



AGOSTO 1958

L'Italia del boom economico andava allestendo una geografia di spensieratezza, che aveva la Versilia fra le sue cartoline più sensuali e scintillanti. La sera avremmo visto gruppetti di giovani gareggiare in modernità, ordinando «un Algida» al bancone del bar, o sfoggiando abiti carpiti alle riviste e poi cuciti in casa con la Singer. Qualcuno di loro si esprime a effetto, mettendo insieme come può l'inglese dei banchi di scuola e quello delle canzoni americane, che continuano a invadere il mercato, insieme a chewingum, elettrodomestici, nuovi balli e film a colori. Tutto insieme, tutto all'improvviso, come un getto d'acqua che fuoriesce da un tubo finalmente disostruito da macerie e paura. Fra le ragazze «dell'ombrellone accanto», ce n'è una, timida, estrosa, alta, che «prende la luna» e che vuole cantare: si chiama Mina Anna Mazzini ed è in vacanza con i suoi a Forte dei Marmi. A pochi chilometri di distanza, a Focette, una frazione di Marina di Pietrasanta, Sergio Bernardini aveva creato, nel 1955, La

Bussola, famoso tempio della dolce vita marittima che anni dopo si sarebbe evoluto nel primo Teatro Tenda italiano, i settemila posti del Bussoladomani. Come ci dicono i biografi, la carriera on stage di Mina è iniziata nel primo e si è interrotta nell'altro. Una sera che si trova alla Bussola con un gruppo di amici, un po' per sfida, un po' per gioco, la ragazza sale sul palco. È l'inizio di una storia d'amore, con il pubblico e la musica, che sarà determinante per la canzone italiana su una molteplicità di livelli: dall'interpretazione all'arte scenica, dai media all'evoluzione dei costumi, dalla tecnica vocale allo scouting, dalla direzione artistica all'imprenditorialità. Eppure l'interprete prodigiosa, in grado di far vivere o rivivere più di millecinquecento brani, di adattare il canto in *belting* alla lingua italiana e di essere credibile in tutte le altre, napoletano compreso, il personaggio anticonvenzionale, madre-scandalo, amante in pubblico e sposa in segreto, titolare dell'etichetta discografica di famiglia, mentore di De André, icona da réclame, innovatrice del linguaggio e soprattutto del silenzio televisivo non è – fatta eccezione per «I discorsi» (su *Dedicato a mio padre*, il primo album prodotto dalla sua etichetta PDU) e pochissimo altro – autrice dei suoi pezzi. Massimiliano Pani, codirettore artistico del «progetto Mina», delinea così sui propri canali social il ritratto della madre: «Mina non è un cantautore e nemmeno una cantante che esegue un solo genere musicale. [...] La caratteristica di Mina, e l'eccezionalità che le viene riconosciuta anche a livello internazionale, è quella di essere interprete ad altissimo livello di molti stili e generi musicali diversi, che lei ama e ha studiato, al punto da essere tra i fuoriclasse in questi diversi mondi musicali». Conta, insomma, il rapporto che Mina ha «con quel piccolo meccanismo misterioso che sono le canzoni», come lei

stessa ha dichiarato al quotidiano *La Stampa* nel 2008. All'epoca dell'intervista erano passati trent'anni dal suo ultimo concerto in pubblico al Bussoladomani e cinquanta spaccati dall'incurisione giovanile alla Bussola.

È irrisoria anche la percentuale di pezzi firmati da autrici che Mina ha eseguito in tanti decenni di carriera. Ricordiamo, ad esempio, una splendida resa di «Ainda bem» di Marisa Monte, la cover di «Into the Groove» di Madonna, «Poche parole», un duetto con Giorgia su testo di quest'ultima. Ci sono anche pezzi di cantautrici come «Uomo ferito» di Valentina Gautier, o «Timida», «La bacchetta magica» e «Quella briciola in più», scritte per lei dalla cantautrice e musicista da piano bar Maria Enrica Andolfi. Citeremmo poi alcune paroliere, ad esempio Antonietta de Simone, autrice di «Nessuno», Gina Basso, Paola Blandi, la grandissima Marisa Terzi, Giulia Fasolino, Elvia Figliuolo, l'attrice e intellettuale Carla Vistarini, una stakanovista della parola pop come Franca Evangelisti... L'elenco potrebbe continuare, ma non per molto. Un dato eclatante, considerati la vastità del repertorio e i contesti innovativi e di qualità in cui Mina ha sempre agito dal 1958 dei suoi inizi ad oggi, nonché dato che ricorre nelle rispettive carriere di tante altre «signore» della canzone italiana.

È del 1958 anche l'esordio discografico di Ornella Vanoni. Poco più che ventenne, ma già votata a una promettente carriera teatrale, incide due ep dedicati alle «canzoni della mala», una sorta di variante *maudit* delle «canzoni da cortile», perfetta tanto per l'ossessivo genio registico di Strehler quanto per il talento spigoloso e sensuale della protagonista in scena. Il recital è un trionfo e i due ep inaugurano il settore della Ricordi dedicato alla musica leggera. L'idea è di Gino Negri e Giorgio Strehler, ma il repertorio, scrit-

to da entrambi insieme a Fausto Amodei, Fiorenzo Carpi e Dario Fo, viene spacciato per un'operazione di recupero di una certa tradizione popolare malavitosa in chiave teatrale, a metà fra i maestri del neorealismo italiano e l'espressionismo brechtiano dell'*Opera da tre soldi*, qui omaggiata da una magistrale interpretazione di «Jenny delle Spelonche». Non si ricorda mai abbastanza che Vanoni è, insieme a Strehler, autrice non accreditata del brano «Le mantellate», uno tra i più noti del lotto. Anche in questo caso le capacità autorali non sono quelle che il mondo dell'arte richiede al talento obliquo, multiforme, elegante e profondo di Ornella, alla sua insaziabile curiosità intellettuale, aperta al teatro come al Brasile, al jazz, al folk e ai suoi «amici cantautori». Bisognerà aspettare il 1969 perché torni a scrivere, questa volta accreditata, il testo di «Una ragione di più», a sei mani con Franco Califano e Luciano Beretta, su musica di Mino e Franco Reitano. I contributi più sostanziali e personali appaiono però sugli album dei primi anni Ottanta, incisi per l'etichetta discografica da lei stessa fondata insieme a Danilo Sabatini, la Vanilla, che all'epoca esisteva ormai solo come marchio della CGD. *Ricetta di donna*, *Duemilatrecentouno parole* e *Uomini* inauguravano, con la loro ironia erotica e assertiva, in certo modo anche femminista, una cifra stilistica peculiare. Riascoltandoli oggi, e leggendo le *Piccole storie di Ornella V.* (una raccolta di racconti pubblicata nel 2019) e le acute autobiografie (*Una bellissima ragazza* e *Vincente o perdente*) ci si rammarica che l'interprete pura abbia complessivamente preso il sopravvento sull'autrice e che una personalità così coinvolgente e originale non abbia avvertito maggiori stimoli a farsi io narrante in musica.

Stavamo rivoluzionando la melodia napoletana e la romanza, metabolizzando lutti, crescendo il Festival di musica leggera

più importante al mondo, ma, non diversamente da quanto accadeva in altri contesti europei, fatta parziale eccezione per la Francia di Françoise Hardy, Barbara, Anne Sylvestre, Marie-José Neuville, Brigitte Fontaine, non concepivamo nei fatti l'idea di una donna autrice delle proprie canzoni. Nonostante già all'epoca ci fossero le premesse perché si aprissero da subito spazi di autorialità per delle personalità femminili così spiccate, competenti e anticonvenzionali come le nostre musiciste, la canzone d'autore italiana restò in mano agli uomini. Anche la nascente scuola cantautorale genovese, che diffondeva intanto dalle nostre parti l'esistenzialismo impegnato francese, fu fatta da autori maschi che scrivevano e donne che interpretavano, muse ispiratrici, funzionali nel porgere al pubblico i nuovi linguaggi, rendendoli di impatto. Mina lanciò ad esempio le carriere di Gino Paoli con «Il cielo in una stanza» e di De André con «La canzone di Marinella» ed è Ornella Vanoni, la donna dalle «mani grandi» cui è dedicata «Senza fine».

Ma c'è di più. Il 1958 è l'anno spartiacque in cui Modugno porta a Sanremo uno stile vocale che è anche una postura verso la vita e l'espressione del suo ritorno a essa. Alla prima esecuzione Modugno urlò il suo verbo all'infinito e vi contrappose il ben noto vocalizzo intonato a pieni polmoni, un po' canto da lavoro, un po' spiritual mediterraneo. Ma quell'*oh, oh*, di incitamento e di sollievo insieme, era pensato per una risposta collettiva, che infatti la gente fece sua da subito. «Nel blu dipinto di blu» era una metafora dalle mille possibilità, in cui i colori dell'industria tessile «miracolata» e dei cieli meridionali sulle lamiere arroventate delle utilitarie in fila si fondevano ai quadri di Chagall con una grazia visionaria già intrisa di cultura beat. Quest'ultima, ed è un tratto saliente del nostro discorso, era sta-

ta ufficialmente riconosciuta dal *New York Times* in un celebre articolo del 1952 intitolato «This Is the Beat Generation». In Italia se ne percepiva l'eco lontana solo attraverso la solita scuola genovese, o negli ambienti del teatro di ricerca e, di lì a poco, nel romano Folkstudio, locale fondato nel 1960 dal pittore e musicista afroamericano Harold Bradley in una cantina di Trastevere. Ci volle però una decina d'anni perché temi come pacifismo, anticapitalismo, femminismo, antirazzismo, *drug culture*, tutela delle minoranze, inclusione e libertà sessuale arrivassero anche da noi. Il fondativo saggio di Simone de Beauvoir, *Il secondo sesso* (pubblicato nel 1949), tra i capisaldi tanto del movimento femminista internazionale, quanto dell'esistenzialismo francese, fu messo all'indice dal Vaticano nel 1956.

Dal canto suo il rock'n'roll, che anche la British Invasion declinerà nelle forme prettamente maschili fieramente invise a Yoko Ono, in Italia fu ricondotto al rango di musica da ballo e privato del suo potenziale eversivo. Guardiamo ad esempio a quello che accadde in occasione del primo festival di rock'n'roll italiano. Adriano Celentano vi esordì il 18 maggio 1957, accompagnato, fra gli altri, da Enzo Jannacci. Nonostante uno sponsor assicurante come l'Oransoda e il patrocinio della DC, le cose degenerarono: al Palazzo del Ghiaccio di Milano accorsero diecimila giovani, in luogo dei duemila previsti, con intervento delle forze dell'ordine e un conseguente «processo al rock'n'roll» organizzato al Teatro Nuovo qualche mese dopo. Nell'immaginario italiano del *miracolo* c'era spazio per i giovani come nuovi consumatori e possibili elettori, ma si faticava ancora a riconoscerli come veri e propri attori sociali, portatori di un ordine valoriale autonomo rispetto alle generazioni precedenti. La medesima, archetipica, chiusura riguardava anche le donne che, dopo

la sospensione tragica ma necessaria imposta dalla guerra, andavano gradualmente riprendendo le funzioni che l'antropologia occidentale aveva loro assegnato dalla notte dei tempi. Con la complicità della televisione (690.000 apparecchi nel 1957, a fronte degli 88.000 del 1954) la crescita capitalistico-industriale le voleva ragazze da marito, spose da cartolina, madri operose da premiare con un aspirapolvere. La donna esisteva insomma in funzione dell'uomo. E così viene raffigurata, ad esempio, in una celebre hit del 1949, agilmente intonata da Natalino Otto: «Oh mamma, mi ci vuol la fidanzata [...] Io fui birichino, son cresciuto / oh mamma, è il segnale dell'amore». La socializzazione femminile oscilla tra i due poli, fidanzata e mamma, lasciando all'uomo il mondo rimanente. D'altra parte, Dino Villani, il pubblicitario inventore di Miss Italia e, per conto dell'Associazione Profumieri, delle versioni italiane delle feste della Mamma e di San Valentino, aveva coniato un suo canone di bellezza femminile: «La ragazza che daremmo in sposa a nostro figlio può essere eletta Miss Italia».

La vicenda che ebbe «La fidanzata», la canzonetta che stiamo ricordando, ha molto da dirci al riguardo. La versione originale, del 1942, era parte del repertorio di Nella Colombo, una delle voci famose della EIAR, antefatto della Rai attuale. Doveva chiamarsi «Mamma, voglio anch'io il fidanzato», poi corretto in un più rassicurante «mi ci vuol».

Io vorrei (Che volete?)

Una cosa (Che volete?)

Che di notte (Misteriosa)

Fa le bimbe sospirare, fa le bimbe trepidare di passion

Mamma, non son più la capricciosa ragazzina