formali quali le abbiamo usate finora, e che sembrerebbe quasi una forma interamente composta, nonostante vi siano ravvisabili delle ricorrenze.

Forse l'elemento più importante da notare è la ripetizione a metà refrain del verso iniziale, «Dove credi di andare», con una figura ritmico-melodica uguale a quella di apertura, ma trasposta una sesta sopra. Arriva, questa figura, in un momento di acme sia della melodia sia del discorso. Dopo aver detto che «Nessuno sai ti aiuterà / ognuno al mondo è solo come te e me», la ripetizione *a voce alta* dell'ammonimento contro illusori tentativi di fuga dal malessere personale («Dove credi di andare, se il tempo che è passato non passerà mai») si rivela un ribadire a chiare lettere un concetto che inizialmente era stato sussurrato nel registro grave e poteva apparire solo come un flebile e trascurabile consiglio.

■■■ L'inizio della melodia è convenzionale, con una frase di 4 battute ripetuta due volte con il solo cambiamento cadenzale (A-A¹). La voce di Endrigo è, come si è accennato, all'estremo grave della sua tessitura. La paternale inizia dunque in modo confidenziale e rassicurante. Le due frasi successive B e B¹ sono differenti, ma apparentate dalla ripetizione di un inciso (b) che ha il compito di animare il discorso portando la voce, attraverso un arpeggio, a toccare la tonica superiore (si³) in corrispondenza dei versi «Con tante navi che partono» e «Nessuna ti porterà» e il do³, nota di volta in «Il mondo sai non ti aiuterà»:

B = b (2 battute) + b¹ (4 battute)

B¹ = b² (2 battute) + c (2 battute) + d (2 battute)

Sergio Endrigo, *Dove credi di andare*. Primo refrain

Do ve cre di di an da re se tut ti i tuoi pen sie ri re sta no qui - - -

- - - co me pen si di a ma re se poi non tro vi a mo re den tro di

te con tan te na vi che par to no nes su na ti por te rà lon ta no da

te il mon do sai non ti a iu te rà o gnu no al mon do è

so lo co me te e me do ve cre di di an da re se il tem po che è pas

sa to non pas se rà mai po ve re le tue not ti se tu le spen de rai per di men ti

ca re Il mon do non è più gran de di que sta cit tà

la gen te si an noia o gni se ra co me da no i

do ve cre di di an da re se or mai non c'è più a mo re den tro di te

L'inciso *b* è ripetuto dunque con varianti due volte nella frase B e una volta in B1. È un elemento dinamico, ritmicamente caratterizzato da suoni brevi, che esprime una condizione di travaglio prima della sentenza (inciso *c*) con minime scandite a tempo sulle parole «ognuno al mondo è solo». L'inciso *d* ha un valore cadenzale, una cadenza sospesa che porta alla zona più acuta della melodia, ma che discendendo di altezza e soprattutto di intensità crea nel bel mezzo della sfuriata una parente-

si di dolcezza, che accomuna la sorte dell'interlocutore con quella del predicatore «come te e me».

A questo punto c'è la ripetizione alla sesta superiore del verso iniziale, di cui si è parlato. Il modello ritmico della frase A è applicato alle frasi A² e A³, seguite da ulteriori due frasi di quattro battute C e C', che hanno funzione di bridge, in cui la melodia raggiunge il suono più acuto (re³), per poi ridiscendere al do² in conclusione di C'. ■■■

In maniera speculare, rispetto all'inizio, il refrain si conclude con la ripetizione testuale della melodia iniziale (frase A), piano e nel registro grave: a questo punto essa suona come una disarmante carezza. La struttura melodica, dunque, funzionale come si è detto al ricalco della prosodia della paterna, suggerisce una organizzazione tripartita che potremmo immaginare accompagnata da altrettante modalità gestuali:

Dove credi di andare. Le tre fasi del discorso melodico

PIANO-REGISTRO GRAVE (FRASE A)	FORTE-REGISTRO MEDIO-ACUTO (FRASI B-C)	PIANO-REGISTRO GRAVE (FRASE A)
Suggerimento interlocutorio	Sfuriata e argomentazioni	Raccomandazione
Mano sulla spalla	Mani che gesticolano di fronte all'interlocutore	Carezza-buffetto

Il pessimismo realistico del testo è mitigato dunque dalla struttura melodica, complessivamente rasserenante.

L'arrangiamento, inoltre, contribuisce sensibilmente a comunicare impressioni positive. I valori epici della partenza, totalmente assenti dal testo, si affacciano pesantemente nella resa musicale. Almeno nella versione discografica con l'orchestra di Giancarlo Chiaramello (Cetra, SP1324). La canzone è introdotta da sonori squilli di tromba e gli ottoni ricorrono spesso a imprimere un marchio trionfante al sound. Il tempo è sostenuto, adatto a una situazione dinamica, di movimento, che richiama le coeve musiche da film, per esempio quelle degli spaghetti western. Nella parte della chitarra elettrica durante l'interludio orchestrale, la melodia di *Dove credi di andare* sembra riecheggiare gli assoli di *Apache* degli Shadows o della sigla di *Bonanza*, telefilm popolarissimo anche in Italia¹⁸.

Anche Giorgio Gaber, in *E allora dai*, utilizzò il “tu”. Sembrava rivolgersi ai nascenti movimenti giovanili, ma, come si dirà meglio in seguito, in modo ironico e dissacratorio. C’era un’impronta da cabaret in questa canzone che cominciando con il parlato dichiarava: «Questa è una canzone di protesta». Le canzoni di protesta erano un genere ben individuabile in quegli anni. Ne erano state riproposte e composte diverse in seno al gruppo di Cantacronache e successivamente con l’attività del Nuovo canzoniere italiano, movimenti nei quali operavano artisti e intellettuali quali Michele Straniero, Fausto Amodei, Sergio Liberovici, Roberto Leydi, Giovanna Marini, Ivan della Mea, Gianni Bosio, e diversi altri. I riferimenti formali della “canzone di protesta” erano da una parte gli inni, dall’altra le ballate popolari. Una forte influenza veniva anche dal movimento statunitense del folk music revival dal quale si diffuse rapidamente il modello voce + chitarra, che, tutto sommato, non aveva in Italia una tradizione così consistente, se si eccettuano alcuni repertori urbani di artigiani (i barbieri) e di musicisti ambulanti (cantastorie, posteggiatori ecc.).

Gaber imitò dunque la “canzone di protesta”. Le tre strofe della sua canzone sono in perfetto stile “logogenico”¹⁹, le parole sono non solo scandite in maniera chiara, ma anche interpretate in modo da soppesarne ed esaltarne il senso tra il ridente e l’amaro. Il ritornello, «E allora dai / e allora dai / le cose giuste tu le sai / e allora dai / e allora dai / dimmi perché tu non le fai», è particolarmente coinvolgente, adatto a un’esecuzione corale, ma privo di qualunque connotazione da inno. È invece uno scanzonato tormentone, per sottolineare l’intento ironico della canzone confermato da un’ulteriore ripetizione dopo un falso finale.

Ciao amore ciao: la crisi

Il «trauma» della morte di Luigi Tenco concluse la fase aurea del racconto di Sanremo e l’avvio di un convulso lungo periodo dopo il quale l’Italia non fu più la stessa e, conseguentemente, neppure la trama che il Festival ne forniva.

Ingigantito nel numero di interpreti e di canzoni, nel 1967 Sanremo propose un’articolata narrazione delle correnti che attraversavano il paese. Erano disposte su tre fronti (Ghirotti, 25 gennaio 1967). La “linea verde” esorcizzava le tensioni evidenti, il senso di insoddisfazione che era seguito alle grandi aspettative interne e globali degli anni sessanta in-

cominciati con l'elezione di Kennedy, i preparativi del Concilio Vaticano II, la prosecuzione della decolonizzazione, la stabilizzazione della frattura sul continente europeo con il muro costruito a Berlino. *La rivoluzione* (Gian Burrasca/Rita Pavone aveva avvisato pochi anni prima: «La storia del passato / ormai ce lo ha insegnato / che un popolo affamato / fa la rivoluzione») era uno scampato pericolo per Mogol e Piero Soffici, nel brano affidato a Gianni Pettenati e Gene Pitney: «È finita la rivoluzione / per sempre è finita / mai più si farà / è finita la rivoluzione / l'amore alla fine ha vinto e vincerà». Amore e speranza erano gli ingredienti con i quali rinsaldare un presente che appariva scosso: «Qualcuno di voi / potrebbe non credermi ma / io sono sincero / io spero in un mondo più buono» diceva *Non prego per me* scritta da Mogol e Battisti per Mino Reitano e gli Hollies. In *C'è chi spera*, che Pace, Panzeri e Colonnello affidarono a Riki Maiocchi e a Marianne Faithfull, «il mondo volta le spalle al bene / e lottano tutti come iene / ma quando finisce il giorno e si fa sera / c'è chi spera», mentre *Il cammino di ogni speranza* – di Umberto Napolitano e cantata da Caterina Caselli e Sonny and Cher – «si ferma un momento e poi se ne va».

La linea di protesta si rifaceva al quadro di molti ragazzi, di diversa estrazione sociale, che con I Giganti lanciavano la loro *Proposta* (ripetuta dai Bachelors, era di Albula, Giordano Bruno e Augusto Martelli): «Mettete dei fiori nei vostri cannoni». L'obiettivo polemico era la guerra, sebbene, come al tempo osservò Tenco (Fegatelli Colonna, 2002, pp. 183-4), fosse questione estranea all'Italia alle prese invece con faticosi e irrisolti processi di secolarizzazione. E tuttavia incontrò un favore diffuso perché le strofe non solo parlavano della condizione giovanile, ma avvertivano su una realtà sempre più interconnessa. Più ambiguo era il messaggio di *Uno come noi* di Bertero, Martucci e Marini: premesso che «la tua vita non ha padroni», Milva, trasformata in improbabile icona beat, e Los Bravos reduci da *Black is Black*, invitavano, in verità senza grande ascolto, a unirsi con loro: così «vincerai / senza lottare / la tua battaglia / per la libertà».

Vi era infine una linea non identificata, eterogenea che conteneva tutto il resto. Resisteva e anzi vinceva la tradizione personificata da Claudio Villa-Iva Zanicchi, con *Non pensare a me*, e da Orietta Berti con *Io, tu e le rose* di Pace, Panzeri e Brinniti. Era assai nutrita, come nel 1961, la schiera dei cantautori: Modugno, Endrigo, Donaggio, Tenco, Gaber, Fontana, Don Backy, Tony Del Monaco. Bindi e Franco Califano con Nisa firmarono *La musica è finita* per Ornella Vanoni e Mario

Guarnera; Meccia *Ma piano (per non svegliarmi)* per Nico Fidenco e Sonny and Cher; Tony Renis *Quando dico che ti amo* per Annarita Spinaci e Les Surfs. Sopravvivevano felicemente il rock all'italiana con *Cuore matto* opera di Ambrosini e Savio per Little Tony, artefice del maggiore successo di vendite, e il beat di *Bisogna saper perdere* di Cassia-Cini, interpretata dai Rokes e da Dalla ²⁰. Modugno fu eliminato e incominciò una fase discendente che durò qualche anno.

Gian Pieretti e Ricky Gianco composero *Pietre*, che si collocava nella linea della protesta ed era interpretata da Pieretti e da Antoine, la cui versione si affermò nelle vendite. Il richiamo a Dylan era in origine più esplicito, anche se estraneo alla composizione della società italiana di allora: «Se sei bianco ti tirano le pietre / se sei negro ti tirano le pietre», ma la censura s'impuntò e volle si ripiegasse sul più tranquillo «Tu sei buono e ti tirano le pietre / sei cattivo e ti tirano le pietre» (Ionio, 29 gennaio 1967).

Bongusto senza fortuna e Gaber con maggiore efficacia reagirono al clima del tempo. Il cantautore molisano, affiancato dalla cantante del socialismo reale Ann German, con le parole di Vito Pallavicini sosteneva: «Gi (cioè giovane) non dare retta a chi / ti sta dicendo che / il mondo cambierà». Gaber ironizzava sugli *idola fori* del progressismo giovanile (la fedeltà dell'amicizia, il disprezzo nei riguardi del denaro come misura della riuscita umana, l'uguaglianza degli uomini: «lo diceva anche il vangelo / già duemila anni fa») e sul presunto conformismo con cui questi principi si stavano generalizzando: «Questa è una canzone di protesta / che non protesta contro nessuno... anzi... / siamo tutti d'accordo». Fu la sua ultima partecipazione a Sanremo. Trovò alla fine del decennio una dimensione che si esprime negli spettacoli teatrali scritti con Sandro Luporini e nei dischi che ne scaturirono, una delle principali colonne sonore di quanti si riconoscevano nei gruppi a sinistra del PCI. E in effetti per "l'Unità" la sua *E allora dai* era «un luogo comune sulla validità dei luoghi comuni» (Ionio, 25 gennaio 1967). Bindi e Donaggio proseguivano il loro consolidato percorso.

Endrigo e Tenco erano invece accomunati da un medesimo interesse per un altrove che era esperienza concreta per milioni di donne, uomini, bambini, la cui vita mutò radicalmente in virtù della dinamicità della crescita della società italiana. Ma era un altrove di sofferenza irrisolta, a differenza di quella de *L'immensità* di Don Backy, che scrisse con Mogol e Detto Mariano e cantò in coppia con Dorelli – «Io son sicuro che / in questa grande immensità / qualcuno pensa un poco a me /

e non mi scorderà» – divenendo un grande successo. Endrigo e Tenco ne parlavano in modo speculare. Il cantautore istriano proponeva una lettura introspettiva: la chiarificazione interiore era preliminare a ogni possibile cambiamento: «Dove credi di andare / se il tempo che è passato non passerà mai / povere le tue notti / se tu le spenderai per dimenticare / il mondo non è più grande di questa città / la gente si annoia ogni sera come da noi / Dove credi di andare / se ormai non c'è più amore dentro di te».

Invece, in *Ciao amore ciao* di Tenco, affiancato da Dalida, musa in Francia e star internazionale di forte impatto anche in Italia, l'altrove era l'emigrazione che per la prima volta assumeva a Sanremo accenti realistici (cfr. pp. 144 ss.). L'abbandono di una plurisecolare condizione di necessità e di miseria, l'incontro con un universo avanzato e sconosciuto, il senso di una strutturale inadeguatezza – «in un mondo di luci / sentirsi nessuno» –, il disagio delle diverse velocità del mondo più vasto – «saltare cent'anni in un giorno solo / dai carri dei campi agli aerei nel cielo» –, la nostalgia impellente di un caldo ventre – «e non capirci niente / e aver voglia di tornare da te» –, conferivano all'emigrazione il senso di una perdita irrimediabile. Lo «smarrimento» dell'«emigrato proveniente dalla campagna» (Pivato, 2002, p. 165) si congiungeva a un dolore primigenio che ritornava ed era così acuto da rendere aspra, angosciata, impossibile, ogni aspirazione di crescita e di cambiamento. *Ciao amore ciao* confermava pertanto aspetti costitutivi della poetica di Tenco: l'altro, l'altrove non come incontro, ma decisiva e terribile conferma dello smarrimento di sé, al pari dell'amore in *Ho capito che ti amo*. Si accompagnava alla certezza di non poter soddisfare alcuna aspettativa, come sosteneva *Vedrai vedrai*, e all'inermità dell'impegno come in *Io vorrei essere là*, «perché anche nel mio campo qui c'è ancor tanto da fare», «perché non ho trovato ancora il mio posto nel mondo», ribadendone però continuamente l'importanza e l'urgenza, come in *E se ci diranno*, retro di *Ciao amore ciao*. Tenco ricercava disperatamente serietà, autenticità, la sostanza della democrazia (*Cara maestra, Ragazzo mio*).

Erano anche qui le radici del trasformarsi di quel dramma individuale in un lutto collettivo. Il giovane cantautore divenne una sorta di rivelazione di una scissione lacerante, del «noi diviso» (Bodei, 1998), incapace e impossibilitato a ricomporsi nelle sue pur plurali sfaccettature: non Paolo Rossi, il giovane politicamente impegnato ucciso all'Università di Roma l'anno precedente dal concorso della violenza fascista e dell'autoritarismo del rettore conservatore, ma Luigi Tenco divenne il no-

stro simbolo di vittima del sistema, di martire. Si trasformò nell'«immagine di un simile *frame*», è stato osservato, perché garantiva «una significativa risonanza non solo con l'ideologia di sinistra, ma anche con quella cattolica che stava al fondo della cultura popolare italiana» (Santoro, 2010, p. 112). O, più precisamente, nei modi in cui quelle culture in evoluzione erano reinterpretate dai movimenti giovanili di protesta. Non furono sicuramente estranee le logiche della società dello spettacolo con la morte quasi in diretta, con lo stridente contrasto tra la leggerezza del contesto e l'irrimediabile pesantezza del colpo di pistola. La «congiuntura temporale in cui avvenne il suicidio» ne favorì la «drammatizzazione pubblica, persino politica» (Santoro, 2010, p. 103): il rapidissimo e traumatico mutamento del paese, l'insofferenza delle ragazze e dei ragazzi ormai al rifiuto della realtà nella quale crescevano, l'approfondirsi del divario tra le generazioni che divenne conflitto aperto, la chiara sconfitta dell'ipotesi riformatrice nella realizzazione della promessa di inclusione spirituale e materiale allargata all'insieme della società. E se ne ricavò anche che a quel gesto avevano recato un contributo decisivo i meccanismi di selezione disumanizzanti e malvagi. Tenco era stato estromesso dalla finale e alla sua canzone erano state preferite – come scrisse nel suo biglietto – *Io, tu e le rose*, per tutti i giornali un ritorno all'operetta, e *La rivoluzione*, unanimemente stigmatizzata per il testo banale.

«Tenco ha voluto colpire a sangue il sonno mentale dell'Italiano medio» – commentò a caldo Salvatore Quasimodo (Fegatelli Colonna, 2002, p. 115). Era una morte che il paese visse come un evento collettivo che lo riguardava, sebbene Tenco fosse conosciuto e apprezzato in ristretti circoli e alquanto estraneo all'universo canoro, tanto che al suo funerale furono presenti solo Fabrizio De André e Michele. Ma, oltre che autore, era cantante, appartenente cioè a una categoria assurda nell'ultimo quindicennio a emblema dei divi. La sua morte coincideva quindi con la fine delle aspettative crescenti del miracolo economico, con l'avvio di una lunga stagione effervescente, contraddittoria, ma anche terribilmente luttuosa con le stragi, coi terrorismi, con la «strategia della tensione».

La morte di Tenco produsse timore nell'immaginario collettivo dei giovani e parve confermare la ferocia, il cinismo dell'indistinto potere, sensazioni corroborate dall'assenza totale di *pietas*, sancita dalla decisione di proseguire il Festival come se nulla fosse, incominciando la seconda serata con l'accenno veloce di Bongiorno alla tragedia consumatasi la

notte precedente, tacendo persino il nome della vittima (Santoro, 2010, p. 73). E per Sanremo non fu più come prima.

Note

1 Nei dischi più venduti al primo posto era *Nata per me* di Celentano, seguita da *Il mondo di Suzie Wong* e *Legata a un granello di sabbia* di Nico Fidenco, 8° *Come sinfonia* (Donaggio), 17° *24.000 baci* (Celentano), 37° *Il mare nel cassetto* (Milva), 42° *Un uomo vivo* (Paoli), 43° *Al di là* (Tajoli), 63° *Al di là* (Curtis), 64° *Le mille bolle blu* (Mina), 82° *Non mi dire chi sei* (Bindi), 88° *Carolina dai!* (Bruni), 100° *Carolina dai!* (Granata); http://www.hitparadeitalia.it/hp_yends/hpe1961.htm.

2 «Dal 1960 al 1963 il Festival di Sanremo divenne un'arena nella quale convergeva l'intero mondo della popular music italiana. Nello spazio di pochi anni, il Festival fu percorso da cambiamenti drammatici, insieme alle canzoni e al mainstream della popular music italiana».

3 «Nonostante le varie esplosioni di rinnovamento menzionate qui, le canzoni a Sanremo rimasero particolarmente omogenee, in quanto al momento dell'impatto con il Festival, ogni sforzo di cambiamento si scontrava con la "tradizione melodica" e il bisogno di stabilire un contatto con il grande pubblico».

4 Borgna (1998, p. 77) afferma che molti in realtà cantavano «ti voglio al più presto scopar».

5 Un senatore DC presentò una interrogazione parlamentare affinché i movimenti «epilettoidi» di Celentano non fossero presentati in televisione. L'interrogazione finì in un nulla di fatto; il cantante del resto per presentarsi a Sanremo durante il servizio di leva aveva avuto un permesso di Giulio Andreotti, allora ministro della Difesa (SI 1961b).

6 Roberto Agostini ha dedicato alle performance delle cantanti di fine cinquanta, in particolare Wilma De Angelis, un intervento inedito per la 14th Biennial International Conference della IASPM, Roma 2005.

7 La qualità delle registrazioni comparate (negli originali dell'epoca) non era di buon livello qualitativo. Comunque i tratti che verranno messi in evidenza (tenuta dei suoni, tipi di attacco, uso del vibrato) sembravano sufficientemente chiari da non dover effettuare ulteriori ricerche dei campioni da osservare.

8 L'anno fu dominato da Celentano con *Pregherò* (1°) e *Stai lontana da me* (3°); 4° fu *Quando quando quando* (Reni), 30° *Tango italiano* (Milva), 39° *Addio... addio...* (Modugno), 72° *Tango italiano* (Bruni), 76° *Gondolà gondolà* (Bruni), 84° *Gondolà gondolà* (Bonino), 87° *Quando quando quando* (Pericoli), 92° *Stanotte al luna park* (Milva); http://www.hitparadeitalia.it/hp_yends/hpe1962.htm.

9 Nell'anno di Rita Pavone – 1° con *Cuore*, 3° con *Come te non c'è nessuno* e con altri quattro brani tra i cinquanta dischi più venduti – 23° fu *Giovane giovane* (Donaggio), 25° *Uno per tutte* (Reni), 52° *Amor, mon amour, my love* (Villa), 71° *Ricorda* (Milva), 74° *Giovane giovane* (Mazzetti), 78° *Uno per tutte* (Pericoli), 81°

Non costa niente (Dorelli), 85° *Amor, mon amour, my love* (Foligatti); http://www.hitparadeitalia.it/hp_yends/hpe1963.htm.

10 L'anno del successo di Gianni Morandi – 1° con *In ginocchio da te* – coincide con il boom dei dischi (Borgna, 1998, p. 97), del quale poterono profittare anche le canzoni di Sanremo con sei milioni di copie vendute: 3° *Una lacrima sul viso* (B. Solo), 10° *Non ho l'età (per amarti)* (Cinquetti), 13° *Ogni volta* (P. Anka), 20° *Quando vedrai la mia ragazza* (Pitney), 44° *Un bacio piccolissimo* (Robertino), 45° *Stasera no, no, no* (Germani), 46° *Sabato sera* (Filippini), 50° *Quando vedrai la mia ragazza* (L. Tony), 55° *Che me ne importa a me* (Modugno), 65° *Motivo d'amore* (Donaggio), 75° *La prima che incontro* (Ferretti), 86° *Un bacio piccolissimo* (Rydell), 90° *Come potrei dimenticarti* (Dallara), 94° *Ieri ho incontrato mia madre* (Prieto); http://www.hitparadeitalia.it/hp_yends/hpe1964.htm.

11 Fu la canzone più venduta di quell'edizione, classificandosi nella versione di Donaggio 13° nella hit annuale guidata da *Il silenzio* (Nini Rosso). Seguivano: 15° *Le colline sono in fiore* (The New Christly Minstrels), 16° *Se piangi, se ridi* (B. Solo), 39° *Amici miei* (Pitney), 49° *Si vedrà* (Les Surfs), 53° *E se domani** (ed. 1964) (Mina), 55° *Invece no* (P. Clark), 68° *Abbracciami forte* (Vanoni), 70° *Amici miei* (Di Bari), 75° *Cominciamo ad amarci** (Foster), 77° *Ho bisogno di vederti* (Cinquetti), 79° *Le colline sono in fiore* (Goich), 84° *Prima o poi* (Germani), 91° *Aspetta domani* (Bongusto), 94° *L'amore ha i tuoi occhi* (Filippini); http://www.hitparadeitalia.it/hp_yends/hpe1965.htm.

12 Il disco di maggiore successo fu *Strangers in the Night* (Sinatra), 6° *Nessuno mi può giudicare* (Caselli), 10° *Il ragazzo della via Gluck** (Celentano), 20° *Nessuno mi può giudicare* (Pitney), 36° *Dio come ti amo* (Modugno), 39° *In un fiore* (Goich), 49° *Una casa in cima al mondo* (Mina), 55° *In un fiore* (Les Surfs), 58° *Mai, mai, mai Valentina* (P. Boone), 65° *Io ti darò di più* (Vanoni), 67° *Dio come ti amo* (Cinquetti), 68° *Adesso sì* (Endrigo), 71° *Una casa in cima al mondo* (Donaggio), 76° *Mai, mai, mai Valentina* (Gaber), 81° *Nessuno di voi* (R. Anthony), 84° *Così come viene* (Germani), 89° *Così come viene* (Les Surfs), 90° *Una casa in cima al mondo* (Villa), 96° *Nessuno di voi* (Milva), 99° *Parlami di te* (Hardy); http://www.hitparadeitalia.it/hp_yends/hpe1966.htm.

13 La versione *live* disponibile su YouTube di *Paff... bum* è in inglese. Il gruppo ha inciso diverse versioni della canzone, ma non in italiano. Di *Questa volta*, invece, c'è una versione in italiano su disco cantata da Keith Relf senza il resto del gruppo.

14 È detta “modulazione da camionista”, traduzione italiana di “truck diver modulation” (Everett, 2000; Agostini, Marconi, 2003).

15 In una conferenza tenuta presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Roma Tor Vergata nel 2007, il maestro Ennio Morricone, ricordando la sua collaborazione con la RCA, lamentava proprio come l'obbligo dell'inserimento della batteria, voluto fortemente in quegli anni, abbia condizionato l'operato degli arrangiatori e, di conseguenza, l'evoluzione della canzone italiana, che ancora una volta si trovò schiacciata verso i modelli anglo-americani.

16 RCA PM 3387. La versione dal vivo, pare inesistente presso gli archivi RAI, circola in internet in un file di qualità sonora molto scarsa.

17 Vincenzo Caporaletti, che ringrazio particolarmente, ha definito «attitudine depulsiva» il modo peculiare di galleggiare nel tempo, tipico dei cantanti jazz (e, aggiungo io, africani) (Caporaletti, 2000, pp. 60, 125-277). L'introduzione dello swing nella canzone francese, favorita da figure chiave come Ray Ventura (Calvet, 1991), produsse risultati di particolare leggerezza ed eleganza. Ringrazio a questo proposito Stefano La Via per le acute osservazioni su questo argomento durante un seminario sulle chansons tenuto comunemente per gli studenti del Dottorato di Ricerca in Musicologia di Cremona.

18 Per questo tipo di stilemi musicali, che assurgono a richiami comunicativi, molto frequenti nella popular music e leggibili in molte canzoni sanremesi si rimanda all'utilizzo del concetto di musema (Tagg, 1994).

19 I termini *logogenico* e *patogenico* furono usati da Curt Sachs in *Le sorgenti della musica* (1979) per distinguere due differenti modalità di origine delle melodie, una appunto dal *logos*, ovvero dal linguaggio parlato, l'altra dal *pathos*, ovvero dall'espressione, attraverso la voce, delle emozioni. Una melodia come quella di *Immensità* di Don Backy è maggiormente riconducibile, per esempio, a modelli patogenici.

20 Guidata da *A chi* di Fausto Leali, la hit parade del 1967 vide 3° *Cuore matto* (L. Tony), 11° *L'immensità* (Dorelli), 13° *Pietre* (Antoine), 21° *Proposta* (I Giganti), 32° *Bisogna saper perdere* (Rokes), 39° *Ciao amore ciao** (Tenco), 40° *Io, tu e le rose* (Berti), 51° *L'immensità* (D. Backy), 58° *Il cammino di ogni speranza** (Caselli), 64° *Quando dico che ti amo* (Spinaci), 78° *E allora dai* (Gaber), 80° *Non pensare a me* (Villa), 83° *La rivoluzione* (Pitney), 95° *La rivoluzione* (Pettenati); http://www.hitparadeitalia.it/hp_yends/hpe1967.htm.

«La festa appena cominciata è già finita»: tra centro-sinistra e “lungo Sessantotto” (1968-80)

Il Sessantotto al Casinò

Anche in Italia in quegli anni i consumatori di musica leggera incominciarono a prediligere gli LP. Con *Revolver* dei Beatles e *Aftermath* dei Rolling Stones, entrambi del 1966, si oltrepassò il «compendio dei singoli» per imboccare la via della «rappresentazione continua, quasi narrativa» (Sassoon, 2008, p. 1311). Nella classifica italiana dei più venduti del 1967 Luigi Tenco era presente all'8° e al 9° posto con due raccolte pubblicate rispettivamente nel 1966 dalla RCA e dopo la morte da Ricordi. Nel 1968 il primo e il secondo posto erano di Fabrizio De André con il suo primo *concept album* *Tutti morimmo a stento* e con la raccolta che si apriva con *Pregghiera in gennaio* ispirata dalla tragedia di Tenco. L'imporsi dei cantautori anche sul piano commerciale definiva l'affermazione della canzone di qualità (Santoro, 2010): il bisogno sempre più avvertito nell'ultimo decennio di nuove proposte di comunicazione musicale diversificava le fondamenta del nazionale-popolare italiano, trasformato dalla rielaborazione delle molteplici influenze provenienti dall'interno e da diverse parti del mondo, a cominciare dalla Francia e dagli Stati Uniti.

Questa innovazione nel 1968 venne immediatamente sanzionata a Sanremo dalla vittoria di Endrigo, «una personalità vera» che «appartiene, non solo per ragioni affettive, a quello stesso mondo cui apparteneva Luigi Tenco», impegnato come era a «creare, con dignità, una nuova canzone italiana» (Ionio, 4 febbraio 1968). L'affermazione di Endrigo al Festival era «tanto più significativa in quanto [aveva] premiato la modestia e la serietà» di contro all'«esaltazione della vanità» e alla «esaltazione divistica», che fino allora, si sosteneva, erano prevalse (Madeo, 5 feb-

braio 1968). Il significato della sua vittoria, a dieci anni da Modugno e a un anno dal suicidio di Tenco, consisteva nell'ammissione del bisogno di attingere a nuova linfa. Non era solo ipocrita riparazione alla tragedia dell'anno precedente, ma scommessa su una possibile rilegittimazione del rito festivaliero. Poteva provenire solo da una proposta che, pur inscritta nelle regole del mercato e dello spettacolo, indicava il valore aggiunto di una ricerca originale. De André, della canzone d'autore destinato a essere incoronato re, lo colse immediatamente (Santoro, 2010, pp. 127-8). Anche se fu solo una parentesi e nessun nuovo corso si aprì, a riprova che agli innovatori e ai poeti ci si affidava solo davanti alle difficoltà.

Non erano molti quell'anno i cantautori presenti: con Endrigo riapparvero senza fortuna Pino Donaggio e Tony Renis – la sua *Il posto mio* era cantata anche da Modugno –; in veste d'autori Don Backy, Bindi, Battisti e Roberto Vecchioni che con Andrea Lo Vecchio compose *Sera*, la più suggestiva tra le canzoni portate al Festival da Gigliola Cinquetti affiancata in questa occasione da Giuliana Valci. Eppure i cantautori con Endrigo vinsero. *Canzone per te*, scritta insieme con Sergio Bardotti e ripetuta da Roberto Carlos, raccontava di un amore concluso che lasciava uno struggente ricordo: «la solitudine che tu mi hai regalato / io la coltivo come un fiore». A dare a quell'amore un significato più estensivo erano *l'incipit* – «La festa appena cominciata è già finita» – e il ritornello: «chissà se finirà / se un nuovo sogno la mia mano prenderà», parole davvero in armonia con la fase che si apriva e con il duplice volto dell'attesa che la contrassegnò.

Endrigo, che apparteneva alla schiera dei «poeti non solo cantanti ma anche musicisti», di quanti cioè «sostengono apertamente di comporre la musica prima della poesia» (La Via, 2006, p. 190), era stato una delle scoperte di Nanni Ricordi il quale, quando passò alla RCA, se lo portò insieme con Paoli e Bindi, consentendo al cantautore di Pola l'affermazione di *Io che amo solo te* (Ricordi, 2010). Negli anni successivi le sue canzoni d'amore erano, al pari di quelle degli altri cantautori, pervase dalla ricerca di linguaggi adatti all'approfondimento del significato dei sentimenti: *Via Broletto 34*, *Viva Maddalena*, *Mani bucate*, *Teresa*, *Adesso sì* con cui nel 1966 si presentò per la prima volta a Sanremo. Fin dall'esordio mostrò però altri interessi: immerso nella viva realtà del paese, cercò di comprendere il senso delle trasformazioni che investivano la società e le sue depositate culture. Nel 33 giri antologico pubblicato nel 1966 dalla Cetra, Endrigo musicò *Girotondo intorno al mondo*,

poesia pacifista di Paul Fort scoperta attraverso la lettura di *Les cloches de Bâle* di Aragon (Fasoli, Crippa, 2002, p. 64).

Il canto politico di Endrigo è stato in un recente studio circoscritto a questa composizione, attribuita, al pari di *Un mondo d'amore* scritta da Migliacci, Zambrini e Romitelli per Morandi (e accolta nel suo repertorio anche da Joan Baez), a «un immaginario più melenso» (Pivato con Martellini, 2005, p. 224) rispetto ad altri autori di quegli anni. È un giudizio che non tiene conto del quadro storico dal quale scaturiva e del presente entro cui si collocava e soprattutto non sembra tenere conto del senso della ricerca di Endrigo. Nel medesimo disco con *La ballata dell'ex*, scritta insieme con Sergio Bardotti e che si riconnetteva a *La ragazza di Bube* di Cassola (e al film di Comencini), il cantautore riconsiderava a vent'anni di distanza il mito fondante della democrazia repubblicana. La Resistenza, nella sua effettività storica di cesura dell'Italia contemporanea, era vicenda incompiuta non solo per quel senso comune, così diffuso a sinistra, di delusioni succedute alle attese di quei mesi (Pivato, 2002, p. 147), ma anche, ed era questo l'elemento nuovo e più profondo, per la sua natura irrisolta di guerra civile. Poiché il profugo istriano esplicitò sempre la vicinanza al PCI, quella canzone diceva che nell'ambito della musica popolare alcuni degli artisti maggiormente coinvolti nella partecipazione politica a sinistra non si riducevano alla celebrazione e alla militanza, a essere soltanto intellettuali organici, ma incominciavano a scavare, a oltrepassare il conformismo di partito con umana adesione.

Nel 1967 il retro del brano portato a Sanremo, *Dove credi di andare*, era *Il treno che viene dal Sud*, aspro e realisticamente sconsolato canto sull'emigrazione, che replicava all'idillio de *Il treno del Sud* di Bruno Lauzi (ivi, p. 163): «Dal treno che viene dal Sud / discendono uomini cupi / che hanno in tasca la speranza / ma in cuore sentono che / questa nuova questa bella società / questa nuova grande società / non si farà / non si farà». Nel 1970 con Bardotti e con Luis Bacalov creò *Lorlando*, anticipando i fantasmi regressivi dello scontro di civiltà scatenato da opposti ed eguali fanatismi nel tempo della globalizzazione.

Nell'anno della contestazione giovanile a *Canzonissima*, oltre a proporre una personale traduzione de *La colomba* di Rafael Alberti, Endrigo aveva presentato la sua versione di *Camminando e cantando* di Geraldo Vandré, un canto nutrito dell'opposizione alla dittatura dei generali brasiliani che nel contesto italiano divenne un *memento* e certo sicuramente inattuale e insopportabilmente pedagogico agli occhi della galas-

sia che si sarebbe strutturata nella sinistra extraparlamentare: «Nella mente l'amore e negli occhi la gioia / la certezza nel cuore, nelle mani la storia [...] / Fa chi vuole fare e chi vuole andare va / chi è stanco di aspettare una strada troverà / fa chi vuole fare e chi vuol sapere sa / che la speranza è un fiore / ma frutti non ne dà». L'anno successivo nella medesima popolare trasmissione cantò 1947, dolente brano sulla lacerazione costituita dal dramma che aveva accomunato gli istriani ad altri popoli dopo la seconda guerra mondiale e, in certo senso, a tutti i diversi profughi della terra: «Come vorrei essere un albero che sa / dove nasce e dove morirà». Era un cantautore di sinistra che votava comunista a suggerirlo alla vasta platea televisiva, decenni prima che la destra erede della cultura della dittatura fascista, responsabile di quella perdita, la scaraventasse come sfida alla repubblica democratica pluralista sorta dalle sofferenze della guerra e della Resistenza.

Nel 1970 la sua *Arca di Noè*, giunta terza a Sanremo, fu un grande successo commerciale. Portava su quel palcoscenico i nuovi problemi dell'umanità. Il retro, *Dall'America*, che egli presentò alla prima sanremese di *Easy reader* di Dennis Hopper, sintetizzava esemplarmente un'irrisolta duplicità. Rendevo omaggio a Joan Baez e a Bob Dylan, simboli dell'opposizione alla guerra del Vietnam, tema al centro di *Filastrocca vietnamita*, scritta da Endrigo con Settimelli e Morricono per la colonna sonora di *Grazie zia* di Salvatore Samperi (Pivato, 2002, p. 187) – «Dall'America voi cantate / la speranza e la paura / di chi vuole una nuova libertà» – e, in modo inconsueto per la sinistra dominante in Italia in quel tempo, alla viva esperienza della democrazia statunitense: «Poco tempo fa / siamo andati tutti in America / dimenticando il cielo / attraversando il mare / per cercare pane e libertà / e la felicità», anche se «tutti i fiori questa guerra li finì». Nei brani dedicati ai miti della sinistra ritornava del pari uno spirito di ricerca in cui faceva capolino un sentire ancora non definito della diversità di condizioni tra l'Occidente e il sottosviluppo: «È troppo tardi per partire / troppo tardi per morire / siamo troppo grassi comandante», diceva *Anch'io ti ricorderò* dedicata a Che Guevara, che quindi non si limitava soltanto a celebrare l'«immortalità del guerrigliero» (ivi, p. 118). Un percorso particolare, quindi, che cercava una sincera revisione, al pari di quella che su un piano ben più complesso un coraggioso segretario avrebbe cercato di imprimere alla subcultura comunista.

La vittoria di Endrigo nel 1968 non fu pertanto casuale sia per chi cercava nuovi apporti per rinsaldare un'egemonia indebolita sia per

quanti, al contrario, ritenevano urgente disporre di tutte le energie del paese, specie di quelle bloccate in un antagonismo di sistema. Proprio perché quella vena che poté apparire crepuscolare (Lanaro, 1992, p. 305) esprimeva in verità l'urgenza di navigare in mari sconosciuti e inconsueti. Anche quando Endrigo, in evidente difficoltà, riapparve nel 1986 a Sanremo con *Canzone italiana*. Il sarcasmo di quel brano non era percepibile su quel palcoscenico. Nel tempo in cui Renzo Arbore con i personaggi stereotipi di *Quelli della notte* era riuscito a cogliere l'inaridirsi delle principali subculture dei partiti di massa, Endrigo mostrava la difficoltà a separarsi dal substrato che le aveva alimentate: «Vorrei suonare il rock e l'elettronica / cantare il sogno americano / se non avessi in testa un'armonica in un cortile italiano / la mamma il cielo blu e la politica / la tenerezza e l'ironia / se gratti trovi sempre un po' di Napoli e qualche volta la poesia». Eppure in *E allora balliamo*, l'album di nessun successo che conteneva anche il brano sanremese, Endrigo ruggiva ancora, ponendo domande che riguardavano l'insieme della sinistra italiana, anche i socialisti che si sentivano allora tanto *glam*: «Si pensava a qualcosa di meglio / a qualcosa di più / ma il leone ora dorme e la tigre non c'è / ci sarebbe la forza e il coraggio dov'è? / Dove abbiamo sbagliato non so / chi ha rubato il tesoro chi ha tradito non so / c'eri anche tu / si pensava a qualcosa di meglio / a qualcosa di più».

Pochi giorni prima della morte di Endrigo, Don Backy spiegò al «Corriere della Sera» che il declino suo, del cantautore istriano e di altri colleghi era interamente da addebitare alle «epurazioni dei cantanti melodici» decretata negli anni settanta dal PCI, perché essi sarebbero stati indisponibili a «fidelizzare le masse» (Frenda, 4 settembre 2005). Il caso di Endrigo mostrava semmai il contrario, e cioè era stata l'adesione al travaglio di quel partito ad averlo inevitabilmente marginalizzato quando, sconfitta la strategia di Berlinguer, il PCI in mezzo al guado perse capacità di iniziativa politica e di fascinazione. Peraltro, dopo il 1989 da Endrigo, già autore nel 1981 di *Se il primo maggio a Mosca* (Pivato, 2002, p. 178), era provenuto uno dei pochi gridi di dolore per la morte del PCI: *Tango rosso* esemplificava tutta la disperazione connessa alla difficoltà dell'elaborazione del lutto senza rimozioni e del fare i conti con tutta una vicenda storica ignorata: «E l'uomo nuovo dov'è / si è perduto nella steppa / e non tornerà mai più / un'idea strozzata dalla burocrazia / da sgangherati piani quinquennali / ma che malinconia / quando muore un'utopia / altre rivoluzioni / altre primavere verranno / chissà dove chissà quando». Confermava quindi che il PCI, al pari del resto di altre

culture, era stato anche una fede metapolitica: Endrigo, nella fedeltà, aveva nel corso degli anni sessanta e settanta espresso un distacco lento ma profondo dai sentieri fino allora battuti dagli intellettuali di sinistra con un linguaggio e un volto di adulta e discreta serietà scambiata per malinconica tristezza. Il fatto era che Endrigo, rimasto sempre fedele alla sinistra raccolta intorno al PCI, come aveva colto il laico e democratico Gaio Fratini nel presentarne il primo LP, era «incline sempre all'avventura» (Endrigo).

Nel 1968 al secondo posto si classificò Marisa Sannia, scoperta da Endrigo, con *Casa bianca* interpretata in coppia con Ornella Vanoni. L'efficacia della canzone scritta da Don Backy risiedeva nel porre al centro un tormentato e sofferto rapporto tra infanzia e vita adulta. La giovane cantante sarda le conferiva maggiore credibilità rispetto a Ornella Vanoni, perché consentiva di identificarsi con le ansie della sua generazione. Sannia è stata definita «vergine» (Borgna, 1998, p. 127), una sorta di nuova Gigliola Cinquetti. In realtà anche fisicamente ne era distante e, anzi, appariva in sintonia con i problemi e le aspettative delle sue coetanee in rivolta. Ritornò altre volte a Sanremo fino a quando nel 1984 con *Amore amore*, una banale canzone di Panzeri e Pace, sublimò il cliché triturando una presenza meramente commerciale. Negli anni novanta giunse a nuovi approdi e per il tramite di poeti come Antioco Casula (*Sa oghe de su entu e de su mare*, 1993), Francesco Masala (*Melagranada*, 1997) e di Federico García Lorca (*Rosa de papel*, 2008) usò il logudorese e il castigliano, le diverse radici linguistiche della sua terra, per restituire la plurale soggettività nell'universalità del mondo accomunato.

Per la prima volta furono a Sanremo Fausto Leali, reduce dalla straordinaria affermazione di *A chi*, Al Bano e Massimo Ranieri, tutti e tre, in modi diversi, ben piantati nei caratteri eterogenei dei ragazzi di allora. A Leali, che pure era il più adatto interprete italiano di *Deborah*, non giovò il confronto con Wilson Pickett con il quale era abbinato: oltre a essere un grande cantante soul, si fece accompagnare dal suo affiatissimo complesso, facendo della canzone di Vito Pallavicini e Giorgio Conte un gioiello nel suo genere. Al Bano, la cui *Nel sole* era stata l'anno precedente quarta tra i dischi più venduti, insieme con Bobby Gentry presentò *La siepe* di Pallavicini e Massara, anch'essa canzone musicalmente influenzata dal coevo soul americano. Nel testo ritornava ai temi di *Ieri ho incontrato mia madre* di Paoli, ma questa volta con l'affermata volontà di superare i confini, gli steccati della famiglia nucleare, di oltrepassare le dipendenze per incontrare gli altri. Nello stesso anno il giova-

ne pugliese dal percorso esemplare, passato come era dai lavori umili dell'emigrato alla conquista del palcoscenico di Sanremo, incise *Il ragazzo che sorride* di Mikis Theodorakis, l'autore delle musiche di *Zorba il greco*, militante comunista costretto all'esilio dopo il colpo di Stato dei colonnelli greci dell'aprile 1967. Cavalcando un anticipato *politically correct* (evidenziato ulteriormente dall'omonimo film di Aldo Grimaldi) Al Bano riuscì a conquistare insieme figli, genitori, nonni. Come del resto Massimo Ranieri il quale, in coppia con I Giganti, propose *Da bambino* di Pradella e Angiolini, una debole variante di *Casa bianca*.

Gianni Ravera aveva quindi impresso al Festival una sterzata indispensabile per restituirgli credibilità. Chiuse la lunga serie di Bongiorno sostituendolo con Pippo Baudo. La scelta degli interpreti stranieri era «ambiziosamente ricca di grossi nomi, di presenze inconsuete e quasi sproporzionate» (Ionio, 31 gennaio 1968). Erano «25 (fra i quali una decina di negri)» (Lugli, 28 gennaio 1968), con conseguente preoccupazione del regista della diretta (era per la presenza di Shirley Bassey che, sosteneva il quotidiano del PCI, sarebbe stata solita togliersi indumenti durante le esibizioni, fino a indossare «acconciature essenziali. Cosa che, anche se per le negre è ammessa, la TV non accetterebbe mai») (Ionio, 1° febbraio 1968). Oltre alla straordinaria interprete di *Goldfinger*, salirono sul palco del Casinò Louis Armstrong (si esibì in *Mi va di cantare* di Vincenzo Buonassisi, Bertero, Valleroni e Marini, in coppia con Lara Saint Paul, già presente nel 1962 con lo pseudonimo di Tanya: aveva provocato allora solo un poco di interesse in quanto mulatta italiana), Wilson Pickett, Eartha Kitt, non gradita a Carlo Alberto Rossi autore con Marisa Terzi del brano da lei impreziosito, *Che vale per me*, Dionne Warwick.

Il giudizio di Ghirotti – «Non si protesta più: va tutto benissimo [...]. Siamo tornati melodici, libertini e scacciapensieri» (Ghirotti, 2 febbraio 1968) – sembrò trovare conferma nell'affermazione discografica de *La tramontana* nella versione di Antoine¹. La canzone di Pace e Panzeri, interpretata anche dal Gianni Pettenati di *Bandiera gialla* e de *La rivoluzione*, era in effetti un'innocua marcetta anche se venne usata per una sferzante parodia sui conflitti sociali (Pivato, 2002, p. 213). Eppure, nella prima edizione in cui alcuni cantanti – Carlos, Leali, Ranieri, Elio Gandolfi – si presentarono senza cravatta, lo spirito dell'anno soffiò anche su quell'evento. Incominciò Celentano, che si era appropriato di *Canzone* di Detto Mariano e Don Backy dopo la lite giudiziaria seguita all'abbandono da parte di questi del Clan. Vestito da Clyde

Borrow, protagonista con Bonnie Parker del film di Arthur Penn che ne idealizzava le imprese banditesche, Celentano dette della canzone un'interpretazione quasi clownesca con l'orchestra resa isterica da una ritmica secca e ossessiva. Giunto terzo con Milva, che invece ne aveva proposto una versione elegante esaltandone l'essenza romantica sia nel testo sia nella melodia, non si presentò alla premiazione, spiegò poi, in polemica per la vittoria di Endrigo, «un cow boy in una metropoli del duemila» (Donaggio, 5-6 febbraio 1968), anticipando così la dicotomia lento/rock che avrebbe adottato nella veste di guru televisivo quarant'anni dopo. Ornella Vanoni, giunta con Marisa Sannia alla piazza d'onore, alla richiesta da parte di Baudo di un commento, fu borghesemente dissacrante facendo il verso agli sprovveduti gregari del ciclismo: «Mamma, sono tanto felice di essere arrivata seconda» (CAR 1968).

L'edizione del 1968 costituì il maggiore sforzo dell'aspirazione del Festival a rappresentare sul piano della musica leggera tutto ciò che si muoveva nel paese, sintetizzando i fondamenti del nazionale-popolare, anche quando aveva controbattuto a tendenze e a personaggi che si erano affermati fuori dei suoi recinti. Il 1969, con il coevo debutto di Rita Pavone, uno dei simboli dei sessanta che finivano, e di Lucio Battisti, che da quel palcoscenico ebbe la spinta per imporsi come la voce e il suono per antonomasia degli anni settanta, sembrava confermare la capacità di Sanremo di rappresentare e di omogeneizzare ogni tendenza. Non era così. Quell'edizione infatti attestò l'inizio della fine della forza egemone della gara. Sia pure non senza timori, contrasti, e con un linguaggio che pareva attestare l'avvento di nuovi domini, incominciava ad avere sicuro fondamento nel paese una condizione di pluralismo.

Quell'anno l'evento fu il Controfestival organizzato dalle sezioni sanremesi del PCI, del PSIUP e dei giovani socialisti, nobilitato dalla presenza di Dario Fo e Franca Rame, dall'autunno 1962 esclusi dal video televisivo dopo le polemiche legate alla loro conduzione di *Canzonissima*. Con il linguaggio riconoscibile della contestazione, con la sua generalizzazione a tutti gli aspetti della vita associata, il Controfestival rispondeva all'esigenza di dare attuazione alla linea del segretario comunista Luigi Longo di non spezzare il dialogo con i nuovi movimenti giovanili. Per controllarli, forse, ma anche con l'intento di dare uno sbocco politico alle loro istanze. Sintetizzava Alfonso Madeo: «Presi dal timore d'essere scavalcati dai gruppi più inquieti della contestazione, i comunisti hanno assunto un atteggiamento di compromesso: no alla contestazione di piazza e no al festival stesso» (Madeo, 30 gennaio 1969).

Fu l'apogeo della critica alle «canzoni della cattiva coscienza», del tentativo cioè di trasformarle in un prodotto di maggiore dignità culturale e civile rispetto a quelle dominanti. Se ne ebbe qualche eco ancora nel 1971 quando “La Stampa” promosse nella città dei fiori un *Processo alle nostre canzoni*, con l'accusa affidata a Lietta Tornabuoni, la difesa a Gigi Ghirotti e la presidenza a Giovanni Arpino (25 febbraio 1971). «Le canzoni – aveva sostenuto Dario Fo al Controfestival – hanno ragione di esistere soltanto quando svolgono una funzione culturale, quando servono a far prendere coscienza agli uomini, quando gli consentono di capire che esiste un mondo di sfruttatori e di sfruttati» (r. l., 31 gennaio 1969). Sanremo era «ormai in discussione» e non reggeva «più al confronto con le critiche che si levano da molte parti e che le forze di sinistra sanremesi in particolare hanno fatte proprie» (f. b., 26 gennaio 1969).

In effetti si manifestavano le premesse della realtà più articolata degli anni settanta. Si radicava un mercato che esprimeva la diversificazione dei gusti e degli orientamenti. Ne discendeva il rifiuto di un rito ritenuto l'espressione della natura effettiva della canzone italiana e di quel che significava sul piano delle culture di massa. Sanremo incominciò a faticare in quel che fino allora gli era riuscito: appropriarsi delle proposte musicali innovative o esorcizzarle fino a quando, negli anni centrali dei settanta, gli artisti effettivamente rappresentativi delle giovani generazioni lo evitarono.

Eppure Pier Paolo Pasolini, per il quale «il Festival di Sanremo e le sue canzonette sono qualcosa che deturpa irrimediabilmente una società», sostenne allora nella sua rubrica sul settimanale “Il Tempo” che la contestazione di quell'edizione celava l'omogeneizzazione piccolo borghese del paese. Per il poeta il Controfestival era solo *flatus voci*: la protesta nasceva dal costo dei biglietti «per ascoltare quelle povere creature che cantano quelle povere idiozie». In verità, «tutti, operai, studenti, ricchi, poveri, industriali, braccianti» avrebbero voluto poter disporre della somma necessaria per «assistere in carne e ossa allo spettacolo di Sanremo». Il Controfestival era quindi uno sviare implicito dalle ragioni effettive della contestazione, sicché i soli «centomila disgraziati che si tappano le orecchie e si coprono gli occhi davanti a questa matta bestialità, sono abitanti di un ghetto che si guardano allibiti fra loro, senza speranza» (Pasolini, 1999, p. 1184).

Negli anni immediatamente successivi, i centomila sarebbero divenuti milioni, almeno per quanto riguarda Sanremo. Era questo uno dei

risvolti non previsti da Pasolini della complessa mutazione antropologica i cui lati negativi egli avrebbe con sofferza e autentica adesione denunciato nei suoi articoli sul “Corriere della Sera” fino all’atroce morte. Il Festival divenne infatti un rito sempre meno desiderato e frequentato anche quando, nei favolosi anni ottanta, fu rifondato.

Le edizioni del 1969-71 non evidenziarono pienamente la crisi della manifestazione. Nel 1969 ritornò alla guida organizzativa Ezio Radaelli che con Ravera operò nel biennio successivo. Il parco dei presentatori, come nel dopo Filogamo, fu nuovamente movimentato: nel 1969 Nuccio Costa fu affiancato da Gabriella Farinon, nel 1970 da Enrico Maria Salerno e da Ira Fürstenberg, nel 1971 condussero Carlo Giuffrè ed Elsa Martinelli.

Si era, a sentire le canzoni del 1969, nel pieno inverno del nostro scontento. Era stato preannunciato dalla cover dei Turtles *Eleonore*, divenuta *Scende la pioggia* («Ognuno pensa solo a sé stesso»), con cui Morandi aveva stravinto *Canzonissima*, e confermato dalla canzone classificata al primo posto a Sanremo, *Zingara* di Albertelli e Riccardi, interpretata da Bobby Solo e da Iva Zanicchi – «Prendi questa mano zingara / dimmi pure che destino avrò» –, che parve ai più un ritorno al passato, tanto che «poteva essere presentata a uno dei festival degli anni ’50» (Lugli, 1° febbraio 1969). In effetti l’inverno era la più abusata metafora per illustrare il presente: in *La pioggia* scritta per Gigliola Cinquetti e France Gall da Pace e Panzeri, le nuvole nere in cielo e l’inverno facevano «paura a tutti», anche se «io non cambio mai / no non cambio mai / può cadere il mondo ma / ma che importa a me?». La giovanissima Nada, scoperta da Franco Migliacci, che con Claudio Mattone le cucì addosso *Ma che freddo fa*, il maggiore successo commerciale di quell’edizione², lamentava che «d’inverno il sole stanco / a letto presto se ne va / non ce la fa più» e intanto «s’alza il vento / un vento freddo / come le foglie / le speranze butta giù».

Bardotti ed Endrigo (cantò con Mary Hopkin, la pupilla di Paul McCartney che aveva avuto un’affermazione internazionale l’anno precedente con *Those Were the Days*) avvertivano in *Lontano dagli occhi* che non si era semplicemente di fronte al mutare delle stagioni: «Che cos’è / c’è nell’aria / qualcosa di freddo / che inverno non è / che cos’è / questa sera / i bambini per strada / non giocano più / non so perché / l’allegria degli / amici di sempre / non mi diverte più». Mogol scrisse con Lucio Battisti che la interpretò «Non sarà / un’avventura / non può essere soltanto una primavera». Il cantautore reatino segnò il decennio incomin-

ciato con la contestazione studentesca e la sua musica divenne la colonna sonora che accompagnava nei momenti di socializzazione e nel contempo unificava le generazioni: «Era pop ma anche rock e soul, sapendo, a suo modo, dirigere l'evoluzione strumentale e canora della musica» (Tabasso, Bracci, 2010, p. 85). Un divo antidivo, consapevole di sé e del suo valore e in questo certamente più sincero di altre/i, insofferente dei meccanismi della società dello spettacolo, che riassumeva il senso profondo di una generazione dalle grandi attese. Se le parole di Mogol erano tutte racchiuse nel privato, nelle tante sfumature dell'amore melanconico, la musica di Battisti aveva la capacità di sollecitare anche il senso più generale, collettivo di quegli anni. Battisti aveva fatto a Sanremo non fortunate incursioni come autore nel 1967 e nel 1968. Nel 1969 spiccò il volo aderendo pienamente alle ansie, alle paure, ai desideri, alle pulsioni di diverse generazioni. Sul palcoscenico del Casinò, con un look innovativo, si esprime soprattutto con professionalità da musicista e mostrò di controllare la situazione segnando energicamente il tempo con le mani (CAR 1969). Il singolo non fu un successo straordinario, ma l'LP che lo conteneva fu il terzo più venduto dell'anno, a riprova che mutavano gli orientamenti dei giovani che erano gli effettivi acquirenti di dischi.

Furono presenti anche Stevie Wonder – in italiano aveva già cantato *A Place in the Sun* col titolo *Il sole è di tutti* – interprete con una delle attrici, Gabriella Ferri al suo unico Sanremo, di *Se tu ragazzo mio*, e The Sweet Inspirations accoppiate con Wilma Goich in *Baci baci baci* di Bardotti e Giorgio Bracardi. Furono tutti eliminati. Il ridimensionamento della presenza dei cantanti stranieri, anche per le proteste corporative degli italiani, segnalava l'esaurimento di una fase del Festival, della forza che gli aveva consentito di aprirsi all'esterno, dell'ambizione a elaborare una canzone italiana capace di propagarsi fuori dei confini nazionali. In quel Sanremo, per esempio, *Alla fine della strada* di Pace, Panzeri e Pilat, affidata a Junior Magli e The Casuals, uno dei gruppi inglesi che si erano accasati nel nostro paese, divenne un successo internazionale nella versione di Tom Jones *Love Me Tonight*. Ma erano casi isolati e soprattutto i brani erano completamente rielaborati secondo un sound internazionale che non consentiva alcuna identificazione nazionale.

La volontà del sindacato dei cantanti guidato da Edoardo Vianello di escludere gli interpreti stranieri fu confermata nel 1970. Eccettuata Sandie Shaw – la “cantante scalza” che era stata presente tra il 1966 e il

1968 anche nelle nostre classifiche dei dischi più venduti cantò con Pino Donaggio *Che effetto mi fa* –, gli altri – l'idolo delle ragazzine Mal, Antoine, Rocky Roberts e Nino Ferrer – erano sostanzialmente italianizzati. Nel 1971 vi parteciparono alcune vere star – José Feliciano, Ray Conniff, Wallace Connection, Mungo Jerry, cui si aggiunsero gli spagnoli Los Aguaviva oltre a Mal, Antoine e Nino Ferrer. Con il ritorno nel 1972 all'esecuzione unica, la presenza nella gara di stranieri fu nel corso del decennio e degli anni ottanta affatto marginale.

Eppure l'edizione del 1970 fu per molti versi densa di significato. Le prime tre canzoni classificate – *Chi non lavora non fa l'amore*, proposta dai coniugi Celentano, *La prima cosa bella* cantata da Nicola Di Bari e dai Ricchi e Poveri, *L'arca di Noè*, interpretata da Endrigo e da Iva Zanicchi – esemplificavano tre diverse posizioni rispetto alla crisi che aveva investito il paese con l'esaurimento del centrosinistra.

La canzone di Luciano Beretta, Miki Del Prete e Celentano affrontava di petto la conflittualità sociale esplosa nel 1969 con la stagione del rinnovo dei contratti, esprimendo tutta l'insofferenza dell'Italia profonda di fronte a una protesta che metteva in discussione le modalità in cui era organizzato il vivere associato. E confermava quel che di Celentano era già emerso con *24.000 baci*, una sessualità consumistica non serena.

La canzone che Mogol scrisse con Nicola Di Bari era invece una sorta di riparo in una semplice essenzialità. Non a caso, sul piano del marketing, fu utilizzato il nome di Morandi come possibile interprete che solo all'ultimo momento avrebbe rinunciato. Se i Ricchi e Poveri offrirono una vocalità nuova per l'Italia, Nicola Di Bari, che era già stato con alterne fortune a Sanremo a partire dal 1965, fu all'inizio degli anni settanta uno dei più rappresentativi esponenti della musica leggera, tanto che, dopo il secondo posto conquistato con *La prima cosa bella*, la canzone più venduta di quell'edizione, vinse le due successive e conquistò anche *Canzonissima*. Non telegenico, di aspetto dimesso, melanconico, con una vocalità che alla lontana poteva richiamare Tenco al quale dedicò un disco nel 1971, Nicola Di Bari espresse con efficacia di quegli anni così intensi e così pubblici il bisogno di cose semplici, genuine, intime: «Ho preso la chitarra / e suono per te / il tempo di imparare / non l'ho e non so suonare / ma suono per te».

Endrigo portò la canzone più apprezzata dagli inviati dei principali quotidiani, tanto da essere premiata per il migliore testo. In effetti la sua *Arca di Noè* arrangiata da Luis Enriquez Bacalov – «Un volo di gabbiani

telecomandati / e una spiaggia di conchiglie morte / nella notte una stella d'acciaio / confonde il marinaio» –, con il felice ritornello su un'umanità che rischiava nuovamente di perdersi – «Partirà / la nave partirà / dove arriverà / questo non si sa / sarà come l'Arca di Noè / il cane il gatto io e te» –, anticipava non tanto una sensibilità ecologica già affiorante, ma l'urgenza di una piena coscienza alla vigilia della globalizzazione dello sviluppo.

L'altro aspetto rilevante fu la presenza femminile. Come è stato osservato, «alla donna che canta è delegato il ruolo di cartina di tornasole dei mutamenti di costume» (Baldazzi, 1989, p. 113). A eccezione di Mina e di Milva erano presenti tutte le principali interpreti del tempo, coloro che avevano dato il segno ai sessanta – Rita Pavone, Caterina Caselli, Gigliola Cinquetti, Orietta Berti, Carmen Villani – e quante esprimevano l'evoluzione della condizione femminile – Ornella Vanoni, Patty Pravo, Iva Zanicchi, Marisa Sannia, Nada, Anna Identici, Rosanna Fratello, che aveva debuttato l'anno precedente proprio a Sanremo ed era divenuta celebre con *Non sono Maddalena*, Dori Ghezzi, il cui exploit avvenne qualche anno più avanti in coppia con Wess.

Caterina Caselli si inseriva nella corrente del beat italiano ed era stata uno dei preannunci del Sessantotto in tutta la sua complessità, che comprendeva anche il ruolo sempre più pervasivo della comunicazione. Non a caso fu per alcuni anni Casco d'oro, prendendo il nome non dall'indimenticabile personaggio di Simone Signoret, ma dal look che le avevano cucito addosso noti *hair stylists* del tempo. L'abbiamo già incontrata nel 1966 a Sanremo proclamare *Nessuno mi può giudicare*, e nel 1967, accoppiata a Sonny and Cher, seguire la "linea verde" con *Il cammino di ogni speranza*. Incise quindi una delle canzoni di maggiore impatto del beat italiano, *Incubo n. 4*, un inno pacifista e globalista. Raggiunta l'acme nel 1968 quando vinse il Cantagiro, apparve a Sanremo trasformata nella giovane signora che di lì a poco avrebbe sposato Piero Sugar, figlio di Ladislao uno dei più creativi discografici italiani, per divenire lei stessa manager alla quale si deve la scoperta di Andrea Bocelli e di tanti altri. Era come interprete in fase discendente, al pari di Carmen Villani, una cantante di qualità il cui ricordo fu obnubilato dalla massiccia presenza come attrice nelle commedie erotiche degli anni settanta. Villani – nel 1966 aveva inciso *Mille chitarre contro la guerra* di Umberto Napolitano, contro il conflitto vietnamita – presentò quell'anno, in coppia con Fausto Leali, un brano scritto da Luciano Beretta se non di aperta reazione, certo di pieno scetticismo: «Hippy, hippy,

hippy, hippy / credi a me / non sognare un mondo che non c'è / gli uomini non hanno fantasia [...] Un castello di storia / che non serve più / il passato è morto... e nasci tu».

Orietta Berti proseguiva nel suo percorso di educata cantante popolare, molto amata da un pubblico che attraversava le radicate culture politiche di massa, con garbate proposte ballabili, sebbene fosse invisita, in conseguenza del Sanremo 1967 e di *Io, tu e le rose*, ai giovani critici musicali degli anni settanta; Gigliola Cinquetti, l'«acqua-cheta-un po' snob» (Baldazzi, 1989, p. 124), si accostava alla musica popolare spogliandola di qualsiasi elemento conflittuale, accentuando gli aspetti nostalgici di piena regressione alla perdita civiltà contadina.

Altre, già attive negli anni sessanta, quando avevano conosciuto importanti affermazioni, in quel Sanremo misero le basi dei percorsi successivi, i più densi della loro carriera. Anna Identici nel 1969 aveva tentato il suicidio e rinunciato forzatamente a Sanremo ove era stata sostituita da Rosanna Fratello. Nel 1970 interpretò drammaticamente e intensamente la facile *Taxi* di Argenio, Pace, Panzeri e Conti. Mostrava chiaramente di ricercare altro e divenne una delle voci della stagione della canzone di protesta. Nada era in coppia con Rosalino Cellamare, più noto poi come Ron, allora una sorta di nuovo Morandi, in *Pà diglielo a mà*, una composizione di Migliacci, Fontana, Pes, Lilli Greco e Cesare Gigli, su una fuga d'amore adolescenziale. Dopo i fasti sanremesi culminati nel 1971 nella vittoria insieme con Nicola di Bari con *Il cuore è uno zingaro*, nel 1973 incise *Ho scoperto che esisto anch'io*, che dava una svolta alla sua immagine di ragazzina imbronciata con brani del conterraneo Piero Ciampi, avviando un percorso di continua sperimentazione e di compiuta maturità espressiva.

Nel suo unico Sanremo del periodo, Patty Pravo allontanò l'immagine della “ragazza del Piper” che l'aveva segnata agli esordi con *Ragazzo triste* del 1966 e soprattutto con *La bambola* del 1968. Anche questa canzone, da molti letta come uno dei manifesti della nuova soggettività femminile, contribuì a identificarla più di ogni altra, pur suo malgrado, con lo scombussolamento del Sessantotto per il tratto trasgressivo che incantava i suoi coetanei. Si propose come interprete di un'immagine femminile autonoma, cosciente di sé e dei propri mezzi, senza rinunciare allo sfolgorante fascino, interpretando i cantautori della sua generazione – da Battisti a Ivano Fossati, Oscar Prudente, Shel Shapiro.

Anche Ornella Vanoni e Iva Zanicchi incontrarono i cantautori, ripensandoli e volgendoli al femminile. Vanoni aveva pubblicato nel 1968

Ai miei amici cantautori con brani di Paoli, Bindi, Lauzi, Endrigo, Modugno, Bécand, Brel, Lennon e McCartney e soprattutto con una personale interpretazione di *Mi sono innamorato di te* di Tenco. Un altro brano del cantautore, *Ah l'amore l'amore*, ispirò nel 1970 un recital della cantante milanese di notevole impatto nei teatri italiani, così come l'omonimo 33 giri, nel quale si rimpossessava delle diverse sfumature, dalle canzoni di Strehler, che ne avevano segnato l'origine della carriera, a *Il disertore* di Boris Vian a *La zolfatarata*, opera di due dei protagonisti del Cantacronache, Fausto Amodei e Michele L. Straniero. Ornella Vanoni era quindi in pieno accordo con la stagione dell'impegno, ma quando questa si esaurì si adeguò prontamente. Anche Iva Zanicchi – aveva debuttato nel 1964 con *Come ti vorrei* per poi attraversare sentieri più tranquillamente popolari – si rivolse ad autori importanti, a cominciare dal comunista Theodorakis.

Le versioni di Patty Pravo – *La spada nel cuore* di Mogol e Donida –, di Ornella Vanoni – *Eternità* di Bigazzi e Cavallaro – e di Iva Zanicchi – *L'arca di Noè* – non furono quelle che si imposero tra gli acquirenti di dischi che preferirono le interpretazioni rispettivamente di Little Tony, dei Camaleonti e naturalmente di Endrigo³. Pravo e Vanoni avevano però proposto un'immagine di effettiva evoluzione che fruttificò lungo il decennio delle conquiste civili. Non a caso, assurte a interpreti pure e raffinate, non vi misero più piede fino al nuovo contesto degli ottanta, mentre Zanicchi, più legata alla tradizione, vinse ancora l'edizione del 1974.

L'anno successivo, il 1971, venne consacrato Lucio Dalla con la canzone giudicata unanimemente più bella, tanto da vedersi assegnato un premio per il miglior testo da parte del Comune di Sanremo. Fu anche la più venduta⁴. *4/3/1943* originariamente avrebbe dovuto titolarsi *Gesù bambino* ma fu sottoposta in vari passaggi al vaglio della censura. Un intervento non più efficace come nel passato, che mostrava ormai l'usura della disposizione a normalizzare i linguaggi, annacquando i versi diretti e autentici di Paola Pallottino. Già allora Dalla, che sconcertava per il look da extraparlamentare, non esitava a definirsi cattolico. La canzone vincitrice proposta da Nicola Di Bari e da Nada, *Il cuore è uno zingaro* di Migliacci e Mattone, era una variazione dello spoonriveriano «Questo è il dolore della vita: che si può essere felici solo in due e i nostri cuori rispondono a stelle che non vogliono saperne di noi». Si aggiunse l'emozionante versione che Feliciano diede di *Che sarà*, il brano su un'emigrazione cosciente e liberatrice, ancorché malinconica, di Migliacci,

Fontana e Pes, destinato a divenire un evergreen e ripetuto con un suggestivo impasto canoro dai Ricchi e Poveri. Incominciava il recupero del folklore con *13, storia d'oggi* scritta da Pallavicini e da Al Bano e che piacque molto agli inviati dei principali quotidiani: «Il bracciante taglia il grano / poi il pane non ce l'ha / l'operaio fa le scarpe / e avanti mai non va / il soldato fa la guerra / e il motivo non lo sa / la bandiera della terra / un colore non ce l'ha». Un canto d'emigrazione che era un'elegia delle sicurezze del villaggio rispetto alla frenesia pulsante dell'altrove. Con Al Bano erano Los Aguaviva, resi celebri da *Poetas andaluces*, una ripresa di una poesia di Rafael Alberti che induceva a riflettere sulla resistenza al franchismo negli anni di agonia del regime. A conclusione della manifestazione, Daniele Ionio (1° marzo 1971) scriveva: «Autopunendosi, il XXI Festival di Sanremo potrebbe anche essere ricordato come uno dei più belli, dei più esemplari». E per Bianciardi, per il quale Sanremo era «tutto il contrario dei vini buoni: più passano gli anni, più diventa peggio», quell'edizione si era rivelata «un bidone di pattume musicale, di versi banali, di voci fasulle anche se cantano dal vivo» (Bianciardi, 2008, p. 1694).

Il ritorno al villaggio

«Sanremo mi aveva dato molto, quando io non gli avevo dato granché. Ora che gli ho dato tutto Sanremo non mi ha dato nulla», sono parole che avrebbe detto Anna Identici dopo l'esclusione della sua canzone *Era bello il mio ragazzo* il 25 febbraio 1972. Le cita Daniele Ionio sull'«Unità» (26 febbraio 1972) in un articolo intitolato *S'afferma il tradizionale gusto tipico di Sanremo* e sottotitolato *Stroncati i pochi tentativi di dire una parola o nuova o diversa*.

Sulla stessa pagina il giornale del PCI porta un articolo di Dario Natali su un telefilm di Carlo Tuzii ambientato nei ghetti degli immigrati italiani a Zurigo, interpretato tra gli altri, da Sergio Endrigo e Maria Monti (ambedue con esperienze sanremesi, anche se di diverso peso), un servizio a proposito della proiezione in un circolo culturale di Roma di *La tenda in piazza*, lungometraggio con Gian Maria Volonté sulle fabbriche occupate della capitale, e una notizia breve a proposito di *Ultimo tango a Parigi*, il discusso film di Bernardo Bertolucci sull'abbattimento dei tabù sessuali, in lavorazione proprio in quei giorni. Una delle conseguenze più vistose del Sessantotto in Italia fu l'affermazione del-

l'“impegno” nelle correnti artistiche. “Impegno”, nel linguaggio di allora, voleva dire due cose: sacrificare le tematiche intime e personali a favore di contenuti di interesse collettivo e credere nella capacità dei linguaggi artistici non solo di interpretare la realtà, ma di modificarla. Le gradazioni dell'“impegno” da parte degli artisti, nel nostro caso cantanti e autori, andavano dalle dichiarazioni più apertamente rivoluzionarie ed esplicitamente politiche della canzone di protesta fino all'assunzione su larga scala, anche da parte di musicisti che fino a quel momento poco si erano interessati di questioni pubbliche, dei temi più prettamente sessantottini: la pace, la libertà di pensiero e costumi, l'anticonformismo, la denuncia del malessere sociale.

È il caso, quest'ultimo, proprio di Anna Identici che aveva partecipato dal 1966 a diverse edizioni con canzoni chiaramente etichettabili “disimpegnate” con il linguaggio di quegli anni (*Una rosa da Vienna, Quando m'innamoro, Taxi*), ma nel 1971 pubblicò un album dedicato al lavoro e altri temi di interesse sociale intitolato *Alla mia gente* e nel 1972 si presentò a Sanremo con una canzone che parlava di un omicidio bianco. *Era bello il mio ragazzo*, di Pier Paolo Preti e Gianni Guarnieri, due autori che accompagnarono la cantante in questo periodo, è una ballata monostrofica, ovvero priva di ponti o ritornelli. Una forma melodica AAAA ecc., tipica dei canti narrativi della tradizione rurale europea e molto utilizzata nei canti folk e di protesta a cavallo tra gli anni sessanta e settanta, nonché nel repertorio di alcuni cantautori, sia negli USA sia nei paesi del vecchio continente. Aveva avuto pochissimo spazio a Sanremo, perché la ripetizione regolare di una melodia identica rischia di apparire monotona, pur se farcita con un testo intenso. Nel 1971 Lucio Dalla e Paola Pallottino avevano scelto una forma monostrofica per *4/3/1943*, una canzone che aveva, forse anche per questa sua caratteristica, “bucato” la sonosfera sanremese, imponendosi con il suo testo narrativo e le capacità interpretative del cantante. Per evitare la monotonia Dalla aveva utilizzato due espedienti, una modulazione a un semitono superiore (una soluzione, già citata, introdotta nel linguaggio musicale di Sanremo a partire dai primi anni sessanta), ma soprattutto un ritornello strumentale eseguito tra una strofa e l'altra dal violino di Renzo Fontanella degli Idoli, che era sul palco a fianco del cantante. La Identici fu invece affiancata da un chitarrista, particolare sul quale torneremo, che la accompagnò senza orchestra nella prima strofa della canzone. L'arrangiamento, che cambiava a ogni strofa, cercò di compensare la ripetitività della forma: dopo il solo di chitarra, ci fu un discreto ingresso

degli archi, quindi un solo di fisarmonica e infine l'entrata dell'orchestra e del gruppo dei vocalisti. Ne risultò un graduale crescendo che accompagnava i toni dell'interpretazione. Nel finale il ritmo diventava trascinate e la canzone, da commovente ricordo del giovane muratore onesto e premuroso che si spegne insieme a tutte le sue speranze, si trasformava in un rabbioso inno. La cantante usò la sue doti vocali con matura sapienza, senza un cedimento nell'intonazione anche laddove la voce sembrava quasi rotta dalla commozione. Non mancò il tentativo di onorare la consuetudine di Sanremo di fornire un immediato gancio che potesse restare nella memoria. Fu questo il titolo della canzone *Era bello il mio ragazzo*, reiterato *incipit* di tutte le strofe. Ma la canzone non passò in finale, suscitando, insieme ad altro, la delusione di un giornalista competente e di sinistra come Daniele Ionio.

Fu un'edizione particolare quella del 1972. Il comune denominatore di gran parte delle canzoni fu, sia musicalmente sia nei contenuti, il riferimento alle classi sociali più deboli, in particolare quelle rurali. La campagna e i piccoli paesi ridivennero così protagonisti, nuovamente cristallizzati in una poetica del ricordo e della nostalgia simile a quella ravvisabile nelle canzoni dei primi anni cinquanta. Allora c'era il rimpianto di fronte alla profondità della trasformazione industriale; nei primi anni settanta invece era la maturità dell'industrializzazione a favorire il richiamo al mondo perduto della civiltà contadina ridotta ormai a icona preconfezionata nella rappresentazione dei media nazionali (Bindi, 2005).

Nel paese erano tanti i fattori di preoccupazione: la crisi irreversibile di quello che era stato l'ambizioso progetto del centrosinistra si esprimeva anche in una spinta moderata. La DC alla vigilia delle elezioni politiche faceva intendere di volere ritornare al centrismo e all'alleanza coi liberali; il MSI, che raccolse anche i monarchici, conseguì nelle elezioni di quell'anno il migliore risultato della sua storia. La sinistra, che si preparava a un'importante raccolta di consensi tra il 1974 e il 1976, in quel momento viveva i problemi della frammentazione nei gruppi e movimenti extraparlamentari, mentre segretario del PCI nel marzo era divenuto Enrico Berlinguer, la cui strategia si sarebbe pienamente esplicitata soltanto nel settembre 1973 con la proposta del compromesso storico (Barbagallo, 2006). Il boom si era esaurito senza avere mantenuto le promesse. Le lotte sindacali e i disagi degli emigranti rivelavano il sostanziale fallimento del centrosinistra nel governare e orientare il paese; nel 1973 la crisi petrolifera e le domeniche di austerità sarebbero state il

segno che il progresso degli anni sessanta non era irreversibile e che il benessere non era una conquista assodata, bensì da sorvegliare costantemente. Il decennio dunque si preannunciava difficile e nell'Italia dei mille campanili un ritorno almeno ideale al villaggio probabilmente sembrava una possibile via di rifugio.

Il 1972 è anche l'anno della fondazione del Club Tenco sanremese, a opera di Enrico De Angelis e di Amilcare Rambaldi, il produttore di fiori che aveva ideato il Festival e che, intuendo l'importanza del movimento dei cantautori italiani, nel 1971 aveva proposto di aprire all'interno della rassegna una sezione speciale dedicata a Tenco. La proposta fu rifiutata dalla RAI e Rambaldi dette quindi vita alla nuova associazione. Nello statuto si legge: «Lo scopo del Club è quello di riunire tutti coloro che, raccogliendo il messaggio di Luigi Tenco, si propongono di valorizzare la canzone d'autore, ricercando anche nella musica leggera dignità artistica e poetico realismo» (Club Tenco). «Dignità artistica e poetico realismo», queste erano le esigenze espresse da amanti della canzone come Rambaldi. Esigenze evidentemente disattese dal Festival.

Anche sul piano commerciale la gara canora non sembrava più essere un buon affare. Il bando per la selezione prevedeva un massimo di 170 canzoni presentate dai cantanti, ma le domande furono solo 102 (Anselmi, 2009, p. 231). È sempre Daniele Ionio a dichiarare inoltre che le grandi case discografiche, che ormai avevano preso il sopravvento riducendo a nulla gli spazi per le etichette minori, mandarono in gara i loro prodotti più deteriori (Ionio, 27 febbraio 1972).

Molto cambiò anche sul piano dell'organizzazione. L'ATA (la società incaricata della gestione del Casinò e dunque anche del Festival) dopo una serie di scandali, inchieste e commissariamenti del Casinò stesso, cedette al comune il patronato della gara canora, tanto che la commissione per la selezione delle canzoni fu presieduta dal sindaco. Fu eliminata così la figura del *patron*. Come direttore artistico fu chiamato Elio Gigante, manager tra gli altri di Mina, che sembra dichiarasse al sindaco Parise di non volerne sapere di "intrallazzi" e che desiderava essere pagato solo in caso di una buona riuscita (Gigante). Infine una protesta alquanto corporativa (Ionio, 24 febbraio 1972) dei cantanti, capitanati da Claudio Villa contro le spire delle selezioni e delle qualificazioni, minacciò di far saltare del tutto la manifestazione (Curino, 23 febbraio 1972; Ghirotti, 24 febbraio 1972).

Quel che risultò da questo insieme di complesse circostanze e sentimenti fu uno spettacolo diverso dai precedenti, con la pretesa sì di una

maggiore trasparenza (anche se scontentò comunque tutti, come al solito), ma che iniziò una fase di ridimensionamento e poi di declino. A partire dall'anno successivo la RAI decise di trasmettere in televisione solo la serata finale.

Uno dei segni più evidenti di tale ridimensionamento fu la rinuncia alla doppia esecuzione delle canzoni, che era durata per quasi venti anni. Le canzoni furono riproposte in una versione orchestrale sotto la direzione, contestata dai direttori italiani, di Franck Pourcel, un maturo maestro dell'*easy listening*. Una reminiscenza del passato, quando al suo posto c'erano stati Melachrino e Semprini. Fu invitato per la prima volta un uomo di spettacolo, Paolo Villaggio, ad affiancare i conduttori con sketch comici e fu questa la prima traccia di una svolta verso la formula del varietà, che lentamente venne a sostituire i toni asciutti della competizione, consolidandosi a partire dagli anni ottanta.

Le canzoni, dal canto loro, assorbono in parte le atmosfere di quei primi anni settanta, ma in molti casi le esorcizzarono, rifiutandole esplicitamente o figurando di non percepirle. In alcune trasparì il linguaggio dell'"impegno", altre invece, proprio attraverso il richiamo alla purezza della vita contadina, guardarono chiaramente altrove, a quell'Italia pur sempre maggioritaria che poco aveva a che fare con le novità postsessantottine e che cercava in Sanremo il conforto della convenzione, del conosciuto, del consolidato.

A tradurre musicalmente sia l'uno sia l'altro atteggiamento fu, curiosamente, una brusca sterzata verso il folk, di cui abbiamo già anticipato qualche carattere parlando della canzone di Anna Identici. Fino all'anno precedente la sonosfera del Festival era stata contesa tra i timbri aspri del beat-rock e i classici pieni orchestrali e corali. Un piccolo anticipo di quanto sarebbe successo nel 1972 era venuto nel 1970 con *Io mi fermo qui* di Donatello, subito eliminata, e nel 1971 con Adriano Celentano che, oltre a far eseguire la replica di *Sotto le lenzuola* da un coro alpino, si era fatto accompagnare in scena da un trio in stile *country* con chitarra, fisarmonica e banjo.

Suono acustico ed essenziale, compatibilmente con la presenza dell'orchestra, temi orecchiabili e popolareggianti: sembrano essere questi i tratti stilistici prevalenti nel 1972. La chitarra acustica, in particolare, fu veramente protagonista: in ben otto canzoni i chitarristi salirono sul palco a fianco dei cantanti e in diversi altri casi ebbero un ruolo molto significativo nell'arrangiamento pur restando in buca con l'orchestra.

È bene chiarire che il movimento del *folk revival* italiano era agli albori. I primi dischi di gruppi significativi come la Nuova Compagnia di Canto Popolare e del Canzoniere del Lazio sarebbero usciti proprio tra il 1972 e il 1973; era invece del 1971 il doppio della RCA *Paradiso in re* di Maria Carta presentato da Morricone. Anche la Collana Folk della Fonit Cetra – etichetta discografica che negli anni sessanta aveva pubblicato Otello Profazio e Roberto Balocco – prendeva il via in quegli anni. Quel movimento, nel corso degli anni settanta, ebbe il ruolo di cercare un contatto diretto con la tradizione musicale rurale italiana, adottandone strumenti musicali, repertori, forme e stili, spesso rielaborati e reinterpretati. Ma il folk di Sanremo nel 1972 assorbiva più che altro i canoni della canzone di protesta degli anni sessanta, nella quale il modello voce-chitarra era stato egemone sia negli USA sia in Europa. L'immagine del menestrello americano anticonformista e libertario che affascinava i giovani italiani era stata minutamente descritta in *C'era un ragazzo*, dell'“impegnato” Mauro Lusini, riscritta con Migliacci e Morricone per Gianni Morandi nel 1966, pubblicata come si è visto nel 1967. Ancora prima il modello voce-chitarra era stato inaugurato dagli autori politicamente di sinistra che avevano dato vita a progetti quali il Nuovo Canzoniere Italiano (tra gli altri Ivan Della Mea, Fausto Amodei, Giovanna Marini, tutti anche chitarristi), ma era poi divenuto comune anche ai movimenti hippy, ai gruppi religiosi giovanili post Concilio Vaticano II, ai cantautori che componevano sulla chitarra più che sul pianoforte (De André e Battisti per esempio) e, via via, fino ai circoli di ragazzi sulle spiagge estive e in gita scolastica, o ai gruppi scout: la chitarra acustica fu il vero strumento popolare di quegli anni.

Tardiva, come al solito, fu la sottolineatura sanremese del fenomeno, che arrivò appunto agli inizi dei settanta. Già altre volte abbiamo notato come nel Festival le tendenze musicali vengano accolte, salvo qualche eccezione, solo quando siano ormai tollerate e digerite dai più.

La canzone vincente nel 1972, *I giorni dell'arcobaleno* di Dalmazio Masini, Piero Pintucci e Nicola Di Bari, cantata dallo stesso Di Bari, fu accompagnata da due chitarristi in scena e aveva un'ambientazione agreste. I versi della prima strofa, sostenuti dalle chitarre in primo piano, traslano delicatamente l'immagine dello sbocciare della primavera in quella di una fanciulla alla sua prima esperienza sessuale. La scena d'amore avviene con «negli occhi la luna e le stelle» mentre la ragazzina impazzisce «al profumo dei fiori», ovvero è distesa su un prato come nella migliore tradizione delle “fuitine” agresti. La canzone che subì alcune

censure, trattando un tema ritenuto scabroso (paradossalmente lo sarebbe ancora oggi, proprio per la minore età della protagonista), come quello della sessualità giovanile e prematrimoniale, si conclude con una paternale «Ogni donna è matura / al momento giusto e con giusta misura», come se gli autori, presentandosi alla ecumenica platea televisiva, volessero comunque comunicare un messaggio di apertura, ma nello stesso tempo normalizzante.

Per un motivo forse analogo rasenta la schizofrenia *Vado a lavorare* scritta da tanti e autorevoli autori, Migliacci, Petaluma, Marrocchi, Tariciotti, anch'essa di ambientazione popolare-agreste. Cantata da Gianni Morandi è un inno, un po' scanzonato, di semplici ragazzi che lavorano sodo e cercano conforto nell'amore «sul fieno con te». Comincia con una introduzione in modo minore dai toni decisamente tragici mentre il cantante denuncia che fin da ragazzino lavorava «come un uomo». L'*incipit* della strofa dice «Certo la terra costa fatica / sempre di più» e dunque sembrerebbe che gli autori volessero affrontare il tema della durezza del lavoro, ma il secondo verso è «Certo la terra è come una donna / ogni stagione cambia la gonna». Da questo momento il discorso si fa più lieve e a renderlo tale è anche la resa musicale che esplosa nel sorridente ritornello corale in modo maggiore: «Vado a lavorare, ma stasera che si fa, una donna chi ce l'ha».

Migliacci, insieme con Mattone che ne compose la musica, firmò anche un'altra canzone decisamente "schizofrenica", arrivata terza nonostante il giudizio di certo non favorevole della critica, *Il re di denari* cantata da Nada, nella quale una donna che nelle strofe dice e ribadisce di desiderare solo un amore sincero («Non cerco un re di denari / io cerco un fante di cuori / sai la mia reggia qual è / sotto le stelle con te»), nel ritornello afferma un po' cinicamente che «la vita è un gioco» nel quale «ci vuole fortuna» e «chi vince ride, chi perde piange». Il tempo di valzer, ormai raro nelle canzoni di Sanremo, sembra suggerire una destinazione da balera. Simile è *Gira l'amore*, di Pace e del vecchio Panzeri interpretata da Gigliola Cinquetti, che nelle strofe riecheggia motivi popolari (un canto alpino in dialetto veneto, disse Ionio – 26 febbraio 1972), per affermare che è l'amore il vero motore del mondo, ma nel ritornello, su un temino da ronda infantile (vecchio amore di Panzeri come abbiamo già notato altre volte) si contraddice cantilenando: «Caro Bebè tu non lo sai / chi non ha soldi non naviga mai», un messaggio cinico e disincantato nei confronti degli ideali giovanili del Sessantotto.

Queste canzoni, a differenza di quelle dei primi anni sessanta, hanno testi più articolati e lunghi, ma, anziché basarsi su una esposizione coerente, sembrano una successione di frasi fatte e costruite intorno a uno slogan inserito nel ritornello per essere il gancio della canzone. Non è forse un caso. Nel paese comincia ad affermarsi il linguaggio pubblicitario, fatto appunto di corte frasi d'effetto. Alcuni autori di *jingle* pubblicitari parteciparono anche a Sanremo come Romano Bertola, autore di molte musiche per *Carosello*, coautore con Angelo Sotgiu di *Un diadema di ciliegie* interpretata dai Ricchi e Poveri e da un trio country in scena (chitarra, flauto, violino). La canzone rientrava pienamente nel filone folk-agreste ed era impreziosita dall'immagine evocata dal titolo. Racconta la storia d'amore tra il «fabbro del villaggio» e «la più bella». Lui, portato via da un treno in cerca di fortuna, si scontra con la dura realtà della catena di montaggio che «mise fine a tutti i sogni suoi». La società industriale è riecheggiata come il male, mentre al paese la fanciulla si ammala gravemente. Il giovane vi fa dunque ritorno, ma non ha il tempo di rivedere in vita la sua donna. Questo finale richiama quello di molte ballate popolari, che, nella classificazione tratta dalla raccolta ottocentesca di Costantino Nigra (1975), vengono raggruppate sotto il titolo di *La sposa morta*.

Altre canzoni toccavano in vario modo il tema della campagna. *Montagne verdi*, di Bigazzi e Gianni Bella per la debuttante Marcella che introdusse a Sanremo una vocalità nuova, modello per molte interpreti successive, era totalmente dedicata alla campagna come ricordo di un luogo protettivo e confortante, sostituibile solo con un uomo altrettanto avvolgente. I paesi di mare furono scelti invece per l'ambientazione, reale o vagheggiata, di *Mediterraneo* – autori Albertelli e Riccardi – e *Portami via* di Luciana Medini e Mario Mellier, interpretate rispettivamente da Milva e Angelica, ambedue con suggestioni folk greche (tremoli in stile buzuki, ritmo da sirtaki, coro). È sempre Daniele Ionio (26 febbraio 1972) a rilevare come le influenze greche fossero diventate ricorrenti in Italia dopo il successo di *Zorba il greco*, il film di Cacoyannis del 1964 con le musiche di Theodorakis. Anche in queste canzoni i protagonisti sono personaggi popolari: la lei di *Mediterraneo* incontra il lui quando va «a prender l'acqua alla fontana» o quando «passa la processione» e il ragazzo porta sulle spalle la statua del santo. La canzone forse più sincera nel vagheggiare la campagna come ambiente vitale, privo delle costrizioni spaziali e temporali imposte dalla vita cittadina, sembra quella di Modugno, composta con Castellacci e Pazzaglia, *Un calcio alla*

città, che parla dell'alienante lavoro degli impiegati e immagina una via di fuga proprio attraverso un'improvvisata gita fuori porta. La canzone, interpretata teatralmente con maestria, fu giudicata severamente negli ambienti della sinistra (Ionio, 25 febbraio 1972; Borgna, 1998, pp. 140-1), che accusarono il cantante di opportunismo e superficialità. Una timida somiglianza melodica con l'inno fascista *Giovinezza* fu prontamente messa in rilievo con sospetto. A vederla ora la performance di Modugno sembra un piccolo capolavoro, almeno di professionalità, soprattutto se messa a confronto con gran parte delle altre esecuzioni.

Del resto il tema dell'amore per la natura e il richiamo alla semplicità erano molto forti anche nelle istanze pre-ecologiste dei movimenti giovanili di stampo hippy, rappresentati nel *mainstream* musicale dai famosi musical *Hair* (1967) e *Jesus Christ Superstar* (1970). Nel Sanremo di quell'anno ben quattro canzoni potevano essere considerate influenzate da quel mondo. *Jesahel* di Oscar Prudente e Ivano Fossati messa in scena dai Delirium accompagnati da un folto gruppo di ragazzi e ragazze, vestiti da figli dei fiori, con chitarre acustiche. Sul ritmo scandito dalle mani Fossati dialogava con il coro per descrivere la figura di un enigmatico santone (ancora nel 2010 in alcuni forum su internet ci sono ragazzi che si domandano chi fosse mai questo Jesahel). La canzone si concludeva con un solo di flauto, nello stile di Ian Anderson, così come era uso fare il cantautore genovese quando era componente dei Delirium. Riscosse un grande successo anche di vendite: fu decima nelle classifiche, prima di *Montagne verdi*, ventunesima, e *I giorni dell'arcobaleno*, ventisettesima⁵. Parlavano di novelli messia, arrivati a turbare e stimolare la vita di tranquilli giovani di paese anche *Forestiero* di Scandolara, Bardotti, Castellari, cantata da Michele, anche lui accompagnato da una chitarra in scena flamencheggiante, e *Ciao amico ciao*, di Popi Minellono e Memo Remigi, interpretata dagli Aguaviva, un gruppo anch'esso folto di ragazzi e ragazze. Tony Cucchiara invece, con *Preghiera* da lui stesso composta, invocava esplicitamente Gesù: «Nel mondo che mi hai dato tu / si uccidono i fratelli miei / come mai». In una versione televisiva, ma non quella sanremese che non è stato possibile reperire, è accompagnato da un suonatore di bongos e da un coro di ragazzi. Cucchiara era un cantautore per il quale il richiamo al folk si accompagnava a una esplicita vena di ispirazione religiosa. In quello stesso anno mise in scena un musical intitolato *Caino e Abele*.

Ancora a personaggi popolari, stavolta emarginati, erano dedicate *Piazza grande* di Lucio Dalla, da Borgna definita un «incalzante sirtaki»

(Borgna, 1998, p. 140), e *L'uomo e il cane* interpretata da Fausto Leali che la scrisse con Milena Cantù. Anche Donaggio, che l'anno prima si era presentato con *L'ultimo romantico*, interpretò, con la sua nuova barba, un personaggio forse ironicamente "impegnato". *Ci sono giorni*, scritta con Pallavicini, è una canzone dell'"umor nero" in cui il disorientamento amoroso e personale si estende fino a inglobare parole chiave del periodo: «Ci sono giorni in cui / strani momenti in cui / mi sento un padrone che / comanda più di un re / D'altra parte io stesso detesto i padroni».

Dei generi musicali imperanti nelle passate edizioni restava ben poco. *Un viaggio in Inghilterra*, dei Nuovi Angeli, è l'unica citazione dello stile beat-rock per raccontare quello che era il sogno di tanti giovani di allora. Le canzoni intimiste d'amore furono, rispetto al solito, una minoranza. Tra queste la seconda classificata, *Come le viole*, cantata da Peppino Gagliardi con uno stile di canzone da night, e *Amici mai*, scritta da Argante e Caviri per Rita Pavone alla sua ultima partecipazione alla gara sanremese. La RCA tentò un rilancio della cantante con un look completamente rinnovato: «per l'occasione indosserà il suo primo lungo» disse Mike Bongiorno presentandola (CAR 1972). Un look romantico per una canzone struggente, accompagnata anch'essa da uno strumentista in scena, che però, visto il carattere della performance, era un violinista.

La decadenza e la rielaborazione del nazionale-popolare

Terzo nel 1962 con una media di 13,2 milioni di spettatori, a partire dall'anno successivo il Festival di Sanremo divenne il programma televisivo più seguito e tale fu per quasi tutti gli anni sessanta. Riconquistò un simile primato nel 1972, quando alla serata finale assisterono circa 26,3 milioni di persone. Scomparso dai dieci programmi più visti nel 1973, riacquistò un dignitoso terzo posto nel 1974 con oltre 23 milioni di ascolti. Nel 1980 i contatti scesero di poco, a 22,3 milioni, garantendo negli ascolti la terza posizione (Grasso, 2004). Con l'avvento dei privati e con il duopolio RAI Fininvest i sistemi di rilevazione dei contatti televisivi mutarono e simili ascolti non furono più possibili. Sotto ogni profilo gli anni settanta costituiscono la fine del racconto unitario ed egemone di Sanremo, sicché la rinascita del decennio successivo non poté

mai competere effettivamente con i fasti del primo ventennio. La società italiana era cambiata ed era stabilmente plurale.

Il declino della manifestazione canora fu evidente fin dall'edizione del 1973 – il «Festival della mutua», lo definì il “Corriere della Sera” (Buonassisi, 7 marzo 1973) – e sembrò irreversibile. Conseguenze immediate furono un drastico calo nella vendita dei dischi ⁶ (nel 1975 non un singolo di Sanremo superò le 10.000 copie; Ionio, 22 febbraio 1976); un appannamento delle presenze, anche se vi parteciparono in quegli anni Modugno, Endrigo, Milva, Zanicchi, Berti, Cinquetti, Di Capri, Fratello, Ricchi e Poveri; un ridimensionamento dell'appuntamento televisivo riservato alla sola serata finale. Sanremo registrava la crisi dell'egemonia moderata nelle culture di massa, sanzionata dal referendum sul divorzio. Aveva perso appeal e anche la tanto sbandierata trasmissione in eurovisione accomunava in realtà l'Italia alle aree arretrate dell'Est e dell'Ovest: nel 1973, infatti, si collegarono l'URSS e i paesi del socialismo reale (Cecoslovacchia, Polonia, Ungheria, Romania, Bulgaria), Turchia, Cipro, Spagna e Portogallo, ove ancora per poco sopravvissero i fascismi (Buonassisi, 10 marzo 1973).

In quel difficile parto che fu il passaggio dalla guida moderata e cattolica al sostanzarsi di una condizione di pluralismo sembrò profilarsi quella che è stata definita «l'effimera egemonia delle sinistre» (Ignazi, 1999, pp. 162 ss.): a Sanremo, in modo così appartato da apparire residuale, si rielaborarono temi tradizionali che albergavano nel cuore di tanta parte della società italiana e che poterono riprendere fiato, opportunamente rinnovati, soltanto dopo il fallimento delle politiche inclusive, cioè volte a inserire entro il sistema tutte le forze fondamentali, ritornando, in condizioni profondamente mutate rispetto al passato, alla rassicurante quotidianità della democrazia bloccata. Le costanti che avevano nutrito buona parte della tradizione italiana apparivano allora minoritarie, ma, lungi dall'essere scomparse, erano ben radicate anche se non più dominanti. Finita quella breve stagione, entrate in una crisi irreversibile le ideologie e i racconti della sinistra d'opposizione, quelle costanti si riplasmarono e riacciuffarono una nuova legittimità in una situazione però profondamente trasformata dalla coesistenza di più Italie, di più visioni, di molteplici sensibilità.

Rispetto al «ritorno al villaggio» l'edizione del 1973, organizzata all'ultimo minuto da Vittorio Salvetti inventore negli anni sessanta del Festivalbar, sembrava volere essere al passo coi tempi. Accanto a un autore ormai classico come Endrigo con *Elisa Elisa*, ad Anna Identici stabilmente

indirizzata nel canto di protesta, al giovane cantautore Roberto Vecchioni che parlava del padre in *L'uomo che si giocava il mondo a dadi*, a Tony Santagata, a mezza via tra il cabaret e un folklore immediatamente nazionale-popolare, era previsto il debutto di Rosa Balistrieri, la voce dell'altra Sicilia con *Terra che non senti*, uno straziante brano sull'emigrazione: «Maledetto chi t'inganna / promettendoti la luce / e la fratellanza». Alla vigilia venne esclusa con la motivazione che il brano non era inedito, essendo già stato eseguito in televisione da Marina Pagano. Anche *Come sei bella* dei Camaleonti si trovava in un'analogha situazione, ma il brano, del tutto inoffensivo, rimase in gara: nel caso dell'interprete siciliana la RAI si era quindi mostrata «stranamente sollecita» (Ionio, 9 marzo 1973). Il tentativo di trasformare il palcoscenico dell'Ariston in un evento capace di affondare nella complessa realtà sociale e culturale di quegli anni fu da quel veto irrimediabilmente indebolito. Del resto fu una costante del Festival il maltrattamento di quanti con serietà rielaboravano la tradizione popolare: nel 1992 la Nuova Compagnia di Canto Popolare venne esclusa dalla finale, nel 1993 a Maria Carta fu preclusa la partecipazione. E anche il filone del liscio romagnolo non ebbe fortuna, come mostrò nel 1974 l'eliminazione dell'Orchestra Spettacolo Casadei. Il solo incontro che Sanremo non realizzò fu quindi con il movimento del folk.

Le vittorie di quegli anni, anche quando parvero stravaganti tanto da condurre all'immediato oblio alcuni dei protagonisti, furono in verità espressione del ripensamento della tradizione che il Festival andava elaborando. Nel 1973 e nel 1976 si affermò Peppino Di Capri, un antesignano del rock arricchito con sonorità mediterranee e del rinnovamento della canzone napoletana: «la tradizione che si incontra col nuovo e si fonde con esso in maniera ammaliante» (Baldazzi, 1989, p. 96). Aveva conosciuto un declino che pareva inarrestabile nella seconda metà degli anni sessanta, per trasformarsi poi nei settanta in un tranquillo cantante *à la page*. Nel 1974 – edizione presentata da Corrado e Gabriella Farinon nella quale pareva «essersi irrimediabilmente toccato il fondo» (Ionio, 9 marzo 1974), così da «venire archiviata “senza nostalgia”» (Speroni, 10 marzo 1974) e da potere «in assoluta tranquillità di coscienza chiedere l'abrogazione del Festival [...] d'autorità, senza bisogno di dispendiosi referendum» (Goldoni, 10 marzo 1974) –, era stata la volta di Iva Zanicchi la quale aveva esordito con una vocalità di assoluta modernità per poi ripiegare rapidamente entro sentieri consueti. Fu ancor peggio nel 1975, quando Mike Bongiorno e Sabina Ciuffini presentarono in «una sala vuota [...] che solo a poco dall'inizio dello spettacolo è stata faticosamente riem-

pita: spettatori che passeggiavano e chiacchieravano ostentando la più totale indifferenza per lo spettacolo» (Luzzatto Fegiz, 28 febbraio 1975). Questa volta a vincere fu Gilda, una giovane biellese non solo di nessun successo ma anche, allora, ridicolizzata, con una canzone indicativa di radicati pregiudizi che apparivano in quel versante storico solo strampalati. La sua *Ragazza del Sud* – pochi mesi dopo che il referendum sul divorzio aveva mostrato un'Italia omogeneamente schierata, con la supremazia della richiesta di abolizione soltanto nelle aree di più radicata subcultura cattolica fossero esse del Nord, del Centro o del Sud – forniva un ritratto delle giovani meridionali che confermava i pregiudizi dei settentrionali, non avendo alcun appiglio con la realtà effettiva, ma esclusivamente con quella immaginata, desiderata o temuta: «Ragazza che ti affretti / perché suona la messa / cammini a testa bassa / sorridi a chi conosci / sei nata in un paese / di aranci e oleandri / ti hanno insegnato a credere / a vivere aspettando lui / [...] / rimani a ricamare / il tuo nome sul lenzuolo / spianando alla finestra / col primo batticuore». Nell'invocare un'Italia a due velocità, rassicurava le componenti settentrionali e meridionali culturalmente più pigre e rimpiangeva un'Italia agricola ormai sepolta. La ragazza del Nord malediceva la modernità, abbacinata come era dalla corruzione del progresso, perdendo la capacità del piccolo sogno dell'attesa del principe azzurro. In effetti, nonostante gli affannati tentativi di riabilitazione (Anselmi, 2009, pp. 257 ss.), l'edizione del 1975, l'anno del primo sconvolgimento elettorale dal 1948, fu la più infelice e, se si vuole, la più insulsa nello scollamento tra realtà e rappresentazione: «raramente nella storia di Sanremo un verdetto è stato meno credibile» (Luzzatto Fegiz, 2 marzo 1975). Però, sia pure in forme germinali, ingenui, a Sanremo facevano capolino nuovi performer, allora oggetto di sarcasmo, trent'anni dopo presi anche troppo sul serio. Era infatti in gara una canzone scritta dal settantenne deputato e più volte sottosegretario democristiano Francesco Turnaturi: «Peccato non sia anche cantautore: sul palco con chitarra e stivaletti e giacchetta lamé sarebbe stato l'unica nota veramente nuova e curiosa di questa derelitta edizione del Festival, detta anche la soluzione finale per la canzone italiana» (Speroni, 2 marzo 1975).

A conclusione del Festival vinto da Iva Zanicchi, un preveggen- te osservatore di lungo corso aveva commentato:

Questa sera ha segnato la conclusione non solo del xxiv Festival ma, molto verosimilmente, anche di tutta un'era di costume canzonettistico nostrano, che ha avuto i suoi fasti e i suoi nefasti [...]. Sarà l'intera struttura del Festival che dovrà radical-

mente modificarsi perché la manifestazione possa sopravvivere e soprattutto trovare un significato (Ionio, 10 marzo 1974).

A partire dal 1976 Sanremo tentò di riprendersi strizzando l'occhio all'erotismo cinematografico: «Ha continuato a tenere chiuse le finestre sul mondo, anche se ha maliziosamente sollevato le tendine sull'eros» (Ionio, 22 febbraio 1976). Lungi dall'essere consapevole espressione del sé, i continui riferimenti sessuali erano carichi di problemi irrisolti, nel tempo in cui l'Italia incominciò a pullulare di cinema a luci rosse e di dozzinali e tristi commedie erotiche debitamente rivalutate nei decenni successivi. Come fu immediatamente sottolineato, il trionfo dell'erotismo al Casinò era speculare alla sessuofobia dei decenni precedenti (Ionio, 27 gennaio 1978). Un interprete che bene esprimeva quegli anni, Sandro Giacobbe, cantore nel 1974 del rivestimento amoroso di un Edipo irrisolto con *Signora mia*, ora esplicitamente dichiarava alla ragazza: «M'hanno fatto innamorare / gli occhi verdi di tua madre».

Per rendere più appetibile lo spettacolo si ricorse a ospiti italiani e stranieri, come nel 1977, anno della prima edizione trasmessa a colori e del trasferimento al teatro Ariston con il debutto dei Matia Bazar. Riapparve, dopo la prima apparizione in sordina del 1974, Donatella Rettore, un'evoluzione di Caterina Caselli destinata a stupire con la risoluta affermazione di un nuovo tipo di donna e a segnare il passaggio tra i settanta e gli ottanta. Bongiorno insieme con l'annunciatrice Maria Giovanna Elmi presentò in modo veloce, burocratico, nervoso e la sciattezza generale era sottolineata dal sottofondo dei suoi brusii e lamenti (CAT 1977).

La vita non stava lì, in quell'atmosfera di Nashville casereccio alla quale non pareva credere nessuno. Anche se tra i tanti ospiti che ne solidificavano una simile natura spiccavano i Daniel Sentacruz Ensemble, quelli di *Soleado*, che nel 1976 con *Linda bella Linda* avevano ottenuto il maggiore successo discografico del Festival. Presentarono *Allah Allah*, una sorta di piattaforma della nuova destra: «Per radio e per televisione / stato in crisi scioperi a ripetizione / ma cosa succede che gran confusione / le tasse, il bollo, l'IVA, la carne congelata / rapine, furti a domicilio / ma siamo il paese più bello del mondo / lavorare ogni sciopero a che vale / ma si va per chi perché / Allah Allah è sceso giù in città / le mani al cielo e Allah ci aiuterà / Allah Allah, la lira se ne va / in tutto il mondo c'è sete di petrolio». Qualcosa si mosse nel mercato discografico con il successo di *Tu mi rubi l'anima* dei Collage e *Bella da morire* degli Homo Sapiens, il primo gruppo che vinse la manifestazione, sicché nel 1978,

quando presentò Beppe Grillo, vi fu un ritorno di interesse delle case discografiche, in particolare della RCA, che propose una giovanissima Anna Oxa con una canzone di Fossati, *Un'emozione da poco*, e il già affermato Rino Gaetano con la popolare *Gianna*. Diedero entrambi vita a un'autentica performance nella quale l'immagine dell'interprete era altrettanto importante della canzone.

Anna Oxa era allora in una versione nostrana del punk, anche se «sta al punk come Little Tony stava al rock 'n roll» (Arbore, 28 gennaio 1978). Oxa divenne, come lo era stato il “ragazzo col ciuffo”, un personaggio centrale nel racconto di Sanremo dei decenni successivi e forse perché ogni Festival costituì l'occasione per la presentazione di un'immagine diversa, sicché la sua individualità consisteva in un'incessante, fregoliana fuga da sé. Già quell'anno Ionio l'aveva definita «una Milva degli anni ottanta, filtrata attraverso Patty Pravo» (Ionio, 27 gennaio 1978).

Rino Gaetano era un cantautore originale che decostruiva i linguaggi riconosciuti ed esprimeva un'insofferenza prepolitica e postideologica nei confronti della realtà. Sanremo fu il suo maggiore successo e solo dopo la fine della prima Repubblica egli, morto a poco più di 30 anni nel 1981, divenne una voce riconoscibile per più generazioni: le sue canzoni furono la colonna sonora di una ricerca di senso degli anni settanta (si pensi al film *Mio fratello è figlio unico* di Daniele Luchetti del 2007), nei quali si ritenevano depositate le ragioni di quello che il paese – a destra come a sinistra – viveva come il proprio disastro esistenziale.

Nel 1978 Sanremo inquietò perché mise in discussione certezze ormai stabilizzate. Scriveva il giovane critico musicale del “Corriere della Sera”:

Questa edizione del festival ha dimostrato che la canzone leggera lungi dall'essere morta risucchia nel suo vortice – fatto di nulla contenutistico, di ritornelli rapinando qua e là, dal classico al pop e al folk, quanto basta per mantenere un minimo legame con la realtà musicale – artisti e parolieri che hanno tentato in passato ben altre e più nobili strade: ci riferiamo a Marco Ferradini e Simon Luca o ad Avogadro, paroliere quest'ultimo della sinistra extraparlamentare.

È stato il trionfo dello «show business» che, alimentato anche da un risveglio di interesse della stampa e della tv, non mancherà di produrre effetti negativi di varia natura (Luzzatto Fegiz, 29 gennaio 1978).

E Vecchioni, che a Sanremo pochi anni prima era emerso come interprete, sosteneva che «il gioco è quello che è, inutile, assurdo, scriteriato,

libidico, non sto qui a giudicarlo, fa parte di un mondo che ho lasciato da tanto tempo» (Vecchioni, 29 gennaio 1978). Ionio, al contrario, pur ritenendo il Festival «un unilaterale, tendenzioso momento della canzone italiana», ammetteva: «Diciamo pure la verità, che è stato assai meglio dell'anno scorso» (Ionio, 29 gennaio 1978).

Alla fine del decennio Sanremo tornava quindi sulle prime pagine dopo essere stato relegato negli anni precedenti in poche colonne nelle cronache degli spettacoli. E il primo a farlo fu il nuovo quotidiano “la Repubblica” che, sorto nel 1976, lo aveva fino ad allora ignorato. Natalia Aspesi, che a Sanremo era stata inviata del “Giorno” nel corso degli anni sessanta, coglieva un ingrediente essenziale della rifondazione dell'appuntamento, e cioè l'uso della «Nostalgia, o persino Revival, per non dimenticarsi del Riflusso a volte soprannominato Restaurazione» (Aspesi, 12 gennaio 1979). Qualche giorno dopo, sulla prima pagina dell'“Unità” Michele Serra avanzava analoghe considerazioni per sostenere che i compiti di «confermare la Teoria del Riflusso; di dimostrare il trionfo del Privato; di assecondare la spinta al Revival; di celebrare la Riscoperta del Divertimento» erano affidati a un «cadavere eccellente», per cui pareva «una grottesca operazione di maquillage proprio da parte di chi dovrebbe constatarne con soddisfazione il decesso» (Serra, 15 gennaio 1979).

A Sanremo si sarebbero mischiati quelli che, per dirla con William Wyler e con Renato Zero, incominciavano ad assurgere ai «migliori anni della nostra vita» con le nuove tendenze musicali e le trasformazioni del linguaggio televisivo. Il passaggio dalla regressione della *Ragazza del Sud* alla nuova sintesi tra passato e presente avrebbe richiesto ancora qualche anno: in effetti nasceva allora «uno *stile* nostalgico adattato a contenuti diversi» (Morreale, 2009, p. 45) che rispondeva ai bisogni dei profondi rivolgimenti che investivano l'Occidente. Per il perfezionamento di quello stile sarebbe stato decisivo l'apporto dato dalle reti Fininvest, sicché, alla fine degli anni settanta, Sanremo poteva apparire

ampiamente superato: è una rozza mostra di prodotti grezzi, i cantanti sono fatti di carne ammicchiata sul bancone di una macelleria mal illuminata e poco refrigerata. Alle moderne tecniche della persuasione occulta Sanremo sta come un venditore di elastici fra un mare di supermercati. E la sua incapacità di usare il mezzo televisivo, di creare mode, fa sì che il festival, lungi dall'influenzare abitudini e costumi recepisca, con notevole ritardo, gli influssi. È una sagra paesana del voglio ma non posso, un Festival di fuochi d'artificio con le polveri bagnate (Luzzatto Fegiz, 13 gennaio 1979).

Eppure, già solo l'anno successivo tutto era mutato. Assistendo al «festival del trentennale» che appariva «anello di congiunzione con un passato sfarzoso e redditizio» (Serra, 10 febbraio 1980), Michele Serra si accorse del rapido invecchiamento di attrezzi culturali dati per certi, insufficienti invece per comprendere la fase che si apriva. Urgeva

ricolmare la distanza fra gli addetti ai lavori e chi i lavori li subisce [...]: bisognerebbe, allora, abbandonare i panni tronfi e accademici di tutori della Bellezza e dell'Intelligenza, e impegnarsi a fondo nel compito (umile, difficile, faticoso) di interpretazione del mercato e delle sue componenti, di decodificazione dei suoi meccanismi, di continuo rapporto fra prodotti fatti in serie e prodotti di alto artigianato. Conoscere Orietta Berti per capire Giovanna Marini, parlare di Franchi e Ingrassia oltre che di Nanni Moretti, ascoltare Mike Bongiorno come Luca Ronconi. Ma non è forse paradossale, nella sua complessità, l'intero funzionamento di un'industria dell'immaginario che per arrivare a *Manhattan* [il film di Woody Allen] passa da Hollywood? (Serra, 11 febbraio 1980).

Quell'anno aveva vinto Toto Cutugno, che sarebbe divenuto il campione del nazionale-popolare prevalente nel nuovo decennio, con *Solo noi*; viveva una seconda stagione Bobby Solo: *Nostalgia* nel 1980, *Non posso perderti* nel 1981, *Tu stai* nel 1982 – tutte composte insieme con Danilo Ciotti – furono altrettanti successi; debuttava con i Decibel in *Contessa*, scritta con Fulvio Muzio, Enrico Ruggeri, un cantautore della nuova generazione che segnò gli anni ottanta; riapparve Morandi ancora a mezza via tra il vecchio personaggio e il nuovo – «in tanta fiera della vanità» spiccavano «la semplicità e la schiettezza» dell'interprete bolognese (*ibid.*). Si orecchiarono le tendenze del momento trasformando il palcoscenico in una discoteca alla cui guida, per il momento musicale, fu posto il disk jockey Claudio Cecchetto.

L'evento però che consentì di ridare legittimità alla gara fu la presentazione di Roberto Benigni e di Olimpia Carlisi, con il lunghissimo bacio tra i due e col celebre Woytilaccione. Scandalizzò: Sanremo, asseriva Alberto Bevilacqua in veste di critico televisivo, «resta una bonaria festa in famiglia con un'aria da vigilia natalizia, è presepe dove i cantanti sono le statuine. Ebbene, scandalizzare le famiglie, servendosi dello shock a pile scariche, più apparenza che sostanza, equivale a “sensazionalizzare” l'effimero, disturbare più che provocare» (Bevilacqua, 11 febbraio 1980). Eppure solo due anni prima, sul quotidiano di via Solferino diretto da Franco Di Bella lo sguardo dello scrittore era apparso meno benevolo: «ina-

movibile come un ministro democristiano, sfasato coi tempi ma testardo come un barone universitario, miope con le sue quattro preferenze come certi critici letterari, il festival di Sanremo, lo si voglia o no, è una metafora di ciò che eravamo, di ciò che restiamo» (Bevilacqua, 30 gennaio 1978).

«Benigni sta a Sanremo come Buffalmacco sta a Calandrino» – aveva invece lapidariamente commentato qualche giorno prima sullo stesso foglio Arnaldo Giuliani (9 febbraio 1980). «Trattasi di rivoluzione bella e buona – concluse Serra –, di presa del Palazzo d’Inverno senza, per giunta, spargimento di sangue» (m[ichele] s[erra], 11 febbraio 1980).

Il comico toscano, che si era rivelato al pubblico televisivo come incommensurabile critico dell’arboriana *Altra domenica*, collocò le canzoni in una riserva indiana. «Mi dispiace per voi, ma ci sono altri 3 cantanti», inframmezò prima dell’esibizione di Morandi, Bruno D’Andrea e Pepino Di Capri. Benigni fece dire a Cossiga, allora presidente del Consiglio: «Questo festival è come il mio partito: c’ha 30 anni e non è ancora finito» (CAR 1980). Vi era un’intelligenza storica in quell’affermazione: gli anni ottanta si aprivano con il tentativo di porre tra parentesi il decennio precedente, come se il fallimento dell’inclusione di tutte le forze della società italiana potesse consentire di riprendere, come se nulla fosse, l’antico cammino dell’esclusione.

Nel Sanremo che liquidava gli anni settanta – paradigmatiche erano state *Io voglio vivere alla grande* che nel 1979 Franco Fanigliulo presentò e scrisse insieme con Pace, Avogadro e Borghetti, e nel 1980 *Voglio l’erba voglio* di Francesco Magni – e il loro sanguinoso insuccesso, si ponevano le premesse degli anni ottanta rifondati su una democrazia bloccata. Agli inizi degli anni novanta non sarebbe più stato possibile a Cossiga attribuire il parallelismo tra l’evento canoro e la DC. Il partito all’interno del quale aveva condotto il *cursus honorum* che da Sassari lo aveva condotto al Quirinale nel 1985 si era consumato, al pari di tutte le forze costituenti, stremate dall’incapacità di dare al paese una democrazia normale. Sanremo, al contrario, proseguiva impassibile la propria esistenza.

Maschi e femmine negli anni del movimento femminista

Il 1976 fu l’esordio sanremese di Toto Cutugno, allora cantante e leader di un gruppo che si chiamava Albatros. Come solista fu poi una presenza significativa del Festival durante gli anni ottanta. La formula compositiva scelta dal gruppo (sia nella canzone del 1976, sia in quella dell’an-

no seguente, *Gran Premio*) dava luogo a deboli neo-sceneggiate da foto-romanzo, con dialoghi o monologhi recitati e l'uso di effetti utili alla messa in scena.

In *Volo AZ 504*, il rombo di un aereo in fase di decollo conclude la rappresentazione degli ultimi momenti di un amore. Il protagonista maschile, impersonato da Toto Cutugno, dialoga con una ragazza ⁷, di cui apprendiamo anche il nome, Sandra, gridato disperatamente dal cantante in chiusura del brano. Lei recita, lui canta con voce un po' roca secondo uno dei tanti stilemi in voga in quegli anni: «Allora te ne vai?» «Certo che me vado – risponde la ragazza – cosa credevi? Guarda quanto cielo c'è e quanti amori ci stanno dentro». Lui: «Potevo lasciarti avere il bambino, ma ti rendi conto di cosa sarebbe successo. Però forse sarebbe stato meglio, almeno non saresti andata via». Su un'inquietante base musicale con ansiosi accordi di chitarra strappati, in stile funk, e sonorità elettroniche (la resa musicale basata in gran parte sul sintetizzatore è stata giustamente definita degna della sigla di un telefilm poliziesco; Sanremostri), Cutugno introduce quasi *en passant* un tema caldissimo in quegli anni. La legge sull'interruzione assistita della gravidanza sarebbe arrivata nel 1978. Il movimento femminista reclamava da tempo una soluzione legislativa in grado di risolvere la piaga morale e sanitaria degli aborti clandestini.

Nella canzone il tema è trattato in maniera superficiale, quasi a offrire argomenti per le tendenze contrarie alla legalizzazione dell'aborto, ma quel che stupisce maggiormente è l'insipienza del personaggio femminile. Sia la responsabilità della scelta di non far nascere il bambino sia la drammatica conseguenza della rottura dell'amore gravano interamente sulle spalle dell'uomo. La donna invece sembra solo interessata a volar via, verso nuovi amori, lasciandosi alle spalle il «piccolo, stupido, meraviglioso ragazzo» con il quale ha «passato dei bei giorni» (ricordiamo che, stando ai fatti narrati, durante questi "giorni" è rimasta incinta e ha deciso di abortire). Una donna priva di anima e di pensiero, che fa un uso assolutamente sconsiderato della rivoluzione dei costumi così faticosamente affermatasi nel decennio precedente. Per fare piazza pulita dell'istanza primaria del movimento femminista, ovvero quella dell'autodeterminazione della sessualità e della maternità, Cutugno utilizza il suo stile diretto, fatto di poche parole di uso assolutamente quotidiano e di una musicalità fortemente patetica. Soluzioni creative che lo hanno premiato, in questa come in altre edizioni del Festival e che incontravano, e incontrano, i gusti di una fetta di pubblico. *Volo AZ 504* arrivò terza ed ebbe un grande

successo in Francia anche se con un testo differente⁸. I critici stessi non notarono incongruenze nel testo. Con un giochetto di parole, Maurizio Seymandi su “tv Sorrisi e Canzoni” stigmatizzò come beneaugurante per la carriera del cantante il titolo della canzone «Da questa edizione prende il volo, precisamente *Volo AZ 504*, Toto Cutugno» (Emanuelli, 2004, p. 203). L’“Unità” riportò la notizia della contestazione da parte di un gruppo femminista sanremese contro Andrea Buonomo, che con *La femminista* aveva preso in giro alcuni stereotipi del movimento, ma la canzone degli Albatros fu ignorata dalle femministe stesse. Va infine notato che il brano, così come altri successivi di Cutugno, era stato scritto con Vito Pallavicini, uno dei più fecondi parolieri italiani: a Sanremo dal 1961 con *Le mille bolle blu*, fino agli anni ottanta con Al Bano e Romina, autore delle canzoni di Pino Donaggio e, fuori dal Festival, di successi come *Tripoli '69* e *Insieme a te non ci sto più* con le musiche di Paolo Conte. Oggi, nei social network e nei siti musicali, *Volo AZ 504* raccoglie pressoché unanimi dissensi tra gli italiani che in genere la deridono e arrivano a definirla la peggiore canzone mai scritta, ma anche alcuni consensi da parte di francesi e spagnoli nostalgici. Come spesso Cutugno tiene a ribadire, i suoi successi all’estero sono stati ben più evidenti che in patria dove il suo personale stile nazionale-popolare lascia emergere, con esperto candore, una immagine del paese parziale anche se veritiera che non sempre è gradita agli italiani stessi, soprattutto i più intellettuali e progressisti.

L’edizione del 1976 è stata definita “sexy” (Anselmi, 2009, p. 266) per il gran numero di canzoni con sfumature erotiche. A partire dagli anni sessanta – è del 1966 il questionario della rivista “La zanzara” per le studentesse del Liceo Parini di Milano a proposito delle relazioni prematrimoniali che è stato considerato l’avvio di un processo inarrestabile nel cambiamento dei costumi sessuali e dei modi con cui si parla del sesso (Tonelli, 2007) – una maggiore libertà dei costumi era andata di pari passo con le istanze per la parità avanzate dai movimenti delle donne, quelle che maggiormente in Italia avevano subito le conseguenze di una mentalità restrittiva e antifemminile nei riguardi del sesso. Non tutto, come si è compreso successivamente, andò per il verso sperato dalle femministe. L’interpretazione più smaccatamente pornografica dell’erotismo e dell’immaginario legato al corpo femminile, con tutte le sue valenze commerciali, in quegli ultimi anni settanta conobbe una significativa impennata.

La canzone italiana, che viveva (fuori dal Festival) uno dei suoi momenti migliori, aveva maturato un linguaggio disinvolto sui temi dell’a-

more, che venivano trattati in maniera libera e realistica. Sanremo assorbì, come al solito, stilemi e atmosfere, ma come Daniele Ionio ebbe a dire: «L'erotismo predominante in queste canzoni sanremesi, tuttavia, non è affatto un aggancio alla realtà contro gli stereotipi dell'amore "romantico", ma l'ennesimo modo di evadere i momenti autentici e tipici della realtà stessa» (Ionio, 21 febbraio 1976).

Quel che, a distanza di anni, ha colpito la nostra osservazione è la ravvisabile differenziazione di atteggiamenti e repertori tra i gli interpreti maschili e femminili, che parevano parlare linguaggi differenti. Questa distinzione di genere, palese soprattutto in un anno considerato da critici e storici del Festival ben poco significativo come il 1977, era stata una consuetudine di Sanremo nel lungo periodo della doppia esecuzione, ribadendo tradizionali ruoli di genere (Borgna, 1998).

I giovani uomini che parteciparono al Festival del 1977 e gli autori vecchi e nuovi si ispirarono soprattutto ai cantautori più intimi e romantici come Claudio Baglioni e Riccardo Cocciante. Per i gruppi di soli maschi, che furono prevalenti, il modello più evidente erano i Pooh o i Cugini di Campagna. Le interpreti femminili e i gruppi in cui erano presenti delle ragazze avevano riferimenti e proponevano soluzioni di altro tipo e con maggiori sfaccettature.

Delle 12 canzoni (pochissime, il numero più basso nella storia del Festival) la metà, precisamente 6, furono presentate da gruppi di pop maschile, 3 da solisti uomini, 2 da soliste donne e 1 da un gruppo misto, i Matia Bazar con Antonella Ruggiero.

Non c'è da stupirsi, dunque, che a raggiungere la terna vincente fossero, per la prima e unica volta, tre gruppi. «Quest'anno il Festival [...] non ha più il complesso dei complessi» fu scritto su "TV Sorrisi e Canzoni" (Emanuelli, 2004, p. 316). In verità la carica mordente dei gruppi stava inesorabilmente scemando. Rispetto alle esperienze a cavallo tra i sessanta e i settanta, le "band" di questo periodo risentivano della crisi generale del rock, che stava per dissolversi in una miriade di generi diversi: dal nascente punk al metal, al pop più commerciale e melodico (Frith, 1990). Sanremo coinvolse (e interessò) principalmente quest'ultimo genere rappresentato da gruppi di breve durata, ad eccezione dei Matia Bazar.

Le tre canzoni vincenti dell'edizione del 1977 furono *Bella da morire* dei toscani Homo Sapiens, *Tu mi rubi l'anima* dei sardi Collage, *Monica* dei salernitani Santo California. A differenza di quanto era av-

venuto negli anni precedenti, quando i gruppi erano un'unità produttiva ed esecutiva, in cui la composizione e l'arrangiamento erano il risultato di un lavoro collettivo, questi complessi interpretavano canzoni di altri autori, che a volte erano anche i loro produttori. Il testo di *Bella da morire* è di Alberto Salerno (marito della produttrice Mara Maionchi e figlio di Nisa, Nicola Salerno, a sua volta importante paroliere dei Festival anni cinquanta-sessanta), autore negli anni precedenti per Mino Reitano e Rosanna Fratello e successivamente per molti altri tra cui Eros Ramazzotti, Zucchero, Anna Oxa e Alexia. Il compositore era Renato Pareti, un cantautore che pubblicò con la Harmony di Walter Guelter e che aveva collaborato con Roberto Vecchioni anche per diversi brani dei Nuovi Angeli. I Collage presero parte anch'essi all'esperienza della Harmony. La loro canzone era scritta da Antonello De Sanctis, paroliere in quegli anni per Mia Martini e successivamente per Nek, e da Gabriella Padovan. Anselmi (2009, p. 827) sostiene che dietro il nome di questa autrice ci fosse in realtà il marito di lei, Marcello Marrocchi, che aveva composto per Mina, Ornella Vanoni, Patty Pravo e molti altri.

Abbiamo riportato queste notizie non per pedanteria, ma per dare l'idea di come, per questa nuova schiera di autori sanremesi, fosse abbastanza indifferente scrivere per un complesso o per un cantante solista e non è raro il caso di autori capaci (come faceva anche il Panzeri degli anni cinquanta) di comporre canzoni con stili e umori molto differenti. Si potrebbe continuare la lista: *Miele* de Il Giardino dei Semplici, un altro gruppo presente nel 1977, era di Giancarlo Bigazzi, l'autore per esempio di *Cosa hai messo nel caffè* di Riccardo del Turco/Antoine, *Eternità* di Vanoni/Camaleonti, *Montagne verdi* di Marcella Bella e più avanti di *Si può dare di più* del trio Morandi, Ruggeri, Tozzi e *Disperato* di Marco Masini. Più di venti canzoni a Sanremo. Meno prolifici erano gli autori di *Monica* dei Santo California (Angela Bini, Paolo Pinna, Gianfranco Simonelli).

Comunque le tre canzoni vincenti hanno diversi tratti stilistici comuni, rispondendo evidentemente a regole compositive dettate, quello sì, dalla marcatura voluta da e per questo tipo di gruppi.

■■■ Le chitarre con una leggera distorsione (*Bella da morire*), effetti slide (*Tu mi rubi l'anima*) o di tremolo (*Monica*) caratterizzano l'introduzione nei tre brani. I gruppi dichiarano così la loro appartenenza alla tradizione beat-rock.

Lo schema formale è strofa-ritornello con una struttura di base SRSRR, già da qualche anno consolidatasi, ma con qualche variante. Per esempio *Monica* è introdotta da un'anticipazione del ritornello, inoltre sia *Monica* sia *Tu mi rubi l'anima* hanno anche un breve ponte, di uno o due versi nel passaggio tra le sezioni. Sia le strofe sia i ritornelli hanno una struttura binaria (AA¹, BB¹), in cui la seconda parte è più ricca nella strumentazione. La melodia del ritornello, così come avveniva per esempio in tante canzoni di Baglioni, si articola su suoni lunghi e copre un ambitus ampio, toccando o superando l'ottava. Le voci maschili si spingono così verso suoni acuti, raggiunti anche con l'uso del falsetto. Quest'ultimo è inoltre frequente nelle seconde voci e nei coretti. Ecco di seguito la trascrizione dei ritornelli delle tre canzoni in cui è possibile notare le soste sui suoni tenuti e l'andamento articolato prevalentemente per gradi disgiunti con salti ampi verso i suoni più acuti:

Bella da morire. Seconda parte del ritornello (trasposta in Do maggiore dall'originale Sol)

E sei bel__ la da mo ri__ re tut to sem bra un film da gi
ra re trop po in fret ta con la fi ne so pra i tuoi blu jeans

Tu mi rubi l'anima. Seconda parte del ritornello (trasposta in Do maggiore, dall'originale Si)

Tu__ mi ru bi l'a ni ma__ e poi la get ti via da me
men tre cer co di ri pren der la mi muo re un po' nel cuo re sem pre lei

Monica. Ritornello (trasposto in Do maggiore, dall'originale Mib)

lo__ a mo re mio io__ sen za di te non
so__ co sa fa rei__ dei gior ni miei__ sen za di te

L'arrangiamento segue alcuni principi comunissimi nelle canzoni pop "romantiche" degli anni settanta: 1. le strofe sono più "vuote" dei ritornelli, in cui figura invece il "pieno" della strumentazione; 2. la ritmica, soprattutto la batteria, non è presente fin dall'inizio, ma entra platealmente a fine strofa o direttamente nel ritornello; 3. la tastiera si muove su accordi tenuti e ha un fondamentale ruolo di riempitura della fascia intermedia del sound (tra la voce e la ritmica); 4. tutto questo nel rispetto di un costante crescendo costruito grazie all'intensificarsi degli strumenti e all'arricchimento contrappuntistico delle parti. In questo modo si alternano momenti (le strofe) in cui la voce del cantante solista, identificabile con l'io narrante follemente innamorato, è isolata, pressoché nuda nel suo atto di esporre la situazione, e momenti in cui essa è totalmente immersa in sonorità che riempiono lo spettro sonoro-emozionale comunicando pienamente l'intensità travolgente del sentimento amoroso. Grosso modo lo schema generale dedotto dall'analisi della forma e della strumentazione è il seguente:

Schema base della canzone pop "romantica"

INTRODUZIONE STRUMENTALE	STROFA 1 MELODIA	RITORNELLO	STROFA 2	RITORNELLO	RITORNELLO
Chitarra solista con accompagnamento leggero	Vuoto. Voce nuda con accompagnamento leggero soprattutto di chitarre, tastiera e basso	Pieno. Ingresso della batteria, degli archi, del coro; la voce è immersa nel sound strumentale	Vuoto. L'accompagnamento si alleggerisce; la voce acquista nuovamente spazio	Pieno. Si ripropone la situazione del primo ritornello con l'aggiunta di nuovi movimenti contrappuntistici o raddoppi melodici	Pieno. Idem; sfumando

■■■ In questo schema di massima si innestano alcune differenze nelle tre canzoni esaminate.

In *Bella da morire* una parte dell'ultimo ritornello è solo strumentale, in *Tu mi rubi l'anima* un coretto si alterna nella strofa alla voce del solista, in *Monica* un coro a bocca chiusa intona la melodia del ritornello, in apertura della canzone e dopo la prima strofa mentre la voce solista esegue un parlato il cui uso, che abbiamo già incontrato nelle canzoni degli Albatros, è comune in questo modello di canzone. Lo utilizzarono anche in modo parodistico in *Tu fai schifo sempre* i Pandemonium nel 1970. Ben diverso divenne il valore del parlato nei decenni successivi, quando anziché rappresentare sceneggiate dichiarazioni d'amore servì soprattutto nelle canzoni che denunciavano il malessere sociale (cfr. CAPP. 4, 5, 6). Un altro stratagemma in-

valso in quegli anni settanta, presente in *Bella da morire* e *Monica*, era lo stop improvviso degli strumenti nel ritornello così da lasciare nuovamente “allo scoperto” e in primissimo piano la voce del solista a pronunciare l’ultimo verso direttamente, questo è lo scopo, nelle orecchie della ragazzina/ascoltatrice, turbata emozionalmente dall’effetto del pieno strumentale. ■■■

I testi raccontano storie di amori adolescenziali: «Monica, anima mia. Sono felice e triste. Davanti alla scuola mi hai detto sì. Ma ora sono lontano. Pensami e a mezzanotte fissa una stella e lì ci incontreremo» recitato in prosa; «A sedici anni non si perde il cuore / nemmeno quando provi a far l’amore / e tu con me hai vinto tutto quanto»; le protagoniste sono fanciulle bellissime e desiderabili come attrici cinematografiche: «Che sei bella da morire, tutto sembra un film / da girare troppo in fretta con la fine sopra i tuoi blue jeans»; dai lunghi capelli e lo sguardo enigmatico: «Ha quei capelli tutti giù / ma non sei tu, ma non sei tu / ha gli occhi tristi come te / ma non è te davvero»; spesso decisamente crudeli: «Tu mi rubi l’anima / ma poi la getti via da me / io la inseguo e trovo sempre te»; ma impossibili da dimenticare «Di te rimane solo una maglietta [altra suggestione da Baglioni] / lasciata sopra il letto in tutta fretta / e ho pianto di domenica mattina qui per te».

Questo pop maschile, così ben rappresentato quell’anno al Festival, aveva una connotazione stilistica e funzionale ben individuabile che mescolava gli ingredienti della canzone “pomiceraccia”, utile quando la coppia è strettamente allacciata nel ballo “lento”, con particolari toni della mascolinità tendenti verso una vulnerabile dolcezza-debolezza.

Simon Frith (1990) a proposito dell’evoluzione delle connotazioni di genere nel rock ha offerto una serie infinita di spunti, che meriterebbero di essere modulati nella situazione italiana. Grosso modo egli individua tre momenti significativi: quello dell’equivalenza rock-corporalità-libertà sessuale (da Elvis Presley ai Rolling Stones, e da noi Celentano), sulla quale egli giustamente solleva una serie di distinguo riguardanti il “gallismo” di un mondo musicale prettamente e ostentatamente maschile dove gli uomini producono e le donne consumano; quello del glam-rock inglese anni settanta (David Bowie, Alice Cooper, da noi forse Anna Oxa e Ivan Cattaneo non a caso inventore dell’immagine della cantante) in cui l’ostentazione del corpo e della seduzione si basa su costruzioni artificiose operate sul look e le posture, in una sostanziale parità-confusione tra i sessi; e infine il rock della neoautenticità degli anni ottanta (Bruce Springsteen, e da noi Vasco Rossi) in cui si ripropone

una codifica di genere del tipo «uomini navigati e romantici, donne fatali e ingannatrici» (ivi, pp. 184-91).

In questa categorizzazione sfugge il quadro specifico che si palesa nel Sanremo del 1977, ma che ovviamente aveva un suo humus esterno al Festival già da qualche anno. Gli Homo Sapiens, i Collage, La Strana Società, il Giardino dei Semplici e i Santo California avevano alle spalle l'esperienza dei Pooh degli anni settanta o dei Cugini di Campagna. Questi gruppi sono riconducibili a un filone romantico del rock che aveva avuto nei Procol Harum, ma soprattutto nei greci Aphrodite's Child i suoi modelli più incisivi, anche in Italia. Negli Aphrodite's Child le sonorità ampie dell'organo Hammond di Vangelis Papathanassiou si mescolavano con la voce carezzante e vellutata di Demis Roussos, che si spingeva prevalentemente verso suoni acuti facendo spesso ricorso anche al falsetto. Il registro acuto maschile era stato utilizzato anche da altri gruppi come i Bee Gees e in Italia aveva avuto un'eco nella vocalità, per esempio, dei New Trolls (Miller, 2003). Il rock romantico rappresentò una delle tante correnti delle musiche dei gruppi tra i sessanta e i settanta. Nelle hit parade italiane ebbe molto più fortuna rispetto alle correnti hard-rock o jazz-rock. Ne troviamo traccia sia in gruppi che perseguirono le esperienze avanzate di ricerca del progressive rock con la messa in discussione della forma canzone, come la PFM, il Banco del mutuo soccorso, Le Orme, i New Trolls, sia, successivamente, nei gruppi che sposarono invece la strada convenzionale della canzone (quali appunto i Pooh). Dunque i gruppi sanremesi del 1977 rappresentavano un po' gli epigoni di quel movimento. Avevano perso la grinta "gallista" del rock primitivo e, senza aderire ai travestitismi del glam, né prevedere le durezza del punk nascente, si rifugiarono in un territorio di benevola innocuità, in cui i maschi avevano voci gentili, i capelli erano lunghi ma ben pettinati e le canzoni parlavano di *piccoli-grandi amori* felici o dolorosissimi, ma tutti unanimemente immersi nello stesso sound. Erano maschi sospirosi, novelli trovatori inneggianti alla bellezza di fanciulle generalmente rappresentate bionde e dalla pelle purissima sulle copertine dei dischi. Gli Homo Sapiens portarono al teatro Ariston una ragazza che rispondeva a queste caratteristiche, con la sola funzione di comparsa. Distesa o seduta per terra venne inquadrata in primo piano sul verso «E sei bella da morire» del ritornello (CAT 1977). Non si distaccarono dallo stile "pomieraccio" le canzoni dei cantanti solisti uomini, Leano Morelli, Umberto Napolitano e Santino Rocchetti.

L'immagine femminile proposta dalle tre interpreti donne aveva, come dicevamo, maggiori sfumature. Donatella Rettore con l'accompagnamento di un gruppo, Il Terzo Sole, interpretò *Oh Carmela!* in stile folk, ambientata nella Spagna della guerra civile, firmata insieme al suo compagno Antonio Rego. Come notò anche Daniele Ionio, il titolo era una citazione da *El ejército del Ebro*, una delle canzoni repubblicane (Ionio, 4 marzo 1977). La protagonista che «vendeva caramelle colorate, ma erano caramelle avvelenate» era una oscura figura femminile: donna mitica come la rivoluzione stessa. La Rettore, in jeans e stivali, teneva il microfono in mano e spaziava teatralmente sul palco, facendolo suo. Come si è accennato, pareva raccogliere il retaggio di quel che era stata la Caselli negli anni sessanta e rappresentava un modello di donna sicura di sé. La voce era aspra e le parole venivano pronunciate in modo secco e fermo. Il folk era, rispetto al rock, un genere molto più aperto alle donne, musicalmente aveva rappresentato già dagli anni sessanta una sorta di terreno-palestra per la parità. I gruppi misti di ragazzi e ragazze che avevano frequentato Sanremo (ricordiamo Los Aguaviva nel 1971 e 1972 e i baschi Mocedades del 1973) erano spesso di ispirazione folk. Un'altra possibilità per gli ensemble misti era quella della musica alleggerita da ballo, come quella dei Daniel Sentacruz Ensemble.

Sui generis fu invece la soluzione adottata dai Matia Bazar: la cantante Antonella Ruggiero fu tra le prime a puntare soprattutto sul registro acuto dell'ampia tessitura vocale femminile, che dai tempi delle urlatrici era stato decisamente sacrificato. La sua era una vocalità innovativa e singolare: nella canzone sanremese del 1977, *Ma perché*, la voce era tesissima, priva di spessore e vibrato, dunque tagliente e non morbida come nella tradizione operistica e operettistica che era stata di riferimento per le cantanti della prima metà del Novecento. Questa emissione sottile ma penetrante riusciva a imporsi rispetto al sound elettrico del gruppo e alla ritmica sostenuta. Molto dinamica era anche la presenza scenica della cantante, accompagnata da un gruppo di ballerine. La grinta della performance era giustificata, tra l'altro, dal testo della canzone che tratteggiava una personalità femminile autonoma e forte: «Se tu una volta non mi vieni a trovare / non è importante per me / non è l'amore che mi fa poi sognare / ma la pazza voglia di te», e nella seconda strofa: «Le strade vuote non mi fanno paura / da sola camminerò».

Una difficile mediazione tra nuovi e vecchi modelli di femminilità c'era invece nella canzone scritta – in collaborazione con Andrea Zarrillo – e interpretata da Daniela Davoli, *E invece con te*. Nella forma e nelle

scelte dell'orchestrazione la canzone non si discostava molto dallo schema che abbiamo individuato a proposito dei brani dei gruppi vincitori. L'alternanza strofa/ritornello corrispondeva a una contrapposizione piano-forte, pur nella basilare tendenza al crescendo. La Davoli era una rossa procace e vestiva un abito in lamé azzurro con profonda scollatura. Pur se solo ventenne trasmetteva un messaggio forte e deciso di femminilità matura, molto distante da quella delle ragazzine biondo-eterree cantate dai gruppi maschili. Il testo della canzone era un problematico antimanifesto femminista. La protagonista si arrende a una identità di donna che, pur nella consapevolezza di tutte le sue potenzialità, finisce per manifestarsi fragile nei confronti dell'uomo amato: «Vorrei ribellarmi perché / a me piace stare in guerra / sentirmi forte e poi / rimanere vincitrice / sono strana lo so / Invece con te / tremo vicino a te / non ho voglia di lottare / certo i diritti miei non so più farli valere», e nel ritornello «Crolla l'orgoglio di una donna / un mito costruito in cui credevo io».

Note

1 Guidata da *Azzurro* (Celentano) la hit parade annuale vide 6° *La tramontana* (Antoine), 24° *Canzone* (D. Backy), 28° *Canzone per te* (Endrigo), 29° *Casa bianca* (Sannia), 36° *Deborah* (Pickett), 37° *Canzone* (Celentano), 47° *Canzone per te* (Carlos), 48° *Quando m'innamoro* (Identici), 51° *Gli occhi miei* (Dino), 56° *Mi va di cantare* (Armstrong), 59° *Casa bianca* (Vanoni), 63° *La siepe* (Al Bano), 65° *Da bambino* (I Giganti), 71° *Quando m'innamoro* (The Sandpipers), 88° *Le opere di Bartolomeo** (The Rokes), 98° *La tramontana* (Pettenati); http://www.hitparadeitalia.it/hp_yends/hpe1968.htm.

2 La classifica annuale vide in testa *Lo straniero* (Moustaki), 9° *Ma che freddo fa* (Nada), 20° *La pioggia* (Cinquetti), 24° *Zingara* (B. Solo), 25° *Tu sei bella come sei* (Mal), 26° *Bada bambina* (L. Tony), 35° *Un'ora fa* (Leali), 45° *Un sorriso* (D. Backy), 50° *Zingara* (Zanicchi), 63° *Zucchero* (Pavone), 70° *Un'avventura* (Battisti), 73° *Cosa hai messo nel caffè* (Antoine), 79° *Il gioco dell'amore* (Caselli), 80° *La pioggia* (Gall), 91° *Lontano dagli occhi* (Hopkin); http://www.hitparadeitalia.it/hp_yends/hpe1969.htm.

3 Canzone più venduta dell'anno fu *La lontananza* di Modugno, 4° *La prima cosa bella* (Di Bari), 15° *Eternità* (Camaleonti), 22° *L'arca di Noè* (Endrigo), 23° *Chi non lavora non fa l'amore* (Celentano), 37° *La spada nel cuore* (L. Tony), 40° *Taxi* (Antoine), 44° *Tipitipiti* (Berti), 46° *Io mi fermo qui** (Dik Dik), 53° *La prima cosa bella* (Ricchi e Poveri), 61° *Sole, pioggia e vento* (Mal), 66° *Pà diglielo a mà* (Nada), 67° *Eternità* (Vanoni), 71° *Romantico blues* (Cinquetti), 72° *L'arca di Noè* (Zanicchi), 89° *La spada nel cuore* (Pravo); http://www.hitparadeitalia.it/hp_yends/hpe1970.htm.

4 La classifica era guidata da *Pensieri e parole* di Battisti, 9° *4/3/1943* (Dalla), 16° *Il cuore è uno zingaro* (Di Bari), 17° *Sotto le lenzuola* (Celentano), 21° *Che sarà* (Feliciano), 39° *13, storia d'oggi* (Al Bano), 50° *Rose nel buio* (Cinquetti), 51° *Il cuore è uno zingaro* (Nada), 54° *Com'è dolce la sera* (Donatello), 59° *Che sarà* (Ricchi e Poveri), 60° *Come stai?* (Modugno), 66° *Bianchi cristalli sereni* (D. Backy), 75° *La folle corsa* (L. Tony), 77° *La folle corsa* (Formula 3), 87° *4/3/1943* (Équipe 84); http://www.hitparadeitalia.it/hp_yends/hpe1971.htm.

5 Dopo di esse, in una classifica guidata dal tema de *Il padrino* (Santo & Johnny) erano: 30° *Il re di denari* (Nada), 37° *Gira l'amore (caro bebè)* (Cinquetti), 39° *Come le viole* (Gagliardi), 43° *Vado a lavorare* (Morandi), 47° *Ti voglio* (Donatello), 50° *Non voglio innamorarmi mai* (Nazzaro), 57° *Piazza Grande* (Dalla), 75° *Un calcio alla città* (Modugno), 80° *Un diadema di ciliegie* (Ricchi e Poveri), 92° *Mediterraneo* (Milva); http://www.hitparadeitalia.it/hp_yends/hpe1972.htm.

6 Può essere indicativo riportare la posizione delle canzoni più vendute di Sanremo dal 1973 al 1980, tenendo conto che in quel decennio il mercato si orientò sempre più in direzione degli LP. Nel 1973, quando il singolo più venduto fu *Crocodile Rock* di Elton John, al 29° posto si piazzò *Un grande amore e niente più* (Di Capri), al 42° *Serena* (Giuliani), al 43° *Come un ragazzino* (Gagliardi), al 47° *Come sei bella* (Camaleonti), al 63° *Da troppo tempo* (Milva). Nel 1974 il primo posto fu di *E tu* (Baglioni), 45° *Ciao, cara come stai?* (Zanicchi), 70° *Questa è la mia vita* (Modugno), 80° *La canta** (Orchestra Spettacolo Casadei), 90° *Monica delle bambole* (Milva). Nel 1975 Baglioni guidò la hit parade con *Sabato pomeriggio*, 89° fu *Ragazza del Sud* (Gilda). Nel 1976 leader fu *Ancora tu* (Battisti), 12° *Linda bella Linda* (Daniel Sentacruz Ensemble), 22° *Gli occhi di tua madre* (Giacobbe), 51° *Sambariò* (Drupi), 52° *Volo AZ 504* (Albatros), 69° *Non lo faccio più* (Di Capri), 89° *Come stai, con chi sei* (Wess & Ghezzi). Nel 1977 era sempre in testa Battisti con *Amarsi un po'*, 12° *Tu mi rubi l'anima* (Collage), 29° *Bella da morire* (Homo Sapiens), 42° *Ma perché* (Matia Bazar), 49° *Miele* (Giardino dei Semplici), 62° *Monica* (Santo California). Il 1978 fu l'anno della «febbre del sabato sera» e di *Stayin' Alive* (Bee Gees), 13° *Gianna* (Gaetano), 14° *Un'emozione da poco* (Oxa), 28° *E dirsi ciao* (Matia Bazar), 57° *Domani domani* (Luca), 65° *Il buio e tu* (Sebastianelli), 69° *Mezzanotte* (Daniel Sentacruz Ensemble). Nel 1979 primeggiò *Tu sei l'unica donna per me* (Sorrenti), 97° *Sarà un fiore* (Beruschi), 99° *Amare* (Vergnaghi). Nel 1980, 1° *Video Killed the Radio Star* (Buggles), 18° *Solo noi* (Cutugno), 19° *Su di noi* (Pupo), 43° *Gelosia* (B. Solo), 56° *Contessa* (Decibel), 72° *Ti voglio bene* (Malepasso), 98° *Tu cioè* (Di Capri); <http://www.hitparadeitalia.it>.

7 In varie fonti si dice che l'interprete fosse l'attrice Silvia Dionisio, che in quegli anni ebbe un qualche successo e nell'aprile dello stesso anno apparve nuda su "Playboy". Nelle Teche RAI non è disponibile l'edizione 1976, che circola parzialmente in rete attraverso video tratti dalla trasmissione eurovisiva andata in onda probabilmente in Spagna. In questo video l'interprete della canzone non sembra essere la Dionisio, o, se lo fosse, sarebbe ben camuffata in un look da collegiale.

8 La versione francese *Les oiseaux de Thaïlande* era interpretata da Ringo, marito di Sheila che a sua volta cantò una hit firmata da Cutugno: *Kennedy Airport*.

«E vola vola si va»: il nuovo boom (1981-95)

Sanremo-disco. L'influenza delle musiche degli ultimi anni settanta

La sigla di Sanremo nel 1980 era un montaggio di frammenti di hit sanremesi su una base ritmica funk, caratteristica della disco music nata nei secondi anni settanta. Il *medley* remixato cominciava con il ritornello di *Nel blu dipinto di blu*, mentre una voce fuori campo in stile dj diceva: «Negli anni ottanta si ballano i classici della canzone italiana. Anche in discoteca si continua a ballare Sanremo, un appuntamento che si rinnova anche per gli anni ottanta. Da trent'anni nuove canzoni, personaggi e successi»; mix con *Non ho l'età (per amarti)*: «Una proposta dalla città dei fiori – continua la voce – al mondo intero»; *Gianna* di Rino Gaetano che era arrivata seconda al Festival due anni prima: «Un'occasione in cui la nostra musica diventa anche internazionale»; *Che sarà* un'altra hit da secondo posto, nell'interpretazione di José Feliciano. Un coretto concludeva cantando «Sanremo, Sanremo» (CAR 1980).

Claudio Cecchetto aprì la terza serata (l'unica passata in tv) presentando il Festival come «tipico degli anni ottanta». Il palco dell'Ariston era stato trasformato in una «maxi discoteca» dalle scenografie del «perfidio» Gianfrancesco Ramacci. L'introduzione del copresentatore, affiancato da Roberto Benigni e Olimpia Carlisi, si concluse con una celebrazione dell'arte dei disk jockey, in grado di fare «il successo di una canzone» e delle discoteche, luoghi in cui «ci si incontra» (*ibid.*). Cecchetto, dj radiofonico e televisivo, rinomato talent scout, in quel periodo collaborava con una trasmissione molto popolare tra i giovani, *Discoring* sul primo canale RAI.

Il prefisso “disco” o “disk” era decisamente in voga in quel momento: disco-music, disk-jockey, disco-teca erano termini nati dalla inesorabile sostituzione della musica dal vivo con la musica riprodotta

attraverso i “dischi” nei locali da ballo e dalla conseguente nascita di nuove tendenze musicali. Si trattava di un fenomeno avviatosi già da tempo attraverso i *sound systems* giamaicani e le esperienze di *party music* statunitensi, laddove i dj si divertivano a miscelare sequenze o spezzoni di dischi (Brackett, 2000; Veal, 2007) ¹. Dalla fine degli anni settanta aveva dato il via a processi compositivi basati sull’uso dell’elettronica e sul riutilizzo di materiali già esistenti, e, conseguentemente, a nuove etichette di genere: *dub* giamaicano, *disco music*, *house music* e successivamente *techno music*, tutte differenziabili tra loro per luogo e periodo di nascita, tipo di destinatari, qualità musicali, ma accomunate dalla sostanziale rilevanza della dimensione ritmica e della finalità del ballo.

I dj passarono via via da registi della scena sonora a veri e propri compositori di nuovi prodotti generati dalla manipolazione di materiali preesistenti. Il *remix* fu la conseguenza più importante e ha influito non poco su tutta la successiva produzione musicale anche in ambito pop. La “replicabilità” del già noto è diventata via via una forma legittima e creativa di espressione, pervasiva a partire soprattutto dagli anni novanta (Dusi, Spaziante, 2006).

Alla fine dei settanta i brani diffusi nei locali da ballo erano scelti prevalentemente tra i generi della musica nera allora in voga: il soul, il funk, il reggae, i ritmi latini. Per questo dal punto di vista musicale gli ingredienti più caratterizzanti della *disco music* di quel periodo furono prevalentemente citazioni da questi generi (la mobilità del basso funk, l’enfasi sui controtempi della chitarra nel reggae, il canto di un solista alternato a cori di vocalisti tipico del soul). Essi però erano sorretti e tenuti insieme dalla staticità della cassa che, caratteristica di questo genere, batteva tutti i tempi delle battute di quattro quarti (Brackett, 2000).

Troviamo questi vari stilemi nei primi successi internazionali del genere. Nel 1977 furono pubblicati sia *I Feel Love* prodotto per Donna Summer da Giorgio Moroder, di origini italiane ma operante in Germania, sia *Stayin’ Alive* dei Bee Gees, un gruppo rock che si era rilanciato in chiave disco e che collaborò alla colonna sonora di *Saturday Night Fever* (in italiano *La febbre del sabato sera*). Il film descriveva l’esperienza della discoteca per i giovani (bianchi) ed ebbe un grande impatto anche in Italia. Il desiderio di ballare e divertirsi che impegnava la vita del giovane protagonista divenne il simbolo del fenomeno della fuga dall’impegno politico e del rifugio nel privato che fu battezzato come “riflusso”. Anche Mike Bongiorno stigmatizzò con un certo sollievo l’avvento

dell'era delle discoteche e l'abbandono degli atteggiamenti ribelli del mondo giovanile, in un'intervista del 1979, alla vigilia dell'ultimo festival da lui condotto (Borgna, 1998, p. 161; cfr. p. 315).

Ma la musica da discoteca e i suoi precedenti afroamericani non erano la sola novità della fine degli anni settanta. In Europa c'erano il punk, diffuso a partire dall'Inghilterra, e il rock elettronico nel quale erano dominanti i musicisti tedeschi (*Krautrock*), basato su sintetizzatori o altri tipi di macchine in grado di generare o modificare i suoni. Ambedue i generi erano rappresentativi del contraddittorio fermento che animava i movimenti giovanili intorno al 1977 e collisero in vario modo anche con la musica da discoteca (Spaziente, 2010). Il fenomeno di Donna Summer e la cosiddetta *eurodisco* (Brackett, 2000) nacquero proprio dall'abbinamento tra gli ambienti tedeschi dell'elettronica e la vocalità del *rhythm and blues*. Altre novità erano la diffusione internazionale del reggae e la cosiddetta *new wave*, che coincise con l'adesione dei musicisti e gruppi rock agli sviluppi tecnologici dell'elettronica e all'estetica più rumorosa del punk.

Con la presenza attiva di Cecchetto, Sanremo nel 1980 sancì l'avvenuto nuovo andamento della scena musicale, complice anche la mancanza dell'orchestra. Gianni Ravera attribuì la scelta di far cantare i partecipanti su una base registrata a problemi organizzativi (Anselmi, 2009, p. 305). Già sul finire degli anni settanta l'orchestra aveva avuto un destino incerto, forse per motivi di budget. Nel 1976 era stata sostituita per la prima volta dalle basi, nel 1977 era tornata accompagnata dal coro di Paola Orlandi, sorella di Nora, che in quegli anni collaborava con la RAI per l'adattamento italiano delle sigle delle serie televisive di film per ragazzi e cartoni animati (da Zorro a Ufo Robot, da Remi ai Puffi ecc.). Nel 1978 l'orchestra sanremese aveva un unico direttore ed era di soli 16 elementi, praticamente priva delle sezioni, ridotte ad alcuni solisti. Più consistente fu la compagine del 1979 nuovamente abbinata al coro di Paola Orlandi e poi più nulla per un decennio. Per tutti gli anni ottanta si succedettero le edizioni con le basi e quelle addirittura in *autoplay*.

L'enfasi di Cecchetto sulle discoteche era dunque più che giustificata. Sanremo era, effettivamente, una presentazione di dischi più che di performance dal vivo. Oltre a ridurre i costi, le basi preregistrate e ancor di più il *autoplay* offrivano il vantaggio di una totale aderenza della esecuzione sul palco alla versione venduta su disco, cosa che fu gradita alle case discografiche (*ibid.*). I sistemi di registrazione e postproduzione in

studio stavano diventando sempre più sofisticati e difficilmente riproducibili attraverso le microfature e i missaggi dal vivo in tempo reale allora disponibili. E poi, probabilmente, l'effetto "disco" (inteso sia come genere di musica, sia proprio come supporto) si adattava bene all'estetica di quegli anni, che aveva archiviato il *live* nelle sale da ballo anche quando l'arrangiamento delle canzoni non aveva nulla a che vedere con la disco music propriamente detta. Infine una delle chance per il rilancio del Festival auspicato da Ravera era anche la possibilità che le canzoni sanremesi entrassero nel giro dei dj e delle discoteche. Nella xxxi edizione la RAI ricominciò a interessarsi alla manifestazione mandando in onda tutte e tre le serate. In un'intervista rilasciata da Ravera nel 1981 all'allora celebre conduttore televisivo Jocelyn Hattab per un servizio intitolato *Una quinta di Sanremo* emerge esplicitamente come il Festival fosse considerato un contributo dell'emittente televisiva al mercato discografico (CAM 1981).

Nel 1981 la sigla di apertura era firmata dallo stesso Cecchetto, confermato alla presentazione per altri due anni. *Gioca jouer* su una base prettamente disco era interpretata dal dj che comandava i movimenti di un gruppo di ballerini in tenuta ginnica sul palco dell'Ariston («dormire / salutare / àtostop / ecc.»). A loro si alternavano immagini di persone comuni, uomini, donne e anche una bambina, che danzavano nei luoghi tipici della città rivierasca: strade, spiaggia, porto, casinò (YT 1981). La canzone è stata un grande successo: tradotta in varie lingue tra cui il cinese è considerata uno dei classici dei balli di gruppo.

Nelle canzoni in gara nei tre anni della conduzione di Cecchetto si insinuarono le novità musicali, dagli stilemi della disco music, all'elettronica, al reggae. Una coerente conclusione di questo triennio fu il collegamento con New York, nel 1982, per far ascoltare proprio i Bee Gees.

I nuovi generi, e la disco in particolare, producevano un ampliamento dello spazio concesso al *groove*, ovvero la ritmica che, mentre nel rock-pop era sostenuta da basso e batteria, nella disco e nella dance si era arricchita di sonorità derivate da dischi precedenti o prodotte dai sintetizzatori o dalle *drum machines*. A Sanremo, dopo l'avvento del rock and roll negli anni sessanta, l'importanza della sezione ritmica (basso, batteria e chitarre) si era sicuramente allargata diventando sensibile nonostante la presenza dell'orchestra, ma non era mai uscita da una posizione di "sfondo". Nei primi anni ottanta invece in diverse

canzoni questa zona dell'arrangiamento acquistò spessore e venne in primo piano.

Con questo non vogliamo dire che la disco music propriamente detta dilagò nel Festival: nel 1980 una canzone canonicamente disco, *Tu mi manchi dentro*, fu interpretata dall'afroamericano Leroy Gomez che cantava su una base elettronica accompagnato da due vocaliste. Ma non ce ne erano molte altre simili. Delle nuove musiche le canzoni in gara riecheggiavano qua e là alcuni tratti che si inserivano tra gli stilemi precedenti, sia quelli anglo-americani quali il rock, il folk, il blues, sia quelli più propriamente italiani quali la canzone di balera (spesso l'abbinamento tra la base disco e la vocalità italiana creava un effetto "balera" più che "discoteca"), o le cifre ibride ma individuabili di alcuni cantautori e cantanti famosi degli anni settanta.

Pur non partecipando direttamente al Festival, molti cantautori ebbero un'influenza significativa sia come autori sia come ispiratori di interpreti emergenti o meno noti. Il già citato Baglioni traspariva in molte canzoni d'amore come *Passerà* interpretata, nel 1980, da Alberto Cheli, cantante dalla voce di ampia estensione che faceva parte del gruppo Schola Cantorum. Battisti lo si percepisce in Enzo Malepasso nel 1980, Cocciantone in Paolo Riviera lo stesso anno, De Gregori probabilmente aveva influenzato Luca Barbarossa in *Roma spogliata* del 1981, Giorgio Zito, fratello minore di Eugenio ed Edoardo Bennato, con i Diesel presentò un blues sulla disoccupazione a Napoli *Ma vai vai*, che richiamava lo stile di Edoardo. De Gregori e Ron firmarono la canzone di Gianni Morandi, *Mariù*, nel 1980. Battiato e Fossati furono rispettivamente autori di *Per Elisa* che portò alla vittoria Alice nel 1981 e di *E non finisce mica il cielo* cantata da Mia Martini e vincitrice nel 1982 del neoistituito Premio della critica. Bruno Lauzi e Pippo Caruso nel 1981 composero un'ironica canzone per Orietta Berti *E la barca non va più*, che sembrava una risposta alla precedente *Finché la barca va*, di Panzeri e Pilat del 1970, anche per l'andamento giocoso. La cantante era accompagnata da un gruppo di bambini e la canzone, pur ben congegnata, sembrava destinata allo *Zecchino d'oro*. Per inciso, era stato Modugno ad avviare la tradizione dei coretti infantili a Sanremo quando come ospite presentò *Il vecchietto*, sarcastica e profetica, nel 1977. L'anno successivo un gruppo di bimbi faceva corona a un altro ospite, Pippo Franco. I bambini, come dirà Pippo Baudo in una edizione successiva del Festival, erano da tempo consumatori di dischi. Le sigle di alcuni cartoni animati erano sistematicamente in classifica nei primi anni ottanta.

I ritmi di danza non erano solo quelli da discoteca. *L'italiano* di Stefano Rosso e *Maledetta primavera* interpretata da Loretta Goggi erano nel desueto tempo ternario della giava e del valzer, Jimmy Fontana fece un'esplicita citazione dei ritmi latini cari ai Sanremo degli anni cinquanta con *Beguine*. Insomma come al solito c'era di tutto un po'.

Eppure, come dicevamo poco fa, qualcosa della disco si era insinuata nel sound di molte canzoni: *Mariù*, che segnò il ritorno di Gianni Morandi, ha soprattutto nelle strofe una ritmica ben evidente, di ispirazione funk con il basso in primo piano. Ritmo e sound da ballo avevano *Questo amore non si tocca* e *Pensa per te*, ambedue di Gianni Bella (con Giancarlo Bigazzi) e cantate rispettivamente dall'autore e da sua sorella Marcella nel 1981. Nello stesso anno Jo Chiarello cantò *Che brutt'affare* di Franco Califano e Angelo Varano, che era decisamente da ballare con la sua base disco.

Storie di tutti i giorni di Riccardo Fogli, con Guido Morra e Maurizio Fabrizio, vincitrice nel 1982, era una canzone mesta (mentre invece le canzoni disco erano in genere a contenuto allegro o erotico), in cui una storia d'amore diventava metafora di una condizione di malessere ampiamente condivisa (uno stratagemma ricorrente dagli anni settanta per mescolare temi romantici e sociali). Aveva comunque un *groove* emergente dallo sfondo come in un brano disco. Il protagonismo del *groove* rispetto al resto della strumentazione è sensibile anche in *Felicità* con la quale Romina e Al Bano furono secondi nel 1982. La coppia del resto si giovò non poco delle possibilità offerte dalla tecnologia per fondere due voci molto diverse. Il potente "tiro" di lui avrebbe sovrastato la delicatezza della voce di lei se non fosse stato possibile per Romina contare su un quasi costante raddoppio della sua voce, su un oculato uso del riverbero e soprattutto su un equilibrio dei volumi di amplificazione al momento del missaggio.

Un tratto connotante la disco music, come si è detto, era l'enfasi della cassa su tutti i quarti della battuta (a differenza del *back beat* del rock con il rullante sul secondo e quarto tempo). Si sente un effetto di questo tipo in varie canzoni, per esempio *Sarà perché ti amo*, hit dei Ricchi e Poveri nel 1981. Utilizza il colpo di cassa su ogni quarto anche Giuseppe "Michi" Dei Rossi, il batterista delle Orme in *Marinai* del 1982. A parte questo particolare la canzone si pone abbastanza in continuità con il sound del gruppo, rappresentante del *progressive rock* italiano, con la voce di Tagliapietra nuda in primo piano nelle strofe e le melodie contrappuntate di Pagliuca alle tastiere, che accompagnano il ricco ri-

tornello corale, riempiendolo ma non sovrastandolo. Più “disco-pop” fu *Dimmi che cos'è* cantata dal gruppo nel Sanremo del 1987².

L'influenza della disco si estese e confermò negli anni immediatamente successivi: per esempio, il tango della nostalgica *Vacanze romane*, con la quale i Matia Bazar vinsero il premio della critica nel 1983, si esplicitò attraverso una consistente fascia di *groove* elettronico.

Sono comunque molti anche i casi in cui la disposizione dei piani sonori secondo canoni pre-disco resta inalterata, con la voce in primo piano, gli strumenti di riempitura e accompagnamento (armonico o contrappuntistico) come gli archi o le chitarre in secondo piano e il *groove* sullo sfondo³. Succede per esempio in *Una notte che vola* scritta e cantata nel 1982 da Zuccherò Fornaciari, irriconoscibile oggi a causa sia del look sia dei contenuti musicali molto diversi da quelli che hanno caratterizzato la sua carriera, e in alcuni pezzi “d'autore” come *E non finisce mica il cielo* di Fossati cantata come si è detto da Mia Martini.

Tre brani di cantautori emergenti consentono di osservare un po' più da vicino la mescolanza tra vecchie e nuove tendenze musicali nelle canzoni di quegli anni: *Contessa*, *Sette fili di canapa* e *Vado al massimo*. Tutte e tre sono accomunate da un'ibrida reazione alle novità e da una forma melodica non convenzionalmente strofa-ritornello (un modello formale ormai definitivamente maggioritario al Festival). La gestione disinvolta della melodia nelle strofe e la sostituzione dei ritornelli con brevi incisi ritornellanti lasciano intuire nelle tre canzoni un nuovo approccio alle forme melodiche, risultato della sperimentazione operata nel corso dei settanta nel nostro paese dai cantautori e dai gruppi rock.

Nel 1980 Enrico Ruggeri si presentò come cantante dei Decibel. Erano nati come gruppo eccentrico e provocatorio. Il disco *Punk*, sulla cui copertina figuravano vari simboli del contraddittorio movimento, tra i quali anche una svastica, conteneva canzoni di denuncia e insofferenza a tutto campo. C'erano liriche contro il leaderismo nei collettivi studenteschi, contro gli eccessi del femminismo, contro il dilagare delle televisioni ecc. Esponenti di sinistra e punk si picchiarono ai loro concerti (Spaziente, 2010, p. 117). La formazione, basso, chitarra, batteria e voce, era quella canonica del punk e negli stessi canoni si inserivano un certo rumorismo e la vocalità di Ruggeri consapevolmente spinta verso un'intonazione fluttuante da *Sprechgesang*. Il progetto sanremese nacque durante la preparazione del disco successivo, *Vivo da re*, ben diverso e caratterizzato dalle tastiere di Silvio Capecchia. In particolare *Contessa*, il brano presentato a Sanremo, si distaccava totalmente dal chiassoso

sound punk per avvicinarsi piuttosto alle sonorità asciutte dell'elettronica. Nel sito ufficiale dei Decibel, Fulvio Muzio, che compose le musiche, dichiara di essersi ispirato al cabaret tedesco degli anni venti e in particolare a Kurt Weill (Decibel).

I musicisti si presentarono sul palco sanremese con un look da bravi ragazzi, camicia abbottonata e cravatta, simile a quello dei Kraftwerk e di moda nella cosiddetta *new wave*. Nel loro sito ufficiale i Decibel raccontano di aver avuto come riferimento Elvis Costello o i Knack di *My Shalona*. Un altro dandismo alla moda erano gli occhiali da sole di Ruggeri. Ne sfoggiava un paio analogo il cantante dei Buggles nel video di *Video Killed the Radio Star*, che proprio nel 1980 fu la canzone più venduta in Italia.

■■■ In *Contessa* il ritornello è ridotto a un breve inciso semiparlato («Chi sei c-c-c-contessa / tu non sei più la stessa»), che si collega alla strofa successiva. L'arrangiamento non prevede la chitarra e la parte di maggior rilievo è svolta dal pianoforte elettrico Roland. Gli interludi strumentali sono due: il primo caratterizzato da un solo di violino, il secondo da un gioco di vocalizzi monosillabici tra le voci su un materiale melodico nuovo. La batteria e il basso sono suonati anch'essi in modo secco. Tutto l'insieme risulta fintamente acustico e ironicamente "classico". Una cornice per l'aggressivo aristocratico personaggio femminile descritto da Ruggeri: «Non puoi più pretendere di avere tutti quanti attorno a te / non puoi più trattare i tuoi amanti come fossero bignè». La coda inserisce un ulteriore manierismo: un improvviso tempo di valzer, con Ruggeri che conta i tempi in francese come un maestro di ballo e chiude con uno "stop" leggermente stonato, una piccola reminiscenza punk. ■■■

Sette fili di canapa con cui Mario Castelnuovo esordì al Festival sempre in quell'anno è una sorta di mediazione tra le sonorità elettroniche e gli equilibri tra parti soliste, strumenti di riempitura e *groove*.

■■■ L'introduzione strumentale è quasi aggressiva. Dopo due accordi a pieno organico stoppati fisicamente ma lasciati riverberare a lungo, segue un giro di chitarra e basso dal sapore arcaizzante sui gradi I-VIIb-IV-I, realizzato attraverso *riff* intrecciati (quasi un *loop* elettronico), anch'essi muniti di effetti di eco e distorsione. La batteria è sullo sfondo con una prevalenza del suono acuto dei piatti che scandisce un lento terzinato. Questa base ritmico-armonica funge da nudo accompagnamento della voce, nitida e predominante nella prima strofa. Una riempitura armonica con suoni tenuti di archi anch'essa riverberata compare solo sullo sfondo. Il

testo, suggestivo e apocalittico secondo lo stile del rock anni settanta, è organizzato prevalentemente con versi sdruccioli («C'erano / sette fili di canapa / e un Abele da uccidere / sotto il cielo di rame / c'erano / sette medici a tavola / e un amore già anemico / dissanguato per strada»). A causa della loro particolare ritmicità, i versi che si concludono con parole accentate sulla terz'ultima sillaba creano un effetto di rima anche laddove non c'è una vera uguaglianza fonetica nell'ultima porzione del verso. Come afferma Antonelli (2010) essi vengono sempre più usati nelle canzoni pop italiane negli ultimi decenni. Le liriche acquistano particolare importanza attraverso la performance dell'interprete che prima canta, poi recita le strofe, con una gestualità timida ma che vuole stigmatizzarne i contenuti. Durante il parlato il tappeto armonico di archi diventa sempre più evidente e circonda la voce fino quasi a sovrastarla nell'inciso che funge da ritornello («Unirò sette fili e sarò perduto»). Questo inciso culmina con l'apice melodico e dinamico sottolineato anche in questo caso dalla gestualità del cantante che accompagna alzando le braccia una fuga verso l'alto che accresce il senso di perdita espresso dalle parole. ■■■

Tra i fans di Castelnuovo, il brano viene classificato come prog-rock, forse anche per le parti strumentali affidate a soli di chitarra e sax abbastanza dilatate per gli standard sanremesi (Popartx).

La canzone, edita dalla IT, era stata prodotta da Amedeo Minghi, un cantautore che avrebbe partecipato successivamente molte volte al Festival. Alcune peculiarità dell'arrangiamento di *Sette fili di canapa*, in particolare l'uso massiccio di suoni tenuti per il sostegno armonico, sono essenziali per la caratterizzazione della produzione futura di Minghi, a partire dal costante tappeto vocale di 1950, la canzone composta con Gaio Chiocchio per il Festival 1983 e che ha riscosso riconoscimenti anche da parte degli esperti (Borgna, 1998, p. 177).

Minghi e Ruggeri possono essere annoverati tra i cantanti-autori "sanremesi", ovvero coloro che devono a Sanremo parte della loro carriera, alimentata dalla visibilità concessa dal Festival. Ruggeri come cantautore, cantante coautore o autore ha partecipato alla gara quattordici volte, la più recente è a oggi quella del 2010. Minghi undici volte, l'ultima nel 2008. Castelnuovo si fece apprezzare nella successiva partecipazione del 1984, con *Nina*, una canzone del genere serenata romana con un testo ambientato durante la seconda guerra mondiale. Si presentò ancora in gara come cantautore nel 1987 con *Madonna di Venere* e non senza un certo malessere (si veda la dichiarazione riportata nella biografia del sito ufficiale) (Castelnuovo) e altre volte come autore. Un rapporto contraddittorio, come quello che il cantautore, che ha avuto

meno successo di quel che avrebbe meritato secondo il giudizio del produttore della RCA Lilli Greco (Becker, 2007, p. 327), ha avuto in generale con le grandi ribalte.

Vasco Rossi invece è tra coloro che si sono serviti del Festival solo a inizio carriera. Nel 1982 aveva già pubblicato alcuni album ed era stato in televisione ospite di Gianni Morandi in *10 Herz*, ma la partecipazione a Sanremo per due anni consecutivi con *Vado al massimo* e *Vita spericolata* gli dette sicuramente una notorietà ben più vasta, consentendogli di avviare una carriera tale da non aver mai più avuto bisogno di ripresentarsi in gara.

La performance del cantautore fu definita da Daniele Ionio «personale», insieme a quella di Mia Martini e Anna Oxa, alle quali il giornalista aveva riconosciuto il merito di «aver giocato esclusivamente a carte scoperte, cioè con le loro carte» (Ionio, 31 gennaio 1982). Vasco Rossi era (ed è) indubbiamente “personale”. Come un Celentano degli anni ottanta, mette sempre in scena sé stesso. Negli anni in cui in America Bruce Springsteen riportava al successo il mito dell’“autenticità” del rockman, Vasco Rossi impersonò da noi l’immagine del ragazzo irrequieto e di poche parole, capace di dire pane al pane e di rischiare, anche inutilmente, pur di tener fede al disperato bisogno di “esserci”. Nel profilo di Giuseppe Antonelli dell’italiano cantato, Vasco Rossi è citato diverse volte per esemplificare espedienti retorici, innovazioni lessicali, licenze grammaticali e sintattiche (Antonelli, 2010). In particolare il cantautore emiliano è portato a esempio per il suo legame con il modello del rock delle origini, nel quale il mito della spontaneità si associava all’uso di un discorso grezzo, privo di raffinatezze.

La peculiarità di *Vado al massimo* è l’organizzazione del testo e della performance come in un monologo da bar, nel quale il cantante parla in prima persona dei suoi progetti esistenziali. La melodia è appena accennata e totalmente piegata alle ragioni del discorso. Vasco Rossi inanella una frase dopo l’altra, accompagnandosi teatralmente con gesti e attitudini del corpo, con disinvoltura e senza mai abbandonarsi veramente a cantare. Fa eccezione il ritornello *nonsense* («Ahi, ahiai ahiai ahiai») che è uno stereotipo della musica dei *mariachi* in una canzone nella quale si parla di Messico, un po’ per gioco di parole («Vado al massimo / vado al Messico / vado al massimo in Messico»), un po’ per disegnare una mitica meta di vacanze: «E quest’estate invece / di andare al mare / vado nel Messico io / altro che mare». L’arrangiamento però non fa pensare né al rock né alla musica messicana. La base ritmica di basso, batteria e chi-

tarra è decisamente reggae, un genere ben poco praticato allora a Sanremo. Un reggae soft, dall'andamento lieve e vacanziero.

■■■ La forma è divisibile in tre parti: la prima è sostenuta dalla base reggae, la seconda ha invece una ritmica rock, più simile ad altri brani del cantante. Tra queste si colloca il terzo elemento melodico, ovvero il ritornello "messicano". Il cambiamento di melodia non altera minimamente l'andamento discorsivo del testo che, a eccezione della parentesi del ritornello, prosegue indisturbato per la sua strada. Il testo di *Vado al massimo*, come si è detto, suona prosaico più che poetico. La narrazione, pur strampalata, poggia su precisi nessi logici come nel discorso parlato. I versi sono sovente rispondenti a regole di rima, consonanza e assonanza, ma l'uso frequente dell'*enjambement* annulla in parte questo effetto: «Voglio proprio vedere / se come dice il droghiere / laggiù van tutti a / a gonfie vele». Il lessico è assolutamente colloquiale e a questo proposito va notata la ripetizione, quasi balbettante, di alcuni versi rafforzati dall'aggiunta iniziale della congiunzione a rafforzarne lo spessore semantico (Antonelli, 2010, p. 109): «Voglio proprio vedere / e voglio proprio vedere / e voglio proprio vedere / come va a finire». La voce di Rossi è inoltre raddoppiata per buona parte della canzone con un leggero ritardo. Questo nella performance sanremese, più che nel disco, crea un effetto di sdoppiamento, come se il cantante avesse un altro sé stesso a ribadire il suo pensiero. Quasi comicamente in un punto si creò una sorta di dialogo tra le due linee forse non voluto, ma che accrebbe la teatralità dell'esecuzione: «Vado a go' / a gonfie vele / eh» (in corsivo il raddoppio vocale). ■■■

Sempre secondo Antonelli, *Vado al massimo* e *Vita spericolata* furono un tentativo di svecchiare i testi sanremesi con l'introduzione del corrente linguaggio dei giovani degli anni ottanta. Le canzoni di Vasco Rossi erano state precedute da alcuni altri esempi come *Voglio l'erbavoglio* di Francesco Magni del 1980 e *Caffè nero bollente* cantata da Fiorella Maniaco nel 1981.

Nel tempo del duopolio televisivo:
il nazionale-popolare di Pippo Baudo

La «marcia dei quarantamila» impiegati e quadri della FIAT nelle vie di Torino dell'ottobre 1980 segnò la fine del conflitto sociale che aveva innervato gli anni settanta; chiuse definitivamente il tentativo consensuale che seguì la fine del centro-sinistra; esaurì ogni prospettiva di ricompo-

sizione delle forze di sinistra le quali, lungi dal poter aspirare a una qualche egemonia, mostrarono di soffrire di fronte ai rivolgimenti che caratterizzavano l'Occidente e l'Italia, paese quest'ultimo nel quale esse non erano riuscite a imprimere il segno all'evoluzione della società. La nuova fase ambiva ad accantonare i pesanti conti degli anni settanta e con essi le forze che se ne erano fatte carico, finendo soltanto per dilazionare l'impotenza dei partiti sfociata dieci anni dopo nella loro consumazione (Craveri, 1995, pp. 805 ss.).

Anche la ripresa di Sanremo era un piccolo segno di questa tendenza. V'era chi sosteneva che da «simbolo di un'Italia che non cambiava» avrebbe ricominciato a essere «suo malgrado lo specchio di un'Italia che cambia» con i caratteri impressi però dalla televisione a colori e dalla «nuova mondanità» (Villoresi, 7 febbraio 1981). Nel febbraio 1981 la xxxi edizione ritornò ai fasti delle tre serate televisive e venne quindi riscoperta dai media. Nel ridimensionamento degli anni settanta aveva sicuramente influito il fatto che a considerarne compiuto il ciclo fosse stata innanzitutto la RAI alla ricerca di nuove sperimentazioni.

Nel giugno 1980 i vertici, che avevano guidato il monopolio pubblico nella fase di trasformazione e di attesa di un assetto effettivamente pluralistico, furono mutati: alla presidenza a Paolo Grassi succedette Sergio Zavoli, alla direzione generale a Pierantonio Bertè Willy De Luca che morì nell'estate 1982 e fu sostituito con Biagio Agnes appartenente all'area del nuovo segretario della DC, l'esponente della sinistra di base Ciriaco De Mita. La legge del 1975, con la suddivisione delle reti, si era prefissa il passaggio dal monopolio della DC al pluralismo, ma aveva finito col sanzionare la lottizzazione dei partiti, essenzialmente DC e PSI con un minore ruolo dei laici e del PCI. Gli assetti della RAI, dopo la fase creativa dei primi anni immediatamente seguenti la riforma, riflessero dal 1980 il passaggio dall'esperienza consensuale alla pratica consociativa e trasformista, alle origini della crisi dei soggetti costituenti. Un ritorno che si accompagnava al fatto centrale degli anni settanta: l'esaurimento dell'egemonia cattolica della quale il monopolio radiotelevisivo era stato strumento essenziale. Dopo le sentenze della Corte costituzionale n. 226 del 1974 e n. 202 del 1976 si diffusero le reti commerciali che avrebbero contrassegnato il «ventennio a colori», divenuto ormai un trentacinquennio (Ortoleva, 1995). In pochi anni il fiorire pluralistico della fase di impianto delle televisioni private si trasformò nel monopolio di Fininvest che acquisì rapidamente Italia 1 di Rusconi e Retequattro di Mondadori. Nel 1984 intervenne quindi l'esecutivo diretto dal

leader socialista Bettino Craxi per legittimare ciò che le sentenze della Corte costituzionale vietavano e cioè le trasmissioni dall'ambito locale all'intero territorio nazionale, come nella prassi avveniva da tempo. Con un calibrato e attento shakeraggio tra il vecchio nazionale-popolare trascurato o abbandonato dalla RAI e nuove sperimentazioni (Grasso, 2004), Fininvest seppe rispondere all'immaginario degli italiani, al punto che nella «controrivoluzione televisiva» uno studioso ha scorto il punto di partenza della costruzione dell'egemonia sottoculturale che avrebbe contraddistinto l'ultimo trentennio (Panarari, 2010).

È in questo quadro profondamente diverso dal passato che il rito dell'Italia repubblicana ritrovò disponibilità di ascolto, manifestò una vitalità insospettata, con un rinnovamento radicale del look. In realtà qualcosa, con le due crisi petrolifere e con l'assassinio di Moro, si era rotto e proprio per questo furono decisamente altri i luoghi che rinsaldavano l'unità nazionale, come mostrò la straordinaria popolarità di Pertini al Quirinale. Un paese più fragile di quanto non fosse nella sua coscienza e pertanto in larghe componenti assai meno disponibile a delegare a una manifestazione così leggera il resoconto annuale della sua condizione. Certo è che RAI Uno, dopo il distacco degli anni settanta, si riappropriò di Sanremo e lo tenne saldamente nelle sue mani, quasi a volere ribadire la propria ufficialità nel mentre Canale 5 e le altre reti del circuito Fininvest ponevano le basi di un'altra legittimità.

L'edizione del 1980, con la presenza di Benigni, aveva costituito una discontinuità. Emerse per la prima volta un conduttore non più mero officiante, come era nella tradizione di Sanremo, da Filogamo a Bongiorno, ma protagonista del racconto. Fu però un precedente ritenuto pericoloso se l'anno successivo a Massimo Troisi, che rifiutò di far visionare il testo dell'intervento nella serata finale ai dirigenti della RAI, venne impedito di andare in onda (Luzzatto Fegiz, 8 febbraio 1981).

Benigni aveva manifestato insofferenza se non ripudio per il rito sanremese della canzone, facendo della gara un discorso a sé affidato alle cure di Claudio Cecchetto. Questi aveva debuttato a Telemilano e, dopo Sanremo, tornò alla rete privata degli esordi, nel frattempo divenuta Canale 5. Nel 1981 Cecchetto fu affiancato da Eleonora Vallone, figlia del celebre attore Raf e uno dei primi esempi del familismo un poco sprezzante del merito che sempre più avrebbe connotato lo spettacolo, al pari degli altri campi della vita nazionale (il caso più clamoroso si ebbe a Sanremo nel 1989 con la conduzione affidata ai figli di Lucia Bósé, Ugo Tognazzi, Anthony Quinn e Adriano Celentano, mentre i ram-

polli di celebri cantanti tentarono, in genere senza lasciare traccia, di ripercorrere le orme dei padri e, assai più raramente, delle madri). Fu chiamata inoltre Nilla Pizzi per festeggiare il trentennale. Il disk jockey scrisse e cantò anche la sigla (cfr. p. 208), uno dei maggiori successi discografici dell'anno in cui le canzoni di Sanremo tornarono a essere presenti in modo significativo nelle classifiche dei dischi più venduti ⁴. La riqualficazione del Festival richiese quindi il ricorso a figure emergenti – Benigni e Cecchetto – in sintonia con diverse e opposte tendenze delle nuove generazioni. Il comico connotato a sinistra esprimeva il sentimento prevalente negli anni settanta sulla certezza della morte di quel rito (Borgna, 1980). Il disk jockey, così consonante con la leggerezza del nuovo decennio, riassumeva, con la centralità della musica da ballo, la dilagante “febbre del sabato sera” e la conseguente nuova ortodossia ideologica del divertimento a tutti i costi.

La ristrutturazione del Festival, dopo l'edizione del 1983 guidata dall'attore Andrea Giordana, culminò nella sintesi offerta da Pippo Baudo tra intrattenitore e direttore della gara musicale. Dal 1984 al 1987, anno in cui abbandonò l'emittente pubblica per il *network* privato, Baudo rivitalizzò il nazionale-popolare della RAI, contribuendo a irrobustire il rilancio già avvenuto di Sanremo e facendone un evento televisivo capace di catalizzare ancora l'attenzione e di ritrovare, almeno in parte, quel ruolo che aveva assolto nei decenni dello sviluppo italiano. Non a caso Enrico Manca, il dirigente socialista divenuto nell'ottobre 1986 presidente dell'azienda di Stato, addebitò al conduttore siciliano il perseguimento e in parte anche il conseguimento di un simile obiettivo, rimproverandogli, insieme con la Rete Uno, di ricercare, appunto, un successo adagiato sul «nazional-popolare». La storpiatura della dizione di Gramsci voleva essere liquidatoria e come tale la percepì l'orgoglio ferito di Baudo che replicò di volersi impegnare su una prospettiva «regionale» e «impopolare». Manca mostrava timore per l'efficacia di quella prospettiva, nel momento in cui la strategia del PSI prevedeva anche l'assalto alle culture politiche dei due principali partiti di massa in crisi. Nell'immediato conseguì l'obiettivo di allontanare dalla RAI Baudo e Raffaella Carrà, che si trasferirono in Fininvest, rientrando però molto presto nell'azienda pubblica. Dal 1992 al 1996 Baudo fu ancora l'anima di Sanremo e poi, con sempre maggiore fatica, nel 2002, nel 2003, nel 2007 e nel 2008. In effetti, da allora, secondo l'accusa di Manca «l'Italia di conduttori con potere carismatico, personaggi con grandi meriti ma con licenza di andare a ruota libera» (Padellaro, 28 di-

cembre 1986) divenne l'aspetto centrale della manifestazione canora, come del resto accadeva nella direzione politica del paese. Era l'officiante a dare senso alla celebrazione del rito, alle sue parole, alle sue musiche: condizione impensabile nei tre decenni precedenti. Pippo Baudo fu però qualcosa di più: per lungo tempo Sanremo fu lui. Come Giolitti, o più prosaicamente Andreotti dopo Moro, teneva saldamente le redini, mollando ogni tanto le briglie, salvo poi riassumerle con presa ancora più salda. Dopo la parentesi del 1986, quando condusse Loretta Goggi, il ritorno di Baudo nel 1987 segnò il passaggio dalle tradizionali tre a quattro serate. Nel 1993 assunse anche la direzione artistica che conservò nelle successive edizioni.

La rifondazione degli anni ottanta impresso alla kermesse della cittadina ligure un'impronta che dura ancora, con materiali eterogenei dei quali la gara canora è solo una componente, ancorché sia quella che le offre senso. Sanremo riacquistò credibilità e, sia pure parzialmente, rappresentatività tali da oltrepassare i regimi e le alternanze, impegnati ora a imprimere il proprio segno al Festival. Anche se la nazione davanti al televisore per seguire il discorso sul suo stato di salute divenne un ricordo del passato: dai 22,3 milioni di spettatori del 1983 si passò con le rilevazioni dell'Auditel ai 18,345 del 1987, per poi scendere a 15,509 nel 1988. Nell'ultima edizione di Baudo del 1996 la serata finale, la più vista, si fermò a 13,8 milioni di ascoltatori (Grasso, 2004).

Baudo aveva debuttato a Sanremo nel 1968. Assente per un quindicennio, col passaggio alle reti private di Bongiorno e Corrado, con Tortora travolto dall'ingiusto coinvolgimento in un'inchiesta giudiziaria sulla camorra, Baudo era il solo dei presentatori celebri degli anni sessanta a garantire continuità in RAI. Il ritorno al Festival fu la premessa della sua acquisizione di un ruolo preminente nella principale rete nazionale negli anni di De Mita, come testimoniano le edizioni di *Fantastico* e di *Domenica in* che lo videro protagonista.

Il riaffacciarsi del presentatore siciliano a Sanremo nel 1984 intendeva favorire «un ritorno alla tradizione» debitamente rinnovata, dato che tutti gli interpreti avrebbero cantato in italiano: «Il Festival – annuncio – è tra le istituzioni del nostro paese» e per rifondare Sanremo chiamò due bambine «che sono la speranza del domani e hanno la purezza dalla loro parte» (CAR 1984). Gianni Ravera, che dal 1979 alla morte nel 1986 tornò a occuparsi con Publispei dell'organizzazione dando pertanto un contributo fondamentale alla reinvenzione di Sanremo, aveva riscoperto il meccanismo dei gironi del Cantagiro riadattandolo al Festi-

val. Preservava i cantanti affermati dal rischio della gara, così da assicurarsi nomi interessanti in una fase in cui essi sfuggivano alla manifestazione e introduceva una sezione, con eliminatorie, riservata alle nuove proposte, come era stato il girone B nel giro d'Italia canoro. Baudo, per conto suo, a mostrare che gli anni settanta non erano passati invano – nel 1977 la finale era stata sfumata alle 22.30 per fare posto a uno speciale sul dibattito parlamentare che concluse la vicenda dello scandalo Lockheed – portò la cronaca e l'attualità sul palcoscenico dell'Ariston con l'ospitalità offerta nel 1984 a una delegazione di operai della Finsider in lotta per la difesa del posto di lavoro. Di qui, dalla trasformazione di ogni aspetto della vita sociale in spettacolo, cominciata in verità qualche tempo prima, avrebbe avuto origine la pretesa di Sanremo di essere addirittura lo «specchio» di una società frammentata, sempre più priva, per dirla con Battiato, di un «centro di gravità permanente».

La «rifondazione dell'istituzione» – nel mentre il paese era attraversato dall'avvio, con la commissione Bozzi (Bonini, 2007), del lungo e inconcludente dibattito sulla «grande riforma» proposta da Bettino Craxi, allora presidente del Consiglio – avvenne quindi su due versanti. La competizione autentica, con il sangue delle eliminazioni, venne circoscritta ai ragazzi che si affacciavano alla canzone. Quanti erano già stati consacrati alla notorietà poterono utilizzare il palcoscenico dell'Ariston come vetrina per dare visibilità alle novità discografiche o come spot per potersi assicurare ingaggi estivi nelle diverse piazze d'Italia. Altri che miravano a stabilizzare il loro ruolo nella musica pop si servirono di Sanremo per conseguire l'obiettivo, salvo poi non mettervi più piede se non come osannati ospiti che con la presenza fuori gara nobilitavano lo spettacolo. Il senso ultimo delle novità era quindi il riconoscimento di un'effettiva divisione tra i garantiti e no. Rifletteva l'irrigidimento sociale: la difesa delle condizioni raggiunte diveniva condizionante e anche paralizzante, mentre la selezione riguardava soltanto chi era fuori dai recinti e aspirava a entrarvi.

Fino ai primi anni settanta l'evento aveva compreso i nomi davvero rilevanti della musica leggera e i più riottosi, come si è visto, erano dovuti a un certo punto venire a patti con quel palcoscenico. Anche chi aveva creduto di potervi sfuggire si era necessariamente trovato a dovere ripercorrere i passi di Nilla Pizzi, Claudio Villa, Adriano Celentano, Mina, Umberto Bindi, Gino Paoli, Sergio Endrigo, Luigi Tenco, Lucio Dalla. Ora, nonostante la certezza della finale, non era più così. Quanti erano emersi a partire dagli anni settanta – dai cantautori assurti a para-

digma della legittimazione colta della musica popolare a quelli ritenuti più commerciali, da Francesco De Gregori a Cesare Cremonini per intenderci (Santoro, 2010) – evitarono accuratamente di prendere parte alla competizione che si svolgeva sul palcoscenico del teatro dal «nome greco, elitario, arcaico», «il migliore» (Zaccuri, 2009, p. 10), l'Ariston divenuto luogo fisso dell'evento. Pochi rifiutarono anche la sola ipotesi di essere presenti come ospiti, sebbene non disdegnassero, a eccezione di Guccini e pochi altri, di figurare tra gli autori di canzoni in gara.

L'assenza dei protagonisti della «canzone d'autore», il cui palcoscenico sotto ogni profilo alternativo era il Club Tenco di Amilcare Rambaldi (Santoro, 2010), esemplificava il loro risoluto collocarsi all'opposizione, sottolineava la loro estraneità, l'avvertirsi come espressione dell'«altra Italia», secondo l'espressione gobettiana (D'Orsi, 2000, pp. 69-70) tanto cara alle minoranze modernizzatrici del Novecento italiano. Erano irriducibili a Sanremo, anche se desiderati, ricercati, coccolati e poi rimproverati per il rifiuto di esservi coinvolti (CAR 1987). Ne risultava quindi un racconto parziale, e proprio per compensare l'assenza loro e dei più significativi nomi della musica leggera italiana si ricorse a personaggi del cinema come Alberto Sordi e soprattutto agli ospiti stranieri. Sicché il Festival, venne osservato nella prima edizione di questo secondo ciclo, «ha avuto il pregio (e se vogliamo anche il difetto) di coinvolgere tutto l'«arco costituzionale» della musica leggera oggi consumato in Europa» (Luzzatto Fegiz, 8 febbraio 1981). Dopo Grace Jones nel 1978, quell'anno era stata la volta dei Dire Straits per poi continuare gli anni successivi con i Village People, i Duran Duran, Peter Gabriel, i Queen, Madonna, le boy e/o girl band del momento.

«Parlarne male è un po' imbarazzante, persino un po' imprudente, come parlarne bene» (Ionio, 6 febbraio 1983): la ritrovata forza appariva inspiegabile. Sanremo in ripresa sembrava avere perduto anche il solo significato che gli era riconosciuto nei tempi migliori, di essere cioè «un grande baraccone populista», con la specificazione che «populista è ciò che il borghese fa credere alla gente che sia popolare», un Sanremo quindi privo di «valenze popolari» ma anche di «senso populista» – osservò pieno di vergogna Roberto Vecchioni (5 febbraio 1983).

I fatturati delle case discografiche sanzionavano il fatto che Sanremo non aveva più, come nel passato, la capacità di condizionarli positivamente: nel bilancio dei ricavi della RCA, per esempio, nel 1982 il Festival aveva inciso solo per il 4% (Ionio, 6 febbraio 1983). Anche il rinnovato racconto dello stato della nazione non poté quindi più ambire ad ab-

bracciare tutto, a raccontare le molteplici pieghe di un paese per il quale il passaggio dei settanta, sia pure non senza un parto dolorosissimo e irrisolte sofferenze, aveva significato tuttavia il ramificarsi di un pluralismo inclusivo. In questo senso Sanremo era espressione dell'*Indietro tutta*, per dirla con Arbore, verso una logica esclusiva tornata a dominare il sistema politico, sia pure entro pratiche trasformiste ora definite consociative.

Sanremo però seppe inserirsi in quel filone che guardava ottimisticamente al presente e corroborava l'attesa nella convinta persuasione che il peggio fosse passato. Sotto questo profilo fu una manifestazione dei diversi riti esorcistici con cui gran parte del paese si autopersuadeva che si potesse riprendere, con lena ancora maggiore, un cammino incomprensibilmente interrottosì alla fine degli anni sessanta e che nei settanta era parso condurre i comunisti di Berlinguer nell'area della legittimità. Evitato quello che per molti era parso un pericolo, ci si convinceva che, sia pure debitamente rinnovato, tutto potesse riprendere come e più di prima. E nel 1987, quando Baudo propose un confronto tra i giornalisti e i cantanti, parve, con l'esclusione dei quotidiani di partito, di essere tornati a un quindicennio prima: la scelta del conduttore aveva il solo significato di non dare la parola a "l'Unità" e a "il manifesto", i soli che avessero effettivo mercato ("l'Unità", 8 febbraio 1987).

In quanto discorso sullo stato della nazione il Festival non era mai stato luogo delle innovazioni. Ora ne scontava consapevolmente la perdita, arrendendosi alla palese impossibilità di poter dare vita a una rappresentazione complessiva, che pure era stata nel passato una delle principali aspirazioni. Anche se passarono e continuarono a passarvi brani e interpreti che hanno segnato la canzone italiana e la sua eco internazionale.

Nel proporre una continuità col passato, della tradizione che si rinnovava, fu completamente sacrificata gran parte degli anni cinquanta, nell'immaginario collettivo – anche dei socialisti che in quel decennio avevano contrastato le scelte interne e internazionali del centrismo – racchiusi nell'asprezza, nella fatica, nell'ingenuità, nella povertà della ricostruzione, come se la vita autentica del paese fosse incominciata con il boom, il cui corrispettivo canoro era *Nel blu dipinto di blu*. La vicenda di Claudio Villa negli anni ottanta è esemplificativa della difficoltà a includere nel nuovo racconto il primo decennio della Repubblica, sul quale gravava allora sul piano storiografico come nella autorappresenta-

zione del paese una *damnatio memoriae*. Nel 1982 il cantante romano fu parcheggiato, al pari di Orietta Berti, nelle nuove proposte ed entrambi vennero eliminati. Nel 1984 Villa fu ospite nella serata finale. E tre anni dopo, nel momento conclusivo del Festival vinto da Gianni Morandi suo antagonista nella *Canzonissima* degli anni sessanta, Pippo Baudo ne annunciò la morte. Le eccezioni in questo secondo ciclo di vitalità di Sanremo furono Nilla Pizzi, emblema in quanto vincitrice del Festival medesimo in gara come comprimaria nel 1994 con la Squadra Italia, gli eccentrici degli anni cinquanta – Renato Carosone e Roberto Murolo –, ai quali fu tributato una sorta di oscar alla carriera.

I big o campioni erano riconducibili in questo periodo a vecchie glorie degli anni sessanta e dei primi anni settanta, dei quali si sondava l'efficacia o meno nella costruzione del *vintage* e quindi di una tradizione: Di Capri, Solo, Bongusto, Zanicchi ecc. V'erano inoltre interpreti di diversi generi che si affermarono al Festival e si legarono indissolubilmente a quel palcoscenico divenendo emblema della policromia della canzone sanremese: Fiordaliso, Fogli, Matia Bazar ecc. Altri erano personaggi di primo piano del *mainstream* musicale divenuti tali magari anche grazie a Sanremo e/o che da Sanremo ricercavano conferma della posizione occupata nella musica popolare: Oxa, Mango, Raf, ma anche Renato Zero. Alcuni giovani, ottenuta come si è detto la consacrazione nella rassegna ligure, poi evitarono, sulla scia del modello offerto da Mina, qualsiasi coinvolgimento con la gara: Ramazzotti, Vasco Rossi, Zuccherò, Pausini ecc. Al contrario, cantanti come Camerini, Bertè, Rettore, Sorrenti, vi cercavano conferme per una carriera che incominciava a perdere colpi. Parteciparono anche cantautori intelligenti e talvolta assai delicati, lontani però dall'assurgere alla fama e all'autorevolezza di De Gregori, come Mario Castelnuovo, Nino Buonocore, Eugenio Finardi e volti di chiara fama soprattutto televisiva e qualche rara volta cinematografica – Goggi, Nuti, Laurito, Paolo Rossi e, soprattutto, Renzo Arbore dopo il grande successo di *Quelli della notte*. Nel 1986 rischiò addirittura di vincere con *Il clarinetto*, canzone ricca di doppi sensi da avanspettacolo. Nel 1978 aveva sostenuto:

Il festival della canzone lentamente si estingue, duro a morire come ogni tradizione, ma non cambia la sua eterna risorsa: la drittata, la trovata, la furbata all'italiana, sempre inseguita e almanaccata per fare colpo, avere successo, alla peggio vendere qualche disco (Arbore, 27 gennaio 1978).

Un caso a parte fu Mia Martini, che aveva debuttato nel 1963 come Mimì Bertè ma era emersa come interprete di successo solo nel 1972. Fu presente a Sanremo nel 1982 con *E non finisce mica il cielo*, mostrando un'incredibile trasformazione interpretativa. Circondata da una sinistra fama – «poveretta con la storia che porta sfortuna è stata lasciata per anni fuori da molti giri» (Venegoni, 28 gennaio 1982) –, fu a lungo ai margini e riapparve nel 1989 con la voce più intensamente evocativa della musica popolare italiana cantando *Almeno tu nell'universo*, scritta da Bruno Lauzi e Maurizio Fabrizio. Tornò ancora nel 1990 con *La nevicata del '56*, nel 1992 con la dolente *Gli uomini non cambiano* e nel 1993 insieme con la sorella Loredana.

La ricostruzione dell'aura intorno al Festival si giovò nel 1981 della vittoria di *Per Elisa*, scritta da Franco Battiato e Giusto Pio e interpretata da Alice, una giovane che aveva debuttato a Sanremo nel 1972 col nome di battesimo Carla Bissi. Appariva profondamente trasformata ed esprimeva una personale femminilità, tanto da divenire allora una delle più convincenti voci di un passaggio dal politico al privato che faceva tesoro delle conquiste di libertà e di autonomia del decennio precedente. Come nel 1958 e nel 1968 per ridare credibilità al Festival fu indispensabile rompere con gli schemi consueti, con le diverse variazioni del nazionale-popolare tradizionale. Anche se, ad avviso di Daniele Ionio, Sanremo non era né «cultura» né «divertimento», non rientrava nella dicotomia tra prodotto di élite e consumo di massa, bensì nella categoria dei «misfatti» (Ionio, 7 febbraio 1981), non v'era dubbio che la canzone di Alice fosse «la più bella, ma anche la più difficile delle canzoni in gara» (Luzzatto Fegiz, 9 febbraio 1981). Il rilancio sul piano musicale fu quindi reso possibile da un autore di rigore e da un'interprete distante dai cliché femminili dominanti. La voce e la fisicità di Alice scandivano un testo che avvertiva sul senso di morte racchiuso nel rimpicciolimento dell'umano piegato dalla dipendenza, qualsiasi forma essa assumesse – «Vivere vivere vivere non è più vivere / lei ti ha plagiato, ti ha preso anche la dignità».

Una vittoria di qualità così fuori dagli schemi rimase anche negli anni ottanta un fatto isolato, come era accaduto con Modugno ed Endrigo. Riacciuffati credibilità e attesa, Sanremo procedette al riconoscimento, con le sue classifiche ufficiali, del noto, del conosciuto, del rassicurante, della tradizione ravvivata.

Nel 1983 vinse una debuttante Tiziana Rivale che però, dopo *Sarà quel che sarà* scritta da Roberto Ferri e Maurizio Fabrizio, scomparve

dalla ribalta. Nel 1986 prevalse Eros Ramazzotti che con la vittoria di *Adesso tu*, scritta insieme con Adelio Cogliati e Piero Cassano, assurse a interprete pop della sua generazione. Furono però due eccezioni: nel resto del decennio Sanremo si limitò a laureare personaggi già laureati, che avevano già scritto le loro pagine più ricche di senso. Era una scelta in favore della conferma degli equilibri, di un *vintage* che celava immobilismo dopo il fervore e i fermenti della ricostruzione, dopo le attese del «miracolo economico», dopo le angosce della prima crisi degli anni settanta. A rafforzare questo bisogno di certezza fu chiamato l'indistinto pubblico, il "popolo" con le cartoline del Totip, senza mediazione alcuna, a differenza del 1961 e del 1962 quando erano intervenute preliminarmente le giurie a selezionare i brani finalisti. Il voto popolare era ritenuto però «di sicuro il meccanismo più suggestivo, il più indovinato» (Castaldo, 5 febbraio 1984), tanto che, se si fosse generalizzato, se cioè avessero partecipato «i ragazzi, i punk, i progressisti» e più in generale «le persone di buon gusto» ne sarebbe discesa la sconfitta della «ottusa reazione delle canzonette inconsistenti», così da «vedere agli ultimi posti la trionfale immagine dell'italiano "vero"» che, nella prova generale del 1983, era giunto coi consensi del pubblico al primo posto (Castaldo, 6 febbraio 1984).

Nel 1982 le giurie avevano sanzionato la vittoria annunciata – *Che sorpresa! Ha vinto Fogli*, titolò "l'Unità" del 21 gennaio 1982 – di Riccardo Fogli con *Storie di tutti i giorni*, scritta insieme con Guido Morra e Maurizio Fabrizio. Già voce dei Pooh, era stato marito di Patty Pravo prima e di Viola Valentino poi, divenuta celebre nel 1979 con «Comprami / io sono in vendita / e non mi credere irraggiungibile», a Sanremo quell'anno con *Romantici* di Guido Morra e Maurizio Fabrizio. Fogli era emblema di una nuova frattura tra élite, in sostanza gli intellettuali di sinistra, e popolo: infatti, per il suo produttore, il cantante toscano era «il Neil Diamond italiano che parla alle famiglie, a quell'Italia che voi critici spesso non sapete riconoscere» (Luzzatto Fegiz, 30 gennaio 1982). Occorreva, ribadì Al Bano, «saper parlare il linguaggio della gente comune» e non degli intellettuali che avevano distrutto Sanremo (Venegoni, 30 gennaio 1982). Di questo spirito revanchista era parte anche fratello Giuseppe Cionfoli, una creatura di Baudo che «canta il Signore come Julio Iglesias canta le donne» (Venegoni, 31 gennaio 1982). Cionfoli in effetti non divenne sacerdote, anzi si sposò, e lanciò in musica leggera l'accusa alla sinistra – si diceva sinistra ma si intendeva PCI – di avere esercitato un'egemonia (Battista, 1999), se non una dittatura

nella vita culturale del paese (Galli Della Loggia, 18 aprile 1990): «Dal '68 in poi – sostenne l'autore di *Solo grazie* –, i cantautori sono stati tutti nell'area della sinistra, hanno cantato per l'aborto, noi non avevamo nessuno. È arrivato il momento per i cattolici di impugnare la chitarra e cantare i loro valori» (Venegoni, 29 gennaio 1982).

È quindi comprensibile che, in questo clima, il voto popolare del Totip assunto a classifica ufficiale sanzionasse il primato delle voci del popolo: nel 1984 primeggiarono Al Bano e Romina, nel 1985 i Ricchi e Poveri, nel 1987 il trio Morandi, Tozzi e Ruggeri – emblema della continuità nell'evoluzione –; nel 1988 Massimo Ranieri con *Perdere l'amore* di Artegiani e Marrocchi, un evergreen che l'artista napoletano ha trasformato nel concerto del Primo Maggio del 2010 in *Perdere il lavoro*; nel 1989 il duo Oxa Leali. Col ritorno delle giurie, nel 1990 fu la volta dei Pooh e nel 1991 di Riccardo Cocciante. Una sorta di premio alla carriera, quindi, in taluni casi con un rinnovamento che ne rinfrescava il «carattere», in altri, invece, con la sua mera riproposizione.

Nella edizione del rilancio del 1981 la canzone di maggiore successo discografico – si vendettero quell'anno quattro milioni di dischi di Sanremo – era stata *Sarà perché ti amo* scritta da Daniele Pace, Enzo Ghinazzi, cioè Pupo, e Dario Farina per i Ricchi e Poveri. Divenne la colonna sonora della desiderata e irrealizzata rinascita italiana, capace però di parlare anche fuori dei confini nazionali come attesta la riuscita esportazione in diverse parti d'Europa. Questa, al pari delle altre canzoni che Borgna ha definito *ad libitum* (Borgna, 1998, p. 171), proponeva leggerezza e ottimismo che si auspicava avrebbero segnato il nuovo decennio (Gervasoni, 2010) dopo il trauma dell'esaurimento dell'«età dell'oro», in Italia ulteriormente acuito dal sangue degli anni settanta (Panvini, 2009). Si volava di nuovo – «E vola vola si sa / sempre più in alto si va / e vola vola con me / il mondo è matto perché» –, richiamando esplicitamente *Aprite le finestre* e *Nel blu dipinto di blu*, come a volere annunciare un nuovo boom: «È primavera / sarà perché ti amo / cade una stella / ma dimmi dove siamo / che te ne frega / sarà perché ti amo» (Loretta Goggi, però, giunta seconda con un brano di Cassella e Savio, preannunciava una «maledetta primavera»).

I Ricchi e Poveri erano stati un complesso vocale innovativo. Composti da due donne (Angela Brambati e Marina Occhiena) e da due uomini (Angelo Sotgiu e Franco Gatti), si erano fatti apprezzare fin dall'esordio con *L'ultimo amore* al Cantagiuro del 1968 per l'originale impasto vocale che si rifaceva a modelli “alti” come i Mamas and Papas. La fama

era giunta a Sanremo con *La prima cosa bella, Che sarà, Un diadema di ciliegie* tra il 1970 e il 1972. Alla fine del decennio il gruppo era visibilmente in declino. Il mutamento di casa discografica – dalla Fonit Cetra alla Baby Records di Freddy Naggiar – coincise con l’uscita dal gruppo di Marina, responsabile della “rottura” con Angela, debitamente amplificata dai media anche per le ricadute giudiziarie e resa indispensabile dall’esigenza di modificare il “carattere” che doveva diventare più familiare, più domestico. Occorreva quindi eliminare la conturbante bionda dai comportamenti trasgressivi divenuti pubblici a tutto vantaggio della verve della rassicurante “brunetta”. Trasformati in un triangolo reso inoffensivo, i Ricchi e Poveri assumevano la medesima struttura della famiglia nucleare in trasformazione, composta da genitori e figlio unico. Vinsero a Sanremo nel 1985 con *Se m’innamoro*, nel 1988 vi presentarono una canzone il cui testo di Umberto Balsamo profetizzava: «Nascerà Gesù / o suppergiù», furono presenze fisse in alcune edizioni di *Domenica in*, confermarono la ritrovata fama vincendo due edizioni di *Premiatissima*, il varietà della Fininvest che dal 1982 al 1986 ricalcò *Canzonissima* – uno dei format abbandonati dalla RAI dopo la riforma del 1975 e ripreso dalla televisione commerciale attentissima, nella fase di insediamento, alla “fidelizzazione” degli italiani, riproponendo loro gusti ampiamente noti e testati (Grasso, 2004).

Nel 1982 un’altra variazione arricchente il nazionale-popolare furono Al Bano e Romina, anch’essi ingaggiati dalla Baby Records, con *Felicità*⁵ – «È un bicchiere di vino con un panino la felicità / è lasciarsi un biglietto dentro al cassetto, la felicità / è cantare a due voci quanto mi piaci la felicità» – scritta da Popi Minellono, Gino De Stefani e Dario Farina e iscritta nello stesso indirizzo inaugurato da *Sarà perché ti amo*. Sposatisi nel 1970 dopo essersi conosciuti, come Gianni Morandi e Laura Efrikian, sul set di un musicarello ispirato al successo del cantante pugliese, *Nel sole*, Al Bano e Romina incominciarono a cantare insieme seguendo il modello dei Vianella – l’autore di *Abbronzatissima* e l’allora moglie Wilma Goich. Rappresentarono quindi l’Italia all’Eurofestival del 1976, nel 1981 piazzarono in classifica *Sharazan*. A Sanremo erano alla ricerca di «quella investitura ufficiale che il Festival può assegnare» (Ionio, 29 gennaio 1982). La ebbero, vincendo poi nel 1984 con *Ci sarà*. Si proposero con credibilità come coppia felice e serena che, superati gli ostacoli frapposti dai nuclei di origine – lei figlia dello *star system* hollywoodiano, lui espressione del profondo Mezzogiorno contadino immigrato nel Nord a cercare fortuna –, pareva dare rinnovata

forza alla famiglia patriarcale. Vivevano nella tenuta agricola del cantante nel paese natio ed ebbero quattro figli. La canzone con cui conquistarono il podio – scritta oltre che da Minellono e Farina da Michael Hoffman – era esemplificativa non solo dell’affermazione del privato come sola garanzia di realizzazione, ma anche di una visione dell’esterno, del mondo, del collettivo come ostile: «Dopo un oggi che non va / dopo tanta vanità / e nessuno che ti dà niente per niente / dopo tutto il male che c’è nel mondo intorno a te / ci sarà / un azzurro più intenso e un cielo più immenso». La salvezza insomma era possibile solo nella più ancestrale delle comunità, la famiglia. D’altro canto quella di Al Bano, che sosteneva di collocarla al primo posto della sua vita, era una dichiarazione in favore di un futuro migliore, perché «il pessimismo non aiuta nessuno», anzi, confermava Romina, *Ci sarà* era «il contrario dell’oscura profezia di George Orwell» la cui citazione era d’obbligo, essendo appunto il 1984 (Vergani, 4 febbraio 1984).

La favola, che la coppia vendette attraverso tutto il decennio con un significativo successo europeo, si infranse brutalmente in conseguenza della misteriosa scomparsa della primogenita nel 1993. La tragedia provocò una rottura tra i coniugi accompagnata da un’esplosione di rancore, di imbarazzo pubblico di potere fare i conti con un bel racconto trasformatosi in incubo, come avvenne nel 1996 quando Al Bano si ripresentò a Sanremo da solo e Baudo intimò ai giornalisti di non fare riferimento alcuno alla sua dolorosa vicenda privata.

Altro esponente di rilievo del nazionale-popolare degli anni ottanta, e anch’egli, al pari dei Ricchi e Poveri e di Al Bano e Romina, capace di oltrepassare le frontiere fu Toto Cutugno, vincitore come si è visto nel 1980, interprete nel 1983 de *L’italiano*, presente ininterrottamente dal 1985 al 1990 sia per proprio conto sia come autore di autentiche icone sanremesi: *Noi ragazzi di oggi*⁶, scritta insieme con Minellono nel 1985 per Luis Miguel; *Io amo*, che rilanciò nel 1987 Fausto Leali. Nella sperimentazione del 1983 del voto popolare tramite il Totip si classificò primo, giunse secondo nel 1984 e dal 1987 al 1990. Anch’egli, al pari dei Ricchi e Poveri, partecipò a diverse edizioni di *Domenica in*. La sua intensa produzione sanremese, che è continuata fino al 2010 anche se non coi risultati degli anni ottanta, evidenzia la sua capacità di innovare la tradizione, portando, oltre a *L’italiano* che, come vedremo, si inserisce in un filone della musica popolare sul paese e sul suo carattere, due temi così connaturati con l’autorappresentazione dell’antropologia italiana. Il primo era espresso nel 1987 in *Figli*, il secondo nel 1989 – autori lui e

Stefano Borgia – in *Le mamme*. Il paese che intendeva nuovamente volare era in queste canzoni arroccato ai suoi fondamentali – «E intanto volano gli anni / fra le promesse e gli inganni / e ti risvegli già a trent'anni / e un figlio nascerà nascerà / di colpo la tua vita cambierà / l'aiuterai nel suo confuso cammino / ma non potrai cambiare il suo destino / crescerà crescerà / e poi da grande si innamorerà / camminerà da solo la sua storia / e chiedi a Dio soltanto un po' di gloria» –, tanto da parere desideroso di ritornare al modo di sentire precedente il boom, riallacciandosi esplicitamente, sia pure con maggiore realismo, a *Tutte le mamme*: «Le mamme sognano / le mamme invecchiano / le mamme si amano / ma ti amano di più». Non a caso Cutugno fu uno dei bersagli preferiti in questi anni dei critici musicali dei giornali che seguivano Sanremo.

E tuttavia dietro a questo rilancio vi era anche dell'altro. Il Sanremo rivisto e rinnovato continuò infatti a generare sia canzoni entrate a far parte della memoria collettiva del paese sia cantanti assurti a fama durevole, talvolta – è il caso di Eros Ramazzotti, Laura Pausini, Andrea Bocelli – di respiro internazionale. Ramazzotti si riallacciava esplicitamente ai *teen idols* degli anni sessanta: come Pavone e Morandi era di origini popolari, più precisamente borgatara – «Nato ai bordi di periferia / dove i tram non vanno avanti più / dove l'aria è popolare / è più facile sognare / che guardare in faccia la realtà» – esordiva *Adesso tu*⁷. Restituiva gli umori degli adolescenti dopo la morte delle ideologie, alla ricerca sempre di «una terra promessa, di un mondo diverso», in una realtà però dominata dalla perdita delle attese, come sosteneva la canzone che egli scrisse con Alberto Salerno e Renato Brioschi, vincendo nel 1984 la sezione delle nuove proposte. Gli atteggiamenti pubblici contribuivano a fare di Ramazzotti un nuovo Morandi. Nel 1985 le firme sue e di Luca Barbarossa furono le sole di artisti della nuova generazione a finire in calce all'appello in favore del referendum sulla scala mobile voluto dal PCI orfano dopo l'improvvisa morte di Berlinguer. Le altre erano dei fratelli maggiori – De Gregori, Venditti, Nada, Concato, Vecchioni – e dei genitori – Bindi, Endrigo, Paoli, De André, Miranda Martino, Maria Carta (“l'Unità”, 8 giugno 1985). Eppure *Adesso tu* avvertiva che «nella vita nessuno mai ci dà di più». Il privato, con la disgregazione della famiglia d'origine seguita al grande successo, pareva avvicinarlo al destino di Rita Pavone, ma nel caso del cantautore romano la gestione della vicenda fu accorta e non ebbe ricadute tali da provocare conseguenze negative sulla carriera. In Ramazzotti, però, vi era disincanto, non l'attesa carica di fiducia, l'esplosione di gioia e di possibilità che i

suoi colleghi degli anni sessanta avevano espresso. Ramazzotti sprigionava melanconia con quel viso imbronciato non da adolescente capriccioso, ma da ragazzo gravato dalla breve esperienza faticosa, per il quale ogni risultato è provvisorio e frutto di spasmodici sacrifici.

Anche gli altri giovani divi erano su una linea che rendeva dominanti le ansie della loro generazione. Nel 1987 Scialpi, una sorta di Miguel Bosé rivestito dagli incubi di *Blade Runner*, frequentemente presente nelle classifiche di quegli anni, in *Bella età*, scritta insieme col suo pigmalione Franco Migliacci e con Roberto Zanelli, considerava amaramente: «Bella età questa età / basta un disco una bibita in fresco / una moto che va / sto morendo dentro ma / nessuno lo sa / [...] noi che si vive di niente / e niente si ha».

Erano gli interpreti più maturi a scommettere su un nuovo inizio, a invadere il paese di messaggi sorridenti, a incitare a un nuovo volo, anche quando scrivevano brani per giovanissimi come nel caso di Cutugno, autore come si è detto per Luis Miguel, che esplose anche in Italia, anche se venne subito dimenticato. Non ancora quindicenne esaltava «noi ragazzi di oggi noi / con tutto il mondo davanti a noi / viviamo nel sogno di poi / noi siamo diversi ma tutti uguali / abbiamo bisogno di un paio d'ali / e stimoli eccezionali». La nuova allegria si accompagnò alla riproposizione dell'euforia dei sessanta, esaltati, non senza averne effettuato una selezione inevitabilmente ideologica, da Gianni Minà nel suo *Blitz* della socialista RAI Due. Si espresse coi Righeira, a Sanremo nel 1986 per consolidare una carriera reduce da due tormentoni di successo – *Vamos a la playa* e *L'estate sta finendo*. Si perfezionava la costruzione del *vintage*, delle «proiezioni del passato», la più «intelligente» delle quali era proposta da *Vacanze romane*, autori Golzi e Marrale, dei Matia Bazar «che della citazione di movenze melodiche hanno fatto un'arte di originale capacità evocativa, divertente» (Ionio, 5 febbraio 1983).

Coloro che da Sanremo presero le mosse con un percorso importante – agevolato dall'essersi classificati agli ultimi posti, garanzia quest'ultima di credibilità agli occhi del pubblico più attento alla qualità – proponevano però altri toni, altri temi.

A cominciare da Vasco Rossi nel 1982 con *Vado al massimo* e nel 1983 con una delle canzoni di maggiore intensità e durata del Festival di Sanremo, *Vita spericolata*, con le parole del cantante e la musica di Tullio Ferro, manifesto per settori consistenti e trasversali delle nuove generazioni. Gli rispose nel 1989 Jovanotti prima maniera al suo unico Sanremo come concorrente con una canzone scritta insieme con Cecchetto

e Luca Cersosimo – «Vai così è una figata perché una storia così non c'è mai stata / che ci ammazziamo, ci divertiamo, facciamo i scemi / e qualche volta pensiamo / [...] / No, Vasco! No, Vasco, io non ci casco». In *Vita spericolata*, che è il *Ed è subito sera* degli anni ottanta, è racchiuso tutto il senso di quel decennio, il conflitto irrisolvibile tra l'aspirazione al dominio incontrastato dell'io e lo spaesamento della dura realtà. Una fotografia di un momento storico nel quale si consumavano tutti i punti di riferimento in un paese che si deideologizzava attraverso conflitti unici nell'Europa del tempo e tuttavia faticava a secolarizzarsi. Una canzone insieme di volontà di potenza – «voglio una vita che se ne frega / che se ne frega di tutto sì / voglio una vita che non è mai tardi / di quelle che non dormono mai» –, dell'esplosione del narcisismo di massa (Code-luppi, 2009) – «e poi ci troveremo come le stars / a bere del whisky al Roxy bar»; del desolato sconforto della solitudine seguita alla fine delle utopie collettive e all'impossibile incontro col sé – «o forse non ci incontreremo mai / ognuno a rincorrere i suoi guai / ognuno col suo viaggio / ognuno diverso / e ognuno in fondo perso / dentro i fatti suoi». Un noi quello di Vasco Rossi, che non componeva una «società, «ma una moltitudine di individui» (Berselli, 1999, p. 134).

E anche Zuccherò, in gara come interprete e come autore nei primi anni ottanta – due brani nel 1982 e *Lisa* cantata da Stefano Sani che ebbe un certo successo; cinque nel 1983 con *Volevo dirti* finito in classifica con la voce di Donatella Milani –, mutati genere e personaggio fu consacrato nel 1985 e nel 1986, rispettivamente con *Donne*, scritto insieme con Alberto Salerno, e *Canzone triste*. Nel loro eclettismo, erano due pezzi che respiravano l'aria del tempo. Fiorella Mannoia, tra le voci femminili emerse nel Sanremo di quel decennio quella destinata a solidificarsi nel rapporto col pubblico italiano, dopo l'autodeterminazione di *Caffè nero bollente* del 1981, scritta da Mimmo Cavallo e Rosario Di Cola, si affermò nel 1984 con «Come si cambia / per non morire / come si cambia / per ricominciare» di Maurizio Piccoli e Renato Pareti, per poi passare a brani di autore: Ruggeri nel 1987 – *Quello che le donne non dicono*⁸ –, Fossati nel 1988, *Le rose di maggio*. Se *Donne* di Zuccherò offriva uno stupefatto punto di vista maschile sull'altra metà del cielo che mutava – «Le vedi camminare insieme / nella pioggia o sotto il sole / dentro pomeriggi opachi / senza gioia né dolore» –, la canzone di Ruggeri per la Mannoia era un tentativo di immedesimazione attento a cambiamenti che, lungi dal sottrarre, arricchivano: «Siamo così dolcemente complicate / sempre più emozionare delicate / ma potrai trovarci

ancora qui / nelle sere tempestose / portaci delle rose / nuove cose / e ti diremo ancora un altro sì». *Le rose di maggio* – «io conosco la mia vita e ho visto il mare / e ho visto l'amore da poterne parlare» contrapposto a «conosci la tua vita / ma non hai visto il mare / e non hai l'amore per poterne parlare» – riproponeva a Sanremo quelle «parole nuove» che la canzone d'autore era andata ricercando nell'ultimo trentennio: un'atmosfera struggente «in questa sera ferita da non lasciarsi andare».

Sebbene Arbore intravedesse nella ritrovata vitalità del Festival una vittoria del «vecchio», una «vera e propria “restaurazione” e non tanto (e soltanto) musicale» (Arbore, 6 febbraio 1984), nelle pieghe delle canzoni di attualità, presenti nel decennio con assiduità, prevaleva una forte preoccupazione. Aveva incominciato nel 1981 Orietta Berti. *La barca non va più* raccontava di un naufragio: il capitano non conduceva e i marinai non remavano. Risentiva di una lettura un poco conservatrice della crisi degli anni settanta che ancora si trascinava: quando un primo capitano si sarebbe profilato, avrebbe utilizzato lo slogan «E la nave va» (Craxi, 1985), titolo di un film di Fellini del 1983 che preannunciava la catastrofe della guerra civile europea e l'affondamento di un'intera civiltà, ma anche a Sanremo, nel 1986, della canzone con cui debuttò Alejandro Baldi. I rischi erano identificati, per bocca di Scialpi in collaborazione con Migliacci e Thoty – «No east no west / we are the best / ognuno al mondo un posto avrà / no east no west / è questa la mia terra». Orietta Berti in *Futuro*, scritta da Umberto Balsamo e Luciano Raggi, temeva nel 1986 lo scontro finale della guerra fredda: «A voi russi o americani / io non delego il suo domani / su mio figlio non metterete le vostre mani». Si era a pochi mesi dall'ascesa di Gorbačëv alla segreteria del Partito comunista sovietico e a un anno e mezzo dalla firma del primo trattato di distruzione dei missili di teatro siglato dalle due superpotenze. Aveva ragione Sting, ospite nel medesimo anno a Sanremo con *Russians*: «We share the same biology / regardless of ideology / what might save us, me, and you / is if the Russians love their children too». La genericità del neutralismo preoccupato delle conseguenze del mondo di cui si era parte allignava anche nei brani propositivi di virtuosi comportamenti. Nel 1987 la vittoria di Morandi, Tozzi e Ruggeri fu debitrice della proposta di una *We Are the World* nostrana, *Si può dare di più*, opera di Bigazzi, Tozzi e Riefoli-Raf: «Perché la guerra, la carestia / non sono scene viste in tv / e non puoi dire lascia che sia / perché ne avresti un po' colpa anche tu / si può dare di più / perché è dentro di noi / si

può osare di più / senza essere eroi / come fare non so / non lo sai neanche tu / ma di certo si può / dare di più».

La realtà era davvero sfumata e non confortava l'ottimismo del decennio. Sanremo, rifondato all'insegna dell'aspirazione a un nuovo grande salto in avanti, chiuse la decade registrando le tante questioni irrisolte, le sofferenze che sottotraccia avevano accompagnato quegli anni. Luca Barbarossa nel 1988 poneva al centro lo stupro e la violenza nei confronti delle donne in *L'amore rubato* – «la ragazza non immaginava / che così forte fosse il dolore». L'anno successivo Paola Turci presentò *Bambini* di Alfredo Rizzo e Roberto Righini, ritraendo i tanti abusi che in tutte le parti del mondo incombono sull'infanzia. Il bilancio conclusivo fu stilato da Raf con un brano scritto insieme con Bigazzi e Dati, *Cosa resterà degli anni '80*: «Noi siamo sempre più soli singole metà / [...] / anni veri di pubblicità ma che cosa resterà / anni allegri e depressi di follia e lucidità / sembrano già degli anni ottanta / per noi quasi ottanta anni fa». Se la «fotografia» del cantautore pugliese non riproduceva un tempo felice nel pubblico come nel privato degli «anni bucati e distratti», tanto da divenire esemplare dell'atteggiamento «di una sinistra intellettuale ferma alla deprecazione» (Crainz, 2009, pp. 151-2), fu vista fin da subito in un formato seppiato, anche a causa della struggente melodia del ritornello. Alimentò cioè la nostalgia racchiusa nello iato incolmabile tra le promesse che quel decennio aveva alimentato e la realtà che si prospettava dopo la conclusione della guerra fredda. «Anni ballando, ballando Reagan-Gorbačëv / danza la fame nel mondo un tragico rondò» era in fin dei conti, almeno in parte, un ritratto del passato e non del futuro. Pochi mesi dopo, infatti, si sarebbe definitivamente chiuso il lungo dopoguerra, che per l'Italia era coinciso con un benessere di massa sconosciuto e senza precedenti e nel mondo si sarebbe accelerata la globalizzazione che comportava una diversa distribuzione delle risorse tra il mondo ricco e quello in via di sviluppo, con reazioni imprevedibili in un paese di una recente agiatezza già posta in discussione. L'Italia soffriva. Ebbe in più, a differenza degli altri, la disintegrazione del sistema dei partiti, vale a dire delle culture entro le quali si era organizzato lo stare insieme degli italiani dopo l'unità, e dovette procedere alla faticosa costruzione di nuovi strumenti di aggregazione della collettività, con la per nulla facile presa d'atto che gli anni ottanta avevano rappresentato un costo sostanzioso, come la manovra di Giuliano Amato e la svalutazione della lira avrebbero rivelato nella tarda estate del 1992.

Il ritorno dell'orchestra

1990. In apertura della seconda serata Johnny Dorelli che presentava la quarantesima edizione si avvicinò agli orchestrali pregandoli di far sentire la voce di alcuni strumenti: «Si suona dal vivo!». Dorelli precisò che i professori d'orchestra erano 53 compresi i componenti del coro, 8 come nella tradizione di Sanremo. I direttori indossavano le cuffie per «sentire i cantanti» che si esibivano alle loro spalle sul palco eccessivamente ampio del Palafiori di Arma di Taggia (CAR 1990b)⁹. La compagine orchestrale, accolta dalla critica con qualche scetticismo, si rivelò all'altezza della situazione: «Meno male che c'è l'orchestra», fu il titolo a sette colonne dell'«Unità» dopo la prima serata.

Il ritorno dell'orchestra «dal vivo» era un segno inequivocabile della volontà di Adriano Aragozzini, patron dall'anno precedente, di rilanciare la manifestazione con un chiaro ritorno a passati fasti e testimoniava lo stato di salute del Festival che, a differenza di molti altri eventi, era riuscito a sopravvivere al calo di interesse degli anni settanta, a riconquistarsi un suo spazio nella pluralità della produzione televisiva pubblica e privata degli anni ottanta e a collocarsi definitivamente in una dimensione televisivamente rituale.

La sigla di apertura quell'anno mostrava un insieme bandistico che percorreva le strade della cittadina rivierasca in un clima di festa di paese, con tanto di luminarie come nelle celebrazioni del santo patrono, inanellando il solito *medley* di hit festivaliere: *Grazie dei fiori*, *Quando quando quando*, *Che sarà*, *Nel blu dipinto di blu*, *Piazza grande* (una canzone sulla «piazza» ci stava proprio bene in questo caso). Nei concitati mesi preparatori (da quel che riportano i giornali molte cose furono decise all'ultimo minuto) anche la scelta della sigla dovette essere combattuta. Durante la conferenza stampa del 26 gennaio fu detto che l'avrebbe firmata Claudio Baglioni, ma evidentemente qualcosa andò storto con il cantautore (Fusco, 26 gennaio 1990). Eppure in questa edizione da revival non fu inopportuna la messa in scena della sagra paesana: quella sigla acquista, a vederla oggi, il senso di una tradizione riaffermata, o per meglio dire della fondazione del Festival in quanto «tradizione» (Hobsbawm, Ranger, 2002).

Come si sa, le gare musicali e canore hanno un certo radicamento nel nostro paese. Le più citate nelle storie della canzone italiana sono quella effettuata durante la festa partenopea di Piedigrotta, che si formalizzò nella prima parte del XIX secolo, e quella romana di San Gio-

vanni nata sempre nell'Ottocento, ma molte esperienze anche locali si intensificarono proprio nel corso del xx secolo. Rispetto alle precedenti esperienze di Napoli e Roma, il Festival della canzone italiana si distinse immediatamente per la mancanza della relazione con un contesto locale rituale-festivo. La manifestazione nacque in una sorta di non-luogo (Augé, 1993), quale era il Casinò di una località turistica ¹⁰. Anselmi sostiene che uno dei motivi del successo del Festival sta nella piacevolezza di una trasferta in riviera durante l'inverno, che avrebbe mosso giornalisti e operatori ad accorrere in massa alla manifestazione (Anselmi, 2009). La gara diventò immediatamente un evento mediatico, consumato tra le pareti domestiche da milioni di italiani attraverso la radio e la televisione.

Eppure, come altri eventi mediatici stagionali, in particolare il campionato di calcio, Sanremo a lungo andare ha assunto una rigida periodicità nel suo annuale ripresentarsi assimilabile a quella di riti, pur profani e consumistici, quali l'acquisto dei dolci fritti a Carnevale o delle uova di cioccolato a Pasqua (cfr. CAP. 1). Negli ultimi anni si è sentito in talk show televisivi definire il Festival come una ricorrenza abituale e radicata come il pranzo di Natale ¹¹. Ben più di manifestazioni come il campionato di calcio e altri eventi sportivi che si protraggono per periodi abbastanza lunghi, Sanremo condivide con le feste del ciclo dell'anno (Natale, Carnevale, celebrazioni rurali del Maggio ecc.) l'intensità dei preparativi e il rapido dissolversi dell'evento stesso. Per ragioni commerciali si è cercato di distenderlo per 5-6 giorni e di allungarne estenuantemente la durata attraverso i dopo-festival; infatti la dilatazione dei tempi della trasmissione consente di capitalizzare maggiori introiti pubblicitari. Ma troppo oltre non si può andare: un Festival di Sanremo a cadenza settimanale per più mesi sarebbe impensabile.

Ovviamente perché un evento periodico acquisti il radicamento degno (almeno superficialmente) di un rito, occorre che i protagonisti comincino a percepirlo in quanto tale, e per questo è necessario che passi del tempo, per esempio che diventi matura una generazione che con quell'evento è cresciuta, come quella degli anni cinquanta, la prima nata nell'Italia repubblicana esattamente come la gara sanremese e la televisione. Quella generazione nel 1990 stava grosso modo tra i trenta e i quarant'anni: di Sanremo conosceva fasti e nefasti, ricordava ovviamente le edizioni con grandi orchestre e i vecchi protagonisti quando vi avevano debuttato. Anche loro ormai erano invecchiati: Milva e Caterina

Caselli tornarono quell'anno al Festival e ne resero evidente la profondità storica.

Nel corso degli anni novanta si radicò un processo di consapevole ritualizzazione. Nel 1996 la sigla di apertura fu *Perché Sanremo è Sanremo*, una canzone di Sergio Bardotti e Pippo Caruso (che collaborarono in diverse occasioni), il cui titolo è diventato lo slogan di una manifestazione sempre più discussa, ma apparentemente non più discutibile.

Le radici di questo processo sono ravvisabili proprio nella XI edizione, che oltre al ritorno dell'orchestra e di vecchie glorie celebrò un altro revival: la doppia esecuzione delle canzoni con illustri ospiti stranieri, prevalentemente americani, come avveniva nei dorati anni sessanta. Forse un segno di revival fu anche la scelta di invitare Dorelli a presentare: l'interprete di *Nel blu dipinto di blu* (Modugno era stato colpito da ictus qualche anno prima) non mancò di ricordare la sua esperienza in quel rampante 1958. Per inciso, Dorelli presentò grazie a un permesso accordato dall'emittenza privata di Berlusconi, alla quale era legato in quel periodo da un contratto (Fusco, 26 gennaio 1990).

Come avviene normalmente nei revival, però, ogni gesto di questa ripresa della tradizione era premeditato e in quanto tale un po' "finto". L'orchestra, per esempio, fu messa in piedi appositamente dal maestro Gianmaria Barlendis che selezionò i musicisti (Anselmi, 2009). Era tramontato il tempo delle compagini orchestrali stabili, in tale concorrenza tra loro da animare il dibattito tra ascoltatori e critici, che aveva inaugurato Sanremo negli anni cinquanta. A partire dal 1990 l'orchestra del Festival è formata da un gruppo di musicisti RAI, residuo dell'ormai disciolta Orchestra ritmi moderni, e da numerosi strumentisti aggiunti¹².

La compagine così formata prova insieme per un mese circa, prima nelle sedi RAI e negli ultimi giorni a Sanremo. Come si è ricordato, la cancellazione dell'orchestra negli anni ottanta era stata dovuta anche a problemi tecnici, risolti allorché si rese possibile un'amplificazione efficace per i dettami estetici dell'era post-disco. Nel 2010 per esempio ogni strumento è stato amplificato e, oltre al direttore, anche i musicisti avevano auricolari e un mixer applicato alle poltrone, grazie al quale potevano calibrare l'ascolto durante l'esecuzione e seguire, volendo, il click metronomico che scandisce il tempo. Gli strumentisti hanno a disposizione le loro parti, da mantenere rigorosamente segrete fino all'inizio della gara. Le case discografiche, che hanno già inciso il master della canzone nel momento in cui l'orchestra comincia le prove, richiedono

che l'esecuzione sia al massimo conforme a quella del disco. Ovviamente ciò è possibile solo nelle intenzioni. L'esecuzione *live* non è dunque quella messa in commercio né vengono previste incisioni commercializzabili con l'orchestra del Festival, che una volta finita la manifestazione viene sciolta, per poi riformarsi l'anno successivo, come rito comanda. Negli anni cinquanta il disco si prefiggeva di riprodurre quasi fedelmente il sound orchestrale del *live*. Nel decennio successivo si avvertiva già uno scollamento tra le due versioni. La divaricazione tra i suoni dell'orchestra e il gusto per l'elettronica che prese piede negli anni settanta aveva costretto all'uso delle basi negli anni ottanta. Il ritorno dell'orchestra non costituì una vera inversione di tendenza. Lunghi dall'essere veramente valorizzata, essa ha dovuto adattarsi alle scelte discografiche, anche se ci sono stati casi di vera ricerca sulle possibilità dell'orchestrazione: un esempio è *Spalle al muro* di Mariella Nava per Renato Zero, che nel 1991 fu diretta da Geoff Westley.

La differenza tra l'orchestra riedita nel 1990 e quelle del passato non era il solo segno di quanto "finto" fosse il tentativo di revival. Nei decenni precedenti era crollato il sogno della canzone italiana degli anni sessanta di poter competere, sull'onda dei successi cinematografici, con le produzioni anglo-americane: la doppia esecuzione affidata a star come Ray Charles, Miriam Makeba o Toquinho ebbe ben altro peso rispetto alle precedenti esperienze, visto che tutti cantavano una trasfigurata versione in inglese delle canzoni. Per chi aveva sentito Louis Armstrong nel 1968 costretto a canticchiare simpaticamente con vistoso accento americano «Ciao, stasera son qui / mi va di cantareiiii, ballareiiii, con te», fu chiaro che non c'era più posto nel mondo per quel tipo di "sogno italiano" vedendo come Ray Charles trasformava in tutt'altro la canzone di Toto Cutugno.

Del resto il paese era fortemente cambiato e di lì a poco il Festival avrebbe dovuto sopravvivere addirittura alla caduta del sistema politico della Repubblica. I segni di questi cambiamenti a livello televisivo furono nettamente percepibili: per la prima volta lo sponsor ufficiale, il detersivo Dash, divenne parte dello spettacolo con interruzioni gestite da Renato Pozzetto, lunghi teatrini che a vederli a distanza di vent'anni fanno quasi tenerezza. La concorrenza televisiva inoltre era diventata un fatto di cui si discuteva notevolmente. Molte polemiche apparvero sui giornali a causa della concomitanza tra la prima serata e una importante partita Milan-Juventus trasmessa in contemporanea dal secondo canale della RAI per il campionato di Coppa Italia. Ironicamente veniva citato

Silvio Berlusconi, allora “solo” padrone delle reti Mediaset e presidente del Milan, che aveva alleggerito la programmazione nelle sue reti schiacciate dai due mega-eventi RAI. Si disse che poteva solo sperare, per consolarsi, in una vittoria della sua squadra (Fusco, 28 febbraio 1990).

Quanto alle canzoni è possibile, anche nella selezione, leggere un certo adeguamento al tradizionale equilibrismo tra i generi che caratterizzava i Festival pre-crisi. Tra le 20 in gara nella sezione Campioni innanzitutto trionfarono le canzoni d’amore, di cui alcune erano più precisamente “sull’amore”: piccoli trattatelli sul sentimento e le sue manifestazioni che affiancavano i racconti di esperienze individuali. La stessa copresentatrice Gabriella Carlucci notò che c’era un certo numero di titoli che contenevano la parola “amore”. In effetti, scorrendo la lista si trovano: *Gli amori*, *Vattene amore*, *Amore*, *Amori*, *Ma quale amore*. Ugualmente di argomento amoroso sono *Bisognerebbe non pensare che a te*, *Donna con te*, *Tu... sì*, che si rivolgono a una persona amata, *Vorrei* e *Io vorrei*, che ovviamente esprimono un desiderio amoroso. Un inno alla bellezza femminile e dunque in qualche modo all’amore era *Evviva Maria*. Le problematiche dei rapporti di coppia invece vennero affrontati al maschile da *Uomini soli* e al femminile da *Io sono felice*, due canzoni nei contenuti pressoché speculari. Il totale fa 13 canzoni su 20. Per un Festival che aveva la “tradizione” di parlar più d’amore che d’altro è questo un segno evidente di adeguamento.

Ma in ogni edizione di Sanremo c’è sempre stata qualche escursione in altri argomenti. Una rappresentanza della canzone ironico-demenziale era dunque *A* di Francesco Salvi. Affrontava la questione dei rapporti di famiglia *Io e mio padre* di Grazia Di Michele. Una canzone di ispirazione storico-locale era *La nevicata del ’56* cantata da Mia Martini. Riflessioni esistenziali erano in *Verso l’ignoto* dei fratelli Bella, ottimistica era *Buona giornata* dei Ricchi e Poveri, pessimistica e forse impegnata *Ringrazio Dio* di Paola Turci, mentre *900 Aufwiedersehen* di Eugenio Bennato e Tony Esposito rappresentò, all’inizio dell’ultimo decennio, uno dei primi bilanci di fine secolo che ci accompagnarono fino al Capodanno del 2000. La versione in lingua straniera delle canzoni aveva spesso un testo totalmente diverso ma non ci sembra il caso qui di darne conto.

Se una certa rappresentatività di varie tematiche era garantita nei contenuti delle liriche, altrettanto avvenne per i generi musicali che, tradizionalmente anche in questo caso, trovavano voce al Festival. La canzone romantica nelle parole e nella musica fece sicuramente la parte del leone.

Aveva una forma abbastanza riconoscibile e ormai consolidata, basata sul contrasto tra pacate strofe e l'esplosione del ritornello, più acuto, più forte, più denso nell'accompagnamento e cantato a voce piena sovente in un ambitus più alto anche di un'ottava rispetto alla strofa. L'alternarsi delle strofe e dei ritornelli poteva avvenire secondo schemi differenti. Un modello molto comune era SSRSR. Le tendenze "disco" dei primi anni ottanta con l'ampliarsi dello spazio per il *groove* erano sepolte già da un po' e in queste canzoni c'era un'evidente prevalenza delle parti melodiche sostenute soprattutto da una poderosa riempitura armonica effettuata dalle tastiere e dagli archi. Questi tratti erano comuni a tutte e tre le canzoni vincitrici: *Uomini soli* dei Pooh, *Gli amori* di Fabrizio Berlincioni, Depsa e Toto Cutugno e *Vattene amore* di Amedeo Minghi.

I Pooh, ispiratori di tanti complessi sanremesi dei secondi anni settanta, non erano mai andati al Festival. Nella chiacchierata con Johnny Dorelli prima dell'esibizione, uno di loro disse che venti anni prima non erano stati accettati perché avevano i capelli lunghi¹³ (CAR 1990b). Sui giornali si vociferava che avrebbero vinto come infatti fu. Furono l'unico gruppo della sezione e suonarono dal vivo senza orchestra, con una strumentazione essenziale e un miracoloso riverbero che ingigantiva in particolare gli accordi della tastiera. Alla chitarra era affidata l'esecuzione di una melodia che fungeva da introduzione e interludio. pochissimo spazio avevano il contrabbasso e le percussioni, usate essenzialmente per creare effetti e non per sostenere un *groove* reso inutile dai tempi distesi della melodia.

La lirica si immergeva in un argomento molto poco praticato nelle canzoni: la debolezza degli uomini soli, ovvero privi di una compagna-fidanzata-moglie. Ebbe successo anche se alcune caratteristiche del testo denunciano più che altro la difficoltà degli uomini di parlare di sé stessi. Nella prima strofa sono descritti personaggi che più che sofferenti sembrano rispondere ai canoni pubblicitari dell'uomo «che non deve chiedere mai», come recitava la pubblicità del dopobarba Denim, in voga in quegli anni: uomini d'affari, in viaggio e in cerca di successo, con valigette 24 ore e dopobarba. Sono poi enumerate alcune tipologie di persone complessate «perché han studiato da prete o per vent'anni di galera / per madri che non li hanno mai svezziati». A fronte delle difficoltà di queste figure maschili appare quasi una scappatoia l'appello al salvifico «Dio delle città e dell'immensità» per avere un aiuto a «imparare queste donne». Come dire che il problema è sempre lì, nell'imperscrutabilità delle donne «dolcemente complicate», come aveva fatto cantare Ruggeri

alla Mannoia nel 1987 in *Quello che le donne non dicono*. Eppure l'idea era buona e, dopo tante canzoni di uomini sulle donne, una che si interrogasse sulle questioni della mascolinità poteva avere un senso. Ben più realistica era *Io sono felice*, scritta da Rosalino Cellamare-Ron per Milva, che parlava del tacito e disperante disgregarsi dell'amore nella vita di coppia, un tema che si adattava all'età della cantante che tornava a Sanremo dopo sedici anni. Ma Ron era stato facilitato da anni di esplicitazione pubblica delle insoddisfazioni femminili e non aveva dovuto inventar nulla di nuovo.

■■■ Come era già avvenuto e continua ad avvenire a Sanremo, comunque, il contenuto di *Uomini soli* è in qualche modo mascherato dal modello formale, che suona simile a quello di una qualunque canzone romantica, pur disperata. In modo minore, lo schema SSRSR produce il classico effetto di stasi nella doppia strofa iniziale, a cui segue l'esplosione accorata del ritornello. Il ritorno della melodia della strofa, per una sola volta, è un momento di respiro prima della ripresa del ritornello, interrotto da brevi interventi strumentali e poi portato a conclusione. La coda riprende l'*incipit* della strofa in un rapido smorzarsi dell'accompagnamento che lascia quasi nuda la voce. Anche questo effetto, che aveva preso il posto dell'urlo finale già negli anni settanta, ha avuto lunga durata. Lo troviamo per esempio in canzoni del 2010 come *Ricomincio da qui*.

Lo stesso schema formale ha *Gli amori*: SSR(ab)SR. La seconda strofa è ispessita dall'entrata degli archi e del coro. Il ritornello è articolato in due parti (ab) delle quali la prima (a) è più contenuta e prepara la vera esplosione che avviene nella seconda parte (b) il cui *incipit* sale d'ottava. Anche il salto d'ottava (tra prima e seconda strofa, tra strofa e ritornello, tra sezioni del ritornello, tra primo e secondo ritornello) stava diventando sempre più comune fino a essere quasi una regola nel nuovo secolo. Nel ritornello in una semplice armonia di do maggiore basata su ii-V⁷-I, Cutugno canta la difficoltà di amare: «Ma quali amori ma quanti amori / con il coraggio e la paura di volersi bene».

In *Vattene amore* lo schema è arricchito da un ponte, generato da un allungamento della seconda strofa. Lo schema può essere quindi rappresentato come SSPRSSPR, con una struttura dunque simmetrica dovuta alla successione di due parti (SSPR) melodicamente uguali. L'evoluzione della strofa nel ponte e la realizzazione di un lungo ritornello, nel quale la cadenza perfetta sulla tonica finale è ritardata dalla ripetizione per tre volte di un giro sospensivo IV-ii-iii-vi, sono espedienti usati da Minghi per creare un effetto di tensione e trascinamento che sono probabilmente il segreto della canzone, assieme all'interpretazione di Mietta. Il

cantautore lasciò grande spazio a Mietta, scegliendo una tonalità che esaltava le doti vocali della cantante, anche se scomoda per lui. ■■■

Le canzoni “romantiche” con schema strofa-ritornello furono, come si è detto, la maggioranza, ma erano affiancate da esempi differenti. Stravagante era la forma musicale di *A* di Francesco Salvi con Natale, Turatti, Melloni. Rispettando i canoni della canzone comica, il brano era costruito per lasciar spazio teatrale al cantante, che interpretava in vario modo le «A» della sua canzone e interrompeva il flusso con interventi parlati o motivetti corali degni delle canzoni dance e dello stile dj. Il Festival maturo si concesse con questa canzone addirittura di mettere in scena le polemiche, ormai stereotipate, che lo avevano coinvolto: «Qui sono quarant'anni che si fa sempre la stessa musica», disse Salvi, e nel ritornello «Cantare sempre pensare mai / poi ci troviamo in un mare di guai / pensare sempre cantare mai / e siamo ancora in un mare di guai». Una sorta di summa delle altalenanti velleità del Festival di dar voce all'Italia o di essere solo «il futile», come dichiarò Pippo Baudo nel 1987 (CAR 1987), e ribadì Dorelli pur con altre parole (CAR 1990a).

C'erano poi alcune canzoni “cantautorali” che, pur presentando un'alternanza di sezioni e parti ritornellanti, evitavano accuratamente il pathos dell'esplosione nel ritornello. Logogenica per definizione, infatti, la canzone cantautorale si organizzò anche in quel Sanremo in soluzioni formali eterogenee che puntavano a mettere in luce i contenuti del testo.

Grazia Di Michele, in scena con la chitarra¹⁴, presentò con *Io e mio padre* una ballata la cui forma può essere rappresentata così: AAB ABC A(strum.) B. Più che da un vero ritornello, la canzone era caratterizzata dal ricorrente ritorno di un modello melodico portante un verso che contiene le parole del titolo, «sei mio padre», «io e mio padre», con il quale si concludono sulla tonica le varie sezioni (sia A, sia B, sia C).

Eugenio Bennato e Tony Esposito (autori di *900 Aufwiedersehen* insieme a Di Franco e D'Angiò) suonarono anche loro dal vivo. Bennato con la chitarra eseguì un tema generosamente ripetuto che è il vero ritornello principale (pur se strumentale) della canzone. L'altro ritornello, che ripeteva il titolo, era solo un breve inciso, a strumenti fermi: un saluto sottolineato anche da un gesto della mano di Bennato. Ulteriore materiale melodico, extracanzone, era un *riff* nonsense del coro. L'uso di accattivanti melodie strumentali è frequente nello stile compositivo di vari cantautori, come Paolo Conte o Fabrizio De André, soprattutto quelli che meno concedono alla melodia nella costruzione del cantato.

■■■ Prima dell'esibizione della seconda serata Johnny Dorelli chiese ai due musicisti, rappresentanti di significative esperienze sperimentali nel panorama musicale partenopeo degli anni settanta, perché Napoli fosse così importante per la musica italiana. Esposito rispose accennando brevemente ad alcune peculiarità del linguaggio della canzone partenopea, quale per esempio l'uso della scala con il secondo grado abbassato. Questa scala, dalla quale si genera l'accordo di sesta napoletana dalla connotazione particolarmente patetica, è stata utilizzata abbondantemente nella canzone italiana fino agli anni quaranta e sopravvisse anche in *Grazie dei fiori* (cfr. CAP. 1). Non c'è però in *900 Aufwiedersehen*, che è una canzone in equilibrio tra l'allegria di un ritmo da ballo e quel tanto d'amarezza che sempre accompagna bilanci e addii. Ambigua dal punto di vista modale è però la melodia della chitarra caratterizzata dalla mobilità del fa: diesis nel movimento ascendente (un arpeggio di re maggiore settima) e naturale nella seguente scala discendente dal do al re. ■■■

Aggressiva era Paola Turci in *Ringrazio dio* di Rizzo, Righini, Silvestro, un'altra canzone che, pur nel rispetto della canonica struttura strofa-ritornello, evitava qualunque effetto romantico e su una ritmica sostenuta indulgeva piuttosto in un'armonia complessa. Su questa Toquinho creò i ricami della chitarra che accompagnavano la sua versione in portoghese della canzone, nella quale si parlava di musica e amore e non di rabbia e sangue come nel testo italiano.

Una chiara canzone da ballo era *Evviva Maria* che Peppino di Capri scrisse con Depsa. Di Capri rispolverò la sua vena di cantante da dancing, quella di *A Saint Tropez Twist* del 1962 per intenderci, per portare al Festival la danza del momento, la *lambada*, che con una canzone dei Kaoma era stata il tormentone estivo dell'estate 1989. I selezionatori sanremesi, chissà se consapevolmente, avevano comunque dato spazio, come tradizione vuole, anche al repertorio da sala.

Esulava dal filone romantico anche *Buona giornata* (firmata pure questa da Depsa, insieme con Vittorio Cosma e Mauro Paoluzzi) dei Ricchi e Poveri, protagonisti con Cutugno dei Festival del decennio precedente. Ernesto Assante disse che la canzone richiamava *Pais Tropical* di Jorge Ben, un classico del Tropicalismo di fine anni sessanta (Assante, 3 marzo 1990). Lo stile della canzone e dell'interpretazione richiamava anche quello dei Manhattan Transfer. Nel 1988 era uscito l'ultimo album del gruppo americano, *Brasil*, dedicato appunto alla musica latina. Elio e le Storie Tese, che proprio nel 1990 cominciarono la loro spassosa serie di parodie delle canzoni sanremesi in un concerto all'O-

deon di Milano tenuto in concomitanza con la serata finale, accostarono *Buona giornata* con *Soul Food to Go*, un brano di *Brasil* (Anselmi, 2009, p. 399). Bisogna anche ricordare che era nell'aria la versione dei Manhattan Transfer di *Birdland*, il pezzo dei Weather Report divenuto nel 1988 la sigla della pubblicità televisiva dell'Amaro Ramazzotti, quella della «Milano da bere», slogan dell'ottimistica illusione dell'Italia craxiana.

Sotto gli strali di Elio erano passate molte altre canzoni. Ricordiamo quella di Caterina Caselli, *Bisognerebbe non pensare che a te* di Guido Morra e Maurizio Fabrizio. Ormai discografica affermata la Caselli tornò al Festival, disse a Dorelli, incitata dal figlio Filippo. Elio nella sua parodia sostenne che «bisogna esser bravi» a mettere tre plagi in una sola canzone (YT 1990). Effettivamente il brano sa di *déjà vu*, il ritmo marcato sulle duine (quello così caratterizzante in *Cuore matto* di Little Tony), associato al modo minore e al *riff* sugli strumenti elettrici, ricorda tanto le canzoni degli anni sessanta, come se la cantante fosse tornata al Festival a interpretare il suo personaggio.

Parodie e incroci con la pubblicità erano fenomeni moderni che si intrecciavano con la tradizionalità. Beniamino Placido sostenne che il Festival si era «asseriato», prendendo il termine dal gergo paesano del Sud Italia: «Una delle poche cose che si capiscono del Festival di Sanremo, è che si tratta di una grande sagra paesana. Dunque, non si può capire quello che è accaduto quest'anno se non si tiene presente il fenomeno paesano dell'asserimento. [...]. Quando la provincia era provincia, quando i paesi erano veramente paesi e non prolungamenti delle periferie urbane si permetteva ai ragazzi di scorrazzare ed alle ragazze di folleggiare, ma fino ad una certa età. Poi dovevano asseriarsi. Esattamente quel che è accaduto al Festival di quest'anno. Si è asseriato. Niente folle, niente sorprese» (Placido, 4 marzo 1990).

Il Festival che si affacciava ai novanta era dunque adulto, forse un po' noioso, ma ben saldo sulle sue posizioni.

Rinverdire le radici: i primi anni novanta

Nel 1989 sembrò quindi possibile ravvivare la gara con un lifting che gli restituisse i connotati degli anni sessanta. L'organizzazione venne affidata ad Adriano Aragozzini, già manager di molti nomi importanti della musica leggera come Gino Paoli che rispose positivamente all'invito e

fu in gara. Il cantautore di Monfalcone mancava da Sanremo dal 1966, fase oscura della sua carriera. Ritornato in auge, nel 1985 il tour con Ornella Vanoni, rinvigorito dal richiamo al loro amore dei primi anni sessanta, era stato trionfale. Anche la cantante milanese era nel 1989 al Festival dopo 19 anni di assenza. Paoli era allora deputato, eletto a Napoli come indipendente nelle liste del PCI; Vanoni apparteneva, come molti altri suoi colleghi, al *milieu* di Craxi, un appassionato di musica leggera. Solo qualche anno dopo, nel 1995, ma pareva passato molto più tempo, sarebbero stati i politici – dall'ex leader del Movimento studentesco Mario Capanna al giovane deputato di Rifondazione comunista Nichi Vendola, accompagnati da consumati professionisti dei media, Antonio Ricci, Bruno Voglino, Sandro Curzi, Daria Bignardi – ad affollare la performance sanremese di Sabina Guzzanti e David Riondino. Inoltre, a potenziare l'edizione del 1989 erano le presenze di Mia Martini, di un irregolare quale Enzo Jannacci, di Jovanotti, pupillo delle nuove generazioni, di Renato Carosone. I cantanti furono divisi in tre sezioni, una delle quali – gli emergenti, i cui finalisti erano stati selezionati attraverso *Aspettando Sanremo* – era un concentrato della natura della manifestazione, fondendo cantanti un po' appassiti del passato, interpreti, come la vincitrice Paola Turci, bisognosi di un'affermazione dopo anni di attività e altri di ambito regionale sconosciuti al pubblico nazionale.

In coppia con Fausto Leali vinse Anna Oxa, reduce dalla conduzione di *Fantastico*, il varietà del sabato sera. Dopo avere partecipato a sei edizioni di Sanremo nel corso del decennio, la sua affermazione fu il riconoscimento di un personaggio paradigmatico, assai differente dalle altre interpreti degli anni ottanta: per tutte si pensi a Loredana Bertè o a Donatella Rettore, che cercavano effettivamente sempre di stupire, fuori dal coro, stabilendo un'evoluzione dello spirito dei settanta. Se Rettore vi debuttò (cfr. CAP. 3), Bertè fu presente la prima volta nel 1986 con una canzone di Armando e Pino Mango, *Re*, esibendo, insieme con le ballerine che l'accompagnavano, un finto pancione che lasciò sconcertata l'opinione media di un paese per il quale la maternità era argomento inviolabile.

Anna Oxa era diversa. La sua specificità, al fondo del perdurante successo tra anni ottanta e novanta, risiedeva, come si è accennato, nel lato zeligiano, trasformistico. Attingendo ad aspetti che caratterizzavano altre grandi interpreti – non a caso nel 1990 sostituì all'ultimo momento Patty Pravo, presentandosi però con una capigliatura corvina stile anni quaranta in linea col contenuto del brano *Donna con te* di Dani-

lo Amerio e Luciano Boerio («le tue mani su di me / stanno già forzando la mia serratura») –, Oxa assumeva tuttavia una fisionomia riconoscibile. Snob e popolare, sensuale e familiare, distante e vicina, bionda e bruna, sofisticata e *glam*, elegante e scandalosa, eterno femminino e nuovo femminismo, Anna Oxa sintetizzava un tempo che ricercava affannosamente una possibile identità e di qui una qualche felicità con tutti i materiali che si ritenevano disponibili per conseguirla, con totale disponibilità a ogni contaminazione, a ogni linguaggio, eppure emblema dell'impraticabilità del riconnettersi con il sé.

Le edizioni di Aragozzini volevano riacciuffare la grandezza del passato della manifestazione che si dilatava intanto a cinque giornate, allargamento stabilizzatosi poi dal 1995. Le celebrazioni del rito sanremese duravano ormai l'intera settimana. Nella religione della città di riviera il lunedì divenne il giorno del riposo, dal martedì al sabato si dispiegava la gara, la domenica era dedicato al ringraziamento attraverso *Domenica in traslocata* all'Ariston.

Nel 1990 ritornarono in un colpo solo orchestra, interpreti stranieri e giurie, con l'abbandono delle basi musicali e del voto popolare del Totip. L'età media dei big aumentava ed era più vicina ai 40 che ai 30: nel 1981 non raggiungeva i 30. Il peso degli anni si avvertiva anche nei pochi grandi interpreti stranieri accoppiati agli italiani. L'anno di «Trottolino amoroso / dududu dadadà»¹⁵ – *Vattene amore* cantata dall'autore Amedeo Minghi insieme con Mietta – non pareva nell'insieme molto allegro. I Pooh – autori del brano erano Negrini e Facchinetti – abbozzarono in *Uomini soli* un ritratto assai sconcertante del maschio italiano (cfr. p. 239). Il vincitore delle nuove proposte Marco Masini, in un brano firmato insieme con Giancarlo Bigazzi, l'autore che dettò le parole di questi anni, e con Beppe Dati, si diceva «disperato» e «sbagliato».

Il 1991, anno nel quale spiccò l'accoppiata di Jannacci con Ute Lemper, accentuò i contenuti drammatici, e non solo perché si svolse in concomitanza con la prima guerra del Golfo, vero inizio della fase successiva alla guerra fredda. La nuova realtà globale con l'affermazione dell'economia della conoscenza profilava scenari inediti che a Sanremo si manifestavano sotto forma di angoscia esemplarmente espressa da Bigazzi e Tozzi in *Gli altri siamo noi*: «In questo mondo piccolo oramai / gli altri siamo noi / sì gli altri siamo noi / fra gli indios e gli indù / ragazzi in farmacie / che ormai non ce la fanno più / famiglie di operai / licenziati dai robot / e zingari dell'est / in riserve di periferia / siamo tutti vittime e carnefici / tanto prima o poi / gli altri siamo noi». Non era fa-

cile adattarsi al fatto che «i muri vanno giù / al soffio di un'idea / Allah come Gesù / in chiesa o dentro una moschea». Pertanto, più che un'opportunità, sembrava l'inizio di un film dell'orrore, così come effettivamente molti italiani incominciarono a vivere gli epocali e sconvolgenti mutamenti che riguardavano anche loro, travolgendone di lì a poco la classe dirigente e ridimensionando il ruolo del loro paese. Non mancò, insomma, la tentazione di resistere, di stabilire un impossibile confine invalicabile, di innalzare un nuovo muro tra «gli altri» e «noi».

Il fatto era che tutte le certezze venivano meno. Abbiamo già visto i Pooh cantare una geremiade sulla crisi del maschio italiano ormai intradato verso un'autentica *via crucis*. Raf, autore con Beppe Dati di *Oggi un dio non ho*, sentiva «solitudini l'ulivo del Getsemani», «moltitudini l'arrivo di altri popoli / e accendersi bandiere feste inutili». Non gli restava che chiedere aiuto a «Madonna madre mia / non andar via / che io morirò / e oggi un dio non ho». Veniva quindi da lontano e aveva solide radici la crisi del maschio. Una ragionevole ricetta per superarla, rincomponendolo, era suggerita da Grazia Di Michele in *Se io fossi un uomo*, composta insieme con Johanna Di Michele e Giuseppe Nocera: «Se io fossi un uomo / non mi difenderei / con sguardi così attenti / a non raccontarsi mai / di essere fragile non lo nasconderei / né di essere solo / se fossi un uomo». Perché, come avvertiva Mariella Nava nella sua *Gli uomini*, quanti non avevano quel coraggio interiore, «no non sono quelli i vincitori / spesso son proprio loro i traditori». Persino Al Bano e Romina in *Oggi sposi*, scritta da Depsa e Beppe Andreetto, facevano intendere che la loro favola, autentico racconto incantatore degli ultimi vent'anni, stava per trasformarsi in angoscia: «Gli anni passano per tutti / e anche noi siamo cambiati / più padroni del destino / forse meno innamorati», sebbene, secondo il buonsenso della canzone vincitrice¹⁶, *Se stiamo insieme*, parole di Mogol e musica di Cocciantè, «se stiamo insieme / ci sarà un perché».

Spettò a Sabrina Salerno, campionessa delle classifiche europee, e a Jo Squillo, autrice del brano e già esponente di un punk da piazza San Babila, rassicurare. Esibendo generosamente corpo e gambe sinuose, affermarono baldanzose: «Siamo donne / oltre le gambe c'è di più / donne donne / un universo immenso e più / senza donne / ma sai che noia qui in città». Era il manifesto, che Arbore aveva anticipato con le ragazze coccodè in *Indietro tutta* e Boncompagni esaltato e reso allettante con le adolescenti di *Non è la Rai*, di un femminile che avrebbe dilagato fino a essere cooptato nel nuovo secolo nel governo medesimo al tempo del

centrodestra. Non metteva in discussione nulla e ben si adattava a un paese in difficoltà nel riplasmare i generi entro una dimensione autenticamente democratica.

Il disagio però dominava e non riguardava solo la coscienza di sé con le inevitabili ricadute nelle relazioni interpersonali, ma a cascata condizionava la vita sociale. Vero, desolato era il ritratto dei *dropout* di Pierangelo Bertoli e Luigi Marielli dei Tazenda in *Spunta la luna dal monte*: «In sos muntonarzos sos disamparados / chirchende ricattu chirchende / in mesu a sa zente in mesu / a s'istrada dimandende / sa vida s'ischidat pranghende (Negli immondezzei i dimenticati, cercando cibo, chiedendo in mezzo alla gente in mezzo alla strada, la vita si sveglia piangendo)». Erano tali anche i vecchi, cantati con inusitata forza drammatica da Renato Zero, presente per la prima volta a Sanremo con *Spalle al muro*. Rispetto ai tempi de *Il vecchietto* di Modugno era mutata la loro rilevanza demografica. La canzone scritta da Mariella Nava, nel dare visibilità all'invecchiamento progressivo della popolazione italiana, identificava in essi le autentiche «persone inutili» evocate lo stesso anno da Paolo Vallesi, anche se gli anziani occupavano molti gangli decisionali di un paese immobilizzato e privo di ricambio. Il problema era reale: come mettere a frutto le energie di una società dai profondi mutamenti demografici con sempre più anziani, ma nondimeno lucidi e desiderosi di essere attivi, pur dopo avere acquisito la sicurezza della pensione?

Le giovani generazioni del resto soffrivano indicibilmente: Masini in *Perché lo fai*, scritta con Bigazzi e Mario Manzani, era alle prese con una ragazza tossica – «se ritornassi libera, se ritornassi mia» – e la voleva trarre fuori «dal nostro Vietnam» dei quartieri dello spaccio. Jannacci in *La fotografia*, che ebbe il premio della critica, piangeva un figlio ragazzino ucciso in un conflitto a fuoco, che avrebbe potuto essere di criminalità, di mafia, di guerra. Parlava di un imberbe liquidato dalla sfortuna di «nascere in un paese dove i fiori han paura e il sole è avvelenato» (i simboli di Sanremo).

Sanremo sembrava annunciare se non un disastro, quantomeno tempi irti di difficoltà e di dolori. Occorreva attingere alle relazioni fondamentali con la decisiva avvertenza che era vitale volere e sapere comprendere l'altrove, onde evitare di ritirarsi, ripiegando nell'andito di casa: «Noi siamo terra nella terra / è bello stare con i piedi per terra / è bello avere i piedi nella terra / e con le mani accarezzare la terra / con gli occhi abbrac-

ciare tutta la terra» – cantava in modo pregnante e in un’atmosfera di *world music* Rossana Casale in *Terra* di Guido Morra e Maurizio Fabrizio.

Per intanto nel 1992 tornarono Pippo Baudo e, a riprova della necessità di rimpolpare la tradizione, le eliminazioni dei big. Durante la permanenza del presentatore nel *network* privato uno dei punti meno definiti di Sanremo aveva riguardato proprio gli officianti, anche se quella fase costituì una felice parentesi di effettiva parità di genere: Miguel Bosé e Gabriella Carlucci nel 1988, Gianmarco Tognazzi, Danny Quinn, Rosita Celentano e Paola Dominguin Bosé nel 1989, Johnny Dorelli e di nuovo la seconda delle sorelle Carlucci nel 1990, Andrea Occhipinti ed Edwige Fenech nel 1991.

Baudo si circondò di vallette scelte, secondo tradizione, tra personaggi del *mainstream* televisivo dosando bionde e brune. Nel 1993 si fece affiancare da Lorella Cuccarini che allora si identificava strettamente con la televisione commerciale. In quegli anni il presentatore siciliano assunse nello spettacolo della musica una funzione analoga a quella di Bruno Vespa nello spettacolo della politica. Dei personaggi televisivi che si identificavano con i decenni del primato democristiano sono stati i soli ad avere avuto un grande rilievo nella lunga transizione italiana. Vespa, ridimensionato solo nella brevissima fase di rinnovamento dei “professori”, da lui vissuta come punitiva nei suoi riguardi, è divenuto poi il giornalista televisivo di riferimento per l’informazione politica con il monopolio del suo *Porta a porta* sulla principale rete pubblica. Naturalmente ha incrociato Sanremo, presentando nel 1997 il *Dopofestival* e facendo del suo programma un puntuale appuntamento di annuncio e di bilancio dell’evento. Baudo, invece, dopo la perdita della DC, comune partito di riferimento, e l’infruttuoso passaggio a Mediaset nel 1996, ha avuto un percorso più tormentato. Approdato nel 2001 in Democrazia europea, la formazione dell’ex segretario della CISL Sergio D’Antoni che aveva l’esponente di prestigio in Giulio Andreotti, si è infine accostato al pari dell’ex sindacalista al centrosinistra.

Nel 1992 le mamme, come nel 1954, trionfarono. Più in generale, quell’edizione sembrava sospesa tra il bisogno di aggrapparsi all’intero passato recente e il sospetto/timore che stesse per esaurirsi. La mamma avvolgente era al centro del tema svolto da un cantautore che a Sanremo, dopo avere superato molti esami con bozzetti di levigata grazia – *Roma spogliata*, *Via Margutta* –, ambiva, avendola sfiorata con *L’amore rubato*, alla prima vera laurea, non a quelle *honoris causa* largamente elargite dal Festival nel corso degli anni ottanta. «Portami a ballare por-

tami a ballare / uno di quei balli antichi / che nessuno sa fare nessuna sa fare più» invocava Luca Barbarossa, confermando che la crisi esistenziale veniva da lontano: «Dai mamma dai questa sera fuggiamo via / è tanto che non stiamo insieme e non è certo colpa tua / ma io ti sento sempre accanto anche quando non ci sono».

Le mamme erano nello sfondo de *Gli uomini non cambiano*, scritta da Bigazzi, Dati e Marco Falagiani per Mia Martini, al cui centro era però il primo maschio, il padre. Sia pure con parole un poco didascaliche che fecero spiccare ancor di più la dolorosa interpretazione della cantante calabrese, il motivo fondava l'infelicità femminile – «nascono in famiglia quelle mezze ostilità» – nella fallita relazione col padre, sicché da quella ferita originaria derivava che «gli uomini ti uccidono / e con gli amici vanno a ridere di te», «fanno i soldi per comprarti / e poi ti vendono». Eppure, anch'essi «sono figli delle donne» anche se «non sono come noi». E qui si fermava.

Il terremoto era alle porte e Paolo Vallesi, terzo classificato, nella canzone scritta con Beppe Dati avvertiva però che non tutto era perduto – «Quando toccherai il fondo con le dita / a un tratto sentirai la forza della vita» –, mentre gli Aeroplanitaliani, eliminati tra i giovani ma presenti nelle classifiche dei dischi più venduti¹⁷, di fronte ai tumultuosi mutamenti internazionali e alle loro ricadute interne invocavano «Zitti zitti, il silenzio è d'oro», perché «nel silenzio finalmente sento». Eppure Sanremo si sentiva più forte, tanto da concedersi anche autoironia, come nel brano degli Statuto *Abbiamo vinto il festival di Sanremo*, nel quale si esplicitavano le procedure opache che da sempre lo avevano contrassegnato.

Tra il 1992 e il 1993 le eliminazioni colpirono coloro che avevano dato un segno profondo alle diverse sfumature della musica popolare italiana nell'ultimo trentennio: Milva, Di Capri, Orietta Berti con Giorgio Faletti allora celebre comico del circuito Fininvest, Ricchi e Poveri, Pupo, Vandelli, Dik Dik & Camaleonti, Gagliardi, Formula 3, Scialpi, la Nuova Compagnia di Canto Popolare e Salvi. Erano le premesse del rinnovamento, del cambiamento annunciato anche dalla sequela dei vincitori: Barbarossa nel 1992, Ruggeri, da solo e non come spalla di Morandi e Tozzi, nel 1993, Aleandro Baldi nel 1994, Giorgia nel 1995, Ron nel 1996¹⁸. Tra i giovani debuttarono cantanti destinati a durare o che comunque ebbero una fase di successo: Laura Pausini, Gerardina Trovato e Nek nel 1993, anno in cui Biagio Antonacci, già in gara tra i giovani nel 1988, si presentò tra gli artisti affermati; Andrea

Bocelli, Irene Grandi e Giorgia nel 1994, Gianluca Grignani, Daniele Silvestri, Neri per Caso e Massimo Di Cataldo nel 1995; Carmen Consoli, Marina Rei e Syria nel 1996.

In quegli anni in cui assunse anche la direzione artistica, Baudo sembrò perseguire un disegno di svecchiamento che non era però soluzione di continuità col passato. Vandelli, Dik Dik e Camaleonti furono eliminati con un brano entrato in classifica, *Come passa il tempo*, aperto da una citazione di *A Whiter Shade of Pale* dei Procol Harum, la cui cover era stata un successo proprio dei Dik Dik nel 1967. Scritta da Bigazzi e Dati insieme con Riccardo Del Turco, che degli anni sessanta era stato una delle voci («Luglio / col bene ti voglio / vedrai non finirà / ia ia ia ia»), la canzone interpretata da tre esponenti storici del beat italiano si muoveva entro l'ormai consolidato *vintage*. Nel contempo non si discostava dal bilancio che Gaber e Luporini nel 2001 avrebbero consacrato in *La mia generazione ha perso*: «Noi non abbiamo vinto / ma viviamo e il sogno / va più in là». Se questo era il clima, si comprende la centralità acquisita dai cantautori di nuova generazione (Santoro, 2010). Era come se l'opposizione alla canzone sanremese, inscritta entro quella categoria di «canzone gastronomica» coniata dal Cantacronache (Straniero *et al.*, 1964), fosse cooptata per ridare linfa a un rito che avvertiva stanchezza e per mutare i linguaggi. Era finalmente possibile con l'innesto di voci cantautorali fare coincidere area della rappresentanza e area della legittimità?

Questo tentativo fu evidente soprattutto in quell'anno cruciale che fu il 1993, quando il giovane PDS sorto dalle ceneri del PCI ebbe, col governo Ciampi, per la prima volta la possibilità di accedere al governo e di mostrare la sua sostanza, ritirandosi dall'esecutivo il giorno dopo esservi entrato e rendendo le cose molto più agevoli, secondo una costante storica, ai conservatori. A Sanremo, dietro Enrico Ruggeri con *Mistero* – titolo che ben si addiceva a quanto accadeva in quella fase racchiusa tra gli spettacolari assassinii di Giovanni Falcone e Paolo Borsellino, i sanguinosi attentati di Milano, Roma, Firenze, tra il suicidio di Raul Gardini che sembrava ridimensionare i capitani del nuovo Rinascimento degli anni ottanta e la silenziosa ristrutturazione della destra entro una moderna forza politica che aveva il simbolo nel re delle televisioni private – si classificarono Cristiano De André – «Dietro la porta di casa mia / [...] ci sono novità e tutto quello che ci porterà» – e il duetto composto da Rossana Casale e Grazia Di Michele con i loro *Amori diversi*, vale a dire quelli «insensati», «insondabili», «più intensi», «improvvisi»,

«che restano dentro / e non riesci a scordare / e che fanno più male». Fu un podio che intese evidenziare la discontinuità, al pari di Modugno nel 1958, di Endrigo nel 1968, di Battiato, Giusto Pio e Alice nel 1981.

Allora il verdetto recepì i desideri del pubblico che aveva con forza e con convinzione applaudito i vincitori. Ora, l'annuncio dei premiati fu accompagnato da una selva di fischi. La distonia era evidente. La scintilla fu offerta dall'esclusione dai primi tre posti di Renato Zero, non nella versione dissacrante e modernizzante che ne aveva contrassegnato il «carattere», bensì in quella del recitante una melodrammatica preghiera, che aveva le radici in uno dei punti saldi dell'identità italiana (Galli Della Loggia, 1998). Con indiscutibile pathos e con straordinaria presenza scenica, Zero interpretò *Ave Maria* musicata da Renato Serio, di lì a poco compositore dell'inno di Forza Italia: «Rei di questa ignoranza / rei del vuoto di una presenza / vuoi illuminarci Maria / puoi un'altra volta puoi Maria». Non era alle porte alcuna tranquilla e serena evoluzione, capace di liberarsi civilmente dei protagonisti del passato i quali, pur non annoverando molti padri della patria, erano però stati parte consistente della classe dirigente canora. Come diceva Renato Zero «la paura è già legge». La protesta del pubblico di Sanremo (e non solo di quello) reclamava una rottura che stabilisse una più salda continuità con ciò che di profondo era radicato e che nessuna «grande trasformazione» aveva divelto.

Negli anni successivi, anche se col costante ricorso a nuove leve, il verdetto di Sanremo divenne più consueto. «Le canzoni sono lucciole / che cantano nel buio / passerà prima o poi / questo piccolo dolore / che c'è in te / che c'è in me / che c'è in noi» immersi nelle «angosce di una ricca povertà» – era l'elogio della musica leggera e dell'idea di una romantica spontaneità della creazione artistica di Aleandro Baldi nel 1994. Dietro di lui Giorgio Faletti materializzava le angosce del paese nella lugubre «Minchia signor tenente», dando voce alla rabbia dei difensori dell'ordine mandati allo sbaraglio e massacrati nelle stragi di mafia – «Siamo stanchi di sopportare quel che succede in questo paese» –; Laura Pausini si diplomava big giungendo terza con un brano di Cheope, Marati, Valsiglio e Buti sugli eterni piccoli grandi dolori adolescenziali. Nel 1995 avvenne la consacrazione di Giorgia seguita da Morandi & Cola e da Ivana Spagna, presente per la prima volta al Festival, come Max Pezzali dopo l'uscita di Mauro Repetto dagli 883. Fu l'anno in cui erano in gara due star di Fininvest, Fiorello e Lorella Cuccarini, e Andrea Bocelli con *Con te partirò*, scritta da Lucio Quarantotto e Francesco Sartori e divenuta nel tempo una hit internazionale al pari del suo interprete.

Il premio che divide il buono dal cattivo gusto

Quando fu istituito, nel 1982, il Premio della critica fu assegnato a Mia Martini, in gara con *E non finisce mica il cielo* di Ivano Fossati. Anzi la vulgata sanremese racconta che il premio nacque proprio per dare un riconoscimento all'interpretazione della cantante, tanto che a lei fu dedicato nel 1996 dopo la morte, diventando Premio della critica Mia Martini.

Dopo la tragedia di Tenco c'erano stati altri tentativi di conferire un premio "di qualità". Nel 1970, per esempio, *L'arca di Noè* di Sergio Endrigo ricevette un premio speciale per il migliore testo offerto dal comune di Sanremo (Anselmi 2009, p. 224). Ma è dal 1982 che stabilmente i giornalisti accreditati nella sala stampa dichiarano il loro vincitore, ufficializzato anche dalla proclamazione durante le premiazioni finali.

Il premio è uno dei tanti paradossi del Festival. Uno dei compromessi accumulatisi via via nella *ratio* di una manifestazione nata per definire lo standard della canzone italiana. Dopo la crisi del 1967 con il suicidio di Tenco, dopo la nascita dell'antagonista Premio Tenco, contemporaneamente alle discussioni sulla mancata partecipazione alla gara dei cantautori con la C maiuscola, il Premio della critica ufficializzò l'esistenza di una frattura: quella inguaribile tra una ipotetica base maggioritaria di italiani che il Festival vorrebbe continuare a rappresentare con il suo podio, di anno in anno modulato a seconda di trend ed esigenze, e quella delle nicchie del gusto, degli esperti dal palato fine. I giornalisti, presenti al Festival tra gli anni ottanta e duemila con un atteggiamento spesso di sufficienza, possono da allora far sentire la loro voce quasi sempre in discanto con quella delle varie giurie ufficiali.

In quasi trenta anni il Premio della critica è andato alla canzone vincitrice del Festival in soli tre casi: *Come saprei*, cantata da Giorgia nel 1995, *Luce* da Elisa nel 2001 e *Ti regalerò una rosa* da Simone Cristicchi nel 2007. A queste canzoni si possono aggiungere quelle che sommano il premio giornalistico con un secondo o un terzo posto: *Dietro la porta* (Cristiano De André 1996), *Signor tenente* (Giorgio Faletti 1994), *La terra dei cachi* (Elio e le Storie Tese 1995), *Tutto quello che un uomo* (Sergio Cammariere 2003). Nella sezione delle novità (Nuove proposte, Nuovi, Giovani ecc.) il Premio della critica coincise sei volte con quello della gara ufficiale: *Grande grande amore* (Lena Biolcati 1986), *Canzoni* (Mietta 1989), *Disperato* (Marco Masini 1990), *Semplice sai* (Jenny B 2000), *Pensa* (Fabrizio Moro 2007), *Sincerità* (Arisa 2009). A queste

possiamo aggiungere *Bambini* di Paola Turci che nel 1989 vinse una sezione intermedia detta Emergenti.

Se si eccettuano questi casi, la dissociazione degli esperti dalle giurie è stata costante. Alla voce dei giornalisti si è unita sul finir dei 2000 quella degli orchestrali, esperti per professione, chiamati a votare nelle eliminatorie e, nel 2010, addirittura in ultima serata. Proprio nel sessantennale la scissione tra il “popolo” del televoto e le minoranze dei “competenti” è esplosa in maniera plateale, con la protesta dell’orchestra a base di urla e spartiti stracciati nel momento in cui si svelava l’eliminazione dal podio di *Ricomincio da qui* cantata da Malika Ayane, vincitrice ovviamente del Premio della critica.

Paolo Jachia e Francesco Paracchini basano la loro analisi del Festival sulla distanza tra “canzone d’arte” e “canzonetta commerciale”. In altre parole riconducono all’interno dello specifico della canzone italiana la dicotomia “musica classica/musica leggera”, altrimenti detta “musica d’arte/musica di consumo”. I due autori esordiscono proponendo di rigettare il pregiudizio che fa della canzone *tout court* un prodotto inferiore rispetto ad altri generi di musica: «Insomma, per grandi linee, quello che andremo a raccontare dovrebbe portare alla consapevolezza che solo con un’attenta analisi di sessant’anni di Festival si potrà avere una storia della canzone d’arte italiana libera da schematismi e pregiudizi. Procediamo con ordine, con il primo violento pregiudizio: la canzone è musica leggera. La musica leggera non è la musica classica, la musica leggera non è una cosa seria.» (Jachia, Paracchini, 2009, p. 5). Definiscono invece il momento a partire dal quale la linea di demarcazione tra musica buona o cattiva non è più un mero fatto di genere: «Ora, Domenico Modugno, a Sanremo nel 1958, fa a pezzi tutti questi pregiudizi. [...] Domenico Modugno è l’apparire a Sanremo (e nella musica *tout court*) della nuova canzone d’arte moderna e contemporanea italiana» (*ibid.*).

La dicotomia tra classico e leggero riconducibile alla più ampia tra cultura alta e cultura bassa ha alle spalle problemi di ordine estetico, sociologico e antropologico ampiamente scandagliati nel secolo scorso a partire, in particolare, dalle tesi di Adorno e Benjamin e dalle risposte fornite dai *popular music studies* (Middleton, 1994; Frith, 1990).

Stefano La Via propone una sottile variante della questione citando i migliori autori di canzoni del xx secolo per confutare una storica scala di valori tra poesia pura (“alta”) e poesia per musica, in particolare quella con contenuti amorosi ingiustamente ritenuti in blocco leggeri e disimpegnati (La Via, 2006, pp. 154-8). A proposito della canzone italiana

si erano pronunciati nel 1964 sia Massimo Mila, in polemica con Adorno, sia, come si ricorderà, Umberto Eco (Mila, 1995; Eco, 1995). Nel 2010 nella sua rubrica sull'«Espresso», lo studioso fornisce un rapido aggiornamento della diatriba: «Se a qualche giovane, che ascolta indifferentemente Mozart e musica etnica, la distinzione (tra cultura alta e cultura bassa) può parere bizzarra, ricorderò che il tema era addirittura bollente verso la metà del secolo scorso» (Eco, 16 aprile 2010). Dopo aver rammentato che la stratificazione della cultura in differenti livelli «si fa netta solo quando le avanguardie storiche si pongono come fine quello di provocare il borghese, e quindi eleggono a valore la non-leggibilità, o il rifiuto della rappresentazione» e che lo scambio tra i vari livelli è sotterraneo ma costante, Eco osserva che ai nostri giorni non si è conservata la frattura tra avanguardie e massa e che la distinzione più che a livello di forma e di sua qualità si pone maggiormente a livello di fruizione (se Beethoven diventa *jingle* pubblicitario e la musica degli spaghetti western è esibita in forma di concerto). La lucida conclusione del suo discorso è: «Più che l'oggetto cambia lo sguardo, c'è lo sguardo impegnato e lo sguardo disattento, e per uno sguardo (o udito) disattento si può proporre anche Wagner come colonna sonora per l'*Isola dei famosi*. Mentre i più raffinati si ritireranno ad ascoltare su un antico vinile *Non dimenticare le mie parole*» (*ibid.*).

Dunque, rileggere Sanremo alla luce di una rigida dinamica alto/basso (o anche alto/medio/basso) è insufficiente. Il Festival nacque come «manifestazione di musica leggera», come ancora si legge nella definizione dell'enciclopedia collaborativa Wikipedia (*Storia di Sanremo*). Ma questo marchio iniziale si associò già nei primi anni a una pretesa, «alta», di rappresentatività nazionale: l'ambizione mai veramente espressa, ma reale, di andare a prendere il posto che era stato nel XIX secolo del melodramma. Ci si riuscì a partire probabilmente dal 1958, quando i tempi furono maturi per un linguaggio musicale più disinvolto, per un pubblico televisivo ormai veramente nazionale, per una speranza di crescita del benessere per i folti ceti medi, operai e impiegatizi, per l'affiorare di ceti dirigenti anch'essi nuovi e provenienti spesso dal «basso». Ma negli anni successivi il Festival ha continuato a portarsi dietro la contraddizione tra un contenuto «basso» (la musica «leggera») e una pretesa «alta» (la rappresentatività nazionale).

L'altra data cruciale fu il 1967 (cfr. CAP. 2), quando il suicidio di Tenco, sproporzionato sia nel gesto sia negli esiti emotivi che suscitò rispetto all'essenza «leggera» della manifestazione, segnò una frattura tra

italiani del cantautorato, della canzone d'autore, della canzone d'arte (canzone alta?), e italiani che si accontentavano di due sogni romantici, concetti semplici, qualche lacrima o briciola d'allegria a seconda dei casi e un po' di ritmo per ballare se necessario (canzone bassa?).

Tutto quel che successe dopo, ha probabilmente ragione Eco, è troppo complicato per essere risolto con una dicotomia. Per esempio: buona parte degli anni settanta dovrebbe rappresentare il punto più "basso" del Festival escluso dal *mainstream* e abbandonato dalla RAI e dai cantautori che occupavano il top delle classifiche. In quegli anni, più che una vera dicotomia qualitativa (generi alti/generi bassi) se ne palesò una quantitativa (professionalità alte/professionalità basse): gli interpreti in gara erano più che altro nuove leve, aspiranti artisti che si specchiavano nel mondo della canzone di successo, qualunque essa fosse. Tra questi c'erano gruppi rock e pop, cantautori impegnati e romantici, canzoni da ballo. La rappresentatività dei generi ("alti" e "bassi") era comunque garantita, ma affidata a interpreti meno navigati e meno bravi. Successivamente, con la ripresa del Festival diventato via via tradizione nazionale, una sorta di "patrimonio intangibile" degli italiani, i professionisti si sono nuovamente messi all'opera e di canzoni festivaliere che hanno avuto il plauso della critica e del pubblico (canzoni alte?) ce ne sono state tante, come riferiscono sempre Jachia e Paracchini.

Eppure c'è un'idea radicata anche tra gli stessi addetti ai lavori che esista un canone (basso) di canzone festivaliera: «"Questa la mandiamo a Sanremo!" Quante volte l'avranno sentita, questa frase, i muri delle case discografiche, degli studi di registrazione, degli uffici degli impresari, delle abitazioni di compositori, produttori, cantanti. Lo sanno tutti, là dentro, come deve essere fatta una canzone per andare al Festival di Sanremo con qualche possibilità di successo» (Fabbri, 5 febbraio 2002). Si tratterebbe di regole condivise per far canzoni mordi e fuggi, capaci di piacere al primo ascolto, dunque convenzionali e poco importa se non destinate a durare. A livello linguistico l'esistenza di un canone sanremese di uso delle strutture dell'italiano è stato ipotizzato da Antonelli (2010), ma non siamo sicuri che quanto lui attribuisce alle canzoni in gara non sia anche largabile a canzoni extra-gara.

Il pubblico, dal canto suo, ha da sempre un rapporto conflittuale con la manifestazione e non si stupisce del "basso" livello delle canzoni. Leggendo i commenti ai filmati YouTube tratti dalle riprese RAI del Festival, non è raro trovare giudizi come: «doveva vincere lei, ma in questi festival non capiscono niente...» (*Per una bambolai*), come non è raro

che l'apprezzamento di canzoni meno recenti (degli anni ottanta o novanta, dipende dall'età del "postatore") sia accompagnato da frasi quali: «ma dove sono finite le vere DIVE sanremesi che cantano la canzone scendendo le scale??? mah, che brutto mondo che stiamo vivendo...» postata nel 2007 a proposito di Anna Oxa nel 1985 (*A lei*), oppure: «Dite quello che volete, ma quando aveva Baudo la direzione artistica c'erano veri cantanti a Sanremo», scritta nel 2008 a proposito di Giorgia nel 1995 (*Come saprei*). Ovviamente esistono anche commenti in cui si accetta il Festival come un dato di fatto, senza giudizi o rimpianti particolari, o altri che lo giudicano un evento molto significativo.

Durante l'ascolto e l'analisi preparatori alla stesura di questo lavoro abbiamo cercato l'ipotetico canone, il fattore di *sanremità* che dovrebbe accomunare le canzoni, ma a dire il vero non siamo stati capaci di trovarlo. Non vogliamo dire che non esista, ma nel lavoro analitico alla fine ha prevalso la percezione di un'eterogeneità. L'impressione è stata che di anno in anno, di canzone in canzone, tante individualità abbiano preso corpo all'interno di un contenitore, quello sì, omogeneizzante, come già ebbe a notare Michele Serra (Serra, 10 febbraio 1985). È un po' come quando si torna a casa con le buste del supermercato: dentro c'è di tutto, dal biologico al prodotto di qualità, dall'inaspettato genuino al surgelato, fino alla fregatura. Eppure tutto ci sembra incellofanato alla stessa maniera, tutto è "roba da supermercato", diversa da quel che compriamo al mercato, nel negozietto specializzato o nel più inquietante discount.

Nei supermercati, però, siamo comunque sicuri di trovare un livello medio di qualità. Un prodotto scaduto sarebbe passibile di denuncia; le etichettature, le norme di igiene, l'ordine nella disposizione, la velocità dei cassieri sono tutti beni che ci aspettiamo. E così a Sanremo un certo decoro, la professionalità di orchestrali e coristi, il livello almeno medio di bravura dei cantanti, la qualità delle riprese e dell'audio non possono mancare. Come afferma Eco, dunque, il problema è sì come si produce, ma anche come e perché si ascolta. Quanto agli autori è possibile che predispongano prodotti per il Festival, che talvolta addirittura si autocensurino. Ma questo argomento dovrebbe essere oggetto di un'indagine specifica, che richiederebbe la stretta collaborazione degli autori stessi.

Nel supermercato sanremese i premi della critica dovrebbero occupare uno scaffale a parte, quello riservato alla canzone d'arte, o alta che dir si voglia. In tabella riferiamo l'elenco delle vincitrici della sezione Campioni. Un bel colpo d'occhio che svela un pullulare di generi e di motivazioni.

Premi della critica della sezione Campioni

ANNO	TITOLO	INTERPRETE	AUTORI
1982	<i>E non finisce mica il cielo</i>	Mia Martini	Fossati
1983	<i>Vacanze romane</i>	Matia Bazar	Golzi, Marrale
1984	<i>Per una bambola</i>	Patty Pravo	Monti
1985	<i>Souvenir</i>	Matia Bazar	Stellita, Cossu, Marrale
1986	<i>Rien ne va plus</i>	Enrico Ruggeri	Ruggeri
1987	<i>Quello che le donne non dicono</i>	Fiorella Mannoia	Ruggeri, Schiavone
1988	<i>Le notti di maggio</i>	Fiorella Mannoia	Fossati
1989	<i>Almeno tu nell'universo</i>	Mia Martini	Lauzi, Fabrizio
1990	<i>La nevicata del '56</i>	Mia Martini	Vistarini, Califano, Cantini, Lopez
1991	<i>La fotografia</i>	Enzo Jannacci	Jannacci
1992	<i>Pe' dispetto</i>	Nuova Compagnia di Canto Popolare	Sfogli, Raffone, Faiello
1993	<i>Dietro la porta</i>	Cristiano De André	C. De André, D. Fossati
1994	<i>Signor tenente</i>	Giorgio Faletti	Faletti
1995	<i>Come saprei</i>	Giorgia	Cogliati, Todrani, Ramazzotti, Tosetto
1996	<i>La terra dei cachi</i>	Elio e le Storie Tese	Belisari, Conforti, Civaschi, Fasani
1997	<i>E dimmi che non vuoi morire</i>	Patty Pravo	Rossi, Curreri
1998	<i>Dormi e sogna</i>	Avion Travel	Servillo, Ciaramella, D'Argenzio, Mesoella, Tronco, Spinetti
1999	<i>Aria</i>	Daniele Silvestri	Silvestri
2000	<i>Replay</i>	Samuele Bersani	Bersani, D'Onghia
2001	<i>Luce</i>	Elisa	Fornaciari, Toffoli
2002	<i>Salirò</i>	Daniele Silvestri	Silvestri
2003	<i>Tutto quello che un uomo</i>	Sergio Cammariere	Kunstler, Cammariere
2004	<i>Crudele</i>	Mario Venuti	Kaballà, Venuti
2005	<i>Colpevole</i>	Nicola Arigliano	Fasano, Vaschetti, Grotoli
2006	<i>Un discorso in generale</i>	Carlo Fava e Solis	Martinelli, Fava
2007	<i>Ti regalerò una rosa</i>	Simone Cristicchi	Cristicchi
2008	<i>Vita tranquilla</i>	Francesco Tricarico	Tricarico
2009	<i>Il paese è reale</i>	Afterhours	Agnelli, Ciccarelli, Dell'Era, D'Erasmus, Gabrielli, Prette
2010	<i>Ricomincio da qui</i>	Malika Ayane	Ayane, De Crescenzo, Arnò

Delle 29 canzoni che hanno vinto il Premio della critica nella sezione Campioni la maggioranza, 18, è scritta, almeno in parte, dagli interpreti stessi. In questo numero sono comprese quelle dei gruppi: Matia Bazar, Nuova Compagnia di Canto Popolare, Elio e le Storie Tese, Avion Travel, Afterhours, sui quali torneremo. La vittoria di cantautori e cantautrici è diventata una costante nell'ultimo decennio.

È vero che si tratta in prevalenza di casi di coautorato e che il numero di coloro che hanno cantato brani interamente autocomposti si riduce a Enrico Ruggeri, Jannacci, Daniele Silvestri, Tricarico e Simone Cristicchi. Però, in prevalenza, la scuola dei cantautori e quella dei gruppi, che ambedue hanno insegnato a rischiare in prima persona e a osare con i linguaggi sia poetico sia musicale, sembrano aver premiato in termini di qualità, interesse e originalità.

I giornalisti, laddove vogliono premiare l'interpretazione, guardano più alle donne che agli uomini, a differenza delle giurie ufficiali che si lasciano volentieri incantare da bei ragazzi e da convincenti voci tenorili (da Al Bano, Massimo Ranieri, Andrea Bocelli fino a Marco Carta e Valerio Scanu, solo per citare alcuni nomi).

Il premio fu dato tre volte a Mia Martini con tre belle canzoni e interpretazioni superbe. In particolare *Almeno tu nell'universo*, la canzone di Bruno Lauzi e Maurizio Fabrizio, due autori di grande esperienza, fornì alla cantante materiale per esibire sicurezza di intonazione e di senso armonico nei passaggi perigliosi delle strofe, tenuta e potenza della voce nel ritornello e, in generale, sensibilità e doti di interpretazione che ben si esplicavano nella rappresentazione del sofferente bisogno di affetto descritto dalla lirica. La parola chiave «universo» nel generoso ritornello utilizzava ancora una volta gli spazi siderali per evocare quasi empaticamente la grandezza del sentimento amoroso, in corrispondenza dell'acme della melodia, come si usava fare negli anni sessanta (cfr. CAP. 2). La canzone è diventata un classico con il quale, via via, si stanno cimentando tutte le cantanti successive. Un sorta di pezzo "da repertorio" come avviene, *mutatis mutandis*, per le più famose arie d'opera nella formazione e nella carriera di soprani e contralti.

Due volte vinse il Premio Patty Pravo. Nel 1984, con *Per una bambola* di Maurizio Monti, che per lei aveva scritto *Pazza idea*. La cantante voleva rilanciarsi dopo un periodo di lontananza dalla scena con l'aiuto della CGD di Caterina Caselli. «Il pezzo è interessante, forse troppo sofisticato per la manifestazione ma certamente in linea con il nuovo stile che stanno studiando per Patty» (*Per una bambola2*) è uno dei giudizi

reperibili in internet su questa canzone che, effettivamente, “bucava” il sound del Festival per la sua particolarità. Priva di un’ampia escursione dinamica e di un ritornello consistente, risultava pacata e sognante anche grazie a una peculiare costruzione armonica, priva di cadenze perfette. Il look e la messa in scena della cantante (resa possibile dal playback), che scese lentissimamente la scala manovrando con gesti controllati un ventaglio, fecero il resto: «Dalla figuretta artificiosa e sfibrata della ex ragazza del Piper promana ancora una classe sconfinata: è l’unica cantante che riesce a colorare di sensualità e ambigua scienza anche le stonature e il suo pezzo sanremese [...] accompagna con millimetrica precisione le sottili, intense curve vocali di Patty. Dieci e lode» (Serra, 3 febbraio 1984).

Due premi anche a Fiorella Mannoia, in anni consecutivi, quelli in cui la cantante arrivò pienamente al successo, con *Quello che le donne non dicono* e *Le notti di maggio*, rispettivamente di Enrico Ruggeri, con Luigi Schiavoni, e Ivano Fossati. La Mannoia fu molto convincente diventando, tra le nuove cantanti, un’interprete di punta: «Regina, regina Fiorella Mannoia», affermò Alessandro Robecchi in un pagellino sull’“Unità”, dandole un 8 +, il punteggio massimo di quell’anno (Robecchi, 8 febbraio 1987).

Giorgia sbancò nel 1995 prendendo sia il Premio della critica sia il primo posto con *Come saprei*. Una prova di bravura, soprattutto per le variazioni nelle ripetizioni del ritornello, anche se lei affermò di aver preso una stecca in un’intervista a Mario Luzzatto Fegiz dicendo che i critici erano stati distratti o troppo buoni (Luzzatto Fegiz, 26 febbraio 1995). Portò al successo anche a Sanremo un modello di vocalità femminile *ital-soul* che fece strada ed ebbe molte seguaci.

Una prova di bravura fu anche quella di Elisa nel 2001 con *Luce* scritta insieme a Zucchero. Il modello di cantanti del cosiddetto rock alternativo (prevalentemente elettronico e vocalmente sperimentale), quali Alanis Morissette e Björk, ispirava l’espressività della giovane interprete che fece uso sia di giochi di emissione, quali il lungo suono filato iniziale o il frequente ricorso allo jodel, sia di espedienti elettronici (raddoppi, echi in lontananza e anche una breve distorsione con effetto megafono). Quanto all’arrangiamento, le cupe sonorità elettroniche iniziali venivano successivamente ammorbidite dall’entrata del quartetto d’archi dei Solis, che frequentò Sanremo anche in anni successivi aiutando Carlo Fava a ottenere il Premio della critica nel 2006.

Malika Ayane nel 2010 ha incantato la critica e l'orchestra per la sua grazia nel cantare oltre che per la qualità della canzone scritta da lei con De Crescenzo-Pacífico e Arnò. In un'intervista televisiva la Ayane durante i giorni del Festival disse che la canzone era formalmente complessa perché priva di ripetizioni.

■■■ Effettivamente la costruzione melodica prevede, dopo una doppia strofa, una sequenza di tre sezioni indipendenti e su livelli sempre più acuti a cui segue una ripresa della strofa iniziale. Lo schema potrebbe essere grosso modo AABC-DA. In questa maniera la melodia, oltre ad offrire alla Ayane l'opportunità per un *excursus* nella sua tessitura vocale, descrive la curva emotiva della protagonista della canzone che, sorpresa «a colazione» dalla consapevolezza di una crisi in atto in una relazione forse troppo noiosa, forse troppo ingombrante, si affida all'«effimera illusione» di una fuga per poi risvegliarsi ancora «qui», con la ripresa della melodia iniziale, ora con funzione anche di coda. Il culmine della fuga, che precede il rientro nei ranghi, è ben definito da una sequenza di frasi su suoni ribattuti dal ritmo scandito e assertivo sui versi «A non fermarmi mai / a non voltarmi mai». Ricordiamo un uso analogo dei ribattuti per affermare una volontà di cambiamento in *Ciao amore ciao* di Tenco. ■■■

Le donne dunque sono state premiate dai critici sia per le capacità canore sia per aver avuto il sodalizio di autori in grado di valorizzarle e di valorizzarsi. Che fossero solo interpreti, o che fossero anche autrici, indubbiamente sono state tutte brave cantanti.

Non si può dire lo stesso per i cantanti (tutti anche autori), premiati dai giornalisti. In alcuni casi, come quello di Tricarico nel 2008, la pur convinta esecuzione di *Vita tranquilla* fu incerta sia nell'intonazione sia nella tenuta della voce. Non siamo sicuri che (a parte forse per Patty Pravo) si sarebbe passati sopra a questo dettaglio se a far questi errori fosse stata una donna. Almeno a Sanremo finora è valso, anche per i critici, un modello di genere nel quale le donne, forse intelligenti e creative, devono comunque avere una bella voce (e forse anche essere belle o quanto meno affascinanti), mentre per gli uomini conta soprattutto lo spessore intellettuale e culturale.

Molte delle canzoni a interprete maschile premiate dalla critica sono «impegnate», come si diceva negli anni settanta, ovvero illustrano, attraverso il racconto di esperienze individuali, problematiche sociali, spesso anche di scottante importanza. Enzo Jannacci, che dal 1989 ha partecipato quattro volte al Festival, vinse nel 1991 con *La fotografia*.

Una vera e propria messa in scena, basata su un testo quasi completamente in prosa e decisamente toccante: un padre, tra lo stupore e il dolore inconsolabile proprio delle perdite improvvise, non riesce a staccarsi dal luogo in cui il giovanissimo figlio, «un ragazzino», è stato ucciso. Il monologo quasi folle con cui l'uomo si rivolge a un «commissario» è reso ancora più drammatico dall'ammissione di una parte di colpa: «Come in certi malgoverni se in famiglia il padre ruba anche il figlio a un certo punto vola via / e così lui non era lì per caso no. Anche lui sparava e via / ma forse il gioco era già stanco e non si è accorto neanche che moriva».

La scrittura in prosa e il passaggio costante dal parlato al cantato non erano nuovi per Jannacci, ma in quel 1991 collimarono con l'affermazione, anche in Italia, di stili parlati in musica, quali il rap. Non vogliamo dire che ci sia del rap in Jannacci. Anzi si tratta di un recitato espressivo, quasi swingato che con la ritmicità del genere martellato afro-americano non ha assolutamente nulla a che fare, ma quel che accomuna le due esperienze è l'uso del parlato *versus* il cantato allorché si vuole rafforzare al massimo il contenuto del testo. È come mettere un cartello: attenzione! qui ciò che conta sono le parole. Il parlato accompagnato è in fondo il caso più estremo di melodia logogenica.

Chi vinse a Sanremo con una forma addolcita di rap all'italiana tipica, per esempio, di Lorenzo Cherubini-Jovanotti, fu Giorgio Faletti nel 1994 che arrivò secondo, oltre a ottenere il Premio della critica, con *Signor tenente*, nella quale portò sul palco le insoddisfazioni e le paure di poliziotti e carabinieri, in prima fila contro la criminalità più o meno organizzata. Semiparlante erano anche *Aria* di Daniele Silvestri nel 1999 e *Ti regalerò una rosa* di Simone Cristicchi nel 2007, dedicate a due esperienze di drammatica reclusione (in carcere la prima e in un istituto per malati di mente la seconda), di solitudine e dolore e di disperati tentativi di fuga fino al suicidio.

■■■ La prevalenza del parlato non esclude arrangiamenti, ricchi o essenziali ma comunque in grado di tenere alto il livello del pathos. *Aria* è costruita su un crescendo drammatico dell'orchestra, mentre il *loop* ritmico è inesorabile come un respiro («E non è questo il trucco? Inspirare, espirare, ispirare, espirare: questo posso fare»). I ricordi autobiografici di Antonio, il matto di *Ti regalerò una rosa*, sono invece ossessivamente accompagnati da una tristissima scala minore discendente naturale (altrimenti detta modo eolio) che dall'ottava scende con appoggiature fino al secondo grado per poi ricominciare. Eseguita dalla chitarra, durante il ritor-

nello viene sommersa dall'orchestra, senza scomparire completamente, per tornare a emergere nelle strofe parlate con qualche variazione e in dialogo con altri strumenti solisti. ■■■

Altre canzoni interpretate dai cantautori sono di pensosa, talvolta autobiografica, ricognizione esistenziale (*Dietro la porta* di Cristiano De André, *Vita tranquilla* di Tricarico), con riferimenti a una personale esperienza amorosa (*Replay* di Samuele Bersani), o con considerazioni più generali costruite sul binomio vita-gioco d'azzardo (*Rien ne va plus* di Enrico Ruggeri).

Le altre sono d'amore. Ma l'amore gridato a squarciagola nel pieno orchestrale dei ritornelli, quello che effettivamente è diventato lo stereotipo sanremese, non lo troviamo né in *Un discorso in generale*, che Carlo Fava cantò con Noa, né in *Crudele* di Mario Venuti, originale situazione di relazione, almeno psicologicamente, sado-maso su solari armonie e ritmi dal sapore latino, né tanto meno in *Salirò*, di Daniele Silvestri, ironica e paradossale, su un leggero ritmo di bossa nova. Ognuna ha sue particolarità che la differenziano dalle altre, in un incrocio di idioletti che crea un panorama decisamente poco "canonico", per riprendere il discorso iniziale sul presunto "canone" sanremese.

Una nota a parte merita Nicola Arigliano. Ottantunenne, tornò nel 2005, dopo quarant'anni, portando tutta la simpatia e la professionalità del vecchio jazzista all'italiana. Nella serata dedicata alle esibizioni con ospiti (una consuetudine dei tardi 2000) fu accompagnato da un gruppo di vecchie glorie del jazz. La sua *Colpevole* è una canzone elegante che ben figurerebbe nel repertorio da piano bar, anch'esso di tanto in tanto rappresentato al Festival.

Se i cantautori coniugano con disinvoltura le varieguate norme della musica pop ai loro personali modelli stilistici, i gruppi premiati dalla critica sono rappresentanti piuttosto di generi musicali eterogenei. Ciò non toglie che la loro identità di "gruppo", ovvero di concerto di persone coagulate stabilmente intorno a un progetto, determini una peculiarità di intenti di carattere culturale e talvolta sociale e una ricerca di soluzioni musicali capaci di lasciare il segno, non meno della canzone d'autore. Al Festival sono venuti sia gruppi propulsori di nuove idee, impegnati in un percorso di qualità (strumentale, compositivo, poetico), sia gruppi che semplicemente emulavano altri. Quelli che sono stati premiati dalla critica rientrano nella prima categoria pur facendosi por-

tavoce, come abbiamo detto, di soluzioni musicali molto differenti tra loro.

Il pop dei Matia Bazar, vincitori nei primi anni ottanta con *Vacanze romane* e con *Souvenir*, mescolava il sound elettronico con melodie rétro da varietà anni trenta. Il loro stile contrasta fortemente con le sonorità totalmente acustiche con cui la Nuova Compagnia di Canto Popolare vinse il premio nella sua prima comparsata sanremese nel 1992. Il gruppo campano, che aveva rappresentato una delle più interessanti esperienze del folk revival degli anni settanta, con il Festival non aveva avuto nulla a che fare. Era nato da un'idea di Roberto De Simone che rivisitò lo spirito della canzone napoletana coniugando l'energia e le tematiche della tradizione rurale con le soluzioni melodiche e armonico-contrappuntistiche delle scuole colte del passato, dalla cinquecentesca canzone *alla villanesca* all'opera buffa settecentesca. A Sanremo la Nuova Compagnia arrivò quando il folk, accantonato negli anni ottanta, ritrovava voce grazie alla nascita della world music¹⁹. Si presentò dunque con un nuovo contratto con la CGD per un album, *Medina*, con il quale il gruppo si aprì alle suggestioni del sound cosiddetto "mediterraneo".

■■■ *Pe' dispietto* infatti iniziava con la chitarra di Corrado Sfolgi in stile flamenco. Le voci di Giovanni Mauriello e Fausta Vetere, in quello stile "napoletano" voluto da De Simone agli inizi della storia, erano accompagnate da un tamburo a calice come quelli tipici della tradizione persiana e araba. L'allargamento degli orizzonti musicali, del resto, combaciava con quello imposto dall'ondata di immigrazioni, molte proprio dai paesi magrebini, che da qualche anno era iniziata in Italia. Nel 1993 a dar voce esplicitamente a questo fenomeno fu un altro napoletano, un maestro quale Roberto Murolo. Cantò *L'Italia è bbella*, composta da Carlo Faiello che aveva collaborato a *Pe' dispietto*, in cui le sonorità "mediterranee" del bouzouki si sposavano questa volta con la vocalità e la costruzione melodica tipiche della canzone napoletana classica. Il testo evocava, attribuendoli ai nuovi migranti, i temi della nostalgia che avevano caratterizzato molte liriche sull'emigrazione dei napoletani del passato: «Addo' sie nato tu 'a sera 'o cielo è rosa / e l'acqua accomme l'oro è preziosa». L'"etnicizzazione" dei gusti musicali comportò tra l'altro a Sanremo un fenomeno nuovo, in parte parallelo a quello che nei primi anni settanta aveva accompagnato le canzoni ispirate al folk. Come si ricorderà, allora erano comparse in scena le chitarre (cfr. CAP. 3). Negli anni novanta invece ci fu l'irruzione sul palco dell'Ariston dei tamburi, sovente di origine africana e abbinati a canzoni di impegno sociale. C'era un djembé nel 1993 ad accompagnare Gerardina Trovato in *Ma non ho più la mia città*, un percussionista con una batteria di tre tamburi nel

1994 in *Terra mia* di Mariella Nava e ancora tamburi nel 1995 tra le pieghe della folta Riserva indiana che accompagnò Sabina Guzzanti in *Troppo sole* di David Riondino. I tamburi sono diventati poi l'emblema della cantante percussionista Marina Rei, più volte presente al Festival. Musicisti africani cominciarono anche ad accompagnare di persona gli interpreti, a partire dai vocalisti che cantarono con Rossana Casale in *Terra* nel 1991, fino a Youssou N'Dour con Pupo e Paolo Belli nel 2009 con *L'opportunità*. ■■■

Premiati dalla critica sono stati Elio e le Storie Tese con *La terra dei cachi* (cfr. CAP. 5) e gli Avion Travel nel 1998 con *Dormi e sogna*. Due gruppi stilisticamente eclettici e difficilmente inquadrabili in etichette di genere. La canzone degli Avion Travel che ebbe il premio dei giornalisti è per esempio abbastanza differente da *Sentimento* che due anni dopo vinse il Festival. In una pagina dedicata a *Dormi e sogna* in un sito delle edizioni Sugar (Avion Travel) sono riportati alcuni commenti sia dell'epoca sia posteriori che la definiscono come troppo difficile per il Festival, addirittura aliena. *Sentimento* ha una struttura di più immediata ricezione con il suo *incipit*-citazione, «Sul mare luccica», e il cantabile ritornello nonsense. Queste due canzoni, ambedue riconoscibili come “d'autore”, sembrano racchiudere non poche chiavi per accedere a cosa possa intendersi per “sanremese” o meno.

Ultimo gruppo premiato in ordine di tempo sono stati nel 2009 gli Afterhours, rappresentanti dell'indie-rock, ovvero la musica dei gruppi delle etichette indipendenti che ha dato nuova linfa negli ultimi decenni al rock nostrano.

■■■ *Il paese è reale* è un pezzo duro sia nel suono sia nel significato. Manuel Agnelli inizia da solo con accordi di chitarra acustica sulle crome e con il suo modo aspro di cantare, con una sorta di *Sprechgesang* in cui le altezze intonate vengono immediatamente abbandonate. Con la seconda strofa è sommerso dalle sonorità della chitarra elettrica e della batteria che riprende l'incalzante ritmo in ottavi della chitarra, battendolo poderosamente sul rullante. Il discorso è rivolto a un generico cittadino, probabilmente italiano, alle prese con tentativi di quieto vivere in una realtà che gli impone ostacoli e domande. Il ritornello è una sorta di slogan gridato: «Adesso fa qualcosa che serva / che è anche per te se il tuo paese è una merda». ■■■

La canzone ha dato il titolo anche a un album, uscito poco dopo il Festival, in cui erano raccolti brani di vari gruppi rappresentativi del rock

indipendente italiano. In una recensione apparsa on-line su “Music Parade” e ripresa sul sito ufficiale della band si legge: «Nessun partecipante a Sanremo, in tutta la storia della produzione discografica legata al Festival, ha mai pubblicato un album non a proprio nome, in cui venissero ospitati gli inediti di tanti artisti diversi» (Afterhours). Poco prima l'articolista, che si firma Maristella, aveva definito «discussa» la partecipazione del gruppo alla gara. In altre parole la solidarietà insita nei progetti “di gruppo” è stata estesa al macro-gruppo di genere e la visibilità e commerciabilità (antitetica ovviamente alla solidarietà) insite nell'esperienza sanremese sono state collettivizzate per dare un senso differente a una partecipazione “discussa” alla gara.

Come abbiamo detto in partenza, alla base del concetto stesso di Premio della critica c'è l'idea di una frattura, divenuta evidente dopo il suicidio di Tenco, tra italiani da giuria popolare (scheda Totip, televoto) e nicchie del buon gusto. Buona parte di queste nicchie si è riconosciuta nella “canzone d'autore”, un tipo di produzione che fu nettamente delimitata da Amilcare Rambaldi ed Enrico De Angelis al momento della nascita del Club Tenco. Come ha ben messo in evidenza Marco Santoro nella sua ricostruzione della «genealogia della canzone d'autore» (2010), le esigenze di queste nicchie spaziavano dall'ambito estetico a quello della rappresentatività politico-sociale, se non addirittura morale. Nel rock, che è un prodotto esterno alla cultura franco-italiana che presiede alla canzone d'autore, la questione è comunque molto simile (qualità, autenticità, impegno ecc.). Sia che si tratti di rock sia che si parli di canzone d'autore o si utilizzi la definizione di “canzone d'arte” come in Jachia e Paracchini (2009), la contrapposizione avviene sempre con la “canzone commerciale”. Dietro questa definizione si apre il mondo complesso della produzione e del mercato che ovviamente incide, come da sempre, sull'essenza stessa del prodotto artistico.

La questione del canone sanremese potrebbe allora porsi così: sono le canzoni di Sanremo “commerciali”? A leggere le cronache, fatte di pressioni da parte di case editrici e successivamente discografiche, sicuramente il mercato ha avuto un peso determinante sulla manifestazione, come del resto in tutte le sedi radiofoniche e televisive.

Ma anche questa soluzione è veramente troppo semplice. Al Festival sono passate canzoni “pompate”, “d'autore”, “opportuniste”, ma anche canzoni “sfigate”, che chissà perché erano lì, che mai sarebbero arrivate in classifica e che nessuno ricorda. Altre definizioni potrebbero essere scovate e gli stessi Premi della critica, come si è visto, non configurano

una tipologia circoscrivibile di canzone. Il fatto è che il Festival, pur nella sua fissità da contenitore rituale, ha dovuto modularsi costantemente con la storia del paese e della musica internazionale e interna.

Oggi la questione canzone commerciale/canzone d'autore si pone in modi diversi. I cantautori degli anni sessanta-settanta sono diventati monumenti nazionali. I musicisti giovani, che non hanno vissuto né la "ferita" inferta dal suicidio di Tenco né i movimenti giovanili intorno al Sessantotto, sovente considerano Sanremo un'opportunità come le altre, con in più la connotazione mitica dell'evento "tradizionale" al quale hanno sognato, fin da bambini, di partecipare. Così ha dichiarato con simpatico sorriso Nina Zilli, vincitrice del Premio della critica 2010 per la sezione Nuove proposte, in uno spazio di "nicchia" come la trasmissione *Parla con me* condotta da Serena Dandini in seconda serata sulla terza rete RAI. La Dandini, che invece la parabola del post Tenco la deve avere ben presente, si è premurata di sottolineare che il Premio intitolato a Mia Martini è il più significativo attribuito a Sanremo.

Note

1 Il *sound system* è un giradischi con amplificazioni e casse, montato su un camioncino e manovrato da dj. Il termine *Dub* deriva dall'uso di stampare sulla facciata B dei dischi un pezzo privo della parte cantata, consentendo al dj di improvvisare.

2 La partecipazione delle Orme al Festival del 1982 fu dibattuta e controversa all'interno del gruppo e segnò anche una prima frattura tra i componenti. Pagliuca fu sostituito sul palco all'ultimo momento, senza particolari conseguenze musicali poiché in quell'anno le basi strumentali erano preregistrate. Nei primi anni ottanta comunque a Sanremo si presentarono anche altre band significative del rock italiano, in particolare nell'edizione del 1985 c'erano i New Trolls, assenti dal Festival dal 1971, e il Banco (ex Banco del mutuo soccorso), per la prima volta in gara.

3 Per questo modello di stratificazione dei piani sonori nel rock si veda Moore, 2001.

4 Nella hit parade dell'anno, guidata da (*Out Here*) *On My Own* di Nikka Costa, 6° era *Sarà perché ti amo* (Ricchi e Poveri), 7° *Gioca jouer* (Cecchetto), 8° *Maledetta primavera* (Goggi), 22° *Per Elisa* (Alice), 39° *Non posso perderti* (B. Solo), 42° *Ancora* (De Crescenzo), 53° *Tu cosa fai stasera?* (Baldan Bembo), 58° *Roma spogliata* (Barbarossa), 60° *Questo amore non si tocca* (G. Bella), 71° *Hop hop somarello* (Barabani), 73° *I ragazzi che si amano* (Collage), 80° *La barca non va più* (Berti), 83° *Pensa per te* (M. Bella). Negli LP, 1° *Making Movies* (Dire Straits), 18° *Tutto Sanremo* (Polydor); http://www.hitparadeitalia.it/hp_yends/hpe1981.htm.

5 Fu la più venduta delle canzoni in gara nel 1982, classificandosi al 12° posto. 1° fu *Der Kommissar* (Falco), 11° *Non succederà più*, presentata fuori gara da Claudia Mori, 14° *Storie di tutti i giorni* (Fogli), 21° *Un'altra vita un altro amore* (Christian), 29° *Solo grazie* (Cionfoli), 39° *Lisa* (Sani), 41° *Ping pong* (Plastic Bertrand), 63° *Soli* (Drupi), 70° *Marinai* (Orme), 84° *Sette fili di canapa* (Castelnuovo), 85° *E non finisce mica il cielo* (Martini), 91° *Sei la mia donna* (Mal), 94° *Romantici* (Valentino), 97° *Vado al massimo* (Rossi). Tra gli LP, guidati da *La voce del padrone* (Battiato), 11° era *Tutto Sanremo* (Emi). L'anno successivo il singolo di maggiore successo fu *Flashdance* (Irene Cara), 4° *Vacanze romane* (Matia Bazar), 17° *Chi chi chi co co co*, presentata fuori gara da Pippo Franco, 18° *L'italiano* (Cutugno), 28° *Vita spericolata* (Rossi), 42° *Sarà quel che sarà* (Rivale), 44° *Abbracciamci amore mio* (Christian), 52° *Volevo dirti* (Milani), 59° *Margherita non lo sa* (Ghezzi), 72° *Complimenti* (Sani), 77° *La mia nemica amatissima* (Morandi), 81° *Eterna malattia* (Osborne), 93° *Casco blu* (Fortunato). Tra gli LP – 1° *Thriller* (Jackson) – 11° era *Speciale Sanremo '83* (Ricordi). Nel 1984 1° era *I Just Called to Say I Love You* di Stevie Wonder, 15° *Ci sarà* (Al Bano e Romina), 24° *Cara* (Christian), 29° *Terra promessa* (Ramazzotti), 34° *Non voglio mica la luna* (Fiordaliso), 39° *Serenata* (Cutugno), 65° *Nina* (Castelnuovo), 68° *Come si cambia* (Mannoia), 74° *Nuovo swing* (Ruggeri), 83° *Per una bambola* (Pravo), 94° *Regalami un sorriso* (Drupi), 97° *Aspettami ogni sera* (Fortunato); negli LP, 1° *Va bene, va bene così* (V. Rossi), 11° *Speciale Sanremo* (CBS); <http://www.hitparadeitalia.it>.

6 Si classificò 7° nella classifica annuale guidata da *We Are the World* (USA for Africa), 8° *Una storia importante* (Ramazzotti), 54° *Se m'innamoro* (Ricchi e Poveri), 64° *Notte serena* (Christian), 72° *Souvenir* (Matia Bazar), 89° *Chiamalo amore* (Cinquetti), 93° *A lei* (Oxa); tra gli LP 1° era *La vita è adesso* (Baglioni), 32° *Sanremo '85* (CBS), 34° *Sanremo '85* (CGD), 39° *Supersanremo '85* (Emi); <http://www.hitparadeitalia.it>.

7 La classifica annuale era guidata da *Papa Don't Preach* (Madonna), 11° *Adesso tu* (Ramazzotti), 25° *Lei verrà* (Mango), 45° *Senza un briciolo di testa* (Marcella), 57° *È tutto un attimo* (Oxa), 58° la sigla *Io nascerò* (Goggi), 69° *Innamoratissimo* (Righeira), 83° *Vai* (D'Angelo), 93° *Azzurra malinconia* (Cutugno); http://www.hitparadeitalia.it/hp_yends/hpe1986.htm. Negli album, guidati da *True Blue* (Madonna), 4° era *Nuovi eroi* (Ramazzotti), 11° *Rispetto* (Zuccherò), 30° *Sanremo '86* (CBS), 41° *Prima che sia troppo tardi* (Arbore), 51° *Sanremo '86* (Ricordi), 58° *Speciale Sanremo 86* (RCA); http://www.hitparadeitalia.it/hp_yenda/lpe1986.htm.

8 La classifica del 1987 guidata da *La Bamba* (Los Lobos) vide 6° *Si può dare di più* (Tozzi, Morandi & Ruggeri), 15° *Io amo* (Leali), 37° *Figli* (Cutugno), 46° *La notte dei pensieri* (Zarrillo), 48° *Quello che le donne non dicono* (Mannoia), 64° *Nostalgia canaglia* (Al Bano e Romina), 68° *Destino* (Casale), 75° *Aria e musica* (Christian). Tra gli LP, guidati da *Blue's* (Zuccherò), 33° era *Sanremo '87* (CBS), 34° *Sanremo '87* (Ricordi), 75° *Supersanremo* (Polydor). Nel 1988 1° era *I Don't Want Your Love* (Duran Duran), 7° *Andamento lento* (De Piscopo), 9° *L'amore rubato* (Barbarossa), 16° *Perdere l'amore* (Ranieri), 50° *Emozioni* (Cutugno), 66° *Mi manchi* (Leali), 67° *Inevitabile follia* (Raf), 69° *Quando nasce un amore* (Oxa), 76° *Italia*

(Reitano), 80° *Nascerà Gesù* (Ricchi e Poveri), 89° *Le notti di maggio* (Mannoia), 93° *Dopo la tempesta* (Marcella), 99° *Nun chiagnere* (Di Capri). Negli LP, guidati da Tracy Chapman, 38° era *Sanremo '88* (CBS), 49° *Sanremo '88* (RCA), 61° *Sanremo '88* (CGD), 70° *Sanremo '88* (Emi). Nel 1989 1° *Lambada* (Kaoma), 6° *Esatto* (Salvi), 11° *Vasco* (Jovanotti), 26° *Ti lascerò* (Oxa e Leali), 32° *Almeno tu nell'universo* (Martini), 36° *Canzoni* (Mietta), 39° *Cosa resterà degli anni '80* (Raf), 50° *Bambini* (Turci), 52° *A che servono gli dei* (Casale), 64° *E allora allora* (De Piscopote), 81° *Chi voglio sei tu* (Ricchi e Poveri), 82° *Ladri di biciclette** (Ladri di biciclette), 88° *Se non avessi te* (Fiordaliso), 92° *Le mamme* (Cutugno), 95° *Non finisce qui* (Fogli), 99° *Se me lo dicevi prima* (Jannacci). La classifica degli LP vedeva al 1° posto *Oro incenso e birra* (Zuccherò), 33° *Sanremo '89* (CBS), 55° *Supersanremo '89* (CGD), 59° *Sanremo '89* (Polydor); <http://www.hitparadeitalia.it>.

9 Dorelli aggiunse anche che gli orchestrali erano «veri». Durante la terza serata spiegò che quella fu una precisazione dovuta, a causa di una polemica sollevata da Amedeo Minghi nei confronti dell'orchestra dopo la sua esibizione.

10 Un primo racconto sul rapporto a volte controverso tra il Festival e i cittadini di Sanremo è in Colt (2010).

11 Ricordiamo in particolare un dibattito tenuto a *Domenica in* alla vigilia dell'edizione 2009.

12 Nel 1994 la RAI arrivò a chiudere anche le sue orchestre stabili sinfoniche di Milano, Roma e Napoli, lasciando in vita solo quella di Torino. Una scelta malvista e malsopportata soprattutto dai musicisti. Ancora nel 2009 il maestro Salvatore Accardo ha riaperto polemicamente la questione dicendo che basterebbe annullare un paio di serate di Sanremo per recuperare i fondi necessari a riavviare due di queste orchestre ("Terre Marsicane", 13 marzo 2009).

13 In realtà in quegli anni il Festival accolse diversi musicisti con i capelli lunghi.

14 La ripresa dei suoni "dal vivo" contagiò anche gli interpreti. In quattro portarono in scena la chitarra, oltre alla Di Michele anche Eugenio Bennato, Lena Biolcati, Paola Turci e ovviamente Toquinho a lei abbinato.

15 *Vattene amore* (Mietta e Minghi) fu seconda nella classifica annuale dei dischi più venduti, preceduta solo da *Un'estate italiana* (Nannini e Bennato), sigla dei mondiali di calcio. 10° fu *Disperato* (Masini, 4° negli LP), 11° *Uomini soli* (Pooh), 27° *A* (Salvi), 29° *Tu ... sì* (Mango), 33° *Donna con te* (Oxa), 47° *Gli amori* (Cutugno), 49° *Angel of the Night-Uomini soli* (Dee Dee Bridgewater), 50° *La nevicata del '56* (Martini), 55° *Ringrazio Dio* (Turci), 57° *Amore* (Christian), 63° *Io vorrei* (Giacobbe), 66° *Buona giornata* (Ricchi e Poveri), 67° *Ma quale amore* (Fogli), 81° *Vorrei* (Reitano), 87° *Donna con te* (Kaoma). Tra gli LP, guidati da *Cambio* (Dalla), figuravano al 35° posto *Sanremo '90* (CBS), al 52° *Sanremo '90* (Polydor), al 53° *Sanremo '90* (Five); <http://www.hitparadeitalia.it>.

16 La canzone di Cocciantè era preceduta nella classifica annuale solo da *Rapput (senza fiato)* (Bisio & Tanica), 3° *Perché lo fai* (Masini, 2° negli LP), 14° *Spunta la luna dal monte (Disimparados)* (Bertoli & Tazenda), 16° *Gli altri siamo noi* (Tozzi, 6° negli LP), 19° *Oggi un dio non ho* (Raf), 23° *Le persone inutili* (Vallesi), 29° *Nené*

(Minghi), 40° *Dubbi no* (Mietta), 51° *La donna di Ibsen* (Fargo), 54° *Sbatti ben su del be-bop* (Ladri di biciclette), 59° *Il mare più grande che c'è* (*I Love You Man*) (Fiordaliso), 57° *Terra* (Casale), 82° *La fotografia* (Jannacci), 86° *Siamo donne* (Salerno & Squillo), 93° *Oggi sposi* (Al Bano e Romina), 99° *Serenata* (Carena), 100° *Io ti prego di ascoltare* (Fogli). 34° negli LP, guidati da *Benvenuti in paradiso* (Venditti), era *Prometeo* di Zero, contenente *Spalle al muro*, 35° *Supersanremo '91* (Wea), 83° *Sanremo festival 1991* (Columbia); <http://www.hitparadeitalia.it>.

17 Il singolo più venduto fu *Rhythm is a Dancer* (Snap!), 8° *Non amarmi* (Alotta & Baldi), 15° *La forza della vita* (Vallesi), 46° *Portami a ballare* (Barbarossa), 59° *Zitti zitti (Il silenzio è d'oro)** (Aeroplanitaliani), 60° *Con un amico vicino* (Bono & Mingardi), 64° *Brutta* (Canino), 67° *Abbiamo vinto il festival di Sanremo* (Statuto), 74° *Come una Turandot* (Fargo), 78° *Italia d'oro* (Bertoli). Vallesi era 22° negli LP in testa ai quali era Luca Carboni, 30° era *Supersanremo '92* (Ricordi), 41° Baldi, 52° Barbarossa, 53° *Sanremo '92* (Emi), 63° Martini, 71° Tazenda, 100° Bertoli; <http://www.hitparadeitalia.it>.

18 Dal 1993 la presenza delle canzoni di Sanremo nelle classifiche fu più contenuta, a differenza degli LP di alcuni dei cantanti in gara. Nel 1993, anno in cui il singolo più venduto fu *Gli spari sopra (Celebrate)* (V. Rossi), 15° era *La solitudine* (Pausini, 6° negli LP); 42° *Come passa il tempo** (Vandelli & Dik Dik & Camaleonti), 48° *Mistero* (Ruggeri, 32° negli LP), 55° *Ave Maria* (Zero, 42° negli LP), 96° *Dietro la porta* (C. De André). Tra gli LP, guidati da *Nord Sud Ovest Est* (883), 31° era *Supersanremo '93* (Wea), 53° era Antonacci, 56° Trovato, 60° *Sanremo '93* (Ricordi-Nuova Fonit Cetra), 65° Minghi. Nel 1994 1° *The Rhythm of the Night* (Corona), 34° *Strani amori* (Pausini, 6° negli LP), 67° *Fuori* (Grandi, 39° negli LP), 91° *Cinque giorni* (Zarrillo, 59° negli LP). Negli LP 1° era *The Division Bell* (Pink Floyd), 21° *Sanremo '94* (Rti music), 42° *Supersanremo '94* (Columbia), 43° Bocelli, 45° Trovato, 55° Baldi, 89° Giorgia. Nel 1995 1° *Boombastic* (Shaggy), 56° *Gente come noi* (Spagna), 63° *Senza averti qui* (883, 10° negli LP). Negli LP 1° *Dove c'è musica* (Ramazzotti), 3° Grignani, 4° Neri per Caso, 10° 883, 21° Spagna, 22° *Sanremo '95* (Rti music), 29° Giorgia, 34° Bocelli, 42° *Supersanremo '95* (Mercuri), 86° Morandi, 95° Di Cataldo. Nel 1996 1° *Gangsta's Paradise* (Coolio feat. LV), 26° *La terra dei cachi* (Elio e le Storie Tese e Orchestra Spettacolo Casadei). Negli LP 1° *Dove c'è musica* (Ramazzotti), 21° Elio e le Storie Tese, 25° Massimo Di Cataldo, 29° *Supersanremo '96* (Emi), 30° Ron, 31° Spagna, 32° Giorgia, 45° *Supersanremo '96* (Ricordi-Fonit), 51° Minghi, 69° Neri per Caso, 84° Ruggeri; www.hitparadeitalia.it.

19 L'etichetta, che raggruppava esperienze di varia natura dall'afro-beat alle sperimentazioni della Real World di Peter Gabriel, fu coniata per esigenze commerciali proprio sul finire degli anni ottanta.

La terra dei cachi: nell'Italia frantumata (1996-2010)

L'alternanza

Nel 1996, come si è detto, Pippo Baudo abbandonò nuovamente la RAI per fare ritorno a Fininvest. Il proprietario del monopolio privato era nel frattempo divenuto leader politico. Il suo gruppo mediatico era una potenza con la legittimazione accordata al possesso delle tre reti televisive dalla legge sull'emittenza del 1990 e con l'acquisizione definitiva di Mondadori nel 1991, grazie al favorevole lodo arbitrale che successivamente ha prodotto la condanna definitiva per corruzione dell'avvocato Cesare Previti e dell'ex giudice Vittorio Metta. Agli inizi del 1994, scomparse le strutture politiche dell'Italia repubblicana, Silvio Berlusconi riorganizzò l'area conservatrice con Forza Italia. In marzo il centrodestra guidato dal propositore di una democrazia plebiscitaria vinse di misura le elezioni. Ne derivò il primo governo Berlusconi, di durata assai breve per l'uscita dalla maggioranza della Lega, il movimento autonomista sorto a Nord nella fase di disgregazione del sistema dei partiti. Nel 1996 si tornò alle elezioni con Berlusconi alla guida del Polo della Libertà che, privo della Lega, fu sconfitto di misura dalla coalizione di centrosinistra dell'Ulivo guidata da Romano Prodi.

L'incertezza caratterizzante il passaggio dalla democrazia bloccata al sistema bipolare in un paese attraversato da profonde, radicate, reciproche diffidenze, si estrinsecò nelle due successive edizioni di Sanremo con l'affidamento della conduzione a due protagonisti del *mainstream* dello spettacolo non solo legati professionalmente alle reti commerciali, ma che al momento della "discesa in campo" del proprietario si erano nei loro programmi esplicitamente spesi in suo favore (Propaganda Fininvest per Forza Italia).

Nel 1997 toccò a Mike Bongiorno, affiancato da Valeria Marini e da

Piero Chiambretti, volto allora di RAI Tre. Fu un ritorno al 1972, l'anno precedente lo shock petrolifero quando il presentatore italoamericano aveva condotto l'ultima edizione significativa dell'«età dell'oro» del Festival di Sanremo: Marini aveva preso il posto di Sylva Koscina, Chiambretti di Villaggio.

Nel 1998 fu la volta di Raimondo Vianello attorniato, secondo il classico modello baudiano, dalla bionda, Eva Herzigowa, e dalla bruna, l'attrice Veronica Pivetti sorella dell'ex presidente leghista della Camera. Vianello ripropose la tranquillizzante serialità di un efficace cliché televisivo ampiamente testato insieme con la moglie Sandra Mondaini (Anselmi, 2009, pp. 471-2) e profondamente interiorizzato da tanti italiani. Nella sua sottomissione alla televisione, Sanremo pareva voler riportare in auge i bei tempi felici, un passato che poteva, con un atto di volontà, nuovamente materializzarsi. Nel contempo appariva come una ludica rappresentazione del percorso tentato con la Commissione bicamerale – uno dei tanti falliti tentativi di produrre una qualche grande, media o piccola riforma istituzionale –, della quale il segretario dell'allora PDS, Massimo D'Alema, era stato eletto presidente il 5 febbraio. Tentava infatti di stabilire una consociazione con il centrodestra, attribuendo direttamente la conduzione di quella che era divenuta la trasmissione di maggior rilievo di RAI Uno a volti che ormai si identificavano con il monopolio privato e con il loro proprietario, nel contempo vere icone del nazionale-popolare dell'Italia repubblicana. Una discontinuità che ricercava ossessivamente la continuità: con la RAI del centrosinistra che invocava la legittimazione dalla neonata Mediaset del leader del centrodestra.

Dal 1995 il regolamento del Festival prevedeva l'accesso alla finale dei Campioni di alcune selezionate Nuove proposte. Un meccanismo teso a svecciare il parco degli interpreti e a immettere un'innovativa linfa canora: ciò consentì per esempio l'affermazione di Giorgia nel 1995. Dopo la parentesi del 1996 quando vinse Ron affiancato dalla giovane Tosca, nel 1997 arrivarono primi i Jalisse e nel 1998 Annalisa Minetti che precedette Antonella Ruggiero e un'altra debuttante, Lisa. I Jalisse, Minetti, Lisa cantarono canzoni di nessun successo e vennero presto dimenticati. Erano giovani nei quali si specchiavano gli adulti e taluno non ha nascosto la soddisfazione per l'oblio seguito al trionfo. I Jalisse cantavano *Fiume di parole*, scritta dai componenti il duo Alessandra Drusian e Fabio Ricci e da Carmen Di Domenico, compagna del paroliere Sergio Bardotti anche quell'anno tra gli autori del Festival. In quella affermazione, di recente un uomo di punta del racconto di Mediaset, Antonio Ricci,

ha scorto una soluzione di continuità, poiché da allora nessuno ricorderebbe il podio della manifestazione trasformatasi in uno dei tanti programmi televisivi (Ricci, 2010, pp. 5 ss.). Eppure negli anni successivi furono molti gli interpreti così come le canzoni entrati a far parte della memoria collettiva. Quello di Ricci è quindi un auspicio e non un dato di realtà. Certo è che i Jalisse, che non sfiguravano affatto nel quadro del prodotto medio della canzone italiana, non ebbero fortuna. E medesima fu la sorte di Minetti, passata dai fasti di Miss Italia all'Ariston.

Il senso all'edizione del 1997 fu dato da Patty Pravo ritornata a Sanremo dopo l'infelice apparizione di due anni prima. *E dimmi che non vuoi morire* composta per lei da Gaetano Curreri e da Vasco Rossi – «La cambio io la vita che / non ce la fa a cambiare me [...] la cambio io la vita che / che mi ha deluso più di te» – rimase bene impressa nella memoria collettiva. Come il presentatore, anche la cantante veneziana era una sicura e consolidata stella del *mainstream* dello spettacolo, ma a Sanremo, fin dall'esordio nel 1970, non aveva mai brillato se non nel 1978, quando come ospite presentò *Pensiero stupendo*. Il suo personaggio, così consonante con il movimento giovanile della fine degli anni sessanta, appariva in quel contesto estraneo, un'apparizione dell'altrove. Mike Bongiorno l'accorse con un «Guardate che bella bionda. Mi sembra di tornare indietro, eh, eh sì, negli anni sessanta», non incontrando però l'approvazione dell'interprete (CAR 1997). L'immagine esteriore pareva immobilizzare Patty Pravo in una perenne eterna giovinezza, cifra caratterizzante il suo decennio e soprattutto l'anno chiave, il Sessantotto, del quale la cantante veneziana era stata sul piano canoro nazionale una delle più convincenti e durature icone. Confermò il gusto dello scandalo fine a sé stesso, mostrandosi peraltro politicamente molto scorretta e nel contempo appetibile sia ai pregiudiziali nemici di destra sia agli eterni scontenti di sinistra. Il suo «Appena vedo Prodi vomito», dichiarato a una conferenza stampa nell'aprile 1998 (“la Repubblica”, 8 aprile 1998), si inseriva in quell'assoluto bisogno di *épater les bourgeois* che contraddistingueva la sua generazione. Una rassicurante trasgressione, la sua, sempre in linea con gli umori profondi del paese. A Sanremo però quel personaggio ormai simbolo dell'illusorio cambiamento parve proporre una sincera verità con quei versi di Vasco Rossi: erano qualcosa di più di un bilancio della sua generazione e delle sue sconfitte, se non nelle realizzazioni individuali, certo negli scenari e negli obiettivi generali.

Anche i ventenni, a sentire Sanremo, erano alla ricerca di cose nuove che affondavano nell'antico, stufi di «questi anni passati così / aridi sterili

vuoti / e l'era delle immagini / ci ha rubato il cuore / l'inventiva le idee le parole»; «un'era subdola / che ti inchioda il cuore / e la vita ad un televisore». La soluzione, in attesa della diffusione di massa di internet, consisteva nel rifiuto dell'isolamento e nel ritrovarsi *A casa di Luca* – scritta da Giampiero Artegiani insieme con l'interprete Silvia Salemi –, dove «torriamo a parlare», ciascuno «è nient'altro che sé» e «facciamo le tre». Nek, il cantautore che a Sanremo aveva debuttato nel 1993 con *In te*, una canzone che esprimeva un punto di vista maschile sull'aborto strutturalmente incapace di misurarsi con il femminile, nel 1997 assurse a star con *Laura non c'è*, scritta insieme con Antonello De Sanctis e Massimo Varinia. Fu il maggiore successo di quell'edizione¹ e, nell'attingere a un parlato – «sto da schifo», «ci sei te» che voleva significare immersione piena nell'universo dei coetanei –, dava voce a un depositato e arcaico senso di possesso maschile: infatti «Laura non è più cosa mia».

Quell'anno qualche giovane venne ascoltato con attenzione: Paola e Chiara, Niccolò Fabi, Alex Baroni, che morì a 35 anni nel 2002, e Miki-mix, primo pseudonimo di Caparezza. Nel 1998, invece, non accadde nulla, tanto che per la prima volta nessuna canzone del Festival apparve nella classifica dei cento singoli più venduti².

Dietro l'angolo c'era un nuovo declino, comparabile a quanto era avvenuto nei settanta? Pur con la conduzione affidata a due colonne della televisione italiana, le edizioni del 1997 – in cui vi fu il tormentone di Chiambretti «Comunque vada sarà un successo» – e del 1998 erano parse brillanti programmi televisivi, ma nell'insieme scialbe, incapaci di lasciare traccia nella rappresentazione dello stato della nazione. Non erano mancate scoperte – Nek – e riscoperte, come Patty Pravo nel 1997 e la sonorità fuori del comune di Antonella Ruggiero, già voce dei Matia Bazar, nel 1998 con *Amore lontanissimo*, da lei composta insieme con Roberto Colombo. Ma l'insieme appariva stanco, ripetitivo, scontato, rivolto all'indietro, come se si fosse di fronte a un esaurimento (Serra, 23 febbraio 1997; Polese 23 febbraio 1997; Grasso, 25 febbraio 1998).

Il centrosinistra che vinse le elezioni aveva nominato presidente della RAI Enzo Siciliano e direttore generale Franco Iseppi. Agli inizi del 1998 si erano dimessi ed erano stati sostituiti rispettivamente dal giurista cattolico Roberto Zaccaria e da Pier Luigi Celli. Cessata in ottobre la breve vita del primo governo dell'Ulivo guidato da Romano Prodi; divenuto presidente del Consiglio Massimo D'Alema con una maggioranza che escludeva Rifondazione comunista e comprendeva gli spezzoni centristi di Cossiga e di Mastella, a Sanremo fu ripensato il progetto.

Ebbe il volto di Fabio Fazio, personaggio televisivo che aveva debuttato giovanissimo come imitatore ed era divenuto celebre nel 1993 con *Quelli che il calcio*, un programma da lui ideato e condotto. Nel 1997, insieme con Claudio Baglioni, Orietta Berti, Sabina Ciuffini e Natalia Estrada, aveva proposto *Anima mia*, in linea con la riscoperta *vintage* degli anni settanta e dell'infanzia della sua generazione (Morreale, 2009, pp. 253-4). Riprendeva il titolo di una canzone dei Cugini di Campagna del 1974, simbolo di ciò che quel decennio riteneva *trash*, a dispetto del suo radicamento. Fazio era nato intorno alla metà degli anni sessanta: la sua infanzia non era stata scandita musicalmente dal rito della Riviera dei Fiori, allora completamente scaduto. La scelta del presentatore ligure era quindi un'innovazione, un po' come, nel 1980, era accaduto con Benigni. Entrambi a Sanremo sulla scia di una grande affermazione televisiva sottolinearono la loro estraneità all'evento con una separazione netta tra spettacolo e gara: nel caso di Fazio, ignorando la selezione artistica che venne affidata a esperti del settore.

Per rinverdire la competizione e soddisfare i critici, la si nobilitò introducendo una giuria di qualità che, assommata a quella demoscopica, aveva il compito di raddrizzarne i verdetti, onde contrastarne l'ulteriore deprezzamento. Come si è più volte detto, uno degli aspetti di continuità e di forza della storia di Sanremo è costituito dall'opacità delle procedure, in pieno accordo del resto coi criteri di selezione prevalenti in larghi ambiti – pubblici e privati – della società italiana. La classifica ha avuto in genere il compito di ratificare decisioni già assunte, con l'intento quasi sempre di consolidare il noto, il conforme e qualche rara volta di indicare una tendenza. E il fatto che i verdetti dell'Ariston fossero quasi sempre contraddetti dal mercato discografico e radiofonico non li sminuiva, perché era per tutti implicito che il loro significato avesse un altro segno.

Sanremo quindi continuava a rassicurare e a stabilizzare in un paese che aveva sempre avvertito il pericolo che la fine del partito Stato, costante della vicenda unitaria (Salvadori, 1996), facilitasse il prendere forma della "rivoluzione" o dell'effettivo cambiamento. In questo senso non vi era stata alcuna innovazione nel corso degli anni novanta. Con Fazio, alla fine di quel decennio, Sanremo si rifece tradizione prima di mutare e, con il conforto della giuria di qualità – presieduta da Ennio Morricone comprendeva Umberto Bindi, Maurizio De Angelis, José Carreras, Dario Salvatori, Toquinho, Enrico Brizzi, Amadeus, Carlo Verdone e Fernanda Pivano che aveva attraversato il Novecento da Pavese a Fabrizio De André, morto poco più di un mese prima dell'inizio

del Festival – si premiò ancora una volta il certo, il conosciuto, garantiti dall'ennesimo trasformismo di Anna Oxa dai cui pantaloni, nell'interpretazione di *Senza pietà* di Alberto Salerno e Claudio Guidetti, emergeva il tanga secondo una moda nella quale sarebbero state pienamente immerse le nuove generazioni. Una piccola scossa provenne dal basso, e cioè dai giovani. Il vincitore della sezione, Alex Britti, un trentenne già celebre con *Solo una volta (o tutta la vita)*, tra le venti canzoni più vendute del 1998, con *Oggi sono io* reclamava relazioni serie: «Come vorrei poter parlare senza preoccuparmi / senza quella sensazione che non mi fa dire / che mi piaci per davvero / anche se non te l'ho detto / perché è squallido provarci / solo per portarti a letto»³.

Lo spettacolo fu da Fazio orientato al *vinatge* del Novecento, nel tentativo di riassumerne le anime. Alla manifestazione canora il passato era assicurato dalla presenza tra gli altri di Ornella Vanoni con Enzo Gragnaniello, Al Bano, Nada, Eugenio Finardi e Morandi come ospite. Affiancavano Fazio Laetitia Casta, una modella francese che riportava ai fasti di Parigi capitale della cultura dei primi sessant'anni del Novecento, e Renato Dulbecco, il premio Nobel per la medicina che compendia in sé molti aspetti del secolo che si chiudeva: la centralità della scienza nello straordinario sviluppo; il primato assunto dagli Stati Uniti ove egli aveva potuto compiere gli studi che lo avrebbero condotto a ricevere l'ambito premio dell'accademia di Stoccolma; la «moralità della Resistenza» (Pavone, 1991) della quale era stato partecipe. Per il tramite dell'imitazione di Anna Marchesini, si materializzò Rita Levi Montalcini, al pari di Dulbecco allieva di Giuseppe Levi, anche lei insignita del Nobel per la medicina, riparata nel 1938 in Belgio per sfuggire alla persecuzione degli ebrei messa in atto dalla dittatura fascista e dopo la guerra emigrata negli Stati Uniti. Apparvero inoltre simboli dello straordinario cambiamento del secondo dopoguerra: gli astronauti del primo allunaggio – Buzz Aldrin e Neil Armstrong –, il poeta Edoardo Sanguineti esponente dell'avanguardia italiana del Gruppo 63 e dal 1979 al 1983 deputato comunista, sportivi, personaggi televisivi, cittadini delle più diverse professioni.

L'anno successivo il presentatore ligure giocò un tono più leggero, riproponendo una variante del suo ormai collaudato modo di fare spettacolo. Con accanto uno dei più celebri italiani nel mondo, Luciano Pavarotti, Fazio confermò i caratteri di *Quelli che il calcio* – dalla paciosa Orietta Berti ai multiformi personaggi di Teo Teocoli.

Sanremo si alimentò del circuito della musica indipendente: quest'ultima, non senza travaglio, si assicurava così una circolazione nazio-

nale (Magaudda, 2009); il Festival, invece, attingendo a quella linfa, trovava conferma della recuperata autorevolezza. Di conseguenza, le innovazioni investirono più massicciamente canzoni e interpreti. Gli ospiti non furono semplice passerella delle rockstar del momento, ma vennero nobilitati dalla scelta di sostenere la campagna umanitaria di Jubilee 2000 volta a ottenere la cancellazione dei debiti accumulati dai paesi poveri verso quelli ricchi (Pivato, 2002, p. 25). Furono quindi presenti in serate diverse Bono e Jovanotti, il quale presentò all'Ariston un rap che ripeteva a oltranza lo slogan «Cancella il debito», indirizzato a D'Alema con l'obiettivo di porre il nostro paese all'avanguardia nella realizzazione dell'iniziativa: «Presidente del Consiglio / si consigli con i suoi / e faccia un gesto grande / di quelli che cambiano la storia».

Tra i cantanti in gara si registrarono nomi insoliti: i Subsonica che sentirono di dovere giustificare con i fans la partecipazione a una manifestazione così istituzionale (Subsonica) e Samuele Bersani, giovane cantautore dallo stile asciutto e defilato, quasi un novello Endrigo. Vi prese parte Gigi D'Alessio, il giovane neomelodico napoletano che divenne una delle colonne sonore pop del decennio. Vi tornarono Irene Grandi, Carmen Consoli, Max Gazzè, che trovarono una consacrazione, Gerardinna Trovato e interpreti dei decenni gloriosi – Morandi, Alice e Tozzi, insieme con i Matia Bazar, Spagna, Masini, Minghi con Mariella Nava, e Mietta. Tra i giovani risultò vincitrice Jenny B e debuttarono Tiromancino con Riccardo Sinigaglia e Fabrizio Moro, destinati a durare.

In un Festival qualitativamente superiore alla media degli ultimi anni, venne decretata la vittoria della Piccola Orchestra Avion Travel con *Sentimento*, grazie al determinante voto della giuria di qualità presieduta da Bongiorno e composta da Dario Argento, Goran Bregovic, Roberto Cotroneo, Luca De Gennaro, Paola Maugeri, Mario Pezzolla, Carlo Alberto Rossi, Roberta Torre e Alessio Vlad. Ancora una volta, come era accaduto in tutta la vicenda sanremese, il ricostituente proveniva da culture estranee al nazionale-popolare codificato dai moderati. Come con Modugno, con Endrigo, con Alice, con il podio tutto cantautorale del 1993, la vittoria del gruppo campano era un verdetto di rottura teso a ridare slancio e rappresentanza a una manifestazione nella quale, sotto i lustrini e le luci fantasmagoriche, impietosamente spiccavano le rughe – l'età media dei campioni oltrepassava i 35 anni e si andava dai 55 di Morandi ai 25 di Carmen Consoli. Il segno di discontinuità sembrava essere ricercato come un obiettivo di riforma generale, evidente fin dalle scelte della commissione selezionatrice. Uno dei suoi com-

ponenti, il disk jockey e attore Enrico Silvestrin, sostenne: «Abbiamo cercato di svecchiare il Festival, badando soprattutto alla qualità delle canzoni» (Anselmi, 2009, p. 488).

In questa direzione si mosse anche l'edizione del 2001, affidata per la prima volta a Raffaella Carrà, una delle colonne della televisione italiana a partire dalla *Canzonissima* che nel 1970 aveva condotto con Corrado. Non fu, negli ascolti, un'edizione di grande successo. Dipese in parte dall'inadeguatezza dei personaggi televisivi che l'attorniavano, ma soprattutto dal fatto che quel rito mal sopportava la direzione femminile. A meno che non ne confermasse una visione tradizionale, sia in versione sessualmente ammiccante sia nelle vesti di moderno angelo del focolare. E Raffaella Carrà in effetti non poteva essere irrigidita in nessuno dei due ruoli, perché fin dalle origini della sua vicenda televisiva li aveva oltrepassati, fondendo *Maga maghella* e *Tuca tuca*, proponendosi come show girl e conduttrice di valore eguale agli uomini, come del resto era stato nel 1986 il caso di Loretta Goggi. Per di più il Sanremo della Carrà vide ai primi due posti due vere rivelazioni del *mainstream* musicale – Elisa e Giorgia – con *Luce* e *Di sole e d'azzurro*, entrambe recanti la firma di Zucchero (la prima con l'interprete, la seconda con Matteo Sagge e con Mino Vergnaghi, già vincitore di Sanremo nel 1979). La giuria di qualità, presieduta da Gino Paoli, era stata ridimensionata onde evitare il verdetto di rottura dell'anno precedente, ma fece ancora sentire la sua voce ⁴.

Il decennio di Berlusconi

Come nel quinquennio del centrosinistra, anche dopo la prevalenza nel 2001 del centrodestra Sanremo fu posto nell'immediato nelle mani di presentatori rassicuranti graditi agli avversari. A guidare la gara canora tornò infatti Baudo in quella fase «terzista».

Dell'edizione del 2002 il dato più macroscopico fu l'affermazione del localismo nordista, con i primi tre posti appannaggio di artisti liguri, e del familismo, evidente nella parentela di Piero Cassano dei vincitori Matia Bazar con l'allora sindaco della città, peraltro presto travolto dallo scandalo seguito dalle dimissioni della sua giunta. Seconda si piazzò la spezzina Alexia, terzo Paoli, nato a Monfalcone ma cresciuto a Genova e col capoluogo strettamente identificato. Quarti furono i lombardi Fausto Leali e Luisa Corna, fino a quel momento del tutto sconosciuta

come cantante (aveva preso parte dieci anni prima al concorso di Castrocaro) e poi intensamente presente nei programmi di RAI Uno. La sola canzone che si affermò e che rimase fu sul piano nazionale *Salirò*⁵ di Daniele Silvestri, un artista in piena maturazione creativa.

L'anno successivo vinse Alexia che, campionessa della disco e delle classifiche nei tardi anni novanta, fu in tal modo giubilata. Più significative furono le posizioni di rincalzo con la conferma di Alex Britti con *7.000 caffè* e con l'emergere di *Tutto quello che un uomo*⁶ scritta da Roberto Kunstler e Sergio Cammariere, cantautore raffinato che si riallacciava alla prima generazione. Riapparve Giuni Russo. Aveva debuttato al Festival col suo vero nome Giusi Romeo diciassettenne nel 1968 con *No amore* senza però lasciare traccia. Nel 2003 cantò *Morirò d'amore*, scritta insieme con la sua compagna Maria Antonietta Sisini e con Vania Magelli. Già molto malata, la sua partecipazione fu una sorta di riparazione a una carriera che, nonostante il grandissimo successo di *Un'estate al mare*, non era stata all'altezza dell'eccezionale talento e delle straordinarie potenzialità.

In un'edizione contrassegnata dalla presa di posizione dei cantanti contro la guerra in Iraq, gli ascolti cominciarono a scricchiolare. Qualcuno attribuì il fatto «all'assalto finale riuscito, bisogna ben dirlo, a quel che restava sul campo del mito di RAI Uno». Dopo una resistenza durata 25 anni, Sanremo «era svanito nell'etere in una sola stagione, appena sono entrati in viale Mazzini gli uomini di Berlusconi» (Messina, 8 marzo 2003).

Nel 2004 Baudo fu messo in disparte e la direzione artistica venne affidata a un vecchio esponente della musica leggera, Tony Renis. A condurre era Simona Ventura, televisivamente nata in Mediaset e trasmigrata in RAI dopo la vittoria del Polo della libertà nel 2001. L'industria discografica, già in crisi strutturale e con vertenze aperte con la RAI, si irrigidì di fronte alle richieste del cantautore milanese e rifiutò di inviargli i propri artisti. Il boicottaggio del Festival coinvolse le imprese aderenti alla FIMI e costituì solo uno dei molteplici motivi polemici che contrassegnarono quell'edizione nella quale Tony Renis era coadiuvato da Gianmarco Mazzi, una presenza fissa come direttore artistico in tutte le edizioni svoltesi con il centrodestra al potere. Renis – lo ricordava il “Corriere della Sera” – era «amico fraterno del presidente del Consiglio dai tempi dei primi concerti all'Elba nel 1957 (Conti, 23 agosto 2003) e, per di più, assai chiacchierato per «presunte amicizie con famiglie italo-americane legate alla mafia» (Volpe, 3 marzo 2004).

In quella tempesta, il senatore della Margherita Nando Dalla Chiesa organizzò a Mantova, con l'ausilio del comune e della provincia governati dal centrosinistra, una rassegna alternativa. Vi aderirono artisti critici del Festival o a esso non invitati. Sanremo, sostenne per esempio Manuel Agnelli degli Afterhours, «è un cadavere però è un cadavere eccellente, funziona solo per la macchina promozionale del sistema discografico». Mentre Elio e le Storie Tese, che pure non lo avevano disdegnato nel recente passato e vi sarebbero ritornati nei Dopofestival delle successive edizioni di Baudo, affermarono di avere scelto Mantova, perché a Sanremo «ci si rompe le balle, ci si annoia» (Conti, 3 marzo 2004). La contrapposizione tra la manifestazione ufficiale e l'iniziativa alternativa della città dei Gonzaga riassumeva i caratteri critici della transizione italiana. Esemplificava la confusione che regnava sotto i cieli italici, la disinvoltura con cui, nelle macerie morali provocate dalla fine della Prima Repubblica e mai più rimosse, si passava da una parte all'altra o si mantenevano contatti con entrambi i luoghi, come nel caso di Paoli: «Al controfestival di Dalla Chiesa c'è Iva Zanicchi, qui c'è Neffa già idolo della musica alternativa» (Cazzullo, 2 marzo 2004). Zanicchi, che quell'anno fu candidata e più tardi eletta deputata europea per Forza Italia, alla manifestazione canora che tanto aveva contribuito a fissarla come interprete nazionale-popolare aveva partecipato l'anno precedente e vi sarebbe tornata nel 2009 con *Ti voglio senza amore*, una canzone sul diritto al piacere sessuale in età matura privo di dimensione affettiva. Nel 2004 optò per Mantova, perché rifiutò la proposta di cantare nella serata *vintage* del Festival *La solitudine* di Laura Pausini, anziché un brano del suo repertorio, giustificando la scelta con l'amicizia – parola chiave di quell'edizione – di lunga data con Nando Dalla Chiesa.

Nata sulla scia della rivolta alla gestione di Tony Renis, la rassegna di Mantova ebbe una straordinaria ed effimera visibilità; si trasformò negli anni successivi perdendo i connotati polemici nei riguardi di Sanremo, per poi rapidamente spegnersi, metafora in certo senso della consumazione di culture antagoniste, ma prigioniera dell'iniziativa altrui, ancora rilevanti nella sinistra. Gli ideatori, reduci del Sessantotto, si dicevano sicuri della sua necessità, perché «occorreva uscire da una grande glaciazione mentale. Grazie alla quale, volendo semplificare, oggi a Mantova ci sono le idee senza soldi e a Sanremo (scusate se lo nominiamo di sfuggita) i soldi senza idee». Era una contrapposizione metapolitica – lo evidenziava la presenza di due stelle della destra, Zanicchi e le vate del berlusconismo Vittorio Sgarbi –, che aspirava a divenire affer-

mazione esistenziale, antropologica, culturale: «Al di là dei disperati tentativi di etichettarla altrimenti, la sfida è tra conformismo e anticonformismo, tra ossequio all'esistente e fantasia verso il futuro». (Dalla Chiesa, Ravera, 2 marzo 2004). Il tentativo, assicuravano i sostenitori, poteva dirsi perfettamente riuscito: «Mantova è oggi un fatto che racconta una storia vera, e Sanremo – ripostiglio barocco di una vita che c'era – non la vede più. Il gioco riesce a dispetto di nessuno: è il bello di una vita che c'è e che conosce il piacere» (Jop, 3 marzo 2004).

Simona Ventura, attorniata da Maurizio Crozza e da Gene Gnocchi, impresse a Sanremo il timbro della revisione di *Quelli che il calcio*: in questo senso un ricalco delle edizioni di Fabio Fazio, sicché la sola nota di novità provenne da Paola Cortellesi. Abolite le Nuove proposte, il Festival venne definito «la celebrazione degli sconosciuti» (Cotroneo, 3 marzo 2004). A eccezione di Marco Masini, il vincitore alla ricerca di un rilancio decretato dal televoto che Sanremo aveva assimilato dai *reality*, di Mietta, di Adriano Pappalardo, piccolo fuoco di lontane stagioni arrivato dall'*Isola dei famosi* di Ventura, e di Andrea Mingardi, il cast comprendeva essenzialmente interpreti delle seconde fila o debuttanti, dato che soltanto la discografia indipendente accettò l'invito della RAI. Qualcuno era destinato a un certo rilievo discografico – Paolo Meneguzzi con i suoi brani per adolescenti unisex⁷ – o televisivo, come dj Francesco, il «figlio dei Pooh» secondo l'espressione coniata da Aldo Grasso (17 settembre 2008). Altri hanno consolidato il rilievo acquisito nelle scene musicali del decennio: Neffa, Mario Venuti, vincitore del premio della critica e già componente dei Denovo, Omar Pedrini, al pari di Renga proveniente dai Timoria, Pacifico.

Il dato clamoroso di quell'edizione di Sanremo fu la *débâcle* degli ascolti. La terza serata venne oscurata da *Il grande fratello* potenziato dalla presenza di popolari interpreti della canzone come i Ricchi e Poveri. Se ne poteva arguire che un cantante mancato come Berlusconi, divenuto da proprietario di Mediaset anche proprietario del governo e quindi della RAI, non volesse bene a Sanremo bombardato dalla programmazione delle reti private di suo appannaggio. Cotroneo sull'«Unità» esultava perché, a quasi quindici anni da quello di Berlino, era «caduto il muro di Sanremo. Buttato giù a picconate dall'aria di regime che impera su ogni cosa. In questi giorni abbiamo visto un potere arrogante e reazionario chiedere che da questo Festival uscisse una ideologia italiana compatibile con la propaganda del premier» (Cotroneo, 6 marzo 2004).

La serata finale di un'edizione accompagnata dal *Porta a porta* di Bruno Vespa tentò di risollevarle le sorti con l'annunciata sorpresa riguardante chi si sarebbe materializzato nei dintorni del palcoscenico dell'Ariston: il presidente del Consiglio Berlusconi in collegamento da Nassyria dopo l'attentato in cui morirono 17 militari italiani o l'irraggiungibile, l'inafferrabile divina degli italiani, Mina, partner di Tony Renis nel 1962 in *Appuntamento in Riviera* di Mario Mattoli? Apparve invece Celentano con il compito di salvare il salvabile dello sventurato Festival affidato al suo amico di infanzia Tony Renis, ribadendo così l'egemonia salda dei valori veri, fondamentali, indissolubili, tra i quali una piazza d'onore poteva bene essere riservata all'amicizia nel suo significato tutto nazionale-popolare di ambito ristretto di scambio di reciproci favori.

Il controllo diretto si rivelò quindi del tutto inefficace. Si corse ai ripari nel 2005 con la conduzione di Paolo Bonolis, sempre sotto l'egida della direzione artistica di Gianmarco Mazzi. Riportò Sanremo in auge negli ascolti, cercando nel contempo di fruttificare a proprio vantaggio la valorizzazione dei simboli della nazione promossa dal presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi. Si aprì quindi con il compagno di Laura Pausini Paolo Carta che evocò Jimi Hendrix sostituendo *The Star-Spangled Banners* con *Fratelli d'Italia*, a conferma del fatto che l'inno nazionale, «imitato, citato, parodiato», era, «finalmente, risorto» (Pivato, 2002, p. 229). Cambiò tutto all'insegna del ritorno alle origini con il ripristino delle eliminazioni e, seguendo l'esempio del 1978, con la moltiplicazione delle categorie. Con l'aspirazione a volere attingere al modello dei Grammy, Sanremo parve riproporre un Consiglio nazionale delle corporazioni in miniatura: uomini, donne, gruppi e *classic*, categoria comprendente stagionati protagonisti dei decenni passati, tra i quali l'unica chicca era Nicola Arigliano, come quarantun anni prima eliminato dalla finale, ma insignito del premio Mia Martini. È stato osservato, sulla scia di canzoni come *Angelo* di Francesco Renga, *Echi di infinito* di Antonella Ruggiero, *Non credo nei miracoli* di Laura Bono, *Che mistero è l'amore* di Nicky Nicolai e Stefano Battista Jazz Quartet, che Sanremo in quell'anno sarebbe assurto – il giudizio è di Edoardo Camurri – a «vera manifestazione dello *Zeitgeist*», «il luogo in cui lo spirito del nostro tempo si squaderna in tutta la sua infinita pienezza», con la proposta di «una tensione impalpabile ma costante verso il divino e il metafisico» (Anselmi, 2009, p. 540).

In realtà più che la pacificazione con l'assoluto a Sanremo predominava un insondabile terrore del reale. A tale proposito è interessante il

confronto tra la canzone vincitrice *Angelo*, scritta dall'interprete Francesco Renga insieme con Maurizio Zappatini, e *Mentre tutto scorre* dei Negramaro (autore il cantante del gruppo Giuliano Sangiorgi). Contenevano lo iato tra il vagheggiamento dell'amore sacro e l'aspra affettività dell'amore terreno. Renga, infatti, nel celebrare la nascita di un figlio secondo un modello avviato a Sanremo, allora senza alcuna fortuna, da Jimmy Fontana nel 1967 con *Nasce una vita* composta con Sergio Bardotti, esprimeva l'ansia dei nuovi padri. Poté avvantaggiarsi della presenza sul palcoscenico come opinionista della madre di quella piccola creatura, la sua compagna Ambra Angiolini letteralmente esplosa negli anni novanta come protagonista *teen ager* della televisione commerciale. L'invocazione all'angelo custode dell'ultima nata era un vero atto di fede: «Angelo, prenditi cura di lei / lei non sa vedere al di là di quello che dà / e tutto il dolore che grida dal mondo / diventa un rumore / che scava profondo». Se Fontana e Bardotti avevano con pudore celebrato l'atto d'amore della maternità sconosciuto all'uomo, Renga restituiva l'angoscia di genitori, bisognosi essi stessi di aiuto, di protezione.

I Negramaro, caso discografico dell'anno ⁸ ancorché sonoramente eliminati, dicevano delle conseguenze devastanti che genitori deboli e fragili producevano. La consumazione dell'amore che essi cantavano ricordava sinistramente un abuso divenuto tutt'uno col senso stesso della relazione: «Usami / straziami l'anima / fai di me / quel che vuoi / tanto non cambia / l'idea che ormai / ho di te / verde coniglio / dalle mille / facce buffe / e dimmi ancora / quanto pesa / la tua maschera / di cera / tanto poi / tu lo sai / si scioglierà / come neve al sole / mentre tutto scorre». E anche *I bambini fanno oh* era più inquietante di quanto non apparisse a un primo ascolto. Era composta e cantata da uno sconosciuto Povia il quale, escluso dalla gara per avere già eseguito la canzone al Festival di Recanati, poté godere di un insperato lancio grazie al legame che si instaurò tra il suo brano e l'operazione umanitaria per il Darfur. La canzone fu presentata da Bonolis come un piccolo gioiello. Era costruita su rime elementari e cominciava con l'immagine di un vissuto non proprio tranquillo – «Se c'è una cosa che ora so / ma che mai più io rivedrò / è un lupo nero che dà un bacino (smack) / a un agnellino» – e si concludeva non con l'esaltazione dell'innocenza, ma con l'invito a persistere nella fase dell'incoscienza con un'immagine alquanto greve: «io voglio andare / a gattoni / [...] / voglio tornare a fare "oh" / perché i bambini non hanno peli / né sulla pancia / né sulla lingua».

Che era successo al nostro paese? Nel tempo del premier più sorridente di tutta la nostra storia, della riscoperta della religiosità coincidente con il lungo pontificato di Giovanni Paolo II, e del nuovo miracolo italiano, a Sanremo sprizzava una cupezza ferita da tutti i lati. Se sul piano dell'audience l'edizione del 2006 di Giorgio Panariello, reduce dalle grandi affermazioni su RAI Uno, fu deludente, risultò quantomeno rassicurante nei contenuti, se si esclude il vincitore Povia che avrebbe voluto avere un becco «più o meno come fa un piccione», aggiungendo immediatamente «lo so che è brutto il paragone». Nell'anno del ritorno dei Nomadi, il solo gruppo degli anni sessanta capace di attraversare le generazioni (nel 1971 la loro apparizione in coppia con Mal era stata subito dimenticata, mentre nel 2006 con *Dove si va* – autori Cristian Cattini, Danilo Sacco, Massimo Vecchi e Beppe Carletti – giunsero secondi), la canzone di maggiore successo fu *Svegliarsi la mattina* che Matteo Maffucci e Thomas De Gasperi – gli Zero Assoluto⁹ – scrissero insieme con Danilo Pao e con Enrico Sognato. Matteo, figlio di Mario, il dirigente che per conto della RAI aveva gestito il Festival dal 1982 al 2000, e Thomas hanno avuto come pubblico di riferimento gli adolescenti di *Tre metri sopra il cielo*, il romanzo di Federico Moccia debitamente richiamato in un verso della canzone e trasformato in film da Luca Lucini con protagonista Riccardo Scamarcio.

Anna Tatangelo, cantante popolare e legata sentimentalmente a Gigi D'Alessio, autore insieme con Mogol della sua *Essere una donna*, nel rifiutare il ruolo di donna oggetto perorava la causa dell'angelo del focolare: «Essere una donna / non vuol dire riempire solo una minigonna / [...] Essere una donna / è di più di più di più di più / è sentirsi viva / è la gioia di amare e di sentirsi consolare / stringere un bambino forte forte sopra il seno / con un vero uomo accanto a me».

Ritornato nel 2006 al governo Romano Prodi con una risicatissima maggioranza, nel 2007 e nel 2008 Pippo Baudo ebbe direzione artistica e conduzione: nel primo anno accompagnato da Michelle Hunziker, già moglie di Eros Ramazzotti e volto del canale di maggiore ascolto di Mediaset; nel 2008 da Chiambretti, chiudendo così un ciclo apertosi nel 1997 quando il comico torinese aveva affiancato Mike Bongiorno. Nel 2007 Baudo intessé un'edizione qualificata da «temi sociali» (Anselmi, 2009, p. 551) e, secondo il suo stile, frutto di un'attenta miscela tra tradizione (Al Bano e Piero Mazzocchetti, i fratelli Bella) e classicità (Dorelli dopo quasi quarant'anni di assenza, Nada divenuta cantautrice di qualità, Milva che interpretò *The Show Must Go On* di Giorgio Faletti, Mango), interpreti

glam o che aspiravano a esserlo (gli Zero Assoluto, Paolo Meneguzzi, Amalia Grè, Tosca, Francesco e Roby Facchinetti), promesse non mantenute. In compenso, furono esclusi come autori Edoardo Sanguineti, Alda Merini, Margherita Hack e addirittura Rita Levi Montalcini (Castaldo, 9 gennaio 2007). Baudo aspirava a svolgere lo stesso ruolo moderatore che sarebbe stato assolto da Gino Bartali con la vittoria al Tour de France nei giorni infuocati del luglio 1948 smorzando le proteste popolari per l'attentato a Togliatti. In discussione ora era la vita del secondo governo Prodi, proprio in quei giorni finito in minoranza al Senato sulla politica estera (Fumarola, 24 febbraio 2007). Ma sessant'anni non erano passati invano e nessuna Abbadia San Salvatore si profilava all'orizzonte.

I vincitori di un'edizione di un certo successo di pubblico e di critica – i cui incidenti furono le polemiche sui compensi dei conduttori e la palese volontà del direttore di RAI Uno, il giornalista ex deputato di Forza Italia Fabrizio Del Noce, di defenestrare Baudo – furono decretati da una classifica stabilita per il 50% dalle giurie demoscopiche, per il 20% da quella di “qualità” formata in prevalenza da “celebrità” televisive, per il 30% dal televoto. Il verdetto trovò tutti d'accordo: vinsero infatti i cantautori Simone Cristicchi con *Ti regalerò una rosa* tra i «campioni» (seguito però da Al Bano e da Piero Mazzocchetti, un maturo e un giovane esponente della tradizione), Fabrizio Moro con *Pensa* tra i Giovani. Marcella e Gianni Bella non occuparono una delle prime dieci posizioni e accusarono la giuria di qualità di averli penalizzati per discriminazione politica, essendo essi schierati a destra (Luzzatto Fegiz, 5 marzo 2007). Ma anche Milva e Nada, notoriamente di sinistra, non figuravano in classifica e il brano dei fratelli Bella *Forever per sempre*, scritto da Gianni e Mogol, fu subito dimenticato.

Erano prevalsi due brani densi: da un lato una canzone ispirata alla malattia mentale, il solo campo nel quale l'Italia abbia prodotto nel dopoguerra con Franco Basaglia e con la legge 180 un movimento riformatore capace di incidere oltre frontiera; dall'altro un pezzo che parlava della drammatica realtà delle mafie e delle linee d'azione nel conflitto con lo Stato di diritto: anch'esse prodotte di esportazione e capaci di condizionare drammaticamente il presente della società italiana come era accaduto con l'assassinio di Giovanni Falcone e di Paolo Borsellino. Daniele Silvestri con *La paranza*; Fabio Concato con *Oltre il giardino*; Antonella Ruggiero con *Canzone fra le guerre*, scritta insieme con Cristian Carrara; Paolo Rossi con l'inedita *In Italia si sta male (si sta bene anziché no)* di Rino Gaetano – al primo ascolto, secondo Gino Castal-

do, «l'unica bella novità di Sanremo 2007» (8 gennaio 2007) – contribuiscono a rafforzare il tono dell'impegno che contrassegnò quell'edizione, così come, tra i giovani, *La ballata di Gino* dei Khorakhanè¹⁰.

Nel 2008 le ambizioni che avevano qualificato l'edizione precedente furono fortemente ridimensionate. Vinse *Colpo di fulmine* di Gianna Nannini, interpretata da due protagonisti di musical, Lola Ponce e Giò di Tonno: secondo Antonelli una «canzone di stampo tradizionale», il cui «testo ostenta alcuni tratti tipici della canzone vecchia maniera, spingendosi fino a esiti quasi melodrammatici» (Antonelli, 2010, p. 9). Una voce diversa era quella di Tricarico con *Vita tranquilla*. Restituiva lo smarrimento dell'io e del noi e indicava la via della possibile ricomposizione, nel privato come nel pubblico. Era infatti la coscienza di sé a non essere afferrabile e il cantautore milanese di origine pugliese si aggrappava al desiderio e al coraggio necessari per ritrovarla. Cantò, sia pure con le incertezze dell'intonatura di cui si è detto, con inusitata forza ed espressività e fu memorabile lo «stronzo» rivolto a Chiambretti dal tratto furbesco, che ne sfotté l'incedere smarrito: «Ho sempre pensato / quando avrò questo sarò saziato / ma poi avevo questo ed era lo stesso / ho sempre pensato / troverò il mare e sarò bagnato / il mare ho trovato ma nulla è cambiato nulla / che cos'è che io aspetto / io voglio una vita tranquilla / perché è da quando sono nato / che sono spericolato»¹¹.

Il modo in cui al Festival di Sanremo si rifletté dagli anni novanta sull'omosessualità – maschile, ché quella femminile non fu neppure sfiorata – rivelava la sopravvivenza arcaicità di alcuni tratti dell'identità italiana, sebbene il dato di rilievo fosse costituito dal fatto che se ne dovesse parlare. Proprio perché esemplificativo del rapporto con l'altro, il tema – in autori del Nord come del Sud – mostrava la fatica dell'approdo alla «società aperta», liberale, pluralistica, democratica. Il 2000 era stato l'anno del Giubileo della Chiesa cattolica, ma anche del primo appuntamento a Roma del Gay Pride contrastato inevitabilmente dalle autorità vaticane e privato all'ultimo del patrocinio dell'amministrazione comunale guidata da Francesco Rutelli. La dimensione globale dell'evento aveva posto l'Italia dinanzi alle trasformazioni che attraversavano l'Occidente e l'Europa.

Del resto nel 2004 la bocciatura di Rocco Buttiglione come membro della Commissione Europea da parte del Parlamento di Bruxelles, in virtù delle sue dichiarazioni sulle unioni civili tra persone del medesimo sesso, aveva provocato in Italia reazioni paradigmatiche delle resistenze del nostro insieme collettivo. Uno storico, editorialista del "Cor-

riere della Sera”, intravide nel voto dell’assemblea il segno di un continente dominato dall’egemonia del politicamente corretto espressa dalle socialdemocrazie che, orfane della classe operaia e dello stato sociale, ripiegavano in «un progressismo *middle class*» (Galli Della Loggia, 13 ottobre 2004). Gli sfuggiva l’influenza delle culture liberali in un’accezione occidentale, per le quali era stata decisiva l’evoluzione delle conoscenze scientifiche, sicché il disprezzo e il disconoscimento della dignità umana dell’omosessualità erano qualcosa di simile al sistema tolemaico dopo la rivoluzione copernicana. Anche la società civile italiana non era affatto estranea alle profonde trasformazioni sociali e culturali (Barbagli, Colombo, 2001; Lingiardi, 2007; Argentieri, 2010) che negli altri paesi europei sono state registrate dalla legislazione. Le canzoni di Sanremo erano invece in linea con la difesa di un atteggiamento, tollerante o no, di incomprendimento nei riguardi di una caratteristica del tutto neutra. In esse l’omosessualità era puro dramma alle cui origini erano madri mostruose, vere colpevoli di un orientamento avvertito come un incombente pericolo, che inevitabilmente trascendeva nell’effeminatezza e quindi in una confusa identità di genere. Ne derivava la negazione di una delle possibili condizioni umane, di per sé né positiva né negativa.

Nel 1996 con *Sulla porta* Federico Salvatore, che la scrisse con Bigazzi e con Dati, al ritmo di un lancinante tango aveva gridato un disperato *coming out* di un figlio con la terribile madre. La accusava, con il «mostro / del (s)uo amore arrugginito», di avere già provocato l’allontanamento del padre. Il protagonista della canzone aveva scoperto in «un maledetto pomeriggio» l’origine delle proprie «ferite» – « sono un diverso mamma / un omosessuale» – con la carezza tentata al compagno con cui studiava. Era quindi una fuga dalla madre che lo aveva condotto a una simile condizione: nel «nostro paradiso dell’infanzia / quando il mio desiderio / era di piacerti / e allora col rossetto / e con il tuo ventaglio / in bagno mi truccavo / per assomigliarti».

Nel 2008 nella canzone di Gigi D’Alessio per Anna Tatangelo *Il mio amico* il modello non era più la mamma, ma la cantante medesima: «Con il viso stanco e ancora un po’ di trucco / lascia i sogni chiusi dentro ad un cuscino / il mio amico ha molta luce dentro gli occhi / per guardare chi non c’è / fa di tutto per assomigliarmi tanto vuole amare come me». Il brano esplodeva in un ritornello che, dopo uno slancio di tolleranza, precipitava in un condensato di morbosità: «Dimmi che male c’è / se ami un altro come te / l’amore non ha sesso / il brivido è lo stesso / o forse un po’ di più». Era quindi l’identificazione dell’omosessuali-

tà con la trasgressione a essere un allarmante o allettante paradiso, proponendo insieme una visione tragica dell'affettività degli omosessuali: «Dimmi che male c'è / se ami un altro uomo / se il cuore batte forte / dà la vita a quella morte che vive dentro te».

L'omosessualità come non vita, frutto di un molteplice abuso, della mamma, del papà, dell'adulto, che con un atto di volontà si può superare, era il senso di *Luca era gay*. Giunse seconda nel 2009 la canzone di Povia, il cantante emblema del non detto, del non risolto, della confusione del travaglio italiano. Luca, per diventare «un altro uomo», si era tenuto alla larga «da psicologi psichiatri preti o scienziati», per affidarsi alle rassicurazioni e alle conferme dell'autoanalisi. Aveva però sentito il bisogno di nutrirla della lettura del fondatore della psicoanalisi: «Cercavo risposte mi vergognavo e le cercavo di nascosto c'era chi mi diceva “è naturale” io studiavo Freud non la pensava uguale». All'origine del “male” erano «il troppo bene» della madre e un padre «che non prendeva decisioni». Di qui la separazione dei genitori, il rifugio nell'etilismo del padre, la misantropia materna, la maturità liceale coincidente con l'incontro con un «uomo grande» che «mi fece tremare il cuore». Il Luca cantato da Povia però, sia pure diciannovenne, dato il superamento dell'esame conclusivo degli studi superiori, riviveva un primigenio duplice abuso se, come affermava, «mi sentivo un colpevole prima o poi lo prendono ma se spariscono le prove poi lo assolvono cercavo negli uomini chi era mio padre andavo con gli uomini per non tradire mia madre». Finalmente a una festa la conoscenza confermate – «lei mi ascoltava lei mi spogliava» –, seguita dal matrimonio e dalla paternità: «Luca era gay / adesso sta con lei / Luca parla con il cuore in mano / Luca dice sono un altro uomo».

Quell'edizione fu presentata dallo scopritore di Povia, Bonolis, ritornato a Mediaset. Vinse Marco Carta¹², lanciato da *Amici*, il talent show di punta di Canale 5. All'ideatrice e presentatrice del programma Maria De Filippi, «con un colpo di bacchetta magica», venne affidata la chiusura della serata finale insieme con Bonolis. «Tu sarai la forza mia» – ripeteva la sua canzone. Il trionfo di Carta, «il capolavoro politico di Mediaset» (Rossetti, 2009), costruiva il *Bildungroman* delle periferie emarginate delle quali il giovane orfano, parrucchiere cagliaritano, era un credibile simbolo e appariva sotto ogni aspetto l'apoteosi del berlusconismo come ideologia e come pratica di governo. Il numero in edicola quella settimana di “Chi”, la rivista di Mondadori diretta insieme a “TV Sorrisi e Canzoni” da Alfonso Signorini (Panarari, 2010, pp. 35 ss.), conteneva un'intervista col sorridente ragazzo trionfatore del Festival, a

conferma di come il «miracolato» debba essere «malleabile [...] sempre deferente e supino, devotissimo al bene che riceve prono davanti a Maria» e alle ragioni politiche di Mediaset (Rossetti, 2009, p. 520). Erano i giorni delle elezioni regionali sarde nelle quali gli isolani si apprestavano a eleggere come loro governatore il figlio del commercialista del presidente del Consiglio. Al giovane idolo venne chiesta un'opinione. Compiacendo i lettori del settimanale nel loro sentimento di diffidenza e di disgusto nei riguardi della politica, disse di volersene tenere alla larga, pur potendo affermare con sicurezza di non gradire il presidente uscente del centrosinistra Renato Soru. Il fondatore di Tiscali era infatti responsabile della rovina della distesa bianca di sabbia del Poetto, l'incantevole spiaggia del capoluogo ("Chi", 25 febbraio 2009). Effettivamente il Poetto è stato irreparabilmente devastato, ma dal ripascimento del 2002 ideato e realizzato dalla giunta di centrodestra della provincia di Cagliari del tempo, guidata da Sandro Balletto di Forza Italia. E naturalmente, almeno con la parte informata dei lettori sardi, Carta fu costretto a smentire, utilizzando, sia pure con maggiore gentilezza, tanto da assumersi le responsabilità, la tecnica consumata dei politici della seconda Repubblica: «Io so bene chi sono i responsabili di quello che è accaduto nella spiaggia del Poetto. E so bene che Soru non ha niente a vedere con quel disastro ambientale. Probabilmente non sono riuscito a spiegarmi bene con il giornalista» (Porcedda, 18 febbraio 2009).

I nuovi mostri tra belcanto e disincanto

Pochi mesi dopo l'edizione del sessantennale nel febbraio 2010, Antonella Clerici presentatrice all'Ariston, è stata incaricata da RAI Uno di gestire un'insolita presentazione dell'88° Festival lirico dell'Arena di Verona. Proprio in quei giorni l'Italia dell'alta cultura musicale era scossa da manifestazioni di protesta contro la revisione dell'organizzazione e dei finanziamenti degli Enti lirici e sinfonici¹³. Il ministro per la Pubblica amministrazione Renato Brunetta aveva tuonato, durante una trasmissione radiofonica, contro gli spettatori snob delle costosissime opere foraggiate da finanziamenti pubblici possibili grazie alle tasse di chi pagava salati biglietti per vedere le partite di calcio allo stadio¹⁴. La contrapposizione tra cultura "alta" e "bassa" (cfr. CAP. 4) sembrava colorarsi di inedite sfumature.

L'operazione veronese era un tentativo promozionale di utilizzare la

popolarità dei personaggi televisivi e di cantanti pop ospiti (Morandi, Dalla, Cocciantè, Renga) per far da traino a una stagione che popolare ha sempre aspirato a essere, almeno in termini quantitativi. La Clerici, vestita come le eroine dei melodrammi in cartellone da Carmen ad Aida, ha raccontato le trame e presentato i cori e le arie, eseguite dai cantanti impegnati nella stagione, Marco Berti, Géraldine Chauvet, Tamar Iveri, Amarilli Nizza. L'operazione è riuscita: gli spettatori nell'Arena erano 14.000 e lo share è stato il più alto della serata. Il sovrintendente della Fondazione Francesco Girondini ha dichiarato: «Abbiamo affrontato questo progetto nuovo con impegno, grande professionalità e rispetto degli artisti coinvolti e delle opere rappresentate. Alla vigilia della stagione lirica che debutterà il 18 giugno, un risultato di 4 milioni e mezzo di spettatori in tv è incoraggiante per il sostegno e la diffusione dell'opera lirica» (Arena).

Ma, in un reciproco scambio di favori, qualcosa ci ha guadagnato anche il mondo dello spettacolo televisivo di massa e della canzone. L'operazione era firmata da Gianmarco Mazzi e l'orchestra diretta da Marco Sabiu, rispettivamente direttore artistico e direttore d'orchestra di Sanremo 2010. Presenti anche i "tre tenorini", ovvero i bambini-fenomeno dalla voce di tenore, nati alla televisione durante lo spettacolo *Ti lascio una canzone*, sempre condotto dalla Clerici. I piccoli erano stati anche loro al Festival 2010 come ospiti.

In un gioco autoreferenziale ormai consueto (Grasso, 2004), i personaggi della tv si sono mossi da un programma all'altro come gli invitati passano da una stanza all'altra durante un party esclusivo. In particolare il sodalizio sanremese tra Clerici, Mazzi e Sabiu riusciva a trovare un modo, peraltro in un contesto nobilitante, per sopravvivere all'effimero della macchina del Festival. Sanremo, in quanto "format" televisivo, è infatti un brontosauo, quasi commovente nel suo sforzo di chiamare in gioco una gran quantità di opere prime e di risorse di spettacolo (orchestra, coro, direttori, presentatori, ospiti) bruciandole in poche serate. Questo in un'epoca in cui la replicabilità, descritta e paventata da Benjamin, è diventata la regola, e tutti siamo ormai pigramente immersi nella serialità di talk show, reality, varietà, telefilm e soap opera.

Per far uscire la manifestazione dalla ristretta temporalità della settimana di fine inverno, sono stati sperimentati sodalizi con altre trasmissioni. Da molti anni per esempio nel contratto firmato dai cantanti c'è anche l'obbligo di partecipare, la domenica successiva la conclusione del Festival, al programma di RAI Uno *Domenica in*. Questa trasmissione, peraltro, è in genere impegnata anche in soluzioni per il lancio di Sanre-

mo, come il concorso con televoto effettuato nel 2010 per eleggere la migliore canzone sanremese di tutti i tempi.

Rientra nel tentativo di inserire anche il Festival nella ciclicità auto-referenziale televisiva (nella quale anche gli enti lirici stanno cercando allocazione) lo spazio davvero considerevole che l'edizione del 2010 ha dato a cantanti provenienti dai due maggiori talent show. Marco Mengoni, un totale esordiente, ha partecipato di diritto alla categoria Artisti (quella che un tempo si chiamava Campioni), avendo vinto *X Factor*. Valerio Scanu, anche lui agli esordi ma formato da *Amici* come Marco Carta l'anno precedente, è stato immesso nella stessa categoria per diritti non definiti dal regolamento. Anche Noemi, lanciata da *X Factor* nel 2009, compariva tra gli Artisti. Arisa è stata promossa in questa categoria per lo straordinario successo avuto con *Sincerità*. Aveva esordito e vinto nel 2009 tra le Nuove proposte, a cui era stata ammessa di diritto perché selezionata da Sanremolab (cfr. CAP. 6). Uno dei motivi di polemica che hanno accompagnato l'inserimento degli esordienti provenienti dai talent show nella categoria degli Artisti a Sanremo era il vantaggio che avrebbero potuto trarre dalla loro popolarità (Gingergeneration). In altre parole un cantante momentaneamente in cima alla cresta dell'onda televisiva, sulla cui carriera nessuno potrebbe fare pronostici realistici, sarebbe favorito rispetto a musicisti consolidati, sanremesi di provata fede. Se questo è vero, come è stato infine dimostrato, si comprende come gli organizzatori del Festival abbiano negli ultimi anni stretto alleanza con i talent show, in un ennesimo tentativo di garantire la sopravvivenza della manifestazione.

Scanu infatti ha vinto il Festival, Mengoni è arrivato terzo ed è stato, insieme con Noemi, in vetta alle classifiche delle canzoni più scaricate per diversi mesi ¹⁵.

Ma c'è qualcosa di più consistente da dire su questa nuova leva di neoblasonati sanremesi, qualcosa che differenzia notevolmente questi giovani esordienti da quelli di altri tempi, il cui prototipo fu sicuramente Gigliola Cinquetti. Questi hanno studiato da cantanti facendo contemporaneamente spettacolo. Il loro apprendistato non solo ha sostituito la tradizionale "gavetta", ma ha messo sotto gli occhi del pubblico, facendolo partecipe, tutte le tecniche di costruzione del bravo cantante oggi altamente di voga. I telespettatori si sono trovati coinvolti in discorsi e pratiche che erano tratti sia dalle scuole d'arte anglo-americane, mediate nel nostro paese dalla serie televisiva *Saranno famosi*, sia dalla consolidata prassi accademica del belcanto.

Citiamo per esempio le Vocal Classes di Luca Jurman, collaboratore di *Amici*, un accreditato docente di canto nel mondo della canzone (altrimenti detto *vocal trainer*, nel gergo dei talent show è invece *coach*). I corsi sono destinati sia a principianti sia a professionisti. Il programma prevede: argomenti basilari dei corsi di canto quali le tecniche di respirazione ed emissione, oppure la formazione nei confronti di differenti stili; analisi testuali e armoniche dei brani musicali per poter meglio padroneggiare il repertorio che si sta cantando; procedimenti di messa in scena sul palco che prevedono l'«individuazione del livello emotivo», il «contatto con il pubblico», la «comunicazione delle emozioni». Alcune tecniche (quali il «vibrato muto», il «vibrato ritmico», il «suono naturale») sono addirittura maturate all'interno di un metodo personale protetto da copyright (Jurman).

Le discussioni dei giudici di *X Factor* si sono configurate come analisi microscopiche che utilizzano la terminologia e l'ossessività tipiche dei melomani. Durante questa operazione di creazione del “mostro” perfetto, i telespettatori, soprattutto i più giovani, hanno avuto il tempo di affezionarsi ancora più fortemente ai loro beniamini. Contemporaneamente la vocalità ha ripreso il posto centrale nei discorsi sulla canzone, che aveva in parte perso durante il boom dei cantautori.

Il prodotto di tutto questo, sul palco dell'Ariston, sono state le esecuzioni preparate al millimetro fin quasi a sfiorare il manierismo di questi giovani, capaci di far sembrare pivelli Toto Cutugno ed Enrico Ruggeri con le loro incertezze di intonazione.

I ragazzi in questione si differenziavano l'uno dall'altro per caratteristiche vocali, ma soprattutto hanno interpretato personaggi diversi, spremendo al massimo anche il carattere delle loro canzoni. Valerio Scanu, che cantava *Per tutte le volte che...* composta da un altro ex partecipante ad *Amici*, Pierdavide Carone, ha giocato chiaramente la carta del bel ragazzo innamorato. La sua è una riedizione delle canzoni “pomice-recce”, che fan venire i «brividi» alle ragazzine, come si legge in alcuni commenti su YouTube. Il testo è stato sbeffeggiato in diverse sedi (dal blog di Gino Castaldo ed Ernesto Assante su “Repubblica.it”, alla parodia di Elio e le Storie Tese durante la trasmissione di RAI Tre *Parla con me*) soprattutto per un verso che, alla ricerca di qualche espediente fonetico, un'allitterazione o una consonanza, ha creato un nonsense pacchiano «A far l'amore in tutti i modi, in tutti i luoghi, in tutti i laghi».

Eliminato durante la prima serata e ripescato dal televoto, Scanu è riuscito come si è detto addirittura ad arrivare primo. Il cantante non

ha, almeno in questa canzone, una grandissima estensione né una gran potenza, ma la scuola gli ha fornito una notevole sicurezza sia nell'intonazione sia nel controllo del fiato, delle dinamiche e della pronuncia delle parole a fini espressivi. Nelle strofe iniziali c'è un uso confidenziale della mezza voce e dei fonemi sibilanti e aspirati, in particolare i «che» a conclusione del verso-titolo sono un sussurro gentile con dolcezza da ninna nanna. Scanu interpreta il cucciolo innamorato e un po' sofferente che promette e chiede tenerezza come un peluche. Un po' di sangue virile traspare a tratti nella messa in voce di alcuni passaggi («a farmi ritrovare quella voglia di gridare», «scatta qualcosa fuori e dentro noi»), che promettono, in modo nervoso grazie anche a una lieve accelerazione, una spinta dinamica verso un'"esplosione" melodica ed emotiva.

■■■ Questa arriva, puntualmente, attraverso un breve passaggio modulante (sul verso «È piccolo come uno spillo impercettibile», anch'esso sbeffeggiato soprattutto dalla parodia di Elio) che da reb maggiore conduce a mi. Il ritornello è formato da una doppia curva melodica in cui la voce raggiunge con un salto di sesta un'acme, ridiscende per gradi congiunti, quindi sale di nuovo con impeto e nuovamente scende gradatamente. Questo profilo melodico descrive un gesto di va e vieni che potrebbe ricordare sia il moto ondulatorio delle onde marine tra le quali i giovani amanti si sono rifugiati per non sentire freddo (anche questo un nonsense utile nella parodia di Elio), sia il coinvolgimento fisico ed emotivo della coppia impegnata in un amplesso. Infatti il vero *hook* da adolescenziale brivido è proprio sul secondo apice melodico, con la frase «a far l'amore» gridata prima della chiusura del ritornello sulle parole «ormai siamo irraggiungibili», pronunciate nuovamente con voce pacata e sognante. Come si è detto il testo della canzone pecca per macroscopiche ingenuità, ma l'interpretazione è tale da focalizzare l'attenzione su alcune semplici parole o frasi evocative della situazione amorosa. Per esempio nel verso «nudi non avessimo poi tanto freddo», Scanu rallenta leggermente e pronuncia le parole in un semiparlato, evidenziandole rispetto al resto.

Il contrasto tra il giovane uomo trascinato dall'esperienza amorosa e il cucciolo sospirato è reiterato nella seconda parte della canzone e non è risolto nemmeno nella coda che, dopo un acuto sull'ennesimo «A far l'amore», ripropone l'incedere stentato dell'*incipit* melodico della canzone, che recava il verso-titolo «Per tutte le volte che», accennato solo dal pianoforte. ■■■

Marco Mengoni ha messo in scena un personaggio di tutt'altra specie. Luciferino, sia nelle movenze contorte sia negli sguardi, ha raccontato praticamente di essere un maledetto dannato, un uomo che cambia

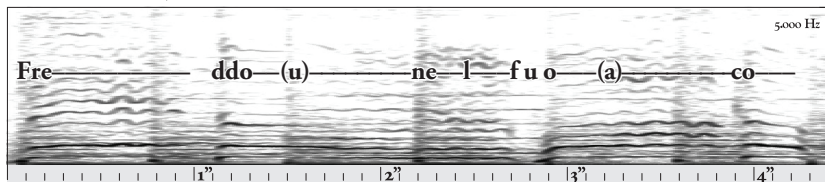
«spesso regole», è «nero e poi bianco», pur di non perdere mai. Ai malcapitati interlocutrice o interlocutore (del resto non è chiarissimo se si tratti di una canzone d'amore, di sesso o delle lusinghe di Mefistofele) chiedeva un atto di totale affidamento: «Ora. Credimi ancora, prendi un respiro, lasciati andare, datti la spinta per saltare. Ora»; in cambio di solide garanzie: «Hai le mie mani, tienile ancora, adesso puoi fidarti, non ti perderò»), se non fosse per un inquietante ritornello «Forse sì, forse no», cantato dal coro, che gettava su tutto una luce sinistra¹⁶.

Mengoni ha avuto il plauso addirittura di Mina, la voce fuori campo più famosa d'Italia, che ne ha apprezzato le doti vocali. Il cantante ha in effetti una particolare voce chiara e una notevole estensione. *Credimi ancora*, composta con Fabiani e Calabrese, e definita dall'interprete quasi autobiografica e piena di energia ("TV Sorrisi e Canzoni", 13-19 febbraio 2010), non è stata apprezzata granché dalla critica, ma molto dal pubblico.

■■■ Inizia con un re minore tenuto degli archi, un *incipit* da *requiem*, su cui si innesta un *riff* elettronico. Per tutto il brano il sound è abbastanza duro, al contrario di quanto avviene nella canzone di Scanu in cui è dominante il pianoforte. Fin dalla strofa la voce di Mengoni, ancora in una zona relativamente grave della tessitura, introduce in un'atmosfera sofferta. Le vocali finali dei versi sono trascinate in un vocalizzo rauco che suona come una smorfia di dolore. Segue un ponte nel quale ogni sillaba è lavorata dalla voce, attraverso vari espedienti quali un glissando introduttivo, un vibrato, o la modifica del timbro prodotta dallo scivolamento di una vocale in un'altra, per esempio una *o* che si scurisce nella *u* oppure si schiarisce nella *a*, come si può vedere nel sonogramma 6.

Sonogramma 6. Marco Mengoni, sesto verso di *Credimi ancora*

(EP *CD Re matto*, RCA/Sony, 2010)



Il ritornello prosegue con lo stesso stile: notiamo per esempio il rilascio brusco del diaframma alla fine del verso «Lasciati andare», la *r* aggressiva come un ringhio di «guardarti», nel verso «Non guardarti indietro», e così via. Alcuni momenti sono

inoltre sottolineati dal raddoppio della voce, come la parola «Ora», particolarmente perentoria anche per la sua posizione nella melodia, o la frase «Hai le mie mani». Nella seconda parte della canzone le sezioni melodiche sono variate e l'*ambitus* si spinge sempre più in alto per dare al cantante la possibilità di dimostrare la sua estensione, le sue qualità di virtuoso del melisma, ma anche per rendere sempre più ansiogeno l'insieme che si conclude con il già citato ritornello parlato del coro «Forse sì, forse no». ■■■

Una professionalità con diverse caratteristiche, ma uguale livello, era nelle interpreti femminili provenienti sia dai talent show, come Noemi, dalla voce scura che arriva a sfiorare in *Per tutta la vita* una nota molto grave come il do², sia da esperienze autonome di studio e formazione anche all'estero come Malika Ayane e Nina Zilli, unica quest'ultima tra le neostar a partecipare alla sezione Nuove proposte.

Anche Arisa, la sorpresa di *Sanremo 2009*, ha nuovamente dimostrato una grande padronanza della voce, anche se non con quella naturalezza che ha affascinato molti italiani l'anno precedente. In *Malamorenò*, accompagnata dalle Sorelle Marinetti, il primo caso di travestitismo artistico portato in gara a Sanremo, ha dato nuovamente sfoggio della sua vocalità gradevole e d'altri tempi: la bella "vocetta" limpida, senza spigoli ed eccessi che un tempo aveva fatto il successo di Orietta Berti e della quale, dopo anni di urla e singhiozzi, ruvidezze e stonature, forse si sentiva nuovamente il bisogno, a giudicare dall'enorme successo di *Sincerità*.

Malamorenò, di Giuseppe Anastasi autore anche di *Sincerità*, a dispetto dell'allegro e ottimistico stile da *swing* anni trenta, descrive una fantascientifica situazione da apocalisse. In generale le canzoni del 2010 hanno fornito uno sguardo prevalentemente preoccupato sulla realtà. È evidente nei numerosi brani impegnati, tutti presentati da cantautori: *Meno male* di Simone Cristicchi, divertita satira sull'Italia contemporanea; *Jammo ja'* di Nino D'Angelo, unico ad approfittare della possibilità concessa dal regolamento, su richiesta della Lega Nord, di esprimersi in dialetto nell'Italia dei federalismi e localismi (ma il napoletano, nel mondo della canzone può considerarsi tale?); *Non è una canzone* di Fabrizio Moro; *La verità*, con la quale Povia ha raccontato la morte di Eluana Englaro, il caso di eutanasia che ha spaccato l'Italia nel 2009.

Ma anche le canzoni d'amore avevano toni mesti e in gran parte cantavano di rapporti complicati e desolatamente infelici. È di un pessimismo esistenziale doloroso il brano di Calvetti e Ciappelli interpretato

da Noemi, che racconta di una giovane vita praticamente distrutta da un amore fallito. Altre liriche parlano, talvolta con rabbia, talvolta con dolcezza e nostalgia, di amori stanchi descritti nella loro minimale dimensione quotidiana. A questi amori asfittici si contrappongono le immagini di spazi liberi in cui fuggire: sotto il cielo in *Ricomincio da qui* di Malika Ayane, nel cielo in *Aeroplani*, di Toto Cutugno, o addirittura sulla scia della *Cometa di Halley* nella canzone scritta da Irene Grandi con Francesco Bianconi dei Baustelle, uno dei più interessanti e in voga autori dell'indie-rock del decennio. Tutti a guardare in alto, o forse semplicemente altrove, come Ruggeri che ha descritto, con dolcezza, il mondo femminile attraverso un altro tipo di fuga, nel magico, in *La notte delle fate*.

Ma la canzone che forse meglio riassume il pessimismo spaesato che avrebbe caratterizzato l'anno appena nato (il 2010 della marea nera nel Golfo del Messico, dell'approfondirsi della crisi economica europea in seguito ai rischi di bancarotta in Grecia, dello sfibrarsi del racconto trionfalistico della destra italiana) è stata *Il mondo piange* cantata da Irene Fornaciari, che ne era anche l'autrice assieme al padre, Zuccherò, e a Damiano Dattoli. «Nell'aria c'è qualcosa che come non so / rende d'oro l'anima e cadono coriandoli / di luce che scintillano per noi / amore santo, amore in me / ma il mondo piange / vorrei saper perché». Tra le tante pagelline comparse sui giornali durante il Festival ci sembra interessante richiamare un giudizio lapidario apparso su "AsapFanzine": «Meglio la strofa del ritornello e non male la melodia nel complesso. La ragazza però non può chiedersi così tante volte "non capisco perché il mondo piange"... troppo cresciuta per non saperlo. Voto 6» (Carosio, 21 febbraio 2010). Vero. Eppure l'ingenuo stupore della Fornaciari, paragonabile a quello di eroine delle favole da Biancaneve ad Alice, può essere letto come un segnale di rassegnata impotenza, quella che accomuna una fetta sempre più ampia di italiani, soprattutto giovani, che si sentono sotto pressione per i "grandi" temi dell'afflizione e preoccupazione umana e d'altra parte percepiscono sempre meno la reazione efficace di una collettività in grado di risolverli. E dunque si defilano, dall'impegno, dal voto, dalla prospettiva di un lavoro costruttivo, dalle domande e da chissà che altro.

L'atmosfera trionfante del 2009 ha ceduto quindi di schianto nel 2010, nonostante la rasserenante conduzione di Antonella Clerici. L'esibizione nella quarta serata del trio composto da Pupo, Emanuele Filiberto di Savoia e Luca Canonici accompagnati dal commissario tecnico

della Nazionale è stata esemplare della aleatorietà delle procedure e delle regole, tanto che la stessa Clerici, di fronte al comizio populista di Lippi, ha tentato invano di far valere il regolamento. Nella serata finale il verdetto ha visto vittorioso Valerio Scanu, il nuovo eroe proveniente anch'egli come Marco Carta dalla Sardegna trasformata nel paese dei balocchi della seconda Repubblica. Secondo, in virtù di un andamento del televoto assai disinvolto (Rancilio, 23 febbraio 2010), si è classificato il trio. Il risultato è stato accolto da una sollevazione senza precedenti del pubblico e anche dell'orchestra: non si è mai visto nulla di simile in sessant'anni.

Per la prima volta in platea, ad accompagnare la figlia, era il segretario del maggiore partito d'opposizione, Pierluigi Bersani, alla ricerca a Sanremo delle radici popolari del Partito democratico. La rete televisiva del PD, YouDem, si è incaricata di resuscitare il Dopofestival, a ulteriore conferma dell'intenzione di voler interpretare il paese. Bersani è intervenuto in una riedizione minima del *Maurizio Costanzo show* sulla condizione dei lavoratori alla quale hanno preso parte anche operai dello stabilimento FIAT di Termini Imerese destinato alla chiusura. A moderare il dibattito è stato proprio Maurizio Costanzo per festeggiare dopo un trentennio nel network privato il ritorno in RAI dalla quale era stato allontanato ai tempi della sua presenza nelle liste della P2, la loggia segreta oscuramente attiva negli anni settanta. Bersani è stato zittito dai fischi della platea che, sia pure mormorando, ha ascoltato il potente della provincia di Imperia, il ministro delle Attività produttive Claudio Scajola, pochi mesi prima che fosse costretto alle dimissioni dall'accusa di aver ricevuto regalie da una delle cricche al centro delle indagini della magistratura. In ogni caso, la platea ha mostrato insofferenza nei confronti di entrambi gli uomini politici, coinvolgendo però nella disapprovazione anche gli operai a rischio, ai quali è stata così sottratta una possibile manifestazione di solidarietà. Nel 1984, quando per la prima volta lavoratori a difesa dell'occupazione erano stati ospitati all'Ariston, il clima era ben altro. Era forse il messaggio del pubblico «lasciateci divertire» o esprimeva una crescente disaffezione per la pervasività del parlare dei politici o, ancor di più, palesava un giudizio senza appello sui modi in cui la collettività nazionale si è andata scomponendo e ricomponendo dopo la «grande slavina» dei primi anni novanta (Cafagna, 1993)? Di fronte al rumoreggiare del pubblico, il dibattito si è concluso precipitosamente con una mesta uscita di scena degli operai e dello stesso Costanzo.

Il discorso sullo stato della nazione pronunciato con lo spettacolo del 2010 ha dato l'impressione di un paese privo di classi dirigenti, sgo-mento di fronte ai problemi più urgenti. Uno spettacolo nello spettacolo che ha forse fornito risposte sufficienti all'interrogativo della giovane Irene Fornaciari.

Italia Italia!

In un editoriale uscito nel 2010 nella ricorrenza della Liberazione, Eugenio Scalfari ha avanzato un inquietante giudizio: lo «Stato che ha 150 anni di vita, si sta disfacendo sotto i nostri occhi» (Scalfari, 25 aprile 2010). Il primo ad avvertire un simile possibile esito della crisi del sistema dei partiti era stato nel 1978 Ugo La Malfa, dopo che all'uccisione di Moro erano seguite alcune elezioni amministrative sfociate alla fine di giugno nelle regionali del Friuli Venezia Giulia con la Lista per Trieste primo partito della città. Ancor prima che quel risultato si materializzasse aveva sostenuto: «Il paese non ha più niente di valido. Non ha che la disperazione di fronte a sé». E pubblicamente, al congresso del suo partito, aveva affermato che erano poste in discussione non solo «le ragioni della Resistenza, della Costituzione, dello Stato repubblicano, ma addirittura le fondamenta stesse dello Stato risorgimentale» (Soddu, 2008, pp. 328-9).

Non è quindi casuale che nel 1979 Francesco De Gregori, fino ad allora prossimo alla nuova sinistra (Santoro, 2010), componesse un affettuoso e riflessivo omaggio al paese «metà giardino e metà galera / W l'Italia, l'Italia tutta intera». Da quel momento apparve evidente, anche attraverso la canzone, l'urgenza di ridefinire la questione nazionale e dei caratteri, belli o brutti, che ne costituivano l'essenza. Vi era stato qualche isolato precedente, come ad esempio nel 1968 *Il dolce paese* – «Io sono nato in un dolce Paese / dove chi sbaglia non paga le spese / dove chi grida più forte ha ragione / tanto c'è il sole e c'è il mare blu» –, che Endrigo musicò con Enriquez Bacalov su testo dell'attore Gianni Musy.

Anche Sanremo a partire dagli anni ottanta si instradò in un filone dedicato sia all'Italia sia all'italianità. Fino a quel momento, il tema della nazione e di cosa significasse essere italiani era stato sostanzialmente evitato. Nel primo trentennio, i pochi brani con riferimento esplicito al paese si dividevano fondamentalmente in due gruppi, oltre a *Vola co-*

lomba che lamentava le amputazioni conseguenti le guerre del fascismo, le canzoni patriottiche che nei primi anni cinquanta cercavano in un cameratismo militare indefinito nel tempo un possibile rifugio rispetto alle ferite aperte dagli esiti catastrofici del nazionalismo totalitario impersonato dalla dittatura (*Vecchio scarpone, Tamburino del reggimento, Campanaro*); e i canti sull'emigrazione come esperienza condivisa e riconoscibile nei quali l'Italia era idealizzata in una nostalgica immagine da cartolina (*Un disco dall'Italia, Tu sei del mio paese, Tango italiano*).

Negli stessi anni di *W l'Italia* verosimilmente fu composta da Rino Gaetano *In Italia si sta male*, presentata al Festival di Sanremo del 2007 da Paolo Rossi. La canzone, che Gaetano non aveva mai pubblicato, dava della temperie degli anni settanta una visione ben controversa, parafrasando apparentemente *È arrivata la bufera*, scritta da Renato Rascel allo scoppio della seconda guerra mondiale: «In Italia si sta male / si sta bene si sta male / si sta meglio si sta peggio / si sta bene anziché no». A sentirla nel contesto storico del 2007 la canzone assumeva un valore profetico rispetto a un sentimento di dissociazione nel quale la nazione era invischiata.

Nel 1980 e nel 1983 Stefano Rosso e Toto Cutugno presentarono una canzone che si intitolava *L'italiano*. Oltre che dal titolo, i brani erano accomunati da un elencare di caratteristiche che contrassegnerebbero il maschio italiano: nel caso del brano composto e interpretato dal cantautore romano l'obiettivo era di rilevare alcuni tratti improntati all'opportunismo e al trasformismo – «Piaccio alle nordiche specie svedesi / cambio governo quasi ogni sei mesi / sono cattolico per adozione / e l'hobby invece è la rivoluzione». Con l'ironia di un festoso ritmo di giava che ricorda quello della graffiante ballata di Fabrizio De André sul testo di *S'ì fosse foco* di Cecco Angiolieri, venivano descritti italiani ignoranti e inaffidabili con però un'unica, convinta religione: il calcio. E in effetti la vittoria della nazionale azzurra ai mondiali del 1982, immortalata dalla presenza entusiastica del presidente Sandro Pertini, sembrò dargli ragione. Nel senso che quel primato acquistò un valore positivo e unificante. L'Italia stremata dalla drammatica conclusione degli anni settanta tirò un sospiro di sollievo e parve riacquisire fiducia in sé stessa rivalutando «il sentimento nazionale» e mostrando «la fierezza dell'italianità» (Pivato, 2002, p. 226). Lo registrò nel 1983 Cutugno, il testo della cui serenata venne scritto da Popi Minellono. Infatti, l'italiano delle piccole «buone cose di pessimo gusto» – «Buongiorno Italia che non si spaventa / con la crema da barba alla menta / con un vestito gessato sul

blu / e la moviola la domenica in tv / buongiorno Italia col caffè ristretto / le calze nuove nel primo cassetto» — era con convinto affetto presentato in modo positivo, sicché poteva gridare a pieni polmoni di essere «fiero» della sua nazionalità. Il brano di Cutugno parve poter rappresentare il “sogno dei nuovi poveri”, tanto che Gianni Amelio lo utilizzò nel 1994 per il finale di *Lamerica* (G. P. Brunetta, cit. in Pivato, 2002, p. 128).

In questa ritrovata coscienza nazionale, anche la seconda guerra mondiale poteva, a quarant’anni di distanza, essere finalmente rievocata dal Festival. Se in Cutugno appariva col volto del riscatto — «un partigiano per presidente» —, i dolori provocati da una guerra malamente sopportata davano il senso a *Nina* di Mario Castelnuovo: una tenera storia d’amore irrimediabilmente spezzata dal conflitto. Ora l’Italia novecentesca si diceva riappacificata con sé stessa e poteva celebrarsi e cantare la propria ricca diversità. Fuori da Sanremo fu il compito che si assunsero con parole e musiche raffinate e null’affatto retoriche cantautori come Ivano Fossati, con le suggestioni positive di *Una notte in Italia* (1986), ed Eugenio Finardi con la tenera *Dolce Italia* (1987), quest’ultima pur attraversata da un orgoglioso antiamericanismo. Ron con *E l’Italia che va* (1986) raccontava, con la leggerezza del ritmo andante e allegramente movimentato dall’enfasi sul quarto tempo, l’esuberanza di un inedito consumismo («Sei andato in Kenya anche tu?»), che serpeggiava in una nazione nel profondo ancora vulnerabile («e giù a versare tante lacrime con la tv / abbiamo bisogno delle coccole / a volte siamo ridicoli»). A Sanremo nel 1987 Sergio Caputo dedicava un brioso cha-cha-cha all’eroe dei due mondi con *Il Garibaldi innamorato*.

Era il condensato del decennio che ebbe in Bettino Craxi e nel suo riaggiornato garibaldinismo l’emblema. La crisi pareva alle spalle. Nella lettura del primo presidente del Consiglio socialista l’Italia riprendeva fiato. Conteneva l’inflazione e rivedeva i meccanismi della scala mobile, ritenuti la causa prima dell’aumento dei prezzi. Recuperava la propria sovranità, sfidando quello che avvertiva come lo strapotere americano, con la decisa gestione della crisi di Sigonella. Gli italiani incominciavano a investire in borsa e, con maggiore realismo, nella crescita del debito pubblico sottoscrivendo in massa i BOT. La nave, messi ai margini i comunisti, aveva ripreso a navigare nel mare aperto del progresso e della crescita (Gervasoni, 2010).

Sul palcoscenico dell’Ariston la celebrazione di un paese che aveva messo tra parentesi la crisi degli anni settanta avvenne nel 1987 con la

voce che Mino Reitano prestò a *Italia* di Umberto Balsamo. La rinascita nazionale culminava in una conformistica celebrazione dell'Italia da cartolina – «Poi mi prende l'emozione / per Firenze che sta là / per Venezia che si muove / e l'eterna Roma è qua. Italia Italia / di terra bella e uguale non ce n'è». Rime e sentimento nazionale da centro commerciale, enunciate musicalmente come un inno moderno che avrebbe potuto ben essere cantato in uno stadio. Questa positività non poteva non concludersi, viste le premesse, con la sigla dei Mondiali '90 ospitati in Italia, che fu commissionata a due cantautori di rilievo, Gianna Nannini ed Edoardo Bennato.

Due anni dopo, tutto era cambiato. All'ottimismo degli anni ottanta seguì una cupa disperazione e Craxi e la sua idea d'Italia furono le vittime sacrificali. Alla vigilia delle elezioni che liquidarono i partiti travolti dalle macerie del muro di Berlino, dall'esplosione di Tangentopoli e dalla svalutazione della lira che segnò l'inizio del declino, Pierangelo Bertoli si presentò nel 1992 a Sanremo con un'amara invettiva, *Italia d'oro*. Nell'anno del primo trionfo della Lega Nord, Bertoli si rivolse all'Italia come a una matrigna incurante dei suoi figli: «Italia d'oro frutto del lavoro cinta dall'alloro / trovati una scusa tu se lo puoi / Italia nera sotto la bandiera vecchia vivandiera / te ne sbatti di noi / mangiati quel che vuoi / fin quando lo potrai / tanto non paghi mai». Si riferiva esplicitamente alle tangenti, all'impunità dei mafiosi, all'uso terroristico della violenza. Sperava: «Smetteremo di essere dei complici». Si augurava: «Cambieremo chi deciderà». La melodia della strofa richiamava un canto politico del 1968 di Ivan Della Mea che era stato uno dei cantautori rappresentanti del Nuovo canzoniere italiano – *O cara moglie* –, una ballata di fabbrica improntata sulla presa di coscienza politica e sindacale. *Italia d'oro* si concludeva, come è stato anche osservato da Pivato (2002, p. 225), con le parole dell'inno di Mameli intonate sulla melodia dell'interludio strumentale.

In un paese perplesso e alla ricerca di nuovi modelli di convivenza collettiva, nel 1993 – l'anno dei referendum con la partecipazione di oltre il 77% dei cittadini al quesito elettorale sull'abolizione del sistema proporzionale – Jo Squillo si esibì, accompagnata da quattro ballerine, in un brano da discoteca scritto insieme col marito Gianni Mucciaccia, *Balla italiano*, che nella resa musicale non aveva in realtà nulla di autotono. Era un invito a un rinnovato ottimismo che avrebbe trovato di lì a poco il proprio interprete politico in Forza Italia: «Decidi con chi stai / perché c'è tanto da dare / non restare a guardare / è tempo di agire / per

il nostro avvenire / e non lasciare che gli altri / parlino per te / e se tu sei d'accordo / muoviti con me».

L'Italia si avviava a un'innovazione radicale sotto il profilo delle strutture e dei linguaggi della politica, ma con il perenne fine di preservare gli equilibri sostanziali nella società e nel rapporto politica ed economia, come cantarono in un duetto tanto scanzonato quanto tagliente Enzo Jannacci e Paolo Rossi in *I soliti accordi*. Si era nel 1994, alla vigilia della campagna elettorale che condusse all'affermazione del Polo della Libertà (Forza Italia, Lega e CCD) nel Centronord e del Polo del Buon governo (Forza Italia, AN e CCD) nel Centrosud, schieramenti entrambi imperniati sulla figura e sulle molteplici risorse di Silvio Berlusconi: «Si cambiano i nomi / rimangon bastardi / tu guarda alla radio / le solite facce / i soliti accordi / (Quali accordi?) i soliti / do maggiore, la maggiore, la minore, re minore, sol settima, si minore». Con uno stile cabarettistico tipico delle canzoni di Jannacci, anche se poco consueto al Festival, la canzone era incorniciata da due battute folgoranti che inscenavano l'estraneità dei due interpreti rispetto al contesto sanremese. In apertura, Paolo Rossi guardando il pubblico domandava al collega: «Ma non dovevamo suonare a un matrimonio»? «È uguale, dai, è uguale», rispondeva Jannacci. I due concludevano con uno «Scusate il disturbo» e Pippo Baudo, consapevole o inconsapevole spalla, sembrava difendere il carattere inclusivo della festa rivierasca con un normalissimo: «Ma quale disturbo?» (CAR 1994).

Un ciclo dell'Italia repubblicana si chiudeva definitivamente. Lo certificava la presenza sul palcoscenico dell'Ariston della Squadra Italia, una formazione effimera di undici cantanti, come la nazionale di calcio quell'anno impegnata ai mondiali negli Stati Uniti, che raccoglieva Nilla Pizzi, Manuela Villa, in sostituzione ideale del padre Claudio, Jimmy Fontana, Wilma Goich, Rosanna Fratello, Gianni Nazzaro, Wess, Giuseppe Cionfoli, Tony Santagata, Lando Fiorini e Mario Merola. Un sodalizio che rappresentava i diversi decenni della canzone italiana e insieme le specificità delle canzoni regionali che spiccavano negli anni d'oro del Festival. La loro *Una vecchia canzone italiana* di Jurgens e Marrocchi era una sintesi della stereotipizzazione musicale e poetica delle canzoni sulla nazione degli anni cinquanta: le campane, la fisarmonica, il ritornello corale, il ritmo in 3/4 del valzer romagnolo, i riferimenti alla radio lontana tipica della situazione di emigrazione, al «balcone affacciato sul mare», a «una festa, una banda che suona, una piazza, un caffè». L'unico dato di novità era il verso cantato dal non a caso isolato afroameri-

cano Wess: «Terra di mille stranieri che trovano amore e non partono più», a testimoniare le buone intenzioni del Belpaese di integrare i nuovi immigrati. Su questo tema, questa come altre canzoni di Sanremo hanno sempre preso le parti di chi, prima fra tutti la Chiesa cattolica, ha perorato la causa dell'ospitalità e dell'integrazione.

I tic delle canzoni pop che caratterizzavano storicamente il Festival di Sanremo servirono a Elio e le Storie Tese nella loro *La terra dei cachi* del 1996 – alla vigilia delle nuove elezioni anticipate – per una summa sullo stato di salute della nazione. La canzone si apriva con una melodia che richiamava la radicata tradizione della canzone dell'amore romantico: come di consueto, in questa prima strofa l'accompagnamento era molto esile e privo di ritmica. L'entrata della chitarra elettrica nella ripetizione sembrava far virare il brano verso un sound più rock. Seguiva un ponte in cui l'enfasi melodica e armonica conduceva verso un apice che sembrava preludere alla classica esplosione in un vibrato ritornello. Invece tutto ciò non era che un'introduzione a una canzoncina in perfetto stile Pace Panzeri. Con questo apparato parodistico e ironico Elio raccontava con rime inedite e inusuali – «omicida/partita», «plasma/fantasma», «pinza/panza» – un paese prossimo alla deriva, in balia di tutti i suoi mali storici: «Parcheggi abusivi / applausi abusivi / villette abusive / abusi sessuali abusivi / tanta voglia di ricominciare abusiva / appalti truccati / trapianti truccati / motorini truccati che scippano donne truccate / il visagista delle dive è truccatissimo». Anche alcuni titoli esemplificativi di canzoni erano utilizzati come graffianti e anticipatori giochi di parole: «Papaveri e papi / la donna cannolo / una lacrima sul visto».

Nel 2007, in *La paranza* di Daniele Silvestri le distorsioni sembravano essere approdate a esiti devastanti. Già qualche anno prima Giorgio Gaber, scomparso all'inizio del 2003, aveva lasciato un amaro testamento in un album uscito postumo la cui *title track* era *Io non mi sento italiano*. Un lacerante discrimine sui picchi e gli abissi dell'identità italiana che puntava dritto anche contro il decadimento dei costumi politici: «Perfino in parlamento / c'è un'aria incandescente / si scannano su tutto / e poi non cambia niente». Sul palco di Sanremo Silvestri raccontò invece, con versi scanzonati su un ritmo caraibico alla moda, come la ricerca dell'impunità rispetto a comportamenti socialmente pericolosi accomunasse buona parte della società, dai vertici, passando per le diverse mafie, fino ai responsabili di omicidi esemplificati dalla grande esposizione mediatica che nel corso del decennio aveva avuto il drammatico infanticidio di Cogne – «Uno di Cogne andrà a Taormina in prima

istanza» (il riferimento è all'avvocato Taormina, deputato di Forza Italia e difensore della mamma di Cogne) (Antonelli, 2010, pp. 11-2). Il termine gergale paranza, polisemantico (fritto misto, barca da pesca, gruppo di contrabbandieri, insiemi di musica popolare partenopea per voce e percussioni) ben si prestava per la caratterizzazione dei contenuti che si riferivano a una devianza sociale divenuta norma, oltre che all'interessante ricorso, come era avvenuto già da parte di Elio e le Storie Tese, a inusuali soluzioni di rima («latitanza/panza/cittadinanza/Brianza/istanza») e di consonanza («Ponza/udienza/Cosenza/prudenza/Provenza/pazienza»).

A un quindicennio da Tangentopoli il paese evocato a Sanremo appariva distrutto: senza giri di parole nel 2009 gli Afterhours furono lapidari: «Il paese è una merda».

Da questa constatazione tuttavia si sono diramate tre direttrici differenti. Nel 2008 Valerio Sanzotta, nella sezione Giovani, ha proposto un'interpretazione del *Novecento* imperniata sulla vicenda dell'Italia repubblicana. Giovane dottorando di ricerca e figlio dell'allora direttore del quotidiano conservatore "Il Tempo", Sanzotta raccontava la vita di un cittadino nato al momento della Liberazione, che aveva vissuto in prima persona il passaggio dall'Italia agricola allo sviluppo industriale; scorgeva la crisi, sulla scia di *Quarant'anni* dei Modena City Ramblers del 1993, cominciata dalla strage di Piazza Fontana e decisa dal terrorismo che uccise Aldo Moro e Guido Rossa e dalla morte improvvisa sul campo di Enrico Berlinguer. La democrazia inclusiva, da Sanzotta attribuita all'opera di Moro e Berlinguer, nella sua lettura di cantante "impegnato" faceva appello a Bob Dylan e a Rino Gaetano, un riferimento necessario nel tempo presente di grandi cambiamenti indotti dalla globalizzazione: «Cambieranno uomini e cambieranno re / passeranno strade in discesa / brucerà un deserto dove erano giardini / cambieranno lingue e confini».

Anche Marco Masini in *L'Italia*, del 2009, citava esplicitamente Moro e Berlinguer attraverso l'escamotage di un'introduzione di spezzoni di notiziari radiofonici (un modello che fu fissato da 29 settembre di Mogol e Battisti per l'Équipe 84). In questo caso la delusione nei confronti delle classi dirigenti del paese colpiva proprio le culture politiche di massa della Repubblica (comunisti e cattolici) – «È un paese l'Italia dove tutto va male / lo diceva mio nonno che era un meridionale / lo pensavano in tanti comunisti presunti / [...] / È un paese l'Italia che governano loro / lo diceva mio padre che c'aveva un lavoro / e credeva nei

preti che chiedevano i voti / anche a Dio». Ma il verso che sovrastava tutto il resto nella performance di Masini, da sempre tesa a enfatizzare alcune frasi ad effetto o parole chiave, era: «È un paese l'Italia che ci ha rotto i coglioni». Ne emergeva un paese vittimista e scettico, da sempre dominato, figlio di opinioni politiche di qualunquistico sapore fortemente radicate. In modo poeticamente pasticciato la lirica si concludeva con un appello alla speranza non chiaramente conseguente al discorso condotto con grande veemenza dal cantante di *Disperato*.

Nello stesso anno la speranza si concretizzava in un preciso appello all'uscita dalla disperazione solipsistica e in un nuovo senso dello stare insieme da parte dei già citati Afterhours, eliminati la prima sera, in *Il paese è reale*. «Se ti han detto resta a casa / vola basso non scocciare / se disprezzi puoi comprare / se vale tutto niente vale / se non sai più se sei un uomo / se hai paura di sbagliare / se hai voglia di pensare / che fra poco è primavera / adesso fa qualcosa che serva / perché è anche per te se il tuo paese è di merda».

Tutto questo discorrere sull'Italia nel 2010 è ritornato al punto di partenza, a una sorta di vigilia dell'8 settembre nella canzone *Italia amore mio*, scritta da due dei tre interpreti, Pupo ed Emanuele Filiberto di Savoia, accompagnatisi al tenore Luca Canonici e diretti da Renato Serio. Eseguita nel corso della prima serata, il martedì, la canzone era stata eliminata dalle giurie demoscopiche. Recuperata dal televoto il giovedì, corroborata da un monologo propagandistico dell'allenatore della nazionale di calcio Marcello Lippi il venerdì, è giunta nella finale del sabato sera, seconda solo al vincitore Valerio Scanu. Il brano ha diviso il pubblico, parte del quale lo ha accompagnato con manifestazioni di dissenso, tanto che Emanuele Filiberto, mimando un ecumenismo regale, ha sostenuto che la canzone è un bel sogno per l'intera nazione, anche per quanti fischiavano. Il ruolo dei tre interpreti era ben definito durante l'esecuzione: Pupo ed Emanuele Filiberto si sono divisi le strofe dando vita a un dialogo che culmina nel racconto autobiografico del Savoia: «(E. Filiberto): "Ricordo quando ero bambino / viaggiavo con la fantasia / chiudevo gli occhi e immaginavo / di stringerla fra le mie braccia". (Pupo): "Tu non potevi ritornare / pur non avendo fatto niente / ma chi si può paragonare / a chi ha sofferto veramente"». Al tenore è affidato il ritornello: «Sì stasera sono qui per dire al mondo e a Dio Italia amore mio» con enfasi tipicamente melodrammatica. La scelta di coinvolgere un rappresentante dell'arte musicale nazionale per eccellenza era di per sé un segno di una volontà di inglobare l'intero passato del paese.

Ciò era rafforzato dal contenuto generale della canzone nella quale si riaffermano i valori della «famiglia», delle «tradizioni», della «religione». Da una parte l'erede dei Savoia, che dopo avere unificato l'Italia avevano nel corso del Novecento guidato il percorso che dal 28 ottobre 1922 era precipitato nell'8 settembre 1943, rivendicava: «Io sento battere più forte / il cuore di un'Italia sola / che oggi più serenamente / si specchia in tutta la sua storia». Dall'altra rivelava con l'uso ribadito della prima persona la propria funzione sovrana predemocratica: «Soffro le preoccupazioni / di chi possiede poco o niente».

Sia dal punto di vista testuale sia nella melodia la canzone è facile e diretta, priva di sorprese e, inoltre, immediatamente familiare perché risultato, consapevole o meno, di una sorta di collage di *déjà entendu*. L'apparato simbolico a cui il gruppo fa riferimento non è quello eroico-militaresco delle canzoni patriottiche, ma piuttosto quello accorato delle canzoni romantiche. Quel che si sta cantando infatti è l'amore nostalgico di un figlio staccato ingiustamente da una patria-mamma.

Introdotta da un solo di chitarra acustica spagnoleggiante, l'armonia della strofa, in sol minore, è costruita su un accorato basso discendente (sol-fa-mib-re) che richiama l'altrettanto spagnoleggiante basso di ciaccona. L'*incipit* melodico, cantato con voce confidenziale da Pupo – «Io credo sempre nel futuro» – e con la convinzione di un giuramento di fede da Emanuele Filiberto – «Io credo nella mia cultura» –, è costruito sullo stesso scheletro melodico che accompagna il primo verso della strofa di *Mamy blue* di Hubert Giraud e Phil Trim. Molto famosa negli anni sessanta in Italia anche nell'interpretazione di Dalida, è questa una struggente canzone sulla perdita dell'amore materno. In italiano i versi di apertura della seconda strofa – scritti da Herbert Pagani – recitano «trovavo sempre in braccio a te / risposta a tutti i miei perché». Il tema dell'abbraccio materno alla patria-mamma è esplicitato in *Italia amore mio* nella già citata seconda strofa: «Bambino [...] immaginavo / di stringerla tra le mie braccia». Il ritornello invece, che contiene la citazione nel testo del titolo di un'altra canzone famosa degli anni sessanta *Se stasera sono qui* di Luigi Tenco, celebre nelle interpretazioni di Wilma Goich e di Mina, termina in modo maggiore e vuole comunicare la possibile apertura verso un avvenire radioso, attraverso la citazione orchestrale, difficilmente considerabile casuale, del celebre chorus di *Over the Rainbow* dal film-musical *Il mago di Oz*¹⁷.

La canzone è un formulario della cultura della destra antisistema sintetizzata dal MSI Destra nazionale, la formazione che dal 1972 aveva

messo nello stesso contenitore i nostalgici del fascismo – movimento e regime – e i monarchici (Ignazi, 1998). Come si volessero condannare al proprio passato gli eredi di quella tradizione, che con la Fondazione Farfuturo di Gianfranco Fini sono impegnati in una revisione ideologica e politica per un approdo pienamente democratico. Nel suo piccolo la canzone raccontava un paese con entrambi gli occhi rivolti all'indietro. A un passato il cui esito era stato tragico, che si intendeva riutilizzare per l'oggi. Era plausibile anche un'altra ipotesi, che si volesse cioè affermare, nel momento dell'esplosione del conflitto all'interno della destra, che nessun approdo liberale e democratico, pienamente immerso nel tempo della globalizzazione, fosse raggiungibile col disegno di Fini. Quel che è certo è che la reazione più veemente è provenuta proprio dal sito di Farfuturo, che ha definito la canzone un inno «nazional-trombonesco» (Rossi, 20 febbraio 2010). O la rassicurazione di Forza Italia, coniugata alla Lega che invoca la secessione, o i fantasmi regressivi del MSI. Era questo il messaggio che sembravano lanciare dal palcoscenico dell'Ariston un giovane cantante disimpegnato degli anni settanta come Pupo, risorto nel nuovo secolo a protagonista dei palinsesti di RAI Uno, l'ultimo rampollo dei Savoia trionfatore di *Ballando con le stelle* e candidato senza successo da Casini alle ultime elezioni europee, e un rappresentante del melodramma.

Il proporre come modello le sventure di casa Savoia con gli amari prezzi che hanno implicato, per di più con l'avallo del commissario tecnico della nazionale di calcio che di lì a poco avrebbe raccolto uno dei maggiori insuccessi al campionato mondiale del Sudafrica, era il punto conclusivo della friabilità e dell'inconsistenza dell'idea di nazione sulla quale l'Italia si era cullata a partire dai primi anni ottanta, quando era ormai evidente la crisi della «Repubblica dei partiti» (Scoppola, 1991). In un libro uscito nell'estate del 2010, un grande storico del fascismo non nasconde le sofferenze della nazione in un presente nel quale tuttora la globalizzazione non ne ha certo segnato la fine o il ridimensionamento (Gentile, 2010). Anche le canzoni di Sanremo dicevano della necessità di una sua ridefinizione. Quel che ha osservato un autorevole commentatore sportivo dopo la sconfitta in Sudafrica era estensibile alla nazione nel suo insieme: «O apriremo le porte a un'idea di paese diverso, o saremo sempre più in difficoltà» (Sconcerti, 25 giugno 2010).

Diventata senso comune la metafora del Festival specchio della nazione, negli ultimi anni è emersa anche a fini di autopromozione la pretesa del palcoscenico dell'Ariston di fissare le “regole” di convivenza na-

zionale. Nel 2009 con *Luca era gay* si è cercato di indicare i confini della cittadinanza sostanziale; nel 2010 con *Italia amore mio* si è assistito alla riscoperta della monarchia-mamma.

Per il 2011 il regolamento prevede una serata per il centocinquantesimo dell'unità nazionale con 14 «canzoni rappresentative della storia italiana» (Sanremo). In una conferenza stampa del 3 novembre 2010 Gianni Morandi, officiante designato, ha suggerito di prevedere tra i brani *Bella ciao*; il confermato direttore artistico Gianmarco Mazzi ha aggiunto *Giovinezza* alla possibile lista. Il Consiglio di amministrazione della RAI ha bocciato queste indicazioni proponendo un passo indietro improntato a scelte serie e prudenti e non alla cinica «ricerca del clamore» (Fumarola, 5 novembre 2010).

Ancora una conferma di un paese che, di fronte ai radicali mutamenti del primo decennio del XXI secolo, sembra prigioniero di un “passato che non passa”, costretto nel limbo sicché «senza speme vivemo in disio»? L'inno del «fascismo redentor», costato ad Arturo Toscanini l'esilio per il rifiuto di dirigerlo, e il canto partigiano, per decenni biglietto di presentazione in tutto il mondo della nazione democratica, sembrano tornati a risuonare nella medesima dilaniata storia, a essere parte della stessa pesante sonosfera.

Note

1 Nella classifica guidata da *I'll Be Missing You* (Puff Daddy & Faith Evans & 112) 16° era *Laura non c'è* (Nek), 63° *Confusa e felice** (Consoli), 85° *E dimmi che non vuoi morire* (Pravo). Negli LP – 1° *Romanza* (Bocelli) –, Nek era 11°, Pravo 19°, *Supersanremo '97* (Columbia) 29°, Oxa 37°, Rei 40°, Consoli 42°, Paola e Chiara 98°, Fabi 99°; <http://www.hitparadeitalia.it/>.

2 Solo negli LP, il cui primato era di Mina & Celentano, 44° fu Antonella Ruggiero, 67° *Supersanremo '98* (Wea), 78° Niccolò Fabi; http://www.hitparadeitalia.it/hp_yenda/lpe1998.htm.

3 Nel 1999 la classifica guidata da *Il mio nome è mai più* (Ligabue, Jovanotti, Pelù) vide 25° *Oggi sono io* (Britti) e 97° *Un inverno da baciare* (Rei); http://www.hitparadeitalia.it/hp_yends/hpe1999.htm. Tra gli LP, 1° *Io non so parlar d'amore* (Celentano), 22° Britti, 79° *Speciale Sanremo* (Warner Bros), 97° Oxa.

4 Nei singoli, guidati da *I'm Outta Love* (Anastacia), nel 2000 erano 59° *La tua ragazza sempre* (Grandi), 67° *Tutti i miei sbagli* (Subsonica), 99° *In bianco e nero* (Consoli); negli LP 1° *Supernatural* (Santana), 9° D'Alessio, 12° Consoli, 86° *Sanremo 2000* (Emi), 87° *Sanremo 2000* (Nuova Fonit Cetra), 92° Morandi. Nel 2001 il singolo più venduto fu *Can't Get You out of My Head* (Minogue), 12° *Luce (tra-*

monti a nord-est) (Elisa), 77° *Sono contento* (Britti), negli LP 1° *Esco di rado e parlo ancora meno* (Celentano), 12° *Giorgia* (nel 2002 l'LP dei suoi *Greatest Hits*, contenente anche *Di sole d'azzurro*, fu il 2° più venduto dell'anno), 66° *Supersanremo* (BMG Ricordi), 98° *Sanremo 2001* (Universal).

5 Il singolo più venduto fu *Whenever Wherever* (Shakira), 16° *Salirò* (Silvestri), 31° *Dimmi come* (Alexia), 79° *Il passo silenzioso della neve* (Giovagnini); negli LP, 1° era *The Best of Laura Pausini*, 42° Grignani, 46° Silvestri, 53° *Supersanremo* (Sony), 60° Renga; <http://www.hitparadeitalia.it>.

6 Nella classifica guidata da *Obsession (Non es amor)* (Aventura) erano presenti al 37° posto *Tutto quello che un uomo* (Cammarriere), al 62° *Quelli che non hanno età* (Eiffel 65), al 90° *Per dire di no* (Alexia). L'LP più venduto fu *9* (Ramazzotti), 13° Cammarriere, 79° Eiffel 65, 82° *Sanremo 2003* (Warner Strategic), 84° Negrita.

7 *F**k it (I Don't Want You Back)* (Eamon) fu il singolo più venduto, 28° *Guardami negli occhi (prego)* (Meneguzzi), 76° *L'uomo volante* (Masini). Nella classifica degli LP, guidata da *Buoni o cattivi* (V. Rossi), apparvero Meneguzzi e Masini con produzioni precedenti il Festival, 60° *Sanremo 2004* (Rai Trade); <http://www.hitparadeitalia.it>.

8 Fu quella del 2005 un'edizione di ritorno alla rilevanza discografica, dopo quasi un decennio di declino. Il singolo più venduto fu *I bambini fanno oh* (Povia), 25° *Angelo* (Renga), 26° *L'amore che non c'è* (D'Alessio), 47° *Mentre tutto scorre ** (Negramaro), 52° *Non capiva che l'amavo* (Meneguzzi), 86° *A modo mio** (Paola e Chiara), 87° *Non credo nei miracoli* (L. Bono), 95° *Ragazza di periferia* (Tatangelo). La classifica degli LP, guidata da *Convivendo parte 2°* (Antonacci) vide al 2° posto i Negramaro, al 17° D'Alessio, al 19° Renga, al 25° *Sanremo 2005* (Emi), al 35° *Le Vibrazioni*, al 65° *Super sanremo 2005* (Columbia Sony Music), al 67° Meneguzzi. Nel 2006 75° fu il disco di Tatangelo contenente il brano di Sanremo; <http://www.hitparadeitalia.it>.

9 Gli Zero Assoluto furono in prima posizione con *Svegliarsi la mattina* e in seconda con *Sei parte di me; Essere una donna* (Tatangelo) 31°, *Com'è straordinaria la vita* (Dolcenera) 50°, *Liberi di sognare** (Grignani) 96°. Negli album, guidati da *Grazie* (Nannini), 42° i Nomadi, 76° *Sanremo 2006* (Warner), 84° Povia; <http://www.hitparadeitalia.it>.

10 Guidata da *La compagnia* (V. Rossi), la classifica del 2007 vide 12° *Pensa* (Moro), 22° *La paranza* (Silvestri), 25° *Musica* (Meneguzzi), 33° *Ti regalerò una rosa* (Cristicchi), 90° *Malinconiche sere* (Pquadro). Al 1° posto negli LP era *Nessuno è solo* (Ferro), 25° gli Zero Assoluto, 38° *Sanremo 2007* (Warner), 48° Silvestri, 59° Meneguzzi, 89° Moro, 94° Cristicchi; <http://www.hitparadeitalia.it>.

11 Nel 2008 prima fu *A te* (Jovanotti), 21° *Il mio amico* (Tatangelo), 27° *Colpo di fulmine* (Di Tonno & Ponce), 42° *Il solito sesso* (Gazzè), 53° *L'amore* (Sonhora), 79° *Vita tranquilla* (Tricarico), 97° *L'amore non si spiega* (Cammarriere). Negli LP 1° *Safari* (Jovanotti), 19° Sonhora, 36° Tatangelo, 53° Cammarriere, 73° Grignani, 100° Finley; <http://www.hitparadeitalia.it>.

12 La classifica era guidata da *I Gotta Feeling* (The Black Eyed Peas), 9° *Come foglie* (Ayane), 12° *Sincerità* (Arisa), 30° *La forza mia* (Carta), 31° *Il mio amore unico*

(Dolcenera), 63° *Luca era gay* (Povia), 89° *Come in ogni ora* (Karima), 93° *Biancaneve* (Alexia feat. Lavezzi). *Alla mia età* di Ferro era 1° negli LP, 24° Ayane, 30° Carta, 36° *Sanremo 2009*, 48° Arisia, 94° Karima; <http://www.hitparadeitalia.it>.

13 Il d.l. n. 64 del 30 aprile 2010, convertito nella l. n. 100 del 29 giugno 2010.

14 *Zapping*, Radio 1, trasmissione del 6 maggio 2010, si veda anche <http://www.renatobrunetta.it/2010/05/10/brunetta-risponde-lettera-aperta-al-maestro-piovani/>.

15 Al 15 maggio 2010 le canzoni di Sanremo sono così piazzate nelle vendite: 7° *Per tutta la vita* (Noemi), 11° *Per tutte le volte che* (Scanu), 15° *Rincomincio da qui* (Ayane), 17° *La cometa di Halley* (Grandi), 19° *Credimi ancora* (Mengoni), 22° *Malamorenò* (Arisa), 29° *L'uomo che amava le donne* (Zilli), 37° *Meno male* (Cristicchi), 39° *La verità* (Povia), 55° *Il mondo piange* (Fornaciari feat. Nomadi), 58° *Il linguaggio della resa* (Maiello), 63° *La notte delle fate** (Ruggeri), 67° *Non è una canzone** (Moro), 77° *Italia amore mio* (Pupo, E. Filiberto e Canonici); http://www.hitparadeitalia.it/hp_yends/hpe2010.htm.

16 Morgan, che era stato il mentore di Mengoni a *X Factor*, ha accusato di plagio l'ex allievo, proprio per avergli rubato l'idea del «Forse sì, forse no». Mengoni ha risposto dichiarando la sua coscienza «bianca come un lenzuolo».

17 Il salto d'ottava del chorus di *Over the Rainbow* è uno degli esempi che Philip Tagg elenca nella sua definizione del musema del «sorgere del sole». Nello stesso elenco figura il movimento melodico ascendente che apre *Also sprach Zarathustra* di Richard Strauss, utilizzato, si ricorderà, da Stanley Kubrick in *2001 Odissea nello spazio* per accompagnare i gesti dell'uomo scimmia agli albori della civiltà (Tagg, 1994).

6

Sanremo giovani

di *Matteo Piloni* *

«... è solo musica leggera, e come vedi, la dobbiamo imparare...»

(Ivano Fossati, *Una notte in Italia*)

Le Nuove proposte in un Festival *âgé*

Nel 1984 nacque la categoria riservata esclusivamente a giovani, nuovi cantanti. A partire da quel momento, con l'eccezione dell'immissione di alcuni di essi tra i big nel periodo 1995-98, i giovani intesi come nuove proposte non parteciparono più insieme coi cantanti più conosciuti, ma furono relegati in un'apposita sezione. Ne derivò una sorta di categorizzazione all'interno di una manifestazione che proprio in questo passaggio conobbe un rilancio.

Perché una categoria esclusiva per i giovani, e perché a partire dall'orwelliano 1984? Per i nati negli anni ottanta, il Festival di Sanremo è uno spettacolo televisivo al quale partecipano alcuni cantanti che hanno fatto la storia della musica e giovani emergenti, parte dei quali aspiranti a divenirne i protagonisti.

Se nel 1984 la gara venne sdoppiata – campioni e artisti da una parte, nuove proposte, emergenti, novità dall'altra –, già nel 1974 i partecipanti erano stati distinti in Big, ammessi di diritto alla serata finale, e Giovani, sottoposti al rischio dell'eliminazione. Da un lato gli “adulti”, coloro che il Festival lo avevano visto nascere ed erano stati accompagnati dalle canzoni di Nilla Pizzi, Claudio Villa, Modugno, Mina. Dall'altro, invece, le nuove generazioni che, nate negli anni di maggiore fulgore e poi di massima crisi, ne apprezzavano le potenzialità per la loro

* Laureato in Musicologia a Cremona. Ha pubblicato la tesi di laurea magistrale *Le sorelle Bettinelli. Tre cantanti di Ripalta Cremasca*, Crema 2007.

carriera, come a partire dal 1981 aveva mostrato l'affermazione di sconosciuti, come erano allora Luca Barbarossa o Eduardo De Crescenzo.

Nelle prime edizioni del Festival, con la partecipazione di pochissimi cantanti, l'accento era posto sulle canzoni e sui loro autori, e gli interpreti fungevano da veicolo: Nilla Pizzi, classe 1919, al primo Festival aveva 32 anni. Achille Togliani, classe 1924, aveva 27 anni, come le sorelle Fasano. A essi, che nella prima edizione fecero conoscere all'Italia del dopoguerra nuove canzoni, alcune delle quali divenute patrimonio della musica italiana popolare, si aggiunsero negli anni immediatamente successivi Katyna Ranieri, al debutto al Casinò venticinquenne, Teddy Reno ventiseienne, Carla Boni e Gino Latilla ventisetenni, Flo Sandon's ventottenne, Giorgio Consolini trentaduenne, Oscar Carboni trentottenne.

Erano cantanti già affermati o comunque già noti al pubblico radiofonico. Oggi essi apparirebbero tutto sommato giovani. Nell'immediato dopoguerra, no, dato che non rappresentavano nulla di più di ciò che si sentiva negli anni quaranta. La Pizzi, nel 1942, si era fatta conoscere attraverso un concorso per voci nuove indetto dall'EIAR con il brano *Tu musica divina* di Alberto Rabagliati, girando poi l'Italia con l'orchestra di Cinico Angelini, come pure il Duo Fasano dal 1948 e Achille Togliani dal 1950.

Al di là dell'età anagrafica degli interpreti in gara nelle prime tre edizioni, obiettivo principale degli autori era costruire canzoni nuove e fresche da immettere nel mercato editoriale e in quello nascente della discografia. Infatti, se già Amilcare Rambaldi concepì il Festival come un'iniziativa di carattere culturale, artistico e di intrattenimento, che ridesse vita al Casinò e rilanciasse Sanremo dal punto di vista turistico, gli autori e gli editori che si affacciavano al Festival pensavano, seppure con maggior leggerezza e libertà, alla crescita della produzione musicale. Ha osservato Borgna (1998, p. 17):

Già nel 1952 autori e editori fanno a gara per essere ammessi alla manifestazione. Il proprietario delle messaggerie musicali, Ladislao Sugar, fiuta il roseo futuro del Festival canoro. Scrive il giornalista Massimo Alberoni: «A partire dalla seconda edizione il Sanremo ha una specie di manager segreto, che prega noi giornalisti di essere lasciato nell'ombra» [...]. Tra i primi, Sugar comprende cosa il Festival possa diventare... Il settore del disco sta per conoscere una nuova era [...]. Il disco 78 giri è in fase calante, e dall'America sta per arrivare il 45 giri, piccolo e maneggevole, e

sta per arrivare l'addirittura rivoluzionario 33 giri, capace di condensare nelle sue due facciate tutte le canzoni finaliste di un "Sanremo".

Non era, quindi, alle origini un Festival giovane. Il vero rinnovamento si ebbe con il 1956. A quest'edizione presero parte solo sconosciuti, per precisa volontà degli organizzatori. Basta con il passato, quindi. «Aprite le finestre al nuovo sole» era il verso della canzone vincitrice interpretata dalla ventiquattrenne Franca Raimondi, che rappresentava pienamente l'aspirazione al nuovo. La necessità, quindi, di rinvigorire musica e società italiana, dando voce e rappresentanza a una concezione del nazionale-popolare intriso di qualità, fu quell'anno l'obiettivo, raccogliendo ciò che il paese chiedeva e imponeva: guardare avanti e assumere la rappresentanza di una società che sorgeva a nuova vita. Da allora i giovani cominciarono ad avere "diritti" a Sanremo: tra il 1958 e il 1969 si andò dai 16 anni di Gigliola Cinquetti e Nada ai 30 di Modugno. Molti dei principali protagonisti della musica leggera di quel periodo uscirono dal Festival. Tra la fine degli anni cinquanta e la metà degli anni sessanta – da Modugno a Tenco, passando per Meccia, Paoli, Bindi, Lauzi, Endrigo e altri – furono presenti i rinnovatori della musica leggera, i cantautori. Non potevano essere ignorati, anche se con un ruolo di comprimari tanto che Rambaldi optò, dopo la tragedia di Tenco, per una manifestazione parallela riservata esclusivamente alla canzone d'autore.

Ancora nei primi anni settanta, l'età media degli interpreti presenti a Sanremo era tra i 20 e i 25 anni, e negli anni di declino gli esordienti erano ben di più dei professionisti navigati: nel 1978 Anna Oxa debuttò a soli 17 anni.

Nei primi anni ottanta l'età media si elevò. Se Pupo al suo debutto nel 1980 aveva 25 anni e alcuni successi discografici alle spalle, Alice nel 1981 ne aveva 27, Zucchero nel 1982 quasi 26, Vasco Rossi nel 1982, 30. Se prima i giovani, da Gigliola Cinquetti a Bobby Solo, vincevano il Festival, negli anni ottanta erano "le vecchie glorie" a prevalere con i giovani in fondo classifica. Destinati, però, a una grande carriera fuori da Sanremo. Fu anche questa una delle ragioni che condusse alla costituzione di una sezione *ad hoc* per i giovani. La si intese come sezione complementare e non sostitutiva. Perché la priorità era di riportare al Festival i cantanti storici, alcuni dei quali vennero effettivamente recuperati.

L'inserimento di una categoria di soli giovani aveva anche l'obiettivo di mettere al riparo "la tradizione": i giovani avrebbero avuto il proprio spazio, ma senza intaccare le prerogative dei cantanti affermati che

negli anni settanta avevano abbandonato il Festival. E così dal 1984, a eccezione della peculiare parentesi nel 2004, tutte le edizioni hanno compreso la categoria delle giovani proposte. Nel 2006 è sorta inoltre un'“accademia” denominata SanremoLab che seleziona alcuni dei giovani cantanti che partecipano al Festival nella sezione Nuove proposte.

La categoria comunque non è sorta dal nulla. Vi era un percorso alle spalle, profilatosi negli anni settanta e messo a punto nei primi anni ottanta, fino a essere codificato nei due grandi gruppi. Come si è detto, la prima divisione in due categorie si ebbe nel 1974: 14 canzoni interpretate dai big entrarono direttamente in finale, mentre delle altre 14 solo 4 vi confluirono. In realtà non erano due vere categorie distinte: occorre trovare una modalità per “proteggere” gli affermati, i garantiti. Ne risultò che dopo il primo classificato, le altre canzoni erano a pari merito. Nel 1976 il regolamento si complicò e i cantanti furono raggruppati in cinque squadre, ciascuna delle quali con due “capi” che accedevano direttamente alla finale. L'anno successivo tutte le canzoni in gara – erano solo 12 – andarono in finale. Nel 1978 si formarono tre gruppi: solisti, complessi, cantautori e i vincitori di ciascuno si contesero il trofeo finale.

Nel 1980 Ravera cambiò formula introducendo la categoria A per i cantanti già affermati e la categoria B per i nuovi interpreti, proprio come nel Cantagiorno del suo rivale Ezio Radaelli. Nel 1983, pur mantenendo, come negli anni precedenti i gruppi A e B, chiamati rispettivamente Nuove proposte italiane (gruppo A) e Big italiani e stranieri (gruppo B), «si vuole permettere ai giovani di emergere, e si finisce per concedere loro addirittura una posizione di vantaggio rispetto ai big. Le 18 canzoni dei big sono qualificate di diritto per la serata finale, alla quale approdano anche 8 canzoni dei giovani» (Anselmi, 2009, p. 332).

Il Festival di Sanremo, quindi, non è nato come una manifestazione destinata ai giovani. Lo è diventato per necessità a partire dal 1956, per rispondere ai mutamenti demografici e sociali che l'Italia aveva in comune con l'Occidente. E fino ai primi anni settanta funzionò in questo senso. Dopo la crisi, però, decise di giocare su due fronti. In un paese che invecchiava e si irrigidiva, era necessario approcciarsi alle nuove generazioni con un occhio di riguardo per gli “adulti”. È soprattutto con questa specificità che nasce la categoria riservata ai giovani talenti: una gara parallela a quella storica, ormai istituzionale, senza mettere in imbarazzo le vecchie glorie.

Il nostro paese conosceva dinamiche demografiche che acuivano alcuni tratti comuni all'Europa:

Nel corso del xx secolo in tutta Europa si era verificato un graduale declino del numero delle nascite. Questa tendenza mostrò una temporanea inversione nei vent'anni successivi alla seconda guerra mondiale, durante il cosiddetto baby boom, ma dopo il 1965 riprese la sua parabola discendente.

[...] a meno che i tassi di fertilità non subiscano un improvviso aumento, o che non vi sia un massiccio afflusso di immigranti a elevato livello di fertilità, la struttura di età della società italiana giungerà a somigliare ad una piramide rovesciata, con generazioni sempre meno numerose di giovani alla base e una presenza molto cospicua di anziani alla sommità (Ginsborg, 2007, pp. 133-5).

Sicché, se a metà degli anni cinquanta «per ogni ventisette italiani sotto i vent'anni se ne contavano dieci sopra i 60, nel 2038 il rapporto sarà invertito, e vi saranno venticinque persone sopra i 60 anni per ogni dieci sotto i 20. A quel punto gli ultra sessantenni costituiranno il 40 per cento della popolazione italiana» (ivi, p. 135).

Questi dati non sono irrilevanti per comprendere l'approccio che il Festival decise di tenere a partire dagli anni ottanta. I giovani sembravano divenire una riserva, una specie protetta che necessitava di un proprio luogo di visibilità, non inserito però a pieno nel pantheon televisivo, come invece avveniva vent'anni prima. Negli anni ottanta, inoltre, sorse il network televisivo privato Fininvest, che entrò in competizione con il monopolio di Stato della RAI, facendo nascere così una nuova fase della televisione. Erano gli anni del riflusso, del ritorno alla dimensione privata, dell'abbandono dell'impegno politico e della scoperta dell'individualismo. Come sostenne Mike Bongiorno in un'intervista a "tv Sorrisi e Canzoni", alla vigilia della xxix edizione, «stiamo tornando, me ne sono accorto negli ultimi sei mesi, a quei valori e a quegli affetti che avevamo dimenticato. Anche i ragazzi della contestazione stanno gradualmente cambiando. Vogliono ballare e divertirsi con John Travolta, sono stanchi di tirare sassi». E concludeva: «Stiamo forse ritrovando l'unione e l'equilibrio. Ci vorrà un po' di tempo: ma gli anni ottanta saranno diversi dagli anni settanta» (Bianco, 14 gennaio 1979).

Come negli anni cinquanta il Festival portava sul palco un reale sentimento di libertà, di leggerezza e di coesione sociale, così negli anni ottanta doveva contribuire a svenire gli irrisolti conflitti, superando gli anni dell'impegno e della contestazione. Ciò aiuta a comprendere per-

ché, a partire dal 1984, si stabilizzasse l'inserimento di una sezione apposita per le giovani proposte. Sostenne Gianni Ravera: «Cerco di portare più novità possibili. Sto selezionando il meglio fra quelle nuove proposte in cui ho grossa fiducia [...]. La canzone italiana cantata in inglese aiuta i giovani a vendere all'estero» (Santini, 6 gennaio 1985).

Anche i settimanali popolari, alla vigilia dell'edizione del 1985, diedero ampio spazio alle nuove proposte: «I giovani del festival. Dopo Sanremo saranno famosi? L'altra faccia di Sanremo: il settore giovani. Ansie, talvolta angosce malcelate dietro le quinte. E, ancor più, il lavoro di uno o più anni costruito con puntiglio e dedizione, spinti da un unico scopo: sfondare. [...] Per molti il debutto a Castrocaro e il passaggio al Disco dell'estate sono tappe obbligatorie» (Santini, 27 gennaio 1985).

Le nuove proposte erano «il futuro, le promesse di domani. Alcuni partecipano per la prima volta al Festival, altri si ripresentano pieni di speranze e di voglia di sfondare. Qualcuno ce l'ha fatta: basti pensare all'exploit di Eros Ramazzotti» (Santini, 17 febbraio 1985). Certo essere al Festival dava un'immediata visibilità: «I giovani si stanno conquistando uno spazio sempre maggiore all'interno della manifestazione [...]. All'organizzazione Ravera sono state spediti più di cento nastri riguardanti i giovani» (Mani, Ricci, 18 gennaio 1987).

Un altro anno significativo nell'evoluzione del Festival di Sanremo fu il 1989 con la prima gestione Aragozzini, quando le categorie divennero tre. Oltre ai Campioni, erano introdotti i Nuovi e gli Emergenti. I Nuovi corrispondevano ai giovani, gli Emergenti dovevano avere alle spalle almeno la pubblicazione di un 33 giri. Fu anche l'inizio di una sperimentazione che trasformò Sanremo in un evento annunciato, con tanto di riti preparatori. Aragozzini propose «un mese di Festival» e informò: «Per la sezione emergenti ci saranno 36 cantanti che sfileranno in TV, dai quali ne usciranno 8 che parteciperanno al Festival» (Santini, 15 gennaio 1989). Con *Aspettando Sanremo*, Aragozzini decise di puntare su un rapporto diretto con la televisione, invitando molti volti nuovi e facendolo presentare ai figli di personaggi popolari dello spettacolo e della televisione, in poche parole il mezzo che parla di sé:

Caratteristica di questo Festival è il connubio tra tradizione e innovazione. Ecco infatti sfilare sul palco i nuovi idoli a 45 giri come Jovanotti e Francesco Salvi, re delle superclassifiche. E ancora il Festival e la canzone italiana strizzano l'occhio alla televisione e ai suoi personaggi: ed ecco sul palcoscenico Marisa Laurito, la padrona di casa di *Domenica In*, e il popolare presentatore-imitatore Gigi Sabani. La

tradizione, invece, viene rappresentata dalla napoletanità che tanto ha dato alla musica italiana, e che sono Peppino di Capri, Eduardo De Crescenzo, Tullio De Piscopo e Renato Carosone. I presentatori sono figli d'arte (Santini, Soragni, 19 febbraio 1989).

Peraltro a nobilitare il tutto contribuirono i “grandi ritorni”, da Gino Paoli a Ornella Vanoni e Mia Martini. Volti nuovi provenienti dalla televisione, vecchie glorie e interpreti conosciuti della canzone napoletana e italiana erano i diversi ingredienti del Festival che ricercava la conferma della sua matrice nazionale-popolare.

Una certa dose di autoreferenzialità era percepibile nel debutto a Sanremo di un numero significativo di “figli di” e di figli d'arte. Se nel 1989 a presentare erano stati Rosita Celentano, Paola Dominguin (il fratello, Miguel Bosé, lo aveva fatto l'anno precedente), Gianmarco Tognazzi e Danny Quinn, tra gli interpreti figurava Gianluca Guidi, figlio di Johnny Dorelli e Lauretta Masiero, presente anche nell'edizione successiva condotta dal padre. Nel 1983 aveva partecipato alla gara Barbara Boncompagni, figlia di Gianni; tra le nuove proposte nel 1985 Cristiano De André, nel 1990 Rosalinda Celentano, nel 1992 Massimo Modugno, nel 1996 Maurizio Lauzi, nel 2002 come solista Marco Morandi dopo avere partecipato nel 1998 con i Percentonetto, e ancora un Celentano, Giacomo. Negli anni duemila ben tre rampolli di altrettanti componenti i Pooh hanno intrapreso la via della canzone passando per Sanremo: nel 2004 Francesco Facchinetti, nel 2008 Daniele Battaglia, nel 2009 Chiara Canzian, nello stesso anno del debutto di Irene Fornaciari, figlia di Zuccherò.

Nel corso del decennio il consolidamento della categoria dei giovani era evidente, come si legge in un bilancio del più diffuso settimanale italiano secondo il quale erano stati «undici anni positivi: alcune promesse sono state mantenute, anche clamorosamente. Tutti devono al Festival se si sono fatti conoscere dalla sera alla mattina, e se da Sanremo ha preso avvio la loro carriera» (Giannantonio, 1° marzo 1992). In questo articolo era retrodatata al 1980 la nascita della sezione giovani, perché il regolamento di quell'anno era, come si è visto, una sorta di anticamera a quello che si stabilizzò nel 1984, anno del debutto di Eros Ramazzotti. Da allora al 1993, quando apparvero Laura Pausini, Irene Grandi e Andrea Bocelli, è parso corretto il giudizio secondo il quale «il futuro del Festival sta proprio in questa sezione. Sono diventati anche loro protagonisti a pieno diritto e così abbiamo pensato di dare l'opportunità a 7

finalisti dell'edizione del 1994 di gareggiare per entrare nei quattro posti disponibili della categoria Campioni» (Brambilla, Gentili, Soragni, 19 febbraio 1995). Non è un caso che quel ruolo di effettiva effervescenza assunto da essi a Sanremo venisse posto in relazione con la scomparsa di Amilcare Rambaldi:

Sanremo vive le ore del lutto per la morte di Amilcare Rambaldi assieme a quelle dei preparativi per "Sanremo giovani". Oggi alle 14.30, nella Chiesa degli Angeli, si terranno i funerali del padre del Festival di Sanremo e del "Club Tenco", che aveva espresso il desiderio di essere cremato e, pare, anche quello di non avere esequie religiose. Il mondo della canzone d'autore sarà probabilmente presente al gran completo. Oggi si svolge anche la conferenza stampa di Pippo Baudo, padrino delle nuove proposte e padrone assoluto del Festival. Nessuno quanto Rambaldi ha amato la canzone d'autore e coccolato i cantautori italiani: chissà come avrebbe giudicato l'assalto di tanti candidati a "Sanremo giovani". Su 28 partecipanti alla rassegna, impegnati domani e mercoledì [...] nella conquista del diritto a gareggiare al Festival vero e proprio di febbraio nel girone Nuove Proposte, ben 24 si propongono come cantautori "tout court" o, per lo meno, "a metà" (nel senso che firmano o il testo o la musica del brano che propongono in gara). E, sembra incredibile, ma tra i 24 che cercano un posto al sole come cantautori nel panorama della musica italiana, c'è una nutrita pattuglia di ragazze (Pozzi, 6 novembre 1995).

Quell'anno per i 28 posti previsti alla selezione di Sanremo giovani ci furono:

ben 763 richieste di partecipazione. Cento delle quali sono già state scartate perché non erano conformi al regolamento. Ieri Pippo Baudo, direttore artistico del Festival, e Mario Maffucci, capostruttura di Raiuno, hanno presentato la commissione che sta scegliendo i 28 ragazzi da ammettere a Sanremo Giovani. La compongono, oltre a Baudo, Roberto Vecchioni, l'arrangiatore Celso Valli, il compositore Pino Donaggio e la disc jockey radiofonica Alessandra Condorelli. La maggioranza delle 663 domande accettate è composta da cantautori, da soli o in gruppo (moltissimi dei quali, curiosamente, sono nati nel 1968). Gli interpreti di canzoni altrui sono soltanto 135. "C'è un po' di tutto, in fatto di generi musicali", ha detto Vecchioni, "Sono ragazzi piuttosto bravi musicalmente: parlano di Bosnia, politica, amore". "Hanno mandato brani interessanti, non le solite canzonette da Festival di Sanremo. Sono ragazzi molto maturi", ha aggiunto Baudo. L'obiettivo di Sanremo Giovani, giunto alla terza edizione, è quello di ripetere il successo dei primi due anni, quando si misero in luce Giorgia, Irene Grandi, Neri per Caso, Gianluca Grignani

ni. A Sanremo Giovani quest'anno non ci saranno big italiani ("Corriere della Sera", 10 ottobre 1995).

E proprio a testimonianza del fatto che Sanremo ha cercato sempre di rilanciarsi e rinnovarsi attraverso i giovani, nel 2009 è nato il progetto SanremoWeb. Un concorso in rete al quale si può partecipare inviando i propri lavori in formato mp3, che saranno poi giudicati da un'apposita giuria. Un modo che ha permesso a molti giovani di avvicinarsi al Festival di Sanremo e di sentirlo un po' anche loro, non solo attraverso la televisione, ma sfruttando i canali più vicini alla quotidianità giovanile. Nell'edizione del 2010, inoltre, c'è stata un'ulteriore novità che ha riguardato la sezione dei giovani, denominata Sanremo Nuova generazione, riservata agli artisti che inserivano i brani in rete. Gli ascoltatori ne selezionavano sei che potevano essere trasmessi in radio e messi in commercio prima del Festival ("la Repubblica", 16 novembre 2009).

Un nazionale-popolare che diviene "globalpopolare". D'altra parte in epoca di talent show (cfr. pp. 287 ss.) si è anche pensato di "formare" i giovani artisti. Nel 2006 è sorto, gestito dal comune, SanremoLab da una precedente esperienza detta Accademia della canzone. Alcuni giovani, selezionati tra coloro che liberamente ne presentino domanda, vengono formati da professionisti in materie quali canto, laboratorio ritmico, presenza scenica, ma anche confronto discografico, media e comunicazione. Al termine dei corsi una commissione RAI sceglie tra i partecipanti i vincitori che andranno all'Ariston. Una novità del giugno 2010 è stata la trasformazione dell'esperimento in Area Sanremo che comprende sia SanremoLab, nel quale si continua a cantare in italiano, sia SanremoDoc «dedicato a brani inediti in lingua dialettale» (Area Sanremo, 2010). Con questa novità si vuole insistere, piantando più solide radici, su una strada intrapresa con una modifica del regolamento che vuole favorire la rinascita della canzone locale. Piccoli federalisti crescono?

Trampolino di lancio

Negli anni cinquanta Sanremo era solo una delle molte gare canore. La RAI nel 1957 promosse *Canzonissima*, nel 1964 *Un disco per l'estate*; Radaelli diede vita nel 1962 al Cantagiuro, tour canoro d'Italia che entusiasma i giovanissimi i cui beniamini – Celentano, Di Capri, Morandi, Pavone, Caselli e Ranieri – furono i vincitori; Salvetti nel 1964 al Festi-

valbar, all'inizio legato ai juke-box e fino a pochi anni una vetrina importante per molti artisti. Le manifestazioni di maggior rilievo riservate ai debuttanti erano il concorso di voci nuove di Castrocaro, gestito da Ravera e che nel corso dei sessanta e degli ottanta operò come "anticamera" del Festival con l'immissione in gara dei vincitori, e la Festa degli sconosciuti di Ariccia, inventata da Teddy Reno e collegata con la RCA (Tabasso, Bracci, 2010, pp. 33-5).

Canzonissima fu abbandonata dalla RAI alla metà degli anni settanta, periodo nel quale decadde anche il Cantagiuro. Sanremo, sebbene stesse vistosamente perdendo il proprio ruolo sociale all'interno del paese, sopravvisse. Erano questi, infatti, spettacoli in controtendenza rispetto allo spirito degli anni settanta. Durò nel tempo *Un disco per l'estate*. Nata dalla collaborazione tra l'industria discografica e la RAI, la gara si prefiggeva di incentivare il mercato discografico estivo. Fin dal 1981 fu introdotta una categoria dei giovani nella quale spiccarono, tra gli altri, Eros Ramazzotti, Jo Chiarello, Aleandro Baldi, Francesco Baccini, Bungaro, Articolo 31, Paolo Meneguzzi. Nel 2002, con il ritorno di Baudo alla guida del Festival, RAI Due diede vita a *Destinazione Sanremo* con lo scopo di scegliere i 12 giovani che avrebbero partecipato al successivo Festival nella categoria Nuove proposte. Tra i partecipanti di quell'edizione vi erano Dolcenera, Daniela Pedali, Patrizia Laquidara, Manuela Zanier, Elsa Lila, Alina, Gianni Fiorellino, Daniele Stefani, Jacqueline M. Ferry, Maria Pia & SuperZoo, Verdiana, Zurawski. Tra gli altri partecipanti al programma, che però non furono ammessi, erano Ambra Marie (che nel 2009 ha partecipato alla seconda edizione di *X Factor*), Riccardo Maffoni, Simone Cristicchi.

Anche i giovani talenti che si sono fatti conoscere attraverso il Festival di Sanremo hanno spesso evitato di ritornarci nel corso della loro carriera. Dori Ghezzi, che vi riandò come solista nel 1983, affermò: «Il Festival ogni anno ha la sua storia, a seconda di come la manifestazione viene trattata dai mezzi di informazione, a seconda degli ospiti internazionali che con la loro presenza ne caratterizzano l'aspetto più prestigioso [...]. Come discografica della Fado, ci tengo ad avere un passaggio televisivo di così grande richiamo e penetrazione» (Santini, 16 gennaio 1983).

Come si è più volte già evidenziato, fin dagli anni sessanta alcuni interpreti celebri lo evitarono, specie se la loro carriera aveva preso il via fuori dalla manifestazione della città ligure. Negli anni ottanta, invece, anche quanti dovettero il successo al palcoscenico dell'Ariston lo abban-

donarono. Come sostiene Lucio Fabbri, il fatto che, dopo aver avuto un buon successo, un cantante decida di non tornare a Sanremo, è legato a scelte commerciali.

Ramazzottì, dopo aver vinto con *Terra Promessa*, se torna dopo 20 anni senza un pezzo come *Terra promessa* lo castigano. Abbiamo visto cantanti anche molto famosi lasciarci le penne, e poi ci mettono molto a riprendere. È molto rischioso. Spesso è più facile uscire in un altro modo: radio o altre modalità.

Non è obbligatorio andare a Sanremo. Quelli che vanno a Sanremo, fanno altre scelte. Ho qui una canzone bella, non ho alternative, cosa faccio? Vado a Sanremo? (Piloni, 27 maggio 2009).

In un'intervista all'"Unità", Eugenio Finardi, dopo la sua prima partecipazione al Festival, fece un'affermazione significativa: «Finalmente anche la mia vicina di casa crede che io faccia davvero il cantante. Vengo a Sanremo perché è la vetrina più adatta per lanciare un disco in questa stagione» (Serra, 8 febbraio 1985).

I nomi molto "grossi", invece, possono permettersi di scegliere. Per esempio, Rita Pavone vi partecipò per la prima volta solo nel 1969, quando la sua carriera entrò in crisi; Gianni Morandi nel 1972, in una fase cioè di difficoltà, Patty Pravo, che vi aveva fatto un'incursione nel 1970 dopo essere stata malamente eliminata da *Canzonissima*, vi tornò nel 1984 ricercandovi un rilancio. Tra i cantanti diventati famosi negli anni ottanta con un importante rapporto con il Festival sono nel 1984 Eros Ramazzotti, nel 1985 Cristiano De André e Mango, nel 1986 Alejandro Baldi e Paola Turci, nel 1987 Michele Zarrillo, Andrea Mirò e Mariella Nava, nel 1988 Biagio Antonacci e Mietta, nel 1989 Paolo Belli, nel 1990 Marco Masini, nel 1991 Paolo Vallesi e Timoria, nel 1993 Laura Pausini, Gerardina Trovato e Nek, nel 1994 Andrea Bocelli, Irene Grandi e Giorgia, nel 1995 Massimo Di Cataldo, Gianluca Grignani e Daniele Silvestri, nel 1996 Syria e Carmen Consoli, nel 1997 Paola e Chiara, Alex Baroni, Niccolò Fabi e Caparezza, nel 1999 Alex Britti e Max Gazzè, nel 2000 Tiromancino, nel 2001 Francesco Renga e Paolo Meneguzzi, nel 2002 Anna Tatangelo, nel 2004 Dolcenera, nel 2007 Fabrizio Moro, nel 2009 Malika Ayane e Arisa, nel 2010 Nina Zilli.

Eros Ramazzotti debuttò a Castrocaro nel 1981, vinse nel 1984 la sezione Nuove proposte a Sanremo, nel 1986 quella dei Big. Poi a Sanremo non tornò più. Laura Pausini, finalista a Castrocaro nel 1991, nel 1993 si affermò tra i giovani con *La solitudine*. Partecipò ancora l'anno

successivo nei Big con la canzone *Strani amori* raggiungendo il terzo posto. Dal quel momento il suo successo divenne mondiale e quindi non ebbe più bisogno della gara dell'Ariston. Lo stesso accadde per Andrea Bocelli, portato a Sanremo da Caterina Caselli nel 1994 con *Il mare calmo della sera* e poi nel 1995 con *Con te partirò*. Non tornò più. Nek è un altro esempio di come il Festival possa lanciare dei cantanti, portandoli a emergere anche nei mercati esteri. Fu presente la prima volta anche lui nella sezione Nuove proposte nel 1993 con la canzone *In te*, che provocò non poche polemiche per il sapore antiabortista del testo.

A differenza di questi, ci sono artisti che, pur avendo conosciuto la fama proprio con il Festival, calcarono altre volte il palco dell'Ariston. Del 1994 è la prima partecipazione di Giorgia con *E poi*, tornata al Festival l'anno successivo con *Come saprei*, composta con Eros Ramazzotti, che la incoronò vincitrice. Ritornò nel 2001 con *Di sole e d'azzurro*. Irene Grandi iniziò nel 1993 partecipando a Sanremo giovani con il brano *Un motivo maledetto*. L'anno successivo fu tra le Nuove proposte con *Fuori*. Di qui l'uscita del secondo album e il successo. Tornò nel 2000 con *La tua ragazza sempre* scritta per lei da Vasco Rossi, classificandosi al secondo posto, e nel 2010. Gianluca Grignani partecipò la prima volta nel 1994 con *La mia storia tra le dita* e vi è ritornato nel 1995, 1999, 2002, 2006 e 2008.

Altri giovani, nonostante la partecipazione al Festival, non sono riusciti ad emergere, pur continuando a lavorare nel mondo dello spettacolo. Sofferamoci sulle prime tre posizioni in classifica della sezione a essi riservata a partire dal 1984. In quella edizione dietro Ramazzotti troviamo Marco Armani e Flavia Fortunato. Il primo è ancora in attività, mentre la seconda, dopo una presenza assidua a Sanremo fino al 1992 e una carriera televisiva come conduttrice, si è ritirata dalle scene.

Nel 1985 i primi tre classificati nella sezione sono Cinzia Corrado, Miani e Lena Biolcati. Cinzia Corrado, dopo alcune esibizioni nelle piazze d'Italia soprattutto negli anni ottanta, attualmente dirige una scuola di canto moderno nel Salento. Miani ha portato avanti una carriera nel mondo della techno pop, collaborando con alcuni dei più famosi dj italiani, intrecciando la propria carriera come modello nei fotoromanzi della rivista "Grand Hotel", mentre Lena Biolcati, a Sanremo ancora nel 1990, dopo essersi allontanata dalle scene si occupa essenzialmente di teatro e di musical. Nell'edizione del 1986, vinta da Lena Biolcati, troviamo in terza posizione Giampiero Artegiani, alla sua terza partecipazione al Festival. Poi si dedica alla scrittura collaborando con alcu-

ni dei più famosi cantanti italiani tra cui Ranieri e Peppino di Capri, e successivamente alla produzione, portando al Festival Silvia Salemi. Nel 1987 troviamo due artisti di cui oggi si sono perse le tracce: Miki e i Future. Questi ultimi hanno lavorato fino al 1990. Nel 1988 troviamo i Lijao, nati nel 1979 con influenze *progressive rock* e ritornatici nel 1990, e Stefano Palatresi, noto al pubblico attraverso la trasmissione *Quelli della notte*. Torna al Festival nel 1995 insieme con Gigi Proietti e Peppino Di Capri e ha partecipato come direttore d'orchestra ad alcune trasmissioni televisive. Nel 1989 dietro a Mietta era Stefano Borgia, giovane autore italiano che continua la propria carriera incrociando l'attività di cantante e autore con la radio e la televisione. Franco Fasano partecipa a parecchie edizioni del Festival fino al 1990, anno in cui entra nei tre finalisti della sezione giovani. Cantante e autore, ha lavorato negli ultimi anni con lo *Zecchino d'oro* sempre come autore. Nel 1991 sono emerse Irene Fargo, la cui carriera è proseguita come attrice di musical, e Rita Forte, più conosciuta come presenza musicale in alcune trasmissioni televisive. Alessandro Bono arriva finalista nel 1992 con l'apporto di Andrea Mingardi, dopo avervi preso parte senza fortuna nel 1987. Morto prematuramente nel 1994, poco dopo essere stato in gara tra i big a Sanremo, aveva collaborato con alcuni cantanti italiani e aperto concerti di De Gregori e Bob Dylan.

Antonella Arancio, dopo le partecipazioni dal 1993 al 1995, sparisce dalla scena italiana, mentre Danilo Amerio, presente nel 1994, ha collaborato alla produzione di molti album di artisti italiani, tra cui Jovanotti, Mia Martini, Raf, Tozzi e Masini, ed è tuttora in attività. Massimo Di Cataldo, nei giovani del 1995, ottiene un grande successo che dura alcuni anni. Nel 2003 partecipa al reality *Music Farm* e, tra alti e bassi, continua la propria carriera di cantante. Anche Gigi Finizio, cantautore napoletano, prosegue il lavoro di artista. Adriana Ruocco partecipa al Festival tra i giovani a 15 anni nel 1996, ritorna l'anno dopo sempre tra i giovani e poi se ne perdono le tracce. Marina Rei, al contrario, conquista notorietà con il Festival e continua la propria attività.

Lisa, nel 1998, riesce a conquistarsi un buon successo anche fuori dall'Italia, soprattutto nel mercato francese, collaborando con Lisa Stanfield che firma una sua canzone. Luca Sepe, al contrario, continua la carriera soprattutto nel territorio napoletano, incrociando anche radio e teatro. Filippa Giordano, al Sanremo giovani del 1999, è riuscita a costruirsi una carriera soprattutto in Messico e in Giappone, dove ha pubblicato canzoni in lingua inglese. Nello stesso anno partecipa anche

Leda Battisti che, dopo la partecipazione al reality *Music Farm*, torna al Festival nel 2006 per poi approdare al teatro.

Luna arriva terza tra i giovani nel 2000 con una canzone scritta per lei da Claudio Mattone, riscuotendo un buon successo anche per il testo impegnato, ma non sfonda. Jenny B, al contrario, approda al Festival dopo un buon percorso musicale ottenuto in Europa. Partecipa anche lei a *Music Farm*, e ritorna sulle scene attraverso alcuni programmi televisivi nei quali interpreta brani d'autore. Nel 2001 si classificano tra i primi tre posti altrettanti giovanissimi gruppi destinati a scomparire: i Gazosa, pur avendo debuttato ancora adolescenti, con una media di 14 anni di età, terminano la propria carriera nel 2003; dei Moses e di Francesco e Giada non si sa più nulla.

Simone Patrizi partecipa nel 2002 dopo un'esperienza come supporter nei concerti di Massimo Di Cataldo. La sua più rilevante performance è la partecipazione nel 2005 a *Music Farm*. Valentina Giovagnini, seconda nella sezione giovani del 2002, ha organizzato otto tour tra il 2002 e il 2008 e ha pubblicato un solo album. Muore nel 2009 in un incidente d'auto. Alina partecipa al Festival grazie alla vittoria del programma *Destinazione Sanremo*. La sua carriera prosegue come attrice. Nella stessa edizione è la partecipazione di Zurawsky, di cui si sono perse le tracce. Laura Bono, dopo aver vinto la categoria giovani nel 2005, ha pubblicato tre album, l'ultimo nel 2010. Enrico Boccardo continua oggi la sua carriera anche come autore di spettacoli teatrali, mentre Max De Angelis persiste nella professione di cantante, come pure Riccardo Maffoni e L'Aura, entrambi del 2006, Stefano Centomo e Pquadro del 2007, il gruppo musicale La scelta del 2008, Karima proveniente da *Amici* e Iskra dopo una lunga carriera come corista insieme a Lucio Dalla del 2009. Jacopo Troiani, in gara nel 2008, è oggi attore di serie televisive. Nell'ultima edizione Jessica Brando, nonostante la giovane età, approda al Festival dopo tante altre esperienze, anche in America. Ma a emergere è Nina Zilli con *L'uomo che amava le donne*, mentre l'interprete della canzone vincitrice *Il linguaggio della resa*, Tony Majello proveniente dal *X Factor*, è prodotto da Mara Maionchi. Luca Marino con *Non mi dai pace* ha avuto un discreto riscontro.

Questi esempi ci permettono di comprendere meglio che, in realtà, non molti cantanti emersi dalla sezione cadetta hanno avuto o stanno avendo una carriera significativa. Ciò nondimeno la maggior parte dei finalisti ha continuato, in un modo o nell'altro, a lavorare nel mondo dello spettacolo.

C'è poi un universo musicale che non è nato al Festival, ma di stabile successo, composto da gruppi indipendenti che riescono a farsi apprezzare dai coetanei e che hanno preso parte alla manifestazione solo per consolidare la recente affermazione. I Subsonica, gruppo torinese nato nel 1996, hanno avuto un grande successo già nel 1998, reincidento il brano *Per un'ora d'amore* di Antonella Ruggiero. Hanno partecipato a Sanremo nel 2000 con *Tutti i miei sbagli*. In un'intervista i Subsonica hanno raccontato così la propria esperienza sanremese:

In tempi di Sanremo è inevitabile ricordare la vostra esibizione nell'ambito della 50ª edizione del Festival, perché avete scelto di parteciparvi?

A noi serviva semplicemente una situazione che sbloccasse una sorta di "impasse", che si viene a creare nel momento in cui un gruppo non ha i mezzi per promuoversi in tv. Purtroppo in Italia una grossissima fetta del giornalismo è legata a ciò che di musica passa la tv e moltissimo pubblico ha un contatto con la musica prettamente televisivo. Ma per passare in tv ci vogliono molti soldi e i Subsonica erano e sono tutt'oggi un gruppo indipendente, per cui avevamo questo tipo di limite.

Dunque Sanremo sinonimo di spot?

Sanremo è stata una soluzione assolutamente spropositata, a noi sarebbe bastata anche solo una campagna di spot, ma non c'era la possibilità di farlo e Sanremo veniva offerto gratuitamente, mettendo così d'accordo le nostre esigenze con i mezzi dell'etichetta discografica ed ecco che abbiamo deciso di salire su quel tipo di ring, con un atteggiamento di sfida.

Siete stati invitati a parteciparvi o vi siete proposti voi?

La partecipazione a Sanremo ci è stata proposta, non è una cosa che ci siamo andati a cercare, anche perché comunque non è così semplice arrivarci se non ti viene chiesto. Quando ci è stata proposta, istintivamente abbiamo rifiutato, per motivi epidermici, poi però abbiamo pensato che Sanremo poteva essere la soluzione ai problemi di cui parliamo. Non è tanto importante il fenomeno Sanremo di per sé, ma tutta la reazione a catena che consegue all'evento (De Simone, 9 marzo 2001).

Insomma Sanremo non è la vetrina decisiva del passato, però è lusingatrice per le potenzialità che offre per lanciare il proprio lavoro, anche se vissuta come compromettente. Sanremo è un'occasione ancora importante, anche se non è l'unica, sebbene offra un livello di ascolto non paragonabile a quello di altri programmi.

I Bluvertigo, nati nel 1995, dopo avere preso parte al Premio Tenco del 1998, sono stati a Sanremo nella categoria Big nel 2001 con il brano *L'assenzio*. Il cantante Morgan ha tentato altre volte di essere in gara e nel 2010 vi è stato escluso all'ultimo momento per una discussa intervista sull'uso di stupefacenti. Egli si era anche esibito da solo al Premio Tenco nel 2003 e nel 2005, diventandone perfino una sorta di conduttore nell'edizione del 2009. Nel frattempo ha conosciuto una grande affermazione come conduttore televisivo in *X Factor*. In un'intervista a Claudia Di Meo, giornalista di "Web magazine", ha espresso un punto di vista assai critico sul Festival:

Cosa ne pensa del cast di Sanremo?

In genere ho avuto un pensiero di dissenso nei confronti del Festival, persino le volte in cui l'ho frequentato. Con i Bluvertigo siamo andati per pura necessità discografica, ci hanno dettato quasi un ultimatum, e così lo abbiamo fatto. L'unico Sanremo decente era quello fatto da Fabio Fazio. Il "grande fratello", nel senso di Orwell, non del programma televisivo, ha sempre avuto uno stratagemma: quello di produrre la cultura contraria al sistema, oltre che quella del sistema, in modo tale da osservare i ribelli e poterli imprigionare.

E cosa si potrebbe fare per cambiare, svecchiare le cose?

Secondo me bisognerebbe fare un girotondo intorno all'Ariston, circondare Sanremo per cominciare a parlare delle riforme, anche nella musica. Con l'aiuto di qualche intellettuale. Strillare con il megafono che se si vuole si possono cambiare le cose (Di Meo, 24 gennaio 2003).

In ultimo è interessante segnalare anche chi al Festival non ha mai messo piede o ci è andato una sola volta. Alla prima categoria, senza sorprese, partecipa soprattutto il mondo del cantautorato come Francesco Guccini, Edoardo Bennato, Piero Ciampi, Ligabue, Marlene Kuntz. Francesco De Gregori, che pure nella sua *Ciao ciao* ha sostenuto «Città dei fiori che mai mi ha visto e mai nemmeno mi vedrà», è stato nel 1981 coautore di *Mariù* per Gianni Morandi; Fabrizio De André ha collaborato nel 1992 a *Pitzinnos in sa gherra* dei Tazenda, Paolo Conte ha composto *Le belle donne* nel 1969 per Robertino e Rocky Roberts e *Santo Antonio Santo Francisco* nel 1971 per Piero Focaccia e Mungo Jerry; Pino Daniele ha offerto *In questa città* a Loredana Bertè nel 1991; Franco Battiato è stato uno degli artefici di *Per Elisa* per Alice; Antonello Venditti di *Cinque giorni* per Michele Zarrillo; Gianna Nannini di *Colpo di fulmine* per Giò Di Tonno e Lola Ponce e Luca Carboni di quattro brani

per Marco Armani e gli Stadio. Sono stati in gara Lucio Battisti nel 1969, Ivano Fossati con i Delirium nel 1972, Roberto Vecchioni nel 1973, Riccardo Cocciante nel 1991, Elio e le Storie Tese nel 1996, Samuele Bersani nel 2000, Elisa nel 2001.

I giovani cantano i giovani

Il palcoscenico ha fatto da filtro a tantissime canzoni di interpreti più o meno giovani che hanno raccontato il proprio tempo e la propria generazione. Oltre alle consuete canzoni d'amore, negli anni ottanta è da sottolineare l'affollamento di brani che parlavano della condizione giovanile. La notte, la noia, il bar, l'amicizia, la solitudine, l'incertezza del futuro e la mancanza di opportunità sono le questioni più diffuse nei testi. Ne emergeva una realtà particolarmente triste e angosciata, nonostante gli anni ottanta vengano ricordati come un periodo colorato e raggiante, pieno di vitalità, anche se non mancavano canzoni in linea con la trasfigurata rappresentazione del tempo dell'«ottimismo reaganiano», secondo la formula di Roberto D'Agostino a *Quelli della notte*.

Da *Bambini* di Paola Turci del 1989 si sono invece infittiti i temi sociali e politici: la guerra, l'emarginazione, la disoccupazione, la violenza, la prostituzione, ma anche l'esotismo o la satira. I giovani cominciano a portare brani che non raccontano solo sé stessi e la loro condizione, ma cantano la società che li circonda, ciò che vedono, sentono e vivono, formando così una propria coscienza civile, lontana dalla politica, ma che cerca, attraverso la canzone, di raccontare la società.

Nel 1984 la prima edizione vide la significativa vittoria di Eros Ramazzotti con *Terra promessa*. Sebbene fosse stata totalmente ignorata dagli inviati dei principali quotidiani che gli preferirono senz'altro *La fenice* di Santandrea, *Madame* di Rodolfo Banchelli o *Mondorama* di Richter, Venturi e Murru, la canzone divenne portavoce di migliaia di ragazzi italiani che iniziavano a vedere il proprio futuro più incerto e le proprie aspirazioni difficilmente realizzabili. Lungi dal darsi per vinti, combattevano per imporsi: «E camminiamo da soli / nella notte più scura / anche se il domani / ci fa un po' paura / [...] / Noi non ci fermeremo / non ci stancheremo di cercare / il nostro cammino». È un brano "capostipite" di un genere sia per il contenuto sia per il linguaggio utilizzato. La canzone infatti conteneva una serie di parole chiave: «ragazzi di oggi», «noi non ci fermeremo», «amici», «città», «bar», «notte», «futu-

ro», «illusione». Ramazzotti in jeans e maglietta nera con giubbotto beige-militare aveva un volto bambino dall'espressione imbronciata. Come il Celentano degli anni sessanta non cercava sorridendo facili consensi. Teneva le mani in basso, con la postura un po' curva dei bulli. La forma semplice ma diretta della canzone SRSRR, con un breve ponte dopo le strofe – notiamo che manca la doppia strofa all'inizio, in altre parole non bisogna aspettare poi così tanto perché arrivi questa «terra promessa» vagheggiata – era regolarmente mimata dal cantante che in corrispondenza del ritornello puntava un braccio e poi l'altro verso l'"altrove", in modo quasi minaccioso. Anche questo era ed è un gesto diffuso nella cinesica giovanile, che tra gli ottanta e i novanta divenne anche stereotipo nelle coreografie maschili da discoteca e nelle boy band. Un unico gesto, a cercar consenso, fu in corrispondenza della parola «insieme». Lì Ramazzotti, anche in questo caso ricalcando uno stereotipo coreutico, tese il braccio in avanti e segnò con l'indice gli ipotetici giovani suoi interlocutori chiamati così a raccolta.

L'immediato enorme successo di Ramazzotti derivò dall'identificazione resa possibile con il suo brano ma anche dall'immagine ispirata, secondo quanto allora osservarono in molti, al Matt Dillon de *I ragazzi della 56^a strada* di Coppola. Sosteneva Ramazzotti: «Il testo della canzone parla dei giovani come me, che vivono in un mondo in cui i problemi sono la droga, la ricerca di un lavoro e di un amore» (Ricci, 11 marzo 1984).

Il bar era già apparso l'anno prima nella *Vita spericolata* di Vasco Rossi come luogo di incontro, di socialità, ma che in fondo nasconde dietro di sé un grande senso di vuoto e di solitudine. Già i contemporanei notarono che «un elemento comune nelle canzoni dei giovani più o meno esordienti» consisteva nel «bisogno di portare a Sanremo i problemi della propria generazione. È il mondo genovese di Ivano Calcagno, fatto di bar e prostitute; la spensieratezza di Flavia Fortunato; la denuncia e l'attacco di Ramazzotti» ("TV Sorrisi e Canzoni", 8 febbraio 1984).

Anche in *Sonnambulismo*, scritta da Enrico Ruggeri e Luigi Schiavone e presentata dai Canton – «Sonnambulismo per sfuggire / alla cattiva compagnia / equilibrismo tra le strade / sempre piene di follia / sonnambulismo e una finestra / che non si illuminerà / sonnambulismo ed un telefono che non risponderà» – faceva da padrone il sentimento di noia e di disorientamento delle ragazze e dei ragazzi, nonostante le grandi compagnie dei bar. In essi e nelle sere noiose il cantautore Ivano Cal-

cagno – *Principessa delle rose* – collocava la figura triste di una prostituta di Genova.

Nel 1985 *Volti nella noia*, di Ruggeri, Schiavone e Rocchetti e cantata dagli Champagne Molotov, si concentrava sulla paura della solitudine – «Siamo male accompagnati / meglio che esser soli» – sull’indecisione, sull’incertezza, sulla noia dei giovani: «Volti nella noia avvolti nella noia», ma anche la voglia di non farsi travolgere – «Non cederà il terreno è accidentato / troverò un rimedio / sono stato circondato / romperò l’assedio».

In quell’anno, però, prevalsero altri temi legati alla sociabilità delle nuove generazioni: «I giovani tendono a cantare la gioventù e l’amicizia, l’affermazione di certi valori, la libertà e un nuovo modo di intendere la vita. *Bella gioventù* di Rodolfo Banchelli, *Se ti senti veramente un amico* di Stefano Borgia, *Saranno i giovani* di Roberto Kunstler. E ancora, più insoliti, con qualche aggressività: *Me ne andrò, Firenze piccoli particolari, A goccia a goccia, Niente di più*» (Santini, 17 febbraio 1985), interpretate rispettivamente da Miani, Laura Landi, Lanfranco Carnacina, Cinzia Corrado che si muovevano in questa direzione.

Bella gioventù, cantata da Rodolfo Banchelli e scritta dal cantante insieme con Daniele Pace, Oscar Avogadro e Angelo Valsiglio, era un chiaro manifesto dello stato d’animo dei ragazzi in quegli anni, e anche qui il riferimento è ai bar e alla notte. Delle nuove generazioni però emergeva un’immagine positiva, di abbandono di ogni utopismo in favore di un crudo realismo: «Sta tranquilla non la cerco / l’acqua nel deserto / avventure e cavalieri / solo desideri». Una gioventù pronta a cogliere l’attimo che trovava ancora il proprio senso e la propria identità negli stessi luoghi, ovvero i bar e la notte: «Siamo veri siamo noi / da mezzanotte in poi / [...] ma che bella gioventù / fai riempire quei bicchieri», e con un atteggiamento di onnipotenza: «Ma che bella gioventù / chi ci ferma più». E i sentimenti, come lo sconforto, erano qualcosa di socialmente inaccettabile tanto da essere ricacciati nel più intimo privato: «Ma che sarà se ogni tanto piango / è roba mia».

Saranno i giovani, che Roberto Kunstler, divenuto più tardi il paroliere di Sergio Cammariere scrisse con Mimmo Locasciulli e portò senza fortuna al Festival, è una canzone in cui i giovani vengono dipinti come l’investimento per il futuro: «Che poi saranno i giovani / a diventare uomini / e cambieranno il mondo / e quello che gli gira intorno / saranno i giovani / a ricordare agli uomini / come si vive in pace / e questo mondo poi vi piacerà». In questo caso, l’immagine positiva è data dallo scarto

rispetto ai cliché imperniati sulla ricerca ossessiva del divertimento e sul disimpegno programmatico.

Stefano Borgia, invece, nella sua *Se ti senti veramente un amico*, ravvivava un sentimento eterno e profondo. Pur lontani – «E siamo vecchi amici di peripezie» – e con un punto fermo nei luoghi di divertimento – «di conquiste in un locale»; «quante sere ci siamo chiesti il pazzo che farà» –, la necessità di saldi punti di riferimento resta forte: «Però stammi accanto quando ho bisogno / sai che ti convenga oppure no / e se la notte faccio un brutto sogno / non mandarmi a quel paese se poi ti telefonerò / sì lo so che è dura lasciare la propria città», soprattutto di fronte all'incertezza del futuro: «Viene la paura di ritrovarci troppe novità».

La canzone che, però, si identifica meglio con gli anni ottanta e con i giovani, seppur non faccia parte della categoria, è sicuramente *Noi ragazzi di oggi*, che citava esplicitamente l'incipit di *La terra promessa*, cantata da Luis Miguel e scritta da Minellono e Cutugno. Il testo è ricco di banalità e forzature: «Nemmeno un ragazzo dell'85, con tutte le differenze che si possono riscontrare tra lui e un ragazzo del '68, sarebbe tanto melenso da uscirne con frasi del tipo "Devi venire con noi / siamo i ragazzi di oggi noi / dai, coloriamo questa città / e poi vedrai che ti piacerà"» (Borgna, 1998, p. 184). Certo è però che agli acquirenti di dischi piacque, tanto da essere la canzone più venduta di quel Sanremo. Nel 1985, tra l'altro, usciva l'album di Claudio Baglioni *La vita è adesso*. L'artista, ormai ultratrentenne, sosteneva: «In un mondo in cui nulla più ti sconcerca, forse questo disco vuol dire qualcosa ai giovani. Nessun messaggio precostituito, ma solo la voglia di comunicare con quei ragazzi che secondo i mass media vivono preoccupandosi soltanto di consumare mode e miti come scatole di noccioline» (Santini, 16 giugno 1985).

Nel 1986 *E la nave va* di Aleandro Baldi, piazzatasi al secondo posto, insisteva sulla ricerca di un futuro migliore e soprattutto sulla possibilità di sopravvivere a una quotidianità troppo ordinaria. Il testo è un chiaro invito alla calma: «Come si fa / a rallentare le nostre indomabili velocità», a gestire i continui e molteplici stimoli che quotidianamente sommergono i giovani. «Come si fa / come si fa / poter resistere agli stimoli delle competitività» senza peraltro avere gli strumenti necessari per potere comprendere, «nel voler scavalcare ogni volta / le potenti onde di quel gran mar / dove gli ingorghi d'acqua / son l'ambiguità». Il dato più nuovo era costituito dalla consapevolezza di una impossibile felicità nell'autosufficienza: «e si scopre inesorabilmente / una gioia sempre più costante / nel trovare in altri le nostre affinità». Era in chiara controtten-

denza rispetto a quanto sentito finora. L'alternativa alla noia, all'insicurezza, all'indecisione non erano quindi più la velocità, il ritmo, la notte, ma la bellezza e la pienezza della riflessione, la riscoperta dell'empatia.

Nel 1987 Berger con *Non cadere mai in ginocchio*, scritta insieme con Alberto Salerno, invitava i coetanei a non arrendersi mai, ad andare avanti fino in fondo «Quando hai più fame / quando hai più sete / e la vita non ti va / [...] non cadere mai in ginocchio / tieni duro come puoi / se tu piangi dai nell'occhio / in ginocchio non si vince». I giovani degli anni ottanta vivevano in un clima sì di generale ottimismo dopo la crisi del decennio precedente, ma sentivano sulla loro pelle il mutamento delle condizioni di lavoro. Arrivavano spesso dai quartieri di periferia e dovevano sapere lottare per affermarsi, mentre la crescita del debito pubblico fino a superare l'ammontare del prodotto interno lordo rivelava l'assenza di progettualità della società italiana e lo scarso interesse collettivo nei loro riguardi. Per alcuni sociologi, alle origini della crescente esclusione dei giovani dal mondo del lavoro, oltre a ragioni di strutturale trasformazione connesse con il ciclo neoliberalista, erano quindi anche scelte interne assunte proprio negli anni ottanta: «La cosa che più li [i ventenni] caratterizza è il futuro incerto, sia dal punto di vista individuale sia da quello della società. D'altronde si tratta di due aspetti strettamente legati: da un lato c'è una società che non ha una visione del proprio futuro, non lo sta progettando; di conseguenza, in una tale situazione di incertezza generalizzata, non è possibile progettare nemmeno le vite individuali» (De Lillo).

Del resto, anche la rilevanza demografica dei giovani era profondamente mutata. Solo all'inizio degli anni novanta, i ragazzi tra i 15 e i 24 anni erano il doppio rispetto agli anziani tra i 65 e i 74 anni. Secondo una ricerca dell'ISTAT, dal 2004 questo rapporto si equivale e si rischia nei prossimi anni che la tendenza si inverta, e cioè che i giovani siano la metà degli anziani. Se allarghiamo la forbice, nel 1995 i ragazzi tra i 18 e i 24 anni erano circa 15 milioni, pari al 33% dell'elettorato. Oggi la stessa fascia si è ridotta di oltre 2,5 milioni (Balduzzi, Rosina, 2008).

Il futuro incerto era, quindi, il filo rosso che collegava il discorrere dei giovani e che si riverberava nei testi delle canzoni di Sanremo, utilizzando uno strumento comunicativo che, in questi anni, divenne una vera fonte di informazione per le nuove generazioni.

Nel 1988, ad esempio, i Lijao in *Per noi giovani*, di Cogliati, Visentin, Cassano, insistevano su questa dicotomia tra la volontà di affrontare una realtà sempre più dura – «e noi / che abbiamo rabbia e fantasia / che

non ci manca l'energia / non ci piangeremo addosso» – e la resa allo sconforto: «per noi giovani / gruppi sparsi nel viavai / dei crepuscoli ormai». Emergeva anche una sorta di contestazione, disarmata e inerme, nei confronti del vivere collettivo e dei responsabili, visti col retaggio di un eterno qualunquismo dietro il quale sopravviveva il peso di un lungo passato predemocratico: «Vorrei sapere cosa fanno / quelle grandi autorità / tutto il giorno tutto l'anno / cosa studiano chissà». I giovani, nonostante l'abbandono da parte di chi dovrebbe concorrere alla costruzione di un futuro, parlavano già come i più cinici adulti e imparavano l'arte di arrangiarsi: «Per noi che raddrizziamo il tiro / se qualcosa qui non va / sentirsi presi ancora in giro / non è più una novità / per noi giovani / parcheggiati qua e là / lungo i vicoli o nei bar».

Miki nella sua *Ogni tanto si sogna* esprimeva un sentimento di solidità molto forte, soprattutto perché faceva da contraltare alla presenza di un amore, di affetti. Era l'assenza di opportunità un vuoto non colmabile a dominare: «perché molto non c'è / dentro questa città / ogni tanto si sogna / qualche stella speciale, qualcosa di nuovo / un inverno di sole».

Si era nel 1988 e anche la canzone vincitrice *Canta con noi*, scritta da Battistini, Mino e Gegè Reitano, Sacco e Bolognesi e interpretata dai Future, portava con sé alcuni segni della situazione giovanile, sottolineando soprattutto la necessità di credere in un futuro migliore: «Non temere nel futuro / che il futuro siamo noi». Tuttavia era un atteggiamento di forzato ottimismo. Anche in questo caso all'identificazione dei giovani con la speranza – « tante sono le speranze che camminano con te / verso un mondo che sarà / proprio come io vorrei» – si accostava un invito a stare insieme, probabilmente col pensiero rivolto alle immagini di maggior pessimismo che accompagnavano i brani di altri giovani: «Se le vostre mani si uniranno a noi / ci sarai anche tu / a colorare questo attimo / porterai dentro di noi la gioia di stare qui».

Di diverso sapore era invece *Uno di noi* della Steve Roger's Band, scritta da Massimo Riva e Maurizio Solieri e in gara tra gli emergenti nel 1989. Anche qui si insisteva sulla convinzione di un futuro migliore, evitando però le certezze e lasciando trasparire le difficoltà dell'oggi – «Uno di noi, una di voi / è convinta che da domani ricomincerà» –, pur aderendo ai valori che esprimeva – «Uno di voi, uomini ormai / con la voglia di essere sempre più forte che mai» – e chiudendo con la ricerca di un orizzonte in quegli anni costantemente proclamato: «Uo-

mini sempre anche un po' eroi / col bisogno di esser sempre più felici che mai».

Eppure un cantautore paradigmatico del decennio e che a esso aveva dedicato, come si è visto, un bilancio, riassumeva efficacemente il senso di illusione entro il quale si era svolto:

Negli anni '80 – sosteneva Raf – ci sono stati fenomeni negativi, sono stati esaltati valori estetici piuttosto che etici, c'è stato, perlomeno fino a qualche anno fa, poco impegno. I giovani hanno pensato soprattutto a divertirsi. Non nutrono l'illusione di cambiare la società, non covano falsi ideali. Ma questi giovani non sono scemi (Santini, 23 aprile 1989).

Gli anni novanta si aprirono con il successo di Marco Masini. In *Disperato*, scritta da Giancarlo Bigazzi, Beppe Dati e dallo stesso Masini, i temi erano sempre gli stessi, con l'inserimento stavolta della presenza pervasiva della droga, fino ad allora completamente sottotraccia in un palcoscenico che al riguardo esprimeva bene la doppiezza della morale nazionale. Come è stato osservato a proposito dello sdegnato rifiuto di ammettervi personaggi che, come Morgan, hanno ammesso di usare o, è il caso recente di Belen Rodriguez, sono stati scoperti consumare sostanze stupefacenti, l'Ariston è infatti un luogo «dove se liberi un cane antidroga dopo cinque minuti ti muore d'infarto» (Maltese, 6 agosto 2010). Ad accentuare la forza della performance di Masini erano la voce roca e potente e l'abbigliamento in giubbino e jeans: «E me ne frego della libertà / stanotte vado e spacco la città / con questo ago disperato in me / senza te».

Masini coltivava un obiettivo pedagogico: «Cerco di aiutare i ragazzi ad accettare la realtà così com'è e a trovare la propria strada». A proposito del suo album *Malinconioia* sottolineava: «Paranoia è molto usata dai ragazzi, è più della noia: è accidia, fastidio di tutto, senso di vuoto e inutilità. Io ho provato da ragazzo la paranoia da bar. Ci si trova tutti insieme ogni giorno nello stesso bar a giocare a flipper. Si è amici e non amici. Si parla di ragazze [...]. Non si comunica più e si ha quasi paura di confrontarsi» (Gentili, 7 aprile 1991).

Rispetto all'impatto musicale e al modo con il quale Masini interpretava la canzone, il testo non risulta di facile comprensione. La parola *Disperato* viene enfatizzata dall'urlo del cantante, che mette così in secondo piano il resto. D'altronde, frasi come «e me ne frego della libertà» e «stanotte vado e spacco la città» si riconnettevano agli stilemi fascisti e

neofascisti, che inneggiavano alla violenza e al teppismo. Un disagio risolto con un linguaggio pubblicitario quello espresso dal cantautore toscano, che nascondeva il vero senso del testo utilizzando alcune parole come slogan, così da fissare il brano e renderlo più appetibile.

Nello stesso anno era interessante anche *Che donne saremo* delle Lipstick scritta da Marco Tensini e Valerio Negrini. Erano ragazze delle periferie urbane e si interrogavano sul futuro, dubitando potesse essere migliore di quello che vivevano: «Noi siamo nate un po' fuori città / non siamo andate all'università / però in vent'anni nei nostri quartieri / ne abbiamo viste di tutti i colori / [...] signore frustrate o guerriere / che non si fanno incantare mai / che donne saremo / quando avremo l'età».

Era la sola canzone, sullo stile della Mannoia, a parlare della condizione delle giovani donne, proiettate verso il futuro, interpretata da una giovane band composta da cinque ragazze, che in qualche modo ricalcava il modello dei Girl Group anni sessanta e anticipava la moda delle *girls band* stile Spice Girls o in versione nostrana Lollipop.

Non ci prenderanno mai dei Fandango, scritta dalla voce femminile Lila Fiori, figlia dell'ex deputato democristiano gambizzato dalle Brigate Rosse e uno dei fondatori di Alleanza nazionale, e da Roberto Lanzi, nel 1993, oltre a ripetere i soliti motivi sulla paura e sull'incertezza giovanile, ricordava che i giovani non si sarebbero mai fermati e uniformati alle regole prevalenti: «Benedetta gioventù che brilli di incertezze / hai tanti sogni da difendere / affidi alle canzoni le tue rivoluzioni / [...] / Ma non ci prenderanno nel silenzio nella rabbia e nel dolore / non ci insegneranno ad uccidere e morire».

Tony Blescia, autore e interprete di *Quello che non siamo*, sotto forma di dialogo stigmatizzava il conflitto irrisolto tra propositi e comportamenti, sostenendo che l'apparenza fosse la cifra generale e condivisa del nostro insieme sociale: «Certo sai che sei proprio strano / non ti accetti come sei / forse vuoi parlarne ma con chi non sai / molto spesso alla gente / non importa quel che sei, ti dice basta mettersi una maschera e sei tra / noi che siamo tutti uguali / coi nostri ideali non ci accorgiamo che / noi siamo quello che non siamo / e facciamo sempre ciò che non ci va».

Bracco Di Graci proponeva invece una canzone, *Guardia o ladro*, che trattava sempre l'incertezza nel futuro e la difficoltà di crescere. Partendo dal noto gioco infantile avvertiva sul rischio di perdersi, di sbagliare senza poter tornare indietro, e nello stesso tempo la difficoltà di uscire da un simile labirinto esistenziale. Da che parte stare? Da quella

di chi ce l'ha fatta o dalla parte di chi si è perso? «Oggi come ieri / la stessa voglia di giocare / con le pistole di plastica tra i bambini / che si nascondono nei cortili / [...] / Gli stessi dubbi nella mente / cosa farò da grande / forse l'idraulico forse niente / oppure sarò il direttore di una banca / [...] / Oggi come ieri / c'è chi si perde per la strada / e si buca nei cortili / [...] / Io da che parte sto / ma mi son chiesto anch'io / da che parte sto / mi chiedo sempre io / da che parte sto».

Possiamo realizzare i nostri sogni di Lighea e scritta da Stefano Jurgens, Tania Montelpare e Giulio Galgari nel 1994 sosteneva che le canzoni erano le favole di quella generazione e che in esse si realizzavano i sogni davvero impossibili: «Ma noi possiamo realizzare i nostri sogni oggi / forse tra pochi giorni / come in una favola come in una canzone».

Nicolò Fabi nel 1997, invece, in *Capelli* scritta insieme con Cecilia Dazzi e Riccardo Sinigallia, partiva dall'amara considerazione di sentirsi un nulla se non un dettaglio e di dovere ripartire da un particolare fisico, ancorché come nel suo caso eccentrico, per avere la conferma di esistere: «Io vivo sempre insieme ai miei capelli nel mondo / ma quando perdo il senso e non mi sento niente / io chiedo ai miei capelli di darmi la conferma / che esisto / e rappresento qualcosa per gli altri / di unico vivo vero e sincero». Era il nuovo manifesto dei giovani che parlano di sé. Non più considerazioni generali e anche un po' infarcite di luoghi comuni sulla condizione delle nuove generazioni, ma il desiderio di essere sé stessi e non soltanto il proprio «cespuglio». Se i capelli contribuivano a fissare la soggettività del cantante, non erano essi a conformarne la personalità. Sforziamoci di conoscere l'altro senza accontentarci dell'apparenza, sembrava sostenere l'esponente della "nuova scuola romana", che inaugurava un nuovo modo di rappresentarsi e di rappresentare la condizione giovanile. Da notare anche il contrasto tra il testo profondo e la sonorità allegra e spensierata.

Fu però un'eccezione. Nel 2002 i Botero 6025 proposero *Siamo treni*, scritta da Luigi Santoro e Francesco Riccardi, che riportava l'attenzione, proprio come negli anni ottanta, sul disorientamento dei giovani nel costruirsi un futuro e vivere la quotidianità: «nei miei giorni sempre uguali solo dettagli anche banali / che si rincorrono / siamo treni coi nostri mille sogni infranti». E così Dolcenera, vincitrice nel 2003 della sezione, nella sua composizione *Siamo tutti là fuori* raccontava la voglia di distrarsi alle feste e in discoteca – «Siamo di qua siamo di là / a quale festa si va / chissà che storia mi sconvolgerà» –; l'immane richiamo a

non arrendersi: «Siamo angeli siamo storie / sempre in cerca di nuove emozioni da vivere» – e l’immersione nella notte coi suoi ritmi, le luci artificiali, a cercare di dare senso all’esistenza: «Si va in un pub e basta un po’ / di birra e musica / per non sentirci soli mai / siamo stelle noir / siamo voci in un bar / qualche volta in disparte / a piangere, ridere, credere, vivere».

Nel 2006 si faceva notare, oltre che per i capelli, per le canzoni Simone Cristicchi. In *Che bella gente* cantava dell’intolleranza dei giovani nei confronti dell’ipocrisia, avvertendo però che ci si poteva non piegare. Pur partecipando nella categoria dei giovani, Cristicchi era già conosciuto al pubblico grazie al brano *Vorrei cantare come Biagio Antonacci*, in cui dava voce ai tanti cantanti esordienti che non riescono a farsi ascoltare. In *Che bella gente* emergeva il suo stile nel quale temi importanti e delicati erano trattati con un’umile ironia e con un parlato-intonato che contraddistingue lui e in generale molti cantautori di seconda generazione interessati a esplicitare chiaramente messaggi di critica sociale: «Che bella gente capisce tutto / sa il motivo ma non il trucco / ha pistole con proiettili di malignità / bisognerebbe caricarle a salve / e far di gomma tutti quei pugnali / che se ti giri per un solo istante / te li ritrovi conficcati alle spalle».

I giovani cantano d’altro

I temi sociali e politici furono di fatto negletti nelle canzoni interpretate nella sezione Nuove proposte durante gli anni ottanta. L’unico brano di palese denuncia sociale, che risaltava rispetto ai più convenzionali contenuti sentimentali o esistenziali, era *Bambini* di Rizzo e Righini, interpretato da Paola Turci nella sezione Emergenti nel 1989. Parlava delle diverse realtà di violenza cui sono sottoposti i bambini vittime degli adulti: «Milioni sono i bambini stanchi e soli / in una notte di macchine / milioni tirano bombe a mano ai loro cuori / ma senza piangere / ragazzini corrono sui muri neri di città / sanno tutto dell’amore che si prende / e non si dà / sanno vendere il silenzio e il male / la loro poca libertà / vendono polvere bianca ai nostri anni / e alla pietà». E vi era un esplicito richiamo alla tragedia dei figli dei *desaparecidos*, strappati ai genitori naturali uccisi per la loro opposizione politica alla dittatura dei militari argentini e fatti passare come discendenza diretta delle famiglie delle élite al potere che se ne appropriarono. A partire dagli anni novan-

ta, in concomitanza con l'affermarsi nel paese del fenomeno dell'indie-rock e soprattutto con le nuove voci cantautorali, il filone delle canzoni di contenuto sociale ritrovò corso tra le nuove proposte sanremesi.

Il tema dell'infanzia offesa, di fatto inaugurato a Sanremo proprio dalla canzone della Turci, tornò in *Padre e padrone* – che richiamava il celebre racconto di Gavino Ledda, trasformato in film dai fratelli Taviani –, presentata al suo secondo Festival da Giò Di Tonno nel 1996 e da lui composta con Alessandro Di Zio. Si concentrava sulla violenza e sul malessere interni alle famiglie con conseguenze devastanti per i figli. Di Tonno si faceva portavoce di un bambino maltrattato che domandava un padre e non un padrone: «Padre, padre / dammi il pane che mi spetta / e magari dammi retta / guarda come sono ridotto [...] / Padre padre / metti il sale sulla coda del padrone / dammi un nome e un cognome».

Nel 2000 Luna in *Cronaca* di Claudio Mattone ritraeva gli abusi sui minori, endemica tragedia quasi del tutto ignorata nelle effettive prevalenti dinamiche di violenza non proveniente dall'esterno, ma dal fami(g)liare. Raccontava la paura, il terrore, il senso di colpa scatenati dalla pedofilia, con la conseguente sindrome autodistruttiva che scatenava: «Ce la fece quel giorno / Nino a dire di no / e fu come un inferno / che si scatenò / quel giorno Dio non era lì / la famiglia, la scuola / tutta la città / non sapevano niente / [...] / Ce n'è troppa di violenza / contro l'innocenza / che alle volte il cuore non ce la fa».

Delle trasformazioni sociali e politiche parlavano soprattutto le canzoni che affrontavano l'immigrazione, fenomeno nuovo e perciò inquietante per un paese che era stato storicamente terra di emigrazione. I due aspetti convivevano, perché, all'arrivo di nuove forze che sorreggevano un paese alle prese con radicali mutamenti demografici e di condizioni sociali, si accompagnava la prosecuzione dell'impoverimento delle risorse più dinamiche del Mezzogiorno – una fuga di cervelli, ora, destinata a rafforzare le aree più solide del Centronord –, mentre l'irrigidimento corporativo e familistico costringeva alla fuga all'estero le intelligenze escluse dalle garanzie e dalle protezioni delle dinamiche clientelari generalizzate.

Fu Stefano Polo nel 1992 a cantare *Piccola Africa*, opera di Cheope, Piccoli e Pacco, subito eliminata, che offriva l'immagine di bambini fermi ai semafori e pronti «a chiedermi se p[ossono] pulirmi il vetro o no». Nel 1998 spiccava sulle altre per la forza del testo e dell'argomento che portava sul palco dell'Ariston *Senza confini* di Romanelli e Bungaro e

interpretata senza fortuna da Eramo & Passavanti: «Noi navighiamo / noi transitiamo col cuore a galla / esca per pesci».

Il passaggio da Sud a Nord coi mutamenti qualitativi che lo contrassegnavano era al centro di *Ma non ho più la mia città*, che segnò il debutto di Gerardina Trovato. Cantava la determinazione di molti a ricercare altrove quella realizzazione impossibile nei luoghi di origine e nel contempo lo smarrimento esistenziale dell'emigrato. Si prende il treno o anche l'aereo verso le aree urbane del Nord ove soddisfare le aspettative materiali al prezzo incommensurabile di una perdita, evidenziato anche dalla contrapposizione tra il grigiore di Milano e la solarità di Catania, città d'origine della cantautrice: «E così presi quel treno mi fottevo di paura / mi portai solo il cassetto pieno ormai di ragnatele / e così arrivai in quel posto fatto solo di rumori / mi mancava la mia spiaggia / [...] / E adesso sto cantando / e ancora sto sognando / ma non ho più la mia città».

Circa dieci anni dopo gli Archinuè, musicalmente legati al folklore siciliano, con la *Marcia dei santi*, scritta da Francesco Sciacca, salutavano la loro terra, chiedendole scusa per il tradimento dell'abbandono in cerca di altro: «Son partito da lontano con un viaggio nella mano / solo andata per chissà quale città / solo andata con chissà quale meta / [...] / e se un giorno tornerò / senza lacci nelle scarpe / la colpa allora sarà stata solo mia / che ho scambiato la mia terra / e la mia pura fantasia / per una donna di nome bugia / per un albergo che non è casa mia».

Enrico Boccardo portò nel 2005 la sua *Dimmi dov'è la terra capitano*, che non entrò in finale e riprendeva il tema delle migrazione italiana all'estero, da decenni ormai ignorato da Sanremo. Era un racconto del doloroso viaggio l'anno successivo culminato al cinema nello sguardo di Emanuele Crialesi in *Nuovomondo*: «Pronti a partire dice il capitano / e salutiamo qualcuno che non c'è / con un biglietto stretto nella mano / che quasi quasi costa più di me / [...] / Dov'è la terra capitano dov'è la terra che aspettiamo / dov'è la terra del lavoro quanto manca / ma basta che arriviamo».

Più generico era invece il modo nel quale era tematizzata la guerra, pur negli anni in cui l'Italia dopo alcuni decenni di pace veniva coinvolta in diverse situazioni belliche, nonostante la nascita di vasti movimenti pacifisti. Nel 2004, in un'edizione in cui non fu possibile separare big e giovani, l'esordiente Stefano Picchi affrontava il tema del terrorismo in *Generale kamikaze*, con brevi frammenti melodici dal sapore medio-orientale. Narrando una storia forse poco realistica, Picchi si immedesi-

mava in un soldato che rifiuta di farsi saltare in aria perché ha semplicemente voglia di vivere e non abbandonare la famiglia: «Generale sì signore / non mi sento disertore / perché sto seguendo il cuore / generale rispettare non schiacciare / quel bottone perdonare / convivenza con pazienza e ogni giorno / la speranza di pregare un amore universale / il tramonto sta finendo ora è giunto il mio momento / lascio gradi ed esplosivo sono ancora / un uomo vivo».

Ambientata nella seconda guerra mondiale, come era accaduto nel 1984 con *Nina* di Castelnuovo, era nel 2007 *La ballata di Gino* dei Khorakhanè. Il gruppo portava nel nome il suo programma ideologico e musicale: il riferimento al mondo sonoro dei Rom, di cui i Khorakhanè sono un sottogruppo, e alla poetica di Fabrizio De André che a quella popolazione aveva dedicato una delle sue ultime canzoni. *La ballata di Gino*, dal sound acustico e accompagnata da fisarmonica e violino, riecheggia nei temi *La ballata dell'eroe* e *La guerra di Piero* dello stesso De André o *Le déserteur* di Boris Vian: «Disertore sì ma uomo che nemmeno ad un altro uomo tolse la vita». Il giovane contadino Gino, «falce forcale vanga o rastrello / in mano aveva sempre un attrezzo / madre in cucina, pie le sorelle / camino acceso, i buoi nella stalla», fu chiamato alle armi – il fascista «federale lo prelevò / non più zappa ma fucile in spalla / [...] / al fronte a fare la guerra». Decise di disertare. Era una canzone di pace, un inno al pacifismo.

I deboli, i perdenti, o i “semplici” divennero anche motivo di canto per la generazione nata negli anni sessanta che sperimentava sulla sua pelle l'elevato costo del cresciuto livello delle ambizioni di riuscita economica e sociale. Nel 1991 *Le persone inutili*, scritta e interpretata da Paolo Vallesi, narrava di tutte quelle persone che non ce la fanno, che sono sole, che la società non considera e non aiuta, che vivono senza lottare, ma che sono «capaci di amare più di noi»: «gente destinata a perdere / e nessuno canterà i suoi fallimenti / uomini in balia di un dio e della disallegria / che non li abbandona ma / [...] / sono le persone inutili / le più vere e le più umili / che non troveremo mai / sui giornali e nei cortei». Una canzone che finiva col celebrare l'elegia dell'uomo qualunque, dell'uomo della strada.

Sulla stessa linea, con un occhio però al tema del lavoro, fu nel 1994 *Quelli come noi*, scritta e cantata da Danilo Amerio, sulla magra e disillusa esperienza di una famiglia di operai: «Figlio di figli di operai / la vita corre e non basta mai / [...] / diceva sempre mio padre a noi / io più lavoro e più i soldi non bastano mai» e, nell'esplosivo ritornello: «Ma

quelli come noi / non hanno vinto mai / e hanno un cuore preso a botte / dai potenti e dagli eroi».

Del 2000 è *La croce*, scritta e interpretata da Alessio Bonomo. Una canzone dal sound elettronico basata su un ossessivo *riff* sul quale il cantante recita il suo crudo monologo a favore delle persone più deboli e contro chi approfitta di loro: «Ognuno ha la sua croce / ma certe croci sono enormi / ma certe croci vanno in fiamme / ti divorano le spalle / e ti spezzano le gambe / e ognuno è un falegname / e costruisce nuove croci / e le butta sulla gente / e c'è chi da questo orrendo costruire / ne esce pure vincitore».

Nello stesso anno, quello in cui i Tiromancino arrivarono al secondo posto ritraendo in scenari notturni le metaforiche *Strade* da percorrere nella vita, le vie di *Che giorno sarà* pullulavano di drammatiche situazioni di emarginazione. La canzone fu scritta e presentata da Padre Alfonso Maria Parente, un frate chitarrista che per partecipare alla sezione Giovani falsificò la sua età (aveva 38 anni e ne dichiarò 32). Si classificò sesto e due anni dopo, quando fu arrestato per truffa insieme con la famiglia Michetti per una falsa televendita di beneficenza in nome di san Pio da Pietrelcina, fu detto che proprio la partecipazione sanremese aveva accresciuto la sua affidabilità di testimonial nei confronti e ai danni dei malcapitati acquirenti (Capponi, 30 agosto 2002).

Nell'edizione del 2001 vinse il premio della critica *Il signor domani*, di Roberto Angelini, in cui si racconta la storia di un uomo che dopo aver perso il lavoro, vedendo in pericolo le speranze di «regalare al figlio un giorno speciale», si improvvisa rapinatore, ma viene ucciso da una guardia notturna che lo sorprende. Una vicenda che potrebbe essere tratta dalla cronaca per la sua realistica descrizione della difficile vita e tragica fine del protagonista e che apriva delicatamente al tema caldo della neodisoccupazione in Italia. Il minimale racconto si svolge nelle strofe sorrette in primo luogo dalla chitarra, strumento di Angelini. Si alternano a un mesto e conciso ritornello con reminiscenze tenchiane: «Domani domani / domani si vedrà / domani domani / domani chissà».

Sempre nel 2001 due napoletani, Antonio De Carmine e Mauro Spenillo, rispettivamente Principe e Socio M., firmarono e interpretarono *Targato NA*, con chitarra e fisarmonica in scena. Raccontarono la storia di un non violento nel Sud della disoccupazione e delle mille illegalità: «Ciccio 'o terrone» con la sua «mentalità: una canna due stanze e quarantatré amici» era riuscito a evitare anche «'o burdel chiamato 'a ri-

voluzione» dichiarando, nel ritornello, «fammi sparire fammi sperare / fammi quello che vuoi / ma non farmi sparare». Finì per arruolarsi nei carabinieri «dopo 86 concorsi» scoprendo anche un orientamento omosessuale: «S'innamorò di un carabiniere del basso Treviso». Anche nell'Arma, decise però di non «sparare», piuttosto «tradire» e, quando si trovò «una canna di mitra e di fronte due amici», si lasciò uccidere. Nell'ultimo ritornello il tempo rallenta e i suoni diventano più lievi quando al Padreterno che voleva nominarlo «angelo armato» Ciccio ribadisce per l'ennesima volta: «Non voglio sparare mai».

Un differente filone è quello ironico-sarcastico delle metafore e doppi sensi, più lieve nei toni non sempre nei contenuti. Nel 1991 è tra le Novità *Sorelle d'Italia* di Dario Gay, autore e cantautore che nel 1989 aveva vinto un premio intitolato a Rino Gaetano e l'anno prima aveva presentato per le Nuove proposte *Noi che non diciamo mai mai*, cronaca di un disinibito rapporto amoroso. Parafrasando e dissacrando l'incipit dell'inno nazionale la canzone tocca il tema delicato e antico della prostituzione, sul quale di tanto in tanto ritornano i *songwriters* italiani, da Bixio e Cherubini di *Lucciole vagabonde*, con toni a metà tra l'affetto, la pietà, il mistero e, nel caso di Gay, la gratitudine verso un mondo di donne e travestiti, «regine» consolatrici e intimamente sole. Protagonisti della pungente canzone oltre le “sorelle” anche i «camionisti d'Italia»: «Mentre la tivù di giri andava su / incontrando Mariù mi tiravo un po' su / [...] / camionisti d'Italia / parcheggiamo copiosi / [...] / le ameremo tra i rami / c'è Mariù con Amalia dimmi che mi brami / Evviva le signore / che saltano sul cuore / ma che non fanno rima con amore / [...] / sempre sole e fa male / sul viale / quanto male fa nessuno lo dirà / sono donne a metà / un po' streghe chissà». Inizialmente turbata dalle incertezze del *live* dei primi anni novanta, la performance di Dario Gay si concludeva in modo disinvolto con un'inaspettata virata verso una bossanova introdotta dal coro che cita alcuni dei versi di Vinicius de Moraes per la celebre *Garota de Ipanema*.

Nel 1990 con *Pelle di luna* e nel 1991 con *Tamurè*, Gitano-Antonio Fusco non più giovanissimo, ma nella sezione delle Nuove proposte, cantò il fascino delle belle straniere, una «gitana» e un'«africana». Ritrasse quasi pedissequamente il mito della bellezza esotica, che da sempre ha esercitato fascino nell'immaginario dei maschi italiani e che, nel primo Novecento delle guerre coloniali e delle Esposizioni universali, era stato cantato in un consistente repertorio in Italia e altri paesi europei (Bal-dazzi, 1989). Gitano riprese quel tema con i toni lievi delle canzoni bal-

labili nel contesto però di quei primi anni novanta in cui l'immigrazione dal Sud e dall'Est richiedeva nuovi modelli di convivenza e gli amori e le famiglie interetniche diventavano una nuova realtà.

Sempre sull'onda ironica e leggera, appaiono anche autori e artisti più dissacranti. Nell'edizione del 1992 gli Statuto – il gruppo torinese che si autodefiniva Mod e suonava ispirandosi allo ska giamaicano – presentarono *Abbiamo vinto il festival di Sanremo* scritta dal leader Oscar Giammarinaro, un tormentone che ebbe un buon successo di vendita. La caustica canzone contiene uno sfottò proprio nei confronti del Festival («Ma che onor per noi / vincer questa gara / era già previsto un anno fa») e di quanti si montano la testa per avervi partecipato: «E ci gasiamo / e ci vantiamo sempre di più / ora non suoniamo più in cantina / non viaggiamo più in furgone / ora siamo grandi stars». L'ironia e la canzone beffarda cominciano a trovare una nuova stagione felice sulla scena italiana, sull'onda anche del successo di gruppi come Elio e le Storie Tese.

Nel 1997 protagonisti furono i Pitura Freska con *Papa nero*, che proponendo un testo in dialetto veneziano sui ritmi e con i toni messianici della musica reggae, prevedevano l'elezione di un papa africano dopo la vittoria di una ragazza nera al concorso di Miss Italia: «Sarà vero / dopo miss Italia aver un papa nero / non me par vero / un papa nero / che canta i me canson in venesian / perché se nero African / se african dall'Africa nera / dove ogni giorno ghe se gente che se spara / insegnerà cossa che gera / vivar na vita col rispetto dea natura». Musicalmente il brano rispettava sia nella ritmica sia nei timbri il linguaggio reggae del gruppo veneziano, che però evidentemente volle omaggiare una delle più consolidate tradizioni festivaliere (cfr. CAP. 2) e alzò la tonalità nell'ultimo ritornello, con la consueta modulazione non preparata.

I Pitura Freska erano big, ma anche tra le Nuove proposte furono soprattutto i gruppi a manifestare sul palco dell'Ariston l'eterogeneità delle tendenze musicali che si erano affermate nel paese. Dopo il rock/ska degli Statuto ricordiamo il rap degli Aeroplanitaliani guidati da Alessio Bertalot, una formazione nata appositamente per il Festival e che si sciolse qualche anno dopo, nonostante la vittoria del Premio della critica. La canzone *Zitti zitti (Il silenzio è d'oro)* è un esempio anche di un filone tematico che punta il dito contro la confusione delle informazioni. Un'interminabile lista cantata di tutti gli avvenimenti degli ultimi anni passati per televisione o letti sui giornali: il cosiddetto “frastuono

della cronaca”. Sono talmente tanti ed elencati così velocemente che non c’è il tempo di ricordarsi o di fermarsi un attimo a riflettere. Così il gruppo alla fine chiede un po’ di silenzio, proponendo una sorta di karma purificatore: «Parole parole che sono rumore / Silenzio / e allora zitti, zitti / non riflettere, non discutere / ma sentire con il cuore, buttarsi a capofitto / e allora zitti, zitti, dritto verso il centro / non fuori ma dentro / non rumore ma silenzio / non gridare ma ascoltare / non forzare ma lasciarsi andare / non imparare ma dimenticare / il silenzio è lo spazio per poter pensare». La performance prevedeva una decina secondi di silenzio dopo la prima parte della canzone. Il pubblico dopo qualche momento di imbarazzo applaudì.

Il rap o più in generale il parlato e il parlato-intonato sono caratteristici a partire dagli anni novanta delle canzoni di denuncia che vogliono attirare l’attenzione principalmente sul contenuto (cfr. CAP. 4). Ne fece uso, pur limitatamente all’introduzione (parlata) e alle strofe (in parlato-intonato) Daniele Silvestri nel suo esordio a Sanremo con *L’uomo col megafono*. In questo caso le parole «importanti» di un profeta di strada cadono nel vuoto di un uditorio probabilmente distratto dal chiasso della comunicazione mediatica. Si può interpretare questa canzone in vari modi, ma un invito così pulito e forte allo stesso tempo a manifestare liberamente i propri pensieri, i propri problemi, le proprie ragioni, era davvero insolito in una canzone: «L’uomo col megafono parlava parlava / parlava di cose importanti / purtroppo i passanti / passando distratti / a tratti soltanto / sembravano ascoltare il suo monologo».

Un rap che toccava anche il tema del valore della riflessione era *Pensa*, con cui un altro cantautore romano, Fabrizio Moro, vinse la sezione Giovani nel 2007. Parlava della mafia e nel ritornello raccomandava: «Pensa / prima di sparare / pensa / prima di dire e di giudicare prova a pensare / pensa che puoi decidere tu / resta un attimo soltanto un attimo di più / con la testa tra le mani». Moro ha dichiarato in un’intervista che ha scritto la canzone dopo aver visto un film dedicato a Paolo Borsellino. Il testo è molto importante, e nel video che accompagna il brano compare la sorella del giudice Borsellino, Rita.

Sulle orme delle Lipstick, altre canzoni hanno trattato la condizione femminile. Nel 1991 il gruppo vocale femminile Compilations, una formazione variabile nelle partecipanti che in quegli anni collaborava con *Domenica in* (Anselmi, 2009), propose un brano scritto da quattro uomini – Musso, Perraccino, Giraldi, Rosolino – intitolato *Donne del 2000*, in cui stavolta non si parlava del futuro nebuloso, ma di una cer-

tezza. E cioè che anche con l'arrivo del 2000 (si era solo nel 1991) le donne sarebbero rimaste sempre "la stessa cosa": «da difendere / dietro questa sicurezza tanto fragile / un po' spavalde un po' bambine / tra ghiaccio e lacrime / sfingi da disorientare / con un fiore o una poesia / pronte a perdersi nel cielo / con la nostra fantasia / angeli per sempre / che non cambieranno mai / donne del duemila, donne noi». Diversamente dalle Lipstick di *Che donne saremo*, questo testo cercava di inquadrare la donna come stereotipo di un modello da preservare, lontano dal femminismo e dall'emancipazione femminile. Anzi, proprio il contrario: queste donne «da difendere», affidavano alla società maschile la propria sicurezza e la propria tutela, rinunciando alla propria indipendenza.

Due anni dopo, Nek debuttò al Festival con una canzone destinata ad essere ricordata più che altro per le polemiche che suscitò. *In te*, il brano che presentò al grande pubblico, fu accompagnato da polemiche che rinviarono il successo del cantautore. La sua canzone fu definita un inno antiabortista (Castaldo, 28 febbraio 1993): «è in te / e non sa che vuoi buttarlo via». Il cantautore si esprimeva attraverso versi esili, ma che puntavano a intenerire con espressioni tratte dalla quotidiana intimità familiare: «lui vive in te / si muove in te / con mani cucciole / è in te / gioca e non sa». Nella stessa edizione del Festival è interessante sottolineare che lo stesso Nek partecipò anche come autore per la canzone di Mietta, in gara tra i big, dal titolo *Figli di chi* e che sembrava trattare il tema del rapporto tra generazioni in modo ben più drammatico: «I figli noi dell'inquietudine d'imbarazzanti perché / sfidiamo amori e solitudine crediamo Dio ma dov'è / quei figli noi che si trasformano / distratti gli altri non si accorgono / certi che questa realtà non cambierà noi / figli di che figli di chi / non massacrareci così / stesi sui muri tra i silenzi più duri / immaginiamo un futuro che faremo con voi».

Nelle ultime due edizioni, sempre nella categoria dei giovani, le canzoni sono state essenzialmente d'amore. L'influenza dei reality è stata sensibile anche nella scelta dei temi delle canzoni. Lucio Fabbri, direttore d'orchestra al Festival di Sanremo e arrangiatore per *X Factor*, durante un colloquio privato, ha sostenuto:

Il Festival di Sanremo è formato ogni anno da una somma di canzoni, un cast di artisti diverso. L'unico filo che si può cercare di ricondurre è capire chi è il direttore artistico, per cui, partendo da lì, capire se prende un certo taglio più popolare, più raffinato, più sull'internazionale, e così via. Ci sono stati anni in cui c'è stato il

tentativo di far fare i duetti o comunque di fare cantare la stessa canzone ad un cantante straniero. Ci sono stati tantissimi esperimenti che sono durati magari nel tempo per un'edizione o qualche volta di più. C'è stato poi l'ingresso della sezione dei giovani nel 1984. Ci sono state poi anche altre categorie: donne, gruppi, ecc. Quindi, per cercare di inquadrare meglio il festival bisognerebbe prendere ogni edizione, vedere chi l'ha ideata ed organizzata artisticamente, e lì cercare di capire come è andata in quello specifico anno (Piloni, 27 maggio 2009).

Le sue parole ci conducono dunque a riflettere su quanto, nelle edizioni firmate da Gianmarco Mazzi, abbiano giocato un ruolo significativo i protagonisti dei format della tv privata, da Maria De Filippi a Maurizio Costanzo e a Paolo Bonolis.

Il rapporto con i reality

Si è osservato che Sanremo avrebbe cessato di esistere nel 1968, quando cioè avrebbe smesso di essere «la Grande Evazione per milioni di italiani; quegli italiani che speravano in un futuro migliore e si accontentavano di sogni a buon mercato. Era l'Italia in cui il focolare rappresentava ancora qualcosa» (Borgna, 2009, p. 345). Certo l'Italia di oggi è tutta un'altra cosa. Il futuro delle generazioni nate negli anni ottanta, dopo la caduta del Muro e il crollo delle ideologie, è il più incerto dal dopoguerra ad oggi: i figli rischiano di stare peggio dei genitori. Il Festival degli ultimi anni può anche apparire immerso in un clima di fragilità, nel quale i sogni si materializzano nel desiderio collettivo di essere «tutti divi» (Codeluppi, 2009). I reality dedicati alla musica sono cresciuti non solo in Italia entro questa prospettiva che rende reale e realizzabile la fiaba. I reality hanno sì realizzato la «spettacularizzazione dei processi di apprendimento e crescita di un artista», ma nel quadro di un racconto allettante per l'intero nucleo familiare, sia con proposte musicali ben radicate nella tradizione italiana (Tabasso, Bracci, 2010, pp. 151-2) sia con la capacità di dare a ciascun componente il sogno che gli compete a seconda del ruolo.

Anche in campo musicale, con forti ricadute sul Festival di Sanremo, si sono moltiplicati prodotti televisivi appartenenti al genere del reality, trasformati in talent-show. Il primo è stato *Saranno famosi* (poi diventato *Amici*), avviato quasi contemporaneamente a *Il Grande Fratello*. Sulla scia dei talent show nel 2001 è nato *Popstars* su Italia 1, durante il

quale vennero selezionate, anche grazie al televoto, le ragazze che avrebbero dato vita a una girl band. Nacquero così le Lollipop che, lanciate come previsto dal format nel mondo dello spettacolo, nel 2002 parteciparono al Festival di Sanremo direttamente nella sezione Campioni. Alle selezioni di *Popstars* partecipò anche Linda, che si presentò al Festival nel 2004. Il programma fu riedito due anni dopo, nel 2003, con un nuovo titolo *Superstar tour*. Gareggiò una giovane Emma Marrone, vincitrice poi dell'edizione 2010 di *Amici*, all'interno di un trio femminile chiamato Lucky Star. Sempre nel 2003 a Sanremo giovani partecipò invece una cantante uscita da *Amici*, Maria Pia Pizzolla.

Nel solo 2002 Italia 1 trasmise *Operazione trionfo*. Nessuno dei suoi concorrenti ha avuto successo. Un altro programma che ha avuto come protagonista la musica, ma stavolta sulla RAI, è stato *Music Farm*. Vi erano coinvolti professionisti già noti in cerca di rilancio nella musica o in altri campi, che preparavano i brani della competizione durante la residenza nella *farm*. La prima edizione, nel 2004, è andata in onda tra aprile e giugno e se ne sono svolte altre due edizioni. Per i concorrenti, in genere, la presenza a *Music Farm* non costituì un trampolino per Sanremo, al quale avevano partecipato nelle edizioni precedenti o successive.

I prodotti che hanno fatto la differenza sono però *Amici* e *X Factor*. Questi due programmi riescono a essere ben rappresentativi di quel modo di approcciarsi al talento, allo spettacolo e al suo mondo da parte delle giovani generazioni. *X Factor* dà la possibilità a cantanti alle prime armi di farsi conoscere e migliorarsi. È per molti versi più simile al Festival di Sanremo, tant'è che anche una grande conoscitrice del mondo musicale italiano quale è Mimma Gaspari si chiede, parlando proprio della debolezza del Festival degli ultimi anni: «Il futuro dei giovani talenti è *X Factor*?» (Gaspari, 2009, p. 125). Forse questa domanda nasce anche dal fatto che nel programma di RAI Due i tre giudici chiamati a esprimere un parere sull'esibizione del cantante in gara danno un'idea di ciò che è, o dovrebbe, essere il mondo musicale oggi, e cioè un mix di arte-televisione-discografia. Mimma Gaspari non è però l'unica ad intravedere in *X Factor* un programma sostitutivo del Festival di Sanremo. Per Giuliano Sangiorgi, leader dei Negramaro, *X Factor* è «il nuovo Festival di Sanremo delle generazioni più giovani» e «deve aprirsi alle giovani band emergenti». Il riscontro in effetti è dato dalla grande affermazione di Giusy Ferreri, anche per Sangiorgi un autentico talento vocale. Pacifico promuove il talent show sostenendo che produce «un lavoro in-

teressante», sia in generale di diffusione di «cultura musicale», sia perché rivela l'urgenza di nuovi autori. *Amici*, ad avviso di Pacifico, «ritaglia uno spazio per i giovani. Fondamentale è la qualità delle persone che lavorano con loro e che riescono a infondere una passione e allargare la cultura di chi partecipa. Da questo punto di vista credo che a *X Factor* – verso il quale all'inizio ero scettico, poi mi sono appassionato – stiano lavorando meglio» (Pacifico, in Maggio, 2009).

C'è anche chi, di diversa generazione, non ama i reality. Per Renato Zero,

hanno messo la musica in circolo le hanno dato ossigeno. Dimostrano che le canzonette in TV possono fare ascolti. Bravi, grazie. Però spettacolarizzano il disagio e la pena di ragazzi che si sentono braccati, sono aggressivi fra loro come gladiatori al Circo Massimo. E poi affidare al pubblico il giudizio sul talento è pericoloso. Quante volte è stato un artista a 'educare' il pubblico? I coach di programmi come *X Factor* o *Amici* richiamano alla mente la leggendaria figura dell'assistente musicale. Li trovavi nei corridoi della Ricordi o della RCA, e nelle loro mani c'erano le sorti di una canzone. Suggerivano l'intonazione a esordienti come Endrigo o Paoli, e il gioco era fatto. Ora però tutto questo lo vedi in TV: fossi al posto di quei ragazzi scapperei a gambe levate. Neanche sono nati, come cantanti, e gli sbattono addosso sette telecamere, con i maestri che li nevrotizzano a forza di suggerimenti. Tutto questo mi disturba (Casale, 18 marzo 2009).

Resta comunque il fatto che, se le parole sono pietre, anche le apparizioni in televisione non sono da meno. E Renato Zero ha partecipato come superospite all'ultima puntata della terza edizione di *X Factor*, tentando di minimizzare le parole dette e promuovendo l'ultimo album, a dimostrazione della rilevanza assunta dal reality nel panorama musicale televisivo italiano. Un altro protagonista della musica italiana, tra coloro che al Festival di Sanremo non hanno mai messo piede, Francesco Guccini, ha sostenuto, secondo la sintesi di un quotidiano, che «*X Factor* salverà la musica». «Oggi – ragiona Guccini – le case discografiche non possono più investire tanti soldi sui personaggi. Per cui è difficile sfondare se non si passa per questi canali. È l'unica possibilità per un giovane che voglia fare musica nuova. Un tempo questo ruolo era svolto da Sanremo. Quello che Umberto Eco ha definito «il più colto dei cantautori italiani», invece, scarica il Festival: «Non è un appuntamento che aspetto con ansia. Magari lo guarderò qua e là ma con scarsa attenzione» (Antini, 19 gennaio 2009).

Anche Francesco De Gregori, un cantautore che non appare frequentemente in televisione, ha preso parte come ospite a *X Factor*: forse un passaggio propedeutico al tour che, a trent'anni da *Banana Republic*, ha tenuto con Lucio Dalla in giro per l'Italia, anticipato proprio da un concerto trasmesso da RAI Due.

I talent show, indipendentemente da come li si giudica, riescono comunque a far parlare di sé, soprattutto dopo i successi discografici di Giusy Ferreri e le vittorie di Marco Carta e di Valerio Scanu nelle edizioni 2009 e 2010 del Festival.

Ma ancor più colpisce la crescita delle due trasmissioni nei gusti dei telespettatori, due squadre di fan appassionate e apparentemente non comunicanti. Più ampia, e più giovane, la platea che segue "Amici". Più ridotta, ma decisamente in crescita, quella che apprezza "X Factor". I due talent show hanno rivitalizzato il fenomeno dei gruppi di ascolto, un tempo caratteristica del pubblico di Sanremo: ci si riunisce nelle case per seguire "X Factor", le esibizioni di Matteo, Noemi e Marco, ci si appassiona per quelle ad "Amici" di Rita, Eleonora, Emma e Pier Davide. È un fenomeno in espansione anche nel pubblico più maturo (l'età media di chi segue lo show di RaiDue è 42 anni) e anche tra insospettabili personaggi del mondo dello spettacolo, magari gli stessi che si dicono ipercritici nei confronti degli altri programmi della TV generalista (Moretti, 16 marzo 2009).

Sui blog in internet si possono leggere molti appassionati e partecipati commenti su *X Factor*. Tra tanti ne riporto alcuni esemplificativi tra quelli postati a commento dell'annuncio della trasmissione sul sito Blogosfere (Blogosfere). Taluni chiedono aiuto e consiglio in modo generico: «Scusate io penso di saper cantare non ho mai fatto lezione e devo perfezionare ma mi piacerebbe provare secondo qualcuno c'è possibilità? (Blogosfere, Emilio, sabato 5 gennaio 2008). Altri sono alle prese con le procedure e le regole del bando, cercando anche di aggirare i limiti di età pur di partecipare: «Scusatemi, sto cercando di mandare il file via internet, ma sono ancora minorenne (altri 3 mesi, grr) e non so come fare dovrei mettere il nominativo di mia madre o il mio con un'età falsa e poi ai commenti spiegare che in realtà sono del 90 ma non mi facevano inviare il brano!?! grazie» (Bologosfere, Giuls, 7 gennaio 2008).

Vi è anche chi racconta in diretta l'esperienza e le mille e una sensazioni che ne sono derivate: «ECCOMI QUA raccontare l'esperienza di X Factor beh allora non sono passata ma non me l'hanno detto l'ho dovuto capire da sola io come tanti altri ti dicono soltanto "potete andare"

senza nemmeno guardarti in faccia». La ragazza, che si firma Pam, racconta di altri partecipanti «tutti molto bravi» alcuni «ex sanremini» o provenienti da *Amici*, che anche loro, come lei, non hanno superato le selezioni. Descrive con particolari la lunga attesa e la prova durante la quale due concorrenti con evidenti scarse capacità, da lei definiti «fenomeni da baraccone», hanno passato la selezione, mentre un suo «amico» che ha partecipato già a diverse trasmissioni televisive è stato bocciato: «Allora mi chiedo MA LA PUBBLICITÀ TANTO FATTA SULLA RAI, SU INTERNET ECC. “CERCHIAMO IL VERO TALENTO” MA È UNA PRESA PER IL CULO! il mio amico dice che secondo lui la ragazza ha scambiato le schede per sbaglio ma io non penso che prendano questi personaggi per prenderli in giro» (Blogosfere, Pam, 23 gennaio 2008).

Al racconto di Pam reagiscono diversi corrispondenti, alcuni cercando più che altro di far tesoro della sua esperienza: «Pam, si canta senza microfono e senza musica? Rispondi» (Ivan, 23 gennaio 2008). La possibilità che sia richiesta una prestazione priva di amplificazione e base è uno spauracchio per molti. Altri invece reagiscono raccontando a loro volta la loro esperienza: «Ciao c'ero anch'io ieri e a parte sia come dici te Pam il tempo che ci hanno fatto aspettare, la fila, il gruppo alla piscina per fare le riprese, il tornare dentro, il macello giù tutto fatto per fare vedere che c'era gente e per equiparare le file chilometriche che facevano vedere in occasione delle selezioni per amici non so che gente abbiano preso fino ad ora [...] per me è stata una delusione, non perché ho già fatto un programma in tv ed ero sicura di essere presa, assolutamente no, anzi pensavo di non poterlo nemmeno fare, infatti quando mi hanno chiamata l'ho chiesto ma perché in effetti mi rendo conto che non conta la bravura, non è vero che cercano il vero talento, per me il più delle volte cercano personaggi da costruire da cima a fondo» (Blogosfere, Dark, 23 gennaio 2008).

Questi commenti mostrano la complessità del fenomeno e anche l'altra faccia della medaglia. Quella di chi spera di poter partecipare al programma per giungere presto al successo, indipendentemente dalla fatica e dallo studio, di chi farebbe di tutto pur di partecipare falsificando anche l'età e la firma come a scuola, e di chi ritiene che dietro la propria bocciatura non vi sia un giudizio di merito ma il prevalere delle raccomandazioni o di meccanismi estranei al talento musicale.

Da molti messaggi si evince la presenza alle selezioni di alcuni cantanti invitati al Festival di Sanremo negli ultimi anni. Una testimonianza non solo del fatto che, per i giovani artisti di oggi, il Festival non è

più l'unica possibilità per farsi conoscere, ma anche che non sempre è la più efficace. Anzi, a volte l'aver partecipato al Festival di Sanremo non apre nessuna strada. Accade, però, anche il contrario, come ad Arisa che, dopo la partecipazione ai corsi di SanremoLab, ha vinto la categoria Proposte al Festival di Sanremo 2009, ma prima ha partecipato ai provini di *Amici e X Factor*, ed è stata scartata perché ritenuta non televisiva (Alessi, 10 marzo 2010).

Nell'edizione del Festival 2010 la partecipazione di Marco Mengoni (in quanto vincitore di *X Factor*), o di Valerio Scanu (da *Amici* 2009), con una canzone di Pier Davide Carone, concorrente di *Amici* 2010, rafforza ulteriormente l'intenzione degli organizzatori di creare un forte legame tra i talent show e il Festival, con lo scopo di "svecchiare" il pubblico e il Festival. E anche nella categoria Emergenti, la vittoria di un altro concorrente della seconda edizione di *X Factor*, Tony Maiello, sostenuto da Mara Maionchi, rientra a pieno titolo in questo percorso. Per il secondo anno di seguito, il cantante che arriva dai talent show vince il Festival. Gli ultimi due trionfatori di Sanremo, Marco Carta e Valerio Scanu, sono sardi ed entrambi provenienti da *Amici*. Un caso? Probabilmente è sempre valida la tesi secondo la quale i cantanti provenienti dal napoletano o dalla Sardegna sono i più seguiti dai propri conterranei che non fanno mancare loro il proprio televoto, strumento che la RAI ha preso in "prestito" dal format dei reality ed è poi passato anche ai talent show. Anche se, occorre osservare, i sardi sono soltanto un milione e mezzo.

Più che l'origine regionale in questo caso è la rappresentatività dei due cantanti a fare da volano. L'Ansa, dopo la quarta serata del Festival 2010, ha dato la notizia di un incremento del pubblico giovanile «Ieri rispetto alla quarta serata del 2009, c'è stato nella fascia 11-17 anni un + 21.33%, in quella 18-24 un + 9.71% e in quella 35-44 un + 5.03%» (Capuano, 20 febbraio 2010). L'intento di rendere più giovane il Festival anche attraverso i cantanti in gara sta però allontanando dalla manifestazione gli interpreti affermati (e forse questo risultato non è casuale).
Secondo Borgna

Sanremo, dunque, ha perso il suo fascino, il suo potere di seduzione. Quel fascino, quel potere di seduzione che ebbe invece alle origini, quando, durante le tre serate del festival, le città italiane si spopolavano e la gente si chiudeva in casa per seguire in religioso silenzio le gesta dei suoi beniamini, per poi, all'indomani, riempire le strade con le parole e le note udite la sera prima. Quando il Festival era un fatto

davvero popolare e rispecchiava e plasmava allo stesso tempo il gusto di massa, la mentalità, il comportamento di milioni di italiani (Borgna, 2009, p. 346).

Oggi, in effetti, sul piano musicale televisivo, il Festival non è che una tra le tante manifestazioni, anche se i trionfatori dei reality è lì che cercano la consacrazione. Un programma che può essere rilanciato, quindi, in una visione musical-televisivo-discografica, solo se collegato all'insieme di altri programmi, proprio come i reality. Tra le dichiarazioni alla stampa alla vigilia del debutto di *X Factor 3*, in concomitanza con l'annuncio della decisione di far partecipare di diritto il vincitore (che è stato come si è detto Mengoni) all'edizione del Festival 2010, ne è stata riportata una attribuita congiuntamente ad Antonella Clerici e al direttore artistico Mazzi:

I talent-show di successo dedicati alla musica sono una realtà artistica e di mercato in tutto il mondo e proprio l'ultima edizione del Festival, insieme all'ottimo lavoro di SanremoLab ha messo in luce questa tendenza. 'X Factor' crea passione nel pubblico e rappresenta un sogno per i giovani cantanti. Noi questo sogno vogliamo prolungarlo con la più grande delle opportunità, il palco di Sanremo. Farà bene a 'X Factor' e al Festival (Adnkronos, 9 settembre 2009).

Sono quindi i reality a contenere quei caratteri che Borgna un tempo intravedeva in Sanremo. È per questo che il Festival, che aspira ancora ad essere un prodotto nazionale-popolare, intreccia il proprio percorso e punta a uno sviluppo attraverso questi nuovi progetti.

Se nella conquista della "popolarità" il Festival è oggi meno competitivo rispetto ad altri format, una ragione va cercata in una formula consunta. Tutto si brucia in pochi giorni ed è per questo che il Festival viene subito accantonato dagli italiani. Nel colloquio che ho avuto con Lucio Fabbri, il direttore-arrangiatore, forte della sua esperienza sia a Sanremo sia a *X Factor*, ha osservato:

In questo senso, saltando agli anni duemila, *X Factor* è un po' un piccolo Sanremo Giovani, perché sono tutti giovani, e questo ha diversi vantaggi. Non si brucia il tutto in due o tre sere, o comunque in una settimana, ma il tale cantante è lì la prima settimana, poi te lo ritrovi la seconda, la terza, la quarta e così via. Alla quarta settimana ti sei già bell'e affezionato, quindi (il talent show) ha un valore maggiore come fidelizzazione da parte del pubblico.

Il pubblico magari la prima sera non capisce, ma la volta successiva, cambiando anche la canzone, comincia a seguirti e capire chi sei. E arriviamo poi a questi due o tre mesi in cui, quando i ragazzi escono da *X Factor*, sono superpopolari. Molto più che a Sanremo, perché lì ci si perde nella bolgia del numero dei cantanti, invece qua sono bene o male sempre gli stessi che si ripropongono ogni settimana, si mettono in gioco, fanno questa famosa gara, e rischiano di essere mandati a casa (Piloni, 27 maggio 2009).

Certo, il Festival di Sanremo ha dovuto fare i conti con una stratificazione della proposta rispetto a quando era l'unico canale di intrattenimento e di costume.

Oggi, e da alcuni anni, ci sono tanti programmi che possono essere utili ai giovani per farsi conoscere, ma nessuno di questi fa gli ascolti di Sanremo e ha la sua ricaduta mediatica e sociale. Da un punto di vista dell'utilizzo che i giovani artisti ne fanno, come abbiamo letto in alcune interviste sopra riportate, sembra un'occasione come un'altra. È, in verità, un'occasione ghiotta, anche se rischiosa.

Proprio come ha fatto in questi sessant'anni, superando la morte di Tenco, il Sessantotto, l'avvento della tv commerciale e la nascita dei reality e dei talent show, oltre alle feroci critiche di ogni tipo, Sanremo rimane sempre il contenitore di buona parte di ciò che passa nella società. In un editoriale l'"Unità", alla vigilia del 40° Festival di Sanremo, scriveva: «Secondo un vecchio proverbio genovese "a cavallu giastemou ghe luxe u pei". Come dire: più si parla male di qualcuno, più quello sprizza salute: per il semplice motivo che le critiche di solito si abbattono su chi suscita invidia. E non pietà» (Schelotto, 28 febbraio 1990).

Ed è per questo che il Festival ha portato sul suo palco quei nuovi "idoli", quei nuovi talenti che emergono dai reality e dai talent show. Perché per sua natura aspira a essere al passo con i tempi. Per essere ancora seguito e mantenere, seppur in un contesto diverso, il carattere di evento nazionale-popolare, Sanremo deve poter triturare tutto, proprio come nel 1985 scriveva Michele Serra: «A Sanremo c'era tutto, e il tutto è ambiguo e indeterminato per definizione. Il tutto non ha un livello ma tutti i livelli possibili. [...] Bello e brutto, artistico e dozzinale, profondo e banale, sono concetti tritati nel contenitore indistinto dello spettacolo di massa, che esalta se stesso e si fa valutare solo sulla base dei numeri: milioni di spettatori, milioni di voti, milioni di ingaggio. [...] Affascinante o noiosissimo? Forse dipende, ancora una volta, da quello

che sapremo scegliere noi, cittadini di un supermercato che non ci dà tregua» (Serra, 10 febbraio 1985).

A distanza di venticinque anni probabilmente il meccanismo è lo stesso. Il Festival è un contenitore del gusto dello spettatore, che oggi pare seguire soprattutto i reality e i talent show, sebbene l'edizione 2010 di *X Factor* abbia avuto un impatto davvero deludente. E per capire l'Italia, forse, bisogna avere l'umiltà di comprendere i gusti degli italiani. Per dirla con le parole di Renzo Arbore: «Me lo vedo accuratamente perché devo, mi sforzo, cerco di capire l'Italia e gli italiani e non ci riesco mai. Il Festival è proprio uno dei momenti importanti, un esame, una prova. Anzi, come potrei dire? Per me è uno stage, un corso accelerato di interpretazione dello spirito nazionale» (Oppo, 1° marzo 1991).

Bibliografia

Monografie e periodici

- AA.VV. (2008), *Turismo d'autore. Artisti e promozione turistica in Liguria nel Novecento*, catalogo della mostra (Genova Palazzo Ducale, 27 giugno-14 settembre 2008), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI).
- AGA ROSSI ELENA (2006), *Una nazione allo sbando. L'armistizio italiano dell'8 settembre 1943 e le sue conseguenze*, il Mulino, Bologna.
- AGOSTI ALDO (1995), *Palmiro Togliatti*, UTET, Torino.
- AGOSTINI ROBERTO (2005), *Change and Continuity in Italian Mainstream Pop. A Study on the Sanremo Festival in the 50s and 60s*, in "Scribd", www.scribd.com/doc/33850484/Agostini-Roberto-Change-and-continuity-in-Italian-mainstream-pop-Sanremo-2005-IASPM-Int-Conf-vs-2.
- ID. (2007), *The Italian Canzone and the Sanremo Festival: Change and Continuity in Italian Mainstream Pop of the 1960s*, in "Popular Music", xxvi, 3, pp. 389-408.
- AGOSTINI ROBERTO, MARCONI LUCA (a cura di) (2003), *Analisi e Popular Music*, in "Rivista di Analisi e Teoria musicale", numero monografico, VIII, 2.
- ANSELMI EDDY (2009), *Festival di Sanremo. Almanacco illustrato della Canzone Italiana*, Panini, Modena.
- ANTONELLI GIUSEPPE (2010), *Ma cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantato*, il Mulino, Bologna.
- ARAGOZZINI ADRIANO (1990), *Enciclopedia del Festival di Sanremo. Quarant'anni di Musica e Costume*, Rusconi, Milano.
- ARBORE RENZO, D'AGOSTINO ROBERTO (1987), *Il peggio di Novella 2000*, CDE, Milano.
- ARGENTIERI SIMONA (2010), *A qualcuno piace eguale*, Einaudi, Torino.
- AUGÉ MARC (1993), *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Eleuthera, Milano (ed. or. *Non-lieux*, Seuil, Paris 1992).
- BALDAZZI GIANFRANCO (1989), *La canzone italiana del Novecento. Da Piedigrotta al Festival di Sanremo, dal caffè concerto all'opera rock, una storia della società*

- italiana attraverso le sue canzoni più belle e i loro grandi interpreti: da Enrico Caruso a Eros Ramazzotti*, Newton Compton, Roma.
- BALDUZZI PAOLO, ROSINA ALESSANDRO (2008), *Il degiovanimento dell'Italia*, <http://www.degiovanimento.com/sezioni/datiericerche.html>.
- BANTI ALBERTO MARIO (2000), *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Einaudi, Torino.
- BARBAGALLO FRANCESCO (2006), *Enrico Berlinguer*, Carocci, Roma.
- BARBAGLI MARZIO, COLOMBO ASHER (2001), *Omosessuali moderni. Gay e lesbiche in Italia*, il Mulino, Bologna.
- BARKER HUGH, TAYLOR YOUVAL (2009), *Musica di Plastica. La ricerca dell'autenticità nella musica pop*, ISBN Edizioni, Milano (ed. or. *Faking It: The Quest for Authenticity in Popular Music*, W. W. Norton & Company, New York 2007).
- BARZIZZA GIUSEPPE (PIPPO) (1952), *L'orchestrazione moderna nella musica leggera. L'ABC dell'arrangiatore*, Curci, Milano.
- BATTISTA PIERLUIGI (1999), *Cultura e ideologie*, in *Storia d'Italia*, 6. *L'Italia contemporanea dal 1963 a oggi*, a cura di G. Sabbatucci e V. Vidotto, Laterza, Roma-Bari, pp. 439-539.
- BECKER MAURIZIO (2007), *C'era una volta la RCA. Conversazioni con Lilli Greco*, Coniglio Editore, Roma.
- BELLASSAI SANDRO (2006), *La legge del desiderio. Il progetto Merlin e l'Italia degli anni cinquanta*, Carocci, Roma.
- BERSELLI EDMONDO (1999), *Canzoni. Storie dell'Italia leggera*, il Mulino, Bologna.
- ID. (2007), *Adulti con riserva. Com'era allegra l'Italia prima del Sessantotto*, Mondadori, Milano.
- BIANCIARDI LUCIANO (2008), *L'antimeridiano. Tutte le opere*, II. *Scritti giornalistici*, a cura di L. Bianciardi, M. Coppola, A. Piccinini, ISBN-ExCogita Editore, Milano.
- BINDI LETIZIA (2005), *Bandiere, antenne, campanili. Comunità immaginate nello specchio dei media*, Meltemi, Roma.
- BJÖRBERG ALF (1995), *Armonia eolia nella 'popular music' contemporanea*, in "Musica/Realtà", 46, pp. 41-9.
- BOCCA GIORGIO (1973), *Palmiro Togliatti*, Laterza, Roma-Bari.
- BODEI RENZO (1998), *Il noi diviso. Ethos e idee dell'Italia repubblicana*, Einaudi, Torino.
- BONINI FRANCESCO (2007), *Storia costituzionale della Repubblica. Un profilo dal 1946 a oggi*, Carocci, Roma.
- BORGNA GIANNI (1980), *La grande evasione. Storia del Festival di Sanremo: 30 anni di costume italiano. Le canzoni, i cantanti, le orchestre, i presentatori, le classifiche di tutti i festival*, Savelli, Roma.

BIBLIOGRAFIA

- ID. (1985), *Storia della canzone italiana*, Laterza, Roma.
- ID. (1986), *Le canzoni di Sanremo*, Laterza, Roma-Bari.
- ID. (1998), *L'Italia di Sanremo. Cinquant'anni di canzoni, cinquant'anni della nostra storia*, Mondadori, Milano.
- ID. (2009), *Riflessioni su Sanremo*, in appendice a Gaspari (2009), pp. 245-9.
- BORIO GIANMARIO, FACCI SERENA (2007), *Quarant'anni dopo. Una musicologia pluralistica per il rock britannico*, in G. Borio, S. Facci (a cura di), *Atti del convegno Composizione e sperimentazione nel rock britannico: 1967-1976*, Cremona ottobre 2005, pubblicazione online www.unipv.it/britishrock1966-1976/saggiit.htm.
- BRACKETT DAVID (2000), s.v. *Disco*, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, Macmillan, London.
- BRUNETTA GIAN PIERO (1995), *Il cinema legge la società italiana*, in *Storia dell'Italia repubblicana*, 2. *La trasformazione: sviluppo e squilibri*, 2.2. *Istituzioni, movimenti, culture*, coordinatore F. Barbagallo, Einaudi, Torino, pp. 779-844.
- CAPAGNA LUCIANO (1993), *La grande slavina. L'Italia verso la crisi della democrazia*, Marsilio, Venezia.
- CALVET LOUIS-JEAN (1991), *George Brassens*, Lieu Commun, Paris.
- CALVINO ITALO (1958), *La speculazione edilizia*, in Id., *Racconti*, Einaudi, Torino.
- CAPORALETTI VINCENZO (2000), *La definizione dello swing. I fondamenti estetici del jazz e delle musiche audiotattili*, Edizioni Ideasuoni, Teramo.
- CARPITELLA DIEGO (1973), *Musica e tradizione orale*, Flaccovio, Palermo.
- ID. (1992a), *Musicisti e popolo nell'Italia romantica e moderna*, in Id., *Conversazioni sulla musica. Lezioni, conferenze, trasmissioni radiofoniche 1955-1990*, Ponte alle Grazie, Firenze, pp. 81-165.
- ID. (1992b), *Musica popolare e musica di consumo*, in Id., *Conversazioni sulla musica. Lezioni, conferenze, trasmissioni radiofoniche 1955-1990*, Ponte alle Grazie, Firenze, pp. 41-51.
- CASTALDO GINO (a cura di) (1990), *Dizionario della canzone italiana*, 2 voll., Curcio, Milano.
- ID. (1994), *La terra promessa*, Feltrinelli, Milano.
- CIAMPI CARLO AZEGLIO (2010), *Da Livorno al Quirinale. Storia di un italiano. Conversazione con Arrigo Levi*, il Mulino, Bologna.
- CODELUPPI VANNI (2009), *Tutti divi. Vivere in vetrina*, Laterza, Roma-Bari.
- COLT FREDDY (a cura di) (2010), *Zibaldone del Festival. 60 anni di canzone italiana narrati dagli intellettuali del territorio*, saggio introduttivo di Andrea Gandolfo, Accademia della Pigna-Mellophonium Broadside, Sanremo.
- CORTI PAOLA, SANFILIPPO MATTEO (a cura di) (2009), *Storia d'Italia. Annali. Migrazioni*, vol. 24, Einaudi, Torino.

- CRAINZ GUIDO (1996), *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni Cinquanta e Sessanta*, Donzelli, Roma.
- ID. (2009), *Autobiografia della Repubblica. Le radici dell'Italia unita*, Donzelli, Roma.
- CRAVERI PIERO (1995), *La Repubblica dal 1958 al 1992*, vol. XXIV della *Storia d'Italia* diretta da G. Galasso, UTET, Torino.
- ID. (2006), *De Gasperi*, il Mulino, Bologna.
- CRAXI BETTINO (1985), *E la nave va*, Edizioni del Garofano, Roma.
- DE GRAZIA VICTORIA (2006), *L'impero irresistibile. La società dei consumi alla conquista del mondo*, Einaudi, Torino (ed. or. *Irresistible Empire. America's Advance through Twentieth-century Europe*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, MA-London 2005).
- DE MARTINO ERNESTO (1958), *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Bollati Boringhieri, Torino.
- DE MARTINO GIANNI (a cura di) (2008), *Capelloni & ninfette. Mondo Beat 1966-1967. Storia, immagini, documenti*, Costa & Nolan, Milano.
- DE MAURO TULLIO (1996), *Note sulla lingua dei cantautori dopo la rivoluzione degli anni '60*, in L. Coveri, *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, prefaz. di R. Vecchioni, Interlinea, Novara, pp. 37-44.
- DI CORI PAOLA (1998), *Culture del femminismo. Il caso della storia delle donne*, in AA.VV., *Storia dell'Italia repubblicana*, III, 2, Einaudi, Torino, pp. 803-61.
- DI FIGLIA MATTEO (2007), *Farinacci. Il radicalismo fascista al potere*, Donzelli, Roma.
- D'ORSI ANGELO (2000), *La cultura a Torino tra le due guerre*, Einaudi, Torino.
- DUSI NICOLA, SPAZIANTE LUCIO (a cura di) (2006), *Remix-remake. Pratiche di replicabilità*, Meltemi, Roma.
- ECO UMBERTO (1995), *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano (1^a ed. 1964).
- EMANUELLI MASSIMO (2004), *50 anni di storia della televisione attraverso la stampa settimanale*, Greco & Greco editori, Milano.
- EVERETT WALTER (1999), *The Beatles as Musicians. Revolver through the Anthology*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- ID. (2000), *Confessions from Blueberry Hell, or, Pitch Can Be a Sticky Substance*, in Id. (ed.), *Expression in Pop-Rock Music*, Garland, New York, pp. 269-345.
- FABBRI FRANCO (1996), *Forme e modelli nelle canzoni dei Beatles*, in Id., *Il suono in cui viviamo*, Feltrinelli, Milano, pp. 53-79 (3^a ed. ampliata il Saggiatore, Milano 2008).
- ID. (2005), *L'ascolto tabù. Le musiche nello scontro globale*, il Saggiatore, Milano.
- ID. (2008), *Around the clock. Una breve storia della popular music*, UTET, Torino.

BIBLIOGRAFIA

- FAETI ANTONIO (2004), *Introduzione a Vamba, Il giornalino di Gian Burrasca*, Einaudi, Torino, pp. v-xxii.
- FASOLI DORIANO, CRIPPA DANIELE (2002), *Sergio Endrigo. La voce dell'uomo*, Edizioni Associate, Roma.
- FEGATELLI COLONNA ALDO (2002), *Luigi Tenco. Vita breve e morte di un genio musicale*, pref. di L. Pestalozza, discografia e interventi di E. De Angelis, Mondadori, Milano.
- FIORI GIUSEPPE (1968), *La società del malessere*, Laterza, Bari.
- FOOT JOHN (2003), *Milano dopo il miracolo. Biografia di una città*, Feltrinelli, Milano.
- FORGACS DAVID (1992), *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-1990)*, il Mulino, Bologna (ed. or. *Italian Culture in the Industrial Era 1880-1980. Cultural Industries, Politics and the Public*, Manchester University Press, Manchester-New York 1990).
- FORGACS DAVID, GUNDLE STEPHEN (2007), *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, il Mulino, Bologna.
- FORTE ALLEN (1995), *The American Popular Ballad of the Golden Era, 1924-1950: A Study in Musical Design*, Princeton University Press, Princeton.
- FRASCA SIMONA (2010), *Birds of Passage: i musicisti napoletani a New York (1895-1940)*, LIM, Lucca.
- FRITH SIMON (1990), *Il rock è finito*, EDT, Torino.
- FULCI LUCIO, CELENTANO ADRIANO, VIVARELLI PIERO (1961), *24.000 baci*, Edizioni E.A.R., Milano.
- GALLI DELLA LOGGIA ERNESTO (1975), *Ideologie, classi e costume*, in *L'Italia contemporanea 1945-1975*, a cura di V. Castronovo, Einaudi, Torino, pp. 379-434.
- ID. (1998), *L'identità italiana*, il Mulino, Bologna.
- GASPARI MIMMA (2009), *Penso che un "mondo" così non ritorni mai più. Vita in canzone*, Baldini Castoldi Dalai, Milano.
- GENNACCARI FEDERICO, MAFFEI MASSIMO (2008), *Sanremo è Sanremo. I retroscena del Festival dal 1951 al 2007*, Curcio, Roma.
- GENTILE EMILIO (2010), *Né Stato né nazione. Italiani senza meta*, Laterza, Roma-Bari.
- GERVASONI MARCO (2010), *Storia d'Italia degli anni ottanta. Quando eravamo moderni*, Marsilio, Venezia.
- GHIROTTI GIGI (1973), *Lungo viaggio nel tunnel della malattia*, presentazione di G. P. Cresci, Eda, Torino (nuova ed. Franco Angeli, Milano 2002).
- GIACHETTI DIEGO (2002), *Anni Sessanta comincia la danza. Giovani, capelloni, studenti ed estremisti negli anni della contestazione*, BFS edizioni, Pisa.

- GIANNOTTI MARCELLO (2005), *L'Enciclopedia di Sanremo. 55 anni di storia del Festival dalla A alla Z*, Gremese, Roma.
- GINSBORG PAUL (2007), *L'Italia del tempo presente. Famiglia, società civile, Stato 1980-1996*, Einaudi, Torino (1ª ed. 1998).
- GORGOLINI LUCA (2004), *Un mondo di giovani. Culture e consumi dopo il 1950, in Identikit del Novecento. Conflitti, trasformazioni sociali, stili di vita*, a cura di P. Sorcinelli, Donzelli, Roma, pp. 277-370.
- GRAMSCI ANTONIO (1975), *Quaderni del carcere*, ed. critica dell'Istituto Gramsci, a cura di V. Gerratana, 4 voll., Einaudi, Torino.
- GRASSO ALDO (2004), *Storia della televisione italiana*, Garzanti, Milano.
- HARRISON LIETA (1963), *Le svergognate*, Edizioni di Novissima, Roma.
- HOBBSBAMW ERIC J., RANGER TERENCE (a cura di) (2002), *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino (ed. or. *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge 1983).
- IGNAZI PIERO (1998), *Il polo escluso. Profilo storico del Movimento sociale italiano*, il Mulino, Bologna (1ª ed. 1989).
- ID. (1999), *I partiti e la politica dal 1963 al 1992*, in *Storia d'Italia*, 6, *L'Italia contemporanea dal 1963 a oggi*, a cura di G. Sabbatucci e V. Vidotto, Laterza, Roma-Bari, pp. 101-232.
- IONIO DANIELE (1980), *Evoluzione del gusto, evoluzione del mercato: il Festival dietro le quinte*, in Borgna (1980), pp. 201-8.
- JACHIA PAOLO (1998), *La canzone d'autore italiana 1958-1997. Avventure della parola cantata*, Feltrinelli, Milano.
- JACHIA PAOLO, PARACCHINI FRANCESCO (2009), *Nonostante Sanremo. 1958-2008. Arte e canzone al festival*, postfazione di P. Ortoleva, Coniglio, Roma.
- JUDT TONY (2008), *Dopoguerra. Come è cambiata l'Europa dal 1945 a oggi*, Mondadori, Milano (ed. or. *Postwar. A History of Europe since 1945*, Heinemann, London 2005).
- LANARO SILVIO (1992), *Storia dell'Italia repubblicana. Dalla fine della guerra agli anni novanta*, Marsilio, Venezia.
- LA VIA STEFANO (2006), *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Carocci, Roma.
- LEYDI ROBERTO (1995), *Le molte Italie e altre questioni di ricerca e di studio*, in Id. (a cura di), *Guida alla musica popolare in Italia*, 1. *Forme e strutture*, LIM, Lucca.
- LINGIARDI VITTORIO (2007), *Citizen gay. Famiglie, diritti negati e salute mentale*, il Saggiatore, Milano.
- LIPERI FELICE (1995), *Le città sonore*, Costa & Nolan, Genova.
- ID. (1999), *Storia della canzone italiana*, RAI-ERI, Roma.

BIBLIOGRAFIA

- LUSSANA FIAMMA (1997), *Le donne e la modernizzazione: il neofemminismo degli anni settanta*, in AA.VV., *Storia dell'Italia repubblicana*, III, 2, Einaudi, Torino, pp. 473-565.
- LUZZATTO SERGIO (2008), *Padre Pio. Miracoli e politica nell'Italia del Novecento*, Einaudi, Torino.
- MAGAUDA PAOLO (2009), *Processes of Institutionalisation and "Symbolic Struggle" in the "Independent Music" Field in Italy*, in "Modern Italy", 14, 3, pp. 295-310.
- MARINI GIOVANNA (1980), *Due, tre, molti pubblici...: ovvero, come e perché Sanremo è morto*, in Borgna (1980), pp. 186-200.
- MARIUZZO ANDREA (2010), *Divergenze parallele. Comunismo e anticomunismo alle origini del linguaggio politico dell'Italia contemporanea (1945-1953)*, Rubbettino, Soveria Mannelli.
- MARWICK ARTHUR (1998), *The Sixties. Cultural Revolution in Britain, France, Italy and the United States 1958-1974*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- MAZZOLETTI ADRIANO (2004), *Il jazz in Italia: dalle origini alle grandi orchestre*, EDT, Torino.
- MEAZZA RENATA, SCALDAFERRI NICOLA (a cura di) (2008), *Patrimoni sonori della Lombardia. Le ricerche dell'Archivio di Etnografia e Storia Sociale*, Squilibri, Roma.
- MELLONI ALBERTO (2009), *Papa Giovanni. Un cristiano e il suo concilio*, Einaudi, Torino.
- MICOCCI VINCENZO (2009), *Vincenzo, io ti ammazzerò. La storia dell'uomo che inventò i cantautori*, a cura di L. Ceri, Coniglio, Roma.
- MIDDLETON RICHARD (1994), *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano (ed. or. *Studying Popular Music*, Open University Press, Buckingham 1990).
- MIGNEMI ADOLFO (1996), *Propaganda, politica e mezzi di comunicazione di massa: tra fascismo e democrazia*, Edizioni Gruppo Abele, Torino.
- MILA MASSIMO (1959), *Cronache musicali 1955-1959*, Einaudi, Torino.
- ID. (1995), *Scritti civili*, a cura di A. Cavaglion, Einaudi, Torino, pp. 191-2.
- MILLER EDWARD (2003), *The Nonsensical Truth of the Falsetto Voice*, in "Popular Musicology Online", 2, www.popular-musicology-online.com/issues/02/miller.html.
- MILWARD ALAN S. (1984), *The Reconstruction of Western Europe 1945-1951*, Methuen, London.
- MONTELEONE FRANCO (1995), *Storia della radio e della televisione in Italia. Un secolo di suoni e di immagini*, Marsilio, Venezia.

- MOORE ALLAN F. (2001), *Rock: The Primary Text – Developing a Musicology of Rock*, Aldershot, Ashgate.
- MORREALE EMILIANO (2009), *L'invenzione della nostalgia. Il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Donzelli, Roma.
- NIGRA COSTANTINO (1975), *Canti popolari del Piemonte*, pref. di G. Cocchiara, Einaudi, Torino (1^a ed. 1888).
- ORTOLEVA PEPPINO (1993), *Linguaggi culturali via etere*, in *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, a cura di S. Soldani e G. Turi, il Mulino, Bologna, vol II, pp. 441-88.
- ID. (1995), *Un ventennio a colori. Televisione privata e società in Italia 1975-1995*, Giunti, Firenze.
- PALOMBA SALVATORE (2003), *La canzone napoletana. La storia, i testi, gli autori*, L'Ankor, Milano.
- PANARARI MASSIMILIANO (2010), *L'egemonia sottoculturale. L'Italia da Gramsci al gossip*, Einaudi, Torino.
- PANVINO GUIDO (2009), *Ordine nero guerriglia rossa. La violenza politica nell'Italia degli anni Sessanta e Settanta (1966-1975)*, Einaudi, Torino.
- PASOLINI PIER PAOLO (1999), *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di P. Bellocchio, cronologia di N. Naldini, Mondadori, Milano.
- PATRIARCA SILVANA (2010), *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Laterza, Roma-Bari.
- PAVONE CLAUDIO (1991), *Una guerra civile. Saggio sulla moralità della Resistenza*, Bollati Boringhieri, Torino.
- PERONI MARCO (2005), *Il nostro concerto. La storia contemporanea tra musica leggera e canzone popolare*, Bruno Mondadori, Milano.
- PIVATO STEFANO (2002), *La storia leggera. L'uso pubblico della storia nella canzone italiana*, il Mulino, Bologna.
- PIVATO STEFANO, MARTELLINI AMORENO (2005), *Bella ciao. Canto e politica nella storia d'Italia*, Laterza, Roma-Bari.
- PORCIANI ILARIA (2002), *Famiglia e nazione nel lungo Ottocento*, in "Passato e Presente", XX, 57, pp. 9-39.
- PORTELLI ALESSANDRO (1985), *L'orsacchiotto e la tigre di carta. Il rock and roll arriva in Italia*, in "Quaderni storici", XX, 58, pp. 135-47.
- PRATO PAOLO (1998), *Gli urlatori e la generazione del rumore: note per una sociologia della canzone*, in F. Fabbri, L. Pestalozza (a cura di), *Mina. Una forza incantatrice*, Euresis, Milano, pp. 139-50.
- RASTELLI NINO, PANZERI MARIO, MASCHERONI VITTORIO (1952), *Papaveri e papere*, Edizioni musicali Mascheroni S.A., Milano.

BIBLIOGRAFIA

- RAYKOFF IVAN, TOBIN ROBERT DEAM (2007), *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*, Aldershot, Ashgate.
- RICCI ANTONIO (2010), *Premessa*, in Vesigna (2010), pp. 5-7.
- RICORDI CLAUDIO (2010), *Ti ricordi di Nanni? L'uomo che inventò i cantautori*, Excelsior 1881, Milano.
- RIDOLFI MAURIZIO (2003), *Le feste nazionali*, il Mulino, Bologna.
- ROSSETTI CARLO (2009), *L'irresistibile ascesa di Marco Carta*, in "il Mulino", LVII, 3, pp. 517-22.
- ROSSI DORIA ANNA (1994), *Le donne sulla scena politica*, in *Storia dell'Italia repubblicana*, I. *La costruzione della democrazia. Dalla caduta del fascismo agli anni cinquanta*, coordinatore F. Barbagallo, Einaudi, Torino, pp. 777-846.
- SACHS CURT (1979), *Le sorgenti della musica*, Boringhieri, Torino (ed. or. *The Wellsprings of Music*, Martinus Nijhoff, Den Haag 1962).
- SALVADORI MASSIMO L. (1977), *Gramsci e il problema storico della democrazia*, Einaudi, Torino (2^a ed.).
- ID. (1996), *Storia d'Italia e crisi di regime. Saggio sulla politica italiana 1861-1996*, il Mulino, Bologna.
- SALVATORE GIANFRANCO (1997), *Mogol-Battisti, l'alchimia del verso cantato. Arte e linguaggio della canzone moderna*, Castelveccchi, Roma.
- SALVATORI DARIO (2000), *La vicenda e i protagonisti di mezzo secolo di festival della canzone*, RAI-ERI, Roma.
- SANTORO MARCO (2010), *Effetto Tenco. Genealogia della canzone d'autore*, il Mulino, Bologna.
- SASSOON DAVID (2008), *La cultura degli europei. Dal 1800 a oggi*, Rizzoli, Milano (ed. or. *The Culture of Europeans*, Harper Collins, London 2006).
- SAVASTANO LUANA (2005), *Domenico Modugno. Il "cantautore" che ha dato una svolta alla moderna canzone italiana*, tesi di laurea inedita, Università di Pavia, Facoltà di Musicologia, a.a. 2004-05.
- SAVONA VIRGINIO, STRANIERO MICHELE L. (1979), *Canti dell'Italia fascista*, Garzanti, Milano.
- SCOPPOLA PIETRO (1991), *La repubblica dei partiti. Profilo storico della democrazia in Italia 1945-1990*, il Mulino, Bologna.
- SODDU PAOLO (2008), *Ugo La Malfa. Il riformista moderno*, Carocci, Roma.
- SPAZIANTE LUCIO (2010), *Dai beat alla generazione dell'I-pod*, Carocci, Roma.
- STRANIERO MICHELE *et al.* (1964), *Le canzoni della cattiva coscienza*, pref. di U. Eco, Bompiani, Milano.
- TABASSO EDOARDO, BRACCI MARCO (2010), *Da Modugno a X Factor. Musica e società italiana dal dopoguerra a oggi*, Carocci, Roma.

- TAGG PHILIP (1994), *Popular Music. Da Kojak al Rave*, a cura di R. Agostini e L. Marconi, Clueb, Bologna.
- TEMPESTI FERNANDO (1997), *Gian Burrasca*, in *I luoghi della memoria. Personaggi e date dell'Italia unita*, a cura di M. Isnenghi, Laterza, Roma-Bari, pp. 139-49.
- TENCO LUIGI (2008), *Concerto italiano. Canzoni per sempre*, Universal M.G.B. Publications-Ricordi, Milano.
- TESTA ALBERTO, ROSSI CARLO ALBERTO (1960), *Quando vien la Sera*, Edizioni C. A. Rossi, Milano.
- TONELLI ANNA (1998), *E ballando ballando. La storia d'Italia a passi di danza (1815-1996)*, Franco Angeli, Milano.
- EAD. (2007), *Comizi d'amore: politica e sentimenti dal '68 ai papa boys*, Carocci, Roma.
- TREVES ANNA (1976), *Le migrazioni interne nell'Italia fascista. Politica e realtà demografica*, Einaudi, Torino.
- VARSORI ANTONIO (1998), *L'Italia nelle relazioni internazionali dal 1943 al 1992*, Laterza, Roma-Bari.
- VEAL MICHAEL E. (2007), *Dub. Soundscapes and Shattered Songs in Jamaican Reggae*, Wesleyan University Press, Middletown (CT).
- VENTRONE ANGELO (2003), *L'assalto al cielo. Le radici della violenza politica*, in *L'Italia repubblicana nella crisi degli anni settanta*, 4. *Sistema politico e istituzioni*, atti del ciclo di convegni (Roma, novembre e dicembre 2001) a cura di G. De Rosa e G. Monina, Rubbettino, Soveria Mannelli, pp. 181-201.
- VENTURELLI RENATO (a cura di) (1998), *Nessuno ci può giudicare. Il lungo viaggio del cinema musicale italiano 1930/1980*, Fahrenheit 451, Roma.
- VESIGNA GIGI (2010), *Vox populi. Voci di sessant'anni della nostra vita*, Excelsior 1881, Milano.
- ZACCURI ALESSANDRO (2009), *Infinita notte*, Mondadori, Milano.
- ZINGALES CHRISTIAN (2008), *Italiani Brava Gente. Agiografie, psicologie, geografie della canzone italiana*, Tuttle edizioni, Camicia (AR).
- ZOPPA MARIA CRISTINA (2008), *Nel blu dipinto di blu. Modugno, 1958, "Volare" e il sogno possibile*, pres. di P. Baudo, Donzelli, Roma.
- ZUMTHOR PAUL (1984), *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, il Mulino, Bologna (ed. or. *Introduction à la poésie orale*, Seuil, Paris 1983).

1953

a. n., "Viale d'autunno" di D'Anzi premiata al Festival della canzone, in "La Stampa", 1° febbraio.

Enrico Ardù, *Ce n'è per tutti*, in "l'Unità", 1° febbraio.

Diego Carpitella, *Le canzoni del festival*, in "Noi donne", 20 febbraio 1953.

BIBLIOGRAFIA

1954

Piero Novelli, *La canzone italiana esiste veramente?*, in "l'Unità", 29 gennaio.

Filippo Sacchi, *Misteri di Sanremo*, in "La Stampa", 31 gennaio.

1955

Enrico Ardù, *Il v Festival della canzone che si apre oggi si presenta rinnovato in molti aspetti*, in "l'Unità", 27 gennaio.

Enrico Ardù, *All'insegna della tristezza*, in "l'Unità", 28 gennaio.

Enrico Ardù, *"Buongiorno tristezza" vincitrice a Sanremo*, in "l'Unità", 30 gennaio.

Gigi Ghirotti, *Una sfilata di canzoni tristi inaugura il Festival di Sanremo*, in "La Stampa", 28 gennaio.

Gigi Ghirotti, *Otto canzoni in gara per la conquista del "Trofeo"*, in "La Stampa", 29 gennaio.

Ezio Grazzini, *Al quinto Festival di Sanremo scelte le quattro canzoni finaliste*, in "Corriere della Sera", 28 gennaio.

Ezio Grazzini, *Netta affermazione dei "passatisti" al quinto Festival di Sanremo*, in "Corriere della Sera", 29 gennaio.

Ezio Grazzini, *Alla canzone "Buongiorno tristezza" il primo premio del Festival di Sanremo*, in "Corriere della Sera", 30 gennaio.

1956

Antonio Antonucci, *La prima selezione al Festival della canzone*, in "La Stampa", 9 marzo.

Enrico Ardù, *Stasera prende il via il torneo della canzone*, in "l'Unità", 8 marzo.

Diego Carpitella, *Ogni canzone un romanzo d'appendice*, in "Avanguardia", 26 febbraio.

Ezio Grazzini, *Serata di canzoni orecchiabili al sesto Festival di Sanremo*, in "Corriere della Sera", 10 marzo.

Ezio Grazzini, *Laureate le tre canzoni del Festival di Sanremo*, in "Corriere della Sera", 11 marzo.

Ezio Grazzini, *Le "vecchie voci" chiudono il "Festival"*, in "Corriere d'informazione", 12-13 marzo.

Vincenzo Rovi, *Il Festival della canzone di Sanremo si è chiuso con un carosello di ricordi*, in "Stampa Sera", 12-13 marzo.

1957

A[rturo] G[ismondi], *Stasera a Sanremo la prima tappa del tradizionale torneo delle canzoni*, in "l'Unità", 7 febbraio.

Arturo Gismondi, *“Corde della mia chitarra” di Ruccione-Fiorelli ha vinto il VII Festival della canzone a Sanremo*, in “l’Unità”, 10 febbraio.

Ezio Grazzini, *Il festival della canzone alla finale fra vivi consensi e spunti polemici*, in “Corriere della Sera”, 10 febbraio.

1958

Gigi Ghirotti, *Scelte al festival di Sanremo le altre cinque canzoni per la finale*, in “La Stampa”, 1° febbraio.

Gigi Ghirotti, *Ha vinto “Nel blu dipinto di blu”. Un autore accusa il festival d’irregolarità*, in “La Stampa”, 2 febbraio.

Arturo Gismondi, *Le canzoni favorite nel torneo di San Remo*, in “l’Unità”, 30 gennaio.

Arturo Gismondi, *Senza voli le prime cinque canzoni ammesse alla finale di S. Remo*, in “l’Unità”, 31 gennaio.

Arturo Gismondi, *Scelti ormai i dieci motivi per la grande finalissima stasera San Remo laurea la canzone italiana 1958*, in “l’Unità”, 1° febbraio.

Arturo Gismondi, *Trionfa Modugno a San Remo ma Ruccione ricorre ai legali*, in “l’Unità”, 2 febbraio.

Ezio Grazzini, *Trionfo della Pizzi e della Torrielli in una canzone di estro romantico*, in “Corriere della Sera”, 1° febbraio.

Ezio Grazzini, *“Nel blu dipinto di blu” di Modugno ha vinto il Festival della canzone*, in “Corriere della Sera”, 2 febbraio.

1959

Arturo Gismondi, *“Piove” di Modugno trionfa nella seconda giornata a S. Remo suscitando tempesta tra i tifosi dell’urlo e quelli del vocalizzo*, in “l’Unità”, 31 gennaio.

Ezio Grazzini, *Conclusa a Sanremo la scelta delle canzoni per la finalissima*, in “Corriere della Sera”, 31 gennaio.

Ezio Grazzini, *“Piove” di Modugno ha vinto il Festival della canzone di Sanremo*, in “Corriere della Sera”, 1° febbraio.

Ugo La Malfa, *Il dramma di Moro*, in “La Voce repubblicana”, 9 ottobre.

Alberto Todisco, *I dischi di canzonette riempiono le ore libere di milioni di italiani*, in “La Stampa”, 4 febbraio.

Un pronostico impossibile, in “l’Unità”, 29 gennaio.

1960

Arturo Gismondi, *Plebiscito per “Romantica” di Rascel (ma il merito è soprattutto di Dallara)*, in “l’Unità”, 30 gennaio.

BIBLIOGRAFIA

Ezio Grazzini, *Rascal ha vinto il Festival imponendosi con "Romantica" su Modugno*, in "Corriere della Sera", 31 gennaio.

Gino Nebiolo, *Ha vinto "Romantica" sussurrata da Rascal e urlata a pieni polmoni da Tony Dallara*, in "La Stampa", 30 gennaio.

Gino Nebiolo, *"Romantica" è prima assoluta al Festival seguita da "Liberò" e "Quando vien la Sera"*, in "La Stampa", 31 gennaio.

Gino Nebiolo, *Se volete ridere leggete le canzoni di Sanremo*, in "La Stampa", 2 febbraio.

1961

Arturo Gismondi, *Scatenata a San Remo la battaglia tra le canzoni*, in "l'Unità", 27 gennaio.

Arturo Gismondi, *Furoreggia Milva più di Mina e Miranda Martino è eliminata*, in "l'Unità", 28 gennaio.

Arturo Gismondi, *Milva la rivelazione del "San Remo 1961"*, in "l'Unità", 29 gennaio.

Arturo Gismondi, *"Al di là" vince l'XI Festival seguita da "24 mila baci" e "Il mare nel cassetto"*, in "l'Unità", 7 febbraio.

Ezio Grazzini, *Dorelli sarà sostituito da Latilla e Renda*, in "Corriere della Sera", 26 gennaio.

Ezio Grazzini, *"Al di là" si è imposta nella prima serata di Sanremo*, in "Corriere della Sera", 27 gennaio.

Ezio Grazzini, *Vivo successo di Milva nella seconda serata a Sanremo*, in "Corriere della Sera", 28 gennaio.

Ezio Grazzini, *"Finalissima" con scarso mordente in attesa del verdetto del Votofestival*, in "Corriere della Sera", 29 gennaio.

Ezio Grazzini, *"Al di là" vince il festival precedendo "Ventiquattromila baci"*, in "Corriere della Sera", 7 febbraio.

Giovanni Grazzini, *La musa di Sanremo*, in "Il Mondo", 21 febbraio.

Gino Nebiolo, *Mina si scatenava, Bindi delude nella prima serata di Sanremo*, in "La Stampa", 27 gennaio.

Gino Nebiolo, *Il duello tra Mina e Milva sarà risolto solo dal verdetto del pubblico a "Voto festival"*, in "La Stampa", 29 gennaio.

Gino Nebiolo, *I divi del Festival si trasformano in "agenti elettorali" delle canzoni*, in "Stampa Sera", 30-31 gennaio.

Gino Nebiolo, *"Al di là" ha vinto il Festival di Sanremo*, in "La Stampa", 7 febbraio.

I. S., *Nuova canzone di Paoli, Gli innamorati sono soli*, in "l'Unità", 7 febbraio.

1962

Mario Fazio, *Cantanti e canzoni daranno inizio alla battaglia di Sanremo che vale milioni*, in “La Stampa”, 4 febbraio.

Mario Fazio, *Milva, Modugno e Villa ebbero almeno il merito di vegliare chi dormiva per la noia del festival*, in “La Stampa”, 13 febbraio.

Ezio Grazzini, *Con dodici canzoni in Eurovisione si è concluso un Festival ad alto livello*, in “Corriere della Sera”, 11 febbraio.

Ezio Grazzini, *Stasera la signora notaio rivelerà chi vince il Festival*, in “Corriere della Sera”, 18 febbraio.

Leoncarlo Settimelli, *Stasera scatta il Festival della Canzone Niente tv le prime due serate*, in “l'Unità”, 8 febbraio.

1963

Mario Cervi, *Uno per tutte ha vinto il Festival della Canzone*, in “Corriere della Sera”, 10 febbraio.

Mario Cervi, *Il periodo dei motivi patetici tramontato al Festival di Sanremo*, in “Corriere della Sera”, 11 febbraio.

Furio Fasolo, *Per la prima volta a Sanremo non si è parlato d'“intrallazzo”*, in “Stampa Sera”, 11-12 febbraio.

Daniele Ionio, *Villa ha piantato la solita grana*, in “l'Unità”, 9 febbraio.

Daniele Ionio, *Sorpresa al festival: ha vinto Tony Renis*, in “l'Unità”, 10 febbraio.

Gaetano Tumiatì, *Si apre il Festival di Sanremo Milva e Claudio Villa dati per favoriti*, in “La Stampa”, 7 febbraio.

Gaetano Tumiatì, *Lunga sfilata di motivi d'amore nella prima serata del Festival di Sanremo*, in “La Stampa”, 8 febbraio.

1964

A[ntonio] Antonucci, *Scarso l'interesse per le voci nuove*, in “La Stampa”, 30 gennaio.

Antonio Antonucci, *L'esordiente sedicenne Gigliola Cinquetti ha vinto il Festival della canzone a Sanremo*, in “La Stampa”, 2 febbraio.

Vincenzo Buonassisi, *Primo “round” a Sanremo fra italiani e stranieri*, in “Corriere della Sera”, 31 gennaio.

Gigi Ghirotti, *Canzoni per tutti i gusti a Sanremo nella chiassosa prima serata del Festival*, in “La Stampa”, 30 gennaio.

Daniele Ionio, *Ora sono tutti sulle spine*, in “l'Unità”, 31 gennaio.

Daniele Ionio, *Villa, Milva e Renis esclusi*, in “l'Unità”, 1° febbraio.

Daniele Ionio, *La più giovane ha fatto centro*, in “l'Unità”, 2 febbraio.

1965

- Vincenzo Buonassisi, *Scelte le dodici canzoni per la finale di Sanremo*, in “Corriere della Sera”, 29 gennaio.
- Gigi Ghirotti, *Meno urlatori a Sanremo la canzone torna alla melodia*, in “La Stampa”, 21 gennaio.
- Gigi Ghirotti, *Stasera a Sanremo le prime dodici canzoni per un festival che interessa tutto il mondo*, in “La Stampa”, 28 gennaio.
- Gigi Ghirotti, *Il festival di Sanremo si è aperto col primo scontro fra urlatori e melodici*, in “La Stampa”, 29 gennaio.
- Gigi Ghirotti, *Bobby Solo con Se piangi, se ridi ha vinto il Festival della canzone*, in “La Stampa”, 31 gennaio.
- Giovanni Grazzini, *La luna è tramontata a Sanremo*, in “Corriere della Sera”, 31 gennaio.
- Daniele Ionio, *Oggi Sanremo: ci sarà del nuovo?*, in “l’Unità”, 28 gennaio.
- Daniele Ionio, *Le prime 12 hanno preso il via*, in “l’Unità”, 29 gennaio.
- Daniele Ionio, *Neppure ieri grosse sorprese*, in “l’Unità”, 30 gennaio.
- Leoncarlo Settimelli, *Baraonda a Roma per il “Festival degli esclusi”*, in “l’Unità”, 31 gennaio.

1966

- Enzo Biagi, *L’Italia può essere tranquilla. Bobby Solo ha avuto il perdono*, in “La Stampa”, 22 gennaio.
- Vincenzo Buonassisi, *Bobby Solo e Di Stefano eliminati dalla “finalissima” di Sanremo*, in “Corriere della Sera”, 28 gennaio.
- Vincenzo Buonassisi, *Eliminati anche Paoli e Celentano dalla finalissima di Sanremo*, in “Corriere della Sera”, 29 gennaio.
- Mino Durand, *Bobby Solo e Pippo Di Stefano (sconfitti) non fanno drammi*, in “Corriere della Sera”, 29 gennaio.
- Gigi Ghirotti, *Stasera si apre il Festival di Sanremo. Vivace confronto tra urlatori e melodici*, in “La Stampa”, 27 gennaio.
- Gigi Ghirotti, *Bobby Solo eliminato a Sanremo dopo la prima Serata del Festival*, in “La Stampa”, 28 gennaio.
- Gigi Ghirotti, *Milva e Claudio Villa si affermano nella seconda giornata del Festival di Sanremo*, in “La Stampa”, 29 gennaio.
- Gigi Ghirotti, *Domenico Modugno, in coppia con la Cinquetti vince per la quarta volta il Festival di Sanremo*, in “La Stampa”, 30 gennaio.
- Daniele Ionio, *Di Stefano (prudente) ha anche un sostituto*, in “l’Unità”, 27 gennaio.
- Daniele Ionio, *Sanremo: no a Bobby Solo*, in “l’Unità”, 28 gennaio.

Daniele Ionio, *Disfatta su due fronti per Adriano Celentano*, in "l'Unità", 29 gennaio.

Daniele Ionio, *Il duo Cinquetti-Modugno sopra tutti a Sanremo*, in "l'Unità", 30 gennaio.

Chiara Valentini, *I veri strateghi del Festival di Sanremo*, in "Corriere della Sera", 26 gennaio.

1967

Gigi Ghirotti, *La più inattesa novità del festival: i capelloni si lavano e si profumano*, in "La Stampa", 25 gennaio.

Daniele Ionio, *La scenografia è l'unica cosa moderna del Festival*, in "l'Unità", 25 gennaio.

Daniele Ionio, *Sanremo ore 21 il sipario*, in "l'Unità", 26 gennaio.

Daniele Ionio, *La "macchina" ha continuato a marciare ma senza entusiasmi*, in "l'Unità", 29 gennaio.

Daniele Ionio, *Dietro la facciata della "Canzone italiana"*, in "l'Unità", 1° febbraio.

Lietta Tornabuoni, *Gli indifferenti*, in "L'Europeo", 9, 1967, in <http://luigi-tenco.tripod.com/frames/tornabuoni.htm>.

1968

Ennio Donaggio, *Celentano respinge l'accusa di truffa ma Don Backy rinnova i suoi attacchi*, in "Stampa Sera", 5-6 febbraio.

Gigi Ghirotti, *Antoine costretto a licenziare le sue tre belle indossatrici*, in "La Stampa", 2 febbraio.

Gigi Ghirotti, *Celentano canta per Don Backy poi gli farà bloccare tutti i dischi*, in "La Stampa", 3 febbraio.

Daniele Ionio, *Una vigilia nell'apatia*, in "l'Unità", 31 gennaio.

Daniele Ionio, *Incertezza nei pronostici ma sicurezza negli incassi*, in "l'Unità", 1° febbraio.

Daniele Ionio, *Finita la festa: occhio agli incassi dei dischi*, in "l'Unità", 4 febbraio.

Remo Lugli, *Già "tutto esaurito" a Sanremo per il Festival della canzone*, in "La Stampa", 28 gennaio.

Alfonso Madeo, *C'è qualcosa che non funziona nel festival canoro di Sanremo*, in "Corriere della Sera", 5 febbraio.

1969

f. b., *Sanremo: Fo con la "Pantomima" al controfestival*, in "l'Unità", 26 gennaio.

r[emo] l[ugli], *Accesi dibattiti tra contestatori al controfestival di villa Ormond*, in "La Stampa", 31 gennaio.

BIBLIOGRAFIA

Remo Lugli, *Undici motivi d'amore, uno serio nella seconda serata del Festival*, in "La Stampa", 1° febbraio.

Alfonso Madeo, *Stasera si apre il Festival*, in "Corriere della Sera", 30 gennaio.

1971

Daniele Ionio, *Neanche un'idea nuova a Sanremo*, in "l'Unità", 24 febbraio.

Daniele Ionio, *Se il vincitore esulta, gli altri non piangono*, in "l'Unità", 1° marzo.

Processo alle nostre canzoni, interventi di Giovanni Arpino, Gigi Ghirotti e Lietta Tornabuoni, in "La Stampa", 25 febbraio.

1972

Luciano Curino, *I cantanti nell'imbarazzo*, in "La Stampa", 23 febbraio.

Gigi Ghirotti, *Le ragioni di Villa*, in "La Stampa", 24 febbraio.

Gigi Ghirotti, *La Pavone non piace "sexy"*, in "La Stampa", 27 febbraio.

Daniele Ionio, *Sanremo: il Festival si fa (con qualche defezione?)*, in "l'Unità", 24 febbraio.

Daniele Ionio, *Sanremo né meglio né peggio di prima*, in "l'Unità", 25 febbraio.

Daniele Ionio, *S'afferma il tradizionale gusto tipico di Sanremo*, in "l'Unità", 26 febbraio.

Daniele Ionio, *Nicola Di Bari vince in un finale senza sorprese*, in "l'Unità", 27 febbraio.

1973

Vincenzo Buonassisi, *No di Celentano al "Festival della mutua"*, in "Corriere della Sera", 7 marzo.

Vincenzo Buonassisi, *Sanremo: Di Capri e Milva in finale*, in "Corriere della Sera", 10 marzo.

Luca Goldoni, *Videoconvento*, in "Corriere della Sera", 11 marzo.

Daniele Ionio, *Prime sorprese: esclusi Endrigo e la Cinquetti*, in "l'Unità", 9 marzo.

g[igi] s[peroni], *Sanremo: un Festival per i giovani*, in "Corriere della Sera", 1° marzo.

1974

Luca Goldoni, *Abrogazione senza referendum*, in "Corriere della Sera", 10 marzo.

Daniele Ionio, *Sanremo ha toccato il fondo*, in "l'Unità", 9 marzo.

Daniele Ionio, *Iva Zanicchi ha vinto il Festival di Sanremo*, in "l'Unità", 10 marzo.

Gigi Speroni, *Sanremo: per la terza volta Iva Zanicchi*, in "Corriere della Sera", 10 marzo.

1975

Mario Luzzatto Fegiz, *Sanremo indifferente ha scelto i primi 6*, in “Corriere della Sera”, 28 febbraio.

Mario Luzzatto Fegiz, *Ha vinto Gilda con “Ragazza del Sud”*, in “Corriere della Sera”, 2 marzo.

Gigi Speroni, *Da 8 a 25 milioni sborsati per le figlie allo sbaraglio*, in “Corriere della Sera”, 2 marzo.

1976

Daniele Ionio, *Il letto domina a Sanremo*, in “l’Unità”, 21 febbraio.

Daniele Ionio, *Non c’è stato nemmeno il conclamato spettacolo*, in “l’Unità”, 22 febbraio.

1977

Daniele Ionio, *Clima di grande fiacca al Festival di Sanremo*, in “l’Unità”, 4 marzo.

1978

Renzo Arbore, *La “posta del cuore” a Sanremo*, in “Corriere della Sera”, 27 gennaio.

Renzo Arbore, *Festival in jeans... ma col lamé*, in “Corriere della Sera”, 28 gennaio.

Alberto Bevilacqua, *La triste “sagra” degli imitatori*, in “Corriere della Sera”, 30 gennaio.

Daniele Ionio, *A Sanremo di scena amori e chiacchiere*, in “l’Unità”, 27 gennaio.

Daniele Ionio, *Travolto dalla banalità il festival di Sanremo*, in “l’Unità”, 29 gennaio.

Mario Luzzatto Fegiz, *Supervittoriosi a Sanremo “i Matia Bazar”*, in “Corriere della Sera”, 29 gennaio.

Roberto Vecchioni, *Nel gioco anche la strega di “Bianca e Bernie”*, in “Corriere della Sera”, 29 gennaio.

1979

Natalia Aspesi, *I nipotini di Nilla Pizzi*, in “la Repubblica”, 12 gennaio.

Luigi Bianco, *29° Festival di Sanremo. “Sono un uomo oggetto”*, in “TV Sorrisi e Canzoni”, 14 gennaio.

m. l[uzzatto] f[egiz], *Perché non piace*, in “Corriere della Sera”, 13 gennaio.

Michele Serra, *La faticosa impresa dei festivalieri di Sanremo*, in “l’Unità”, 15 gennaio.

BIBLIOGRAFIA

1980

Alberto Bevilacqua, *Non scandalizzare le feste altrui*, in “Corriere della Sera”, 11 febbraio.

Arnaldo Giuliani, *Un “buffone” alla corte del festival*, in “Corriere della Sera”, 9 febbraio.

Michele Serra, *E dopo il gran finale gli occhi sul mercato*, in “l’Unità”, 10 febbraio.

m[ichele] s[erra], *Sanremo espugnato da Roberto Benigni*, in “l’Unità”, 11 febbraio.

Michele Serra, *L’amore come un brutto souvenir*, in “l’Unità”, 11 febbraio.

1981

Daniele Ionio, *Stasera la resa dei conti (con sorpresa finale)*, in “l’Unità”, 7 febbraio.

Mario Luzzatto Fegiz, *“Per Elisa” di Alice sbanca Sanremo*, in “Corriere della Sera”, 8 febbraio.

Mario Luzzatto Fegiz, *Alice ringrazia Battiato e il “ciccione” fa discutere*, in “Corriere della Sera”, 9 febbraio.

Luca Villosesi, *A Sanremo, il festival della riscossa, ma “fiore” fa ancora rima con “amore”*, in “la Repubblica”, 7 febbraio.

1982

Daniele Ionio, *Big, frati e coppie: si cerca il miracolo*, in “l’Unità”, 29 gennaio.

Daniele Ionio, *Che sorpresa! Ha vinto Fogli*, in “l’Unità”, 31 gennaio.

Mario Luzzatto Fegiz, *Al Bano e Romina puntano alla vetta della “hit parade”*, in “Corriere della Sera”, 30 gennaio.

Marinella Venegoni, *Sanremo: stasera si ricomincia da trentadue*, in “La Stampa”, 28 gennaio.

Marinella Venegoni, *Frate Cionfoli: cantare è la mia nuova missione*, in “La Stampa”, 29 gennaio.

Marinella Venegoni, *I divi degli anni ’60: “Andava male quando cantavano gli intellettuali”*, in “La Stampa”, 30 gennaio.

Marinella Venegoni, *Sanremo, canzoni per tutti i gusti*, in “La Stampa”, 31 gennaio.

1983

Daniele Ionio, *E se nessuno vincessa a Sanremo?*, in “l’Unità”, 5 febbraio.

Daniele Ionio, *Sanremo, vince Tiziana Rivale*, in “l’Unità”, 6 febbraio.

Fabio Santini, *Sanremo meno venti. Storia da raccontare alla mia piccola Luvi*, in “TV Sorrisi e Canzoni”, 16 gennaio.

Roberto Vecchioni, *Il Festival è un Natale “truccato”*, in “l’Unità”, 5 febbraio.

1984

Renzo Arbore, *Ecco la "classifica" di Arbore*, in "Corriere della Sera", 6 febbraio.

Gino Castaldo, *Aspettando i "big" quelli veri*, in "la Repubblica", 5 febbraio.

Gino Castaldo, *Perché non mettere il meglio fuori concorso?*, in "la Repubblica", 6 febbraio.

Patrizia Ricci, *Eros Ramazzotti: Ribelle di successo*, in "TV Sorrisi e Canzoni", 11 marzo.

Sanremo '84, in "TV Sorrisi e Canzoni", 12 febbraio 1984.

Michele Serra, *Patty, è rinata una bambola*, in "l'Unità", 3 febbraio.

Leonardo Vergani, *Romina-Al Bano: "Andiamo avanti con l'ottimismo"*, in "Corriere della Sera", 4 febbraio.

1985

Il "sì" di intellettuali e artisti, in "l'Unità", 8 giugno.

Fabio Santini, *Sarà il Festival delle novità*, in "TV Sorrisi e Canzoni", 6 gennaio.

Fabio Santini, *I giovani del Festival. Dopo Sanremo saranno famosi?*, in "TV Sorrisi e Canzoni", 27 gennaio.

Fabio Santini, *Sanremo '85. Un Festival tricolore*, in "TV Sorrisi e Canzoni", 17 febbraio.

Fabio Santini, *Claudio Baglioni: e adesso vita!*, in "TV Sorrisi e Canzoni", 16 giugno.

Michele Serra, *Sanremo. Cosa non si fa per te*, in "l'Unità", 8 febbraio.

Michele Serra, *Ricchi e poveri, al 7° anno arrivò Sanremo*, in "l'Unità", 10 febbraio.

1986

Ecco il settore nuove proposte italiane, in "TV Sorrisi e Canzoni", 19 febbraio.

Antonio Padellaro, *Manca, un re senza regno*, in "Corriere della Sera", 28 dicembre.

1987

Rosanna Mani, Patrizia Ricci, *Sanremo 1987. Largo ai giovani*, in "TV Sorrisi e Canzoni", 18 gennaio.

Questa Rai che censura e chiede sempre più soldi, in "l'Unità", 8 febbraio.

Alessandro Robecchi, *I bravi, i brutti e i cattivi*, in "l'Unità", 8 febbraio.

Daniele Soragni, *Faccio parlare la musica*, in "TV Sorrisi e Canzoni", 23 agosto.

1989

Fabio Santini, *Aragozzini: Ecco il mio Sanremo*, in "TV Sorrisi e Canzoni", 15 gennaio.

BIBLIOGRAFIA

Fabio Santini, Daniele Soragni, *Sanremo '89. Tradizione e follia*, in “TV Sorrisi e Canzoni”, 19 febbraio.

Fabio Santini, *Raf alla ricerca degli anni perduti*, in “TV Sorrisi e Canzoni”, 23 aprile.

1990

Ernesto Assante, *Sanremo? È in Sudamerica*, in “la Repubblica”, 3 marzo.

Maria Pia Fusco, *A Sanremo si suona!*, in “la Repubblica”, 26 gennaio.

Maria Pia Fusco, *Fra una canzone e un goal*, in “la Repubblica”, 28 febbraio.

Ernesto Galli Della Loggia, *La cultura del pappagallo*, in “La Stampa”, 18 aprile.

Beniamino Placido, *Sanremo, sagra paesana 'asserziata' e senza follie*, in “la Repubblica”, 4 marzo.

Gianna Schelotto, *Lontano, lontano da Sanremo*, in “l'Unità”, 28 febbraio.

1991

Gherardo Gentili, *A Sanremo il terzo vince*, in “TV Sorrisi e Canzoni”, 7 aprile.

Maria Novella Oppo, *Arbore: Guardo il Festival per capire l'Italia*, in “l'Unità”, 1° marzo.

1992

Daniela Giannantonio, *Le promesse mantenute*, in “TV Sorrisi e Canzoni”, 1° marzo.

1993

Gino Castaldo, *Fra dio e integralismo prima la trasparenza*, in “la Repubblica”, 28 febbraio.

Leandro Palestini, *“Volevo lasciare un ricordo”. Maria Carta, esclusione dolorosa*, in “la Repubblica”, 23 gennaio.

1995

Nicoletta Brambilla, Gherardo Gentili, Daniele Soragni, *Superfestival. Parola di Pippo*, in “TV Sorrisi e Canzoni”, 19 febbraio.

Mario Luzzatto Fegiz, *Fantastica Giorgia, è regina a Sanremo*, in “Corriere della Sera”, 26 febbraio.

Gloria Pozzi, *Piccoli cantautori a Sanremo Giovani*, in “Corriere della Sera”, 6 novembre.

Sanremo ricomincia da 663 giovani. Chi farà da madrina all'ante Festival, in “Corriere della Sera”, 10 ottobre.

1997

Ranieri Polese, *“Poche emozioni?": la giuria dei saggi bocchia il festival*, in “Corriere della Sera”, 23 febbraio.

Michele Serra, *Il Festival di serie B*, in “la Repubblica”, 23 febbraio.

1998

Che brutti i nostri politici, in “la Repubblica”, 8 aprile.

Aldo Grasso, *Davanti al video*, in “Corriere della Sera”, 25 febbraio.

2001

De Simone Paola, *Subsonica*, 9 marzo, http://rockol.it/musicaitaliana.com/interviste/subsonica_20010309.html.

2002

Alessandro Capponi, *Padre Pio, arrestato per truffa il frate cantante*, in “Corriere della Sera”, 30 agosto.

Franco Fabbri, *Festival di Sanremo Canzoni nate per vincere*, in “l’Unità”, 5 febbraio.

2003

Paolo Conti, *Sanremo, partì in piscina la missione di Tony Renis*, in “Corriere della Sera”, 23 agosto.

Claudia Di Meo, *Morgan, controcorrente per salvare la musica*, in “Web magazine”, 24 gennaio, <http://news2000.libero.it/webmagazine/wmp11.html>.

Sebastiano Messina, *Primo canale, nell’era di Berlusconi il crollo di un mito dell’Italia TV*, in “la Repubblica”, 8 marzo.

2004

Gino Castaldo, *Celentano: Amo ancora il ritmo dell’orologio matto*, in “Repubblica.it”, 13 aprile.

Aldo Cazzullo, *E Tony minaccia querele con l’avvocato da battaglia*, in “Corriere della Sera”, 2 marzo.

Paolo Conti, *Mantova, forfait di Busi: “Perché c’è la Zanicchi”. E arriva Sgarbi*, in “Corriere della Sera”, 3 marzo.

Roberto Cotroneo, *Mammasantissima, c’è Sanremo*, in “l’Unità”, 3 marzo.

Roberto Cotroneo, *Sanremo? No, Sanflop*, in “l’Unità”, 6 marzo.

Nando Dalla Chiesa, Lidia Ravera, *La glaciazione si è fermata a Mantova*, in “l’Unità”, 2 marzo.

Ernesto Galli Della Loggia, *Una triste Europa politically correct*, in “Corriere della Sera”, 13 ottobre.

Toni Jop, *Il trapano che bucò l’accademismo*, in “l’Unità”, 3 marzo.

Maria Volpe, *Ancora Tony e i picciotti nel mirino della Ventura*, in “Corriere della Sera”, 3 marzo.

BIBLIOGRAFIA

2005

Angela Frenda, *Don Backy canta per An: ero di sinistra ma mi hanno epurato*, in “Corriere della Sera”, 4 settembre.

2006

Viviana Semprini, *Non dimenticate Alberto Semprini*, in “TV Sorrisi e Canzoni”, 11 agosto.

2007

Edmondo Berselli, *Una Hunziker d'oro a Sanremo*, in “la Repubblica”, 28 febbraio.

Gino Castaldo, *Un cast tuttifrutti e la sorpresa è Paolo Rossi*, in “la Repubblica”, 8 gennaio.

Gino Castaldo, *Sanremo, mistero Mazzocchetti*, in “la Repubblica”, 9 gennaio.

Silvia Fumarola, *Baudo: il Paese è in crisi ma il mio Sanremo resiste*, in “la Repubblica”, 24 febbraio.

Mario Luzzatto Fegiz, *Gianni e Marcella: giuria comunista. Dorelli rifiuta “Domenica In”*, in “Corriere della Sera”, 5 marzo.

Zuccherò: *Sanremo e X-Factor tutto sbagliato*, in “AGI”, 8 febbraio, <http://www.agi.it/publiredazionale/ultime-note/14-marzo-2008/notizie/zuccherò-sanremo-e-x-factor-tutto-sbagliato>.

2008

Aldo Grasso, *Ventura conduttrice o agenzia interinale?*, in “Corriere della Sera”, 17 settembre.

2009

Carlo Antini, *Guccini: X-Factor salverà la musica*, in “Il Tempo”, 19 gennaio.

Sandra Casale, *Zero boccia X Factor: “Aspiranti artisti usati come gladiatori”*, in “Corriere della Sera”, 18 marzo.

“Chi”, 25 febbraio 2009.

Intervista a Antonio De Lillo prima parte: la condizione dei giovani nell'Italia di oggi, 13 ottobre, www.polisblog.it.

Intervista a Lucio Fabbri, inedita, Raccolta da Matteo Piloni, 27 maggio.

Dario Maltese, *Patty Pravo. Tutti i segreti di un grande ritorno. “Un massaggio galotto mi ha portato al Festival”*, in “TV Sorrisi e Canzoni”, 13 gennaio.

Carlo Moretti, *Amici contro X Factor. Le fabbriche degli aspiranti star dividono l'Italia*, in “la Repubblica”, 16 marzo.

Walter Porcedda, *Il debutto di Marco Carta "La mia forza? Il pubblico"*, in "La Nuova Sardegna", 18 febbraio.

Olga Rapelli, *Generazione reality. Quando il falso diventa più vero del vero*, in "Scanner", <http://www.scanner.it/tv/reality2979.php>.

Sanremo 60, fra omaggi e novità Giovani, cade il tabù degli inediti, in "la Repubblica", 16 novembre.

Tre orchestre Rai cancellate. Accardo ad Avezzano dopo il concerto al "Dei Marsi": "potrebbero risorgere tagliando due serate a Sanremo", in "Terre Marsicane", 13 marzo, http://www.terremarsicane.it/node/1923?quicktabs_18=0.

2010

Roberto Alessi, "Amici" e "X-Factor" mi bocciarono. Così facevo la manicure, in "Diva e Donna", 10 marzo.

Mauretta Capuano, *Boom di ascolti e polemiche, Bonolis contro Clerici*, in "ANSA.it", 20 febbraio, http://www.ansa.it/web/notizie/rubriche/associata/2010/02/20/visualizza_new.html_1706182589.html.

Mauro Carosio, *Sanremo si chiude tra i fischi, il festival come l'Italia*, 21 febbraio, <http://asapfanzine.blogspot.com/2010/02/sanremo-si-chiude-tra-i-fischi-il.html>.

Umberto Eco, *Alto medio basso*, in "L'Espresso", 16 aprile.

Silvia Fumarola, *Sanremo, no a "Giovinezza" e "Bella ciao"*, in "la Repubblica", 5 novembre.

Aldo Grasso, *Mina 70. La scelta estrema della sparizione. E la Voce resta fuori dal degrado*, in "Corriere della Sera", 21 marzo 2010.

Curzio Maltese, *La Milano padana che ignora la 'ndragheta*, in "Il venerdì di Repubblica", 6 agosto.

Gigi Rancilio, *Festival di Sanremo, i 53 minuti che sconvolsero il televoto*, in "Avvenire", 23 febbraio.

Filippo Rossi, *Sciopero della fame se vince "Italia amore mio"*, 20 febbraio, http://www.ffwebmagazine.it/ffw/page.asp?VisImg=S&Art=4318&Cat=1&I=immagini/Foto%20R-T/trio_int.jpg&IdTipo=0&TitoloBlocco=Il%20corsivo&CodiceCate_Arti=44.

Eugenio Scalfari, *Ma l'Unità del paese è solo un ricordo*, in "la Repubblica", 25 aprile.

Mario Sconceri, *Peggio della Corea*, in "Corriere della Sera", 25 giugno.

Se sono qui lo devo a "X Factor", in "TV Sorrisi e Canzoni", 13-19 febbraio.

Torna "X Factor", il prossimo vincitore in gara con i "Big" a Sanremo, Adnkronos, 9 settembre, <http://www.adnkronos.com/IGN/News/Spettacolo/?id=3.0.3751332149>.

Audiovisivi

CAM (RAI Centro Archiviazione Milano)

- CAM 1961 P61028/002 Quarta serata finale del festival di Sanremo del 1961.
 CAM 1981 P80092/005 *Una quinta di Sanremo*, in "L'Italia in diretta 1980/81", 1° giugno 1981.

CAR (RAI Centro Archiviazione Roma)

- CAR Destinazione F536250, *Destinazione Sanremo* di Domenico Paoletta con Tino Scotti, Gabriele Tinti, Pia Renzi, Yvonne Monlaur, Gisella Sofio, Betty Curtis.
 CAR TV7 F547570 da TV7 del 4 marzo 1963 *Eugenia e le altre*.
 CAR 1964 C5297 Serata finale del 1964.
 CAR 1965 C4999 Serata finale del 1965.
 CAR 1968 C8150 Serata finale e premiazioni del 1968.
 CAR 1969 C9660 Serata finale del Sanremo del 1969.
 CAR 1972 F 123945 Seconda serata del 1972.
 CAR 1980 A80557 Serata finale del 1980.
 CAR 1984 A07650/1 *Festival della canzone italiana*, prima serata, 2 febbraio 1984.
 CAR 1987 F18187 *Festival della canzone italiana*, terza serata, 6 febbraio 1987.
 CAR 1990a M90059/24 *Festival della canzone italiana*, prima serata, 28 febbraio 1990.
 CAR 1990b M90060/020 *Festival della canzone italiana*, seconda serata, 1° marzo 1990.
 CAR 1994 F151121 *Festival della canzone italiana*, prima serata, 23 febbraio 1994.
 CAR 1997 F218270 *Festival della canzone italiana*, prima serata, 18 febbraio 1997.

CAT (RAI Centro Archiviazione Torino)

- CAT 1977 P77065/001 Serata finale del Festival di Sanremo del 1977.

SI (Istituto Luce La settimana Incom).

SI 1958 01620, 5 febbraio 1958.

SI 1960 01875, 3 febbraio 1960.

SI 1961a 02031, 2 febbraio 1961.

SI 1961b 02032, 3 febbraio 1961.

Sanremo 1952, Cari amici vicini e lontani Festival di Sanremo 1952, CD doppio, Twilight Music-Via Asiago10, TWI CD AS0733, note di Dario Salvatori, 2007.

Sanremo 1955, Sanremo 1955. v festival della Canzone italiana, Twilight Music-Via Asiago 10, TWI CD AS 05 17, 2005.

Volare, Volare. Nel blu dipinto di blu, CD Twilight Music-Via Asiago 10, TWI OR 08 07, 2008.

Siti internet

Blogosfere

Emilio, sabato 5 gennaio 2008, commento a A. Carnevali, *The X Factor e Scalo 76: Rai due riabilita il talent show*, in “Blogosfere”, <http://festival.blogosfere.it/2007/12/the-x-factor-e-scalo-76-rai-due-riabilita-il-talent-show.html>.

Giuls, 7 gennaio 2008, commento a A. Carnevali, cit.

Pam, 23 gennaio 2008, commento a A. Carnevali, cit.

Ivan, 23 gennaio 2008, commento a A. Carnevali, cit.

Dark, 23 gennaio 2008, commento a A. Carnevali, cit.

YouTube (www.youtube.com)

YT 1959a Mina al *Musichiere*.

YT 1959b Mina e Wilma De Angelis a *Canzonissima*.

YT 1959c Mina e Celentano al *Musichiere*.

YT 1966a Caterina Caselli a Sanremo 1966.

YT 1966b The Yardbirds, *Questa volta*.

YT 1966c The Yardbirds, *Paff... bum*.

YT 1967 I Giganti, *Proposta*.

YT 1970 Rita Pavone, *Ahi ahì ragazzo*.

YT 1981 Claudio Cecchetto, *Gioca jouer*, sigla Sanremo 1981.

YT 1990 Elio e le Storie Tese all'Odeon, parodia di *Bisognerebbe non pensare che a te*.

BIBLIOGRAFIA

- Afterhours, <http://www.musicparade.it/musica-italiana/il-paese-e-reale-la-sfida-degli-afterhours-al-sistema-musica/>.
- A lei*, www.youtube.com (commenti al video).
- Al mercato*, <http://italiasempre.com/verita/almercato dipizi.htm>, esecuzione di *Al mercato di Pizzighettone* di Achille Renato Togliani e il Duo Fasano.
- Area Sanremo 2010, <http://www.area-sanremo.it/it/home>.
- Arena, <http://www.arena.it>, dichiarazioni del sovrintendente Francesco Girondini.
- Avion Travel, www.galleriadellacanzone.it/canzoni/anni90/schede/dormiesogna/dormiesogna.htm.
- Bruni, <http://www.sergiobruni.it/index.html>.
- Castelnuovo, www.mariocastelnuovo.com.
- Club Tenco, <http://www.clubtenco.it/home.htm>.
- Come saprei*, www.youtube.com (commenti al video).
- Decibel, <http://www.decibelmusic.com/corpo.asp?S=0&M=0&R=1&L=0>.
- De Lillo, www.polisblog.it (intervista al sociologo Antonio De Lillo, 13 ottobre 2009).
- Endrigo, <http://www.sergioendrigo.it/Discografia/Discografia%20-%20Italia%20-%20Anni%2060%20-%20PML%2010322.htm>.
- Filogamo (intervista s.d. di Sandro Ciotti), http://www.radio.rai.it/radioscigno/trasmettiamo/trasmettiamo_lancio.cfm?Q_IDSCHEDA=39#.
- Gigante, <http://www.storiaradiotv.it/ELIO%20GIGANTE.htm>.
- Gingergeneration, <http://gingergeneration.it/n/luca-jurman-marco-mengoni-ha-una-voce-pazzesca-2774-n.htm>, intervista a Luca Jurman.
- Granata, <http://www.roccogranata.be/en/biography.html>.
- Grasso, http://video.corriere.it/?vxSiteId=404aoad6-6216-4e10-abfe-f4f6959487fd&vxChannel=Dal%20Mondo&vxClipId=2524_3949ce7a-23cb-11df-8195-00144f02aabe&vxBitrate=300.
- Jurman, <http://www.vocalclasses.com>.
- La luna*, <http://italiasempre.com/verita/lalunasiveste1.htm>, esecuzione di *La luna si veste d'argento* di Nilla Pizzi e Achille Togliani.
- Morandi, <http://www.morandimania.it/site/main/main.html>.
- Pacifico in Davide Maggio 2009, <http://www.davidemaggio.it>.
- Paff... Bum*, www.youtube.com (commenti al video).
- Panzeri s.d., <http://italiasempre.com/verita/papaveriepapereri.htm>.
- Per una bambola1*, www.youtube.com (commenti al video).
- Per una bambola2*, www.youtube.com (commenti al video).
- Popartx, <http://popartx.blogspot.com/2007/03/mario-castelnuovo-sette-fili-di-canapa.html>.

IL FESTIVAL DI SANREMO

Propaganda Fininvest per Forza Italia, http://www.youtube.com/watch?v=ns6r_oeKv5s.

Questa volta, www.youtube.com (commenti al video).

Sanremo, www.sanremo.it.

Sanremo-Rai, <http://www.sanremo.rai.it/category/0,1067207,1067200-1081446,00.html>.

Sanremostri, <http://ozappatore.blogspot.com/>.

Storia di Sanremo, http://it.wikipedia.org/wiki/Festival_della_Canzone_Italiana_di_Sanremo.

Subsonica, <http://www.subsonica.it/operazioni/remo/sanremo.htm>.

Indice dei nomi

- 112, 308
883, 251, 269
- Accardo Salvatore, 268
Adorno Theodor Wiesengrund, 253-4
Aeroplanitaliani, 249, 269, 342
Afterhours, 257-8, 264-5, 280, 304-5
Aga Rossi Elena, 19
Agnelli Manuel, 257, 264, 280
Agnes Biagio, 216
Agosti Aldo, 47
Agostini Roberto, 68-9, 79, 94, 103-4,
108, 111-2, 158-9
Aguaviva, Los, 172, 176, 184, 202
Agus Gianni, 78
Al Bano (Albano Carrisi), 166-7, 176,
203-4, 225, 228, 258, 276, 284-5
Al Bano e Romina, 195, 210, 226-8, 246,
267, 269
Albatros, 193, 195, 199, 204
Alberoni Massimo, 312
Albertelli Luigi, 170, 183
Alberti Rafael, 163, 176
Albula (Alberto Carish), 154
Aldovrandi Franca, 111
Aldrin Buzz (Edwin Eugene), 276
Alessi Roberto, 350
Alexia (Alessia Aquilani), 197, 278-9,
309-10
Alice (Carla Bissi), 209, 224, 251, 266,
277, 313, 326
- Alina (Alina Deidda), 320, 324
Allen Woody (Allen Stewart Königs-
berg), 192
Alotta Francesca, 269
Amadeus (Amedeo Sebastiani), 275
Amato Giuliano, 233
Ambrosini Armando, 155
Amelio Gianni, 300
Amerio Danilo, 244-5, 323, 339
Amodei Fausto, 153, 175, 181
Anastacia (Anastacia Lyn Newkirk),
308
Anastasi Giuseppe, 295
Anderson Ian Scott, 184
Andreetto Beppe, 246
Andreotti Giulio, 158, 219, 248
Angelica (Donatella Farinelli), 183
Angelini Cinico, 21, 28, 35, 41, 44, 48,
51, 54-9, 62-4, 68, 73-4, 94, 312
Angelini Roberto, 340
Angiolieri Cecco, 299
Angiolini Ambra, 283
Angiolini Renato, 126, 167
Anka Paul, 68, 71, 84, 122, 159
Anselmi Eddy, 29, 41, 62-3, 79, 94, 119,
131, 139, 179, 188, 195, 197, 207, 235-6,
243, 252, 272, 278, 282, 284, 314, 343
Anthony Richard (Richard Btsh), 122
Antini Carlo, 347
Antoine (Pierre Antoine Muraccioli),
155, 160, 167, 172, 197, 203
Antonacci Biagio, 249, 269, 309, 321

- Antonelli Giuseppe, 145, 213-5, 255, 286, 304
- Antonioni Michelangelo, 37, 140
- Antonucci Antonio, 49, 122-4
- Aphrodite's Child, 201
- Aragon Louis, 163
- Aragozzini Adriano, 234, 243, 245, 316
- Arancio Antonella, 323
- Arbore Renzo, 16, 135, 165, 190, 222-3, 232, 246, 267, 353
- Archinuè, 338
- Ardù Enrico, 32, 41, 44-7, 57
- Argante (Massimo Cantini), 136, 185
- Argenio Gianni, 174
- Argentieri Simona, 287
- Argento Dario, 277
- Arigliano Nicola, 123, 257, 262, 282
- Arisa (Rosalba Pippa), 111, 252, 291, 295, 309-10, 321, 350
- Armani Marco, 322, 327
- Armstrong Louis, 28, 122, 167, 203, 237
- Armstrong Neil, 276
- Arnò Ferdinando, 257, 260
- Arpino Giovanni, 169
- Artegianni Giampiero, 226, 274, 322
- Articolo 31, 320
- Aspesi Natalia, 191
- Assante Ernesto, 242, 292
- Attanasio, 31
- Augé Marc, 235
- Avalon Frankie (Francis Thomas Avalone), 122
- Aventura, 309
- Avion Travel, 257-8, 264, 277
- Avogadro Oscar, 190, 193, 329
- Ayane Malika, 253, 257, 260, 295-6, 309-10, 321
- Bacalov Luis Enriquez, 163, 172, 298
- Baccini Francesco, 320
- Bachelors, The, 145, 154
- Baez Joan, 131, 163-4
- Baglioni Claudio, 196, 198, 200, 204, 209, 234, 267, 275, 330
- Baldan Bembo Dario, 266
- Baldazzi Gianfranco, 21, 25, 35, 91, 134, 173-4, 187, 341
- Baldi Aleandro, 232, 249, 251, 269, 320-21, 330
- Balduzzi Paolo, 331
- Balistrieri Rosa, 187
- Balletto Sandro, 289
- Balocco Roberto, 181
- Balsamo Umberto, 227, 232, 301
- Banchelli Rodolfo, 327, 329
- Banco del Mutuo Soccorso, 201, 266
- Banti Alberto Mario, 36
- Barabani Paolo, 266
- Barbagallo Francesco, 178
- Barbagli Marzio, 287
- Barbarossa Luca, 209, 229, 233, 249, 266-7, 269, 312
- Bardotti Sergio, 123, 140, 162-3, 170-1, 184, 236, 272, 283
- Barker Hugh, 144
- Barlendis Gianmaria, 236
- Baroni Alex (Alessandro), 274, 321
- Barreto Marino jr, 53, 84
- Barrow Clyde, 168-9
- Bartali Gino, 285
- Barzizza Pippo (Giuseppe), 28, 54-6, 59-63
- Basaglia Franco, 285
- Bassey Shirley, 122, 167
- Basurto Antonio, 29, 83
- Battaglia Daniele, 317

- Battiato Franco, 209, 220, 224, 251, 267, 326
- Battista Pierluigi, 20, 225
- Battisti Leda, 324
- Battisti Lucio, 123, 154, 162, 168, 170-1, 174, 181, 203-4, 209, 304, 327
- Battistini Marco, 332
- Baudo Pippo (Giuseppe), 8, 87, 167-8, 209, 215, 218-20, 222-3, 225, 228, 241, 248, 250, 256, 271, 278-80, 284-5, 302, 318, 320
- Baustelle, 296
- Beatles, The, 121, 131, 137-9, 143, 161
- Bécaud Gilbert, 76, 175
- Beck Jeff (Geoffrey Arnold), 140
- Becker Maurizio, 123, 130-1, 133, 214
- Becucci Matteo, 348
- Bee Gees, 201, 204, 206, 208
- Beethoven Ludwig van, 254
- Belisari Stefano, 257
- Bella Gianni, 183, 210, 238, 285, 266, 284-5
- Bella Marcella, 183, 197, 210, 238, 266-8, 284-5
- Bellassai Sandro, 45
- Belli Paolo, 264, 321
- Bellini Vincenzo, 91
- Ben E. King (Benjamin Earl Nelson), 122
- Ben Jorge (Jorge Duílio Lima Mene-
ses), 242
- Bendiscioli Mario, 43
- Benigni Roberto, 192-3, 205, 217-8, 275
- Benjamin Walter, 253, 290
- Bennato Edoardo, 209, 268, 301, 326
- Bennato Eugenio, 209, 238, 241, 268
- Beretta Luciano, 130, 172-3
- Bergamini Federico, 56
- Berger Roberto, 331
- Berlincioni Fabrizio, 239
- Berlinguer Enrico, 165, 178, 222, 229, 304
- Berlusconi Paolo, 80
- Berlusconi Silvio, 8, 236, 238, 271, 278-9, 281-2, 302
- Bersani Pierluigi, 297
- Bersani Samuele, 257, 262, 277, 327
- Berselli Edmondo, 17-8, 107, 132, 134, 231
- Bertallot Alessio, 342
- Bertè Loredana, 223-4, 244, 326
- Bertè Mimì, cfr. *Martini Mia*
- Bertè Pierantonio, 216
- Bertero Giorgio, 154, 167
- Berti Marco, 290
- Berti Orietta (Orietta Galimberti), 46, 118, 123, 129, 154, 160, 173-4, 186, 192, 203, 209, 223, 232, 249, 266, 275-6, 295
- Bertini Umberto, 43
- Bertola Romano, 183
- Bertoli Pierangelo, 247, 268-9, 301
- Bertolucci Bernardo, 176
- Beruschi Enrico, 204
- Bettinelli, sorelle, 311
- Bevilacqua Alberto, 192-3
- Biagi Enzo, 125
- Bianciardi Luciano, 38, 74, 86, 92, 100, 120, 134, 176
- Bianco Luigi, 315
- Bianconi Francesco, 296
- Bigazzi Giancarlo, 175, 183, 197, 210, 232-3, 245, 247, 249-50, 287, 333
- Bignardi Daria, 244
- Bill Haley & The Comets, 50
- Bindi Letizia, 178

- Bindi Umberto, 75, 80, 84, 87, 89, 93,
95, 108-9, 114, 154-5, 158, 162, 175,
178, 220, 229, 275, 313
- Bini Angela, 197
- Biolcati Lena (Lorena), 252, 268, 322
- Biri (Ornella Ferrari), 96, 120
- Bisio Claudio, 268
- Björberg Alf, 104
- Björk (Björk Guðmundsdóttir), 259
- Black Eyed Peas, The, 309
- Blescia Tony (Antonio), 334
- Bluvertigo, 326
- Bocca Giorgio, 134
- Boccardo Enrico, 324, 338
- Boccara Frida, 122
- Bocelli Andrea, 173, 229, 249-51, 258,
269, 308, 317, 321-2
- Bodei Remo, 156
- Boerio Luciano, 245
- Bolognani Paola, 48
- Bolognesi Ricky (Riccardo), 332
- Bonato Lilly (Carla), 118, 123
- Boncompagni Barbara, 317
- Boncompagni Gianni, 246, 317
- Bongiorno Mike (Michael), 48, 108,
120-1, 124, 127, 136, 143, 157, 167, 185,
187, 189, 192, 206, 217, 219, 271, 273,
277, 284, 315
- Bongiovanni Nuccia, 44, 83
- Bongusto Fred (Alfredo Buongusto),
123, 155, 159, 223
- Boni Carla (Carla Gaiano), 37, 41,
49-50, 75, 82-4, 88, 312
- Bonini Francesco, 220
- Bonino Ernesto, 120, 158
- Bono (Paul David Hewson), 277
- Bono Alessandro, 269, 323
- Bono Laura, 282, 309, 324
- Bono Sonny (Salvatore Phillip Bono),
cfr. *Sonny & Cher*
- Bonolis Paolo, 282-3, 288, 345
- Bonomo Alessio, 340
- Boone Pat (Charles Eugene Patrick),
120, 122, 159
- Borghetti Riccardo, 193
- Borgia Stefano, 229, 323, 329-30
- Borgna Gianni, 18, 20, 23, 25-7, 32, 35,
37, 44, 50, 65, 68, 74, 92, 105-7, 125,
146-7, 158-9, 166, 184-5, 196, 207,
213, 218, 226, 312, 330, 345, 350-1
- Borio Gianmario, 137
- Borsellino Paolo, 250, 285, 343
- Borsellino Rita, 343
- Bosé Lucia (Lucia Borloni), 217
- Bosé Miguel (Luis Miguel Luchino
González Borloni), 230, 248, 317
- Bosio Gianni, 153
- Botero 6025, 335
- Bowie David (David Robert Jones),
200
- Bozzi Aldo, 220
- Bracardi Giorgio, 171
- Bracci Marco, 34, 50, 89, 171, 320, 345
- Brackett David, 206-7
- Brambati Angela, 226-7
- Brambilla Nicoletta, 318
- Bramieri Gino, 112, 120
- Brando Jessica (Jessica Vitelli), 324
- Brassens George, 147
- Bravos, Los, 122, 154
- Bregovic Goran, 277
- Brel Jacques, 76, 175
- Brigada Angelo, 56
- Brinniti (Luigi Barazzetti), 154
- Brioschi Renato, 229
- Britti Alex (Alessandro), 94, 276, 279,
308-9, 321

INDICE DEI NOMI

- Brizzi Enrico, 275
 Brooks Richard (Ruben Sax), 102
 Brown Kim, 129
 Brunetta Gian Piero, 9, 300
 Brunetta Renato, 289, 310
 Bruni Sergio (Guglielmo Chianese),
 28, 79, 84, 93, 96, 98-101, 111, 120-1,
 158
 Buggles, The, 204, 212
 Bungaro (Antonio Calò), 320, 337
 Buonassisi Vincenzo, 86, 92, 125,
 128-30, 138-9, 167, 186
 Buonocore Nino (Adelmo), 223
 Buonomo Andrea, 195
 Buscaglione Fred (Ferdinando), 55
 Buti Carlo, 109
 Buti Roberto, 251
 Buttiglione Rocco, 286
- Cacoyannis Michael, 183
 Cafagna Luciano, 297
 Cajafa Antonio, 76
 Calabrese Giorgio, 86
 Calabrese Massimo, 294
 Calabrese Piero, 294
 Calandra Giuliana, 88
 Calcagno Ivano, 328-9
 Calibi, cfr. *Rapetti Mariano*
 Califano Franco, 154, 210, 257
 Calvet Louis-Jean, 160
 Calvetti Diego, 295
 Calvi Pino, 56, 94
 Calvino Italo, 20, 126
 Camaleonti, I, 175, 187, 197, 203-4,
 249-50, 269
 Camerini Alberto, 223
 Cammariere Sergio, 252, 257, 279, 309,
 329
- Campi Agostino, 26
 Camurri Edoardo, 282
 Canfora Bruno, 56, 88, 94-5
 Canino Alessandro, 269
 Canonici Luca, 296, 305, 310
 Cantacronache, 126, 153, 175, 250
 Cantini Massimo, 257
 Canton, 328
 Cantù Milena, 185
 Canzian Chiara, 317
 Canzoniere del Lazio, 181
 Capanna Mario, 244
 Caparezza (Michele Salvemini), 274,
 321
 Capeccia Silvio, 211
 Caporaletti Vincenzo, 160
 Capotosti Edilio, 113
 Capponi Alessandro, 340
 Caproni Giorgio, 44
 Capuano Mauretta, 350
 Caputo Sergio, 300
 Cara Irene, 267
 Carboni Luca, 269, 326
 Carboni Oscar, 40, 312
 Carena Marco, 269
 Carletti Beppe (Giuseppe), 284
 Carlisi Olimpia, 192, 205
 Carlos Roberto, 122, 162, 167, 203
 Carlucci, sorelle, 248
 Carlucci Gabriella, 238, 248
 Carnacina Lanfranco, 329
 Carone Pierdaveide, 292, 348, 350
 Carosio Mauro, 296
 Carosone Renato, 43, 83, 100, 120, 223,
 244, 317
 Carotenuto Mario, 52
 Carpitella Diego, 25-9, 33, 82
 Carrà Raffaella (Raffaella Pelloni), 218,
 278

- Carrara Cristian, 285
 Carreras José, 275
 Carta Marco, 258, 288-9, 291, 297,
 309-10, 348, 350
 Carta Maria, 181, 187, 229
 Carta Paolo, 282
 Caruso Pippo, 209, 236
 Casadei Secondo, 84
 Casale Rossana, 248, 250, 264, 267-9
 Casale Sandra, 347
 Caselli Caterina, 118, 123, 130, 143, 154,
 159-60, 173, 189, 202-3, 235-6, 243,
 258, 319, 322
 Casini Pier Ferdinando, 307
 Casiroli Nino, 43
 Cassano Piero, 225, 278, 331
 Cassella Amerigo, 226
 Cassia Giuseppe, 155
 Cassola Carlo, 163
 Casta Laetitia, 276
 Castaldo Gino, 35-6, 43, 46, 102-3, 225,
 285, 292, 344
 Castellacci Mario, 183
 Castellari Corrado, 184
 Castelnuovo Mario, 212-3, 223, 267,
 300, 339
 Casuals, The, 171
 Casula Antioco, 166
 Cattaneo Ivan, 200
 Cattini Cristian, 284
 Cavallaro Claudio, 175
 Cavallo Mimmo (Domenico), 231
 Caviri (Mario Vicari), 136, 185
 Cazzullo Aldo, 280
 Cecchetto Claudio, 192, 205, 207-8,
 217-8, 230, 266
 Celentano Adriano, 68, 85, 91-3, 96,
 101-5, 107, 112, 130, 135, 158-9, 167-8,
 172, 180, 200, 203-4, 214, 217, 220,
 282, 308-9, 319, 328
 Celentano Giacomo, 317
 Celentano Rosalinda, 317
 Celentano Rosita, 248, 317
 Celli Pier Luigi, 274
 Centomo Stefano, 324
 Ceragioli Enzo, 28, 56-7
 Cergoli Guido, 56
 Cersosimo Luca, 231
 Cervi Mario, 91
 Champagne Molotov, 329
 Chapman Tracy, 268
 Charles Ray, 237
 Chauvet Géraldine, 290
 Cheli Alberto, 209
 Cheope (Alfredo Rapetti Mogol), 251,
 337
 Cher (Cherilyn Sarkisian Lapière), cfr.
Sonny & Cher
 Cherubini Bixio, 38, 41, 75, 341
 Chevalier Maurice, 46
 Chiambretti Piero, 272, 274, 284, 286
 Chiamello Giancarlo, 152
 Chiarello Jo (Maria Concetta), 210,
 320
 Chiari Walter (Walter Annichiarico),
 33
 Chico and the Gypsies, 97
 Chiochio Gaio, 213
 Christian (Gaetano Cristiano Rossi),
 267-8
 Christian Gloria (Gloria Prestieri), 50,
 75, 78, 84
 Chruščëv Nikita, 47
 Ciacci Antonio, cfr. *Little Tony*
 Ciacci Enrico, 125
 Ciampi Carlo Azeglio, 19, 250, 282
 Ciampi Piero, 174, 326

- Ciappelli Marco, 295
 Ciamarella Domenico, 257
 Ciccarelli Giorgio, 257
 Cichellero Gigi (Luigi), 56
 Cigliano Fausto, 78, 86
 Cini Ruggero, 155
 Cinquetti Gigliola, 111-2, 118, 123-4,
 129, 159, 162, 166, 170, 173-4, 182,
 186, 203-4, 267, 291, 313
 Cionfoli Giuseppe, 225, 267, 302
 Ciotti Danilo, 192
 Ciuffini Sabina, 187, 275
 Civaschi Davide, 257
 Clapton Eric, 140
 Clark Petula, 122, 146, 159
 Clausetti Luigi, 136
 Clerici Antonella, 289-90, 296-7, 351
 Cocciantè Riccardo, 196, 209, 226, 246,
 268, 290, 327
 Codeluppi Vanni, 15, 21, 34, 50, 85, 136,
 231, 345
 Cogliati Adelio, 225, 257, 331
 Cola Barbara, 251
 Coli Walter, 45
 Collage, 189, 196-7, 201, 204, 266
 Collettoni e Collettine, 136
 Colomber Marisa (Marisa Colomba-
 ra), 44, 46
 Colombo Asher, 287
 Colombo Fulvia, 78
 Colombo Nella (Giovanna), 44, 46
 Colombo Roberto, 274
 Colonnello Gene (Giancarlo), 124, 154
 Colt Freddy, 268
 Comencini Luigi, 163
 Comisi Rita, 348
 Como Perry (Pierino Ronald), 110
 Compagnons de la Chanson, Les, 122
 Compare Giulio, 99
 Compilations, 343
 Concato Fabio, 229, 285
 Concina Carlo, 38, 41
 Condorelli Alessandra, 318
 Conforti Sergio, 257
 Conniff Ray (Joseph Raymond), 172
 Consoli Carmen, 250, 277, 308, 321
 Consolini Giorgio, 37-8, 41, 43, 75,
 82-4, 312
 Conte Giorgio, 166
 Conte Paolo, 195, 241, 326
 Conti Corrado, 174
 Conti Paolo, 279-80
 Coolio (Artis Leon Ivey jr), 269
 Cooper Alice (Vincent Damon Fur-
 nier), 200
 Coppola Francis Ford, 328
 Corgnati Maurizio, 91
 Corna Luisa, 278
 Corona, 269
 Corrado (Corrado Mantoni), 187, 219,
 278
 Corrado Cinzia, 322, 329
 Cortellesi Paola, 281
 Corti Paola, 42
 Cosma Vittorio, 242
 Cossiga Francesco, 193, 274
 Cossu Sergio, 257
 Costa Mario, 106
 Costa Nikka (Domenica), 266
 Costa Nuccio, 170
 Costanzo Maurizio, 297, 345
 Costello Elvis, 212
 Cotroneo Roberto, 277, 281
 Cozzoli Rinaldo, 99
 Crainz Guido, 34, 92, 233
 Craveri Piero, 42, 75, 216
 Craxi Bettino (Benedetto), 80, 217,
 220, 232, 244, 300-1

- Cremonini Cesare, 221
 Crialesi Emanuele, 338
 Crippa Daniele, 163
 Cricicchi Simone, 252, 257-8, 261, 285,
 295, 309-10, 320, 336
 Croce Benedetto, 19
 Crosby Bing, 110
 Crozza Maurizio, 281
 Cruz Celia (Úrsula Hilaria Celia Cari-
 dad Cruz Alfonso), 97
 Cuccarini Lorella, 248, 251
 Cucchiara Tony (Salvatore), 184
 Cugini di Campagna, I, 196, 201, 275
 Curino Luciano, 179
 Curreri Gaetano, 257, 273
 Curtis Betty (Roberta Corti), 68, 78-9,
 81, 84, 86, 90, 95, 105-6, 109, 112-4,
 118, 123, 158
 Curzi Alessandro, 244
 Cutugno Toto (Salvatore), 124, 136,
 192-5, 204, 228-30, 237, 239-40, 242,
 267-8, 292, 296, 299-300, 330
- D'Acquisto Vincenzo, 74-5
 D'Agostino Roberto, 135, 327
 D'Alema Massimo, 272, 274, 277
 D'Alessio Gigi (Luigi), 277, 284, 287,
 308-9
 Dalida (Iolanda Gigliotti), 90, 97, 122,
 156, 306
 Dalla Lucio, 123, 128, 140, 142, 144, 155,
 175, 177, 184, 204, 220, 268, 290, 324,
 348
 Dalla Chiesa Nando (Fernando), 280-1
 Dallara Tony (Antonio Lardera), 68,
 79-81, 84, 90, 96, 112, 114-8, 123, 159
 D'Amico Anna, 78
- Dandini Serena, 266
 D'Andrea Bruno, 193
 D'Angelo Nino (Gaetano), 267, 295
 D'Angiò Carlo, 241
 Daniel Sentacruz Ensemble, 189, 202,
 204
 Daniele Pino (Giuseppe), 324
 D'Antoni Sergio, 248
 D'Anzi Giovanni, 40-1
 D'Argenzio Giuseppe, 257
 Dati Beppe, 233, 245-6, 249-50, 287,
 333
 Dattoli Damiano, 296
 Davoli Daniela, 202-3
 Dazzi Cecilia, 335
 De André Cristiano, 250, 252, 257, 262,
 269, 317, 321
 De André Fabrizio, 131, 157, 161-2, 181,
 229, 241, 275, 299, 326, 339
 De Angelis Enrico, 179, 265
 De Angelis Mario, 29
 De Angelis Maurizio, 275
 De Angelis Max (Massimiliano), 324
 De Angelis Rodolfo, 82, 144
 De Angelis Wilma, 46, 51, 78, 86, 93,
 113, 121, 158
 Deani (Piero Leopardi), 42
 Decibel, 192, 204, 211-2
 De Crescenzo Eduardo, 266, 312, 317
 De Crescenzo Gino, cfr. *Pacifico*
 Dee Dee Bridgewater (Denise Eileen
 Garrett), 268
 Dee Kiki (Pauline Matthews), 122
 De Filippi Maria, 288-9, 345
 De Filippo Eduardo, 99
 De Gasperi Alcide, 42, 45
 De Gasperi Thomas, 284
 De Gennaro Luca, 277

- De Grazia Victoria, 16
- De Gregori Francesco, 132, 209, 221, 223, 229, 298, 323, 326, 348
- Dei Rossi Michi (Giuseppe), 210
- Del Bosco Paquito, 82
- De Lillo Antonio, 331
- Delirium, 184, 327
- Della Mea Ivan, 153, 181, 301
- Dell'Era Roberto, 257
- Del Mare Myriam (Marisa Teneggi), 120
- Del Monaco Tony (Antonio), 123, 154
- Del Noce Fabrizio, 285
- Del Prete Miki (Michele), 130, 172
- Del Turco Riccardo, 197, 250
- De Luca Willy (Villy), 216
- De Martino Ernesto, 25
- De Martino Gianni, 137
- De Martino Marcello, 51, 56, 68
- De Mauro Tullio, 145
- De Mita Ciriaco, 216, 219
- de Moraes Vinicius, 341
- De Mura Ettore, 29
- Denovo, 281
- De Palma Jula (Iolanda), 44-5, 79, 83
- De Piscopo Tullio, 267-8, 317
- Depsa (Salvatore De Pasquale), 239, 242, 246
- D'Erasmus Rodrigo, 257
- De Sanctis Antonello, 197, 274
- De Simone Antonietta, 113
- De Simone Paola, 325
- De Simone Roberto, 263
- De Stefani Gino, 227
- Diamond Neil, 225
- Di Bari Nicola (Michele Scommegna), 123, 159, 172, 174-5, 181, 203-4
- Di Bella Franco, 192
- Di Capri Peppino (Giuseppe Faiella), 123, 186-7, 193, 204, 223, 242, 249, 268, 317, 319, 323
- Di Cataldo Massimo, 250, 269, 321, 323-4
- Di Cola Rosario, 231
- Di Cori Paola, 87
- Di Cunzolo Mario, 55
- Di Domenico Carmen, 272
- Diesel, 209
- Di Figlia Matteo, 23
- Di Franco Gianluigi, 241
- Di Giacomo Gegè (Gennaro), 43
- Di Graci Bracco (Domenico), 334
- Dik Dik, 140, 203, 249-50, 269
- Di Landa Anita, 109
- Dillon Matt (Matthew Raymond), 328
- Di Meo Claudia, 326
- Di Michele Grazia, 238, 241, 246, 250, 268
- Di Michele Johanna, 246
- Dino (Eugenio Zambelli), 203
- Dionisio Silvia, 204
- Dire Straits, 221, 266
- Di Stefano Giuseppe, 111
- Distel Sacha (Sacha Alexandre), 122
- Di Tonno Gio (Giovanni), 286, 309, 326, 337
- Di Zio Alessandro, 337
- dj Francesco (Francesco Facchinetti), 281, 285, 317
- Dolcenera (Emanuela Trane), 309-10, 320-1, 335
- Dominguin Paola (Paola González Borloni), 248, 317
- Don Backy (Aldo Caponi), 123, 145, 154-5, 160, 162, 165-7, 203-4
- Donaggio Ennio, 168

- Donaggio Pino (Giuseppe), 89-90, 93, 108-9, 111, 120, 123, 126, 129, 154-5, 158-9, 162, 172, 185, 195, 318
- Donatello (Giuliano Illiani), 180, 204
- D'Onghia Beppe, 257
- Donida Carlo, 38, 42-3, 106, 126, 145, 175
- Donizetti Gaetano, 23, 27
- Donnarumma Elvira, 109
- Doppio Quintetto Vocale, 41, 82
- Dorelli Johnny (Giorgio Guidi), 72-3, 76-9, 84, 88, 110-1, 155, 159-60, 234, 236, 239, 241-3, 248, 268, 284, 317
- D'Orsi Angelo, 221
- Dossena Bruno, 102
- Dreja Chris (Christopher), 140
- Drupi (Giampiero Anelli), 204
- Drusian Alessandra, 272
- Dulbecco Renato, 276
- Duo Fasano ("Dina" Secondina, "Del-fina" Terzina), 21, 23, 37, 43, 50, 62, 75, 83-4, 312
- Duran Duran, 221, 267
- Durand Mino, 143
- Dusi Nicola, 206
- Dylan Bob (Robert Allen Zimmerman), 155, 164, 304, 323
- Eamon Doyle, 309
- Eco Umberto, 33-4, 87, 118, 133, 135, 254-6, 347
- Efrikian Laura (Laura Ephrikian), 133, 227
- Eiffel 65, 309
- Elio e le Storie Tese, 242-3, 252, 257-8, 264, 269, 280, 292-3, 303-4, 327, 342
- Elisa (Elisa Toffoli), 252, 257, 259, 278, 309, 327
- Elmi Maria Giovanna, 189
- Éluard Paul (Eugène Émile Paul Grin-de), 44
- Emanuelli Massimo, 26, 52, 89, 95, 111, 145, 195-6
- Endrigo Sergio, 7, 21, 123, 144-6, 150, 154-6, 159, 161-6, 168, 170, 172, 175-6, 186, 203, 220, 224, 229, 251-2, 277, 298, 313, 347
- Englaro Eluana, 295
- Équipe 84, 123, 137, 139, 204, 304
- Eramo & Passavanti (Barbara Eramo e Claudio Passavanti), 338
- Esopo, 26, 32, 38, 40
- Esposito Tony (Antonio), 238, 241-2
- Estrada Natalia, 275
- Evans Faith Renée, 308
- Everett Walter, 139, 159
- Fabbri Franco, 60, 65, 101-2, 108, 110, 255
- Fabbri Lucio, 321, 344, 351
- Fabi Niccolò, 274, 308, 321, 335
- Fabiani Stella, 294
- Fabor Giorgio, 75
- Fabrizio Maurizio, 210, 224-5, 243, 248, 257-8
- Faccenna Antonio, 29
- Facchinetti Roby (Camillo), 245, 285
- Facci Serena, 9, 12, 137
- Faeti Antonio, 134
- Faiello Carlo, 257, 263
- Faithfull Marianne, 122, 154
- Falagiani Marco, 249
- Falco (Johann Hans Hölzel), 267
- Falocchio Eduardo, 43
- Falcone Giovanni, 250, 285

- Faletti Giorgio, 249, 251-2, 257, 261, 284
- Falqui Antonello, 85-6
- Fandango, 334
- Fanfani Amintore, 119
- Fanigliulo Franco (Gian Franco), 193
- Fargo Irene (Flavia Pozzaglio), 269, 323
- Farina Dario, 226-8
- Farinacci Roberto, 23
- Farinon Gabriella, 170, 187
- Fasani Nicola, 257
- Fasano Franco (Gianfranco), 257, 323
- Fasoli Dorianò, 163
- Fasolo Furio, 91, 120
- Fava Carlo, 257, 259, 262
- Fazio Fabio, 275-6, 281, 326
- Fazio Mario, 119
- Fegatelli Colonna Aldo, 154, 157
- Feliciano José, 172, 175, 204-5
- Fellini Federico, 45, 102, 232
- Fenech Edwige, 248
- Ferradini Marco, 190
- Ferrante Roby (Roberto Di Napoli), 123
- Ferrara Mario, 43
- Ferrari Francesco, 29, 54, 56
- Ferrari Paolo, 78
- Ferrer Nino (Agostino Ferrari), 172
- Ferreri Giusy (Giuseppa), 346, 348
- Ferretti Fabrizio, 123, 159
- Ferri Gabriella, 171
- Ferri Roberto, 224
- Ferrio Gianni, 56
- Ferro Tiziano, 309-10
- Ferro Tullio, 230
- Ferry Maiello Jacqueline, 320
- Fidenco Nico (Domenico Colarossi), 123, 155, 158
- Fierro Aurelio, 75, 83-4, 120, 123
- Filippini Bruno, 123, 125, 159
- Filippini Gino, 56
- Filogamo Nunzio, 26, 32, 37-40, 44, 48-9, 54, 145, 170, 217
- Finardi Eugenio, 223, 276, 300, 321
- Fini Gianfranco, 307
- Finizio Gigi (Luigi), 323
- Finley, 309
- Fioramonti Nelly (Maria Grazia), 88-9
- Fiordaliso (Marina Fiordaliso), 223, 267-9
- Fiordelli Pietro, 75
- Fiorelli Giuseppe, 40, 43-4
- Fiorellino Gianni, 320
- Fiorello (Rosario Tindaro Fiorello), 251
- Fiori Giuseppe, 127
- Fiori Lila (Lidia), 334
- Fiorini Lando (Leopoldo), 302
- Fo Dario, 168-9
- Focaccia Piero, 123, 326
- Fogli Riccardo, 210, 223, 225, 267-9
- Foligatti Eugenia, 121, 159
- Fontana Jimmy (Enrico Sbriccoli), 93, 123, 154, 174, 176, 210, 283, 302
- Fontanella Renzo, 177
- Foot John, 92
- Forgacs David, 16, 50
- Formula 3, 204, 249
- Fornaciari Irene, 296, 298, 310, 317
- Fort Paul, 163
- Forte Allen, 84
- Forte Rita, 323
- Fortunato Flavia, 267, 322, 328
- Fossati Daniele, 257
- Fossati Ivano, 174, 184, 190, 209, 211, 231, 252, 257, 259, 300, 311, 327

- Foster John (Paolo Occhipinti), 123, 159
- Fragna Armando, 56
- Francesco (Boccia) e Giada (Caliendo), 324
- Franchi Franco (Francesco Benenato), 192
- Francis Connie (Concetta Rosa Maria Franconero), 122
- Franco Pippo, 209, 267
- Fratello Rosanna, 173-4, 186, 197, 302
- Fratini Gaio, 166
- Frenda Angela, 165
- Freud Sigmund, 288
- Frith Simon, 196, 200, 253
- Fulci Lucio, 91, 103
- Fumarola Silvia, 285, 308
- Fürstenberg Ira, 170
- Fusco Maria Pia, 234, 236, 238
- Future, 323, 332
- Gaber Giorgio (Giorgio Gaberscick), 93, 95, 123, 146, 153-5, 159-60, 250, 303
- Gabriel Peter, 221, 269
- Gabrielli Enrico, 257
- Gaetano Rino (Salvatore), 190, 204-5, 285, 299, 304, 341
- Gagliardi Peppino, 123, 185, 204, 249
- Galassini William, 56
- Galgari Giulio, 335
- Gall France (Isabelle), 170, 203
- Galli Della Loggia Ernesto, 16, 34, 226, 251, 287
- Gallo Nunzio, 84
- Gandolfi Elio, 167
- García Lorca Federico, 166
- Gardini Raul, 250
- Garosci Aldo, 43
- Gaspari Mimma, 18, 95, 123, 182, 346
- Gatti Franco, 226
- Gay Dario, 341
- Gazosa, 324
- Gazzè Max (Massimiliano), 277, 309, 321
- Gemelli diversi, 110
- Gennaccari Federico, 106
- Gentile Emilio, 307
- Gentili Gherardo, 318, 333
- Gentry Bobbie (Roberta Lee Streeter), 122, 166
- German Ann (Anna Wiktorja German-Tucholska), 122, 155
- Germani Remo (Remo Speroni), 98, 123, 125, 159
- Germonio Renato, 55
- Gershwin George (Jacob Gershowitz), 84
- Gershwin Ira (Israel Gershowitz), 84
- Gervasoni Marco, 226, 300
- Ghezzi Dori, 173, 267, 320
- Ghigo (Arrigo Riccardo Agosti), 111
- Ghirotti Gigi, 43, 45, 47, 76-7, 92, 122, 124, 126-30, 136, 153, 167, 169, 179
- Giachetti Diego, 134
- Giacobbe Sandro (Santino), 189, 204, 268
- Giacobetti Tata (Giovanni), 62
- Giammarinaro Oscar, 342
- Gianco Ricky (Riccardo Sanna), 123, 155
- Giangrano, cfr. *Paoli Gino*
- Giannantonio Daniela, 317
- Giannini Giancarlo, 134
- Giardino dei Semplici, Il, 197, 201, 204
- Gigante Elio, 179
- Giganti, I, 123, 140, 154, 160, 167, 203

- Gigli Cesare, 174
 Gilda (Rosangela Scalabrino), 188, 204
 Ginsborg Paul, 315
 Giolitti Giovanni, 219
 Giordana Andrea, 218
 Giordana Marco Tullio, 131
 Giordano Filippa, 323
 Giorgia (Giorgia Todrani), 249-52, 256-7, 259, 269, 272, 278, 309, 318, 321-2
 Giovagnini Valentina, 309, 324
 Giovanni XXIII (Angelo Roncalli), 75
 Giovanni Paolo II (Karol Józef Wojtyła), 133, 284
 Giraldi Alberto, 343
 Giraud Hubert, 306
 Girondini Francesco, 290
 Gismondi Arturo, 49, 76-7, 79-81, 88-92, 95, 98, 101, 106, 114-5, 117
 Gitano (Antonio Fusco), 341
 Giuffrè Carlo, 170
 Giuliani Arnaldo, 193
 Giuliani Gilda (Egilda), 204
 Gnocchi Gene (Eugenio Ghiozzi), 281
 Goggi Loretta, 210, 219, 223, 226, 266-7, 278
 Goich Wilma, 111, 118, 123, 126, 145, 159, 171, 227, 302, 306
 Goldoni Luca, 187
 Goldsboro Bobby (Bobby Goldsborough), 122
 Golzi Giancarlo, 230, 257
 Gomez Leroy, 209
 Gonzaga, dinastia, 280
 Gonzales Luciana (Lucia), 49, 83
 Gorbačëv Michail Sergeevič, 232-3
 Gorgolini Luca, 50
 Gosio Piero, 94
 Gozzano Guido, 26, 37
 Gragnaniello Enzo, 276
 Gramsci Antonio, 9, 18-9, 132, 218
 Granata Rocco, 93, 96-9, 112, 158
 Grandi Irene, 250, 269, 277, 296, 308, 310, 317-8, 321-2
 Grassi Paolo, 216
 Grasso Aldo, 15, 17, 86, 185, 217, 219, 227, 274, 281, 290
 Grazzini Ezio, 44, 47-9, 58-9, 73, 77-8, 81, 88-90, 105, 120
 Grazzini Giovanni, 90, 126
 Grè Amalia (Amalia Grezio), 285
 Greco Lilli (Italo Nicola), 174, 214
 Grignani Gianluca, 250, 269, 309, 321-2
 Grillo Beppe (Giuseppe Piero), 190
 Grimaldi Aldo, 167
 Grottoli Gianfranco, 257
 Guala Filiberto, 47, 49
 Guarnera Mario, 123, 154-5
 Guarnieri Gianni, 177
 Guccini Francesco, 221, 326, 347
 Guelter Walter, 197
 Guevara Ernesto, detto "Che", 164
 Guidetti Claudio, 276
 Guidi Gianluca, 317
 Gundle Stephen, 16
 Guscelli Roberto, 136
 Guzzanti Sabina, 244, 264
 Hack Margherita, 285
 Haley Bill (William John Clifton), 101-2
 Hampton Lionel, 122
 Happenings, The, 122
 Hardy Françoise, 122, 130, 159
 Harrison Lieta, 87
 Hendrix Jimi, 282

- Hermanos Rigual, Los, 122
 Herzigowa Eva, 272
 Hobsbawm Eric J., 234
 Hoffman Michael, 228
 Holiday Billie (Eleanor Fagan Gough),
 147
 Hollies, The, 122, 154
 Homo Sapiens, 189, 196, 201, 204
 Hopkin Mary, 170, 203
 Hopper Dennis, 164
 Hunziker Michelle, 284
- Identici Anna, 118, 123, 173-4, 176-7,
 180, 186, 203
 Idoli, Gli, 177
 Iglesias Julio, 225
 Ignazi Piero, 186, 307
 Ingrassia Ciccio (Francesco), 192
 International Quintet, The, 96
 Intra Gianfranco, 56, 88, 94-5, 100, 103
 Inzaina Vittorio, 127
 Ionio Daniele, 20, 120-3, 125, 127,
 129-31, 137, 140, 142, 147, 155, 161,
 167, 176, 178-9, 182-4, 186-7, 189-91,
 196, 202, 214, 221, 224, 227, 230
 Iseppi Franco, 274
 Iskra (Iskra Menarini), 324
 Iveri Tamar, 290
- Jachia Paolo, 20, 68-9, 71, 73, 144, 253,
 255, 265
 Jackson Michael, 267
 Jaione Clara, 44, 46, 83
 Jalisse, 272-3
 Jannacci Enzo, 95, 244-5, 247, 257-8,
 260-1, 268-9, 302
 Jenny B (Jenny Bersola), 252, 277, 324
- Jimenez Flaco (Leonardo Jimenez), 97
 Jocelyn (Jocelyn Hattab), 208
 John Elton (Reginald Kenneth
 Dwight), 204
 Jones Grace (Grace Mendoza), 221
 Jones Tom (Thomas John Wood-
 ward), 171
 Jop Toni, 281
 Jorio Cristina (Cristina Tivolazzi), 75
 Jovanotti (Lorenzo Cherubini), 230,
 244, 261, 268, 277, 308-9, 316, 323
 Judt Tony, 35
 Jurgens Stefano, 302, 335
 Jurman Luca, 292
- Kaballà (Giuseppe Rinaldi), 257
 Kaoma, 242, 268
 Karima (Karima Ammar), 310, 324
 Kennedy John Fitzgerald, 81, 154
 Kessler Alice, 85
 Kessler Ellen, 85
 Khorakhanè, 286, 339
 Kishi Yoko (Yoko Koyama), 122
 Kitt Eartha (Eartha Mae Keith), 122,
 167
 Knack, The, 212
 Koscina Sylva (Sylva Koskinon), 136,
 272
 Kraftwerk, 212
 Kramer Gorni (Francesco Kramer Gor-
 ni), 28, 56-7, 74, 129
 Kubrick Stanley, 310
 Kunstler Roberto, 257, 279, 329
- Lacommare Gianni, 121
 Ladri di biciclette, 268-9
 La Fontaine Jean de, 32, 40

- Laine Frankie (Francesco Paolo Lo Vecchio), 118, 122-3
- La Malfa Ugo, 21, 298
- Lanaro Silvio, 34, 165
- Landi Laura, 329
- Lanzi Roberto, 334
- Laquidara Patrizia, 320
- Latilla Gino (Gennaro), 28, 38, 40-1, 43, 49-51, 75, 78-9, 82-4, 88, 110, 312
- L'Aura (Laura Abela), 324
- Laurito Marisa, 223, 316
- Lauzi Bruno, 123, 125, 163, 175, 209, 224, 257-8, 313
- Lauzi Maurizio, 317
- Lavezzi Mario, 310
- La Via Stefano, 24, 84, 97, 145, 160, 162, 253
- Leali Fausto, 160, 166-7, 173, 185, 203, 226, 228, 244, 267-8, 278
- Ledda Gavino, 337
- Lembo Lilly, 88
- Lemper Ute, 245
- Lennon John, 138, 175
- Leopardi Giacomo, 46
- Levi Giuseppe, 276
- Levi Montalcini Rita, 276, 285
- Leydi Roberto, 25, 153
- Liberovici Sergio, 52, 67, 153
- Ligabue Luciano, 308, 326
- Lighea (Tania Montelpare), 335
- Lijao, 323, 331
- Lila Elsa, 320
- Linda (Linda Valori), 346
- Lingiardi Vittorio, 287
- Liperi Felice, 25
- Lippi Marcello, 297, 305
- Lipstick, 334, 343-4
- Lisa (Annalisa Panetta), 272, 323
- Lisi Nicola, 44
- Little Richard (Richard Wayne Penniman), 102-3
- Little Tony (Antonio Ciacci), 89, 92, 95, 125, 155, 159-60, 175, 190, 203-4, 243
- Lobos, Los, 267
- Locasciulli Mimmo (Domenico), 329
- Locatelli Aldo, 24, 82
- Lojodice Giuliana, 98, 118, 121
- Lollipop, 334, 346
- Lomax Alan, 26
- Lomax John, 82
- Longo Luigi, 168
- Lopez Luigi, 257
- Lo Vecchio Andrea, 162
- Luca Laura, 204
- Luchetti Daniele, 190
- Lucini Luca, 284
- Lucky Star, 346
- Lugli Remo, 167, 170
- Luna (Luna Di Domenico), 324, 337
- Luna Jenny (Maria Clotilde Tosti), 88
- Luporini Sandro, 155, 250
- Lusini Mauro, 181
- Lussana Fiamma, 87
- Luttazzi Lelio, 56
- Luzzatto Fegiz Mario, 188, 190-1, 217, 221, 224-5, 259, 285
- Luzzatto Sergio, 40
- LV (Larry Sander), 269
- Madeo Alfonso, 161, 168
- Madonna (Madonna Louise Ciccone), 221, 267
- Maffei Massimo, 106
- Maffoni Riccardo, 320, 324
- Maffucci Mario, 284, 318
- Maffucci Matteo, 284

- Magaouda Paolo, 277
 Magelli Vania, 279
 Maggio Davide, 347
 Magli Junior (Luigi Pazzagli), 171
 Magni Francesco, 193, 215
 Maiello Tony (Antonio), 310, 350
 Maiocchi Riki (Enrico), 123, 154
 Maionchi Mara, 197, 324, 350
 Majano Anton Giulio, 40
 Makeba Miriam, 237
 Mal (Paul Bradley Couling), 90, 172,
 203, 267, 284
 Malepasso Enzo, 204, 209
 Malgoni Walter (Gualtiero), 120, 125
 Maltese Curzio, 333
 Mamas and Papas, The, 226
 Mamelì Goffredo, 65, 301
 Manca Enrico, 218
 Mango Armando, 244
 Mango Pino (Giuseppe), 223, 244,
 267-8, 284, 321
 Manhattan Transfer, The, 242-3
 Mani Rosanna, 316
 Mannino Franco, 62-3
 Mannoia Fiorella, 215, 231, 240, 257,
 259, 267-8, 334
 Manzani Mario, 247
 Manzoni Alessandro, 26, 38, 97
 Marati Marco, 251
 Marcella, cfr. *Bella Marcella*
 Marcellos Ferial, Los, 123
 Marchesini Anna, 276
 Marchetti Anna, 123
 Marchetti Gianni, 125
 Marconi Luca, 159
 Maria Pia & SuperZoo, 320
 Mariano Detto, 155, 167
 Marie Ambra, 320
 Marielli Luigi, 247
 Marini Giovanna, 35, 153, 181, 192
 Marini Marino, 97, 154, 167
 Marini Valeria, 271-2
 Marino Luca, 324
 Maristella, 265
 Mariuzzo Andrea, 47
 Marlene Kuntz, 326
 Marrale Carlo, 230, 257
 Marrocchi Marcello, 182, 197, 226, 302
 Marrone Emma, 346, 348
 Martelli Augusto, 154
 Martelli Giordano Bruno, 154
 Martellini Amoreno, 38, 163
 Martin Dean (Dino Crocetti), 97, 110
 Martin George, 138
 Martinelli Elsa (Elsa Tia), 170
 Martinelli Gianluca, 257
 Martini Mia (Domenica Bertè), 197,
 209, 211, 214, 224, 238, 244, 249, 252,
 257-8, 266-9, 282, 317, 323
 Martino Miranda, 78-9, 90, 93, 229
 Martucci Umberto, 154
 Marwick Arthur, 86-7, 92, 125, 129
 Marzocchi Gianni, 49, 83
 Masala Francesco, 166
 Mascagni Pietro, 30
 Mascheroni Vittorio, 32, 39, 48, 50, 96
 Masiero Lauretta, 317
 Masini Dalmazio, 181
 Masini Marco, 197, 245, 247, 252, 268,
 277, 281, 304-5, 309, 321, 323, 333
 Massara Pino (Giuseppe), 166
 Mastella Clemente, 274
 Matia Bazar, 189, 196, 202, 204, 211,
 223, 230, 257-8, 263, 267, 274, 277-8
 Mattoli Mario, 282
 Mattone Claudio, 170, 175, 182, 324, 337
 Maugeri Paola, 277

- Mauriello Giovanni, 263
 Mauro Renata, 121
 Mazzetti Cocky (Elsa), 89, 120, 158
 Mazzi Gianmarco, 279, 282, 290, 308, 345, 351
 Mazzocchetti Piero, 284-5
 Mazzoletti Adriano, 28, 54-5, 63
 McCartney Paul, 138, 170, 175
 McCarty Jim (James William), 140
 Meazza Renata, 82
 Meccia Gianni, 89, 93, 95, 155, 313
 Medini Luciana, 183
 Melachrino George, 48, 56-8, 180
 Mellier Mario, 183
 Melloni Alberto, 76
 Melloni Silvio, 241
 Meneghello Luigi, 128
 Meneguzzi Paolo (Pablo), 281, 285, 309, 320-1
 Mengoni Marco, 291, 293-4, 310, 348, 350-1
 Merini Alda, 285
 Merlin Lina (Angelina), 75
 Merola Mario, 302
 Mesolella Fausto, 257
 Messina Sebastiano, 278
 Metta Vittorio, 271
 Miani (Giovanni Miani), 322, 329
 Michele (Gianfranco Michele Maisano), 157, 184
 Michetti, famiglia, 340
 Micocci Vincenzo, 123-4
 Middleton Richard, 141, 253
 Mietta (Daniela Miglietta), 240-1, 245, 252, 268-9, 277, 281, 321, 323, 344
 Migliacci Franco, 69, 76, 80, 136, 163, 170, 174-5, 181-2, 230, 232
 Migliardi Mario, 56, 73
 Miglioli Guido, 23
 Mignemi Adolfo, 25
 Miguel Luis (Luis Miguel Gallego Basteri), 228, 230, 330
 Miki (Michele Porru), 323, 332
 Mikimix , cfr. *Caparezza*
 Mila Massimo, 18, 76, 78, 254
 Milani Donatella, 231, 267
 Miller Edward, 201
 Milva (Maria Ilva Biolcati), 88, 90-1, 111, 118, 120, 123, 129, 154, 158-9, 168, 173, 183, 186, 190, 204, 235, 240, 249, 284-5
 Milward Alan S., 35
 Mina (Anna Maria Mazzini), 53, 78, 81, 84-8, 90, 95-6, 102, 111-4, 118, 133, 135, 158-9, 173, 179, 197, 220, 223, 282, 294, 306, 308, 311
 Minà Gianni, 230
 Minellono Popi (Cristiano), 184, 227-8, 299, 330
 Minetti Annalisa, 136, 272-3
 Mingardi Andrea, 269, 281, 323
 Minghi Amedeo, 213, 239-40, 245, 268-9, 277
 Minogue Kylie, 308
 Minstrels, The, cfr. *New Christy Minstrels, The*
 Miranda Carmen (Maria do Carmo Miranda da Cunha), 63
 Mirò Andrea (Roberta Mogliotti), 321
 Moccia Federico, 284
 Mucedades, 202
 Modena City Ramblers, 304
 Modugno Domenico, 18, 34, 46, 49, 69-74, 76-80, 83-4, 93, 106, 108-9, 111, 118, 120, 123, 129-30, 144, 154-5, 158-9, 162, 175, 183-4, 186, 203-4, 209, 224, 236, 247, 251, 253, 277, 311, 313

- Modugno Massimo, 317
 Moffo Anna, 111
 Mogol (Giulio Rapetti), 90, 106-7,
 124-6, 132, 136, 140, 145, 154-5, 170-2,
 175, 246, 284-5, 304
 Molinari Ugo, 83
 Monaldi Franco, 143
 Mondaini Sandra, 272
 Montand Yves (Ivo Livi), 46-7
 Monteleone Franco, 16
 Monti Maria (Maria Monticelli), 93, 176
 Monti Maurizio, 257-8
 Moore Alan, 112, 266
 Morandi Gianni, 131-3, 135, 159, 163, 170,
 172, 174, 181-2, 192-3, 197, 204, 209-10,
 214, 223, 226-7, 229, 232, 249, 251, 267,
 269, 276-7, 290, 308, 319, 321, 326
 Morandi Marco, 317
 Morelli Leano, 201
 Moretti Carlo, 348
 Moretti Donatella, 123
 Moretti Nanni (Giovanni), 192
 Morgan (Marco Castoldi), 310, 326, 333
 Mori Claudia (Claudia Moroni), 172, 267
 Morissette Alanis Nadine, 259
 Moro Aldo, 21, 217, 219, 298, 304
 Moro Fabrizio (Fabrizio Mobrìci), 252,
 277, 285, 295, 309-10, 321, 343
 Moroder Giorgio, 206
 Morra Guido, 210, 225, 243, 248
 Morreale Emiliano, 37, 191, 275
 Morricone Ennio, 94, 143, 159, 164, 181,
 275
 Mortati Costantino, 43
 Morton Jerry Roll, 82
 Moses, 324
 Moustaki Georges (Giuseppe Mustac-
 chi), 203
 Mozart Wolfgang Amadeus, 254
 Mucciaccia Gianni, 301
 Mungo Jerry, 172, 326
 Murolo Roberto, 78, 82, 223, 263
 Musso Adelmo, 343
 Musy Gianni, 298
 Muzio Fulvio, 192, 212
 Nada (Nada Malanima), 118, 170,
 173-5, 182, 203-4, 229, 276, 284-5, 313
 Naggiar Freddy, 227
 Nannini Gianna, 268, 286, 301, 309, 326
 Napolitano Umberto, 136, 154, 173, 201
 Nash Graham, 122
 Natale Mario, 241
 Natoli Dario, 176
 Nava Mariella (Maria Giuliana), 237,
 246-7, 264, 277, 321
 Nazzaro Gianni, 204, 302
 N'Dour Youssou, 264
 Nebiolo Gino, 34, 81, 85, 89, 91, 106
 Neffa (Giovanni Pellino), 280-1
 Negramaro, 283, 309, 346
 Negrini Valerio, 245, 334
 Negrìta, 309
 Nek (Filippo Neviani), 197, 249, 274,
 308, 321-2, 344
 Nenni Pietro, 121
 Neri per Caso, 250, 269, 318
 New Christy Minstrels, The, 126, 128,
 146, 159
 New Trolls, 201, 266
 Nice, The, 139
 Niceforo Alfredo, 127
 Nicelli Ernesto, 56
 Nicolai Nicky (Nicoletta), 282
 Nigra Costantino, 32, 183

- Nino Tempo & April Stevens (Nino e Carol Lo Tempio), 122
- Nisa (Nicola Salerno), 40, 43, 47, 75, 80, 100, 120, 124, 154, 197
- Nizza Amarilli, 290
- Noa (Achinoam Nini), 262
- Nocera Giuseppe, 246
- Noemi (Veronica Scopelliti), 291, 295-6, 310, 348
- Nomadi, I, 284, 309-10
- Novaro Michele, 65
- Novelli Piero, 21, 51-2
- Nuova Compagnia di Canto Popolare, 181, 187, 249, 257-8, 263
- Nuovi Angeli, 185, 197
- Nuovo Canzoniere Italiano, 146, 153, 181, 301
- Nuti Francesco, 223
- Occhiena Marina, 226-7
- Occhipinti Andrea, 248
- Oppo Maria Novella, 353
- Orchestra Spettacolo Casadei, 187, 204, 269
- Orlandi Nora, 138, 207
- Orlandi Paola, 207
- Orme, Le, 201, 210, 266-7
- Ortolani Riz (Riziero), 43
- Ortoleva Peppino, 16, 216
- Orwell George (Eric Arthur Blair), 228, 326
- Osborne Bertin, 267
- Otto Natalino (Natale Codognotto), 35, 43, 77-8, 83, 111
- Oxa Anna (Anna Hoxha), 190, 197, 200, 204, 214, 223, 226, 244-5, 256, 267-8, 276, 308, 313
- Pacciardi Randolpho, 41
- Pacco Roberto, 337
- Pace Daniele, 97-8, 130, 154, 166-7, 170-1, 174, 182, 193, 226, 303, 329
- Pacifico (Gino De Crescenzo), 257, 260, 281, 346-7
- Padellaro Antonio, 218
- Padovan Gabriella, 197
- Pagani Herbert, 306
- Pagano Marina (Maria), 187
- Page Jimmy (James Patrick), 140
- Pagliuca Tony (Antonio), 210, 266
- Palatresi Stefano, 323
- Pallavicini Vito, 88, 96, 120, 125, 129-30, 146, 155, 166, 176, 185, 195
- Pallesi Bruno, 83, 120, 125
- Pallottino Paola, 175, 177
- Palomba Salvatore, 99, 101
- Panarari Massimiliano, 19-20, 217, 288
- Panariello Giorgio, 284
- Pandemonium, 199
- Pane Tullio, 44, 83
- Pani Corrado, 87
- Pannunzio Mario, 90
- Panvini Guido, 226
- Panzeri Mario, 24, 28, 32, 36, 39-40, 48, 50, 63, 75, 97-8, 124, 130, 143, 154, 166-7, 170-1, 174, 182, 197, 209, 303
- Panzuti Virgilio, 40, 48
- Pao Danilo (Danilo Paoni), 284
- Paola e Chiara (Iezzi), 274, 308-9, 321
- Paoletta Domenico, 79
- Paoli Gino, 62, 84-5, 89, 93, 95-6, 106-8, 114-8, 123, 125, 158, 162, 166, 175, 220, 229, 243-4, 278, 280, 313, 317, 347
- Paolillo Angelo, 47
- Paoluzzi Mauro, 242

- Papathanassiou Vangelis (Evangelos Odysseas Papathanassiou), 201
- Pappalardo Adriano, 281
- Paracchini Francesco, 20, 69, 73, 253, 255, 265
- Paraguayos, Los, 122
- Parente Alfonso Maria, 340
- Pareti Renato, 197, 231
- Parigi Narciso, 44, 83
- Parise Piero, 179
- Parker Bonnie, 168
- Pasolini Pier Paolo, 169-70
- Patriarca Silvana, 9
- Patrizi Simone, 324
- Pausini Laura, 223, 229, 249, 251, 269, 280, 282, 309, 317, 321
- Pavarotti Luciano, 276
- Pavese Cesare, 275
- Pavone Claudio, 19, 276
- Pavone Rita, 118, 121, 124-5, 130-1, 133-6, 154, 158, 168, 173, 185, 203, 229, 319, 321
- Pazzaglia Riccardo, 74, 183
- Pedali Daniela, 321
- Pedrini Omar, 281
- Penn Arthur, 168
- Pelù Piero, 308
- Percentonetto, 317
- Pericoli Emilio, 106, 158
- Peroni Marco, 34, 93
- Perraccino Valentino, 343
- Pertini Alessandro, 217, 299
- Pes Carlo, 174, 176
- Petaluma, cfr. *Gaspari Mimma*
- Petrolini Ettore, 111
- Pettenati Gianni, 123, 154, 160, 167, 203
- Pezzali Max (Massimo), 251
- Pezzolla Mario, 277
- PFM (Premiata Forneria Marconi), 201
- Piaf Édith (Édith Giovanna Gassion), 120
- Pianta Bruno, 82
- Picasso Pablo, 47
- Picchi Stefano, 338
- Piccoli Maurizio, 231, 337
- Pickett Wilson, 122, 166-7, 203
- Pieretti Gian (Dante Luca), 123, 155
- Pietrangeli Antonio, 45
- Pilat Lorenzo, 171, 209
- Piloni Matteo, 8-10, 12, 311, 321, 345, 352
- Pinchi (Giuseppe Perotti), 38, 40, 43, 48, 81
- Pink Floyd, 269
- Pinna Paolo, 197
- Pintucci Piero, 181
- Pio XII (Eugenio Pacelli), 75
- Pio da Pietrelcina (Francesco Forgione), santo, 40
- Pio Giusto, 224, 251
- Pisano Franco, 94
- Pitney Gene, 86, 122, 154, 159-60
- Pitura Freska, 342
- Pivano Fernanda, 275
- Pivato Stefano, 33, 38, 47, 156, 163-5, 167, 277, 282, 299-301
- Pivetti Veronica, 272
- Pizzi Nilla (Adionilla Negrini Pizzi), 21, 36-41, 50, 63-4, 74-5, 78, 82-4, 95, 111, 218, 220, 223, 302, 311-2
- Pizzo Armando, 31, 44
- Pizzolla Maria Pia, 346
- Placido Beniamino, 243

- Plastic Bertrand (Roger Jouret), 267
 Platters, The, 50, 67, 71
 Poker di voci, 84
 Polese Ranieri, 274
 Polo Stefano, 337
 Pompucci Leone, 88
 Ponce Lola (Paola), 286, 309, 326
 Pooh, 196, 201, 225-6, 239, 245-6, 268, 281, 317
 Porcedda Walter, 289
 Porciani Ilaria, 36
 Portelli Alessandro, 101
 Pourcel Franck, 180
 Povia (Giuseppe Povia), 283-4, 288, 295, 309-10
 Power Romina, 210, 228
 Pozzetto Renato, 237
 Pozzi Gloria, 318
 Pquadro, 309, 324
 Pradella Riccardo, 167
 Prado Pérez Dámaso, 97
 Prato Paolo, 112
 Pravo Patty (Nicoletta Strambelli), 173-5, 190, 197, 203, 225, 244, 257-8, 260, 267, 273-4, 308, 321
 Presley Elvis, 101-2, 105, 141, 200
 Preti Pier Paolo, 177
 Prette Giorgio, 257
 Previti Cesare, 271
 Prieto Antonio (Juan Antonio Espinoza Prieto), 122, 159
 Principe e Socio M. (Antonio De Carmine e Mauro Spenillo), 340
 Procol Harum, 139, 201, 250
 Prodi Romano, 271, 273-4, 284-5
 Profazio Otello, 181
 Proietti Gigi (Luigi), 323
 Protti Vania, 49
 Prudente Oscar, 174, 184
 Puccini Giacomo, 31
 Puff Daddy (Sean John Combs), 308
 Pugliese Antonio, 99-100
 Pupo (Vincenzo Ghinazzi), 204, 226, 249, 264, 296, 305-7, 310, 313
 Quarantotto Lucio, 251
 Quartetto Cetra, 43, 49, 51, 62, 83
 Quartetto Stars, 82-3
 Quasimodo Salvatore, 157
 Queen, 221
 Quinn Anthony (Antonio Rodolfo Quinn Oaxaca), 217
 Quinn Danny (Daniele Anthony), 248, 317
 Rabagliati Alberto, 312
 Radaelli Ezio, 89, 119, 170, 314, 319
 Radio Boys, 83
 Raf (Raffaele Riefoli), 223, 232-3, 246, 267-8, 323, 333
 Raffone Paolo, 257
 Raggi Luciano, 232
 Raimondi Franca, 48, 83, 313
 Ramacci Gianfrancesco, 205
 Ramazzotti Eros, 197, 223, 225, 229-30, 257, 267, 269, 284, 309, 316-7, 320-2, 327-8
 Rambaldi Amilcare, 15, 179, 221, 265, 312-3, 318
 Rame Franca, 168
 Rancilio Gigi, 297
 Ranger Terence, 234
 Ranieri Katyna (Caterina), 38, 41, 43, 83, 312
 Ranieri Massimo (Giovanni Calone), 166-7, 226, 258, 267, 319, 323

- Rapetti Giulio, cfr. *Mogol*
 Rapetti Mariano, 42, 126
 Rascel Renato (Renato Ranucci), 68, 79-81, 83, 111-2, 144, 299
 Rastelli Nino Giuseppe (Aminta), 24, 32, 39, 46
 Ravasini Nino (Domenico), 24, 120
 Ravera Gianni (Lenin, poi Giandomenico), 83, 119-20, 139, 167, 170, 207-8, 219, 314, 316, 320
 Ravera Lidia, 281
 Reagan Ronald Wilson, 233
 Redi Gino, 75
 Rego Antonio, 202
 Rei Marina (Marina Restuccia), 250, 264, 308, 323
 Reitano Gege (Vincenzo), 332
 Reitano Mino (Beniamino), 123, 154, 197, 268, 301, 332
 Relf Keith William, 140-1, 159
 Remigi Memo, 130, 184
 Renegades, The, 122, 129, 137
 Renga Francesco, 281-3, 290, 309, 321
 Renis Tony (Elio Cesari), 89-90, 93, 110, 120, 155, 158, 162, 279-80, 282
 Reno Teddy (Ferruccio Merk Ricordi), 21, 41, 48-9, 53, 73, 78, 81-4, 88-9, 110, 135, 312, 320
 Repetto Mauro, 251
 Rettore Donatella, 189, 202, 223, 244
 Reverberi Gianfranco 140
 Ribelli, I, 123, 128, 137
 Riccardi Enrico, 170, 183
 Riccardi Francesco, 335
 Ricchi e Poveri, 172, 176, 183, 186, 203-4, 210, 226-8, 238, 242, 249, 266-8, 281
 Ricci Antonio, 244, 272-3
 Ricci Fabio, 272
 Ricci Franco (Salvatore Sebastiano), 43
 Ricci Patrizia, 316, 328
 Richter, Venturi e Murru (Liliana Riteri, Varo Venturi, Marcello Pietro Murru), 327
 Ricordi Claudio, 162
 Ricordi Nanni (Giovanni), 162
 Ridolfi Maurizio, 20
 Rieu André Léon Marie Nicolas, 97
 Righeira, 230, 267
 Righini Roberto, 233, 242, 336
 Ringo (Guy Bayle), 204
 Riondino David, 244, 264
 Riva Gigi (Luigi), 127
 Riva Mario, 86, 102
 Riva Massimo, 332
 Rivale Tiziana (Letizia Oliva), 224, 267
 Riviera Paolo, 209
 Rizzo Alfredo, 233, 242, 336
 Robecchi Alessandro, 259
 Robertino (Roberto Loreti), 123, 159, 326
 Roberts Rocky (Charles), 172, 326
 Rocchetti Alberto, 329
 Rocchetti Santino (Sante), 201
 Rock Boys, 102
 Rodriguez Belen, 333
 Rokes, The, 123, 132, 155, 160, 203
 Rolling Stones, The, 131, 138-9, 161, 200
 Romanelli Pino (Giuseppe), 337
 Romani Felice, 23
 Romeo Giusi (Giuseppa), cfr. *Russo Giuni*
 Romitelli Sante Maria, 163
 Ron (Rosalino Cellamare), 132, 174, 209, 240, 249, 269, 272, 300

- Roncarati Evasio, 125
 Ronconi Luca, 192
 Rosina Alessandro, 331
 Rosolino Sergio, 343
 Rossa Guido, 304
 Rossetti Carlo, 288-9
 Rossi Anacleto, 109
 Rossi Carlo Alberto, 46, 51, 53, 57, 79, 86, 88, 96, 103, 120, 167, 277
 Rossi Filippo, 307
 Rossi Paolo (attore, interprete), 223, 285, 299, 302
 Rossi Paolo (studente antifascista), 128, 156
 Rossi Vasco, 200, 214-5, 223, 230-1, 257, 267, 269, 273, 309, 313, 322, 328
 Rossi Doria Anna, 87
 Rossini Gioacchino, 27
 Rosso Nini (Celeste Raffaele), 159
 Rosso Stefano (Stefano Rossi), 210, 299
 Roussos Demis (Artemios Ventouris Roussos), 201
 Rovi Vincenzo (Vincenzo Campanile), 49
 Ruccione Mario, 40, 43-4, 76
 Ruggeri Enrico, 132, 192, 197, 211-3, 226, 231-2, 239, 249-50, 257-9, 262, 267, 269, 292, 296, 310, 328-9
 Ruggiero Antonella, 196, 202, 272, 274, 282, 285, 308, 325
 Ruocco Adriana, 323
 Rusconi Edilio, 216
 Russo Giuni, 279
 Ruta Maria Teresa, 44
 Rutelli Francesco, 286
 Rydell Bobby (Robert Louis Ridarelli), 159
 Saba Umberto (Umberto Poli), 26, 38
 Sabani Gigi (Luigi), 316
 Sabiu Marco, 290
 Sacchi Filippo, 15
 Sacco Danilo, 284
 Sacco Franco, 332
 Sachs Curt, 160
 Sagan Françoise (Françoise Quoirez), 44
 Saggese Matteo, 278
 Saint Paul Lara (Silvana Areggasc Savorelli), 167
 Salemi Silvia, 274, 323
 Salerno Alberto, 197, 229, 231, 276, 331
 Salerno Enrico Maria, 170
 Salerno Nicola, cfr. *Nisa*
 Salerno Sabrina, 246, 269
 Salvadori Massimo L., 19, 275
 Salvatore Federico, 287
 Salvatore Gianfranco, 107
 Salvatorelli Luigi, 43
 Salvatori Dario, 69, 275
 Salvetti Vittorio, 186, 319
 Salvi Francesco, 238, 241, 249, 268, 316
 Samperi Salvatore, 164
 Sampò Enza, 78
 Samwell-Smith Paul, 140
 Sandon's Flo (Mammola Sandon), 41, 82-3, 121, 312
 Sandpipers, The, 203
 Sanfilippo Matteo, 42
 Sangiorgi Giuliano, 283, 346
 Sanguineti Edoardo, 276, 285
 Sani Stefano, 231, 267
 Sannia Marisa, 118, 166, 168, 173, 203
 Santagata Tony (Antonio Morese), 187, 302
 Santana Carlos, 308
 Santandrea Rodolfo, 327

- Santini Fabio, 316-7, 320, 329-30, 333
 Santo & Johnny (Santo e Johnny Farina), 204
 Santo California, I, 196-7, 201, 204
 Santoro Luigi, 335
 Santoro Marco, 16, 94, 144, 146-7, 157-8, 161-2, 221, 250, 265, 298
 Sanzotta Valerio, 304
 Sartori Francesco, 251
 Sassoon David, 16, 35-6, 38, 161
 Satti Roberto, cfr. *Solo Bobby*
 Savastano Luana, 70
 Savino Domenico, 56
 Savio Totò (Gaetano), 155, 226
 Savoia, casa, 306-7
 Savoia Emanuele Filiberto di, 296, 305-7, 310
 Savona Virginio, 41
 Scajola Claudio, 297
 Scaldaferrì Nicola, 82
 Scalfari Eugenio, 92, 298
 Scamarcio Riccardo, 284
 Scandolara Stefano, 184
 Scanu Valerio, 258, 291-4, 297, 305, 310, 348, 350
 Scelta, La, 324
 Schelotto Gianna, 352
 Schiavone Luigi, 257, 328-9
 Schisa Mario, 47, 75
 Schola Cantorum, 209
 Sciacca Francesco, 338
 Scialpi (Giovanni Scialpi), 230, 232, 249
 Sciorilli Eros, 145
 Sconcerti Mario, 307
 Scopelliti Eleonora, 348
 Scopigno Manlio, 127
 Scoppola Pietro, 307
 Scribe Augustin-Eugène, 23
 Sebastianelli Ciro (Gilberto), 204
 Semprini Alberto, 29, 35, 43, 48, 51, 54, 56-8, 69, 72-3, 180
 Semprini Viviana, 72
 Sentieri Joe (Rino Luigi), 46, 51, 68, 79, 84, 93, 103, 112, 121
 Sepe Luca, 323
 Seracini Saverio, 36, 63, 75
 Serio Renato, 251, 305
 Serra Adriana, 78
 Serra Michele, 191-3, 256, 259, 274, 321, 352-3
 Servillo Giuseppe, 257
 Settimelli Leoncarlo, 119, 130, 164
 Seymandi Maurizio, 195
 Sfogli Corrado, 257, 263
 Sgarbi Vittorio, 280
 Shadows, The, 152
 Shaggy (Orville Richard Burrell), 269
 Shakira (Shakira Isabel Mebarak Ripoll), 309
 Shapiro Shel (David Norman), 174
 Shaw Sandie (Sandra Ann Goodrich), 171
 Sheila (Anny Chancel), 204
 Siciliano Enzo, 274
 Signoret Simone (Simone Kaminker), 45, 173
 Signorini Alfonso, 288
 Silvestri Daniele, 110, 250, 257-8, 261-2, 279, 285, 303, 309, 321, 343
 Silvestrin Enrico, 278
 Silvestro Remo, 242
 Simon Luca (Alberto Favata), 190
 Simonelli Gianfranco, 197
 Sinatra Frank (Francis Albert), 74, 110, 159
 Sinigallia Riccardo, 277, 335
 Sisini Maria Antonietta, 278

- Snap!, 269
 Soddu Paolo, 9, 12, 298
 Soffici Piero, 56, 154
 Soffici Roberto, 136
 Sognato Enrico, 284
 Solieri Maurizio, 332
 Solis String Quartet, 257, 259
 Solo Bobby, 118, 123-5, 140-2, 159, 170, 192, 203-4, 223, 266, 313
 Sonhora, 309
 Sonny & Cher, 122, 154-5, 173
 Soragni Daniele, 317-8
 Sordi Alberto, 221
 Sorelle Marinetti, 295
 Sorrenti Alan, 204, 223
 Soru Renato, 289
 Sotgiu Angelo, 183, 226
 Spagna Ivana, 251, 269, 277
 Spaziente Lucio, 137, 206-7, 211
 Speroni Gigi, 187-8
 Spice Girls, 334
 Spina Grazia Maria, 121, 124
 Spinaci Annarita, 118, 123, 155, 160
 Spinetti Ferruccio, 257
 Springfield Dusty (Mary Isabel Catherine Bernadette O'Brien), 122, 126
 Springsteen Bruce, 200, 214
 Squadra Italia, 223, 302
 Squillo Jo (Giovanna Coletti), 246, 269, 301
 Stadio, 327
 Staffelli Attilio, 31
 Stanfield Lisa, 323
 Statuto, 249, 269, 342
 Stefani Daniele, 320
 Stefani Gino, 103
 Stefano Battista Jazz Quartet, 282
 Stellari Gian, 56-8
 Stellita Aldo, 257
 Steve Roger's Band, 332
 Sting (Gordon Matthew Thomas Sumner), 232
 Strana Società, La, 201
 Straniero Michele L., 27, 41, 52, 55, 67, 153, 175, 250
 Strappini Arturo, 56
 Strauss Richard, 310
 Strehler Giorgio, 91, 126, 175
 Subsonica, 277, 308, 325
 Sugar Filippo, 243
 Sugar Ladislao, 173, 312
 Sugar Piero, 173
 Summer Donna (LaDonna Andre Gaines), 206-7
 Surfs, Les, 122, 127, 155, 159
 Sweet Inspirations, The, 171
 Syria (Cecilia Cipressi), 250, 321
 Tabasso Edoardo, 34, 50, 89, 171, 320, 345
 Tagg Philip, 160, 310
 Tagliapietra Aldo, 210
 Tajoli Luciano, 89-90, 93, 95-6, 105-6, 109, 158
 Tambroni Ferdinando, 80
 Tanica Rocco, 268
 Tanya, cfr. *Saint Paul Lara*
 Taormina Carlo, 304
 Tariciotti Vittorio, 182
 Tatangelo Anna, 284, 287, 309, 321
 Taviani, fratelli (Paolo e Vittorio), 337
 Taylor Youval, 144
 Tazenda, 247, 268-9, 326
 Tempesti Fernando, 134
 Tenco Luigi, 7, 15, 85, 94, 123, 126-7, 144-50, 153-7, 160-2, 172, 175, 179, 220-1, 252, 254, 260, 265-6, 306, 313, 318, 326, 352

- Tensini Marco, 334
 Teocoli Teo (Antonio), 276
 Terzi Marisa, 167
 Terzo Sole, Il, 202
 Testa Alberto, 46, 51, 99, 103, 120, 130, 145
 Testa Arturo, 78, 79, 84, 96, 105, 110, 121
 Testoni Gian Carlo, 28, 36, 63, 78
 Theodorakis Mikis, 167, 175, 183
 Thielemans Toots (Jean Baptiste Thielemans), 97
 Thoty (Salvatore Vitale), 232
 Timoria, 281, 321
 Tiromancino, 277, 321, 340
 Todisco Alfredo, 21, 78
 Togliani Achille, 21, 23, 37, 41, 43, 64, 78, 83, 95, 110, 121, 312
 Togliatti Palmiro, 285
 Tognazzi Gianmarco, 248, 317
 Tognazzi Ugo, 217
 Tommei Fausto, 48
 Tonelli Anna, 98, 195
 Toquinho (Antonio Pecci Filho), 237, 242, 268, 275
 Tornabuoni Lietta (Giulietta), 127, 169
 Torre Roberta, 277
 Torrielli Tonina (Antonietta), 48, 50-1, 75, 83-4, 121
 Tortora Enzo, 78, 219
 Tosca (Tiziana Tosca Donati), 272, 285
 Toscanini Arturo, 308
 Toso Vlad, 257
 Totò (Antonio De Curtis), 43, 134
 Tozzi Franco, 123
 Tozzi Umberto, 132, 197, 226, 232, 245, 249, 267-8, 277, 323
 Travolta John, 315
 Trenet Charles, 46, 147
 Treves Anna, 92
 Tricarico (Francesco Tricarico), 257-8, 260, 262, 286, 309
 Trim Phil (Theophilus Earl Trim), 306
 Trinacria, cfr. *Mannino Franco*
 Trio Aurora, 83
 Trio Joyce, 75, 84
 Trio Lescano, 25, 39
 Troiani Jacopo, 324
 Troisi Massimo, 217
 Tronco Mario, 257
 Trovajoli Armando, 35, 41, 54, 56-7, 93
 Trovato Gerardina, 249, 263, 269, 277, 321, 338
 Tumiatei Gaetano, 120-1
 Turatti Roberto, 241
 Turci Paola, 233, 238, 242, 244, 253, 268, 321, 327, 336-7
 Turnaturi Francesco, 188
 Turtles, The, 170
 Tuzii Carlo, 176
 Ungaretti Giuseppe, 26, 38, 46
 USA for Africa, 267
 Valci Giuliana, 162
 Valente Caterina, 97
 Valentini Chiara, 130
 Valentino Viola (Virginia Minnetti), 225, 267
 Valleroni Aldo, 167
 Vallesi Paolo, 247, 249, 268-9, 321, 339
 Valli Celso, 318

- Vallone Eleonora, 217
 Vallone Raf (Raffaele), 217
 Valsiglio Angelo, 251, 329
 Vamba (Luigi Bertelli), 134
 Vandelli Maurizio, 249-50, 269
 Vandrè Geraldo, 163
 Vanoni Ornella, 118, 123, 126, 129, 154,
 159, 166, 168, 173-5, 197, 203, 244,
 276, 317
 Vantellini Riccardo, 81
 Varano Angelo, 210
 Varinia Massimo, 274
 Varsori Antonio, 39
 Vaschetti Andrea, 257
 Vasquez Antonio, 83
 Veal Michael E., 206
 Vecchi Massimo, 284
 Vecchioni Roberto, 162, 187, 190-1,
 197, 221, 229, 318, 327
 Veloso Caetano, 69
 Venditti Antonello, 229, 269, 326
 Vendola Nichi (Nikita), 244
 Venegoni Marinella, 224-6
 Ventrone Angelo, 134
 Ventura Ray (Raymond), 160
 Ventura Simona, 279, 281
 Venuti Mario, 257, 262, 281
 Verde Dino, 68, 78, 80
 Verdiana (Verdiana Zangaro), 320
 Verdone Carlo, 275
 Vergani Leonardo, 228
 Vergnaghi Mino, 204, 278
 Vesigna Gigi, 17
 Vespa Bruno, 248, 282
 Vetere Fausta, 263
 Vian Antonio, 99-100
 Vian Boris, 175, 339
 Vianella, I, 227
 Vianello Edoardo, 89, 93, 123, 130, 171
 Vianello Raimondo, 272
 Vibrazioni, Le, 309
 Villa Claudio (Claudio Pica), 21, 31, 36,
 40, 44, 49-51, 74-5, 78-9, 82-4, 88-9,
 105, 110-1, 115-7, 119-21, 123, 129, 132,
 145, 154, 158-60, 179, 220, 222-3, 302,
 311
 Villa Manuela (Manuela Maria Garofalo Pica), 302
 Village People, 221
 Villaggio Paolo, 180, 272
 Villani Carmen, 123, 173
 Villoresi Luca, 216
 Virgili Luciano, 84
 Visentin Livio, 331
 Vistarini Carla, 257
 Vivarelli Piero, 11, 52, 91, 103
 Viviani Raffaele, 30
 Vlad Alessio, 277
 Voglino Bruno, 244
 Volonté Gianmaria, 176
 Volpe Maria, 279
 Wagner Richard, 254
 Wallace Connection, The, 172
 Warwick Dionne, 122, 167
 Waters Muddy (McKinley Morganfield), 82
 Weather Report, 243
 Weill Kurt, 212
 Wertmüller Lina, 134-5
 Wess (Wesley Johnson), 173, 302-3
 Wess & Dori Ghezzi, 204
 Westley Geoff, 237

- Wonder Stevie (Steveland Hardaway Judkins), 171, 267
- Wyler William (Wilhelm Weiller), 191
- Yardbirds, The, 122, 129, 137, 140-3
- Yto Yukari, 122
- Yuro Timi (Rosemarie Timotea Aurora), 122, 126
- Zaccaria Roberto, 274
- Zaccuri Alessandro, 11, 221
- Zambrini Bruno, 163
- Zanelli Roberto, 230
- Zanicchi Iva, 118, 123, 145, 154, 170, 172-5, 186-8, 203-4, 223, 280
- Zanier Manuela, 320
- Zappatini Maurizio, 283
- Zara 1, 109
- Zarrillo Andrea, 202
- Zarrillo Michele, 267, 269, 321, 326
- Zavoli Sergio, 216
- Zelinotti Mario, 123
- Zero Assoluto, 284-5, 309
- Zero Renato (Renato Fiacchini), 191, 223, 237, 247, 251, 269, 347
- Zibio, 75
- Zilli Nina (Maria Chiara Fraschetta), 266, 295, 310, 321, 324
- Zingales Christian, 18
- Zito Giorgio (Giorgio Bennato), 209
- Zoppa Maria Cristina, 76
- Zuccherò (Adelmo Fornaciari), 197, 211, 223, 231, 257, 259, 267-8, 278, 296, 313, 317
- Zumhtor Paul, 110
- Zurawski Andrea, 320

Indice delle canzoni

13, *storia d'oggi*, 176, 204

1947, 164

24.000 baci, 91, 94, 96, 101, 103-7, 109,
158, 172

29 settembre, 304

4/3/1943 (*Gesù Bambino*), 175, 177, 204

7.000 caffè, 94, 279

900 Aufwiedersehen, 238, 241-2

A, 241, 268

Abbiamo vinto il festival di Sanremo,
249, 269, 342

Abbracciami amore mio, 267

Abbracciami forte, 126, 159

Abbronzatissima, 227

A casa di Luca, 274

A che servono gli dei, 268

A chi, 160, 166

Acque amare, 82

A Day in the Life, 138

Addio... addio..., 79, 120, 158

Adesso sì, 159, 162

Adesso tu, 225, 229, 267

Aeroplani, 296

A goccia a goccia, 329

Ahi ahì ragazzo, 136

Ah l'amore l'amore, 175

A la buena de dios, 128

Albero caduto, 83

Al di là, 89-90, 95-6, 101, 104-9, 145,
158

A lei, 256, 267

Alla fine della strada (Love Me Tonight),
171

Allah Allah, 189

Alla mia età (Rita Pavone), 124

Alla mia età (Tiziano Ferro), 310

Alle terme di Caracalla, 38

Almeno tu nell'universo, 224, 257, 258,
268

Al mercato di Pizzighettone, 22-7, 82

Al ritmo della carrozzella, 37

Altra (L'), 83

Altra vita un altro amore (Un'), 267

Altri siamo noi (Gli), 245, 268

Amado mio, 63

Amami se vuoi, 48, 66-7, 71, 83

Amare, 204

Amare un altro/un'altra, 74, 84

Amarsi un po', 204

Amici mai, 136, 185

Amici miei, 159

A modo mio, 309

Amor, mon amour, my love, 158-9

Amore, 238, 268

Amore (L'), 309

Amore amore, 166

Amore che non c'è (L'), 309

Amore ha i tuoi occhi (L'), 159

Amore lontanissimo, 274

Amore non si spiega (L'), 309

Amore rubato (L'), 233, 248, 267

Amori, 238

Amori (Gli), 238-40, 268

Amori diversi, 250

- Anch'io ti ricorderò*, 164
Ancora, 266
Ancora tu, 204
Andamento lento, 267
Anema e core, 82,
Angelo, 282-3, 309
Angel of the Night, 268
Aprite le finestre, 7, 47-8, 50, 66, 83, 226,
 313
Arca di Noè (L'), 164, 172-3, 175, 203,
 252
Aria, 257, 261, 267
Aria e musica, 267
Arriva il direttore, 40, 83
Arrivederci, 84, 93
Arsura, 75, 84
A Saint Tropez Twist, 242
Aspetta domani, 159
Aspettami ogni sera, 267
Assenzio (L'), 326
A te, 309
Attesa (L'), 82
Ave Maria, 251, 269
Aveva un bavero, 38, 43, 46, 83
Avventura (Un'), 170, 203
A Whiter Shade of Pale, 250
Azzurra malinconia, 267
Azzurro, 203
- Baci baci baci*, 171
Bacio piccolissimo (Un), 159
Bada bambina, 203
Balla italiano, 301
Ballata dell'eroe (La), 339
Ballata dell'ex (La), 163
Ballata di Gino (La), 286, 339
Bamba (La), 267
Bambina sei tu (Una), 83
Bambini, 233, 253, 268, 327, 336
Bambini fanno oh (I), 283, 309
Bambola (La), 174
Bandiera gialla, 167
Barca non va più (La), 209, 232, 266
Beguine, 210
Bella ciao, 146, 308
Bella da morire, 189, 196-200, 204
Bella età, 230
Bella gioventù, 329
Belle donne (Le), 326
Benzina e cerini, 93
Berta filava, 37, 83
Biancaneve, 310
Bianchi cristalli sereni, 204
Birdland, 243
Bisogna saper perdere, 155, 160
Bisognerebbe non pensare che a te, 238,
 243
Black is Black, 122, 154
Boombastic, 269
Brutta, 269
Buio e tu (Il), 204
Buona giornata, 238, 242-3, 268
Buona sera, 83
Buongiorno tristezza 31, 33, 44, 60, 76,
 83
Caffè nero bollente, 215, 231
Calcio alla città (Un), 184, 204
Camminando e cantando, 163
Cammino di ogni speranza (Il), 154, 160
Campanaro, 41, 82, 299
Campane di Santa Lucia, 84
Cancella il debito, 277
Cancello tra le rose, 51, 84
Canta (La), 204
Canta con noi, 332

- Can't Get You out of My Head*, 308
Cantico del cielo (Il), 83
Cantilena del trainante (La), 27, 29-31, 46, 83
Canto della solitudine, 82-3
Canto nella valle, 45, 83
Canzone, 167, 203
Canzone che piace a te (La), 84
Canzone da due soldi, 38, 43, 60, 83
Canzone dell'operaio, 31
Canzone fra le guerre, 285
Canzone italiana, 21, 165
Canzone per te, 7, 17, 161-2, 203
Canzone triste, 231
Canzoni, 268
Canzoni alla sbarra, 83
Capelli, 335
Cara, 267
Cara maestra, 156
Caro papà, 41
Carolina dai!, 93, 96, 98, 100, 104, 109, 158
Casa bianca, 166-7, 203
Casa in cima al mondo (Una), 129, 159
Casco blu, 267
Casetta in Canada, 50-1, 83-4
C'è chi spera, 154
C'era un ragazzo (che come me amava i Beatles e i Rolling Stones), 131-2, 181
Che bella gente, 336
Che brutt'affare, 210
Che donne saremo, 334, 344
Che effetto mi fa, 171
Che fai tu luna in ciel?, 46, 83
Che giorno sarà, 340
Che me ne importa a me, 159
Che mistero è l'amore, 282
Che sarà, 175, 204-5, 227, 234
Che vale per me, 167
Chiamalo amore, 267
Chi chi chi co co co, 267
Chi non lavora non fa l'amore, 172, 203
Chi voglio sei tu, 268
Ciao amore ciao, 7, 85, 145-50, 153, 156-7, 160, 184, 260
Ciao, cara come stai?, 204
Ciao ciao (Downtown, Petula Clark), 146
Ciao ciao (Francesco De Gregori), 326
Ci-ciu-ci (cantava un usignol), 45, 83
Cielo in una stanza (Il), 84-5, 93, 108
Cinque giorni, 269, 326
Cirillino cì, 83
Ci sarà, 227-8, 267
Ci sono giorni, 185
Clarinetto (Il), 223
Collanina (La), 82
Colline sono in fiore (Le), 126, 159
Colomba (La), 163
Colpa fu (La), 83
Colpevole, 257, 262
Colpo di fulmine, 286, 309, 326
Com'è dolce la sera, 204
Come foglie, 309
Come in ogni ora, 310
Come le viole, 204
Come passa il tempo, 250, 269
Come potrei dimenticarti, 159
Come prima, 79
Come saprei, 252, 256-7, 259, 322
Come sei bella, 187, 204
Come si cambia, 231, 267
Come sinfonia, 88-9, 93, 109, 158
Come stai?, 204
Come stai, con chi sei, 204
Com'è straordinaria la vita, 309
Cometa di Halley (La), 296, 310
Come te non c'è nessuno, 121, 158

- Come ti vorrei*, 175
Come un ragazzino, 204
Come una Turandot, 269
Cominciamo ad amarci, 159
Compagnia (La), 309
Complimenti, 267
Confusa e felice, 308
Conoscerti, 84
Con te, 43, 83
Con te partirò, 251, 322
Contessa, 192, 204, 211-2
Con un amico vicino, 269
Corde della mia chitarra, 83-4
Cosa hai messo nel caffè, 197, 203
Cosa resterà degli anni '80, 233, 268
Così come viene, 159
Credimi ancora, 294-5, 310
Croce (La), 340
Crocodile Rock, 204
Cronaca, 337
Crudele, 257, 262
Cuore, 133, 158
Cuore (Un), 83
Cuore è uno zingaro (Il), 174-5, 204
Cuore matto, 155, 160, 243
- Da bambino*, 167, 203
Dagli una spinta, 38
Dall'America, 164
Da troppo tempo, 204
Deborah, 166, 203
Der Kommissar, 267
Destino, 267
Diadema di ciliegie (Un), 183, 204, 227
Diana, 68, 71, 84
Dietro la porta, 252, 257, 262, 269
Dimmi che cos'è, 211
Dimmi come, 309
- Dimmi dov'è la terra capitano*, 338
Dio come ti amo, 129, 159
Disco dall'Italia (Un), 40, 82, 299
Discorso in generale (Un), 257, 262
Disertore (Il) (Le diserteur), 175, 339
Di sole e d'azzurro, 278, 322
Disperato, 197, 252, 268, 305, 333
Division Bell (The), 269
Dolce Italia, 300
Dolce paese (Il), 298
Domani domani, 204
Donna con te, 238, 244, 268
Donna di Ibsen (La), 269
Donna prega (Una), 40, 60, 82
Donne, 231
Donne del 2000, 343
Donnina sola, 83
Dopo la tempesta, 268
Dormi e sogna, 257, 264
Dove credi di andare, 145, 150-2, 156, 163
Dove si va, 284
Dubbi no, 269
Due gattini, 62-3, 82
Due teste sul cuscino, 83
- E adesso te ne puoi andar*, 122
E allora allora, 268
E allora dai, 153, 155, 160
È arrivata la bufera, 299
Echi di infinito, 282
Edera (L'), 71, 74-5, 78, 84
E dimmi che non vuoi morire, 257, 273, 308
E dirsi ciao, 204
E invece con te, 202
E la barca tornò da sola, 43, 83
El ejército del Ebro, 202

- Elisa Elisa*, 186
E l'Italia che va, 300
E li vidi partire, 146
È mezzanotte, 79, 84, 99
Emozione da poco (Un'), 190, 204
Emozioni, 267
E non finisce mica il cielo, 209, 211, 224,
 252, 257, 267
E poi, 322
Era bello il mio ragazzo, 176-8
Era un omino (piccino piccino), 46-7, 83
Esatto, 267
E se ci diranno, 156
E se domani, 86, 159
Essere una donna, 284, 309
Estate al mare (Un'), 279
Estate italiana (Un'), 268, 301
Estate sta finendo (L'), 230
Eterna malattia, 267
Eternamente, 82
Eternità, 145, 175, 197, 203
E tu, 204
È tutto un attimo, 267
È vero, 80-1, 84
Evviva Maria, 238, 242
- Faccetta nera*, 76
Famme durmì, 82
Fantastica, 84
Febbre di musica, 96, 105
Felicità, 210, 227
Femminista (La), 195
Fenice (La), 327
Figli, 228, 267
Figli di chi, 344
Filastrocca vietnamita, 164
Filo di speranza (Un), 83
Finché la barca va, 36, 209
- Firenze piccoli particolari*, 329
Fisarmonica (La), 131
Fiumi di parole, 272
Folle corsa (La), 204
Forestiero, 184
Forever per sempre, 285
Forza della vita (La), 269
Forza mia (La), 288, 309
Fotografia (La), 247, 257, 260, 269
Fotografia nella cornice (Una), 83
Fragole e cappellini, 75, 84
Fratelli d'Italia (Il canto degli italiani,
 anche come inno di Mameli), 65,
 282, 301
*F**k it (I Don't Want You Back)*, 309
Fuori, 269, 322
Futuro, 232
- Gangsta's Paradise*, 269
Garibaldi innamorato (Il), 300
Garota de Ipanema, 341
Gatta (La), 62, 93
Geghegé (Il), 136
Gelosia, 204
Generale kamikaze, 338
Gente come noi, 269
Gianna, 190, 204-5
Gioca jouer, 208, 266
Gioco dell'amore (Il), 203
Gioia di vivere, 83
Giorni dell'arcobaleno (I), 181, 184
Giovane giovane, 120, 158
Giovinezza, 184, 308
Gira l'amore (caro bebè), 182, 204
Girotondo intorno al mondo, 162
Giuro d'amarti così, 84
Goldfinger, 167
Gondoli gondolà, 100, 120, 158

- Grande amore e niente più (Un)*, 204
Grande grande amore, 252
Gran Premio, 194
Grazie dei fiori, 17, 26, 28, 35-6, 60, 63, 82, 234, 242
Grillo e la formica (Il), 32
Guaglione, 75
Guardami negli occhi (prego), 309
Guardia o ladro, 334
Guerra di Piero (La), 339
- Heartbreak Hotel*, 141
Help!, 138
Hippy, 173
Ho bisogno di vederti, 159
Ho capito che ti amo, 126, 156
Ho detto al sole, 83
Hop hop somarello, 266
Ho pianto una volta sola, 82
- I Don't Want Your Love*, 267
Ieri ho incontrato mia madre, 125, 159, 166
I Feel Love, 206
I Gotta Feeling, 309
I Just Called to Say I Love You, 267
I'll Be Missing You, 308
I Love You Man, 269
Immensità (L'), 145, 160
I'm Outta Love, 308
In bianco e nero, 308
Incantatella, 33, 44, 83
In cerca di te (Solo me ne vo per la città), 36, 46
Incubo n. 4, 173
Inevitabile follia, 267
In ginocchio da te, 131, 159
- In Italia si sta male (si sta bene anziché no)*, 285, 299
Innamorarmi, 82
Innamoratissimo, 267
In questa città, 326
Insieme a te non ci sto più, 195
In te, 274, 322, 344
In un fiore, 159
Invece no, 159
Inverno da baciare (Un), 308
Io amo, 228, 267
Io amo tu ami, 88, 95
Io che amo solo te, 162
Io che non vivo (senza te), 126
Io e mio padre, 238, 241
Io mi fermo qui, 140, 180, 203
Io nascerò, 267
Io non mi sento italiano, 302
Io sono felice, 238, 240
Io sono il vento, 78, 84, 86
Io sono te, 84
Io ti darò di più, 129, 159
Io ti prego di ascoltare, 269
Io, tu e le rose, 154, 157, 160, 174
Io voglio vivere alla grande, 193
Io vorrei, 238, 268
Io vorrei essere là, 156
Italia, 267, 301
Italia (L'), 304
Italia amore mio, 305
Italia d'oro, 269, 301
Italia è bbella (L'), 263
Italiano (L') (Stefano Rosso), 210, 299
Italiano (L') (Toto Cutugno), 228, 267, 299
- Jammo ja'*, 27, 295
Jesabel, 184

Kennedy Airport, 204

Lacrima sul viso (Una), 124, 159

Ladri di biciclette, 268

Lady luna, 93

Lambada, 242, 268

La porti un bacione a Firenze, 40

Lasciami cantare una canzone, 82-3

Laura non c'è, 274, 308

Legata a un granello di sabbia, 158

Lei verrà, 267

Liberi di sognare, 309

Liberi, 80, 84

Libro di novelle, 37, 82

Linda bella Linda, 189, 204

Linguaggio della resa (Il), 310, 324

Lì per lì, 84

Lisa, 231, 267

Lontananza (La), 203

Lontano dagli occhi, 170, 203

Lorlando, 163

Luca era gay, 288, 308, 310

Lucciole vagabonde, 341

Luce (tramonti a nord-est), 252, 257,
278, 308

Luglio, 250

Lui andava a cavallo, 112, 120

Luna rossa, 82

Luna si veste d'argento (La), 37, 60, 64,
82

Ma che freddo fa, 170, 203

Madame, 327

Madonna delle rose, 40, 82

Madonna di Venere, 213

Maga maghella, 278

Mai, mai, mai Valentina, 159

Malagueña, 122

Malamorenò, 295, 310

Maledetta primavera, 210, 226, 266

Malinconica tarantella, 28-30, 37, 82

Malinconiche sere, 309

Mamma, 33

Mamma che piange di più (La), 43, 83

Mamme (Le), 229, 268

Mamy blue, 306

Mandolino, mandolino, 96, 100-1, 109

Mani bucate, 162

Man I Love (The), 84

Ma non ho più la mia città, 263, 338

Manuela, 96

Ma perché, 202, 204

Ma piano (per non svegliarmi), 155

Ma quale amore, 238, 268

Maramao perché sei morto, 39

Marcia dei santi, 338

Marcia in fa (Una), 79, 84

Mare (Il), 79, 84, 99-100

Mare calmo della sera (Il), 322

Mare nel cassetto (Il), 158

Mare più grande che c'è (Il), 269

Margherita non lo sa, 267

Marina, 93, 96, 98, 112

Marinai, 210, 267

Mariù, 47, 132, 209-10, 326

Maruzzella, 83

Ma vai vai, 209

Mediterraneo, 183, 204, 263

Me ne andrò, 329

Meno male, 295, 310

Mentre tutto scorre, 17, 283, 309

Mezzanotte, 204

Mia generazione ha perso (La), 250

Mia nemica amatissima (La), 132, 267

Mia storia tra le dita (La), 322

Miele, 197, 204

- Mille bolle blu (Le)*, 7, 85, 88, 95-6, 158, 195
- Mille chitarre contro la guerra*, 173
- Mille volte*, 75, 84
- Mi manchi*, 267
- Mio amico (Il)*, 287, 309
- Mio amore unico (Il)*, 309
- Mio nome è mai più (Il)*, 308
- Mi sono innamorato di te*, 175
- Mistero*, 250, 269
- Mi va di cantare*, 167, 203, 237
- Mogliettina*, 83
- Mondo d'amore (Un)*, 163
- Mondo di Suzie Wong (Il)*, 158
- Mondo piange (Il)*, 296, 310
- Mondorama*, 327
- Monica*, 196-200, 204
- Monica delle bambole*, 204
- Montagne verdi*, 183-4, 197
- Morirò d'amore*, 279
- Motivo d'amore*, 126, 159
- Motivo maledetto (Un)*, 322
- Musetto*, 49, 76, 83
- Musica*, 309
- Musica è finita (La)*, 154
- My Shalona*, 212
- Nascerà Gesù*, 227, 268
- Nasce una vita*, 283
- Nata per me*, 158
- Nave va (La)*, 330
- Nel blu dipinto di blu*, 7, 17, 46, 68-74, 76-80, 84, 205, 222, 226, 234, 236
- Nel sole*, 166, 227
- Nenè*, 268
- Nessuno*, 86, 113-4
- Nessuno di voi*, 129, 159
- Nessuno è solo*, 309
- Nessuno mi può giudicare*, 130, 143, 159, 173
- Nevicata del '56 (La)*, 224, 238, 257, 268
- Niente di più*, 329
- Nina*, 213, 267, 300, 339
- Ninna nanna dei sogni perduti*, 82
- No amore*, 279
- No East no West*, 232
- Noi*, 84
- Noi che non diciamo mai mai*, 341
- Noi ragazzi di oggi*, 228, 230
- Non amarmi*, 269
- Non cadere mai in ginocchio*, 331
- Non capiva che l'amavo*, 309
- Non ci prenderanno mai*, 334
- Non costa niente*, 159
- Non credo nei miracoli*, 282, 309
- Non dimenticar le mie parole*, 254
- Non è facile avere 18 anni*, 133
- Non è mai troppo tardi*, 83
- Non è una canzone*, 295, 310
- Non finisce qui*, 268
- Non ho l'età (per amarti)*, 17, 123, 124, 159, 205
- Non lo faccio più*, 204
- Non mi dai pace*, 324
- Non mi dire chi sei*, 93, 158
- Non pensare a me*, 145, 154, 160
- Non penserò che a te*, 83
- Non posso perderti*, 192, 266
- Non prego per me*, 154
- Non sei felice*, 81
- Non son degno di te*, 131
- Non sono Maddalena*, 173
- Non succederà più*, 267
- Non voglio innamorarmi mai*, 204
- Non voglio mica la luna*, 267
- Nord Sud Ovest Est*, 269
- Nostalgia*, 191-2

INDICE DELLE CANZONI

- Nostalgia canaglia*, 267
Nostro concerto (Il), 84, 93, 108
Nota per nota, 83
Notte che vola (Una), 211
Notte dei pensieri (La), 267
Notte delle fate (La), 296, 310
Notte in Italia (Una), 300
Notte serena, 267
Notti di maggio (Le), 257, 259, 268
Novecento, 304
Novia (La), 79
Nun chiagnere, 268
Nuovo swing, 267
- Obsession (Non es amor)*, 309
Occhi di tua madre (Gli), 189, 204
Occhi miei (Gli), 203
O cara moglie, 301
Oggi sono io, 276, 308
Oggi sposi, 246, 269
Oggi un dio non ho, 246, 268
Ogni tanto si sogna, 332
Ogni volta, 122, 143, 159
Oh Carmela!, 202
Oiseaux de Thaïlande (Les), 204
Oltre il giardino, 285
Ombra (L'), 45-6, 83, 120
Ondamarina, 84
Only You, 50, 67
Opere di Bartolomeo (Le), 203
Opportunità (L'), 264
Ora fa (Un'), 203
(Out Here) On My Own, 266
Over the Rainbow, 306
- Padrino (Il)*, 204
Paese è reale (Il), 257, 264, 305
Paff... bum, 128, 140, 142-3, 159
Pais Tropical, 242
Papa Don't Preach, 267
Papa nero, 342
Papà Pacifico, 82
Papaveri e papere 31-3, 39, 64, 82, 98
Paranza (La), 285, 303, 309
Parlami di te, 130, 159
Partita di pallone (La), 121
Passerà, 209
Passerotto (Il), 82
Passo silenzioso della neve (Il), 309
Patatina, 93
Pazza idea, 258
Pe' dispietto, 257, 263
Pelle di luna, 341
Pensa, 252, 285, 309, 343
Pensa per te, 210, 266
Pensieri e parole, 204
Pensiero stupendo, 273
Perché le belle donne, 82
Perché lo fai, 247, 268
Perché Sanremo è Sanremo, 236
Perdere l'amore, 226, 267
Per dire di no, 309
Per Elisa, 17, 209, 224, 266, 326
Pericolo numero uno (Il), 51, 83
Per noi giovani, 331-2
Persone inutili (Le), 268, 339
Per tutta la vita, 295, 310
Per tutte le volte che, 292-3, 310
Per una bambola, 255, 257-8, 267
Per un'ora d'amore, 325
Piazza grande, 184, 234
Piccola Africa, 337
Pietre, 155, 160
Ping pong, 267

- Pioggia (La)*, 170, 203
Piove, 78, 80, 84
Pippo non lo sa, 36
Piripicchio e piripicchia, 83
Pitzinnos in sa gherra, 326
Please Please Me, 121
Poetas andaluces, 176
Portami a ballare, 248, 269
Portami via, 183
Possiamo realizzare i nostri sogni, 335
Posto mio (Il), 162
Povero amico mio, 82-3
Pozzanghere, 90
Pregherò, 158
Pregghiera, 184
Pregghiera in gennaio, 161
Prima che incontro (La), 159
Prima cosa bella (La), 172, 203, 227
Prima o poi, 159
Primo viaggio (Il), 83
Principessa delle rose, 329
Proposta, 140, 154, 160
- Qualcosa di meglio*, 165
Qualcosa è rimasto, 83
Quando dico che ti amo, 155, 160
Quando m'innamoro, 177, 203
Quando nasce un amore, 267
Quando quando quando, 120, 158, 234
Quando vedrai la mia ragazza, 122, 125,
 159
Quando vien la sera, 46, 51, 79, 84, 103
Quarant'anni, 304
Quelli che non hanno età, 309
Quelli come noi, 339-40
*Quelli della mia età (Tous les garçons et
 les filles)*, 130
- Quello che le donne non dicono*, 231, 240,
 259, 267
Quello che non siamo, 334
Questa è la mia vita, 204
Questa volta, 140-2
Questo amore non si tocca, 210, 266
- Ragazza del Sud*, 188, 191, 204
Ragazza di periferia, 309
Ragazzi che si amano (I), 266
Ragazzo che sorride (Il), 167
Ragazzo della via Gluck (Il), 92, 159
Ragazzo mio, 156
Ragazzo triste, 174
Rapput (senza fiato), 268
Re, 244
Re di denari (Il), 182, 204
Regalami un sorriso, 267
Replay, 257, 262
Rhythm Is a Dancer, 269
Rhythm of the Night (The), 269
Ribelle (Il), 102
Ricomincio da qui, 240, 253, 257, 296
Ricorda, 158
Rien ne va plus, 257, 262
Ringrazio Dio, 242
Rivoluzione (La), 154, 157, 160, 167
Rock around the Clock, 50, 102
Roma spogliata, 209, 248, 266
Romantica, 68, 79-80, 84
Romantici, 225, 267
Romantico blues, 203
Romanza, 308
Rosa da Vienna (Una), 177
Rose, 83
Rose di maggio (Le), 231-2
Rose nel buio, 204

- Rubber Soul*, 138
Russians, 232
- Sabato pomeriggio*, 204
Sabato sera, 125, 159
Sagra di Giarabub (La), 42
Salirò, 257, 262, 279, 309
Sambariò, 204
Santo Antonio Santo Francisco, 326
Saranno i giovani, 329
Sarà perché ti amo, 8, 205, 210, 226-7, 266
Sarà quel che sarà, 224, 267
Sarà un fiore, 204
Sbatti ben su del be-bop, 269
Scapricciatiello, 83
Scende la pioggia (Eleonore), 170
Scusami, 51, 84
Sedici anni, 37
Se il primo maggio a Mosca, 165
Sei la mia donna, 267
Se io fossi un uomo, 246
Sei parte di me, 309
Se me lo dicevi prima, 268
Se m'innamoro, 227, 267
Semplice sai, 252
Sempre con te, 78
Se non avessi te, 268
Sentiero, 83
Sentimento, 264, 277
Senza averti qui, 269
Senza confini, 337
Senza fine, 107, 145
Senza pietà, 276
Senza un briciolo di testa, 267
Se piangi, se ridi, 125, 159
Serena, 204
Serenata, 267, 269
Serenata a nessuno, 82
Serenata col jazz band, 82
Se stasera sono qui, 306
Se stiamo insieme, 246
Se ti senti veramente un amico, 329-30
Se tornassi tu, 84
Sette fili di canapa, 211-3, 267
Se tu ragazzo mio, 171
Sharazan, 227
Show Must Go On (The), 284
Si vedrà, 159
Siamo donne, 246, 269
Siamo treni, 335
Siamo tutti là fuori, 335
Siepe (La), 166, 203
S'i' fosse foco, 299
Signor domani (Il), 340
Signor tenente, 252, 257, 261
Signora mia, 189
Silenzio (Il), 159
Sincerità, 111, 252, 291, 295, 309
Si può dare di più, 197, 232, 267
Smoking in Your Eyes, 71
Soleado, 189
Sole è di tutti (Il) (A Place in the Sun), 161
Sole, pioggia e vento, 90, 203
Soli, 267
Soliti accordi (I), 302
Solito sesso (Il), 309
Solitudine (La), 269, 280, 321
Solo grazie, 226, 267
Solo noi, 192, 204
Solo una volta (o tutta la vita), 276
Sonnambulismo, 328
Sono contento, 309
Sorelle d'Italia, 341
Sorrentinella, 27, 82
Sorriso (Un), 203

- Sotto le lenzuola*, 180, 204
Sotto l'ombrello, 43, 83
Soul Food to Go, 243
Souvenir, 257, 263, 267
Spada nel cuore (La), 175, 203
Spalle al muro, 237, 247, 269
Spari sopra (Gli), 269
Sposa morta (La), 183
Spunta la luna dal monte, 247, 268
Stai lontana da me, 158
Stanotte al luna park, 120, 158
Star-Spangled Banners (The), 282
Stasera no, no, no, 98, 159
Stayin' Alive, 204, 206
St. James Infirmary, 28
Storia importante (Una), 267
Storie di tutti i giorni, 210, 225, 267
Strade, 340
Strangers in the Night, 159
Strani amori, 269, 322
Straniero (Lo), 203
Su di noi, 204
Sulla porta, 287
Sussurrando buonanotte, 83
Svegliarsi la mattina, 284, 309

Tamburino del reggimento, 41-2, 82-3
Tamburo della banda d'Affori (Il), 24-5
Tamurè, 341
Tango italiano, 100, 120, 158, 299
Tango rosso, 165
Targato NA, 340-1
Taxi, 174, 177, 203
Teresa, 162
Terra, 248, 264, 269
Terra che non senti, 187
Terra dei cachi (La), 8, 17, 252, 257, 264, 269, 271, 303

Terra mia, 264
Terra promessa, 267, 321, 327-8, 330
Te voglio bene, 83
Those Were the Days, 170
Ti lascerò, 268
Timida serenata, 75, 84
Tipitipiti, 203
Ti regalerò una rosa, 252, 257, 261, 285, 309
Ti saluto vado in Abissinia, 38
Ti voglio, 204
Ti voglio bene, 204
Ti voglio senza amore, 280
Torrente (Il), 44, 83
Tramontana (La), 167, 203
Trenino del destino (Il), 83
Treno che viene dal Sud (Il), 163
Treno del Sud (Il), 163
Tre timidi (I), 83
Tripoli '69, 195
Troppo sole, 264
Trote blu (Le), 84
Trulli di Alberobello (I), 75
Tua, 79, 86
Tua ragazza sempre (La), 308, 322
Tuca tuca, 278
Tu cioè, 204
Tu cosa fai stasera?, 266
Tu fai schifo sempre, 199
Tu mi manchi dentro, 209
Tu mi rubi l'anima, 189, 196-200, 204
Tu musica divina, 312
Tuo amore (Il), 125
Tuo bacio è come un rock (Il), 102, 105
Tu sei bella come sei, 203
Tu sei del mio paese, 77, 84, 299
Tu sei l'unica donna per me, 204
Tu sì, 238
Tu stai, 192

INDICE DELLE CANZONI

- Tutte le mamme*, 33, 43, 83, 229
Tuttifrutti, 103
Tutti i miei sbagli, 308, 325
Tutto quello che un uomo, 252, 257, 279, 309

Ultimo amore (L'), 226
Ultimo romantico (L'), 185
Uomo vivo (Un), 96, 114-6, 158
Uno come noi, 154
Uno di noi, 332
Uno per tutte, 120, 158
Uomini (Gli), 246
Uomini non cambiano (Gli), 224, 249
Uomini soli, 238-40, 245, 268
Uomo che amava le donne (L'), 310, 324
Uomo che si giocava il mondo a dadi (L'), 187
Uomo col megafono (L'), 110, 343
Uomo e il cane (L'), 185
Uomo volante (L'), 309
Usignolo, 83-4

Va bene, va bene così, 267
Vacanze romane, 211, 230, 263, 267
Vado a lavorare, 132, 182, 204
Vado al massimo, 211, 214-5, 230, 267
Vai, 267
Valzer di nonna Speranza, 37
Vamos a la playa, 230
Vasco, 231, 268
Vattene amore, 238-40, 245, 268
Vecchia canzone italiana (Una), 302
Vecchia villa comunale, 38, 83
Vecchie mura, 82
Vecchietto (Il), 209, 247
Vecchio frack, 46

Vecchio scarpone 27, 41-2, 60, 82, 299
Vedrai vedrai, 156
Venezia mia, 84
Verità (La), 295, 310
Verso l'ignoto, 238
Via Broletto 34, 162
Viaggio in Inghilterra (Un), 185
Viale d'autunno, 41, 82
Via Margutta, 248
Video Killed the Radio Star, 204, 212
Vita è adesso (La), 267, 330
Vita è un paradiso di bugie (La), 83
Vita spericolata, 214-5, 230-1, 267, 328
Vita tranquilla, 257, 260, 262, 286, 309
Viva la pappa col pomodoro, 154
Viva Maddalena, 162
Vivi per miracolo, 110
Vivo da re, 211
Voce del padrone (La), 267
Voglio l'erba voglio, 193, 215
Vola colomba, 7, 15, 27, 38-9, 64-5, 82
Volevo dirti, 231, 267
Volo AZ 504, 194-5, 204
Volti nella noia, 329
Vorrei, 238, 268
Vorrei cantare come Biagio Antonacci, 336

We Are the World, 232, 267
Whenever Wherever, 309
W l'Italia, 298-9

Zingara, 170, 203
Zitti zitti (Il silenzio è d'oro), 249, 269, 342
Zolfatara (La), 175
Zuccherò, 136, 203
Zuccherò e pepe, 83

