

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 "imposta", 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

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

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).

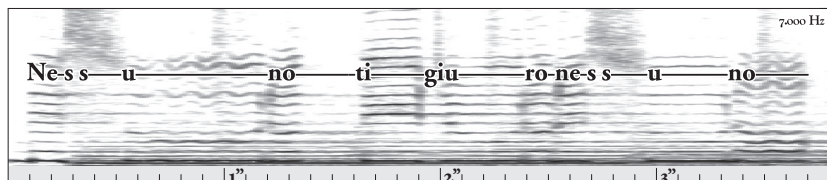
La rappresentazione dei suoni armonici avviene attraverso una serie di linee disposte su un piano cartesiano, che indicano le durate (asse delle ascisse), le altezze (asse delle ordinate), e l'intensità (in questo caso attraverso la forza del tratto).

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.

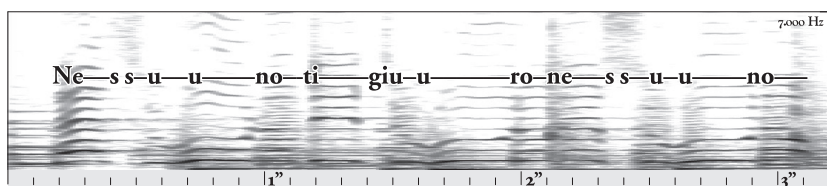
Nel 1959 Betty Curtis e Wilma De Angelis avevano cantato a Sanremo *Nessuno* di Antonietta De Simone ed Edilio Capotosti. La canzone fu nello stesso anno incisa da Mina e diventò uno dei suoi primi successi. Nel sonogramma 1 c'è l'immagine del primo verso del secondo chorus cantato da Betty Curtis: «Nessuno, 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-ne s-s-u-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.

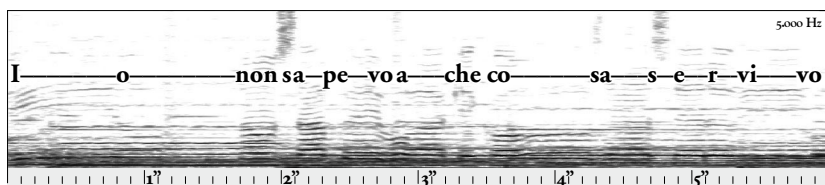
La sua interpretazione è più agitata ed agitante, nello stesso tempo risulta meno coinvolgente sul piano emotivo. Se dovessimo confrontare le due interpretazioni attraverso il criterio della modernità, ci si dovrebbe in primo luogo chiedere di quale modernità si stia parlando. Dallara rappresentava il 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

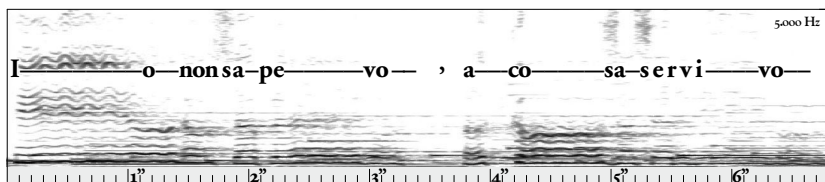
Sonogramma 3. Gino Paoli, secondo verso di *Un uomo vivo*

(versione digitale del disco Ricordi SRL10177, 1961)



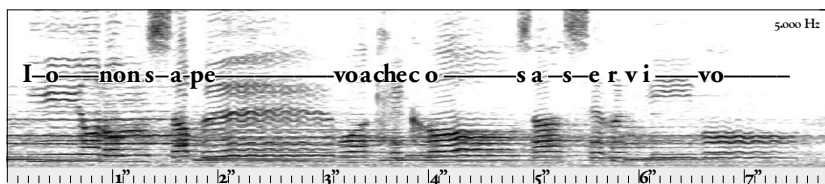
Sonogramma 4. Tony Dallara, secondo verso di *Un uomo vivo*

(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-