



UNIVERSITÀ
DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI MUSICOLOGIA E BENI CULTURALI

Laurea magistrale in
Musicologia

LA DIFFUSIONE DELLA MUSICA FOLK ATTRAVERSO LA RAI: IL CASO DI CANZONISSIMA '74

Relatore: Prof. Marco Cosci

Tesi di laurea di:

Gaia Accigliaro

Correlatore: Prof. Fulvia Caruso

Matricola n.

544754

Anno accademico 2025/2026

INDICE

INTRODUZIONE	1
Capitolo 1 - La RAI e la valorizzazione della musica folk	3
1.1 La presenza della musica folk all'interno dei palinsesti televisivi (1954 -1979)	3
1.2 La musica folk e la RAI	12
1.2.1 Dal patrimonio orale al folk revival	14
1.2.2 Il dibattito sul folk revival negli anni Sessanta e Settanta	17
1.3 La RAI come istituzione di ricerca e documentazione	20
1.3.1 La RAI e il Festival di Sanremo	25
1.3.2 L'industria discografica, radio libere e riviste musicali	28
Capitolo 2 – Canzonissima: genesi, sviluppo e ricezione	35
2.1 La storia della trasmissione	35
2.2 <i>Canzonissima</i> '74	53
2.3 L'inserimento del girone folk in <i>Canzonissima</i> '74: ricezione e reazioni	70
Capitolo 3 – Il girone folk di Canzonissima '74: documentazione e analisi della performance ..	76
3.1 Documentazione e analisi della performance	77
CONCLUSIONI	164
BIBLIOGRAFIA	169

*Ai miei genitori,
ai miei nonni
e a me stessa, per non aver mai smesso di crederci.*

INTRODUZIONE

Tra gli anni Cinquanta e settanta l'Italia vive una rapida trasformazione mediatica e sociale: la televisione diventa il principale veicolo di racconto del Paese e, nel farlo, assorbe e rielabora la cultura popolare. In questo processo emerge un paradosso: la musica di tradizione orale, per sua natura locale e comunitaria, viene istituzionalizzata e spettacolarizzata entro i formati dell'intrattenimento di massa.

Questa tesi indaga come la RAI abbia contribuito a selezionare, reinterpretare e diffondere la musica di matrice folk all'interno della sua programmazione televisiva, con particolare attenzione a *Canzonissima* e alla sua ultima edizione del 1974, quando venne introdotto un "girone folk" affiancato alla musica leggera. L'obiettivo è duplice: ricostruire le logiche produttive e rappresentative con cui il servizio pubblico ha messo in scena il "folk" e valutare in che misura i brani proposti possano essere considerati espressioni della musica di tradizione orale oppure prodotti rimodellati secondo esigenze televisive.

La stesura di questo lavoro ha dovuto misurarsi con una duplice sfida: da un lato la scarsità di studi specifici su *Canzonissima*, dall'altro la limitata accessibilità di materiali audiovisivi completi. Per superare tali limiti, il lavoro si fonda su un'indagine d'archivio condotta presso la Mediateca RAI – Centro Documentazione "Dino Villani" di Torino, con la consultazione e la trascrizione di fonti primarie finalizzate all'analisi delle performance.

L'orizzonte entro cui si colloca questo lavoro è volto ad approfondire in che misura i brani del "girone folk" di *Canzonissima* '74 rappresentino un'effettiva continuità con i repertori della musica di tradizione orale oppure riflettano prevalentemente criteri di selezione, arrangiamento e messa in scena propri della televisione generalista dell'epoca.

Il primo capitolo ha l'obiettivo di introdurre il lettore al dibattito italiano riguardante la musica folk e il fenomeno del folk revival. La prima parte del capitolo si sofferma su una analisi sistematica del «Radiocorriere TV» che evidenzia tutti i programmi trasmessi in televisione dal 1954 che hanno come oggetto la musica classificata come folk. La ricerca pone l'accento sulle strategie di diffusione dei repertori folklorici regionali e i conseguenti processi di costruzione di un repertorio nazionale della musica tradizionale italiana. Nella seconda parte del capitolo vengono delineati, sulla base di alcuni testi di riferimento della letteratura etnomusicologica di rilevanza storica, i principali elementi utili a una definizione operativa di musica folk. L'obiettivo è disporre di un quadro teorico che consenta di

valutare la qualità e la quantità della musica folk effettivamente presente nel girone dedicato a questo repertorio all'interno di *Canzonissima* del 1974.

Nel secondo capitolo l'attenzione si sposta interamente su *Canzonissima*. Dopo aver avviato una ricognizione in prospettiva storica delle sue tredici edizioni, la ricerca giunge all'analisi approfondita dell'ultima produzione, quella del 1974, di cui vengono vagliati gli aspetti scenici, strutturali e autoriali. L'ultima parte del capitolo è infine dedicata alla ricezione critica della trasmissione, mettendo a confronto il dibattito dell'epoca e studi più recenti di studiosi che hanno approfondito alcune dinamiche di questa specifica edizione.

Il terzo capitolo costituisce il baricentro dell'intera ricerca: l'indagine si focalizza in modo esclusivo sulla produzione dell'annata 1974 di *Canzonissima*, attraverso un percorso metodologico diviso in due macro-sezioni. La prima parte del capitolo è dedicata alla restituzione e sistematizzazione del *corpus* dei dati ottenuti attraverso lo spoglio dei materiali inediti avvenuto presso la Mediateca Rai di Torino. Le performance del "girone folk" sono state analizzate mettendo in relazione le dinamiche formali delle canzoni e la rappresentazione audiovisiva mediata dalla telecamera. La seconda parte del capitolo offre una sintesi analitica dei dati e mira a chiarire i rapporti tra intrattenimento televisivo e rappresentazione della musica di tradizione orale, mostrando come la televisione abbia potuto, insieme, preservare, trasformare e ridefinire l'idea stessa di "folk" nell'Italia della modernità mediatica.

Capitolo 1: La RAI e la valorizzazione della musica folk

Il presente capitolo ha l'obiettivo di analizzare i palinsesti RAI compresi tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta al fine di mettere a fuoco la presenza di musica folk e di riconoscere i contesti di trasmissione. Nella prima parte del capitolo approfondirò le dinamiche di costruzione del palinsesto televisivo di quegli anni, in modo da comprendere il contesto in cui viene programmata la musica folk. La seconda parte si concentrerà sul ruolo della RAI nella diffusione della musica folk.

1.1 LA PRESENZA DELLA MUSICA FOLK ALL'INTERNO DEI PALINSESTI TELEVISIVI (1954 -1979)

Il palinsesto è un oggetto di studio complesso, capace di dare forma al flusso dei programmi e contenuti televisivi e di costruire l'identità editoriale delle diverse reti. Può essere utile partire da una definizione tratta dall'Enciclopedia Treccani:

Prospetto schematizzato delle trasmissioni radiofoniche e televisive, comprendente le caratteristiche tecniche dei singoli programmi e le indicazioni delle ore e dei minuti ad essi riservati, predisposto per un determinato periodo di tempo. ¹

Il palinsesto rappresenta il «punto d'incontro tra la rete e la sua audience, tra l'industria e il consumo». ² Uno degli aspetti che più lo caratterizza è la sua instabilità, in quanto è oggetto di costanti correzioni e modifiche, a volte anche poco prima della messa in onda. Come ha osservato Luca Barra, il palinsesto assume diverse valenze. Può essere inteso in quanto:

1. Macrotesto o “testo al quadrato”, ovvero un testo di secondo livello che contiene i singoli programmi;
2. “Mosaico”, dal momento che si tratta di un insieme di elementi (programmi, pubblicità, promo) che devono essere uniti perfettamente per creare un'immagine coerente per lo spettatore;
3. Interfaccia: mette in relazione le esigenze della produzione con quelle del consumo e il tempo televisivo con il tempo sociale;
4. Strumento di Potere: in esso risiede il vero potere televisivo, usato per lottare la anti-programmazione o per esercitare un controllo politico e pedagogico sui contenuti. ³

¹ Treccani: <https://www.treccani.it/vocabolario/palinsesto/>

² Luca Barra, *Palinsesto, Storia e tecnica della programmazione televisiva*, Editori Laterza, Bari 2015, p. 5.

³ *Ivi*, pp. 17 – 22.

Il 3 gennaio 1954 segna una data importante nella storia italiana: l'inizio delle trasmissioni televisive. Il palinsesto inizialmente era formato da due programmazioni separate: da un lato un palinsesto pomeridiano per i ragazzi (dalle 17:30), poi una pausa dalle 19:45 alle 20:45 e uno serale per gli adulti (dalle 20:45 fino a poco prima delle 23:00), lasciando un vuoto dalle 24.00 fino alle 17.30 del giorno successivo. In estate la programmazione veniva ulteriormente ridotta. Questo schema di messa in onda venne usato fino al 1958. Per la fase di sperimentazione iniziale, il palinsesto televisivo si basava su quello della radio, con l'alternanza di spettacolo e di informazione. Tuttavia, nei primi anni di vita della televisione si sentiva il forte bisogno di trovare un modello di palinsesto italiano che andasse oltre alla mera rielaborazione di modelli stranieri (come, ad esempio, il modello inglese) e al saccheggio dei modelli radiofonici.

Diverse figure lavorarono per trovare un nuovo modello da seguire e una di esse fu Sergio Pugliese, che fu uno dei dirigenti Rai che, svolto il proprio apprendistato all'Eiar, entrò nel mondo della televisione nel 1954. Pugliese gettò le prime basi del palinsesto basato sul modello radiofonico teatrale, inserendo programmi come *Appuntamento con la novella* o *Una risposta per voi*.⁴ Egli venne in contatto con il mondo televisivo americano (studio NBC presso il quale lavorò per tre mesi), che puntava principalmente sull'*entertainment* (con quiz e pubblicità), ma decise di portare in Italia un modello che si basava più su quello inglese, caratterizzato da tre linee guida: educare, informare, divertire. Il palinsesto si incentrava sull'appuntamento settimanale: il quiz del giovedì, la prosa del venerdì e il varietà del sabato.⁵ Un ruolo fondamentale per la ricerca è stato svolto dal Servizio Opinioni⁶ della RAI, grazie al quale si è ricavato che programmi come *Il Musicchiere*, *Campanile Sera*, *Rischiatutto*, *Scommettiamo* e *Flash*, «hanno prodotto miracolosi indici d'ascolto, attirato facoltosi inserzionisti pubblicitari, orientato moralismi collettivi, farcito la storia del nostro costume collettivo, del nostro abito sociale in una sorta di epopea interminabile.»⁷

Umberto Eco ha definito la distinzione tra paleo – tv e neo – tv nel saggio intitolato *Tv: la trasparenza perduta*, pubblicato originariamente nel 1983 all'interno della raccolta *Sette anni di desiderio*. La paleo – tv identifica il servizio televisivo delle origini (dal 1954 al 1975), caratterizzato da un monopolio statale, da una forte vocazione pedagogica e da stabilità strutturale. Il palinsesto del solo

⁴ Mauro Conti, *Breve ma veridica storia della Rai* in «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», no. 4, ottobre/dicembre 2009, pp. 4-6.

⁵ Rebecca Romere, *In arte RAI: i documentari sulle arti figurative tra storia aziendale e divulgazione culturale (1953 – 1962)*. Tesi di Laurea Magistrale, Università Ca' Foscari di Venezia, a. A. 2013 – 2014, pp. 13 – 17.

⁶ Il Servizio Opinioni della RAI aveva come scopo principale quello di misurare l'ascolto e attraverso sondaggi al pubblico valutare la qualità dell'offerta del servizio pubblico. Gli strumenti usati per fare il calcolo del gradimento del pubblico erano bollettini e questionari mandati a una parte del pubblico.

⁷ Mauro Conti, *Breve ma veridica storia della Rai*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 19, no. 4, ottobre/dicembre 2009, p. 5.

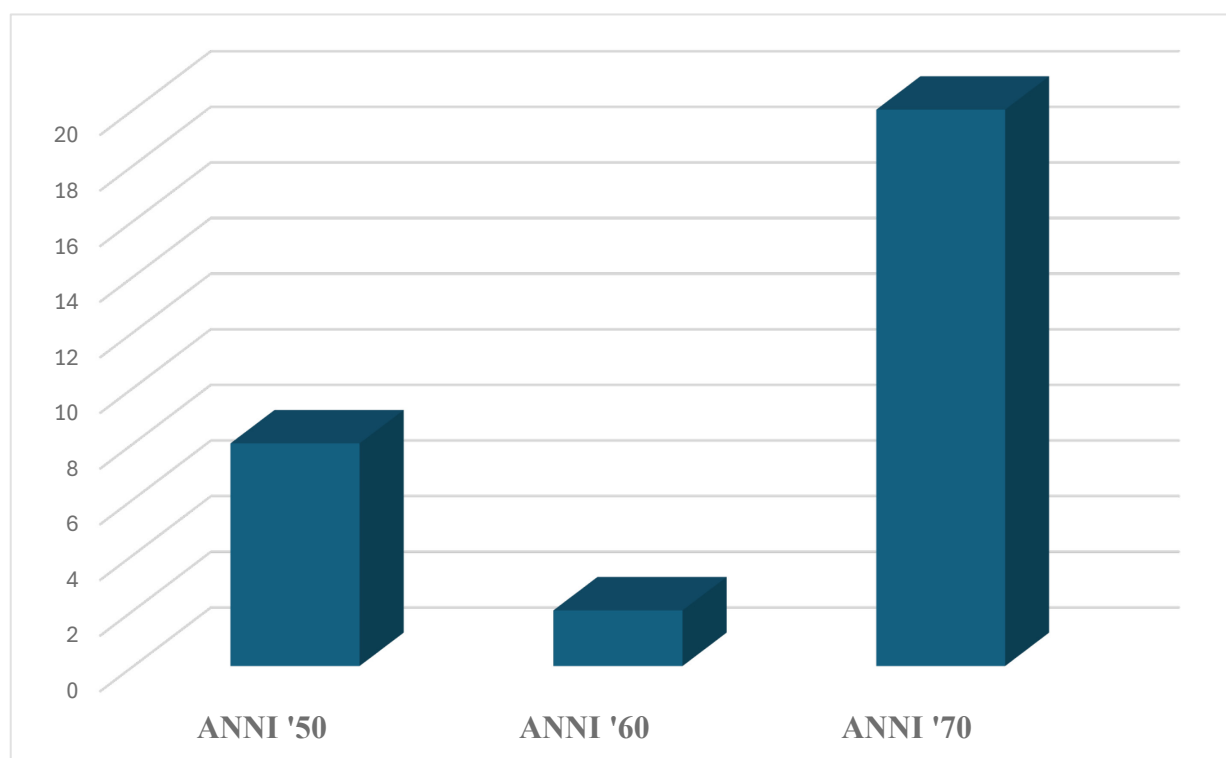
canale Nazionale si strutturava su due direttive: la distinzione tra momenti accesi e spenti. I momenti accesi erano il cuore della programmazione serale, questa fascia iniziava alle 20:30 con l'edizione principale del telegiornale e dal 1957 con *Carosello*, susseguito da programmi di maggior richiamo come film, spettacoli di varietà, concerti o opere liriche, concludendosi verso le 23:00 con l'ultima edizione del telegiornale. I momenti spenti corrispondevano alle fasce orarie pomeridiane e preserali, momento in cui la RAI racchiudeva maggiormente i suoi sforzi educativi. Già dai primi anni di vita della televisione, il palinsesto era arricchito da programmi musicali: *Settenote* (dal 1954), *Sanremo* (nato nel 1951 e iniziato a mandare in onda dal 1955), *Canzonissima* (dal 1956), *Zecchino d'oro* (dal 1957), *Il Musicchiere* (dal 1957). Nonostante ciò, la percentuale di programmi dedicati interamente al folk erano relativamente pochi. Con la nascita del Secondo Canale nel 1961, si affermò il principio della complementarità, ovvero la RAI cercava di evitare scontri tra le reti: se sul Nazionale ci fosse stato un verità popolare, sul Secondo sarebbe stata offerta un'alternativa culturale o di divulgazione, anche in prima serata. Il palinsesto era ancora costruito ad hoc per un pubblico considerato fedele e attento, seguendo i ritmi stagionali e famigliari. Con la fine del monopolio RAI e la nascita della concorrenza con le TV private, si è passati dal modello pedagogico (paleo -tv) a uno commerciale (neo-tv) basato sul flusso continuo. La Legge di riforma del 1975 e la conseguente lottizzazione segnarono una rottura profonda: le reti (ora Rete 1 e Rete 2) iniziarono a farsi concorrenza, portando a una somiglianza nella programmazione. I programmi di divulgazione e didattica musicale diminuirono drasticamente nelle fasce serali e furono relegati in orari sempre meno privilegiati. Il numero di concerti sinfonici trasmessi si dimezzò già nel 1975. L'avvento dell'Auditel e la sfida con le TV private trasformarono il palinsesto in un flusso continuo dominato da logiche commerciali. La musica colta finì quasi esclusivamente nella cosiddetta “fascia dei vampiri” (intorno all'una di notte, come nel contenitore *Musicanotte*) o in orari marginali come l'ora di pranzo (come, ad esempio, *Il Concerto delle 13*).⁸

La presente ricerca prende le mosse da un'analisi statistica delle occorrenze della parola chiave “folk” condotta sulle copie digitalizzate del «Radiocorriere TV» consultabili in rete.⁹ Il corpus analizzato comprende 3.970 pagine pubblicate tra il 1954 e il 1979. Dall'analisi emerge che nei primi sei anni di vita della televisione italiana (1954 – 1959), ci furono ben otto trasmissioni dedicate solo alla musica folk. Nel decennio successivo, quindi '60 – '69 ci fu una forte contrazione delle trasmissioni, si passò a solo due programmi (il *Festival della canzone napoletana* mandata in onda ogni anno e la trasmissione *Tarantelluccia*). Con il crescente consumo di musica popolare, invece, il decennio '70 –

⁸ Anna Scalfaro, *La divulgazione della cultura musicale in RAI-TV*, in *La cultura musicale degli italiani*, a cura di Andrea Estero, Guerrini e Associati, Milano 2021, pp. 275 – 312.

⁹ <http://www.radiocorriere.teche.rai.it/>

'79 fu quello più ricco di proposte con ben venti trasmissioni diverse. Le seguenti tabelle sono state da me elaborate.



1954 – 1959

Programma	Data di trasmissione	Puntate	Anno	Canale RAI	Genere
V Festival della canzone napoletana	27/01/1955 - 29/01/1955	3	1955	Nazionale	Tradizione regionale (napoletana)
Il Vesuvio fuma ancora	11/01/1955 – 23/03/1955	5	1955	Nazionale	Tradizione regionale (napoletana)
VI Festival della canzone napoletana	08/03/1956 - 10/03/1956	3	1956	Nazionale	Tradizione regionale (napoletana)
N come Napoli, T come Taranto	31/08/1957	1	1957	Nazionale	Tradizione regionale (Sud Italia)
Piedigrotissima	24/09/1957	1	1957	Nazionale	Tradizione regionale (napoletana)
VII Festival della canzone napoletana	16/05/1957 – 18/05/1957	3	1957	Nazionale	Tradizione regionale (napoletana)
Piedigrotissima	23/10/1958	1	1958	Nazionale	Tradizione regionale (napoletana)
VIII Festival della canzone napoletana	12/06/1958 – 14/06/1958	3	1958	Nazionale	Tradizione regionale (napoletana)
Piedigrotissima	15/11/1959	1	1959	Nazionale	Tradizione regionale (napoletana)
Le canzoni e i giorni	10/03/1959	1	1959	Nazionale	Canzone popolare
Addio mia bella addio	30/05/1959 – 04/07/1959	6	1959	Nazionale	Canti popolari storici
IX Festival della canzone napoletana	11/06/1959 – 13/06/1959	3	1959	Nazionale	Tradizione regionale (napoletana)

1960 – 1969

Programma	Data di trasmissione	Puntate	Anno	Rete RAI	Genere
X Festival della canzone napoletana	14/06/1960 – 16/06/1960	3	1960	Nazionale	Tradizione regionale (napoletana)
XI Festival della canzone napoletana	16/09/1961 – 18/09/1961	3	1961	Nazionale	Tradizione regionale (napoletana)
XII Festival della canzone napoletana	10/02/1962 e 15/07/1962	2	1962	Nazionale	Tradizione regionale (napoletana)
XIII Festival della canzone napoletana	17/10/1963 - 19/10/1963	3	1963	Secondo	Tradizione regionale (napoletana)
XIV Festival della canzone napoletana	17/09/1964 - 19/09/1964	3	1964	Secondo	Tradizione regionale (napoletana)
XV Festival della canzone napoletana	16/09/1965 - 18/09/1965	3	1965	Secondo	Tradizione regionale (napoletana)
XVI Festival della canzone napoletana	15/09/1966 – 17/09/1966	3	1966	Secondo	Tradizione regionale (napoletana)
Tarantelluccia	30/09/1966 – 07/10/1966	2	1966	Secondo	Musica popolare (tarantella)
XVII Festival della canzone napoletana	13/07/1967 – 15/07/1967	3	1967	Secondo	Tradizione regionale (napoletana)
XVIII Festival della canzone napoletana	11/07/1968 - 13/07/1968	3	1968	Secondo	Tradizione regionale (napoletana)
IXX Festival della canzone napoletana	17/07/1969 – 19/07/1969	3	1969	Secondo	Tradizione regionale (napoletana)

1970 - 1979

Programma	Data di trasmissione	Puntate	Anno	Rete RAI	Genere
XX Festival della canzone napoletana	16/07/1970 – 18/07/1970	3	1970	Secondo	Tradizione regionale (napoletana)
Un cantante di campagna	02/10/1970	1	1970	Secondo	Musica popolare rurale
Due voci per il folk	20/05/1971	1	1971	Nazionale	Folk revival
Adesso musica speciale: alla ricerca della musica folk	17/12/1972	1	1972	Nazionale	Folk revival
Tutto è POP	03/08/1972 - 20/09/1972	7	1972	Nazionale	Folk revival
E Napoli canta	06/04/1972	1	1972	Secondo	Tradizione regionale (napoletana)
La fisarmonica	19/01/1973 – 16/02/1973	4	1973	Nazionale	Musica popolare strumentale
Il poeta e il contadino	11/11/1973 – 16/12/1973	6	1973	Secondo	Tradizione popolare
Va' col liscio!	16/05/1974 – 23/05/1974	2	1974	Secondo	Liscio
Napolammore	24/09/1974	1	1974	Nazionale	Tradizione regionale (napoletana)
Passerella del liscio	20/02/1975	1	1975	Nazionale	Liscio
Lui, lei, l'altro e il liscio	25/02/1975	1	1975	Secondo	Liscio
Calabria mia	16/02/1975	1	1975	Secondo	Tradizione regionale (calabrese)
Canti popolari italiani	30/07/1976 – 27/08/1976	5	1976	Rete 1	Canti popolari
Incontro con il Canzoniere del Lazio	16/02/1977	1	1977	Rete 1	Folk revival
Napoletana	25/02/1977	1	1977	Rete 2	Tradizione regionale (napoletana)
Intramontabile liscio	27/04/1977	1	1977	Rete 1	Liscio
Voci nuove per il folk	24/06/1978	1	1978	TV1	Folk revival
Canto il sud	03/10/1978	1	1978	TV1	Tradizione regionale (Sud Italia)
E noi qua	27/05/1979 – 08/07/1979	6	1979	TV2	Canzone popolare

Nel programma *Adesso Musica* del 1972 il folk lo si può trovare nella puntata intitolata «Alla ricerca del folk» del 17/12/1975, alla quale parteciparono cantanti e cantautori della tradizione popolare (Otello Profazio, Rosa Balistreri, Caterina Bueno, Matteo Salvatore, Maria Carta e Duo di Piadena).

10

¹⁰ Jacopo Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana*, Il Saggiatore, Milano 2021, p. 455.

All'interno dei circuiti RAI, il folk emerge come componente di programmi culturali, didattici o di inchiesta, piuttosto che come genere autonomo e isolato. Già alla fine degli anni Cinquanta, rubriche come *Settenote* (1957) includevano forme popolari antiche, come canzonette e villanelle dei secoli XVI e XVII, proponendole come parte del patrimonio colto nazionale.

L'educazione musicale ben presto iniziò ad entrare nel mondo RAI, anche grazie a programmi come *Telescuola*, il progetto televisivo nato per garantire l'istruzione a ragazzi residenti in zone geograficamente isolate. All'interno del programma il canto corale per imitazione ha ricoperto un ruolo pedagogico e didattico fondamentale: questo approccio mirava a insegnare la musica in modo pratico e diretto, utilizzando il repertorio vocale come strumento primario per l'apprendimento delle cognizioni teoriche elementari ricavate direttamente dai brani eseguiti. La prima lezione di questa materia fu trasmessa il 21 gennaio 1959 e affidata alla docente Gianna Perea Labia, una cantante soprano.

Un momento molto importante mediale fu l'inaugurazione del Secondo Canale RAI il 4 novembre 1961: il programma d'apertura, intitolato *1915 – 1918: la guerra e la vittoria. Quel lungo treno...*,¹¹ era interamente dedicato alle canzoni di trincea, musiche legate alla memoria storica nazionale. Il programma consisteva in un concerto vocale e strumentale dedicato interamente alle canzoni di trincea; quindi, musiche di origine popolare legate alla memoria storica nazionale della Prima Guerra Mondiale. I brani eseguiti furono trascritti da Raffaele Gervasio e la direzione dell'orchestra fu affidata a Franco Ferrara.

Dal 1962, in seguito alla riforma della scuola media unica, l'insegnamento fu rinominato "Educazione musicale", allineandosi ai nuovi programmi ministeriali. Le lezioni spaziavano tra il repertorio classico e quello popolare, l'integrazione del folk e della musica di tradizione nel canto corale era considerata essenziale per lo sviluppo della coscienza artistica degli studenti. Nelle lezioni di Educazione musicale destinate alla scuola media (all'interno di contenitori come *Telescuola*) il repertorio popolare era considerato fondamentale per l'insegnamento del canto corale per imitazione. La RAI seguiva il modello inglese della BBC, che aveva a cuore l'insegnamento. Il folk entrava stabilmente nella programmazione educativa della RAI. *Telescuola* non si rivolgeva solo agli studenti, ma fungeva anche da piattaforma di aggiornamento per i futuri insegnanti. Attraverso rubriche come *La nuova scuola media unica*, venivano presentati esempi concreti di nuove metodologie didattiche applicate al canto corale, coinvolgendo esperti e musicologi come Riccardo Allorto e Giorgio Colarizi. Il canto corale diventa così una forma di espressione collettiva necessaria per combattere

¹¹ Anna Scalfaro, *La divulgazione della musica d'arte in RAI – TV negli anni Sessanta*, in «Musica Docta. Rivista digitale di Pedagogia e Didattica della musica», Bologna, p. 51.

l'analfabetismo musicale e promuovere una partecipazione attiva alla cultura, contrapponendosi al solo ascolto passivo.

Negli anni Settanta, programmi come *Spazio musicale* (1971) utilizzavano il folk in una logica di contrasto per mantenere vivo l'interesse del pubblico. Il programma alternava sistematicamente la musica colta, proponendo brani di Mozart o Schumann, a canzoni popolari russe, napoletane o toscane.

Nell'inchiesta di Glauco Pellegrini del 1974, *Andante ma non troppo*, dedicata alla scarsa cultura musicale degli italiani, fu dato spazio a formazioni storiche come la Nuova Compagnia di Canto Popolare di Napoli. Nell'inchiesta, il folk (trattato come canto popolare) principalmente viene trattato nella terza puntata dedicata alla tradizione musicale italiana. Un dettaglio particolare della trasmissione è che l'Ungheria veniva utilizzata come termine di paragone per denunciare le gravi carenze del sistema educativo italiano in ambito musicale, a partire dal divario nelle ore di insegnamento (l'Ungheria programmava circa 1.500 ore di insegnamento della musica per l'intero arco degli studi, mentre l'Italia ne prevedeva appena 25). Questo divario serviva era supportato dai dati statistici dell'Unesco che classificavano l'Italia al quartultimo posto nella graduatoria dei Paesi per l'insegnamento della disciplina, definendola un Paese musicalmente sottosviluppato. L'Ungheria rappresentava un modello di alfabetizzazione musicale completa, contrapposto a un'Italia ricca di festival (per la maggior parte creati per i turisti), ma incapace di offrire una solida educazione di base nelle scuole. Inoltre, la materia era limitata a una sola ora settimanale ed era obbligatoria solo per il primo anno, restando facoltativa per i restanti due.

Il programma *Telescuola* e *Non è mai troppo tardi* di Alberto Manzi sono stati gli esempi più significativi di come la RAI abbia svolto una funzione di "buona maestra", utilizzando il mezzo televisivo per finalità pedagogiche e di alfabetizzazione sociale. In questo contesto il folk veniva rappresentato come testimonianza fondamentale per la ricca fioritura musicale dei secoli passati. Il folk veniva visto come una possibile forma di espressione musicale individuale e collettiva, contrapposta al solo ascolto passivo che caratterizzava la cultura di massa degli italiani dell'epoca. Insieme alla musica di corte e di chiesa, il canto popolare era considerato parte di quell'antica civiltà musicale i cui benefici si avvertivano ancora in alcuni centri storici, nonostante la carenza di un'alfabetizzazione moderna.

Negli anni Ottanta, programmi come *Musica sera* e *Tutto è musica* cercarono di abbattere le barriere tra i generi, includendo esempi di musica indiana e canti di Natale per offrire una visione globale del fenomeno musicale. La musica indiana fu presentata nei programmi RAI, in particolare come parte

di un'operazione culturale volta ad abbattere le barriere ideologiche e a mettere in discussione l'idea tradizionale di "canone" musicale. Questo orientamento era, però, anche influenzato dal clima socioculturale del periodo, caratterizzato da un forte antielitarismo e dal desiderio di superare la supremazia della tradizione musicale occidentale, in particolare quella Ottocentesca.

In *Adesso musica*, Sergio Bruni fu ospitato come celebre interprete della canzone napoletana, evidenziando il successo che questo genere folk continuava a riscuotere presso il grande pubblico.¹²

Oltre che nella RAI televisione, la musica folk veniva spesso trasmessa dalla RAI anche in radio. Poiché, nel corso degli anni, la radio si è progressivamente integrata con la televisione attraverso processi di ibridazione delle pratiche di fruizione resi possibili dall'estrema flessibilità del mezzo radiofonico, il folk trovò spazio anche in televisione, in particolare nei programmi dedicati alla musica e alle canzoni.

1.2 LA MUSICA FOLK E LA RAI

Il concetto di musica folk è stato oggetto di numerose riflessioni nell'ambito dell'etnomusicologia. I significati attribuiti al termine variano infatti in relazione ai contesti storici, geografici e culturali di riferimento. Ai fini della presente ricerca, si adotterà pertanto una definizione operativa fondata principalmente sulle riflessioni di Alan Lomax, Bruno Nettl e di altri studiosi della tradizione etnomusicologica, utile a distinguere la musica folk dalla popular music e a comprendere le modalità con cui tali repertori sono stati rappresentati all'interno dei palinsesti RAI tra gli anni Cinquanta e Settanta. In questa prospettiva, la musica folk può essere intesa come una pratica musicale trasmessa prevalentemente per via orale, strettamente legata a specifiche comunità sociali e territoriali e caratterizzata da processi di continua rielaborazione collettiva.

Un buon punto di partenza può essere rappresentato dagli scritti di Alan Lomax, in particolare i libri *Folk song style and culture* (Routledge 2017) e di Bruno Nettl in *The study of ethnomusicology* (The board of Trustees of the University of Illinois 2015), che hanno inquadrato il campo della musica folk e la sua distinzione dalla popular music, in quanto fenomeni di comunicazione sociale e culturale. Secondo Alan Lomax, la musica folk o stile del canto folk, comprendono un modello di comportamento appreso, comune ai membri di una determinata cultura. La musica viene tramandata

¹² Anna Scalfaro, *La divulgazione della musica d'arte in RAI – TV negli anni Sessanta*, in «Musica Docta, Rivista digitale di Pedagogia e Didattica della musica», Bologna, pp. 27 - 45.

oralmente da esecutori spesso non professionisti, questo processo comporta la creazione di continue varianti e versioni, un fenomeno noto come ricreazione comunitaria, dove il brano si adatta alle esigenze del gruppo pur mantenendo un'identità riconoscibile. Essa non è un semplice intrattenimento, ma un atto di comunicazione specializzato che, rispetto al linguaggio parlato, risulta molto più formalmente organizzato e ridondante. Proprio questa elevata ridondanza a più livelli (metrica, melodia, armonia, timbro vocale) permette alla musica folk di attrarre l'attenzione del gruppo e di fungere da potente mezzo di coordinamento sociale. Una delle funzioni del canto folk è quella di esprimere sentimenti condivisi e di dare forma alle attività congiunte di una comunità umana. Il canto folk è considerato uno tra i più sensibili e affidabili indicatori del modello culturale e della struttura sociale ("apparentemente, così come le persone vivono, così cantano")¹³. Gli stili di esecuzione folk riflettono e simbolizzano norme sociali cruciali, tra cui la complessità economica, il livello politico, la stratificazione di classe, i costumi.¹⁴ Secondo Lomax, inoltre, esiste una correlazione diretta tra livello di complessità produttiva e la densità di informazioni contenute nei canti.¹⁵ Le società con sistemi economici avanzati tendono a produrre canti densi di informazioni, caratterizzati da testi lunghi, verbosi ed espliciti. Questo rispecchia le necessità, in società stratificate, di fornire istruzioni precise, spiegazioni e razionalizzazioni per compiti lavorativi complessi.¹⁶ In questa economia, dove i compiti sono familiari a tutti e richiedono meno formalità, i canti sono spesso ripetitivi, ricchi di sillabe senza senso e meno espliciti. Con l'aumentare della complessità produttiva, aumenta la precisione dell'enunciazione dei fonemi (specialmente le consonanti), mentre nelle economie di sussistenza più semplici, i canti tendono a "scivolare" sulle consonanti (*slurring*)¹⁷, privilegiando un flusso vocalico ininterrotto. Il dominio esclusivo dello spazio comunicativo da parte di un singolo cantante è tipico delle società con autorità centralizzata e stratificazione complessa. Le società più tribali più semplici o egualitarie favoriscono performance di gruppo dove la *leadership* è meno differenziata o il *leader* è immerso nel coro (*overlap*)¹⁸, riflettendo squadre di lavoro basate sulla reciprocità più che sulla gerarchia. Tutti questi dati sono il risultato di anni di studi di Lomax grazie alla Cantometria, un metodo scientifico per studiare la relazione tra gli stili musicali della musica popolare e l'ambiente socioeconomico dei musicisti. Nel libro *Folk Song Style and culture* di Lomax tutti i risultati derivanti dall'uso della Cantometria sono riassunti nel capitolo *Song of a measure of*

¹³ Alan Lomax, *Folk song style and culture*, Routledge, Oxon 2017, p. 3.

¹⁴ *Ivi*, p. 6.

¹⁵ *Ivi*, p. 131.

¹⁶ *Ivi*, p. 128.

¹⁷ *Ivi*, p. 137.

¹⁸ *Ivi*, p. 158.

*culture*¹⁹, una lettura interessante che pone l'accento sulla centralità della musica nella società e spinge i lettori a cercare di decodificare la società in modo alternativo.

Il termine folk porta con sé forti connotazioni emotive e politiche; nel XIX e XX secolo è stata utilizzata come strumento per costruire l'identità nazionale e celebrare la purezza culturale di un popolo contro le influenze esterne, in quanto agisce come un fattore unificante per la società.²⁰ La concezione di folk non è universale. Ad esempio, in Iran, la musica folk (*musiqi-ye mahalli*)²¹ è intesa come musica regionale ed è spesso eseguita da specialisti, a differenza dell'ideale occidentale del contadino dilettante. In alcune società, come i Piedi Neri (i Blackfoot)²², il concetto di “musica indiana” rappresenta la loro tradizione folk in contrapposizione alla musica dei bianchi. Bruno Nettl utilizza gli studi di Robert Redfiel e Milton Singer come punto di partenza per la distinzione tra Grande tradizione (*Great Tradition*) e Piccola tradizione (*Little Tradition*) per spiegare come le diverse stratificazioni musicali interagiscono all'interno di una società complessa. La Grande tradizione rappresenta la musica classica o colta, tipicamente urbana, spesso legata alle corti o alle élite istruite, è una tradizione formale, sovente supportata da una teoria musicale scritta e da professionisti altamente specializzati. La Piccola tradizione viene identificata con la musica folk o rurale, trasmessa oralmente tra la popolazione comune. Essa riflette la vita quotidiana, i rituali locali e le specifiche identità regionali. La Grande tradizione funge spesso da fattore unificante per una nazione o una vasta area culturale, solitamente gode di un prestigio superiore; mentre la Piccola tradizione simboleggia la diversità all'interno di quella stessa nazione, permettendo a gruppi specifici (come, ad esempio, diverse caste in India) di mantenere un senso di identità locale distinta.²³

1.2.1 DAL PATRIMONIO ORALE AL FOLK REVIVAL

Nel Novecento la cultura orale viene messa in crisi a causa del progressivo mutamento economico e sociale ed è proprio in questo secolo che nasce e si sviluppa il fenomeno noto come folk revival. Il termine folk revival indica il processo di “rinascita” o “rivitalizzazione” di queste tradizioni popolari che stanno man mano scomparendo, quindi ormai dimenticate. Il punto d'arrivo del folk revival è, quindi, quello di reintrodurre nel circuito culturale contemporaneo materiali tradizionali attraverso strumenti di moderna diffusione (attraverso i *mass media*), come ad esempio, la radio, il disco e la televisione. Il folk revival non deve, però, essere interpretato semplicemente come un genere musicale o un repertorio cristallizzato, ma piuttosto come un movimento di nuovo interesse – sia scientifico

¹⁹ Alan Lomax, *Folk song style and culture*, Routledge, Oxon 2017, pp. 117 – 169.

²⁰ Bruno Nettl, *The study of ethnomusicology*, University of Illinois Press, Springfield 2015, p. 346.

²¹ *Ivi*, p. 233.

²² *Ivi*, p. 352.

²³ *Ivi*, p. 355.

che esecutivo e creativo – verso la musica della tradizione orale.²⁴ Il termine revival abbraccia una vasta gamma di attività che includono la riscoperta, rivitalizzazione, il rimodellamento e la reinterpretazione di materiali del passato per trapiantarli in un contesto presente. Il processo di revival si articola in due momenti principali: in un primo momento avviene una serrata ricerca sul campo, con lo scopo di raccogliere documenti autentici (l’osservazione diretta, l’intervista e la registrazione sonora); in un secondo momento si ha la riproposta dei materiali raccolti. Grazie a questo processo, i materiali a rischio di estinzione riescono ad essere presentati ad un nuovo pubblico, con spettacoli, registrazioni discografiche o programmi radiofonici e televisivi. Sicuramente questo processo non è privo di rischi, in quanto l’adattamento ai nuovi contesti di fruizione può comportare modifiche dei parametri esecutivi, come, ad esempio, il timbro e la strumentazione, con la sostituzione di strumenti tradizionali con strumenti più facilmente reperibili nella musica urbana (la chitarra)²⁵. Nel libro di Carpitella intitolato *Le false ideologie sul folklore musicale* viene introdotto l’argomento della falsa ideologia della *chitarra passpartout*, ovvero l’utilizzo della chitarra come uno strumento di accompagnamento generico e standardizzato che viene applicato indistintamente a repertori popolari tra loro molto diversi. Ciò finisce con l’offuscare e soffocare le specificità e le differenze timbriche locali, proprie di strumenti autentici come la zampogna, le launeddas o la chitarra battente. Il fenomeno del folk revival storicamente, si è sviluppato in due fasi globali: una prima fase iniziata alla fine del XIX secolo, centrata nel mondo anglofono e animata da intenti spesso nazionalistici e una seconda fase successiva alla Seconda guerra mondiale, caratterizzata da un’onda di interesse generale che si è propagata globalmente con forti risonanze ideologiche socialiste e marxiste. Proprio in questo periodo Gramsci ha giocato un ruolo fondamentale, legando il folklore alla teoria delle classi e alla contrapposizione tra cultura egemonica e culture subalterne. In Italia, il folk revival ha seguito un paradigma storiografico preciso, concentrato in una stagione di circa vent’anni (dagli anni sessanti ai settanta) che ha avuto i suoi centri propulsivi a Milano, Roma e Napoli.²⁶ L’attività del movimento Cantacronache (1958 – 1962), improntata alla composizione di “nuove canzoni” sociali, è considerata il principale antecedente di questa stagione. I momenti fondativi includono la nascita del Nuovo Canzoniere Italiano nel 1962 e lo spettacolo *Bella ciao* presentato a Spoleto nel 1964, considerato l’evento più importante del revival nazionale. Secondo Goffredo Plastini nel libro intitolato *La musica folk* (Il Saggiatore, 2016) le metodologie esecutive del folk revival sono state oggetto di intensi

²⁴ Goffredo Plastino, *La musica folk, storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, Il Saggiatore, Milano 2016, p. 3.

²⁵ Diego Carpitella, *Le false ideologie sul folklore musicale*, in *La musica in Italia*, (a cura di) Diego Carpitella, Gino Castaldo, Giaime Pintor, Alessandro Portelli, Michele L. Straniero, Savelli, Roma 1978, pp. 220 – 233.

²⁶ Goffredo Plastino, *La musica folk, storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, Il Saggiatore, Milano 2016, p. 20.

dibattiti, oscillando tra il ricalco pedissequo delle registrazioni originali sul campo e la libera reinterpretazione critica basata sui moduli strutturali della tradizione. Eventi come il Folk Festival di Torino (1965 – 1966) e la controversa partecipazione a *Canzonissima* '74 hanno segnato punti di svolta e scontri ideologici profondi sul rapporto tra folk e industria culturale di massa.²⁷

Alcune delle tensioni che caratterizzarono il folk revival possono essere comprese alla luce delle più ampie riflessioni sulla cultura di massa sviluppate nel Novecento.

La perdita dell'identità folk viene a lungo analizzato nella teoria della cultura di massa; infatti, già nel 1939 Clement Greenberg con il suo saggio "Avant – Garde and Kitsch" tocca questo tema, lo stesso Adorno lo citò con approvazione nella sua *Filosofia della musica moderna*. Secondo l'analisi di Greenberg, la scomparsa della cultura folk non è un evento accidentale, ma il risultato diretto dei processi di industrializzazione e urbanizzazione. Quest'ultima ha dato vita a nuove masse cittadine che si sono ritrovate sradicate dal loro contesto rurale originario. Queste popolazioni, nel nuovo ambiente urbano, hanno perso i legami con la loro cultura folk tradizionale, che era espressione di una vita comunitaria e preindustriale. In questa nuova situazione di vita, queste classi non potevano più identificarsi con il folk, ma al contempo non possedevano i requisiti necessari (come, ad esempio, il tempo libero e l'istruzione) per accedere alla "cultura formale" d'élite. Proprio in questo vuoto identitario si inserisce il *kitsch*, definito da Greenberg come un "surrogato culturale"²⁸ appositamente ideato per soddisfare i bisogni di queste nuove classi urbane. Il *kitsch* utilizza «simulacri sviliti e accademizzati della cultura genuina»,²⁹ ma imita gli effetti dell'arte autentica senza richiederne lo sforzo interpretativo o la partecipazione intellettuale. A differenza della cultura folk, che nasceva dal basso e dalla tradizione, il *kitsch* assume lo stesso carattere di qualsiasi altro prodotto della società capitalista: quello di merce, che viene prodotto industrialmente per essere consumato passivamente. Il tempo libero (*leisure*) gioca un ruolo fondamentale e paradossale nel consumo del *kitsch* e dei prodotti dell'industria culturale.³⁰ L'autenticità viene sostituita da un prodotto di consumo standardizzato che Adorno e i teorici della Scuola di Francoforte vedranno come uno strumento di manipolazione della coscienza sociale.

Una differenza tra la cultura orale e il revival è anche l'ambiente in cui viene promosso: se la cultura orale la si trova in ambienti agro – pastorali, il revival è un fenomeno promosso da ambienti urbani,

²⁷ Goffredo Plastino, *La musica folk, storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, Il Saggiatore, Milano 2016, p. 35.

²⁸ Ovvero *cultural surrogate*.

²⁹ Gianmario Borio, *Popular Culture and Post – Traditional Arts*, in *The Mediations of Music: Critical Approaches after Adorno*, Routledge, Oxon 2023, p. 3.

³⁰ *Ivi*. pp. 1 – 20.

intellettuali o giovanili. Come mai giovani, figli di persone che hanno preso parte al processo di inurbamento, decidono di interessarsi al folklore? Le motivazioni possono essere due: da un lato la riscoperta delle proprie radici culturali autentiche, dall'altro il voler valorizzare le espressioni culturali delle classi popolari secondo un punto di vista critico.³¹ Questo approccio espone a un rischio considerevole, che ha spesso portato a interpretazioni fuorvianti, ovvero che il revival diventi un mero fenomeno di moda e/o che venga risucchiato dal consumismo culturale attraverso processi puramente commerciali, facendo perdere di vista l'intero scopo di esso.

Tuttavia, il folk revival non è terminato, ma è confluito in nuove etichette come *word music* e *neo-trad*, continuando a manifestarsi attraverso una progressiva festivalizzazione e la rivitalizzazione di strumenti territoriali come le *launeddas* o la lira calabrese. In definitiva, il folk music revival rimane un fenomeno attuale e globale, alimentato dal desiderio di riappropriazione e modernizzazione delle tradizioni locali in risposta alla cultura globalizzata.³²

1.2.2 IL DIBATTITO SUL FOLK REVIVAL NEGLI ANNI SESSANTA E SETTANTA

Diversi etnomusicologi si sono espressi a riguardo. Si riporta un estratto del dibattito/incontro del 1975 per la rivista «Ciao 2001», a cui parteciparono Carpitella e Leydi. Alla domanda dell'intervistatore «quali sono i risultati e quali i difetti del movimento folk – revival?», Diego Carpitella rispose con risentimento:

Personalmente non sono mai stato molto favorevole al folk revival, anche perché il tentativo della borghesia di recuperare a suo modo l'espressività popolare è una costante che viene già dalla tradizione ottocentesca. [...] Ma parte questo mi sembra che attualmente in Italia ci sia molta confusione. A un momento di ricerca del materiale originale, si è andata a sovrapporre la riproposta. Se avessimo avuto una tradizione di ricerca consolidata, le idee su cos'è il canto popolare e su cosa sono la riproduzione e il revival sarebbero state più chiare. Invece, ci troviamo nella situazione in cui il folk singer dice di stare facendo una ricerca, mentre di fatto fa una captatio per utilizzare subito a fini umanistici o di profitto o ideologici quel materiale. Si crea di fatto ciò che dice Benjamin quando parla del problema degli originali e della riproduzione

³¹ Tullio Seppilli, *La ricerca sulle tradizioni popolari e il suo uso sociale nel quadro di una politica democratica dei beni culturali*, in *Folk, documenti sonori catalogo informativo delle registrazioni musicali originali*, ERI, Torino 1977, pp. 401 - 499.

³² Goffredo Plastino, *La musica folk, storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, Il Saggiatore, Milano 2016, p. 95.

dell'arte nel mondo moderno in cui i arriva al punto in cui alla gente interessa solo la riproduzione dell'originale, ubbidendo così alla logica del profitto e basta.³³

Nella stessa intervista Roberto Leydi espresse la sua visione rigorosa della musica folk.³⁴ Per lo studioso, il canto del popolo non si può ridurre ad un mero elenco di canzoni o un genere musicale “da scaffale”, bensì rappresenta un complesso sistema espressivo dotato di regole proprie, in quanto questo sistema possiede caratteristiche, stili e contenuti specifici che sono strettamente legati alla sua natura. Leydi si mostra convinto di affermare che qualsiasi studioso che si trovi ad operare nel campo del revival ha il «dovere morale e tecnico» di rispettare le caratteristiche originali del repertorio, in quanto se esse dovessero venire ignorate o alterate, il risultato finale «non ha più niente a che fare con il folk», diventando qualcos'altro. Leydi afferma:

Il canto popolare è un sistema comunicativo, espressivo che ha proprie caratteristiche, un proprio stile propri contenuti che chi opera nel revival deve tener presenti, altrimenti fa qualcosa che non ha più niente a che vedere con il folk.³⁵

Afferma dunque che la forma e lo stile non sono accessori, ma parte integrante dell'identità dell'opera.

Negli anni '70 si vive una prima fase del folk revival politicamente impegnato, che si è sviluppato in un clima di forte impegno sociale e politico che usò la cultura popolare come uno strumento di contestazione e azione sociale. Fondamentale per il movimento fu il lavoro di due importanti studiosi: Alan Lomax e Diego Carpitella che documentarono migliaia di canti popolari, di cui Maurizio Agamennone nel suo libro intitolato *Viaggiando per onde su onde* (Squilibri, 2019) se ne è occupato con precisione e attenzione. Il libro porta il lettore in un viaggio alla scoperta delle tradizioni musicali locali italiane toccando punti interessanti come la radiofonia dell'Italia del dopoguerra. Alan Lomax è stato uno dei più importanti etnomusicologi del XX secolo, iniziò la sua carriera negli Stati Uniti insieme al padre John effettuando registrazioni pionieristiche in prigioni e comunità rurali, documentando anche leggende come Leadbelly e giganti del blues come Muddy Waters. Lomax usò

³³ Felice Liperi, *Storia della canzone italiana*, RAI – ERI, Roma 1999, pp. 378 – 379.

³⁴ Roberto Leydi, *Ricerca demologica e ordinamento regionale. Un'esperienza in Lombardia*, in Folk, documenti sonori catalogo informativo delle registrazioni musicali originali, ERI, Torino 1977, pp. 239 – 289.

³⁵ Simone Varriale, *Cultura di classe in pillole: il folk revival e le pratiche del giornalismo musicale italiano (1973 – 1977)*, in *Il folk revival in Italia*, (a cura di) Goffredo Plastino, Il Saggiatore, Milano 2016, p. 5.

molto i media di massa come la radio e la TV per diffondere la musica tradizionale, collaborando con artisti come Woody Guthrie e Pete Seeger. Parte della sua carriera la dedicò allo studio in Europa (Italia, Regno Unito, Irlanda, Spagna) negli anni '50 con l'obiettivo ambizioso di mappare la musica tradizionale di tutto il mondo che si concretizzò nella realizzazione in due volumi per la serie *Columbia World Library of Folk and Primitive Music* pubblicata dalla Columbia Records. Il viaggio in Italia fu possibile grazie all'aiuto di Giorgio Nataletti, direttore del Centro Nazionale Studi di Musica Popolare (CNSMP) che designò il giovane Diego Carpitella come assistente di Lomax e grazie all'appoggio logistico e tecnico della RAI e dell'Accademia di Santa Cecilia.³⁶ Il lavoro di Lomax in Italia rappresenta uno dei lasciti più significativi della sua intera carriera. Lomax trascorse gran parte del 1954 (da luglio 1954 a gennaio 1955) in Italia conducendo una vasta campagna di registrazioni sul campo che andò ben oltre quanto inizialmente previsto per i suoi progetti editoriali. Lavorò a stretto contatto con l'etnomusicologo italiano Diego Carpitella, documentando insieme molto del materiale che Lomax presentò successivamente nella serie radiofonica della BBC *The Folk Music of Italy*. Lomax e Carpitella portarono la registrazione sonora fuori dagli studi, direttamente sul campo grazie all'uso del magnetofono, girando tra osterie, piazze, case, cercando di catturare le musiche eseguite da autentici "popolani" cercando di instaurare un rapporto alla pari con gli informatori, spesso nobilitando le loro arti e spingendoli a una maggiore consapevolezza del proprio valore culturale. Al suo rientro a Roma a gennaio del 1955, Lomax decise di fare ascoltare le registrazioni a suoi amici intellettuali – tra cui Alberto Moravia – ed ebbe una reazione di disappunto, molti considerarono quelle musiche come «suoni barbarici dell'Africa»³⁷, poiché a quell'epoca nell'ambiente intellettuale urbano la maggior parte delle volte le tradizioni rurali venivano ignorate e le riteneva qualcosa da cui emanciparsi.³⁸ Tuttavia, il viaggio fu proficuo e portò dei risultati formidabili: *La Raccolta 24* con un corpus di circa 100 ore di registrazioni e oltre 1.000 documenti e successivamente nel 1957 vennero pubblicati due LP antologici che fecero conoscere il folklore italiano nel mondo anglosassone. Grazie al lavoro dei due etnomusicologi in Italia si diffuse velocemente il fenomeno del folk – revival in Italia e parallelamente anche in Gran Bretagna e Irlanda. Per Alan Lomax, la musica folk non era solo intrattenimento, ma un valore inestimabile dell'umanità che custodisce migliaia di anni di esperienza. Il suo intento è stato quello di rendere accessibili i canti, la musica strumentale e le danze di ogni gruppo etnico e regione e vedeva nel suo lavoro un antidoto all'omologazione culturale globale e alla commercializzazione. Negli anni successivi Lomax

³⁶ Maurizio Agamennone, *Viaggiando per onde su onde, il viaggio di conoscenza, la radiofonia e le tradizioni musicali locali nell'Italia del dopoguerra (1954 – 1960)*, Squilibri, Roma 2019, p. 16.

³⁷ Maurizio Agamennone, *Viaggiando per onde su onde, il viaggio di conoscenza, la radiofonia e le tradizioni musicali locali nell'Italia del dopoguerra (1954 – 1960)*, Squilibri, Roma 2019, p. 42.

³⁸ Alberto Moravia poche settimane dopo l'incontro cambiò velocemente idea nella rivista «Nuovi Argomenti».

sviluppò anche la Cantometria. Fondamentale nel suo pensiero era anche l'uguaglianza razziale e i diritti civili, ritenendosi uno studioso che apparteneva alla classe operaia e portatore quindi di quelle tradizioni.

Diego Carpitella continuò il lavoro di Alan Lomax in Italia, scontrandosi anche con altri studiosi come Massimo Mila. Come si deduce dalle pagine del «Notiziario Einaudi» è emersa una divergenza fondamentale sulla natura della musica popolare Italia che segnò un momento di svolta importante per l'etnomusicologia italiana. Mila espresse una posizione molto scettica nei confronti del folklore musicale dell'Europa occidentale, in particolar modo recensì negativamente gli scritti di Bartók curati da Carpitella. Mila sosteneva che il canto popolare non fosse un idioma originale, ma un linguaggio basato sui sottoprodotti del corale luterano e sui detriti delle arie e dei cori d'opera, delineando la musica popolare come una sorta di “discesa” degradante della musica colta. Infatti, Mila temeva che l'esaltazione delle tradizioni locali ³⁹ potesse spingere i compositori italiani a cercare ispirazione in materiali che egli riteneva non all'altezza. ⁴⁰ Carpitella che era appena rientrato dal viaggio in Italia con Lomax si oppose fortemente alla visione teorica di Mila. Carpitella rivendicò l'esistenza di un sottofondo della musica popolare italiana del tutto indipendente dalla musica colta o dal linguaggio musicale romantico. Egli evidenziò come le tradizioni locali possedessero struttura proprie, come ad esempio assetti modali, che non erano affatto riconducibili alla grammatica della musica colta, insistendo sulla necessità della registrazione sonora come strumento capace di catturare la realtà scientifica del folklore che supera i pregiudizi filologici del passato. Il dibattito servì a scardinare la vecchia idea che il folklore fosse solo un insieme di “detriti” del passato, riconoscendogli invece dignità di oggetto di studio autonomo che esigeva di una propria “cassetta degli attrezzi” analitica.

Le discussioni teoriche sul folk revival italiano trovano una certa applicazione nelle attività della RAI, che nel secondo dopoguerra svolse un ruolo decisivo sia nella documentazione sia nella diffusione delle tradizioni musicali locali.

1.3 LA RAI COME ISTITUZIONE DI RICERCA E DOCUMENTAZIONE

Un ruolo fondamentale nel recupero e nella conservazione della musica popolare è stato infatti svolto dalla RAI, trasformando il mezzo radiotelevisivo in un motore di ricerca scientifica e conservazione culturale. Infatti, fin dalla fine degli anni '40, la RAI condusse un'intensa attività di documentazione sul campo, promossa da studiosi e ricercatori, tra cui anche Giorgio Nataletti che collaborò con

³⁹ Un'esaltazione ispirata al modello di Béla Bartók in Ungheria e Kodály che composero musica ispirandosi al canto popolare ungherese.

⁴⁰ Maurizio Agamennone, *Viaggiando per onde su onde, il viaggio di conoscenza, la radiofonia e le tradizioni musicali locali nell'Italia del dopoguerra* (1954 – 1960), Squilibri, Roma 2019, pp. 153 - 158.

l'Accademia Santa Cecilia, con l'obiettivo di creare un ponte tra il mondo della ricerca accademica e i nuovi mezzi che si andavano sviluppando. Tra il 1948 e il 1972, la RAI promosse numerose campagne di registrazioni originali in diverse regioni del Paese, usando i propri mezzi tecnici e finanziari. In particolar modo l'azienda fornì i primi registratori portatili (inizialmente a filo metallico, poi a nastro magnetico o magnetofoni, tecnologia inventata in Germania e adottata dalla radiofonia mondiale subito dopo la guerra, era apprezzata per l'affidabilità la maneggevolezza dei dispositivi portatili e l'alta qualità della ripresa sonora) che permisero di documentare la musica direttamente sul territorio, fuori dagli studi di registrazione. Le squadre erano composte da tecnici RAI che accompagnavano gli studiosi (come Ernesto De Martino e Diego Carpitella) nelle aree più remote del Paese. L'obiettivo finale era quello di raccogliere testimonianze sonore di tradizioni musicali che erano a rischio di andar persi, proprio a causa di tutti quei processi di modernizzazione che caratterizzarono il Novecento. La collaborazione tra RAI e CNSMP era sancita a livello saltuario: il direttore centrale dei programmi radiofonici della RAI ricopriva spesso la carica di vicepresidente del CNSMP (come, ad esempio, Giulio Razzi): questa unione permise la creazione di un imponente patrimonio documentale che, nel 1965, contava circa 10.000 registrazioni sonore. Al termine della raccolta del materiale, la RAI acquisiva copia di essi per le proprie attività istituzionali, corrispondendo compensi ai ricercatori. Tutti i materiali raccolti sono stati archiviati in diverse biblioteche, quali la Registroteca Centrale (RC), l'archivio del Centro Nazionale Studi di Musica Popolare (CNSMP), l'Associazione Nazionale Archivista Italiana (ANAI) e tante altre. A partire dalla seconda metà degli anni Sessanta (più precisamente dal '65), venne intrapresa una metodica attività di riordino e, in alcuni casi, di restauro delle bobine originali con l'obiettivo di salvare tutto il materiale dal deterioramento di tale patrimonio unico nel suo genere. Carpitella elogia la radio, in quanto è stata in grado di "fotografare sonoramente" la tradizione orale di realtà culturali destinate a dissolversi. La RAI trasformò le rilevazioni scientifiche in palinsesto radiofonico, cercando di colmare il divario tra le élite urbane e le realtà periferiche. Seguendo il modello del *Third Programme* della BBC, il Terzo Programma radiofonico divenne la sede privilegiata per la radiofonia culturale ospitando programmi monografici e sperimentali curati da intellettuali. Anche il Secondo Programma della radio disponeva di una trasmissione dedicata al tema folk.

Il Secondo Programma della RAI varò [...] una serie di trasmissioni dal titolo Folklore musicale d'Italia, in cui gli stessi materiali sonori raccolti nel quadro della collaborazione tra RAI e l'Accademia di Santa Cecilia proponevano a un pubblico più ampio, e senza un commento etnologico, «l'autentico patrimonio folkloristico musicale scientificamente e organicamente raccolto». Le trasmissioni in questione vennero trasmesse alle 15 di ogni mercoledì e nell'articolo

di presentazione, a firma di Nicola Costarelli, si legge, a testimonianza della diversa impostazione di questa operazione divulgativa: «Nei canti popolari, la cui origine si perde nella notte dei tempi, questo vigore di espressione è conservato in tutta la sua forza primitiva e spontanea. Ingenui, esenti da ogni ricerca intenzionale, tali canti ci permettono di cogliere il carattere essenziale e fondamentale dell'anima di un popolo». (Bindi 2002: 172).⁴¹

Alcuni programmi della RAI dedicati alla musica folk furono:

- *Fonte viva* (1946 – 1950): la prima rubrica dedicata al panorama della musica popolare italiana;
- *Panorami etnofonici e folkloristici* (1954): un ciclo ambizioso diretto da Ernesto de Martino, volto a presentare la vita culturale “primitiva e popolare”. Fu un ciclo di 21 puntate che trattava temi come le ninna nanne, i lamenti funebri, i canti di lavoro, le cerimonie nuziali e il folklore di varie regioni;
- *Chiara fontana* (1956 – 1972): ideata da Giorgio Nataletti, fu una delle trasmissioni di maggior successo, portando quotidianamente la musica di tradizione orale nelle case degli italiani, basata su materiali originali raccolti sul campo.
- *Spedizione in Lucania* (1952 - 1953): una trasmissione di Ernesto de Martino che presentava documenti sulla vita delle generazioni contadine della Lucania.
- *L'informatore etnomusicologico* (dal 1962): una rubrica settimanale curata da Nataletti con un taglio più specialistico.
- *Ethomusicologica* (1973 – 1976) e *Musicisti e popolo nell'Italia romantica e moderna* (1967 – 1968): due cicli curati da Diego Carpitella;

È importante sottolineare che il Terzo Programma veniva irradiato in modulazione di frequenza (FM), quindi negli anni Cinquanta la ricezione era limitata principalmente alle aree urbane e a un'utenza dotata di apparecchi radiofonici più costosi, rendendo spesso questi contenuti di difficile accesso nelle zone rurali o periferiche. Inoltre, come fece notare Leydi nel 1960:

Da vari anni la Radio italiana trasmette quasi ogni giorno un programma di musica popolare, ma l'ora di trasmissione (verso le 13) e la rete in cui è compreso (il terzo programma in modulazione di frequenza) non sono certo i più favorevoli a un ascolto largo e popolare.⁴²

⁴¹ Maurizio Agamennone, *Viaggiando per onde su onde, il viaggio di conoscenza, la radiofonia e le tradizioni musicali locali nell'Italia del dopoguerra (1954 – 1960)*, Squilibri, Roma 2019, pag. 91. L'articolo citato nel libro è stato scritto da Nicola Costarelli sul «Radiocorriere TV» intitolato *Secondo programma – Folklore musicale d'Italia* nel 1954 XXXI, n.14 p. 12.

⁴² *Ivi*, 132.

La RAI intese la ricerca etnomusicologica come una missione pedagogica per la ricostruzione civile del Paese nel dopoguerra. L'obiettivo era favorire la conoscenza reciproca tra le diverse periferie italiane, contribuendo alla creazione di una rinnovata coscienza nazionale democratica basata sul rispetto delle differenze locali. La RAI si assunse il compito di far conoscere agli italiani le tradizioni locali affinché potessero imparare a rispettarci e a riconoscersi come parte di un'unica comunità. Secondo Ernesto de Martino la radio doveva concorrere a mostrare solidarietà fra gli italiani, offrendo una visione più ampia della storia e del destino della nazione, partendo proprio dalle realtà contadine e remote. Inoltre, la trasmissione di tale cultura ebbe un effetto nobilitante sugli esecutori stessi, che si sentivano per la prima volta riconosciuti e apprezzati oltre il proprio ambito locale. Il documentario radiofonico fu un nuovo formato espressivo inventato dalla radiofonìa italiana caratterizzato da una forte spinta verso la documentazione della realtà concreta e immediata dell'Italia.

Il documentario radiofonico fu, accanto al radiodramma, la forma prevalente in cui prese vita il linguaggio della comunicazione di massa come narrazione degli eventi. Esso si sviluppò dall'originaria struttura della radiocronaca per poi assumere una fisionomia precisa di divulgazione e di strumento di evocazione della coscienza collettiva degli ascoltatori. Gli eventi narrati alla radio dovevano rappresentare per gli italiani un momento di riconoscimento in valori comuni oltre che un modo per approfondire la conoscenza dei fatti umani.⁴³

Il formato consentiva ai cronisti di portare il microfono e il registratore direttamente in mezzo alle persone. I reporter si spostavano nelle vie e nelle piazze percorrendo l'Italia con il "microfono aperto" per catturare i suoni e le voci della realtà grazie alle nuove tecnologie facili da maneggiare. Un esempio pionieristico della registrazione sul campo costruito su misura per il documentario radiofonico è quello di Amerigo Gomez che nel 1944 documentò i suoni di Firenze durante l'insurrezione contro i nazi – fascisti. Il documentario radiofonico era spesso pervaso dall'estetica neorealista del dopoguerra. L'obiettivo era creare una documentazione che riflettesse alla realtà del Paese e della vita quotidiana dei cittadini. Spiccano in questo settore i nomi di Sergio Zavoli e Roberto Costa, quest'ultimo nel 1950 usò questo formato per dare voce ai senzatetto e ai barboni di Milano.

Le commissioni d'ascolto della RAI televisione⁴⁴, invece, hanno esercitato un'influenza profonda e restrittiva sulla musica che veniva trasmessa, agendo come un organo di controllo centralizzato e gerarchico sulla produzione discografica nazionale fino agli anni Settanta. Ogni commissione aveva

⁴³ <https://www.teche.rai.it/il-documentario-alla-radio/>

⁴⁴ Le commissioni d'ascolto sono organismi interni della RAI istituiti dalla stessa Direzione d'Azienda. Attualmente le commissioni d'ascolto così intese non esistono più all'interno della RAI.

il compito di valutare ogni disco per stabilire se potesse essere mandato in onda. Il potere di esclusione era totale e poteva basarsi su ragioni tecniche o, più frequentemente, su giudizi morali e politici relativi ai testi. La musica folk di tradizione orale e la canzone sociale furono spinte ai margini del sistema RAI televisione perché considerate incompatibili con la musica leggera d'evasione promossa dall'ente. Gruppi come i Cantacronache e il Nuovo Canzoniere Italiano nacquero proprio per «evadere dall'evasione» della musica ufficiale. L'espressione «evadere dall'evasione»⁴⁵ era lo *slogan* dei Cantacronache che evidenzia la volontà del gruppo di dare una immagine alternativa all'Italia nel pieno del boom economico di quegli anni che vedeva spopolare tra i giovani l'avvicinamento alla musica leggera. L'obiettivo era creare canzoni che si contrapponevano alla banalità e alla mistificazione ideologica, le canzoni affrontavano la cronaca e la realtà sociale in modo critico, soggettivo e poetico. Poiché venivano sistematicamente ignorati o respinti, dovettero cercare canali alternativi come le Case del Popolo (centri di ritrovo dei componenti del partito comunista dove si trovavano per discutere di temi politici), i circoli operai ed etichette discografiche indipendenti come I Dischi del Sole. Anche se non avvenne direttamente in una trasmissione RAI, lo scandalo dello spettacolo *Bella Ciao* al Festival di Spoleto nel 1964 dove la canzone interpretata dal Nuovo Canzoniere Italiano '*O Gorizia tu sia maledetta* fu denunciata per vilipendio delle forze armate, rifletteva il clima di censura istituzionale dell'epoca. Michele Straniero cantò una strofa non presente nel copione approvato, contenente versi durissimi contro gli ufficiali: «traditori signori ufficiali / Che la guerra l'avete voluta / Scannatori di carne venduta / E rovina della gioventù». In sala erano presenti molti militari, un colonnello uscì in lacrime e diversi spettatori gridarono «viva gli ufficiali».⁴⁶ Lo spettacolo fu concepito per presentare la «vera» musica popolare italiana in un contesto di alta cultura, la scaletta era organizzata per blocchi tematici (canti di lavoro, di festa, d'amore, di carcere e politici) proposti senza interruzioni, seguendo il modello della «via italiana al cabaret».⁴⁷ L'impatto sul folk revival su simbolico, in quanto confermò al pubblico di sinistra la tesi del NCI che la musica delle classi subalterne è intersecamene antagonista e sovversiva.⁴⁸ La censura RAI però non si limitò alla musica folk, ma anche alla canzone d'autore, come ad esempio il caso Fabrizio de Andrè negli anni Sessanta, i suoi primi brani furono sistematicamente esclusi dalle trasmissioni radiofoniche perché giudicati scabrosi dalla commissione d'ascolto (tra i pezzi censurati *La ballata del Miché*, *La guerra di Piero* e *La città vecchia*). Altri casi furono Enzo Jannacci che durante l'edizione di *Canzonissima* 1968, la RAI gli impedì di eseguire *Ho visto un re* (scritta da Dario Fo) a causa del suo contenuto satirico e politico e Luigi Tenco che di tutto il suo LP omonimo del 1962, la commissione RAI giudicò

⁴⁵ Franco Fabbri, *Around the clock, una breve storia della popular music*, UTET, Torino 2016, p. 95.

⁴⁶ Jacopo Tomatis, *Bella ciao: una canzone, uno spettacolo, un disco*, il Saggiatore, Milano 2024, p. 40.

⁴⁷ *Ivi*, p. 20.

⁴⁸ *Ivi*, p. 57.

trasmissibili solo due canzoni (*Angela e Mi sono innamorato di te*).⁴⁹ Questo sistema di controllo ha influenzato anche manifestazioni come il Festival di Sanremo.

1.3.1 LA RAI E IL FESTIVAL DI SANREMO

Il Festival di Sanremo è senza dubbio una cartina tornasole per ricostruire l'evoluzione della cultura nazionale – popolare nell'Italia repubblicana, una trasmissione in grado di narrare i costumi e l'identità collettiva italiana. Nel libro intitolato *Il Festival di Sanremo: parole e suoni raccontano la nazione* di Serena Facci e Paolo Soddu, il Festival ha aiutato a ricostruire l'identità nazionale durante il dopoguerra in diversi modi. Il Festival fin dalle origini (dal 1951) un rito dotato di continuità che ogni anno contribuisce a celebrare il sentire comune del Paese. Gli autori del libro l'hanno definito un *media event*, ovvero una cerimonia che interrompe il flusso della quotidianità per un momento collettivo, aiutando gli italiani a riconoscersi come una comunità, pur nelle loro problematiche. Il Festival di Sanremo svolse un ruolo fondamentale nel linguaggio, in quanto si era in un'epoca in cui i Presidenti della Repubblica si limitavano a brevi e formali saluti alla nazione, la musica leggera divenne un sostituto del discorso pubblico. Attraverso le canzoni, il Festival ha mostrato come l'Italia era realmente, utilizzando una forma più leggera per parlare di temi delicati, attingendo anche a “materiali condivisi” come le tradizioni regionali. Il Festival ha attinto alle tradizioni musicali regionali principalmente come un vasto deposito di materiali per costruire un'identità nazionale, sebbene non esprimendolo in modo esplicito in quanto la RAI è sempre stata a favore del processo dell'unità linguistica. Le musiche regionali vennero filtrate attraverso forme ritmi e intonazioni che venivano adattati ai canoni della musica leggera e del melodramma. L'enorme ricchezza dei canti dei contadini venne ridotta a pochi modelli standard, principalmente quello napoletano e quello alpino. Le melodie di ispirazione regionale vennero abbinate a ritmi e orchestrazioni moderne o americane come, ad esempio, lo swing o la beguine, creando un «equivoco» stilistico che però funzionava commercialmente.⁵⁰ Inoltre, l'uso di brevi frammenti melodici o strumenti tradizionali serviva ad evocare immediatamente un'atmosfera locale. Le tradizioni regionali, ad esempio, compaiono con l'uso del mandolino per richiamare la napoletanità, l'uso della fisarmonica per il liscio, del cimbalo per citare il Sud Italia, l'uso dello stornello come intermezzo o struttura portante della canzone come richiamo alla tradizione toscana e romanesca. Sebbene l'italiano fosse lingua d'obbligo, il dialetto è apparso sporadicamente, come ad esempio il dialetto napoletano, il dialetto milanese e il dialetto sardo (quest'ultimo nelle edizioni più recenti). La tradizione napoletana è stata la più presente e influente, portando con sé tutti i suoi simboli più conosciuti (mare, sole, mandolino) e le sue

⁴⁹ Jacopo Tomatis, *Bella ciao: una canzone, uno spettacolo, un disco*, il Saggiatore, Milano 2024, pp. 94 – 101.

⁵⁰ Serena Facci, Paolo Soddu, *Il Festival di Sanremo: parole e suoni raccontano la nazione*, Carocci, Roma 2011, p. 29.

particolarità armoniche come, ad esempio, la sesta napoletana (ad esempio nella canzone *Sorrentinella* del 1951 e *Mandolino, mandolino* del 1961). Il mandolino, insieme alla tarantella, era un oggetto di un interesse nostalgico, utile a descrivere una Napoli che sta svanendo: le canzoni, infatti, trattavano il tema molto delicato dell'emigrazione (come *Un disco dall'Italia* del 1952) e il mandolino diventa il cuore del rimpianto per la propria terra.⁵¹ Questo strumento era considerato la voce della notte napoletana e diventa un vero e proprio interlocutore con il cantante, quai come una persona che intona una serenata all'io narrante (si pensi alla canzone sopracitata *Mandolino, mandolino*). Le canzoni sull'emigrazione erano molto presenti al Festival, in quanto rappresentavano la realtà sociale del Paese del dopoguerra, rappresentavano una strategia commerciale e di mercato in quanto il pubblico degli emigranti ha sempre costituito una sponda fondamentale per la canzone italiana e le case discografiche e gli organizzatori puntavano a raggiungere anche questo vasto bacino di utenza esportando un'immagine dell'Italia riconoscibile e rassicurante. Questo fenomeno viene descritto con forte realismo dal cantante Luigi Tenco nella sua canzone *Ciao amore, ciao* del 1967 e mira ad amplificare le sofferenze dei contadini che sono stati costretti ad abbandonare la propria terra e i propri affetti per trasferirsi nelle grandi città in un mondo in cerca di fortuna.⁵² La tradizione alpina venne espressa attraverso cori maschili e temi legati alla montagna e alla vita militare (come, ad esempio, *Vecchio scarpone* di Carlo Donida e Pinchi del 1952 o *Vola colomba* di Nilla Pizzi del 1952). La tradizione romanesca è stata filtrata soprattutto attraverso vocalità di cantanti come Claudio Villa che adottava vocalizzi tipici degli stornellatori romani.⁵³ La tradizione siciliana venne evocata attraverso il dialetto e ritmi mediterranei (come, ad esempio, *Pe' dispetto* della Nuova Compagnia di Canto Popolare del 1992). La tradizione sarda compare con l'uso della lingua logudorese in chiave di *world music*.

La RAI sfruttò il Festival di Sanremo per ricercare un nuovo modello di canzone nazionale dopo la fine del fascismo. Si cercò di portare in Italia le influenze provenienti da oltreoceano, creando materiali innovativi per l'epoca in cui si univano i suoni delle realtà locali a realtà più innovative. Questo processo fu portato avanti da autori e interpreti settentrionali, cercando di allontanarsi da quello che era la forma tradizionale della canzone italiana. Il Festival diede spazio anche a brani che affrontavano temi particolarmente delicati, come il ricordo della sconfitta bellica e la perdita di territori italiani. Emblematico fu il caso della canzone *Vola colomba*, che portò all'attenzione del pubblico la questione di Trieste separata dall'Italia, esprimendo un sentimento di patriottismo ferito. Tale messaggio veniva rafforzato dall'impiego del coro maschile e da richiami all'inno nazionale,

⁵¹ Serena Facci, Paolo Soddu, *Il Festival di Sanremo: parole e suoni raccontano la nazione*, Carocci, Roma 2011, p. 100.

⁵² *Ivi*, pp. 40, 42, 146, 156.

⁵³ *Ivi*, pp. 50, 105, 117.

elementi che contribuivano a sottolineare il senso di appartenenza e di identità nazionale. Per Il Festival di Sanremo ha fatto, dunque, da specchio alla grande trasformazione dell'Italia da società contadina a potenza industriale e tutto il cambiamento emblematico dei costumi: a partire dagli anni '50 il Festival rifletteva ancora una nazione rurale, legata alla nostalgia e alla paura del "nuovo" (come ad esempio *Al mercato di Pizzighettone* di Achille Togliani – Sanremo 1951 quarto posto oppure *Casetta in Canadà* di Carla Boni e Duo Fasano - Sanremo 1957 quarto posto); successivamente con il boom economico, con Domenico Modugno e la sua celebre canzone *Nel blu dipinto di blu* del 1958, il Festival ha mostrato la svolta vitale del Paese che iniziava ad assumere più libertà e una speranza collettiva.

La televisione ha trasformato radicalmente anche il ruolo dei cantanti al Festival di Sanremo, in quanto ha spostato, con il passare delle edizioni, il fulcro dello spettacolo dalla canzone alla centralità assoluta dell'interprete: si parla di divismo, ovvero la trasformazione dei cantanti in veri e propri divi di massa.⁵⁴ Prima della televisione, il sistema di consumo era basato sull'ascolto radiofonico e sull'acquisto di dischi, dove i cantanti venivano visti come dei fili conduttori dallo spartito al consumatore, mentre con la televisione la presenza scenica è diventata un fattore irreversibile. Con il passare del tempo le lunghe introduzioni strumentali (i refrain orchestrali) comuni in radio divennero insostenibili per la regia televisiva che non poteva lasciare il pubblico a guardare l'orchestra per troppo tempo senza l'ingresso del cantante. Il direttore d'orchestra, un tempo protagonista alla pari del cantante, con il tempo assume il ruolo di comparsa.⁵⁵ Anche oggi, il direttore d'orchestra viene inquadrato dalle telecamere sporadicamente, ma si è sempre mantenuta la scelta di presentare il direttore d'orchestra prima di ogni esibizione canora. I cantanti diventano vere e proprie icone per i loro fan, favorendo la nascita di *fanbase* sempre più numerose e organizzate. Parallelamente, diventano oggetto di interesse da parte dei paparazzi e delle testate giornalistiche dedicate al pettegolezzo. Si diffonde inoltre l'abitudine di seguire i divi nei luoghi che frequentano abitualmente, come bar e alberghi pur di incontrarli, alimentando ulteriormente il fenomeno del divismo. Tra i primi artisti a vantare un seguito particolarmente fedele vi fu Claudio Villa, che riuscì a raccogliere attorno a sé un vero e proprio fan club. Questo fenomeno trovò una significativa espressione nel celebre "discorso del piedistallo"⁵⁶ del 1957, così denominato per la metafora utilizzata a sottolineare la posizione di preminenza e di distacco del divo rispetto alla gente comune e agli altri interpreti. Tale concezione contribuiva a elevare la figura del cantante a elemento centrale dello spettacolo

⁵⁴ Serena Facci, Paolo Soddu, *Il Festival di Sanremo: parole e suoni raccontano la nazione*, Carocci, Roma 2011, pp. 21, 50, 85, 87.

⁵⁵ *Ivi*, pp. 52, 53, 64, 107.

⁵⁶ *Ivi*, p. 50.

attribuendole un'importanza persino superiore a quella della canzone stessa. In quell'intervento, Villa rivendicò apertamente la propria condizione di divo, inteso come incarnazione del mito per le masse. Per questo motivo, il discorso è spesso considerato un momento simbolico nella nascita del divismo musicale in Italia.

1.3.2 L'INDUSTRIA DISCOGRAFICA, RADIO LIBERE E RIVISTE MUSICALI

Ritornando al discorso sulla RAI e sul folk, la RAI è stata in grado di reimmettere in circolazione tale patrimonio musicale, anche attraverso la televisione, l'Azienda è riuscita a stimolare il pubblico attraverso la programmazione di materiale diventando così il principale collettore e mediatore, trasformando i prodotti della creatività popolare in beni culturali pronti per essere studiati da esperti e vissuti dal grande pubblico.⁵⁷

Fondamentale fu anche l'iniziativa RAI della creazione della collana «Cetra Folk» lanciata tra il 1971 e il 1972 dalla casa discografica Fonit Cetra, la quale all'epoca era di proprietà dell'ente Radio Televisivo. La collana venne diretta da Giancarlo Governi (funzionario RAI) con l'aiuto del cantante e musicista Otello Profazio che sceglieva gli artisti da inserire nel catalogo. Fin dal principio l'obiettivo era uno solo: riproporre al pubblico il patrimonio delle culture regionali e contadine attraverso interpretazioni fedeli, ma «non filologicamente pedestri». La collana si discostava da una rigorosa aderenza alle fonti e ai contesti originari delle tradizioni popolari, assumendo una prospettiva diversa rispetto a quella sostenuta da Roberto Leydi. La particolarità della collana risiedeva anche nei dischi stessi, in quanto ogni uscita era accompagnata da un breve testo introduttivo sulle copertine che richiamava nello stile la celebre didascalia di *Bella Ciao* scritta da Franco Fortini, conferendo al prodotto un tono di impegno culturale pur restando nel mercato del consumo. Ovviamente il fatto che la casa discografica fosse legata alla RAI garantiva ai suoi artisti una elevata visibilità televisiva e radiofonica fino a quel momento impensabile. I primi artisti a collaborare furono Rosa Balisteri e Maria Monti, seguite poi da Toni Santagata e Roberto Balocco. Secondo Carpitella, un aspetto che non deve essere trascurato, ovvero la concorrenza discografica e l'esclusione dagli schermi se non si collaborava solo con la RAI. Questo è ciò che si evince da un'intervista pubblicata da «Ciao 2001» a Maria Monti, durante la quale le si chiede il perché ad una trasmissione come *Tutto è pop* nella sezione dei *folksinger* non partecipò una cantante come Giovanna Monti, lei rispose semplicemente che incideva per una casa discografica che non ha un contratto con la RAI.⁵⁸ Il ruolo della discografia nella diffusione della musica folk e della musica popolare è intrinseco con una funzione di mediazione

⁵⁷ Diego Carpitella, *Documenti etnici e programmazione radiofonica*, in *Folk, documenti sonori catalogo informativo delle registrazioni musicali originali*, ERI, Torino 1977, pp. 111 – 149.

⁵⁸ *Ivi*, p. 455.

culturale, industriale e tecnologica che porta un prodotto creativo o tradizionale, come ad esempio quello folk, a diventare un prodotto inserito in un processo seriale. L'industria discografica svolge un ruolo fondamentale nella storicizzazione e riscoperta della musica popolare attraverso il lavoro di produzione artistica. Per la discografia, dunque, definizioni come "folk" o "popolare" sono dei metadati industriali necessari per posizionare l'artista sul mercato e renderlo riconoscibile ai media, orientando il consumo del pubblico attraverso le interfacce delle piattaforme streaming. Fondamentale è il creare storie attorno all'artista per renderlo un personaggio credibile (si parla di *storytelling*): nel caso del folk, l'autenticità che da sempre è legata a questo genere viene fatto accostare a nomi di celebri cantanti per cercare di passare questa autenticità all'artista.

La presenza della musica folk nella programmazione RAI è variata nel corso del tempo a seconda del mezzo da cui veniva trasmessa. In primo luogo, alla radio venivano trasmessi programmi culturali dedicati al folk e mandati in onda in fasce dedicate ad interventi specialistici, ma erano presenti anche programmi destinati ad un pubblico più ampio, con rielaborazioni e reinterpretazioni del repertorio del folk revival. La televisione, per quanto sia uno strumento fondamentale per la comunicazione di massa, ha creato diversi elementi di complessità: il più critico è la spettacolarizzazione delle tradizioni popolari che ha portato a diffonderne una rappresentazione più semplificata. In virtù di ciò, si può osservare come l'avvento dei mass media ha modificato profondamente il sistema di trasmissione tipico della cultura orale. Si passa da un processo comunicativo basato sulla relazione diretta tra creatori, mediatori e fruitori, ad un processo basato sulla produzione per un pubblico non attivo. All'inizio, invece, era pratica diffusa che all'interno della stessa collettività l'ascoltatore rappresentava al tempo stesso anche un esecutore che era in grado di riprodurre il materiale assimilato.

Il fenomeno del consumismo folkloristico si è velocemente diffuso durante il corso del Novecento e *Canzonissima* - edizione 1974 ne è sicuramente un chiaro esempio. Questo fenomeno ha tre problemi principali. Il primo problema risiede nella modifica della cultura folk in prodotti semplificati per il consumo, con un processo di adattamento ai gusti del mercato, assumendo una dimensione stereotipata. Il secondo problema risiede nel cambiamento di chi si fa portatore di tale tradizione, ovvero cantori e suonatori popolari che vengono sostituiti da meri *performer* dello spettacolo, estirpando così la musica folk dal suo contesto sociale originario. Infine, un terzo possibile problema sono le manifestazioni folkloristiche che vengono rielaborate o addirittura inventate per finalità turistiche o commerciali, andando così a snaturare il significato culturale delle tradizioni.

La RAI, però, nella diffusione della musica folk aveva un *competitor*, ovvero le radio libere. Esse si diffusero dalla metà degli anni Settanta e consolidarono il folk come fenomeno di massa, contribuendo a definire un nuovo stile di divulgazione musicale. Le radio libere nacquero come

alternativa alla RAI, che fino ad allora deteneva il monopolio assoluto delle trasmissioni, si trattava di emittenti indipendenti con un raggio di trasmissione ridotto, spesso nate in modo spontaneo, che offrivano al pubblico una proposta musicale alternativa rispetto a quella istituzionale. A differenza del modello statale, queste emittenti si basavano su interessi commerciali, seguendo gli insegnamenti che arrivavano dagli Stati Uniti. La radio aveva un target giovane, un pubblico più generalista e adottò uno stile di conduzione e di regia molto più fresco e leggero, rispetto a quelle dettate dai registi seri e austeri della RAI. Con questo approccio la fruizione della musica popolare diventò meno accademica e più accessibile. Accanto alle radio libere, si affiancò il lavoro di riviste musicali come «Ciao 2001», «Muzak» e «Nuovo Sound» le quali insieme crearono un mondo alternativo a quello RAI, riuscendo pur sempre a raggiungere grandi numeri di ascoltatori e di lettori. «Ciao 2001» era la rivista più letta dai giovani in quanto rappresentava la cultura giovanile a 360 gradi grazie alla proposta di diverse categorie, quali musica, cinema, libri e psicologia, e in particolar modo si svincolava da distinzioni sociali di classe o di genere con lo scopo di promuovere comunità giovanile unitaria. Il folk nella rivista veniva descritto come un'espressione artistica nata «dal basso»⁵⁹, paragonabile al blues o al rock. Seguiva una linea inclusiva dando visibilità a diversi artisti attraverso articoli prevalentemente con profili biografici. Diversamente da «Ciao 2001», «Muzak» rappresentava l'editoria musicale più alternativa e militante, specialmente con la sua seconda serie del 1975 in cui assunse un'identità molto precisa focalizzata sul rapporto tra musica e politica. «Muzak» cercava di riassumere una politica culturale che rifiutava l'idea della musica come sfera puramente estetica: la musica, così come la cultura, doveva essere vista come espressione del contesto sociale e politico. In sostanza, era in netto contrasto con «Ciao 2001», in quanto la rivista definiva il folk come musica «prodotta, usata e gestita dalle classi non egemoni»⁶⁰, quindi era una visione basata chiaramente sull'appartenenza di classe. «Muzak» non cercava la mediazione, bensì lo smascheramento ideologico, denunciando il folk commerciale come un'appropriazione borghese della cultura degli oppressi, definendola in maniera sprezzante «cultura di classe in pillole».

⁵⁹ Simone Varriale, *Cultura di classe in pillole: il folk revival e le pratiche del giornalismo musicale italiano (1973 – 1977)*, in *Il folk revival in Italia*, (a cura di) Goffredo Plastino, Il Saggiatore, Milano 2016, p. 2.

⁶⁰ *Ivi*, p. 2.

Di seguito una tabella creata da me che mette a confronto le due riviste:

	CIAO 2001	MUZAK
Logica	Inclusiva e comunitaria	Normativa e di classe
Formato articoli	Profili biografici e news	Saggi tematici e politici
Ruolo della critica	Mediatore	Smascheramento ideologico
Visione del mercato	Corretta divulgazione	Critica radicale alla mercificazione
Obiettivo	Informare e orientare il pubblico	Analizzare i rapporti di potere sociale

La differenza tra le due riviste la si può evincere anche dal confronto tra le diverse considerazioni fatte nei confronti della NCCP. «Ciao 2001» recensiva la NCCP come un elemento fondante per informare i giovani sulle radici della cultura popolare, mentre «Muzak» la utilizzava come caso di studio per l'analisi dei rapporti di potere sociale e dello smascheramento delle dinamiche culturali.

La musica folk arrivò perfino nei *juke-box*. I *juke-box* nascono già alla fine degli anni Ottanta del Novecento, quando Louis Glass installò a San Francisco dei fonografi dotati di sistemi d'ascolto stetoscopici e un sistema di pagamento a moneta. Negli Stati Uniti il *juke-box* era già molto diffuso negli anni Trenta: nel 1939 se ne contavano trecentomila, capaci di assorbire trenta milioni di dischi all'anno. Con l'introduzione del 45 giri nel dopoguerra, la disponibilità di brani aumentò drasticamente, passando dalla possibilità di selezionare cento brani del 1948 ai duecento brani disponibili del 1955 con il modello *Select – O – Matic* della Seeburg. Il *juke-box* contribuì a formare una nuova estetica timbrica: grazie alle dimensioni degli autoparlanti e all'amplificazione, offriva un'abbondanza di basse frequenze che suggeriva una fisicità immediata dell'esperienza musicale, coinvolgendo non solo l'orecchio, ma anche il corpo (cassa toracica e basso ventre). Per lungo tempo il *juke-box* fu uno dei media più importanti per la popular music, finché nel 1952, negli Stati Uniti, la radio lo superò. Il formato radiofonico “*Top Forty*”, ovvero la rotazione delle prime quaranta canzoni in classifica, nacque osservando il comportamento dei giovani che, ascoltando musica dal *juke-box*, tendevano a gettonare più volte i propri dischi preferiti. Fino a quel momento, la ripetizione ravvicinata di un brano era una proibizione storica della radiofonia, il successo dei *juke-box* dimostrò invece che la ripetizione era proprio ciò che il pubblico desiderava. Poiché i principali acquirenti di dischi erano studenti che passavano molte ore a scuola senza accesso alla radio, la rotazione continua garantiva loro di poter ascoltare i successi del momento non appena tornavano a casa. Questo nuovo format fu duramente criticato dai *disc-jockey* dell'epoca i quali sostenevano che la rotazione fissa uniformava eccessivamente, togliendo spazio alla scoperta di nuova musica e riducendo la loro libertà

di scelta. Negli anni Sessanta, la presenza massiccia dei *juke-box* negli stabilimenti balneari fu fondamentale per la nascita del successo del mercato della canzone estiva. Oltre che alla musica leggera, seppur in maniera ridotta, anche la musica folk iniziò a circolare grazie ai *juke-box*; soprattutto grazie alla Nuova Compagnia di Canto Popolare (NCCP) con il loro brano di successo *Tammurriata nera* uscito nel 1974. A differenza del folk revival più rigido e filologico, la NCCP di Roberto de Simone propose un approccio capace di rompere con le convenzioni dell'epoca, introducendo un allestimento scenico e una qualità musicale più spettacolare. Il gruppo per le sue incisioni si avvaleva di diversi strumenti della tradizione, come ad esempio mandolini, mandoloncelli, chitarre battenti, flauti e percussioni varie. Inoltre, una loro caratteristica erano gli arrangiamenti acustici, ad esempio *Tammurriata nera* era un arrangiamento di una canzone napoletana d'autore del 1944, scritta da E.A. Mario e Edoardo Nicolardi. Questa ricchezza strumentale e la varietà degli arrangiamenti acustici rendevano i brani adatti al consumo di massa, pur mantenendo una base di ricerca colta. La televisione giocò un ruolo molto importante perché, grazie alle apparizioni della NCCP sullo schermo la loro visibilità mediatica crebbe, convincendo l'industria discografica ad investire massicciamente nel folk.⁶¹ Il lento processo di inserimento del folk italiano nel panorama commerciale iniziò, in verità, già dal 1971, facendolo così uscire dalla nicchia della ricerca filologica e dell'impegno politico per entrare nel *mainstream* discografico. Questo lancio del folk venne definito dai critici come «il nuovo passo obbligato della musica leggera italiana» e la «grande speranza» dei discografici.⁶² Questo cambiamento fu guidato dall'impiego di icone della musica leggera, come ad esempio la cantante Gigliola Cinquetti, la quale interpretò brani tradizionali e canti di lavoro come *Sciur padrun da lì belì braghi bianchi* e Anna Identici, che incise l'album *Alla mia gente*, dedicato ai canti delle mondine e delle filandere.

Il *juke-box* e la radio rappresentarono una via di divulgazione molto importante anche per il movimento neofolk, spesso indicato come folk commerciale. Il neofolk nacque negli Stati Uniti tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta come un'alternativa “perbene” e rassicurante del rock ‘n’ roll. Si caratterizzava per l'uso di strumenti acustici della tradizione, come ad esempio la chitarra, il banjo, il violino e da un *look* da gente di città che andava in campagna. Il neofolk si ispirava a modelli politicamente impegnati come i Weavers di Pete Seeger: promuovendo questo genere, l'industria discografica finì paradossalmente per preparare la strada al folk revival politicizzato di artisti come Bob Dylan. Sicuramente il *juke-box* è stato il supporto tecnologico che ha permesso al neofolk di diventare un fenomeno di consumo quotidiano. Fino al 1952, il *juke-box* è stato il medium più importante per la popular music in negli USA, superato solo successivamente

⁶¹ Jacopo Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana*, Il Saggiatore, Milano 2021, pp. 458 -459.

⁶² *Ivi*, p. 452.

dalla radio. Brani neofolk come quelli del Kingston Trio entravano regolarmente nelle rotazioni dei locali pubblici. In Italia, il legame tra estetica neofolk e *juke-box* è evidente nella carriera di Giorgio Gaber. Nel 1960, Gaber trasportò nelle periferie milanesi lo stile neofolk americano del Kingston Trio con il successo *La ballata del Cerutti*. Il rapporto tra neofolk e la radio (sia locali che libere) differisce molto se si osserva il modello americano dal modello italiano. Negli USA, il raddoppio delle radio locali tra il 1946 e il 1948 favorì la diffusione di musiche che venivano definite più marginali, meno ascoltate. Fondamentalmente fu la nascita della BMI (*Broadcast Music Incorporated*) nel 1939 che diede spazio a generi con radici popolari come il country/hillbilly (antenato del neofolk) e il blues, precedentemente messi al bando dai network nazionali legati all'ASCAP (*American Society of Composers, Authors and Publishers*).⁶³ Già nel 1937, Woody Guthrie utilizzava i microfoni delle radio locali a Los Angeles per la sua critica sociale in forma di ballata folk. D'altro canto, nel modello italiano il panorama era dominato dal monopolio RAI, caratterizzato da un controllo centralizzato e gerarchico. La RAI escludeva sistematicamente il folk sociale e le canzoni impegnate perché giudicate ostiche. Questo portò i musicisti legati al folk e alla protesta (come i Cantacronache e il Nuovo Canzoniere Italiano) ad allontanarsi dalla radiofonìa. In sostanza, in America la frammentazione radiofonica permise al neofolk la sua diffusione, mentre in Italia il controllo della radio di Stato costrinse la musica folk più autentica a restare confinata in un ambito militante fino alla fine degli anni Sessanta, momento in cui ci fu una trasformazione radicale che investì in modelli compositivi nuovi e puntò al ruolo sociale della musica. All'inizio del decennio, si assistette a una rottura con la musica leggera tradizionale a favore di una produzione più realistica e poetica, a partire dalla nascita del termine cantautore (lanciato nel 1960 da funzionari della RCA), ma anche a partire dalla diffusione degli *chansonniers* francesi (come Brassens, Brel) e la *Bossa nova* brasiliana (João Gilberto, Tom Jobim) e la scuola genovese e milanese con artisti come Luigi Tenco, Fabrizio De André, Giorgio Gaber ed Enzo Jannacci, che affrontarono temi di cronaca sociale, spesso incorrendo nella censura della RAI.⁶⁴

⁶³ La *Broadcast Music Incorporated* (BMI) e L'*American Society of Composers, Authors and Publishers* (ASCAP) sono due enti statunitensi senza fini di lucro che si occupano della tutela dei diritti d'autore nel settore musicale. Le organizzazioni controllano l'utilizzo pubblico delle opere dei propri associati, inclusa la diffusione tramite radio, televisione, piattaforme online e spettacoli dal vivo, provvedendo inoltre alla riscossione e alla distribuzione dei compensi spettanti agli aventi diritto. Il corrispettivo della SIAE in Italia.

⁶⁴ Franco Fabbri, *Around the clock, una breve storia della popular music*, UTET, Torino 2016, pp. 74 – 79.

Capitolo 2 – *Canzonissima*: genesi, sviluppo e ricezione

Nella prima parte di questo capitolo viene trattata l'evoluzione della trasmissione *Canzonissima*, evidenziando tutte le problematiche che l'hanno caratterizzata fino all'ultima edizione del 1974/1975. La seguente ricostruzione si basa principalmente sul testo di Dante Cappelletti intitolato *Canzonissima '71* (BN mensile, n. 11/12)⁶⁵, che rappresenta ancora oggi uno dei pochi contributi organici dedicati interamente alla trasmissione. Fondamentali sono stati anche gli studi raccolti da Jacopo Tomatis nel suo libro intitolato *Storia culturale della canzone italiana*, in particolar modo nel capitolo 8 intitolato *La canzone (è) politica: gli intellettuali, la musica popolare, il folk, il pop* da pagina 451 a 467⁶⁶. Altro studio fondamentale per lo studio di tale argomento è il libro di Goffredo Plastino intitolato *La musica folk: storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, in particolar modo da pagina 298 a 439.⁶⁷ Tale carenza bibliografica evidenzia una lacuna significativa nel panorama degli studi sulla televisione di quei decenni. Gli studi esistenti tendono prevalentemente a proporre una cronistoria della trasmissione, soffermandosi sulle vicende produttive, sui cambiamenti di regolamento, sugli ascolti o sulle controversie che ne hanno accompagnato le diverse edizioni. Manca invece un'analisi sistematica di *Canzonissima* come fenomeno culturale complesso, capace di mettere in relazione le dinamiche dell'industria televisiva e i processi di rappresentazione delle culture popolari.

La seconda parte del capitolo è incentrata su come la trasmissione sia stata recepita e interpretata da musicologici ed etnomusicologi attraverso l'analisi di articoli di riviste musicali e quotidiani e in particolar modo sulla scelta di proporre un girone folk all'interno di un programma televisivo.

2.1 LA STORIA DELLA TRASMISSIONE

Il 14 ottobre 1956 andò in onda alla radio un programma che per la sua struttura può essere pensata come un'antesignana di *Canzonissima* intitolata *Le canzoni della fortuna*, ideata da Giovanni Mancini (funzionario della RAI) con la regia di Fernanda Turvani e presentata dal trio comico formato da Antonella Steni, Raffaele Pisu e Renato Turi. Fin da subito, la trasmissione venne abbinata alla Lotteria Nazionale Italia, idea efficace mantenuta negli anni: già dalla prima edizione furono venduti 1.302.627 biglietti abbinati alle otto canzoni ammesse alla finale con il primo premio di cento milioni di lire. La particolarità di questa edizione fu che gareggiarono duecento canzoni prodotte negli ultimi

⁶⁵ Dante Cappelletti (a cura di), *Canzonissima '71*, BN mensile, n. 11/12.

⁶⁶ Jacopo Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana*, il Saggiatore, Milano 2019, pp. 451 – 467.

⁶⁷ Goffredo Plastino, *La musica folk: storia, protagonisti e documenti del revival in Italia*, Il Saggiatore, Milano 2016, pp. 298 – 439.

cinquant'anni, di circa quaranta autori (ciascuno con cinque canzoni) con giurie di cinquanta radioascoltatori. In totale vennero trasmesse quarantaquattro puntate messe in onda da domenica 14 ottobre a domenica 6 gennaio 1957: la data della finale rimase poi uguale per le edizioni a seguire. La finale venne trasmessa dal Teatro Petruzzelli di Bari.

Il modello fu un tale successo che l'anno successivo oltre che essere proposto alla radio, venne anche proposto nell'allora nascente televisione. Mentre alla radio *Le canzoni della fortuna* venne presentato dallo stesso terzetto di autori, alla televisione il programma subì notevoli cambiamenti. Infatti, il riadattamento del format radiofonico a quello televisivo determinò diversi cambi nella struttura del programma. Innanzitutto, il programma prese il nome di *Voci e volti della fortuna*, ribadendo il concetto che fosse una gara canora legata sin dagli arbori alla Lotteria Nazionale. La modifica più rilevante fu che gareggiarono squadre di quattro artisti o complessi dilettantistici rappresentanti tutte le regioni italiane, i cui concorrenti venivano selezionati attraverso concorsi regionali. A questa edizione di *Voci e volti della fortuna* parteciparono tre categorie diverse: musica lirica, musica leggera e gruppi folcloristici; il gruppo o l'artista con più voti in assoluto determinava quale fosse il biglietto vincitore della Lotteria. In aggiunta, la RAI in questi anni cercò di coinvolgere i centri periferici dell'Italia, con l'obiettivo di costruire un'identità italiana dando spazio a realtà meno rappresentate dai mezzi di comunicazione, alimentando così la creatività locale. Il fatto di promuovere una gara canora televisiva basata su cantanti della canzone folk popolare regionale ne è sicuramente una lampante esemplificazione. L'edizione del 1957 venne registrata in diversi Teatri, come scritto nel «Radiocorriere TV» «ogni squadra si esibirà in una città della Regione da essa rappresentata, compatibilmente con le esigenze di carattere tecnico»⁶⁸. La finale venne registrata nel Teatro Massimo di Palermo con l'Orchestra del Teatro diretta da Alfredo Simonetto. La canzone vincitrice fu *Scapricciatiello* di Aurelio Fierro (rappresentante di Abruzzo e Molise), confermando che la canzone napoletana rimaneva tra i generi preferiti degli italiani. Dante Cappelletti afferma: «È interessante, però, vedere come in quest'andirivieni di riconferme, la decadente canzone italiana torna a scivolare nella antica matrice napoletana che, ogni tanto, di prepotenza, riesce a galla, senza cambiare minimamente il senso di un gusto generale.»⁶⁹

Per quanto riguarda i canali di trasmissione, alla radio *Voci e volti della fortuna* veniva trasmesso sul secondo programma alle 21.30 del lunedì, mentre in televisione veniva trasmesso sull'unico canale (il Nazionale) allo stesso orario e giorno.

⁶⁸ Dal «Radiocorriere TV» n. 39 del 1957, p. 14.

⁶⁹ Dante Cappelletti (a cura di), *Canzonissima '71*, BN mensile, n. 11/12, p. 7.

Fin dall'inizio delle trasmissioni, si è sviluppato un dibattito critico sulla carta stampata. Se da un lato il fatto di rappresentare le diverse regioni ha suscitato molti elogi (un dato a prova di ciò è sicuramente l'aumento di ascolti e di partecipazione elevata del pubblico alla Lotteria Nazionale); d'altro canto, si iniziano ad evidenziare le prime problematiche. Nella «Gazzetta del Mezzogiorno» l'argomento è stato dibattuto animatamente, si riporta l'articolo più pertinente che ha un taglio più accademico e non colloquiale. L'articolo tratto dalla «Gazzetta del Mezzogiorno» è stato pubblicato il 27 novembre 1957 nella parte di cronaca della città di Potenza in riferimento alla partecipazione della corale del Circolo “Amici dell'Arte”.⁷⁰ In sintesi, le problematiche sollevate sono:

- La natura fin troppo costruita dello spettacolo, ciò che veniva percepito attraverso il video era ben diverso dalla realtà vissuta dagli artisti;
- Le identità e le tradizioni locali sono state filtrate e snaturate in favore delle esigenze tecniche della televisione nazionale;
- La libera espressione artistica e culturale della delegazione cittadina spesso veniva impedita dai ritmi frenetici della regia.
- La qualità audio non rendeva giustizia alle qualità canore del gruppo.

All'epoca la «Gazzetta del Mezzogiorno» riportava con orgoglio le trasferte e i talenti locali e l'emergere di questi “retroscena” portarono allo scoperto il fatto che i ritmi veloci di produzione della RAI talvolta portarono alla spersonalizzazione dei personaggi televisivi. Così fin dai primi anni di vita della televisione iniziò il dibattito sulla differenza tra realtà e finzione televisiva.

Fu nell'edizione del 1958 che il programma prese ufficialmente il titolo *Canzonissima*, titolo che mantenne fino al 1962.⁷¹ In questa edizione venne introdotta la novità delle cartoline – voto: ogni abbonato a RAI -TV attraverso la spedizione delle cartoline poteva votare la sua canzone preferita, vincere dei premi settimanali e a fine edizione un fortunato spettatore vincere la Lotteria di Capodanno. In totale quell'anno alla RAI arrivarono ben 3.347.307 cartoline (di cui 2.246.763 solo per la Lotteria). Proprio grazie all'intuizione di far partecipare il pubblico da casa attraverso le cartoline, intorno alla musica leggera si inizia a tessere un momento di aggregazione nazionale. La struttura del gioco man mano si modella nel format perfetto per l'epoca che stava vivendo il noto “boom economico” che aspirava ad un mondo sempre più moderno e interattivo. Il programma va in onda ogni mercoledì sera. Il format si avvicina più a quello del 1956, ovvero gareggiarono canzoni italiane composte negli ultimi cinquant'anni – eliminando così il fattore della musica folk popolare.

⁷⁰ *Il video ha nascosto i retroscena delle trasmissioni: “voci e volti della fortuna”, «Gazzetta del Mezzogiorno», 27/11/1957, p. 6.*

⁷¹ Dante Cappelletti (a cura di), *Canzonissima '71*, BN mensile, n. 11/12, p. 7.

La struttura del regolamento cambiò a metà della programmazione, in quanto nelle prime sette settimane ci si rese conto che le canzoni che venivano mandate in onda erano sempre le stesse, facendo calare il numero di ascoltatori; per evitare ciò si decise di trasmettere anche alcuni brani non vincitori delle puntate precedenti. L'edizione del 1958 fu vinta da Nilla Pizzi, con la canzone *L'edera*, che da quel momento venne definita «la regina della canzone italiana».⁷² Nel 1958 si apre un nuovo panorama per la musica in Italia: fu l'anno di inizio di carriera di Mina, Fabrizio De Andrè, Celentano, Modugno e tanti altri. A Sanremo vinse la canzone *Nel blu dipinto di blu* di Modugno, che ben presto spopolò non solo in Italia, ma anche all'estero. Iniziarono evidenti contaminazioni con altri generi, anche extra europei. Basti pensare alla canzone *L'edera* sopracitata: è una canzone beguine.

L'edizione del 1959 vide un forte incremento di spettatori, aggiudicandosi l'edizione più seguita tra quelle sinora trasmesse. Composta da tredici puntate dal 21 ottobre 1959 al 6 gennaio 1960, andò in onda il mercoledì sera sul Programma Nazionale, ovviamente in prima serata. La conduzione di *Canzonissima* fu affidata a Delia Scala, insieme a Paolo Panelli, Nino Manfredi e al ballerino Don Lurio. La conduzione fu la chiave vincente dell'edizione: Manfredi inventò il noto personaggio del barista Bastiano (“fusse ca fusse la vorta bbona”) che entrò ben presto a far parte della vita quotidiana degli italiani.⁷³ La frase faceva riferimento ai premi della Lotteria, mettendosi nei panni di chi inviava le cartoline e sperava in una vincita. In questa edizione la *soubrette* si confermò essere un elemento fondante di *Canzonissima*, in grado di condurre lo show presentando recitando, ballando e cantando: Delia Scala (pseudonimo di Odette Bedogni) viene associata alla «stagione pionieristica della televisione da intrattenimento».⁷⁴ Sull'esempio dell'edizione precedente, si consolidò l'idea di realizzare scenografie in linea con il tema della canzone che veniva eseguita sul palco in quel momento, ad esempio per l'esibizione di Alberto Rabagliati con *Signora fortuna* il palco fu cosparso da carte da gioco. Da *Canzonissima* '59 l'intervento della censura è sempre più presente, a partire dal ballo di chiusura di Delia Scala in cui compariva la parola *Can Can* che venne censurata e sostituita con *Cin Cin*, poiché il termine ricordava un ballo troppo provocante e il pubblico da casa non era ancora pronto a sentire.

Gli anni '60 segnarono profondamente la società e la politica del tempo, la controcultura giovanile crebbe, iniziarono i movimenti per i diritti civili e le migrazioni interne da Sud verso il “Triangolo Industriale” nel Nord Italia, fino ad arrivare al 1969 con l'inizio degli “anni di piombo”. La musica divenne simbolo di una società in evoluzione, mettendo in musica le lotte e le speranze dei giovani.

⁷² Dante Cappelletti (a cura di), *Canzonissima* '71, BN mensile, n. 11/12, p. 8.

⁷³ Rai Cultura.

⁷⁴ Rai Teche: <https://www.teche.rai.it/2017/12/delia-scala-mario-riva-e-walter-chiari-in-il-musichiere-1959/>

L'edizione del 1960 di *Canzonissima* vide un numero di ascoltatori poco maggiore rispetto all'anno precedente, con un tasso di gradimento in calo. Si decise di cambiare i presentatori nonostante il successo del precedente trio: in questa edizione vennero chiamati a condurre Lauro Massaro come soubrette, Aroldo Tieri e Alberto Lionello. Andò in onda dal 15 ottobre 1960 al 6 gennaio 1961. A questa edizione partecipò anche Mina, cantando in prima serata la nota canzone *Tintarella di luna*, pubblicata qualche mese prima dalla Italdisc, che ben presto diventò una *hit* non solo in Italia, ma anche all'estero. La struttura del format cambiò leggermente: parteciparono trenta canzoni del passato e trenta canzoni del presente. La canzone vincitrice fu *Romantica* di Tony Dallara, che, come tante altre, fu presentata nello stesso anno al Festival di Sanremo. Anche in questa edizione, i problemi tra conduttori non si fanno mancare: dall'articolo «La Stampa» si può evincere come il rapporto tra teatro e televisione sia ancora molto stretto e il passaggio dall'estetica del teatro all'estetica della televisione è ancora in fase di sperimentazione. Quasi tutti i presentatori di *Canzonissima* – dagli albori alla fine – provengono dal teatro.

L'edizione del 1961 è simile alla precedente, furono apportate solo due modifiche strutturali: una fu l'aumento del montepremi (che salì da cento a centocinquanta milioni di lire) e l'altra fu che non gareggiarono più canzoni del passato contro canzoni del presente, bensì solo canzoni inedite (un punto di svolta per la diffusione della musica leggera). Cambiarono, d'altronde come ogni anno, i presentatori: Sandra Mondaini e Paolo Poli, affiancati da tanti altri personaggi televisivi che periodicamente comparirono durante le puntate. Il tasso di gradimento iniziò a scendere drasticamente, così come il numero di spettatori. Le canzoni pur essendo inedite, non vennero gradite dal pubblico poiché ritenute canzoni di “seconda scelta”. La canzone vincitrice fu *Bambina, bambina* di Tony Dallara. Iniziò così un forte periodo di crisi per la trasmissione televisiva: fu necessario pensare ad un nuovo modo di costruire il programma. Si iniziò a puntare più ad uno spettacolo leggero d'evasione, oggi anche noto come *entertainment*.

L'edizione di *Canzonissima* del 1962 rappresenta uno degli episodi più controversi nella storia della televisione italiana del secondo dopoguerra. Al centro della vicenda si colloca la censura che colpì Dario Fo, all'epoca conduttore del programma insieme a Franca Rame. L'episodio divenne oggetto di un'interrogazione parlamentare, segnando uno dei momenti più significativi del dibattito pubblico sul rapporto tra televisione, politica e libertà di espressione. La censura fu determinata dalla messa in onda di uno sketch comico ambientato nel settore edilizio, incentrato sul dialogo tra un muratore, un ingegnere e l'amica di quest'ultimo. La comicità di Fo era molto incentrata sulle tematiche dei diritti dei lavoratori, la scena in questione affrontava in modo allusivo il tema della sicurezza sul lavoro. In particolare, veniva rappresentato un imprenditore edile che regalava un diamante alla propria amante

ogni volta che un operaio moriva cadendo da un'impalcatura. La satira, dunque, denunciava le condizioni di insicurezza nei cantieri e si inseriva in un contesto storico segnato da frequenti mobilitazioni dei lavoratori dell'edilizia, che già nel 1962 - attraverso proteste - rivendicavano salari più equi e maggiori tutele. All'epoca il direttore generale della Rai era Ettore Bernabei, figura centrale nella definizione dell'indirizzo culturale politico dell'emittente pubblica. In un'intervista rilasciata anni dopo al programma *La nostra padrona TV*⁷⁵, Fo descrisse in termini critici le modalità con cui operava la censura durante le prove di *Canzonissima*, evocando un sistema di controllo stratificato articolato su diversi livelli di revisione dei testi, soffermandosi in particolare sulla presenza di diversi funzionari incaricati di intervenire sui copioni con progressive modifiche e soppressioni, con un controllo sistematico dei contenuti ritenuti politicamente sensibili. Il dibattito si estese anche alla natura del controllo politico esercitato dalla Democrazia Cristiana sulla Rai. Bernabei, nella puntata successiva di *La nostra padrona TV*, difese tale modello, sostenendo la necessità di preservare la funzione di servizio pubblico della televisione, sottraendola sia ad interessi meramente commerciali sia a derive ideologiche ritenute sovversive. Fo al contrario denunciò la tendenza del linguaggio televisivo a normalizzare o marginalizzare le voci critiche, sostenendo che la televisione mirava ad addomesticare l'artista, trasformando la provocazione in intrattenimento innocuo. Nonostante le polemiche l'edizione del 1962 registrò un incremento significativo degli ascolti e dell'indice di gradimento rispetto all'anno precedente. Tuttavia, la pressione mediatica e istituzionale indusse Fo e Rame ad abbandonare la conduzione prima della conclusione del programma; infatti, le ultime quattro puntate vennero condotte da Tino Buazzelli e Sandra Mondaini. L'edizione fu infine vinta da Tony Renis con il brano *Quando, quando, quando*. L'episodio segnò una frattura profonda nel rapporto tra Fo e la televisione pubblica: l'artista tornò stabilmente sul piccolo schermo soltanto nel 1977, dopo un lungo periodo di esclusione.⁷⁶

Dall'edizione del 1963 la trasmissione ogni anno cambiò nome, fino alla sua stabilizzazione nel 1968: l'edizione del '63 venne chiamata *Gran Premio*; probabilmente la decisione di cambiare il nome fu dettata dallo scandalo dell'anno precedente, come per distogliere l'attenzione degli italiani dal caso di censura. La struttura del programma venne cambiata radicalmente: non fu più una gara tra singoli concorrenti, bensì giocarono squadre di diverse regioni, ognuna con una "madrina" e un "padrino". Questo cambiamento giovò notevolmente alla trasmissione: il numero di cartoline aumentò, così come il numero di spettatori. Il fattore della gara tra regioni sicuramente stimolò l'interesse degli

⁷⁵ Tutte le puntate del programma sono disponibili su YouTube, in questo paragrafo si fa riferimento in particolar modo alle prime due puntate, quella del 19/05/1994 (puntata 1 – Ettore Bernabei) e 26/05/1994 (puntata 2 – Dario Fo).

⁷⁶ Maurizio Porro, *Morto Dario Fo. I tagli della censura: da «Canzonissima» al divieto di andare negli Usa per comunismo*, «Corriere della Sera» del 13/10/2016.

italiani, tipico di un'Italia caratterizzata da un forte campanilismo. L'edizione fu vinta dalla regione Sicilia e fu presentata da Nino Taranto e Bruno Corbucci. Il modello della competizione tra regioni venne adottato ancora nelle edizioni successive.

Napoli contro tutti fu il titolo scelto per l'edizione del 1964: la scelta del titolo non fu casuale, bensì rispecchiava perfettamente il nuovo format della trasmissione. Napoli contro tutti fu una gara canora tra la canzone napoletana e la canzone del resto del mondo: ogni capitale dei principali Stati del mondo schierò una canzone contro una canzone napoletana. Il vincitore dell'edizione fu Claudio Villa con *O Sole Mio*, fiore all'occhiello della canzone napoletana conosciuta anche all'estero e simbolo dell'amore verso la propria terra. Non a caso vinse una canzone napoletana e non del resto del mondo. Il numero di telespettatori rimase invariato rispetto all'anno precedente, mentre il gradimento salì al 73%.

L'edizione dell'anno 1965 venne intitolata *La prova del nove*, facendo riferimento al metodo di verifica di operazioni matematiche paragonato al volere di testare la qualità delle canzoni italiane davanti al grande pubblico. Si scelse di riprendere un format già usato nel 1960, ovvero quattro canzoni del passato (prima del 1940) e quattro canzoni del presente (dopo il 1940). La gara fu vinta da Gianni Morandi con *Non son degno di te*, mentre al secondo posto Ornella Vanoni e si piazzò terzo il vincitore della precedente edizione Claudio Villa. Ne *La prova del nove* fece la sua apparizione per la prima volta nella trasmissione Mina, non ancora in veste di conduttrice, ma come cantante non in gara che fa solo delle apparizioni. Altre figure importanti che comparirono per la prima volta furono le gemelle Kessler con la canzone *Lasciati baciare col lekiss* e con dei balletti creati da Gino Landi (coreografo storico della trasmissione). Pur aumentando il numero delle cartoline voto, il tasso di gradimento scese al 71%.

Nel 1966 il titolo fu *La scala reale* e si introdusse un format mai fino ad ora mandato in onda: gareggiavano ben sedici squadre formate da quattro artisti, le quali si sfidano fino all'ultima puntata; nella finalissima si scontravano solo le due squadre rimanenti in gara. La particolarità è che ciascuna squadra possedeva un capitano che aveva i seguenti requisiti: essere un divo nel mondo dello spettacolo, aver vinto almeno tre festival e/o aver venduto un minimo di un milione di dischi. La vittoria andò alla squadra capitanata da Claudio Villa con la canzone *Granada*. Lo spettacolo televisivo inizia a modernizzarsi, ma non tutto il pubblico è ancora pronto a certi stacchi, in particolar modo ci sono molte critiche nei confronti del ruolo della soubrette e dei costumi delle donne quando si esibiscono. Le polemiche iniziano già nell'anno 1965 in riferimento alle gemelle Kessler per quanto riguarda le gambe troppo esposte.

L'edizione del 1967 venne battezzata *Partitissima* e il format fu simile a quello dell'anno precedente. La variante di quest'annata è che oltre con la canzone, i partecipanti si potevano sfidare anche con giochi e sketch. *Partitissima* fu presentata da Alberto Lupo e venne vinta da Dalida con la canzone *Dan dan dan*. Le squadre vennero capitanate da: Domenico Modugno, Claudio Villa, Ornella Vanoni, Rita Pavone, Dalida e Bobby Solo. Il Servizio Opinioni della Rai ha rilevato che di questa edizione gli spettatori hanno apprezzato particolarmente la «spettacolarità della trasmissione, le canzoni e il tipo di comicità presentata». ⁷⁷ L'indice di gradimento rimase pari al 71%, mentre si calcolò una media di circa 18,8 milioni di spettatori.

Nel 1968 la trasmissione riprende il nome *Canzonissima* che manterrà fino alla fine della produzione nel 1974. I concorrenti non si sfidavano più a squadre, bensì era concepito come una gara diretta tra i cantanti: quarantotto partecipanti in totale, ovvero sei a puntata. Walter Chiari condusse insieme a Mina e Paolo Panelli, il trio ebbe molto successo. La sigla fu uno dei punti forti della edizione: Bruno Canfora compose *Zum zum zum*, prendendo ispirazione da una sua passata composizione *Una banda nella testa*. ⁷⁸ La sigla finale, invece, era cantata direttamente da Mina, con la canzone *Vorrei che fosse amore*.



Figura 1 Fotogramma d'apertura con l'orchestra diretta dal M° Canfora

⁷⁷ Dante Cappelletti (a cura di), *Canzonissima '71*, BN mensile, n. 11/12, p. 9.

⁷⁸ Marchesi, Terzoli e Vaime, *Chiari, Mina, Panelli: "Canzonissima" 1968*, in Rai Cultura.

L'edizione del '68 fu tra le più iconiche della storia di *Canzonissima*. Una delle novità fu la creazione della giuria delle annunciatrici, ovvero una giuria totalmente al femminile composta da dieci annunciatrici RAI, soprannominate “Signorine Buonasera”⁷⁹, che votavano in collegamento dallo studio televisivo del telegiornale. Alcune canzoni presentate rimasero nella storia della musica leggera italiana, come ad esempio la canzone vincitrice di Gianni Morandi *Scende la pioggia*, Enzo Jannacci con *Vengo anch'io, no tu no*, Caterina Caselli con *Perdono*, Patty Bravo con *La bambola*, Giorgio Gaber con *Goganga* e Lucio Dalla con *Il cielo*. Al secondo posto arrivò Claudio Villa, al terzo Al Bano, al quarto Orietta Berti e al quinto Patty Bravo. Inoltre, Mina oltre che condurre, si ritagliava dei momenti durante la trasmissione per cantare dei suoi brani, che vennero poi successivamente raccolti nell'album *Canzonissima '68*. Questa edizione registrò un forte aumento di cartoline, il massimo mai raggiunto: ben 19.866.484. L'anno 1968 segna una delle annate più fortunate della storia della trasmissione, sia come numero di spettatori (21,2 milioni) che come indice di gradimento (71%).

Come detto in precedenza, il decennio del 1960 in Italia fu caratterizzato dalla musica di protesta, con una forte contaminazione estera: in *Canzonissima* tutto ciò non venne mai mostrato. Sorteni afferma che «da *Canzonissima* ne esce una visione tradizionalista e tranquillizzante del Paese [...] il beat e la canzone di protesta sembrano rigorosamente escluse dalle istituzioni più solide della musica leggera e inefficaci davanti alla sana costante del melodico all'italiana».⁸⁰

L'edizione del 1969 di *Canzonissima* fu condotta da Johnny Dorelli, Raimondo Vianello e dalle gemelle Kessler che sostituirono Mina in quanto lei rifiutò il lavoro per motivi di famiglia. Per la prima volta, il clima di tensione che si viveva in Italia influenzò notevolmente il gradimento degli spettatori che scese al 64%. L'autunno del 1969 fu segnato dal cosiddetto “autunno caldo” delle mobilitazioni operaie e sindacali: il clima sociale mutò drasticamente rispetto all'anno precedente. L'intrattenimento leggero faticò ad intercettare l'attenzione del pubblico che rifiutò il contesto di evasione e spensieratezza che caratterizzava *Canzonissima*. Inoltre, la messa in scena sempre molto sfarzosa con scenografie che fecero uso di molti specchi che creavano l'effetto di moltiplicazione visiva fu in contraddizione con la realtà degli italiani. Inoltre, anche sul piano economico non mancarono le polemiche: l'ingaggio delle gemelle Kessler, il cui cachet risultava particolarmente elevato, alimentò un acceso dibattito sui costi complessivi della produzione. L'elevato investimento

⁷⁹ Composta da. Mariolina Cannuli, Marilena Vava, Rosanna Vaudetti, Maria Grazia Picchetti, Emma Danieli, Nicoletta Orsomando, Marisa Borroni, Candy Neri, Annamaria Sherry De Caro, Nives Zenia.

⁸⁰ M. Sorteni, *Un affare da 8 miliardi*, da «Domenica del Corriere» n. 3, 1969.

per la loro partecipazione fu percepito dall'opinione pubblica come un ulteriore elemento di scollamento tra lo spettacolo televisivo e la realtà del Paese.

Quanto costerà «Canzonissima»?



Roma, 2 agosto.
Record finanziario delle gemelle Kessler, un primato che difficilmente potrà essere superato. Le due famose ballerine tedesche, che devono proprio alla televisione italiana il loro lancio mondiale, hanno chiesto e ottenuto quaranta milioni per partecipare alla prossima edizione di «Canzonissima».

La TV, a quanto pare, non ha accettato in un primo tempo le richieste delle gemelle; poi, ha ceduto. Come mai? Si dice che le Kessler avrebbero intimato: «O ci date quaranta milioni, oppure noi andremo altrove, le scritture non ci mancano, e all'estero questo è il nostro guadagno». E siccome la RAI-TV non voleva privarsi delle famose gemelle, ha dovuto sottoscrivere il gravoso impegno. Questa volta, probabilmente, non ci sarà lo scandalo dei tempi del «Musichiere», quando ci furono vivaci proteste per il *cachet*, giudicato eccessivo, di Jayne Mansfield.

Ma a Roma si aggiunge che i quaranta milioni alle Kessler provocheranno un rincaro generale. Tutti, cioè, vorranno essere pagati di più. Quanto costerà allora, la nuova «Canzonissima»?

Figura 2 «Corriere della Sera», n. 177, 2/08/1969, p. 1.

Non a caso nell'edizione successiva la scenografia fu impostata in maniera totalmente diversa, con toni più misurati, meno sfarzo e proprio questo probabilmente portò nuovamente il tasso di gradimento a 76%. L'edizione fu vinta da Gianni Morandi con la canzone *Ma chi se ne importa*.

Il 12 dicembre 1969 segna una delle pagine più dolorose della storia italiana con la strage di Piazza Fontana, proprio quel sabato sarebbe dovuta andare in onda la prima delle due semifinali, che naturalmente venne sospesa. Per non posticipare di una settimana la finale, si decise di accorpare le due semifinali in una sola il 19 dicembre.

L'edizione del 1970 di *Canzonissima* apre le porte alla iconica presentatrice Raffaella Carrà, la soubrette che segnò la storia della televisione italiana. Insieme a Raffaella Carrà, la conduzione venne affidata anche a Corrado Mantoni. La scelta dei presentatori insieme alla novità degli ospiti d'onore furono i due ingredienti perfetti che portarono ad un indice di gradimento molto alto, pari al 76% e un numero record di spettatori, oltre 24,1 secondo i dati del Servizio Opinioni della RAI. Un cambiamento importante fu l'introduzione delle "quote rosa", ovvero gareggiarono cantanti donne e cantanti uomini in egual numero: dei trentasei cantanti diciotto erano donne e diciotto erano uomini. Da notare che l'anno precedente, ad esempio, l'unica donna finalista fu Orietta Berti contro cinque

cantanti uomini. Inoltre, la struttura della gara venne drasticamente cambiata: in ogni puntata si sfidarono sei cantanti (tre donne e tre uomini), al termine della presentazione delle canzoni si abbinarono a sorteggio una cantante donna e un cantante uomo, la puntata veniva superata dalla coppia che, sommando i voti di uno e dell'altro, aveva il numero più alto di voti. La finale si ampliò, ovvero da sei finalisti si passò ad otto.

Raffaella Carrà, con la sua grinta, non passò di certo inosservata. All'epoca si ritrovò al centro di uno scandalo di costume di cui ancora oggi parla: lo scandalo dell'ombelico. Il 10 ottobre 1970 la *soubrette* inaugura l'edizione con una sigla introduttiva in cui aveva l'ombelico scoperto. canta il brano *Ma che musica Maestro!*. L'Italia era ancora sospesa tra tradizione e modernità e il gesto della Carrà fu percepito come qualcosa di rivoluzionario e al tempo stesso provocatorio. L'immagine del corpo femminile in TV era ancora soggetto a regole molto restrittive e fu proprio questa sigla che aprì un dibattito sul ruolo della donna nello spettacolo e nella società. D'altro canto, in molti videro questo gesto come un attacco ai valori tradizionali. Non fu l'unico anno in cui la Carrà sfidò i limiti della televisione italiana, l'anno successivo sfidò il pubblico e la RAI con il suo balletto *Tuca Tuca*⁸¹ che quasi venne censurato, ma che ben presto venne assimilato dagli italiani. In sostanza, Raffaella Carrà non mostrò soltanto un ombelico: mostrò un'Italia che stava cambiando, in prima serata, davanti a milioni di spettatori. La Carrà iniziò ad ispirare migliaia di donne (come, ad esempio, il taglio di capelli, con il caschetto biondissimo), palesando a tutti come la televisione iniziò a modificare direttamente il costume e lo stile quotidiano. La trasmissione venne vinta da Massimo Ranieri con la canzone *Vent'anni*, seguito da Gianni Morandi (con *Capriccio*) e Mino Reitano (*Una ferita in fondo al cuore*). La sigla finale fu *Dove vai* dei Dik Dik, gruppo musicale milanese. Ovviamente non mancarono momenti comici e ospiti di rilievo: Vittorio De Sica, Paolo Villaggio, Alberto Sordi e Vittorio Gassman. In totale si contarono 24,1 milioni di spettatori e un indice di gradimento pari al 76%.

L'edizione 1971 riuscì a mantenere un indice di gradimento alto (pari al 75%) e una media di 25,4 milioni di ascoltatori medi a puntata. La RAI decise di mantenere la coppia di conduttori Carrà e Corrado Mantoni, sulla scia del successo dell'anno precedente. La Carrà anche quest'anno fu l'elemento di rilievo dell'edizione, riproponendo di nuovo l'ombelico scoperto e proponendo il balletto *Tuca Tuca* sopracitato. Esso fu una idea di Gianni Boncompagni e nasce come un "gioco" tra i due conduttori, ma le mosse di danza in cui ci si "tocca" a vicenda venne visto come un balletto sexy: la RAI dopo la terza puntata decise di censurarlo. Venne riproposto in via eccezionale qualche

⁸¹ La Carrà in apertura al balletto sottolinea come il balletto l'abbia preso oltremare, da New York, mettendo l'accento su come fosse stato ben recepito dal pubblico e ormai famoso: tentativo di portare musica proveniente dal lontano continente americano.

puntata dopo sotto richiesta di Alberto Sordi, facendolo diventare un *cult* dello spettacolo italiano. La sigla di apertura Chissà se va rioscosses anch'essa un grande successo, mentre la sigla di chiusura fu *Raffaella* suonata dall'orchestra. Fortunati furono anche gli *sketch* di Alighiero Noschese (ad esempio *Uno, nessuno e centomila* disponibile per la visione su RaiPlay⁸²). Il vincitore dell'edizione fu Nicola Di Bari con la canzone Chitarra suona più piano, seguito da Massimo Ranieri (con *Via del Conservatorio*) e Iva Zanicchi (con *Coraggio e paura*). La struttura del programma venne ulteriormente modificata ulteriormente: non c'era più una eliminazione diretta ad ogni puntata, bensì ogni tot di puntate venivano eliminati i cantanti con meno voti (voti del pubblico sommati ai voti della giuria).

Di fatto si eliminano le giurie tecniche decisive, i voti venivano sommati nel tempo, non si creava ad ogni puntata una suspense culminante nel finale con l'eliminazione, ma era una scrematura progressiva e il voto rifletteva molto la popolarità degli artisti. La tensione non era costruita sul "colpo di scena", ma sulla ritualità del sabato sera e sull'attesa della finale dell'Epifania. Il sistema delle cartoline – voto (presente già dall'edizione del 1958) inizia ad essere criticato, sottolineando come il sistema potesse favorire gli artisti con più fan ben organizzati e disposti a pagare per veder vincere il proprio artista preferito o favorire case discografiche per sponsorizzare il loro disco, compravano cartoline – voto per il proprio artista. Il problema è che così facendo l'idea di avere un voto "puro" del pubblico andò svanendo, facendo emergere la vera realtà di *Canzonissima* come un palco per il marketing delle case discografiche. Nonostante le discussioni, il sistema delle cartoline – voto non venne mai abolito o modificato (l'unica modifica apportata in tutta la storia della trasmissione fu quella del 1974 in cui si aggiunse la parte per votare il girone folk).

L'edizione del 1972 ha un arduo compito da svolgere, ovvero mantenere gli alti standard raggiunti dalle due precedenti edizioni. La RAI decide di cambiare nuovamente i conduttori della trasmissione, ora Loretta Goggi e Pippo Baudo conducono la gara canora: i due si incontrarono anni prima a Firenze durante il programma radiofonico *Caccia alla voce*.⁸³ I paragoni tra le due coppie è inevitabile, ma la Carrà è insostituibile. In un articolo preso dal «Corriere della Sera»⁸⁴ si legge come la nuova coppia non fosse riuscita a fare breccia nel cuore degli italiani. Inoltre, riporta anche un dato molto interessante per lo studio di *Canzonissima*, ovvero una tabella con gli indici di gradimento della prima serata dal 1968 al 1972. La prima serata che è piaciuta di più al pubblico è quella del 1972 (59% medio di gradimento), a seguire quella del 1968 (54%), del 1970 (52%), del 1971 (49%) e infine del

⁸² Le edizioni di *Canzonissima* del 1970/1971/1972 sono disponibili integralmente su RaiPlay: <https://www.raiplay.it/>

⁸³ Rai Teche, *Canzonissima '72-'73: la consacrazione di Pippo Baudo*. <https://www.teche.rai.it/2023/10/Canzonissima-72-73/>

⁸⁴ *Rimpiangono Raffaella*, «Corriere della Sera», del 14/10/1972, p. 5.

1969 (44%)⁸⁵. La struttura della gara rimase invariata rispetto a quella dell'anno precedente. La sigla iniziale era cantata da Loretta Goggi con la canzone *Vieni via con me (Taratapunzi-e)*, la cui particolarità sono gli effetti grafici usati che rendevano questa sigla all'avanguardia e stupiva il pubblico. Il vincitore di *Canzonissima* '72 fu Massimo Ranieri con *Erba di casa mia*, a seguire Gianni Morandi con *Il mondo cambierà* e terza Iva Zanicchi con *Mi ha stregato il viso tuo*. L'ospite più apprezzato fu Vittorio Gassman, presente per la seconda volta consecutiva sul palco del Teatro delle Vittorie.

Nonostante gli sforzi dei due presentatori, la trasmissione inizia a risentire di un abbassamento drastico dell'indice di gradimento da parte del pubblico. In un articolo del «Corriere della sera» pubblicato l'11 novembre 1972, venne pubblicata una tabella in cui si mette in evidenza come a più del 50% del pubblico le prime cinque puntate della trasmissione non sono piaciute:

DICONO IN TV: È UNA FRANA

PUNTATA	NON PIACE	PIACE
1 ^a 7 OTTOBRE	41%	59%
2 ^a 14 OTTOBRE	51%	49%
3 ^a 21 OTTOBRE	56%	44%
4 ^a 28 OTTOBRE	53%	47%
5 ^a 4 NOVEMBRE	54%	46%
	50%	

Questi gli indici di gradimento delle prime cinque puntate di *Canzonissima*. Come si vede il favore del pubblico sta percorrendo una curva discendente, anche se il numero dei telespettatori continua a superare i venticinque milioni.

Roma, 11 novembre.

Canzonissima sta naufragando. La puntata di sabato scorso ha ottenuto indici di gradimento da trasmissione culturale (si sa, purtroppo non piacciono molto) e quella di questa sera non promette meglio. I risultati dell'inchiesta telefonica condotta dalla Rai-Tv dicono che solo a 11 telespettatori su cento *Canzonissima* piace molto. Dopo la prima puntata l'indice di gradimento era di 59 su cento: come si vede c'è stata una vera frana.

Inoltre al 35 per cento del pubblico la trasmissione piace moderatamente e al 54 per cento non piace affatto. Franco Franchi, Enzo Cerusico e altri che erano stati indicati come strumenti di salvezza, non sono serviti a nulla.

Il cedimento è stato continuo: 59 per cento, come abbiamo detto, dopo la prima puntata; 49 per cento dopo la seconda; 44 per cento per la terza; 47 per la quarta e 46 per la quinta. E infine il precipizio dell'11 per cento: un vero «lunedì nero» delle azioni di *Canzonissima*. Nell'ambito della trasmissione, si salva appena il balletto.

Le critiche più aspre, sempre secondo l'inchiesta della Tv, sono rivolte a Loretta Goggi e a Pippo Baudo: il pubblico li trova «senza personalità», «freddi», «noiosi», «privi di mordente» e le loro battute sono «scadenti». Comunque, Loretta e Pippo questa sera fingeranno ugualmente allegria, con la speranza che qualche battuta azzeccata li risollevi dal baratro. Forse il «giallo» delle cartoline, le polemiche e il minacciato ritiro di Claudio Villa daranno qualche tensione alla trasmissione.

Gli ospiti saranno Vittorio Gassman, che riproporrà la figura di un vecchio attore che cerca di togliersi «tutti gli sfizi possibili» e quindi anche quello di apparire in televisione, Ave Ninchi e Sandra Mondaini. Ambedue le donne si prenderanno in giro: la Ninchi, di corporatura giunonica, terrà una discussione con Pippo Baudo sulla inutilità delle diete, loderà le donne bene in carne e canterà la parodia della canzone «La donna ricca» (che diverrà «La donna ciccica»). Sandra Mondaini tornerà al personaggio di Arabella, la bambina terribile, ma in chiave ironica: considerandolo un ospite da troppo tempo in casa.

Figura 12 «Corriere della Sera», 11/11/1972, p. 5

⁸⁵ L'indice di gradimento delle prime puntate è stato calcolato facendo la somma delle percentuali relative alle persone che hanno gradito molto e moltissimo la trasmissione.

Sempre nello stesso articolo si tratta un argomento che giocherà un ruolo fondamentale nell'edizione successiva della trasmissione. Già dal 1972 iniziano a farsi sempre più presenti i sospetti di complotti riguardanti il sistema di voto mediante le cartoline:

[...] stavolta lo scandalo delle cartoline voto di *Canzonissima* è esploso in anticipo a causa di due fatti di cronaca: i giovanotti che si sono fatti sorprendere fuori dallo stadio romano a svendere cartelle della lotteria private dei bollini voto e il pacco con cinquemila cartoline trovato su una scarpata della linea ferroviaria Roma – Civitavecchia [...] senza i bollini indispensabili per votare i cantanti in gara. Questo ha scatenato furiose quanto ridicole polemiche, ridicole perché tutti gli addetti ai lavori, dirigenti della RAI TV, discografici, cantanti, sanno benissimo che da anni le votazioni di *Canzonissima* sono influenzate dall'apporto massiccio di centinaia di migliaia di cartoline voto rastrellate e spedite da perfette organizzazioni a disposizione di qualunque cantante in gara.

L'edizione di *Canzonissima* 1973 fu presentata da Pippo Baudo e Mita Medici, come comico venne chiamato Franco Franchi. La concorrenza con altre gare canore promosse dalla RAI (ad esempio il *Festival di Sanremo*⁸⁶, *Festivalbar*⁸⁷, *Vota la Voce*⁸⁸ e *Telegatto*⁸⁹ promosse dal settimanale «TV Sorrisi e Canzoni») portarono allo slittamento di *Canzonissima* nel palinsesto alla domenica pomeriggio, perdendo la prima serata (il *prime time*) del sabato sera, la fascia oraria in cui solitamente si raggiunge il massimo numero di telespettatori. La fascia pomeridiana implicava una diversa composizione dell'audience, più familiare e meno “ritualizzata” rispetto al sabato sera delle edizioni precedenti. L'effetto collaterale di tale scelta fu anche il cambiamento del tono del programma, che diventò meno solenne e istituzionale e che mirava ad un intrattenimento più leggero. La stagione segnò l'avvio del declino del format storico, che si concluderà a malincuore l'anno successivo. Negli anni '70 – '73, il sabato sera era la serata con il massimo ascolto, ma dal 1973, il lunedì sera ha superato il sabato in termini di ascolto, con circa 20 milioni di spettatori per il sabato contro i 22 – 23 milioni degli anni precedenti (quando andava in onda il film di maggior richiamo polare). Il varietà

⁸⁶ Il Festival di Sanremo o Festival della Canzone Italiana andava – e va tutt'oggi – in onda nel mese di febbraio, nasce nel 1951 e si svolge annualmente a Sanremo (dal 1977 dal Teatro Ariston). La gara è tra cantanti che propongono brani inediti e i vincitori vengono decretati da giurie e televoto.

⁸⁷ Il *Festivalbar* iniziò ad andare in onda dal 1964 fino al 2007, la particolarità è che le preferenze del pubblico venivano misurate attraverso l'ascolto pubblico, ovvero attraverso i juke-box che si trovavano nei bar italiani a cui veniva applicato un apparecchio che misurava quante volte un brano veniva riprodotto dagli utenti. La premiazione avveniva a settembre: fino al 1983 veniva trasmesso dall'emittente televisiva RAI, per poi passare a Canale 5 e Italia1.

⁸⁸ *Vota la Voce* andò in onda dal 1973 fino al 2000 ed era strettamente legato al settimanale «TV Sorrisi e Canzoni». I vincitori della gara canora venivano selezionati attraverso delle cartoline mandate dal pubblico che si trovavano all'interno del settimanale. La premiazione avveniva in una unica serata che mandavano su Canale 5. La trasmissione dall'82 in poi le due serate di premiazione (poi ridotte ad una) erano collocate molto spesso in concomitanza con l'inizio di *Canzonissima*.

⁸⁹ *Gran Premio Internazionale dello Spettacolo* (o *Telegatto*) premiava personaggi sia del mondo dello spettacolo che anche della politica, dello sport e del web. Iniziò ad andare in onda dal 1971 e il pubblico sceglieva attraverso le cartoline del settimanale i migliori personaggi della stagione televisiva.

televisivo ha registrato, nonostante ciò, il gradimento più alto, tra i più apprezzati il *Teatro 10*, *Formula due*, *Senza rete*, *Doppia coppia* e *Dove sta Zazà*. I programmi con beniamini del pubblico tendono a essere più graditi, anche se non sempre la regola del divo uguale successo corrisponde alla realtà. Il pubblico preferisce ascoltare cantanti già affermati e canzoni conosciute, più che inediti, con un particolar occhio di riguardo per le canzoni in italiano più di quelle straniere o in dialetto. Il pubblico non accetta passivamente qualsiasi programma: se non piace, cambia canale. Secondo il Servizio Opinioni della RAI il gradimento è influenzato da vari fattori, tra cui la scelta dei personaggi, la musica, gli ospiti e la varietà dei elementi spettacolari. In conclusione, il sabato sera televisivo non è più una garanzia di successo per qualsiasi programma, il pubblico è più selettivo e cerca la qualità dell'intrattenimento.⁹⁰

La scelta della RAI di ingaggiare Mita Medici non è affatto casuale: Medici non è più la classica soubrette che fino alle ultime edizioni solcava il palco, bensì fu una figura femminile più informale e contemporanea, capace di intercettare una sensibilità generazionale in mutamento. La RAI sfruttò la sua immagine per intrattenere una parte fondamentale del pubblico che andava perdendosi, ovvero i giovani e la Medici ebbe il compito di ringiovanire *Canzonissima*.

Una modifica strutturale fondamentale che generò molte critiche fu il peso dei voti del pubblico. Pur sempre mantenendo il sistema basato sulle cartoline inviate dal pubblico e dei voti della giuria, il regolamento impose che il voto delle giurie tecniche di esperti e regionali dislocate nelle diverse sedi RAI avesse un peso maggiore rispetto a quello del pubblico. Mino Reitano fu il secondo classificato con *Se tu sapessi amore mio*, ma in verità risultò essere il candidato più votato dal pubblico; tuttavia, il peso determinante delle giurie ad assegnare la vittoria a Gigliola Cinquetti con la canzone *Alle porte del sole*. Inoltre, il nuovo sistema prevedeva meccanismi di punteggio aggiuntivi con il “Gatto Briscalone”, un jolly del valore di 70.000 punti che ciascun artista poteva utilizzare strategicamente nel corso della competizione. Ciò accentuò la dimensione tattica del concorso, trasformandolo in una struttura quasi ludico – strategica oltre che musicale. Si va a sommare a tutto ciò anche i complotti delle cartoline false che continuarono a segnare una nota dolente della trasmissione.

Dal punto di vista delle canzoni, il podio era così formato: primo posto a Gigliola Cinquetti (*Alle porte del sole*), secondo posto Mino Reitano (*Se tu sapessi amore mio*) e al terzo posto i Vianella (*Canto d'amore*). Sempre in questa edizione venne presentato il brano Champagne di Peppino di Capri (quinta posizione) che pur non avendo ricevuto successi commerciali immediati, successivamente si sarebbe affermato come evergreen della musica leggera, sottolineando la non

⁹⁰ Marcello Pesiani, *Non è più vero che il sabato sera tutto fa brodo*, dal «Radiocorriere TV» n. 21, 1975, pp. 22 - 24.

coincidenza necessaria tra esito competitivo e fortuna culturale di lungo periodo. Oggigiorno si potrebbe definire un *long – seller*⁹¹. Significativa fu la presenza di Little Tony che presentò per la prima volta sul palco di *Canzonissima* un brano in lingua inglese intitolato *Don't you cry for tomorrow*: una scelta particolarmente inconsueta nel contesto di un programma fortemente legato alla tradizione melodica nazionale. Little Tony decise di portare codesta canzone per richiamare le sue radici britanniche, introducendo un elemento di internazionalizzazione in un format ancora profondamente ancorato alla dimensione nazional – popolare. Little Tony diventò centro di uno scandalo quando dopo la visione della puntata ci si rese conto che stava suonando in *play-back*, a differenza degli altri artisti che invece cantavano dal vivo: «è come se due corridori gareggiassero uno correndo, l'altro immobile su un tapis-roulant»⁹² oppure «[...] è certo che *Canzonissima* non può dirsi una competizione in cui tutti stanno alla regola del gioco. Perché, ad esempio, c'è chi rischia cantando in diretta e chi, invece, come Little Tony questa settimana, mima su un play-back completo?». ⁹³

Piccolo scandalo tra le quinte la chitarra muta di Little Tony

ROMA, 17 novembre.

A Napoli — mercato «ufficiale» dei bolli senza biglietto della Lotteria, ovvero delle cartoline-voto — il cantante che voglia acquistare qualche pacchetto «energetico» di questi miracolosi pezzettini di carta (una volta giunti a Torino, essi possono sconvolgere la classifica di *Canzonissima*), si sente rispondere: «Niente da fare, tutto esaurito!». Al teatro delle Vittorie si è discusso animatamente della cosa; e come era prevedibile, ognuno ha tentato di scaricare sull'altro la colpa della incetta. Chiamata in causa da una domanda-verità che abbiamo voluto farle sull'argomento, Orietta Berti, in testa alla classifica dei cantanti di *Canzonissima*, ci ha risposto con prudenza e diploma-

zia: «In verità io di cartoline non ne ho mai inviate, non perché approvi o disapprovi il sistema — ognuno è giudice assoluto del proprio senso della morale — ma perché, almeno per quanto mi riguarda la trovo un'operazione antieconomica: un investimento che non rende. Sino ad oggi, il pubblico mi ha votato sempre; se sono stata scavalcata in classifica per i voti di giurie di sala (come è accaduto più di una volta) o forse per colleghi che si sono mandati cartoline, ciò mi è solo costato una serata di malumore; non ne ho risentito né la vendita dei miei dischi, né il mio ritmo di lavoro. E allora: per un po' di malumore val la pena di buttar milioni e, in fondo in fondo, di sentirsi anche un po' bari?». Lievemente polemica la Berti per la

libertà che è data in una competizione come *Canzonissima* di usare o non il playback completo di voce. «La scorsa settimana — ricorda la cantante — non fu simpatico vedere, dopo la crisi della Melato che ha pagato di persona il suo coraggio professionale (fu costretta a ripetere tre volte la sua canzone davanti a un pubblico decisamente contrariato), entrare i "Ricchi e Poveri" fare la loro bella esibizione mimando la canzone. Senza parlare di Little Tony che si presenta persino con la chitarra muta (questo la volta scorsa, domani non si sa) cantando su un nastro completo. E' come se due corridori gareggiassero uno correndo, l'altro immobile su un tapis-roulant».

Maso Biggero

Figura 13 «Corriere della Sera», 17/11/1973, p. 5.

⁹¹ Libro o album che rimane per molto tempo tra le opere più acquistate dal pubblico.

⁹² Maso Biggero, *Piccolo scandalo tra le quinte la chitarra muta di Little Tony*, «Corriere della sera», 17/11/1973, p. 5.

⁹³ Maso Biggero, *Hanno tirato i broccoli ai Vianella trionfatori*, «Corriere della sera» 19/11/1973, p. 5.

Il duo I Vianella ⁹⁴, invece, decise di portare in scena il folk romanesco, con una canzone di successo che rimase prima in classifica per le prime puntate. I Vianella negli anni '70 e '80 fecero carriera proprio grazie a questo genere di canzone che, insieme alla canzone napoletana, erano i più ascoltati in Italia: questa tesi è supportata anche dai dati raccolti nel capitolo 1 della tesi dove si può evincere che i Festival erano incentrati maggiormente sulla canzone napoletana e quella romanesca. La canzone romanesca rappresenta un fenomeno culturale complesso che nasce per rappresentare la vera "romanità", radicata profondamente nel tessuto sociale e negli ambienti produttivi della città. La canzone romana si definisce negli ultimi decenni del XIX secolo, a partire dall'annessione di Roma al regno D'Italia nel 1871, evento che spinse i romani a cercare tratti culturali autentici per ridefinire la propria identità. Molti studiosi ritengono che *Feste di Maggio* del 1890 scritta da Zanazzo e musicata da Antonio Cosattini sia il primo vero esempio di canzone romanesca. ⁹⁵ La forma canzone si presentava come un insieme di stornelli indipendenti chiamati pacchetti legati tra loro da un ritornello connettivo. Musicalmente, è caratterizzato da un ritmo di 6/8 (tipico della tarantella o serenata) e l'alternanza tra la tonalità minore nella strofa e quella maggiore nel ritornello per enfatizzare il sentimento. ⁹⁶

Il testo della canzone *Semo gente de borgata* fu scritto da Franco Califano, poeta, cantautore e paroliere romano e parlava di gente semplice, povera, del popolo di Roma che vagava alla ricerca di una stanza da affittare con i pochi soldi che guadagnava.



Figura 34 «Corriere della Sera», 19/11/1973, p. 7.

⁹⁴ Il duo I Vianella è composto dal cantante Edoardo Vianello e la cantante Wilma Goich (erano coniugi) e presentavano brani in dialetto romanesco appartenenti alla tradizione popolare.

⁹⁵ Grazia Tuzi, *La canzone romana come rappresentazione della "romanità"* in *Il canto popolare del Lazio*, (a cura di) Giorgio Adamo, Squilibri Editore, Roma 2003, p. 138.

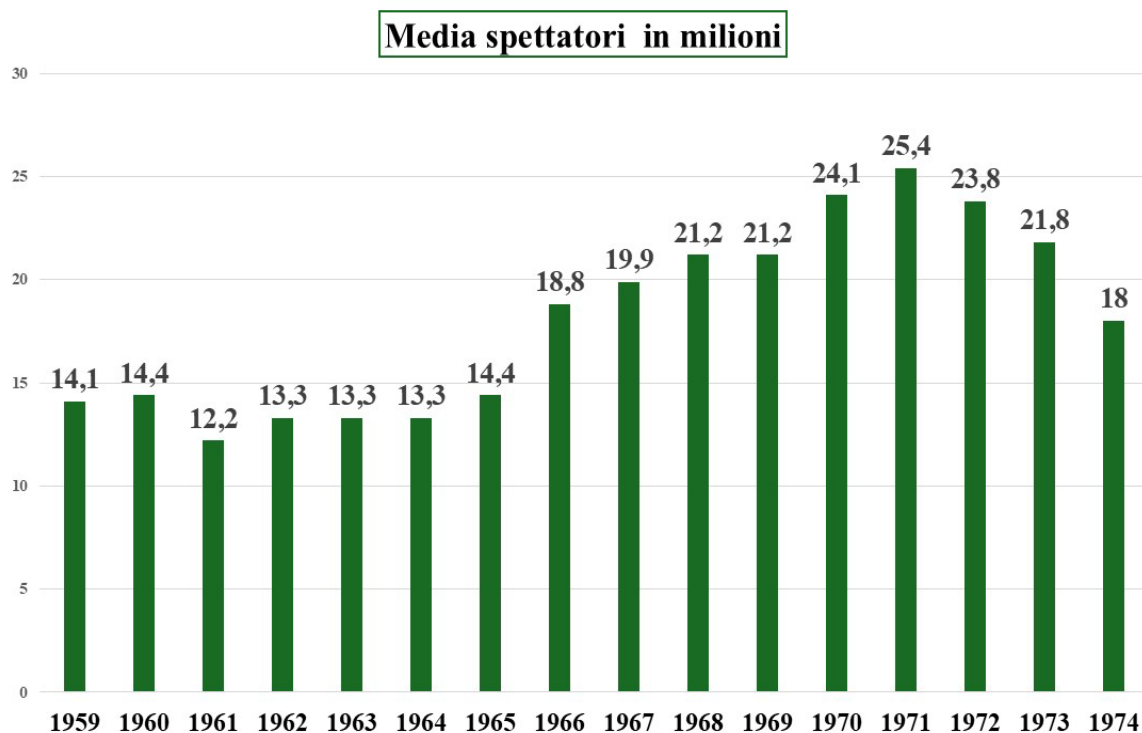
⁹⁶ *Ivi*, pp. 133 - 152.

Per la prima volta si decise di pubblicare una compilation ufficiale in LP, con tutti gli inediti presentati comprese la sigla d'apertura e la sigla di chiusura, ciò è un chiaro segno dell'integrazione sempre più stretta tra televisione e industria discografica. Questa edizione può essere studiata come un laboratorio di trasformazione del varietà che porta a una nuova forma di spettacolo musicale televisivo:

1. Spostamento di palinsesto;
2. Ringiovanimento dell'immagine;
3. Modifiche del meccanismo competitivo;
4. Sempre più stretto rapporto con le case discografiche.

Canzonissima si consolida dal 1970 in poi come format centrale nel sistema televisivo italiano dell'epoca, dimostrando la capacità della televisione pubblica di coniugare lo spettacolo, l'industria musicale e la ritualità collettiva in un unico evento mediatico di ampia risonanza.

Per concludere l'evoluzione di *Canzonissima*, ecco una tabella riassuntiva dei dati elencati nelle pagine precedenti. Tutti dati sono stati presi dal Servizio Opinioni della RAI contenuti negli Archivi della Mediateca RAI di Torino e da alcune pagine del «Radiocorriere TV». ⁹⁷



⁹⁷ I dati relativi alle prime tre edizioni non sono reperibili.

2.2 CANZONISSIMA 1974

L'edizione di *Canzonissima*, trasmessa dal 6 ottobre 1974 al 6 gennaio 1975, occupa una posizione di rilievo nella storia della trasmissione in quanto rappresenta l'ultima incarnazione del modello del varietà del sabato sera legato alla Lotteria Italia. Tale stagione non solo chiuse simbolicamente un ciclo produttivo e linguistico della RAI, ma si configurò anche come uno spazio di transizione tra l'estetica del grande spettacolo nazional – popolare e le trasformazioni culturali e mediatiche che avrebbero caratterizzato la seconda metà degli anni Settanta. L'edizione del 1974 si sviluppò in un clima sociopolitico segnato da tensioni sindacali, conflittualità ideologiche e profonde trasformazioni del tessuto sociale italiano. In tale scenario, il varietà del sabato sera mantenne la funzione di rituale collettivo al fine di creare coesione, offrendo al pubblico un'esperienza di evasione spettacolare strutturata attorno alla competizione canora e al meccanismo di voto collegato alla Lotteria Italia.

La finale del 6 gennaio 1974 risultò segnata da uno sciopero degli addetti ai lavori RAI che ne compromise il regolare svolgimento. Infatti, i cantanti non si esibirono dal vivo, ma si dovette mandare in onda esibizioni delle edizioni precedenti, con all'inizio della trasmissione un discorso di Mike Bongiorno che raccontava l'accaduto. Tale circostanza contribuì a rafforzare la percezione di un'edizione “di confine”, sospesa tra continuità e discontinuità. I risultati delle cartoline e la classifica vennero annunciati sommariamente durante il telegiornale della notte.

Raffaella Carrà ritornò sugli schermi di *Canzonissima*, sfoggiando un nuovo look che diede al programma un'estetica più internazionale. Sicuramente la scelta di far tornare la Carrà non fu casuale: fu un ultimo tentativo da parte dei funzionari Rai di far tornare la trasmissione ai numeri altissimi di spettatori (e conseguente indice di gradimento) che caratterizzarono le edizioni precedenti. L'impatto culturale di Raffaella Carrà è stato vasto e multidisciplinare, trasformandola in un vero e proprio capolavoro pop capace di influenzare il costume, i media e l'immaginario collettivo sia in Italia che all'estero. La Carrà ha imposto il proprio corpo come elemento centrale della performance, rompendo i canoni del perbenismo dell'epoca: gesti come mostrare l'ombelico a *Canzonissima* o ballare il *Tuca Tuca* sono diventati simboli della liberazione sessuale degli anni Settanta e Ottanta.⁹⁸ Attraverso un'effervescenza visiva simile a quella di un cartone animato, l'artista riusciva a unire il piacere del gioco (Lotteria di Capodanno) alla sollecitazione del desiderio, superando i perbenismi dell'epoca. La Carrà è riuscita anche a trasformare il proprio corpo in uno strumento musicale, dove ogni movimento era strettamente sincronizzato con l'arrangiamento orchestrale, una tecnica definita

⁹⁸ Marco Cosci, *Il corpo della musica: Raffaella Carrà e la Rai degli anni Sessanta-Settanta*, in *Capolavoro Pop: Media, costume e desiderio nell'immagine globale di Raffaella Carrà*, (a cura di) Marta Perrotta e Paola Valentini, Bulzoni Editore, Roma 2023, p.7.

Mickey mousing. La tecnica del *Mickey mousing* consiste in una sincronizzazione strettissima tra i movimenti corporei e gli eventi sonori dell'arrangiamento musicale.⁹⁹ Il nome è le proprie origini nel cinema, più precisamente dall'animazione Disney. Raffaella Carrà, infatti, non si limitava a ballare a tempo, ma «interpretava col corpo ogni dettaglio dell'arrangiamento». Ad esempio, brevi interventi dei fiati venivano sottolineati da scatti della testa, alzate di gamba o movimenti del bacino perfettamente sincronizzati, oppure in *Felicità tà tà* esiste una sincronizzazione serrata tra il profilo melodico discendente dei fiati e la sequenza coreografica in cui l'artista si copre in successione occhi, bocca e orecchie,¹⁰⁰ creando un effetto “cartone animato”. Raffaella Carrà, inoltre, utilizzava la voce per emettere una gamma di suoni vocalici che andavano oltre la dimensione semantica della parola, trasformando l'apparato fonatorio in un'estensione del suo copro danzante, anche il fiatone alla fine della performance divenne un suo tratto distintivo negli anni Settanta. I suoi testi facevano spesso leva su esclamazioni e suoni privi di significato letterale, ma dotati di grande carica espressiva e ritmica, come i celebri «Ahh!, Uhh!». ¹⁰¹ La sigla d'apertura (*Felicità tà tà*) si impose come successo discografico e televisivo, così come la canzone *Rumore*, da lei dichiarata come la sua canzone preferita. ¹⁰² Nelle sue performance, la Carrà non rimaneva isolata al centro del palco, ma interagiva fisicamente con l'orchestra. ¹⁰³ In programmi come *Io, Agata e tu*, si muoveva su e giù per le scalinate che dividevano i musicisti, avvicinandosi ai singoli strumentisti mentre interpretava con il corpo ogni dettaglio del loro arrangiamento. *Canzonissima '74* è considerata la piena maturazione del modello performativo chiamato il “format Carrà” le cui basi erano state gettate nel 1970 con il programma *Io, Agata e tu*.

Accanto alla Carrà, la conduzione fu assegnata al duo comico Cochi e Renato la cui sigla di chiusura *E la vita, la vita* diventò da subito un tormentone. Un altro protagonista fisso della trasmissione fu Topo Gigio (già presente nelle edizioni precedenti, ma con meno interventi) che interagiva con la Carrà, con lo scopo di intrattenere anche i più piccoli attraverso la sua comicità.

L'impianto scenografico fu affidato al pittore e scenografo italiano Gaetano Castelli che decise di creare delle scenografie dominate da geometrie e semplicità. Nonostante la trasmissione fosse trasmessa ancora in bianco e nero (per il colore – sistema PAL - bisognerà aspettare fino al 1° febbraio 1977), le scenografie e i costumi erano progettati per una resa cromatica piena. Nonostante ciò, la

⁹⁹ Marco Cosci, *Il corpo della musica: Raffaella Carrà e la Rai degli anni Sessanta-Settanta*, in *Capolavoro Pop: Media, costume e desiderio nell'immagine globale di Raffaella Carrà*, (a cura di) Marta Perrotta e Paola Valentini, Bulzoni Editore, Roma 2023, pp. 31 – 42.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 42.

¹⁰¹ *Ivi*, pp. 37 – 38.

¹⁰² Raffaella Carrà official, *Canzonissima '74*.

¹⁰³ *Ivi*, pp. 40 – 41.

scenografia risulta estremamente ridotta rispetto alla maggior parte delle precedenti edizioni di *Canzonissima*. La differenza che più salta all'occhio è quella delle esibizioni dei cantanti: nelle prime edizioni si tendeva ad aggiungere effetti tecnici, ballerini e i cantanti si muovevano sul palco; nel 1974 invece la scenografia risulta essere molto *minimal* e soprattutto i cantanti tendono a stare fermi sul posto mentre cantano. Si riportano di seguito alcuni fotogrammi:



Figura 4 Canzonissima '71 – puntata due. Nada Malanima sullo schermo e Sergio Endrigo che canta di fronte: il fotogramma mostra l'uso di alcuni effetti speciali.



Figura 5 Canzonissima '71 – nona puntata. Fotogramma di Gigliola Cinguetti che si muove in mezzo al pubblico.



Figura 6 Canzonissima '70 – prima puntata. Caterina Caselli sale le scale mentre canta avvicinando al pubblico.



Figura 7 Canzonissima '74 – prima puntata. Mino Reitano fermo con scenografia semplice e separé chiudo alle spalle.



Figura 8 Canzonissima '74 – prima puntata. Il Duo di Piadena alla chitarra, il separé chiuso alle spalle li divide dall'orchestra.



Figura 9 Canzonissima '74 – terza puntata. Tony Santagata esegue l'intera performance mantenendo una posizione statica dietro all'asta del microfono, senza alcuno spostamento scenico.



Figura 10 Canzonissima '74 – terza puntata. Toni Santagata canta con l'orchestra.



Figura 11 Canzonissima '74 – terza puntata. Il Canzoniere Internazionale si esibisce senza orchestra

Nella televisione degli anni Cinquanta e Sessanta il ruolo del direttore d'orchestra è centrale e poliedrico, spesso sovrapponendosi a quella dell'arrangiatore.¹⁰⁴ Negli anni Cinquanta, il direttore d'orchestra era colui che infondeva alla canzone un'impronta sonora discriminante. Con l'avvento del disco a 45 giri negli anni Sessanta, questa funzione si evolve: la figura del direttore/arrangiatore diventa fondamentale per fissare in modo indelebile la forma sonora degli interpreti (come, ad esempio, nel caso di Morricone).¹⁰⁵ Un punto di svolta si registra al Festival di Sanremo 1964, quando la direzione dell'orchestra viene affidata a maestri designati direttamente dalle case discografiche. Questo serviva a garantire che la canzone venisse diffusa secondo il suo marchio di fabbrica ufficiale, rendendo il *sound* un elemento originale e non replicabile.¹⁰⁶ In televisione, i direttori d'orchestra erano considerati tra i personaggi più rappresentativi del mondo della musica.¹⁰⁷ Il mezzo televisivo metteva in risalto la spettacolarità della bacchetta che diventava l'elemento di maggior richiamo per il pubblico, sebbene dietro di essa si celasse il lavoro dell'arrangiatore. Nei varietà televisivi (come, ad esempio, *Piccolo Concerto* o *Sabato sera*), il direttore adattava il materiale musicale a contesti sempre più spettacolari.¹⁰⁸ In alcuni casi, il direttore diventava lui stesso un esecutore. La regia televisiva cerca di catturare i giochi di sguardi e d'intesa tra il direttore e l'interprete, rendendo visibile la rete che univa l'orchestra al cantante. L'orchestra, invece, rappresentava fisicamente lo scontro tra tradizione e modernità. Negli anni Cinquanta esisteva una netta distinzione tra orchestre melodiche (come, ad esempio, quella di Angelini legata alla tradizione) e orchestre ritmiche o moderne (come, ad esempio, quella di Kramer) che integravano influenze jazz e ritmi extraeuropei. Analizzando *Canzonissima* '74, si evince però un altro uso dell'orchestra, che si distacca dai canoni appena descritti dalla letteratura accademica che caratterizzavano quei decenni. Prima di tutto, la sua presenza non era sempre visibile al pubblico, poiché la regia alternava momenti in cui l'orchestra veniva mostrata, ad altri momenti in cui veniva nascosta attraverso specifiche soluzioni scenografiche. L'orchestra mantiene una presenza scenica relativamente compatta. Pur essendo articolata su più livelli e distribuita lungo l'intera parete retrostante il palco, essa rimane visivamente compressa e relegata a uno sfondo unitario. Durante le esibizioni accompagnate dall'orchestra, i musicisti rimanevano visibili sullo sfondo, contribuendo a creare una scenografia aperta e dinamica. La loro presenza permetteva di valorizzare la dimensione dal vivo dello spettacolo e di evidenziare il ruolo dell'accompagnamento musicale all'interno della performance. In queste occasioni il cantante non

¹⁰⁴ Marco Cosci, *Per un nuovo Sound Italiano: arrangiare la canzone attraverso i media negli anni Sessanta* in *Italian Pop, popular music e media negli anni Cinquanta e Sessanta*, (a cura di) Massimo Locatelli e Elena Mosconi, Mimesis, Sesto San Giovanni 2021, p. 1.

¹⁰⁵ *Ivi*, pp. 163- 164.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 179.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 176.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 177.

occupava da solo lo spazio scenico, ma si inseriva in un contesto più ampio, condiviso con l'orchestra. Quando invece l'orchestra non era impegnata nell'esecuzione un *separé* mobile veniva fatto scorrere alle spalle dell'interprete, creando una seconda ambientazione e nascondendo completamente i musicisti alla vista del pubblico. Questa soluzione consentiva di modificare rapidamente l'aspetto della scena, passando da uno spazio ampio e aperto a un ambiente più raccolto. L'eliminazione degli elementi presenti sullo sfondo rendeva la scena più semplice ed essenziale, favorendo una fruizione più diretta della performance. Al contrario, nei momenti in cui l'orchestra era visibile, la scenografia acquistava maggiore profondità e vitalità, offrendo allo spettatore una percezione più completa dell'evento musicale. La presenza dell'orchestra assumeva quindi una duplice funzione: da un lato garantiva l'accompagnamento musicale, dall'altro contribuiva alla costruzione dell'immagine televisiva dello spettacolo e alla gestione dell'attenzione del pubblico.

L'edizione 1974 – 1975 di *Canzonissima* rappresentò un *unicum* nella storia del varietà televisivo italiano perché vide l'inserimento, accanto alla tradizionale competizione di “musica leggera”, di un girone dedicato alla musica folk, ideato come tentativo di valorizzazione delle tradizioni regionali. Tale scelta rispondeva a una duplice esigenza: intercettare il crescente interesse per la musica popolare e ampliare la rappresentanza geografica e culturale all'interno del palinsesto nazional – popolare. La competizione folk vide prevalere Toni Santagata con il brano *Lu Maritiello*, canzone in dialetto pugliese caratterizzata da un tono ironico, strutturata per la partecipazione corale del pubblico. Toni Santagata nacque nel 1935 a Sant'Agata di Puglia (da cui prese il nome) e fu un cantautore, cantante, compositore e cabarettista. Santagata riuscì a portare il folclore pugliese in televisione e a farlo conoscere in tutta Italia con canzoni come ad esempio *Quant'è bello lu primm'ammore*, *Lu Maritiello*, *La zita*, *Uè paisano*, *Tre cumpari*. La domanda da porsi è: ma la canzone *Lu maritiello*, pur essendo cantata da un artista dichiaratamente appartenente anche al genere folk, può essere considerata folk? Sicuramente il fatto che è cantata in dialetto pugliese è un punto a suo favore, ma non rappresenta un canto tradizionale, come ad esempio la canzone *Amore disisperadu* di Maria Carta, e tratta un tema leggero di un matrimoniale basato su amore e lievi conflitti. La canzone è formata da un dialogo tra marito e moglie, mentre la musica si basa su un ritmo incalzante che accentua le ripetizioni dei ritornelli, con la chiara intenzione di creare un tormentone che rimane impresso nell'ascoltatore. Infatti, in tutte le sue esibizioni in *Canzonissima* '74, Santagata invitò il pubblico a cantare con lui i ritornelli attraverso la gestualità delle mani ed espressioni facciali. Ecco il testo:

Io so nu maritiello, assai curiose
Da na cantina esche 'nda n'ata trase

Quanne ritorno a casa, tutto 'mbriache
Dico mugliera mia facime la pace

Lena, mia cara Lena
Tu sei la pena di questo cuor

Vorrei coprir la tua bocca
Di baci, di baci, di baci
Per dirti quanto mi piaci
E poi tenerti sul cuor

Pace non voglio far, sono adirata
se prima non mi dici dove hai stato
Io vado a lavorare trasporto vino
Io bevo e Io trasporto qui dentro di me

Vino, vino, eccolo qua
Vino, vino, e tira a campà
Vorrei coprir la tua bocca
Di baci, di baci, di baci
Per dirti quanto mi piaci
E poi tenerti sul cuor

Nun veco l'ora ca vene Natale
Pe famme na magnata de maccheroni
Pe me scurdà li guaie e le cambiali
Me faccio na bevuta e tiro a campà

Vino, vino eccolo qua
Vino, vino e tira a campà

Vorrei coprir la tua bocca
Di baci, di baci, di baci

Per dirti quanto mi piaci
E poi tenerti sul cuor

Tu si 'cchiù bélla de na rosa di maggio
L'uocchie ca tiene 'nfronte so com'a lu mere
Pe vulé bene a te ce vole curaggio
Io sparapacchio e moro d'amore pe té!

Lena, mia cara Lena
I voglio bene ti voglio amar

Vorrei coprir la tua bocca
Di baci, di baci, di baci
Per dirti quanto mi piaci
E poi tenerti sul cuor

Vorrei coprir la tua bocca
Di baci, di baci, di baci
Per dirti quanto mi piaci
E poi tenerti sul cuor

Vorrei coprir la tua bocca
Di baci, di baci, di baci
Per dirti quanto mi piaci
E poi tenerti sul cuor

Vorrei coprir la tua bocca
Di baci, di baci, di baci

[Fine]

La canzone *Lu Maritiello* presenta numerosi elementi riconducibili all'immaginario popolare meridionale, il brano non può essere considerato una canzone appartenente al genere folk in senso stretto. La sua appartenenza al repertorio della *popular music* degli anni Settanta risulta più evidente della sua eventuale vicinanza alla tradizione folklorica. Il primo elemento da considerare riguarda l'origine stessa del brano. La musica tradizionale nasce generalmente all'interno di una comunità e si sviluppa attraverso processi di trasmissione orale che si protraggono nel tempo, per loro natura non possiedono un autore identificabile e subiscono continue modifiche e variazioni. La canzone presa in esame è una composizione riconducibile a un autore preciso, per l'appunto Toni Santagata ed è stata diffusa dall'industria discografica e televisiva. Si tratta quindi di un prodotto artistico concepito per il mercato dell'intrattenimento e non di un canto appartenente al patrimonio della tradizione orale. Anche il contenuto del testo evidenzia una distanza significativa rispetto ai repertori folk tradizionali, infatti le canzoni folk affrontavano frequentemente temi legati al lavoro agricolo, all'emigrazione, alla religiosità, alle vicende storiche o ai momenti rituali della vita collettiva. In *Lu Maritiello* il centro della narrazione è invece una situazione comica costruita attorno al rapporto tra marito e moglie. I personaggi non rappresentano una comunità, ma diventano figure caricaturali finalizzate all'intrattenimento del pubblico. La comicità nasce dalla teatralizzazione del dialogo e dalla continua contrapposizione tra le giustificazioni del marito e le reazioni della moglie. Tale impostazione richiama maggiormente la tradizione del cabaret e della canzone umoristica che non quella del canto popolare. Dal punto di vista musicale emergono ulteriori elementi che rendono difficile classificare il brano come folk. La struttura della canzone è infatti costruita secondo modelli tipici della *popular music*. Il brano presenta una chiara alternanza tra strofe e ritornello, organizzata in modo da favorire la memorizzazione e il coinvolgimento dell'ascoltatore. Questa costruzione formale risponde alle esigenze della produzione discografica contemporanea e si differenzia dalla maggiore libertà strutturale che caratterizza molti repertori folklorici. Anche l'arrangiamento rivela una forte distanza dalla musica tradizionale. Pur richiamando sonorità meridionali attraverso il ritmo e l'uso del dialetto, l'accompagnamento non si basa esclusivamente sugli strumenti tipici della tradizione popolare, ma utilizza soluzioni orchestrali e timbriche proprie della canzone commerciale degli anni Settanta. L'esecuzione appare accuratamente progettata e controllata, lontana dalla spontaneità che caratterizza le pratiche musicali folkloriche eseguite in contesti comunitari. Particolarmente significativo è il ruolo del ritmo. Nella musica folk il ritmo è spesso legato a una funzione specifica, come il ballo, il lavoro o il rito. In *Lu Maritiello*, invece, il ritmo assume prevalentemente una funzione narrativa e spettacolare: accompagna il racconto, sottolinea gli effetti comici del testo e contribuisce alla costruzione del personaggio interpretato da Santagata. Per tutti questi motivi sopra elencati, definire

la canzone *Lu Maritiello* come appartenente alla musica folk non è corretto, non basta l'uso del dialetto per poterla etichettare in tale maniera.

In un'intervista rilasciata al quotidiano «Il Giornale», Toni Santagata racconta la sua esperienza a *Canzonissima* '74, nella quale lui stesso ammette di non essere un cantautore regionale, emerge chiaramente il suo rifiuto di essere confinato all'interno della categoria della musica folklorica o locale. Si definisce un cantante che predilige l'uso del dialetto, in quanto secondo lui non rappresenta un limite geografico, ma una risorsa artistica che può parlare agli italiani. Un'altra parte significativa dell'intervista è il tema della censura, in quanto secondo Toni Santagata il problema per la RAI non risiedeva nella tematica del tradimento, bensì nella rappresentazione dei rapporti di potere all'interno della famiglia mettendo, in discussione il modello patriarcale ancora largamente dominante nella società italiana del tempo. Santagata, quindi, vuole interpretare il suo brano come un'opera in grado di anticipare le trasformazioni sociali degli anni successivi. Il fatto che la RAI abbia comunque concesso di far trasmettere una canzone di per sé censurata, mostra anche come la televisione stesse iniziando a adattarsi alla società in trasformazione. Gli anni Settanta dopotutto sono stati caratterizzati dal dibattito sul divorzio (proprio nel 1974 è passata la legge per rendere il divorzio possibile), sull'emancipazione femminile e quindi su tutti quei temi che nei decenni prima sarebbero stati ritenuti scandalosi. La sua vittoria dimostra anche, in parte, che l'italiano era già pronto ad accogliere rappresentazioni più ironiche e meno convenzionali dei rapporti familiari. L'intervistatore è Nino Materi e l'articolo venne pubblicato il 28 settembre 2021.¹⁰⁹

N.M.: «Cominciamo da quel fatidico 1974 quando la Rai, dopo aver censurato per un decennio la sua canzone-simbolo composta nel 1964, la pregò di partecipare a *Canzonissima*».

T.S.: «Un pezzo da novanta della Rai mi spiegò che in quella edizione di *Canzonissima*, presentata da Raffaella Carrà, avrebbero voluto puntare sulla valorizzazione della musica regionale».

N.M.: «Lei accettò subito».

T.S. «Al contrario. Rifiutai, rimanendo un po'; offeso».

N.M. «Addirittura. E perché?»

¹⁰⁹ L'articolo è disponibile online alla pagina: <https://www.ilgiornale.it/news/troppe-corna-e-cos-rai-censur-i-versi-sulladulterio-1977937.html>

T.S. «Primo perché non sono mai stato un cantautore regionale, ma un interprete che ha usato il dialetto unicamente per valorizzarlo in una chiave nazionale e internazionale. Secondo perché all'epoca ero già famoso e pieno di impegni».

N.M. «Cosa le fece cambiare idea?»

T.S. «Decisi di consumare una mia piccola vendetta»

N.M. «Vendetta?»

T.S. «Dissi: Parteciperò solo a una condizione: cantare la canzone che mi avete sempre censurato»

N.M. «Ossia la famigerata *Quant'è bell' lu primm' amore*»

T.S. «Proprio lei»

N.M. «E il “pezzo grosso” della Rai che rispose?»

T.S. «Ma tu vuoi farmi licenziare? Quello è un testo scandaloso»

N.M. «Quindi?»

T.S. «Replicai: allora non se ne fa niente. Lo salutai e uscii dalla stanza, ma mentre stavo per entrare nell'ascensore»

N.M. «Cosa accadde?»

«Sentii una mano sulla spalla. Era il super direttore. Che si arrendeva. Mi disse: Ok, hai vinto tu. Ma devi farmi un piacere»

N.M. «Quale piacere?»

T.S. «Nella canzone c'era quattro volte la parola corna. Lui mi chiese di ridurle a due per non urtare troppo la serenità familiare dei telespettatori»

N.M. «Accettò?»

T.S. «Sì, anche se bluffai sul numero delle corna. Erano di più»

N.M. «I telespettatori gradirono o rimasero sbalorditi?»

T.S. «Altroché se gradirono. Vinsi *Canzonissima* con 1.400.000 cartoline di preferenza spedite da casa. Un trionfo».

N.M. «Ma, corna a parte, cosa c'era in quella poesia da creare tanto imbarazzo da parte dei tutori della morale pubblica?»

T.S. «Per la prima volta, in un'Italia profondamente cattolica e tradizionalista, una canzone rompeva il tabù di ruoli sociali cristallizzati da generazioni»

N.M. «Cioè?»

T.S. «Si adombrava un adulterio, si descriveva la figura grottesca di un marito (di nome Bracalone) succube della moglie e privato dell'autorità del pater familias. Insomma, con largo anticipo sui tempi moderni, mettevo in discussione dogmi secolari.»

Ritornando alle canzoni in gara nel girone folk, al secondo posto si classificò Maria Carta con *Amore disisperadu*, espressione della tradizione sarda in lingua logudorese¹¹⁰, proposta con rigore filologico e forte intensità interpretativa. Il testo è attribuito a Maria Carta e a Salvatore Laurani, mentre l'arrangiamento fu realizzato da Franco Pisano. A differenza di *Lu Maritiello* di Tony Santagata, la canzone *Amore disisperadu* possiede alcuni elementi riconducibili alla musica folk; in quanto rielabora dei modelli musicali appartenenti alla tradizione musicale sarda che sono stati trasformati apposta per la loro successiva diffusione discografica e televisiva. Ciò che collega la canzone alla tradizione è soprattutto la sua struttura musicale. *Amore disisperadu* si basa sul modello della *disisperada* (repertorio del *cantu a chiterra sardo*). Tale elemento conferisce al brano una forte impronta tradizionale, ma non è sufficiente per considerarlo un prodotto autenticamente folklorico. Maria Carta utilizza infatti una forma musicale preesistente come base per una nuova creazione artistica, operando un processo di reinterpretazione piuttosto che di semplice conservazione del patrimonio popolare. Anche il contenuto del testo si differenzia da quello di molti repertori tradizionali. La canzone sviluppa il tema della sofferenza amorosa attraverso immagini fortemente poetiche, ma non è preso da nessun repertorio regionale sardo, bensì è scritto di pugno dell'artista stesso. La canzone, piuttosto, utilizza forme, sonorità e linguaggi provenienti dal patrimonio popolare, ma li rielabora attraverso la sensibilità artistica di Maria Carta, inserendoli nei circuiti della

¹¹⁰ Il sardo logudorese è originario della regione del Logudoro nella parte centro – settentrionale della Sardegna. L'altra partizione ortografica della lingua sarda è il sardo campidanese originaria della regione del Campidano nel sud Sardegna.

comunicazione di massa. Probabilmente proprio questa caratteristica di riuscire a mediare tra tradizione e modernità è stata l'aspetto più significativo che ha portato la canzone al secondo posto. La contrapposizione tra Santagata e Carta fu letta dalla critica come scontro paradigmatico tra due concezioni inconciliabili di musica folk: da un lato un folk "televisivo", ludico e commercialmente efficace; dall'altro un folk antropologico, legato alla trasmissione di patrimoni culturali arcaici. La stampa sarda interpretò la sconfitta di Maria Carta come una mancata comprensione, da parte del pubblico nazionale, della profondità culturale della tradizione isolana. Quotidiani quali l'«Unione Sarda» e «La Nuova Sardegna» parlarono di "vittoria morale", contribuendo a consolidare l'immagine della cantante, ambasciatrice culturale della Sardegna¹¹¹. Le critiche investirono anche il sistema di voto basato sulle cartoline della Lotteria Italia, ritenuto inadatto a valutare proposte di alto valore etnomusicologico. L'esperimento del girone folk, pur ottenendo visibilità e ascolti, non riuscì ad entrare a far parte della televisione italiana tanto quanto la popular music, almeno per quanto riguarda le trasmissioni popolari. Questo processo di inserimento della musica folk in una trasmissione RAI può esser visto come metodo per ridefinire l'idea di popolare come intersezione tra memoria collettiva e consumo mediale e creare ponti tra cultura regionale e identità nazionale, rendendo il folk non più esclusivo di nicchie culturali, ma potenzialmente oggetto di consumo di massa. Il tentativo di *Canzonissima* '74 di rendere "commerciale" il folk non è stato apprezzato da tutti. Si riporta un breve spezzone della rubrica *5 minuti insieme* del «Radiocorriere TV»¹¹², in cui Mario D'A. riesce a esprimere i dubbi degli amanti del genere su questa decisione della RAI:

Se l'iniziativa dei produttori di *Canzonissima* '74 è stata lodevole al fine di far conoscere e diffondere il folk, ritengo che questo genere musicale – quello puro e autentico inteso come espressione dell'animo popolare – sia stato prima usato e poi "abusato", generando confusione e allarmismo in quanti – come chi scrive – credono alla genuinità e alla tradizione di taluni valori o sentimenti antichi ma pur sempre attuali. Siamo tutti cantanti folk? Si direbbe di sì. Molti dei nostri artisti si dicono ricercatori o appartenenti alle correnti del revival – folk; la verità è che per essere cantanti popolari o meglio genuini cantastorie bisogna aver vissuto una certa realtà o condizione sociale e penetrare il fondo di una mentalità antica e arcana. Cantare i sentimenti del popolo è apparentemente facile, ma quei sentimenti hanno sfumature difficili da capire e segreti inesplorati. Ecco perché, a mio avviso, il folk presentato a *Canzonissima* ci ha dato una conoscenza distorta di un genere musicale che oggi è cantato e adulato da molti e che, invece, dovrebbe essere riservato ai meritevoli "addetti ai lavori". [...] Mi auguro che i funzionali della

¹¹¹ Jacopo Tomatis, *Il pubblico e il popolo*, Lares, Maggio-Agosto 2018, Vol. 84, No. 2 (Maggio-Agosto 2018), p. 381.

¹¹² Dal «Radiocorriere TV» n. 10 del 1975, p. 8.

RAI ripaghino i fedeli e gli appassionati del folk proponendo gli artisti genuini e autentici che hanno sposato la causa del vero canto popolare vivendola giorno per giorno.

Il girone della musica leggera si concluse con la vittoria del duo Wess e Dori Ghezzi con il brano *Un corpo e un'anima*. Il risultato rivestì una valenza simbolica rilevante: Wess divenne il primo artista nero a vincere la manifestazione, segnando un momento di significativa apertura nella rappresentazione televisiva italiana. Il secondo posto per la musica leggera fu aggiudicato a Massimo Ranieri con *Per una donna* e il terzo a Mino Reitano con *Insieme noi*.

Dal 1974 - 1975 in poi si iniziò a sentire una crisi del format della gara canora nel mondo della televisione, costringendo i dirigenti Rai e optare per altre strade. *Canzonissima* fu particolarmente colpita da questa crisi, a tal punto che si decise di non proseguire a produrre nuove edizioni, ma non solo *Canzonissima* ne soffrì, ma anche il Festival di Sanremo. La differenza fu che per Sanremo si decise di insistere e provare a cambiare l'assetto della gara abolendo il carattere più competitivo della manifestazione (il meccanismo di eliminazione dei cantanti) e la commissione selezionatrice; mentre per *Canzonissima* si decise semplicemente di sostituirla con un altro programma. Un colpo di fortuna fu la trasmissione che occupò il posto di *Canzonissima* nella fascia pomeridiana domenicale (alle 17:40 sul Nazionale); il nuovo format è condotto da Pippo Baudo ed è una versione riveduta del gioco a quiz *Spaccaquindici*.¹¹³ In sostanza, il *concept* di gara canora venne sostituito dal nascente genere televisivo del quiz. Venne cambiato anche il luogo di trasmissione delle puntate, dal Teatro delle Vittorie in Roma, si passò al Teatro della Fiera di Milano.¹¹⁴ La crisi partiva anche dalle case discografiche che riscontravano un abbassamento delle vendite dei dischi dei cantanti presentati nelle gare canore. In un articolo del «Radiocorriere TV» intitolato *Le gare canore non servono più* si evince che:

Il cantante italiano sta cercando, attraverso esperienza cinematografiche e teatrali, di dare alla sua personalità una nuova dimensione poiché si è reso conto che oggi il pubblico si aspetta da lui qualcosa di più di un “bamboccio” che canta davanti all’asta che regge il microfono.¹¹⁵

Personalmente ritengo che la canzone che veramente può essere ritenuta adatta per il girone folk di *Canzonissima* '74 è *Siam venuti a cantar maggio* del Canzoniere Internazionale. La motivazione principale è che il brano deriva direttamente da una pratica tradizionale realmente diffusa in diverse aree dell'Italia centrale, soprattutto in Toscana e nella Maremma. Il canto *Cantar maggio* appartiene realmente a questa tradizione ed è collegato a gruppi di cantori che si recavano di casa in casa

¹¹³ Dal «Radiocorriere TV» n. 41 del 1975, p. 49.

¹¹⁴ Dal «Radiocorriere TV» n. 38 del 1975, p. 15.

¹¹⁵ Dal «Radiocorriere TV» n. 11 del 1975, p. 32.

portando gli auguri di prosperità e fertilità in cambio di offerte alimentari. Il brano possiede una caratteristica fondamentale della musica folk, ovvero non nasce da un autore identificabile, ma da una lunga tradizione collettiva tramandata oralmente. Esistono diverse versioni del canto, documentate anche in numerose aree geografiche, presentando varianti testuali e melodiche che testimoniano un processo di continua trasformazione nel corso del tempo. Lo scopo della canzone era di creare una azione comunitaria, una pratica sociale e rituale e non all'ascolto passivo. Dal punto di vista melodico, la struttura è semplice, adatta alla veloce memorizzazione con molte formule melodiche e testuali ripetute. Tuttavia, la versione proposta dal Canzoniere internazionale induce alcuni elementi che la allontanano dal fenomeno folklorico originario: il gruppo ha scelto la versione da utilizzare, l'ha riorganizzata a loro piacimento e l'ha presentata al vasto pubblico televisivo. L'esecuzione è pensata per la registrazione del disco e per il concerto, l'ascoltatore non assiste più a un rito comunitari, bensì alla rappresentazione di quel rito. *Siamo venuti a cantar maggio* del Canzoniere Internazionale appartiene, dunque, più al folk revival, in quanto è stato reinterpretato in chiave moderna una tradizione popolare preesistente. Il Nuovo Canzoniere Italiano era caratterizzato, però, da un complesso paradosso: da una parte il NCI nasce come progetto di cultura antagonista votato alla lotta al capitalismo, ma d'altro canto, per esistere e diffondere il proprio messaggio era costretto ad agire come una piccola impresa culturale. I membri del NCI nutrivano una profonda diffidenza verso i media sonori e la cultura di massa in quanto li ritenevano strumenti di omologazione e corruttori dell'autenticità popolare. Allo stesso tempo, però, esaltavano il magnetofono e il disco come strumenti di emancipazione di classe, ritenendoli gli unici mezzi capaci di restituire voce alle culture orali subalterne. Mentre il NCI ambiva ad essere la voce del popolo, le sue produzioni teatrali e discografiche finivano spesso con il rivolgersi a un pubblico di nicchia composto da intellettuali e borghesi di sinistra.¹¹⁶

¹¹⁶ Jacopo Tomatis, *Bella ciao: una canzone, uno spettacolo, un disco*, Il Saggiatore, Milano 2024, pp. 1 – 15.

2.3 L'INSERIMENTO DEL GIRONE FOLK IN CANZONISSIMA '74: RICEZIONE E REAZIONI

L'introduzione del girone folk all'interno di *Canzonissima* 1974 rappresentò l'innovazione più simbolica dell'edizione, tale scelta non ebbe soltanto conseguenze sul piano dello spettacolo e del programma televisivo, ma suscitò anche un ampio dibattito tra studiosi e critici del campo della musica folk. La presenza di artisti provenienti da differenti tradizioni regionali pose un interrogativo sul rapporto tra cultura popolare e mezzi di comunicazione di massa. Le reazioni all'iniziativa non furono eterogenee; infatti, da un lato numerosi studiosi accolsero positivamente la decisione della RAI di offrire visibilità a repertori spesso non inclusi nel varietà televisivo, altri d'altro canto mostrarono il loro dissenso e perplessità nei confronti delle modalità di selezione dei brani trasmessi e su come venivano trasmessi al pubblico.

Il Nuovo Canzoniere Italiano¹¹⁷ criticò Leoncarlo Settimelli – leader del gruppo Il Canzoniere Internazionale¹¹⁸, in quanto ritenevano che avesse proposto a *Canzonissima* '74 una versione del folk ritenuta «di stampo consumistico e mistificante». ¹¹⁹ Secondo i critici la sua performance tradiva il «vero significato alternativo del canto popolare». ¹²⁰ Permettendo la partecipazione del Canzoniere Internazionale ad un programma televisivo che è di sua natura leggero, ha mercificato il folk che ha proposto trasformandolo in un prodotto di consumo.

Settimelli, in un articolo in terza pagina del «l'Unità»¹²¹, si difende dalle accuse di mercificazione del folk. In particolare, tocca i seguenti punti:

- Definisce ai lettori che cosa si intende per musica popolare, definendola: «quel movimento di ricerca e ripropone in vario modo la musica di origine contadina, le sue forme vocali e strumentali; ma anche affronta i problemi di oggi, vuoi conforme musicali tradizioni della campagna (appunto), vuoi con musiche nuove che tuttavia (almeno a noi sembra) non sono

¹¹⁷ Il Nuovo Canzoniere Italiano (NCI) fu un importante movimento culturale nato a Milano nel 1962 che aveva come scopo la riscoperta e diffusione del canto popolare, sociale e di protesta italiano. Figure chiave di esso furono Roberto Leydi, Michele Straniero, Giovanna Marini, Sandra Mantovani, Fausto Amodei, Ivan Della Mea e Franco Fortini. Fondamentale fu anche il ruolo della casa discografica I dischi del Sole che pubblicarono le loro raccolte di musica popolare e di protesta.

¹¹⁸ Il Canzoniere Italiano è un gruppo musicale italiano che si focalizza sull'internazionalismo della lotta politica, includendo anche canti di protesta di altri Paesi, come ad esempio l'America Latina, Spagna, insieme a canti popolari dei proletari italiani.

¹¹⁹ Simone Varriale, *Cultura di classe in pillole: il folk revival e le pratiche del giornalismo musicale italiano (1973 – 1977)*, in *Il folk revival in Italia*, (a cura di) Goffredo Plastino, Il Saggiatore, Milano 2016, pp. 5-6.

¹²⁰ *Ivi*.

¹²¹ Leoncarlo Settimelli, *Perché ha successo la musica folk*, in «l'Unità», 9/08/1975, p. 3.

ancora riuscite a trovare una profonda autonomia espressiva rispetto ai canoni commerciali o comunque di importazione». ¹²²

- Attacca tutta una serie di riviste che hanno ferocemente criticato chi ha partecipato a *Canzonissima*, in particolar modo il Nuovo Canzoniere Italiano (terza serie, n.1) che Settimelli accusa di non voler accettare opinioni discordanti dalle proprie e di «rinchiudersi in un atteggiamento di assoluta purezza, fuori del quale tutto è errore e tradimento».
- Si addentra in un dibattito politico, rifacendosi al discorso di Luigi M. Lombardi Satriani¹²³ che in un articolo accusa la sinistra di impersonare il ruolo di «eterni brontoloni» e «astratti perfezionisti» nei confronti della televisione (N.B. la RAI fino ad ora è stata controllata dalla Democrazia Cristiana, partito di centro che ha sempre attaccato la sinistra) anche nel momento in cui la televisione aprì le sue porte al folk. L'antropologo sostiene che l'azione di portare il folk a *Canzonissima* significa voler depotenziare il folk da quella sua caratteristica fondamentale di musica di lotta di classe e del proletariato, in favore della trasformazione in un prodotto commerciale: «distruzione del folklore al fine di una sempre più efficiente attuazione della cultura del profitto».

Nelle pagine dedicate al panorama musicale, il quotidiano «l'Unità» poco prima dell'inizio delle trasmissioni giustificò la partecipazione del gruppo con le seguenti parole:

Purtroppo, secondo [i dirigenti RAI], il folk dovrebbe approdare al grande varietà televisivo come pura curiosità da baraccone: un prezzo che il Canzoniere Internazionale, come tanti altri folksingers, è costretto a pagare per poter raggiungere ancora più ampi strati di pubblico. [...] E dunque, diamo un po' di coraggio a Leoncarlo Settimelli e soci, e aiutiamoli, almeno per quattro brevi minuti, a sconfiggere l'odiato elettrodomestico di Mamma DC. ¹²⁴

In conclusione, Settimelli risponde a tutte queste accuse sostenendo che:

Se oggi il folk, con tutte le contraddizioni che si porta dietro è in espansione, ciò è dovuto al fatto che esso, cresciuto nei festival de «l'Unità», nelle campagne elettorali dei comunisti, nelle loro innumerevoli iniziative nei circuiti democratici (ARCI, etc.) ha dato da qualche tempo battaglia aperta alla «cultura del profitto» misurandosi anche nei circuiti pubblici in generale ovunque è

¹²² Leoncarlo Settimelli, *Perché ha successo la musica folk*, in «l'Unità», 9/08/1975, p. 3.

¹²³ Luigi Maria Lombardi Satriani di Porto Salvo è stato un antropologo, etnologo e politico italiano, nonché senatore della Repubblica Italiana in lista de L'Ulivo (centro – sinistra).

¹²⁴ «A dura prova sul video», in «l'Unità», 19/10/1974, p. 7.

possibile toccare un pubblico più largo, “di massa”, appunto, portando la sfida e il confronto culturale a tutti i livelli.

In fin dei conti, tutti criticano, ma nessuno pensa che *Canzonissima* ha anche l’effetto di portare il folk alle masse. Settimelli si avvale anche della trasmissione televisiva da lui condotta intitolata *Dalle parti nostre*¹²⁵, che ottenne un alto indice di ascolto senza cedere alla spettacolarità fine a sé stessa, per introdurre elementi di conoscenza del canto popolare, dimostrando come la salvaguardia dei contenuti culturali del folk non dovesse significare l’isolamento di esso dai grandi canali di diffusione, purché l’operazione non diventasse meramente commerciale.¹²⁶ Settimelli sosteneva che fosse non solo lecito, ma anche necessario usare la televisione e i canali della cultura di massa per far uscire la vera musica folk dalla sua nicchia intellettuale. A differenza di studiosi come Roberto Leydi, Settimelli riteneva che i compromessi richiesti dal mezzo televisivo, come, ad esempio, l’adattamento ai tempi e ai modi del varietà, fosse un prezzo accettabile da pagare per raggiungere il grande pubblico e trasformare il folk in uno strumento di acculturazione politica. Già dieci anni prima, ai tempi dello scandalo di *Bella Ciao* a Spoleto, Settimelli sempre sull’«l’Unità» aveva individuato con estrema lucidità la contraddizione di fondo, ovvero che mentre le élite intellettuali usavano il folk come musica di consumo distintivo e di nicchia, il vero popolo stava già abbracciando i modelli della cultura di massa.¹²⁷

La risposta all’articolo di Settimelli non si fece attendere; infatti, Paolo Pietrangeli¹²⁸ scrisse un articolo/risposta sul quotidiano «l’Unità» il 18 agosto 1975.¹²⁹ Il cantautore Pietrangeli apre l’articolo ringraziando Settimelli per aver iniziato il dibattito sulla musica popolare e di aver parlato pubblicamente del Nuovo Canzoniere italiano. In riferimento a *Canzonissima* Pietrangeli si pone delle domande fondamentali per il discorso:

Si vuol fare credere che Lombardi Satriani sia contrario o qualcun altro sia contrario alla Televisione in sé o alla presenza della musica popolare alla Televisione? La confusione culturale e ideologica, la approssimazione, la rinuncia a qualsiasi dignità culturale possono essere scambiate per la battaglia della democratizzazione della RAI o di qualsiasi altra istituzione? La rappresentazione del mondo contadino come di un universo ilare, senza problemi, in cui quattro contadini guardano con occhi stupiti i compagni nel Canzoniere Internazionale che li circondano,

¹²⁵ Trasmissione del 1976, andata in onda su Rete 1, puntate totali:10. In onda dal 26/10/1976 al 4/01/1977.

¹²⁶ Simone Varriale, *Cultura di classe in pillole: il folk revival e le pratiche del giornalismo musicale italiano (1973 – 1977)*, in *Il folk revival in Italia*, (a cura di) Goffredo Plastino, Il Saggiatore, Milano 2016, p. 6.

¹²⁷ Jacopo Tomatis, *Bella ciao: una canzone, uno spettacolo, un disco*, Il Saggiatore, Milano 2024, pp. 58 – 63.

¹²⁸ Paolo Pietrangeli fu un cantautore e regista italiano, figlio del regista Antonio Pietrangeli, noto per la sua vivace partecipazione alle lotte comuniste ed è autore della canzone Contessa, diventata l’inno del Movimento del Sessantotto italiano.

¹²⁹ Paolo Pietrangeli, *L’identità della musica folk*, in «l’Unità», 18/08/1975, p. 3.

fanno loro allegramente il verso, bevono del vino nella migliore tradizione dei «caroselli» può giustificare l'ingresso della cultura popolare nei canali della comunicazione di massa? ¹³⁰

Il resto dell'articolo è dedicato alla difesa dalle accuse rivolte al Nuovo Canzoniere italiano.

Giaime Pintor¹³¹ colse l'onda del dibattito e sempre sul quotidiano «l'Unità» parlò della sua visione sul folk, nell'articolo intitolato *Si può «riproporre» il folklore?* del 20 agosto 1975.¹³² A partire dall'articolo di Settimelli, Pintor si chiede come sia possibile “riproporre” il folklore, quindi voler rappresentare le musiche tradizionali del passato di origine contadina. Si dovrebbe parlare più che altro di continuazione, in quanto la musica popolare nasce dalla vita concreta delle persone, in particolar modo delle masse popolari e contadine: dal lavoro, dalle difficoltà quotidiane e dalle lotte sociali. Per questo motivo la musica popolare può essere ritenuta significativa solo se rispecchia la società che l'ha prodotta. Nel caso opposto rischia di trasformarsi in semplice intrattenimento o peggio ancora in una forma di archeologia culturale, ovvero qualcosa di appartenente al passato e che viene mostrata al pubblico come una curiosità. Secondo Pintor la musica popolare odierna dovrebbe cercare nuovi modelli per esprimere la realtà che si sta vivendo, mantenendo sempre vivo il legame tra cultura e vita sociale, con, ad esempio, esperienze collettive e momenti di partecipazione legati ai luoghi di lavoro o ai movimenti sociali: solo in questo modo sarà possibile stimolare una nuova creatività popolare e quindi far fiorire una nuova cultura. Pintor si mostra molto critico anche nei confronti dei mass media ritenuti interclassisti, ovvero che si presentano come strumenti destinati a tutti (cosa impossibile per i marxisti in quanto la società è divisa in classi sociali con interessi diversi). La critica ricade in particolar modo sulla televisione. I mezzi di comunicazione di massa tendono a trasformare la musica popolare in uno spettacolo destinato al consumo di un pubblico indistinto (parla di un oggetto di consumo apparentemente aclassista): così il folklore perde il suo significato sociale e diventa nostalgia per un mondo contadino ormai scomparso. Sicuramente questo discorso riflette fortemente una prospettiva marxista che desidera voler vedere di nuovo le masse essere protagoniste della propria creatività culturale popolare.

L'articolo¹³³ più puntuale è quello scritto da Giovanna Marini¹³⁴, sempre in risposta a Settimelli, che mette ben in luce quale sia stato il reale problema dell'introduzione del girone folk all'interno della trasmissione *Canzonissima*. Infatti, secondo la Marini, Settimelli affronta in modo poco rigoroso e poco chiaro il problema della musica popolare, riferendosi in particolar modo all'uso di parole molto

¹³⁰ Si fa riferimento all'esibizione del Canzoniere Internazionale in *Canzonissima* '74, analizzata nel capitolo successivo.

¹³¹ Giaime Pintor fu un giornalista, critico musicale, scrittore e partigiano italiano.

¹³² Giaime Pintor, *Si può «riproporre» il folklore?* in «l'Unità», 20/08/1975, p. 3.

¹³³ Giovanna Marini, *Identità e uso del folk*, in «l'Unità», 4/09/1975, p. 3.

¹³⁴ Giovanna Marini è stata cantautrice, ricercatrice nel campo dell'etnomusicologia e folklorista italiana.

vaghe come “forse”, “più o meno” che non definiscono veramente cosa sia la musica popolare. Marini sottolinea che in Italia esiste già una grande tradizione di studi sul folklore (cita Ernesto De Martino) e sulla musica popolare e che ciò non permette di parlare della musica popolare in modo confuso. Per l'autrice il *focus* odierno deve essere sul riuscire a capire come essa possa essere utilizzata nel panorama odierno; esistono diversi modi di usare oggi la musica di tradizione popolare:

1. Conservare i canti tradizionali esattamente come sono;
2. Far cantare direttamente i cantori popolare, nel loro contesto;
3. Ispirarsi alla musica popolare, come hanno fatto molti compositori famosi;
4. Trasformare e sviluppare gli elementi musicali tradizionali, creando una nuova musica che continui quella tradizione.

Il vero problema nasce, invece, quando la musica popolare diventa musica commerciale, cioè prodotta solo per essere venduta; in questo caso perde tutto il suo valore culturale e diventa un semplice prodotto di consumo. L'uso della musica popolare nella televisione viene criticato dalla Marini, specialmente nella trasmissione *Canzonissima*. Secondo lei, la televisione può anche essere usata in modo positivo e quindi essere uno strumento utile per diffondere la musica popolare, ma solo se la si presenta in modo serio e autonomo, non come semplice spettacolo come in *Canzonissima*. Il vero pericolo è confondere la vera cultura popolare con prodotti commerciali travestiti da folk e deve essere usata con consapevolezza politica, non manipolata per il mercato. La sua idea era allineata a quella della rivista «Muzak», la quale vedeva la musica popolare come uno strumento gestito dalle classi non egemoni e per la quale scrisse diversi articoli.

Dopo diversi interventi, Luigi M. Lombardi Satriani in un articolo del 23 settembre 1975 ¹³⁵ ritorna sulle pagine del quotidiano «l'Unità» per chiarire alcuni punti sulla musica folk e sul ruolo del folklore nella società contemporanea. L'autore sostiene che il problema non riguarda solo la musica, semmai il rapporto tra cultura, politica e società, che deve essere analizzato da una prospettiva marxista. Negli anni Sessanta e Settanta si è diffuso un interesse per il folklore, soprattutto tra i giovani, che nasce come reazione alla cultura dominante e ai suoi contenuti di classe. Infatti, molti giovani cercano nella cultura popolare un'alternativa alla cultura ufficiale e autoritaria della società. Tuttavia, i mezzi di comunicazione e l'industria musicale hanno iniziato ad usare il folklore come prodotto commerciale, manipolandolo e trasformandolo in oggetto di consumo. Fondamentale è riuscire a distinguere l'interesse autentico per la cultura delle classi oppresse e l'uso strumentale che ne fanno le classi dominanti per rafforzare il proprio potere. Anche Satriani condanna la trasmissione *Canzonissima* per

¹³⁵ L. Lombardi Satriani, *Folk: lo spazio di un discorso di opposizione*, in «l'Unità», 23/09/1975, p. 3.

aver inserito la musica popolare in uno spettacolo di intrattenimento facendole perdere parte del suo significato sociale e facendola diventare un elemento decorativo. L'impegno scientifico nello studio del folklore diventa così anche impegno etico e politico, studiare la cultura del popolo significa contribuire alla formazione di gruppi di opposizione capaci di contrastare il dominio culturale del neocapitalismo.

In questo dibattito, Roberto Leydi si schierò dalla parte del Nuovo Canzoniere Italiano contro Leoncarlo Settimelli. Dal suo punto di vista, infatti, considerava le operazioni come quelle di *Canzonissima* come esempi di folk consumistico, che sono capaci di tradire il «vero significato alternativo del canto popolare» in favore di una facile spettacolarizzazione. Leydi usò parole severe, sostenendo che il contenitore televisivo di prima serata fosse «automaticamente squalificante» per la musica popolare, che in quel contesto avrebbe perso ogni carica politica. Secondo questa visione, inserire canti nati dalla ricerca filologica e dotati di un forte movente politico in un contesto di varietà leggero avrebbe svuotato la musica del suo valore di testimonianza antagonista. Per Leydi ed altri studiosi della materia dell'epoca, il lancio del girone folk a *Canzonissima* segnò drasticamente l'inizio della fine della stagione politica del folk revival. Questo perché il movimento, nato per essere una cultura alternativa e autonoma, finiva per essere assorbito dall'industria culturale di massa che inizialmente voleva sovvertire.¹³⁶

L'unica voce fuori dal coro che non aderì alle accuse del Nuovo Canzoniere italiano fu Roberto De Simone, che possedeva un'idea più tollerante verso le modalità di rielaborazione del materiale popolare per il grande pubblico.¹³⁷

La presenza della musica folk a *Canzonissima* nell'autunno del 1974 è stata definita da Jacopo Tomatis come il “casus belli” definitivo perché rappresentò il punto di rottura irreversibile tra le diverse anime del movimento revivalistico italiano.¹³⁸ L'aggiunta di unire artisti di estrazioni molto diverse, dai ricercatori più colti (come Maria Carta) ad interpreti più vicini al cabaret o al consumo commerciale come Toni Santagata, Lando Fiorini e Nanni Svampa mirava a omologare il folk “autentico” a quello di “consumo”, scatenando polemiche sull'opportunità di tale vetrina.

¹³⁶ Jacopo Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana*, Il Saggiatore, Milano 2021, p. 140.

¹³⁷ Simone Varriale, *Cultura di classe in pillole: il folk revival e le pratiche del giornalismo musicale italiano (1973 – 1977)*, in *Il folk revival in Italia*, (a cura di) Goffredo Plastino, Il Saggiatore, Milano 2016, p. 5.

¹³⁸ Jacopo Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana*, Il Saggiatore, Milano 2021, p. 459.

CAPITOLO 3 - Il girone folk di *Canzonissima* '74: documentazione e analisi della performance

Il presente capitolo ha l'obiettivo di analizzare l'edizione del 1974 di *Canzonissima*. La prima parte del capitolo restituisce attraverso tabelle sinottiche la documentazione delle singole puntate del girone folk, mentre la seconda ne propone un'analisi critica.

Le “trascrizioni” raccolte in questo capitolo sono il risultato di un lavoro da me effettuato di consultazione diretta dei materiali audiovisivi conservati presso la Mediateche RAI di Torino di Via Giuseppe Verdi. Poiché le puntate di *Canzonissima* del 1974/1975 non sono disponibili al pubblico e la loro visione è consentita esclusivamente in sede archivistica, ho ritenuto opportuno affiancare all'analisi critica una documentazione dettagliata delle fonti esaminate. Tale documentazione è stata concepita come uno strumento metodologico finalizzato a restituire non soltanto i contenuti verbali delle puntate, ma anche la loro dimensione visiva, performativa e spettacolare. Per fare ciò, ogni puntata è stata descritta con particolare attenzione agli elementi che concorrono alla costruzione dell'evento televisivo, quindi la disposizione dei cantanti e dell'orchestra e il movimento dei protagonisti sulla scena, la scenografia, i costumi, gli interventi musicali e le soluzioni registiche. L'intento non è stato quello di produrre una semplice sintesi degli avvenimenti, bensì di offrire una restituzione il più possibile accurata dell'esperienza visiva.

Al termine di ogni tabella è stata inserita una breve sezione di osservazioni critiche. In questa parte vengono evidenziati gli elementi emersi dalla visione che appaiono maggiormente significativi ai fini della ricerca, con particolare attenzione ai cantanti protagonisti delle singole puntate, alle modalità della loro rappresentazione televisiva e alle strategie attraverso cui il programma contribuisce alla costruzione della loro immagine pubblica.

3.1 DOCUMENTAZIONE E ANALISI DELLA PERFORMANCE

Puntata 1

Andata in onda: il 06/10/1974

Durata totale della trasmissione: 01:20:11

Totale minuti del girone folk: 00:09:06

Partecipanti alla serata per il **girone musica leggera:**

- Gilda Giuliani con la canzone *Si ricomincia*
- Romina Power con la canzone *Con un paio di blue jeans*
- Mino Reitano con la canzone *Innamorati*
- Camaleonti con la canzone *Il campo delle fragole*
- Franco Simone con la canzone *Fiume grande*

Partecipanti alla serata per il **girone folk:**

- Fausto Cigliano con la canzone *O' Guarracino*
minuti: 00:04:41 **media voti:** 71,100
- Otello Profazio con la canzone *Tarantella cantata*
minuti: 00:04:25:00 **media voti:** 75,533

N. stacchi	Inquadratura	Minutaggio	Forma musicale	Descrizione dell'inquadratura
1	Mezzo busto laterale sinistro	00:26:56	Introduzione / 1 ^a strofa	Fausto Cigliano seduto con la chitarra, asta del microfono davanti. Sorride e annuisce al pubblico. Inizia a cantare; le luci si abbassano creando un effetto di occhio di bue sul cantante.
2	Grand'angolo in movimento	00:27:35	Assolo di chitarra / passaggio al ritornello	L'inquadratura si allarga e compare anche il secondo chitarrista seduto a gambe incrociate. Cigliano canta e suona. La camera ruota lentamente da sinistra a destra e poi si riavvicina fino al primo piano del cantante per la seconda strofa. Sguardo fisso in camera.

3	Mezzo busto laterale destro	00:28:17	Intermezzo strumentale	Cambio veloce sul secondo chitarrista. L'inquadratura torna progressivamente a grand'angolo mostrando entrambi i musicisti.
4	Mezzo busto laterale sinistro	00:28:35	3 ^a strofa	Ripresa del cantante durante la terza strofa.
5	Primo piano laterale sinistro	00:28:49	3 ^a strofa	Cambio repentino a un'inquadratura molto ravvicinata del cantante.
6	Campo medio laterale basso destro → primo piano	00:29:00	Strofa	Entrambi i musicisti in campo; la camera si avvicina lentamente fino al primo piano del cantante.
7	Primo piano chitarrista	00:29:14	Assolo di chitarra	Inquadratura sul chitarrista durante l'assolo. Progressiva riapertura fino a un grand'angolo laterale sinistro.
8	Mezzo busto laterale destro	00:29:30	Strofa	Ripresa del cantante a mezzo busto.
9	Mezzo busto dal basso laterale destro	00:29:43	Strofa	Inquadratura dei due musicisti ripresi dal basso.
10	Mezzo busto laterale destro → grand'angolo	00:29:57	Strofa / avvicinamento finale	Solo il cantante in campo; la ripresa si allarga fino a comprendere entrambi i musicisti e ruota da destra a sinistra. Il cantante mantiene lo sguardo in camera.
11	Grand'angolo → mezzo busto	00:30:30	Strofa finale	La camera si avvicina lentamente fino a mezzo busto del cantante.
12	Grand'angolo	00:31:15	Finale	Allontanamento progressivo fino a mostrare entrambi i musicisti durante la conclusione del brano.
13	Presentatrice	00:31:25	Presentazione	Raffaella Carrà introduce Otello Profazio e il brano "Tarantella cantata".
14	Primo piano cantante	00:31:34	Introduzione strumentale	Otello Profazio suona il flauto. Al termine della melodia si gira e dà l'attacco al tamburello.
15	Mezzo piano musicista	00:31:53	Introduzione strumentale	Inquadratura del musicista che suona il tamburello.
16	Campo medio cantante e corista	00:32:02	Inizio canto / 1 ^a strofa	Inquadratura sulla corista e sul cantante che inizia a cantare.
17	Mezzo piano musicista	00:32:25	Intermezzo strumentale	Il musicista passa dal flauto allo scacciapensieri.

18	Campo medio → grand'angolo panoramico	00:32:35	Strofa	Corista e cantante in primo piano; l'inquadratura si allarga includendo progressivamente gli altri musicisti (scacciapensieri, quartara, tamburello) e ruota da sinistra a destra.
19	Primo piano frontale → grand'angolo	00:33:12	Strofa	Primo piano del cantante. L'inquadratura si apre mostrando tutti i musicisti; la corista inizia a suonare il tamburello.
20	Mezzo busto laterale destro	00:33:36	Strofa	Cantante e corista ripresi insieme.
21	Serie di primi piani	00:33:41	Intermezzo strumentale	Carrellata da sinistra a destra sui vari musicisti.
22	Campo totale dal basso laterale destro	00:33:51	Strofa	Tutti i musicisti ripresi insieme.
23	Primo piano frontale	00:33:56	Strofa	Primo piano del cantante.
24	Mezzo busto musicista → figura intera gruppo	00:34:01	Intermezzo strumentale	Ripresa del musicista con il tamburello; progressivo allargamento fino a mostrare tutti i musicisti a figura intera.
25	Mezzo busto laterale	00:34:12	Strofa	Cantante e corista inquadrati insieme.
26	Mezzo piano musicista	00:34:18	Intermezzo strumentale	Inquadratura del musicista che suona la quartara.
27	Campo totale dal basso laterale destro	00:34:25	Strofa	Tutto l'ensemble musicale in campo.
28	Mezzo busto laterale → grand'angolo → mezzo busto	00:34:30	Strofa finale e conclusione	Cantante e corista; la camera si allarga fino al grand'angolo con tutti i musicisti. Durante gli applausi si riavvicina progressivamente al cantante.
29	Campo sul gruppo	00:35:47	Finale	Conclusione dell'esibizione tra gli applausi del pubblico.
30	Presentatrice	00:35:51	Chiusura / votazione	Raffaella Carrà introduce la fase delle votazioni.

Fausto Cigliano:

- *Ragazzi*: 60,0 (1 da 3, 6 da 2, 3 da 1)
- *Signore*: 80,0 (5 da 3, 4 da 2 e 1 da 1)
- *Signori*: 73,3 (2 da 3, 8 da 2)

Otello Profazio:

- *Ragazzi*: 70,0 (2 da 3, 7 da 2 e 1 da 1)
- *Signore*: 66,6 (4 da 3, 2 da 2 e 4 da 1)
- *Signori*: 90,0 (7 da 3 e 3 da 2)

Analisi

Tutte le prime puntate delle edizioni di Canzonissima hanno una funzione introduttiva fondamentale, proprio per questo hanno la caratteristica di essere sfarzose, ricche di elementi scenici per invogliare lo spettatore a seguire tutte le puntate successive. Se per il girone della musica leggera questi elementi sono riconoscibili, non si può dire lo stesso del girone folk. Essendo una novità introdotta nell'edizione del '74, ci si ritrovò a fare i conti sul come rappresentarlo, mantenendo lo standard alto. Le caratteristiche che accomunano entrambi i gironi sono tre: la centralità del cantante che non viene mai a mancare, un accompagnamento strumentale essenziale e un uso limitato dello spazio scenico.

Nella puntata introduttiva prevalgono inquadrature frontali e relativamente stabili, senza impiegare eccessivamente primi piani. La telecamera crea una certa distanza tra il pubblico e il performer, in quanto si limita a registrare la performance. Tuttavia, il frequente sguardo in camera del performer e l'alternanza tra campo medio e primo piano suggeriscono un primo tentativo di adattamento al linguaggio televisivo che mira allo spettatore domestico.

Già da questa prima puntata si definisce un modello di esibizione che verrà portato avanti con sistematicità: lo sguardo e il sorriso in camera all'inizio della performance, la chitarra suonata in piedi con la gamba sollevata sul blocco di legno (tranne alcuni casi eccezionali) e interazione del cantante con il pubblico quando arriva il ritornello. Si crea così un equilibrio instabile tra fedeltà del modello performativo originario, ovvero il cantante che si esibisce a teatro con davanti il pubblico e il medium televisivo, ovvero lo sguardo in camera, sottolineando il segno dell'ipermediazione del medium. Richard Grusin e Jay David Bolter definiscono nel libro *Remediation: Understanding the new media*

¹³⁹ i concetti di rimediazione, di ipermediazione e immediatezza trasparente, fondamentali per comprendere le logiche televisive. La rimediazione è definita come la rappresentazione di un medium all'interno di un altro, una caratteristica che definisce i nuovi media digitali. La doppia logica¹⁴⁰ della rimediazione si fonda sul desiderio di moltiplicare i propri media e allo stesso tempo di cancellare ogni traccia di mediazione. Questa logica agisce attraverso l'immediatezza trasparente e l'ipermediazione. L'ipermediazione¹⁴¹ è uno stile di rappresentazione visiva il cui obiettivo è richiamare l'attenzione dello spettatore sul medium stesso, rendendo la mediazione opaca; mentre l'immediatezza¹⁴² cerca di rendere il medium visibile e trasparente. In questo caso, il regista cerca di far sì che lo spettatore riconosca il medium televisivo moltiplicando i segni della mediazione.

Dal punto di vista registico, prevalgono inquadrature stabili e frontali con pochi movimenti di camera che assume una funzione prevalentemente documentativa e quindi nascondendo i segni dell'ipermediazione. La performance è caratterizzata da una gestualità contenuta che mette in risalto la voce. L'effetto è quello di voler mostrare sobrietà e compostezza, tipico del modello tradizionale.

Fausto Cigliano apre il girone folk con il brano *O Guarracino*, una canzone napoletana tradizionale del Settecento (autore ignoto). La canzone si potrebbe definire un affresco allegorico che tratta dei pesci del golfo di Napoli come metafora dei comportamenti umani, delle passioni e delle risse popolari. Il protagonista della vicenda è una castagnola (soprannominato Guarracino), un pesce azzurro e agile che decide di accasarsi (*nzurarsi*), successivamente si innamora della sardina (Sardella) che però è l'ex fidanzata del tonno (Alletterato). A questo punto entra in gioco la pettegola del quartiere (Patella) che avvisa il tonno del legame nascente scatenando la gelosia del pesce. Il brano si conclude con la rissa tra i due rivali in amore, che coinvolge anche altre specie di pesci: questa scena viene descritta anche musicalmente dal ritmo parossistico e onomatopeico della canzone. La rissa viene accentuata dal testo che utilizza suoni come *ttè, ttè, ttè e bu, bu, bu*) che simulano colpi di pistola, diventando una vera guerra urbana. Per tutto il brano il ritmo incalzante della tarantella coinvolge anche Fausto Cigliano che esibisce velocità nella dizione. Così come in un quartiere di Napoli ci sono molte persone, anche nel testo della canzone compare una lunga lista di pesci (*treglie, tremmole, porpe, secce, calamare*). Il brano cerca di creare una caricatura del popolo napoletano, da sempre caratterizzato dall'onore (la causa della rissa è una questione di infedeltà), dal caos armonioso (la zuffa finale rappresenta il disordine vitale e carnale tipico dei vicoli di Napoli, dove una piccola discussione riesce a coinvolgere un intero quartiere) e per ultimo - ma non per importanza - l'ironia

¹³⁹ J. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge 2000.

¹⁴⁰ *Ivi*, pp. 5, 21.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 34.

¹⁴² *Ivi*, pp. 11, 21.

(Cigliano chiude il brano chiedendo al pubblico di respirare perché è rimasto senza fiato dopo tanto cantare). Il chitarrista che accompagna il cantante è il Maestro Mario Gangi, chitarrista di fama internazionale che scrisse anche un libro sulla tecnica dello strumento, diplomato presso il Conservatorio Santa Cecilia.

Otello Profazio si esibisce con il brano *Tarantella cantata*, presente anche nelle sue raccolte dedicate al folklore meridionale.¹⁴³ Profazio ha la caratteristica di usare la struttura della tarantella non solo per ballare, ma anche per fare cronaca e satira. A differenza del brano precedente, Profazio usa la tarantella per portare sul palco di Canzonissima un testo intriso di critica politica, parlando della condizione del Sud, dell'emigrazione e delle promesse mancate dai politici. In particolare, Profazio mette in guardia il popolo: la musica serve a dare allegria, ma le parole servono a ricordare le ingiustizie come, ad esempio, la disoccupazione. La tarantella viene così usata per rivendicare l'orgoglio delle origini calabresi e siciliane, usandola come un'arma di resistenza culturale contro l'omologazione della musica leggera commerciale. Si ride delle disgrazie altrui e proprie per esorcizzarle, secondo il detto popolare "ridere per non piangere". Il dialetto usato è un calabrese reggino molto stretto, ma reso comprensibile dalla mimica e dall'enfasi della voce: si evince l'autenticità contadina. La struttura è basata su distici o quartine di settenari/ottonari, tipici della poesia popolare e il ritmo è martellante e ciclico che aumenta progressivamente. La chitarra battente non è solo più uno strumento, ma la "voce" che accompagna il testo e viene definita nella canzone stessa come compagna di viaggio.

¹⁴³ Si ricordano gli album: *Storie e leggende del Sud* (1965), *L'Italia cantata dal Sud* (1971) e *Qua si campa d'aria* (1974).

Puntata n° 2

Andata in onda: il 13/10/1974

Durata totale della trasmissione: 01:13:46

Totale minuti del girone folk: 00:08:01

Partecipanti alla serata per il **girone musica leggera:**

- Gloria e Denis calore con la canzone *Il carro e gli zingari*
- Paola Musiani con la canzone *Il tango della gelosia*
- Massimo Ranieri con la canzone *Immagina*
- I Nomadi con la canzone *Tutto a posto*
- Gino Paoli con la canzone *Il manichino*

Partecipanti alla serata per il **girone folk:**

- Rosa Balestrieri con la canzone *Mi votu e mi rivotu* minuti: 00:03:41:00
media voti: 57,733
- Lando Fiorini con la canzone *Barcarolo romano* minuti: 00:04:20:00
media voti: 100.

N. stacchi	Inquadratura	Minutaggio	Forma musicale	Descrizione dell'inquadratura
1	Presentazione	00:23:38	Presentazione	Carrà introduce Rosa Balestrieri con 'Mi votu e mi rivotu'.
2	Dettaglio chitarra → allargamento	00:23:38	Introduzione strumentale	L'inquadratura parte dalla chitarra e si allarga mostrando una seconda chitarra.
3	Mezzo busto cantante	00:23:54	Strofa	Cantante vestita di nero, occhi socchiusi, interpretazione dolorosa.

4	Primo piano laterale destro	00:24:11	Strofa	Occhi chiusi e microfono vicino alla bocca.
5	Dall'alto con avvicinamento	00:24:27	Strofa	Cantante e due chitarre; luce a occhio di bue e progressivo avvicinamento.
6	Primo piano ravvicinato	00:24:52	Strofa	Volto della cantante in primissimo piano.
7	Laterale sui chitarristi	00:25:06	Intermezzo strumentale	I due chitarristi vestiti di nero vengono ripresi da soli.
8	Quasi frontale → campo più ampio	00:25:23	Strofa	Espressività facciale e gestuale della cantante; compaiono anche i chitarristi.
9	Frontale	00:25:58	Strofa	Inquadratura frontale della cantante.
10	Laterale → gruppo	00:26:07	Strofa	L'inquadratura comprende progressivamente i chitarristi.
11	Primo piano cantante	00:26:48	Finale	Ripresa finale della cantante tra gli applausi.
12	Primo piano Carrà	00:27:20	Presentazione	Introduzione di Lando Fiorini e del brano 'Barcarolo'.
13	Campo totale dall'alto	00:27:27	Introduzione strumentale	Palco molto buio con il cantante al centro.
14	Campo totale con apertura del separé	00:27:36	Introduzione strumentale	Compare l'orchestra RAI dietro il cantante.
15	Primo piano laterale	00:27:47	Inizio canto	Il cantante guarda direttamente in camera.
16	Mezzo corpo con rotazione	00:28:11	Strofa	La telecamera gira completamente intorno al cantante.
17	Frontale	00:28:50	Strofa	Il cantante si accompagna con il mandolino.
18	Da dietro con rotazione	00:29:13	Strofa	Rotazione completa che mostra anche il pubblico.
19	Mezzo busto	00:29:45	Strofa	Inquadratura stabile sul cantante.
20	Primo piano laterale	00:29:50	Strofa	Alterna lo sguardo tra pubblico e camera.
21	Figura intera → primo piano	00:30:17	Strofa	La camera si avvicina progressivamente al cantante.
22	Campo ampio laterale dall'alto	00:30:57	Strofa	Ripresa dell'orchestra e del cantante.

23	Primo piano dal basso → campo ampio	00:31:22	Finale	Finale con orchestra e progressivo allargamento dell'inquadratura.
24	Primo piano Carrà	00:31:34	Votazione	Introduzione della votazione per i cantanti folk.

Rosa Balisteri:

- *Ragazzi*: 40,0 (8 da 1, 2 da 2)
- *Signore*: 66,6 (2 da 3, 6 da 2, 1 da 1)
- *Signori*: 66,6 (uguale alle donne)

Lando:

- *Ragazzi*: 100 (tutti da 3)
- *Signore*: 100 (tutti da 3)
- *Signori*: 100 (tutti da 3)

Ospite speciale: Paolo Villaggio.

Analisi

Dopo la prima puntata caratterizzata dalla semplicità delle scelte registiche, dalla seconda si iniziano a cercare delle inquadrature più particolari che evocano il significato delle canzoni. Emergono con chiarezza due modelli performativi opposti:

Nell'esibizione di Rosa Balistreri la regia insiste molto sul primo piano della cantante, isolandone il volto della cantante per enfatizzarne l'intensità espressiva. I movimenti di macchina sono lenti e progressivi, contribuendo a creare una temporalità distesa e dilatata. La gestualità è contenuta, lo sguardo spesso rivolto verso il basso e la voce che assume una qualità fortemente emotiva. L'assenza del pubblico nell'inquadratura e l'uso di una luce concentrata producono un effetto di isolamento, trasformando la performance in un'esperienza intima e introspettiva. Anche l'abbigliamento *total black* della cantante e dei due chitarristi aiuta alla creazione di uno spazio cupo e pensieroso, descrivendo anche attraverso l'abbigliamento ciò che la canzone vuole comunicare: il cantante stesso impersonifica il brano che canta. A tal proposito Philip Auslander introduce il concetto di musical persona, ovvero la performance musicale non è una semplice esecuzione del brano, ma come la

rappresentazione di un'identità all'interno di un contesto.¹⁴⁴ La musical persona non coincide né con la persona reale del musicista né con un personaggio di finzione, come magari accadrebbe in teatro, bensì diventa un mediatore tra l'individuo reale e l'atto della performance, in sostanza una versione del sé costruita appositamente per suonare in determinate circostanze.¹⁴⁵ La musical persona si manifesta attraverso quello che Erving Goffman chiama *front* (la facciata) che comprende l'abbigliamento, il comportamento (come, ad esempio, la *guitare face*) e l'ambientazione della performance.¹⁴⁶ Queste scelte sono fortemente influenzate dal genere musicale, che agisce come una cornice (frame) sociale che detta convenzioni e aspettative. Il pubblico riesce a percepire lo stato d'animo che la canzone vuole trasmettere e lo si evince dall'applaudire lievemente, timoroso di rompere l'atmosfera.

Lando Fiorini, al contrario propone una performance costruita secondo una logica apertamente spettacolare. La regia introduce movimenti circolari della telecamera, che arrivano a includere il pubblico e l'orchestra nello spazio visivo. L'apertura del separé e la progressiva espansione dello spazio scenico contribuiscono a creare un effetto di crescente coinvolgimento e di un ambiente più ampio. In questo caso, la performance si configura come evento condiviso, orientato all'intrattenimento e alla partecipazione, come mostrato anche dagli stacchi della telecamera sul pubblico. La netta differenza tra i due modelli è confermata anche dal sistema di votazione, che premia la dimensione spettacolare.

Rosa Balistreri canta il brano *Mi votu e mi rivotu*, un canto d'amore notturno che mostra i sentimenti di un innamorato tormentato che viene consumato dalla passione e dall'insonnia. Il tema della canzone è insito nel titolo stesso: non c'è uno sviluppo di una storia, ma solo la condizione esistenziale perpetua del protagonista che "si gira e si rigira" nel letto. La notte, infatti, non è dedicata al sonno, ma alla visione mentale delle bellezze dell'amata, per la quale prova un amore idealizzato e totalizzante. Il testo culmina in una promessa di devozione eterna, con l'unico limite posto dalla morte ("quannu la vita mia finisci e mori"). Il testo si rifà alla tradizione dei canzonieri popolari siciliani del XVIII e XIX secolo, nobilitati dall'interpretazione viscerale della Balistreri. La canzone si basa sull'ottava siciliana, composta da versi endecasillabi con rima alternata (ABABABCC), anche se nelle versioni cantate la struttura può variare per assecondare il ritmo del respiro e dalla chitarra. Sempre nel testo, si può trovare una iperbole (il tempo dilatato delle "notti intere") e una antitesi tra

¹⁴⁴ Philip Auslander, *Musical Personae* in «The Drama review», vol. 50, n. 1, New York University and the Massachusetts Institute of Technology 2006.

¹⁴⁵ *Ivi*, pp. 101 – 102.

¹⁴⁶ *Ivi*, pp. 104 – 113.

il desiderio di “pace” e lo stato di “afflizione” permanente del cuore. Il dialetto siciliano utilizzato è antico, quasi non più in uso.

Lando Fiorini si esibisce con il brano *Barcarolo romano*, un classico della canzone romana, con testo di Balzani e Pizzicaria (1926). Il brano è una narrazione drammatica che utilizza la cornice idilliaca di una Roma notturna per svelare una tragedia intima. La trama si sviluppa su due binari opposti: da una parte c'è la bellezza della città (la luna, il Tevere, le fontane, l'allegria dei giovani che cenano all'aperto), dall'altra c'è il carico di morte che il barcarolo trasporta sulla sua barca. Il protagonista sta trasportando il corpo senza vita della donna che amava, la quale si è tolta la vita gettandosi nel fiume. La “gita in barca”, solitamente momento di svago e di corteggiamento, diventa qui un corteo funebre solitario. Il fiume non è solo più un elemento geografico, ma assume una rilevanza mitologica e diventa il confine tra la vita (rappresentata dalle sponde illuminate) e la morte (rappresentata dall'oscurità dell'acqua) e il barcarolo si trasforma così in Caronte innamorato e disperato. Il tema centrale è l'isolamento del dolore: mentre il barcarolo piange la sua amata, intorno a lui la città continua a vivere, ridere e cantare, ignara del dramma che scorre sul fiume. La luna, simbolo degli innamorati, diventa qua un testimone muto e gelido, la cui luce illumina crudelmente la realtà degli eventi. La dizione è ben scandita, tipico della canzone romana d'autore del primo del Novecento. Il brano segue un andamento ternario (simile a un valzer lento) che mima il movimento dei remi in acqua (voga, voga). La struttura è composta da strofe descrittive seguite da un ritornello che diventa un'invocazione dolorosa. Anche l'uso frequente di vocali aperte e rime piane conferisce al testo una fluidità che richiama lo scorrere del Tevere, creando un effetto ipnotico che contrasta con la durezza del contenuto.

Molto importante è la differenza del pubblico a due canzoni che hanno una tematica molto cupa: Rosa Balisteri riesce a commuovere il pubblico, quasi a paralizzarlo dal dolore, mentre durante l'esibizione di Lando Fiorini il pubblico partecipa alla canzone con urla e applausi, come se fosse una canzone dal tema leggero. Sicuramente la gestualità intima di Rosa Balistreri riesce a trasmettere tristezza, mentre i movimenti aperti, il sorriso di Lando e un arrangiamento in maggiore (con poche battute in minore corrispondenti ai versi dedicati alle morte) trasmettono spensieratezza.

Puntata 3

Andata in onda: il 20/10/1974

Durata totale della trasmissione: 01:14:22

Totale minuti del girone folk: 00:08:21

Partecipanti alla serata per il **girone musica leggera:**

- Gianni Bella con la canzone *Più ci penso*
- Peppino di Capri con la canzone *Piano piano, dolce dolce*
- Anna Melato con la canzone *Nuvole nuvole*
- I Vianella con la canzone *Com'è bello fa' l'amore quanno è sera*
- I Nuovi Angeli con la canzone *Carovana*

Partecipanti alla serata per il **girone folk:**

- Canzoniere Internazionale con la canzone *Siam venuti a cantar maggio*
minuti: 00:04:35 **media voti:** 72, 733
- Tony Santagata con la canzone *Quant'è bello lu primm'ammore*
minuti: 00:03:46 **media voti:** 84, 433

N. stacchi	Inquadratura	Minutaggio	Forma musicale	Descrizione
1	A tre quarti	00:31:02	Introduzione / Presentazione	La Carrà si avvicina a Tony Santagata che la aspetta con il microfono sull'asta e le braccia lungo i fianchi. Carrà sulla destra e Tony sulla sinistra. Tony si congratula per il balletto, lei lo ringrazia e apre il girone folk presentando Tony Santagata con <i>Quant'è bello lu primo ammore</i> .
2	Mezzo busto → Figura intera	00:40	Intro musicale / Applausi	L'inquadratura da mezzo busto si allarga per mostrare lui per intero con l'orchestra dietro. Applausi del pubblico.
3	Laterale lato destro	00:45	Strofa	Lui guarda prima il pubblico, poi la telecamera poche parole dopo.
4	Frontale / Centrale	00:52	Ritornello	Muove il braccio destro come per dirigere e incitare il pubblico a cantare con lui. Sorride molto.

5	Primo piano (lato sinistro)	01:03	Seconda strofa	Inquadratura a sinistra. Guarda in camera sorridendo e gesticolando.
6	Frontale mezzo busto	01:11	Strofa	Orchestra dietro al buio con pannelli illuminati. Occhio di bue solo su di lui. Il pubblico urla "bravo" e applaude ripetutamente.
7	Laterale destra (Primo piano)	01:21	Terza strofa	Inquadratura laterale destra per l'inizio della terza strofa. Guarda in camera, sorride e gesticola (imita il segno del fumare sul verso "a sigaretta in boc").
8	Frontale mezzo busto	01:29	Ritornello	Stessa inquadratura frontale precedente. Dirige il pubblico, che è in escandescenza.
9	Laterale a sinistra	01:39	Quarta strofa	Guarda in camera e gesticola per mimare il testo ("quando il marito è piccl..." fa il segno del magro col mignolo e della donna formosa allargando le braccia dai fianchi).
10	Frontale	01:48	Ritornello	Fa finta di marciare sul posto e poi torna a gesticolare.
11	Laterale destra	01:59	Quinta strofa	Canta i versi "ti sei messa la gonna bianca etc.". Guarda in camera.
12	Frontale (Stessa prec.)	02:06	Ritornello	Stessa inquadratura precedente. Dirige il pubblico.
13	Laterale a sinistra	02:17	Sesta strofa	Inquadratura a sinistra per la sesta strofa. Fine alla sua stessa battuta.
14	Frontale	02:24	Ritornello	Stessa inquadratura frontale con orchestra dietro. Dirige il pubblico.
15	Laterale destra (Primo piano)	02:35	Strofa / Versi parlati	Guarda in telecamera. Urla il verso "ma io so uomn a parole e fatti" abbinandolo a un gesto rapido della mano dall'alto in basso; ride da solo sul verso "pretende l'acqua calda..." mimando il lavaggio dei piatti.
16	Mezzo busto / Frontale	02:43	Ritornello	Orchestra dietro nella penombra. Dirige il pubblico.
17	Laterale a sinistra	02:54	Strofa	Cerca di imitare il testo con le mani: sul verso "ho le gambe dritte..." fa un gesto verso la telecamera; su "tira in bocca" fa un movimento di lancio da destra a sinistra con la mano destra.
18	Frontale (Stessa prec.)	03:08	Ritornello	Stessa inquadratura precedente, stesso gesto di dirigere il pubblico.

19	Laterale lato destro	03:18	Strofa	Guarda in camera. Al verso "non ci conviene" scuote la testa, mentre al verso "ma mari" fa un cenno con la mano destra come per dire di smetterla.
20	Frontale	03:26	Ritornello	Ripresa del ritornello con la consueta inquadratura.
21	Frontale → Campo largo	03:42	Finale	Canta l'ultima parola allargando e allungando le mani. L'inquadratura si fa progressivamente sempre più larga allontanando la telecamera. Si accendono le luci, si chiudono le tende dietro di lui e il pubblico applaude. Lui si inchina.
22	Dettaglio / Campo fisso	03:46	Fine esibizione	Chiusura definitiva delle tende e fine della sua scena.
23	Primo piano	00:00:00 Il minutaggio inizia da capo in quanto anche di questa esibizione non è disponibile il timelapse in archivio RAI.	Presentazione	La Carrà viene nuovamente inquadrata in primo piano. Ridendo presenta il secondo partecipante al girone folk: il gruppo toscano Il Canzoniere Internazionale con il brano Siam venuti a cantar maggio.
24	Dal basso → Rotazione	00:00:17	Introduzione strumentale	Il gruppo è in cerchio con separé chiuso dietro. Danno inizialmente la schiena al pubblico, poi si girano lentamente continuando a suonare. Componenti: fisarmonica, chitarra acustica, chitarra a 12 corde + tamburo a vita, triangolo + zampogna, tamburello, mandola.
25	Mezzo busto laterale destro	00:01:00	Assolo strumentale	Focus sul musicista con la fisarmonica che esegue un assolo.
26	Grandangolo	00:01:00	Strofa	Inquadratura panoramica che mostra tutto il gruppo nell'immagine.
27	Primo piano → Panoramica	00:01:14	Strofa	Primo piano sul musicista con chitarra a 12 corde. La telecamera passa lentamente da un musicista all'altro e torna in grandangolo quando raggiunge la chitarra classica.

28	Dinamica / Movimento	00:01:40	Strofa	Stesso movimento di camera dell'inquadratura precedente.
29	Mezzo busto	00:01:46	Strofa	Focus sul cantante con la zampogna sotto il braccio e il triangolo in mano. Canta da solo, accompagnato unicamente dalla fisarmonica. Il pubblico applaude.
30	Grandangolo	00:02:19	Strofa	Tutto il gruppo è visibile. Due luci dall'alto creano un gioco che sembra dividere idealmente il gruppo a metà.
31	Primo piano → Apertura	00:02:34	Strofa	Primo piano sul cantante con il triangolo che canta da solo accompagnato dal gruppo. L'inquadratura si apre poi lentamente per includere i due musicisti accanto (mandola e chitarra acustica).
32	Mezza figura → Apertura	00:02:43	Strofa	Nuova inquadratura sulla fisarmonica. Lentamente si allarga verso la ragazza con la chitarra acustica; in sottofondo si sente la zampogna.
33	Mezzo busto → Panoramica rapida	00:03:09	Strofa	Focus sulla cantante con il tamburello e sul musicista con la chitarra a 12 corde che cantano insieme (accompagnati dal gruppo). Poi la camera si sposta velocemente da sinistra a destra inquadrando tutti i cantanti.
34	Primo piano → Apertura	00:03:29	Strofa	Inquadratura iniziale sul tamburo che poi si apre lentamente sul resto del gruppo.
35	Mezzo busto	00:03:39	Strofa (no accompagnamento musicale)	Focus sul musicista con la zampogna che canta il suo assolo senza strumenti per evidenziare il testo ("per quest'anno è andata male, poco grano, poca farina...").
36	Mezzo busto (Stessa inquadratura)	00:03:53	Strofa	La telecamera passa al fisarmonicista che risponde cantando da solo ("che mi entrasse la volpe nel mi pollaio").
37	Mezzo busto (Stessa inquadratura)	00:03:56	Strofa	Passaggio al musicista con la chitarra a 12 corde che canta la sua battuta ("e si mangiasse tutte le galline").

38	Mezzo busto (Stessa inquadratura)	00:03:58	Strofa	Ritorno sul musicista con la fisarmonica ("che mi entrassero i ladri nel mi granaio").
39	Mezzo busto (Stessa inquadratura)	00:04:01	Strofa	Ritorno al musicista con la chitarra a 12 corde ("che si muffasse il vin nelle cantine").
40	Mezzo busto → Grandangolo	00:04:04	Strofa	Focus sulla chitarra acustica e sul suonatore di zampogna/triangolo che spunta da dietro per la battuta ("un mal di pancia al padre..."). Segue la risposta in coro di tutti ("e arrivederci a tutta la famiglia"). Concluso il dialogo, l'inquadratura si allarga a tutti i componenti del gruppo.
41	Stacco su fisarmonica → Campo largo	00:04:15	Finale strumentale / Chiusura	Inquadratura sulla fisarmonica che si allarga per il finale solo musicale. Ancora suonando, i musicisti si girano verso il separé dando le spalle al pubblico. Le luci si abbassano. (Segue intervento finale della Carrà per aprire la votazione).

Toni Santagata:

- *Ragazzi*: 70,0 (4 da 3, 3 da 2, 3 da 1)
- *Signore*: 90,0 (7 da 3 e 3 da 2)
- *Signori*: 93,3 (8 da 3 e 2 da 2)

Il Canzoniere Internazionale:

- *Ragazzi*: 70,0 (3 da 3, 5 da 2 e 2 da 1)
- *Signore*: 76,6 (5 da 3, 3 da 2 e 2 da 1)
- *Signori*: 86,6 (6 da 3, 4 da 2)

Analisi

La terza puntata si colloca in continuità con le precedenti, riprendendone le dinamiche principali ma mostrando una maggiore integrazione tra dimensione performativa e regia televisiva. Pur mantenendo una particolare attenzione all'espressività del volto e alla dimensione vocale – cioè alla sfera più intima della performance –, si osservano esibizioni meno statiche rispetto a quelle delle prime due

puntate. I performer sfruttano infatti in misura crescente il corpo e lo spazio scenico per costruire una presenza più propriamente televisiva. Parallelamente, la regia ricorre con maggiore frequenza a inquadrature a mezzo busto e a una più ampia varietà di punti di ripresa, limitando l'uso del primo piano.

Appena Toni Santagata entra in scena, il pubblico reagisce con grande entusiasmo, anche perché porta sul palco un brano già molto popolare all'epoca di *Canzonissima* '74. In questa esibizione il principio della centralità del cantante emerge con particolare evidenza: l'orchestra, collocata sullo sfondo, è poco illuminata e difficilmente distinguibile, mentre l'occhio di bue puntato su Santagata cattura immediatamente l'attenzione dello spettatore. Anche l'impiego di una gestualità ricorrente – come il gesto di dirigere simbolicamente l'orchestra – contribuisce a coinvolgere il pubblico, che interagisce attivamente con lo spettacolo. Santagata cerca inoltre di adattare il testo della canzone ai movimenti del corpo, una strategia che i concorrenti delle puntate precedenti avevano adottato solo in misura limitata, poiché impegnati a suonare uno strumento o a mantenere le mani sull'asta del microfono.

Al termine dell'esibizione viene utilizzato un dispositivo scenico diverso da quelli osservati finora: al posto del separé che solitamente segnava la conclusione della performance compare un tendone. Questa scelta potrebbe essere stata dettata dal fatto che il gruppo successivo avrebbe occupato l'intero palcoscenico, mentre il separé era più adatto a delimitare uno spazio performativo circoscritto.

Toni Santagata presenta il brano *Quant'è bello lu primm'ammore*, che contribuì a consolidarne l'immagine di «re del folk-cabaret italiano». La canzone costituisce una celebrazione nostalgica e ironica del primo amore, rappresentato non come un ideale romantico astratto, ma come un'esperienza intensa, concreta e travolgente. Il testo ruota attorno all'idea che il primo amore sia insuperabile per la sua forza emotiva («lu primm'ammore è 'o primmo e l'urtemo») e contiene numerosi riferimenti alla vita di paese, evocata attraverso gli sguardi tra compaesani e le promesse d'amore dei giovani. Nonostante il tema sentimentale, Santagata introduce una componente di allegria contagiosa: non si tratta di rimpiangere un amore perduto, bensì di celebrare il fatto che esso sia esistito, invitando tutti a partecipare al canto.

Il cantante utilizza il dialetto foggiano, reso tuttavia particolarmente accessibile e in parte “italianizzato” nei passaggi chiave, così da favorirne la comprensione da parte del pubblico nazionale. L'impiego di forme come l'articolo «lu» e delle tipiche terminazioni in «-u» conferisce al brano un carattere rustico e autentico. La struttura musicale si basa su un ritmo di tarantella: le strofe sono brevi e incalzanti, mentre il ritornello è più ampio e corale, chiaramente concepito per favorire il coinvolgimento collettivo del pubblico, secondo quello che oggi definiremmo un effetto “stadio” o

“piazza”. Santagata inserisce inoltre frequenti interiezioni, grida e incitamenti tipici del cabaret, che interrompono la regolarità della metrica tradizionale e trasformano la canzone in una vera e propria performance teatrale.

Il secondo concorrente della puntata è il Canzoniere Internazionale, introdotto da Raffaella Carrà in maniera insolita. Nella presentazione il gruppo viene infatti definito «nuovo e particolare», sottolineando implicitamente quanto una simile proposta fosse ancora inusuale per il pubblico televisivo. Tre elementi, in particolare, catturano l’attenzione dello spettatore: il fatto che il gruppo compaia inizialmente dando le spalle al pubblico, il continuo cambio di strumenti e il dialogo finale in dialetto.

Per la prima volta all’interno di *Canzonissima* vengono introdotti elementi estranei al linguaggio della musica leggera tradizionale e il girone folk appare nettamente distinto da quello dedicato alla canzone popolare di consumo. Il primo elemento di novità riguarda proprio l’ingresso in scena: il gruppo si presenta voltato di spalle e si gira soltanto successivamente verso il pubblico, sorridendo e suonando. L’effetto è quello dell’inizio di un programma autonomo, come se i musicisti stessero eseguendo una propria sigla di apertura.

Anche gli strumenti utilizzati appartengono alla tradizione della musica popolare e, per la prima volta, vengono mostrati in modo così evidente al pubblico del varietà televisivo. Infine, il dialogo conclusivo produce un effetto di forte straniamento: la musica si interrompe e i componenti del gruppo inscenano un battibecco, enfatizzato dai rapidi cambi di inquadratura. Sebbene il dialetto utilizzato non sia immediatamente comprensibile a tutti, le parole chiave vengono scandite con chiarezza, consentendo al pubblico di cogliere il senso generale del discorso («quest’anno è andata male», «maiale», «pollaio», «galline», «ladri», «vino», «padre» e «figlia»). Gli spettatori provenienti da contesti rurali possono così riconoscersi in questo racconto e sentirsi rappresentati all’interno di una trasmissione che fino a quel momento aveva privilegiato un immaginario dominato da sfarzo e perfezione.

Il brano presentato dal Canzoniere Internazionale è *Siamo venuti a cantar maggio* e rievoca un rito agrario dalle profonde radici nella storia contadina italiana. La canzone descrive infatti la pratica della “maggiolata” o del “cantar maggio”, tradizione diffusa nell’Appennino tosco-emiliano e in molte altre aree dell’Italia centrale. I protagonisti sono i maggianti, gruppi di cantori che si spostano di casa in casa e di podere in podere per annunciare l’arrivo della primavera.

Attraverso il loro canto essi portano la benedizione della natura che si risveglia e, in cambio, ricevono piccoli doni come uova, vino o generi alimentari. Si instaura così una forma di reciprocità che rafforza

il legame tra la comunità e la terra. Il testo si rivolge spesso direttamente al padrone o alla massaia, lodandone la generosità nella speranza di ottenere ospitalità e doni. Il brano esprime inoltre una concezione ciclica del tempo: nonostante le difficoltà del lavoro agricolo, il ritorno del mese di maggio garantisce il continuo rinnovarsi della vita.

Anche sotto il profilo formale il testo richiama i caratteri della tradizione popolare. È costruito prevalentemente su quartine di settenari e ottonari, con schemi di rima semplici e facilmente memorizzabili. Il lessico è fortemente legato al mondo agricolo e naturale, mentre il dialetto toscano risulta in parte adattato per favorire la comprensione da parte del pubblico nazionale. Fondamentale è infine la struttura responsoriale del brano: il solista lancia l'invocazione e il coro risponde riprendendone il contenuto, riflettendo musicalmente l'idea di comunità che costituisce il nucleo simbolico dell'intera canzone.

Nonostante la forte carica innovativa dell'esibizione del Canzoniere Internazionale, è il ritornello immediato e coinvolgente di Toni Santagata a conquistare il pubblico e a consentirgli il passaggio al turno successivo.

Puntata 4

Andata in onda: il 27/10/1974

Durata totale della trasmissione: 01:13:34

Totale minuti del girone folk: 00:06:48

Partecipanti alla serata per il **girone musica leggera:**

- Al Bano con la canzone *Addio alla madre*
- Orietta Berti con la canzone *La bella giardiniera tradita nell'amor*
- Claudio Villa con la canzone *Una splendida bugia*
- Wess & Dori Ghezzi con la canzone *Noi due per sempre*
- Equipe 84 con la canzone *Mercante senza fiori*

Partecipanti alla serata per il **girone folk:**

- Elena Calivà con la canzone *U sciccardeddu*
minuti: 00:03:27 **media voti:** 85,500
- Duo di Piadena con la canzone *Meglio sarebbe*
minuti: 00:03:21 **media voti:** 50,766

Duo di Piadena:

- *Ragazzi* 63,3 (3 da 3, 3 da 2 e 4 da 1)
- *Signore:* 90,0 (7 da 3, 3 da 2)
- *Signori:* 80,0 (4 da 3, 6 da 2)

Elena Calivà:

- *Ragazzi* 86,6 (6 da 3, 4 da 2)
- *Signore* 83,3 (5 da 3, 5 da 2)
- *Signori* 86,6 (6 da 3, 4 da 2)

Balletto di presentazione di Clay Regazzoni.

N. Stacchi	Minutaggio	Inquadratura	Forma Musicale	Descrizione dell'Inquadratura
1	00:24:00	Grandangolo	Introduzione / Inizio musica	Grandangolo sui quattro componenti: il cantante, un suonatore di nacchere, un musicista con la chitarra (con gamba appoggiata su un cubo di legno) e la fisarmonica. Non ci sono persone sedute. Dietro si chiude il separé dopo l'esibizione della Carrà e la musica inizia.
2	00:24:25	Primo piano	Strofa	Primo piano sul cantante, muove la testa a ritmo di musica.
3	00:24:53	Mezzobusto	Ritornello	Inquadratura mezzobusto del cantante e di quello che suona le nacchere. Cantano loro due, il musicista fa il basso continuo. Tutto il ritornello prosegue in questo modo.
4	00:25:20	Mezza figura	Parte musicale	Parte solamente strumentale in cui hanno inquadrato solo i due musicisti a mezza figura, ovvero la chitarra e la fisarmonica.
5	00:25:27	Frontale → Primo piano	Strofa	Inquadratura frontale del gruppo di cantanti. Lentamente l'inquadratura si chiude verso il cantante e finisce con un primo piano su di lui. Posizionamento da sinistra: fisarmonica, chitarra, cantante e nacchere.
6	00:25:56	Mezzobusto	Ritornello	Per il ritornello stessa inquadratura di prima a mezzo busto del cantante e del musicista di nacchere che cantano. (Nota: nel testo era indicato 00:27:56, ma l'ho riposizionato qui per seguire l'ordine logico del minutaggio).
7	00:26:23	Mezzobusto	Finale	Parte di nuovo musicale con mezzo busto sulla chitarra e sulla fisarmonica. Sorridono. Poi l'inquadratura si allarga su tutti e quattro. Per il finale sono tutti insieme nello schermo. A fine brano le luci si accendono tutte. Applausi. Taglio netto su Carrà che presenta Elena Calivà.
8	00:26:58	Totale del gruppo	Introduzione brano	Separé sempre chiuso. Inquadratura grande sul gruppo (da sinistra: tamburello con nacchere, cantante donna, chitarra, in centro e spostata in avanti Elena Calivà, in secondo piano chitarra, una cantante e un musicista con scacciapensieri). Il pubblico applaude, lei fa un piccolo inchino. Iniziano a suonare e poi a cantare.

9	00:27:21	Primo piano frontale	Strofa	L'inquadratura inizia ad avvicinarsi abbastanza velocemente alla cantante. Primo piano della donna frontale.
10	00:27:46	Ripresa laterale a tutto corpo	Ritornello	Ripresa laterale del gruppo a tutto corpo. La telecamera si avvicina verso il centro.
11	00:27:54	Ripresa laterale a tutto corpo	Ritornello	Stesso movimento ma dal verso opposto, quindi da destra. Le cantanti dietro battono le mani a ritmo di musica.
12	00:28:02	Primo piano	Strofa	Primo piano sulla cantante protagonista per la seconda strofa. Lentamente si sposta leggermente verso il lato.
13	00:28:29	Primo piano → Totale	Ritornello	Primo piano su uno che suona il tamburello con le nacchere. Velocemente il primo piano da sinistra passa lentamente verso destra e si passa a un'inquadratura in primo piano di tutto il gruppo.
14	00:28:46	Primo piano	Strofa	Primo piano della cantante per la terza strofa (la telecamera si sposta da destra a sinistra).
15	00:29:18	Mezza figura laterale dx	Strofa	Mezza figura laterale sulla destra con metà orchestra (chitarra, voce e tamburello, con Elena davanti in primo piano). L'inquadratura si avvicina verso la cantante.
16	00:29:26	Mezza figura laterale sx	Strofa	Stessa modalità di inquadratura ma dal lato opposto. Il pubblico batte le mani a tempo di musica e canta la canzone.
17	00:29:34	Primo piano	Quarta strofa	Quarta strofa con primo piano su Elena.
18	00:30:06	Mezzobusto laterale dx	Ritornello	Ultimo ritornello, inquadratura laterale mezzo busto con la parte destra dell'orchestra.
19	00:30:13	Mezzobusto laterale sx	Ritornello	Stessa inquadratura del precedente, ma dal lato opposto.
20	00:30:22	Mezzobusto frontale → Totale	Finale	Inquadratura mezzo busto frontale che piano piano si allarga fino a diventare a busto intero prendendo tutto il palco. Applausi. Il gruppo si sfalda ed esce di scena, entra la Carrà per le votazioni.

Analisi

In questa puntata si accentua ulteriormente il dialogo diretto tra performer e telecamera, pur senza introdurre elementi di particolare novità rispetto a quanto osservato nelle puntate precedenti. Rimane centrale la combinazione tra sguardo in macchina e gestualità del corpo, utilizzata per visualizzare e rafforzare il contenuto del testo cantato. Anche le frequenti inquadrature del pubblico contribuiscono

a costruire l'idea della performance come evento condiviso, fondato su una continua interazione tra artisti e spettatori. Si consolidano inoltre alcune soluzioni registiche ricorrenti: nei ritornelli prevalgono spesso inquadrature laterali a mezzo busto che includono più interpreti, mentre nelle strofe si fa ampio ricorso al primo piano, funzionale a valorizzare l'espressività individuale dei cantanti.

Il girone folk della puntata viene aperto dal Duo di Piadena con il brano *Meglio sarebbe*, ispirato alla tradizione musicale della Valle Padana e caratterizzato dall'intreccio tra malinconia contadina e riflessione esistenziale. La canzone si configura come un canto di disillusione e rimpianto, costruito attorno a una serie di ipotesi irreali introdotte dalla formula che dà il titolo al brano. Più che narrare una vicenda specifica, il testo esprime uno stato d'animo: il protagonista riflette sulla durezza della propria condizione e sulle conseguenze di un amore non corrisposto, giungendo alla conclusione che sarebbe stato preferibile non aver mai intrapreso determinate esperienze. L'amore assume così i tratti di una condanna e si accompagna al desiderio di recuperare un'innocenza o una libertà perdute («Meglio sarebbe stato non amarti...»). Da esperienza di pienezza, il sentimento si trasforma progressivamente in sofferenza e in una sorta di prigionia interiore.

Nel brano emerge inoltre un senso di fatalismo tipico della cultura rurale padana: la consapevolezza che alcune scelte, una volta compiute, siano irreversibili e che il ritorno al passato possa esistere soltanto nel piano immaginario evocato dal canto. Il dialetto cremonese-mantovano utilizzato dal Duo di Piadena contribuisce a creare un'atmosfera raccolta e introspettiva, particolarmente adatta ai contenuti del testo. A differenza di molte delle canzoni presentate nelle puntate precedenti, il ritmo è lento e meditativo; le frasi sono brevi e intervallate da pause che favoriscono la riflessione e richiamano la tradizione dei canti d'osteria, nei quali la comprensione del testo rivestiva un'importanza primaria. Attraverso questa interpretazione, il Duo di Piadena riesce a evocare simbolicamente la nebbia, il silenzio e la malinconia della pianura padana.

Elena Calvià presenta invece *U Sciccareddu*, uno dei brani più rappresentativi del repertorio folk siciliano. Anche in questo caso il tema affrontato è tutt'altro che leggero. La canzone assume la forma di un lamento funebre, al tempo stesso ironico e paradossale, dedicato alla morte dell'asino, animale simbolo della fatica contadina. Il protagonista piange la perdita del proprio animale, descrivendone minuziosamente le qualità e le funzioni. In realtà non viene celebrato soltanto l'asino, ma anche ciò che esso rappresentava per la sopravvivenza quotidiana della famiglia. L'animale era infatti indispensabile per il trasporto della legna, dell'acqua e delle persone, e la sua morte comportava una perdita economica e pratica difficilmente sostenibile per un contadino povero.

Il testo procede attraverso un'enumerazione delle diverse parti del corpo dell'asino, dalle orecchie fino alla coda, con un'enfasi che richiama le grandi elegie della tradizione letteraria. Da questo contrasto tra la modestia del soggetto e la solennità del tono nasce una componente comica particolarmente efficace. L'asino diventa così una sorta di alter ego del padrone: entrambi sono accomunati dalla fatica, dal sacrificio e da una condizione di marginalità sociale. In un mondo che tende a celebrare i potenti, il canto popolare siciliano sceglie di rendere omaggio a un animale da soma, affermando implicitamente la dignità del lavoro contadino.

L'atteggiamento del brano nei confronti della sofferenza richiama inoltre quella logica del "ridere per non piangere" già emersa nella canzone di Otello Profazio analizzata nella prima puntata. La comicità non annulla il dolore, ma rappresenta una strategia per affrontarlo e renderlo sopportabile. In questo senso si può richiamare il celebre concetto pirandelliano del «sentimento del contrario», per cui il riso nasce dalla consapevolezza di una realtà profondamente tragica.

Dal punto di vista linguistico il brano utilizza un registro diretto e popolare, fortemente radicato nella cultura contadina. La struttura è articolata in strofe narrative intervallate da un ritornello corale, mentre il ritmo richiama quello di una lenta marcia funebre che, in questa interpretazione, tende progressivamente ad accelerare fino a trasformarsi quasi in una danza liberatoria. Sul piano compositivo, il testo si fonda sul procedimento del climax: a ogni strofa si aggiunge un nuovo elemento della descrizione dell'asino, producendo un accumulo progressivo che sostiene sia l'effetto comico sia quello emotivo del racconto.

Puntata n° 5

Andata in onda: il 03/11/1974

Durata totale della trasmissione: 01:16:33

Totale minuti del girone folk: 00:07:06

Partecipanti alla serata per il **girone musica leggera:**

- Gigliola Cinquetti con la canzone *L'edera*
- Memo Remigi con la canzone *Innamorati a Milano*
- Peppino Gagliardi con la canzone *Che cos'è*
- Little Tony con la canzone *Cavalli bianchi*
- Dik Dik con la canzone *Help me*

Partecipanti alla serata per il **girone folk:**

- Marina Pagano con la canzone *Tammuiata nera*
minuti: 00:02:36:00 **media voti:** 91,111
- Nanni Svampa e Lino Patruno con la canzone *Mestieri ambulanti*
minuti: 00:04:30:00 **media voti:** 66, 666

N. Stacchi	Minutaggio	Inquadratura	Forma Musicale	Descrizione dell'Inquadratura
1	00:22:25	Totale → Frontale	Introduzione	Separé chiuso, cantanti davanti: uno canta e l'altro suona la chitarra. Indossano una camicia bianca con le maniche larghe. Tutti in piedi, il chitarrista ha la gamba appoggiata su un tronco di legno.

2	00:22:54	Primo piano	Strofa	Primo piano sull'uomo che canta, si porta le mani alla bocca per urlare.
3	00:22:59	Primo piano	Strofa + Urlo	Primo piano sulla chitarra (Lino Patruno) e urla anche lui.
4	00:23:05	Primo piano	Strofa	Primo piano sul cantante che poi inizia a cantare.
5	00:23:32	Mezzobusto laterale	Ritornello	Mezzo busto laterale dei due artisti che cantano insieme.
6	00:23:39	Primo piano	Strofa	Primo piano su Nanni Svampa che suona la chitarra.
7	00:23:47	Mezza figura laterale	Strofa	Di nuovo inquadratura laterale a mezza figura dei due. Telecamera posizionata alla sinistra del pubblico.
8	00:24:22	Primo piano	Strofa	Primo piano sul cantante per la strofa.
9	00:24:31	Primo piano	Strofa	Primo piano su quello che canta e suona, che urla: «pulenta pulenta pulenta arrotino».
10	00:24:41	Primo piano stretto	Strofa	Primo piano sul cantante che nel frattempo si è cambiato: indossa un cappello nero con una striscia presumibilmente oro e ha in mano un piccolo telaio. Il primo piano si stringe ulteriormente sul suo viso.

11	00:25:03	Tre quarti laterale	Strofa	Inquadratura a tre quarti laterale dei due artisti. Il cantante si mette a girare una ruota, seguendo il testo della canzone.
12	00:25:24	Primo piano	Strofa	Primo piano del cantante con il cappello.
13	00:25:37	Mezzobusto laterale	Ritornello	Laterale mezzo busto dei due cantanti per il ritornello mentre gira la ruota.
14	00:25:59	Primo piano	Strofa	Primo piano del cantante; nel mentre si toglie il cappello e lo tiene in alto e in mano.
15	00:26:11	Tre quarti laterale	Ritornello / Finale brano	Inquadratura dei due a tre quarti laterale. Il cantante si rimette il cappello e per il ritornello ricomincia a girare la ruota. Il pubblico applaude. La musica accelera e il cantante, di conseguenza, accelera il movimento della ruota.
16	00:26:41	Campo totale / Palco	Finale brano	L'inquadratura si allarga a prendere tutto il palco: solo ora si nota il contrabbasso a fianco al chitarrista. Tre microfoni su asta ben visibili. Gli artisti si inchinano.

17	00:26:48	Primo piano	Presentazione Carrà	Primo piano sulla Carrà che presenta il prossimo concorrente: Marina e il suo complesso con il brano "Tammuriata nera".
18	00:26:55	Dettaglio → Totale	Introduzione / Strofa 1	Primo piano su un tamburo della batteria, poi l'inquadratura laterale si allarga mostrando l'intero complesso (da dx: batteria, contrabbasso, chitarra, fisarmonica). Più avanti, in primo piano, la cantante Marina inizia a cantare tenendo il tempo battendo la mano sulla gamba. L'inquadratura si stringe gradualmente in un lungo primo piano su di lei.
19	00:27:55	Frontale → Primo piano	Strofa 2	Inquadratura frontale che prende tutto il palco (uso del separé). Si vede la cantante con il complesso dietro; la telecamera si avvicina lentamente fino al primo piano su Marina. Il pubblico applaude.

20	00:28:35	Grandangolo laterale → Primo piano	Ritornello	Inquadratura laterale a grandangolo con cantante e orchestra per il ritornello. La telecamera si stringe lentamente su un primo piano della cantante che tiene sempre il ritmo con la mano sulla gamba. L'inquadratura rimane fissa per tutto il ritornello.
21	00:29:22	Quasi frontale (lato sx)	Finale brano	Inquadratura quasi frontale, leggermente spostata a sinistra. Sul fondo il separé si apre e spunta l'orchestra. Applausi, la cantante finisce l'esibizione a braccia aperte.
22	00:29:32	Primo piano dal basso	Chiusura / Lancio voti	Primo piano dal basso della Carrà che annuncia l'inizio delle votazioni.

Nanni svampa:

- *Ragazzi* 60,0 (8 da 2, 2 da 1)
- *Signore* 70,0 (4 da 3, 3 da 3, 3 da 1)
- *Signori* 70,0 (3 da 3, 5 da 2, 1 da 1)

Marina:

- *Ragazzi* 90,0 (8 da 3, 1 da 2 e 1 da 1)
- *Signore* 93,3 (8 da 3, 2 da 2)
- *Signora* 90,0 (8 da 3, 1 da 2 e 1 da 1)

Analisi

Anche in questa puntata le soluzioni registiche risultano nel complesso piuttosto simili a quelle già osservate nelle precedenti. Si nota tuttavia una maggiore frequenza nei cambi di inquadratura, che contribuisce a costruire un ritmo visivo più sostenuto e dinamico.

Nell'esibizione di Nanni Svampa e Lino Patruno vengono particolarmente valorizzate le urla che aprono il brano, elemento piuttosto insolito all'interno di una performance musicale televisiva («Pulenta, pulenta, pulenta!», «Arrotino!»). Il ritmo costante della canzone è ulteriormente enfatizzato dai frequenti cambi di inquadratura. Se nel caso del Canzoniere Internazionale erano soprattutto gli strumenti musicali a colpire l'attenzione dello spettatore, nel duo formato da Svampa e Patruno assumono invece un ruolo centrale gli oggetti di scena, il cui utilizzo contribuisce a rafforzare la componente comica della performance.

Nanni Svampa e Lino Patruno interpretano *Mestieri ambulanti*, brano che riporta l'attenzione sul folk lombardo e milanese, affrontato attraverso una combinazione di rigore filologico e ironia cabarettistica. La canzone propone una vera e propria galleria di figure popolari che animavano le strade di Milano e delle campagne lombarde tra Ottocento e primo Novecento. Sfilano così il venditore ambulante, l'artigiano, lo spazzacamino, l'arrotino, il venditore di stringhe, l'ombrellaio e molte altre professioni oggi in gran parte scomparse.

Le grida iniziali riproducono fedelmente quelle utilizzate dai venditori per attirare i clienti nelle strade e nelle piazze. Particolarmente efficace risulta inoltre l'impiego scenico degli strumenti di lavoro, utilizzati sia come oggetti visivi sia come fonti sonore. In questo modo il brano riesce a ricostruire il paesaggio sonoro di un'epoca nella quale la voce rappresentava il principale mezzo di promozione e di richiamo commerciale.

I protagonisti della canzone svolgono mestieri umili ma dignitosi, accomunati da una condizione di continuo movimento («rammengo per le strade»). La strada diventa così il teatro della vita quotidiana, mentre il lavoro ambulante assume anche il significato simbolico di una relativa autonomia rispetto alle forme di subordinazione presenti in molte altre canzoni eseguite nel corso della trasmissione. Nel pieno del boom economico, che stava progressivamente cancellando molte tradizioni popolari, Svampa e Patruno utilizzano il mezzo televisivo per preservare e valorizzare la memoria delle radici popolari e operaie della Lombardia, regione ormai protagonista della nuova economia italiana.

Dal punto di vista linguistico, il testo è caratterizzato da un lessico ricco di termini legati agli attrezzi e agli strumenti del mestiere (la mola, le stecche degli ombrelli e così via). L'interpretazione privilegia spesso una declamazione prossima al parlato più che al canto vero e proprio, accentuando

l'impressione di realismo. Anche la metrica regolare contribuisce a evocare il movimento costante dei lavoratori, richiamando il carattere ciclico del lavoro stesso, simboleggiato dalla ruota dell'arrotino che Svampa porta in scena e mette concretamente in movimento.

L'esibizione di Marina Pagano presenta caratteristiche molto diverse. La regia adotta infatti uno stile più lineare, con pochi stacchi di montaggio e inquadrature di durata maggiore. Il complesso strumentale è collocato sullo sfondo e viene ripreso quasi sempre insieme alla cantante attraverso inquadrature frontali. Come nelle esibizioni precedenti, il pubblico interviene soprattutto durante i ritornelli, contribuendo alla costruzione di una dimensione partecipativa della performance.

Il ritmo serrato del brano viene sottolineato anche dalla gestualità della cantante, che scandisce il tempo battendo la mano sulla gamba. Per gran parte dell'esibizione Pagano mantiene inoltre un'espressione seria e concentrata, rivolgendo costantemente lo sguardo verso il pubblico. La canzone racconta la nascita di un bambino nero nella Napoli del secondo dopoguerra, segnata dalle conseguenze dell'occupazione e della guerra, portando sul palco di *Canzonissima* una vicenda dal forte carattere realistico e drammatico.

L'interpretazione vocale alterna momenti prossimi al parlato, quasi recitativi, a improvvise esplosioni di intensità espressiva, riconducibili alla tradizione del canto popolare. Si tratta di una scelta che si discosta sensibilmente dall'immagine più convenzionale e spensierata associata alla canzone napoletana di larga diffusione. Anche la presenza della tammorra non costituisce un semplice elemento ornamentale: lo strumento agisce infatti come motore ritmico dell'intera esecuzione, richiamando le strutture tipiche delle tradizioni campane dei balli sul tamburo.

La pronuncia dialettale e l'insistenza sugli elementi linguistici locali assumono inoltre il valore di una precisa scelta espressiva, volta a preservare l'autenticità storica e culturale del racconto, senza ricorrere a forme di italianizzazione del testo. L'intera interpretazione si fonda infine sul contrasto tra l'energia vitale della tammurriata e il contenuto drammatico della vicenda narrata, incentrata sulla guerra e sulle sue conseguenze sociali e umane.

Puntata n° 6

Andata in onda: il 10/11/1974

Durata totale della trasmissione: 01:15:22

Totale minuti del girone folk: 00:08:33

Partecipanti alla serata per il **girone musica leggera:**

- Nicola di Bari con la canzone *Ad esempio a piace...il sud*
- Giovanna con la canzone *Questo amore un po' strano*
- Marisa Sacchetto con la canzone *Tango delle rose*
- Alunni del sole con la canzone *Jenny*
- Gianni Nazzaro con la canzone *Questo sì che è amore*

Partecipanti alla serata per il **girone folk:**

- Roberto Balocco con la canzone *Fantasia piemontese*
 minuti: 00:04:08:00 **media voti:** 66, 633
- Maria Carta con la canzone *Ave Maria*
 minuti: 00:04:25:00 **media voti:** 84, 433

N. stacchi	Minutaggio	Inquadrature	Forma musicale	Descrizione dell'inquadratura
1	00:21:37	Grandangolo → Primo piano	Introduzione / Strofa	Separé chiuso, tutti presenti sullo schermo. Disposizione da dx a sx: in terza fila 4 cantanti donne in abiti tradizionali piemontesi; in seconda fila fisarmonica a sx e contrabbasso a dx; in prima fila il cantante (Roberto Balocco) in smoking con chitarra e gamba appoggiata sul blocco di legno. Tutti in piedi. Le luci si abbassano sul retro (semiombra) e puntano sul cantante. Le coriste oscillano il busto facendo muovere le gonne. La telecamera si avvicina lentamente fino al primo piano del cantante.
2	00:23:02	Grandangolo laterale → PP	Strofa	Inquadratura laterale a grandangolo, le luci illuminano maggiormente i musicisti sul fondo. Lentamente la telecamera si avvicina di nuovo al cantante fino a raggiungere il primo piano.

3	00:23:36	Frontale totale → PP	Strofa / Intermezzo pubblico	Inquadratura frontale a tutto angolo, il pubblico urla più volte "bravo". Le ballerine sul fondo continuano a danzare. L'inquadratura si avvicina lentamente e cambia angolazione appena prima di arrivare al primo piano.
4	00:24:05	Laterale totale → Frontale PP	Strofa	Angolatura iniziale laterale a tutto angolo. Quando ricomincia a cantare, si passa a un'inquadratura frontale a mezzobusto che stringe fino al primo piano.
5	00:24:30	Inquadratura laterale	Ritornello + Danza	Inquadratura laterale. Le ballerine dietro iniziano a girare su sé stesse eseguendo una tipica danza piemontese.
6	00:24:38	Mezzobusto frontale → Totale	Finale brano / Stacco musicale	Inquadratura frontale a mezzobusto con le ballerine che si muovono. Durante il momento solo musicale le ballerine si spostano, l'inquadratura si allarga e loro avanzano in primo piano coprendo i musicisti e battendo le mani a tempo. Il brano

				termina e tutti si inchinano.
7	00:25:33	Primo piano	Presentazione Carrà	Primo piano su Raffaella Carrà che presenta la successiva cantante in gara: Maria Carta con il brano "Ave Maria".
8	00:25:44	Laterale → Frontale → Laterale	Introduzione / Strofa / Ritornello	Inquadratura laterale del palco: in primo piano l'organista dà l'attacco e le luci si offuscano. Si passa a un primo piano laterale della cantante (Maria Carta), inizialmente poco illuminata, con microfono su asta. Inizia a cantare e la telecamera esegue un movimento molto lento da laterale a frontale (inquadratura lunga). Il pubblico applaude. La telecamera prosegue quasi a fare il giro completo, si ferma sul lato mostrando l'organista sullo sfondo, poi si alza e zooma sul viso della cantante. L'inquadratura non cambia nemmeno per il ritorno del ritornello.

9	00:29:40	Laterale	Finale brano	L'inquadratura resta la stessa, ma al termine del canto il <i>focus</i> si sposta dalla cantante al musicista all'organo dietro di lei, mentre la telecamera inizia ad allontanarsi. Alla fine, il focus torna normale su entrambi e la cantante si inchina.
10	00:29:50	Grandangolo	Chiusura / Lancio voti	Si accendono le luci sul palco e Maria Carta sorride al pubblico. La Carrà entra da destra e si posiziona per lanciare le votazioni del girone folk.

Roberto Balocco:

- *Ragazzi*: 53,3 (6 da 2 e 4 da 1)
- *Signore*: 73,3 (2 da 3, 8 da 2)
- *Signori*: 73,3 (4 da 3, 4 da 2, 2 da 1)

Maria Carta:

- *Ragazzi*: 90,0 (7 da 3, 3 da 2)
- *Signore*: 83,3 (5 da 3, 5 da 2)
- *Signori*: 80,0 (5 da 3, 4 da 2 e 1 da 1)

Ospite d'onore: Montesano

Analisi

La regia inizia ad utilizzare movimenti di macchina più complessi, integrando orchestra e spazio scenico. In questo girone folk emergono con particolare evidenza due modelli performativi profondamente diversi, che testimoniano la pluralità di approcci attraverso cui la musica popolare viene proposta all'interno di *Canzonissima*. Da un lato si colloca Maria Carta, la cui esibizione privilegia una dimensione di autenticità espressiva e di aderenza alla tradizione; dall'altro Roberto Balocco, che adotta invece una modalità maggiormente orientata alla spettacolarizzazione e alla costruzione di un intrattenimento televisivo. Le due performance mostrano quindi la coesistenza di differenti concezioni del folk: una più legata alla valorizzazione delle radici culturali e della memoria collettiva, l'altra più incline a integrarsi nei linguaggi e nelle logiche dello spettacolo televisivo.

Roberto Balocco introduce una dimensione performativa più dinamica, caratterizzata da una maggiore articolazione dello spazio scenico e da una presenza più evidente degli elementi visivi e del pubblico. La sua esibizione contiene diversi richiami alla tradizione popolare: le coriste indossano infatti abiti tradizionali, in netto contrasto con lo smoking del cantante. Sebbene siano collocate sullo sfondo e parzialmente in penombra, esse contribuiscono alla costruzione dell'immaginario folklorico attraverso movimenti semplici e ripetitivi, ruotando su sé stesse e facendo ondeggiare le ampie gonne. La performance assume così una dimensione visiva più marcata rispetto a quella proposta dagli altri concorrenti del girone.

Di segno opposto appare invece l'esibizione di Maria Carta, che interpreta *Ave Maria* suscitando una forte partecipazione emotiva nel pubblico. La cantante costruisce la propria performance attorno alla centralità assoluta della voce, rinunciando quasi completamente al movimento scenico. L'esecuzione è caratterizzata da una sostanziale immobilità, da inquadrature lunghe e da una regia estremamente discreta, che interviene il meno possibile per lasciare spazio all'intensità espressiva del canto. L'atmosfera raccolta e solenne è accentuata anche dall'abbigliamento e dai capelli neri della cantante, elementi che contribuiscono a definire un'immagine di austera compostezza. La telecamera si muove lentamente attorno alla figura di Maria Carta, soffermandosi sul volto e sui dettagli dell'espressione, quasi a voler catturare le sfumature emotive dell'interpretazione.

Roberto Balocco presenta *Fantasia piemontese*, un medley di temi e canti popolari che il musicista rielabora attraverso l'accompagnamento della chitarra classica. Non a caso Balocco è stato definito «il trovatore della Torino più vera e della provincia piemontese». Il brano si configura come un viaggio sentimentale e geografico attraverso il Piemonte, toccando temi diversi: il ritorno dal servizio militare, le storie d'osteria, il lavoro nelle risaie e i rituali del corteggiamento. Attraverso una

successione di brevi quadri narrativi emerge il contrasto tra la Torino operaia e aristocratica e le aree rurali delle Langhe e del Monferrato. Il bicchiere di Barbera, il sospiro amoroso o l'incontro in osteria diventano simboli di una cultura popolare ancora profondamente radicata nel territorio.

L'osteria assume in particolare il ruolo di spazio simbolico della socialità popolare, luogo in cui individui appartenenti a classi sociali differenti possono condividere esperienze, racconti e canzoni. Il tono del brano oscilla continuamente tra ironia e nostalgia, alternando momenti di scherno bonario a riflessioni più malinconiche sul trascorrere del tempo. Dal punto di vista linguistico, Balocco utilizza una varietà di piemontese particolarmente curata, vicina alla tradizione letteraria ottocentesca rappresentata da Nino Costa. La natura stessa della "fantasia" determina una struttura metrica estremamente variabile, che alterna versi brevi e rapidi, tipici delle danze popolari monferrine, a sezioni più ampie e narrative. Anche in questo caso il frequente passaggio tra parlato e canto contribuisce a creare un effetto di spontaneità e naturalezza espressiva.

Maria Carta interpreta invece *Ave Maria* (nota anche come *Deus ti salvet Maria*), una preghiera paraliturgica sarda attestata almeno dal XVIII secolo e profondamente radicata nella devozione popolare dell'isola. Il testo riprende il saluto dell'Arcangelo Gabriele a Maria e sviluppa una forma di dialogo spirituale che avvicina la figura della Vergine alla comunità dei fedeli. Nella seconda parte della preghiera emerge invece la richiesta di protezione e di intercessione, soprattutto nei momenti più difficili dell'esistenza e nell'ora della morte.

L'uso della lingua sarda, unito a formule che conservano evidenti richiami alla tradizione latina, conferisce al brano un forte senso di continuità storica e culturale. L'interpretazione di Maria Carta valorizza pienamente questa dimensione attraverso una vocalità che richiama alcune pratiche del canto tradizionale sardo e, in particolare, le forme di lamento rituale. Le lunghe note tenute e la dilatazione del tempo musicale producono un effetto di sospensione che accentua il carattere contemplativo della preghiera. In questo modo il brano assume una dimensione che travalica l'ambito strettamente religioso e si configura come espressione di un'identità collettiva, capace di parlare anche a un pubblico non necessariamente legato alla pratica della fede. La diffusione del canto nelle processioni e nelle celebrazioni comunitarie testimonia inoltre la capacità di questa tradizione di unire dimensione religiosa e appartenenza culturale, trasformando la preghiera in un potente simbolo identitario della Sardegna.

Puntata n° 7

Andata in onda: il 17/11/1974

Durata totale della trasmissione: 01:18:15

Totale minuti del girone folk: 00:07:23

Partecipanti alla serata per il **girone musica leggera:**

- Peppino di Capri con la canzone *Champagne*
- I Vianella con la canzone *Tanto pe' cantà*
- I Nomadi con la canzone *Voglio ridere*
- Al Bano con la canzone *In controluce*
- Gigliola Cinquetti con la canzone *Non andare via*
- Gino Paoli con la canzone *La donna che amo*

Partecipanti alla serata per il **girone folk:**

- Toni Santagata con la canzone *La zita*
minuti: 00:04:27 **media voti:** 82, 222
- Marina Pagano con la canzone *Michelmà*
minuti: 00:02:56 **media voti:** 77,733

N. Stacchi	Minutaggio	Inquadratura	Forma Musicale	Descrizione dell'Inquadratura
1	00:31:57	Frontale mezzobusto	Introduzione / Inizio brano	Inquadratura frontale a mezzobusto con l'orchestra visibile dietro. Le luci non vengono spente. Non c'è l'inquadratura iniziale dedicata all'orchestra prima del canto; Tony Santagata inizia direttamente.

2	00:32:08	Laterale dx (Primo piano)	Strofa	Primo piano sul cantante dal lato destro. Guarda alternatamente in camera e verso il pubblico, mostrando una forte espressività facciale.
3	00:32:18	Laterale dx (Nuova angolazione)	Strofa	Cambio improvviso di telecamera sempre sul lato destro; il cantante si gira lentamente verso di essa.
4	00:32:29	Frontale totale	Strofa	Inquadratura frontale, il cantante è in piedi e gesticola con le mani in alto. Sullo sfondo si nota il direttore d'orchestra che guarda il cantante anziché i musicisti. Il cantante tiene la mano sinistra appoggiata sul fianco.
5	00:32:38	Laterale sx (Primo piano)	Strofa	Primo piano sul cantante dal lato sinistro che guarda fisso in camera. Continua a gesticolare in modo più contenuto.
6	00:32:49	Laterale sx	Strofa	Inquadratura sempre dal lato sinistro. Al verso "e due pesci che van nuotando", l'artista enfatizza il testo strabuzzando gli occhi.

7	00:33:02	Frontale a figura intera	Ritornello + Strumentale	Figura intera del cantante in un'inquadratura frontale. Momento solo musicale, il cantante non esegue la parte vocale.
8	00:33:11	Mezza via (Inquadratura obliqua)	Strofa	Inquadratura intermedia (né totalmente frontale né del tutto laterale), con un primo piano leggermente spostato verso la destra.
9	00:33:22	Tre quarti sx → PP	Strofa	Corpo posizionato a tre quarti sul lato sinistro; guarda in camera e fa il segno del "cinque" con le mani. La telecamera si avvicina lentamente fino a stringere in un primo piano.
10	00:33:39	Frontale totale (Grande campo)	Strofa	Inquadratura frontale a figura intera ad ampio campo, con l'orchestra chiaramente visibile sullo sfondo.
11	00:33:48	Mezza via (Inquadratura obliqua)	Strofa	Inquadratura intermedia, stavolta spostata sul lato destro.
12	00:33:59	Tre quarti sx → PP	Strofa	Al verso "sette vacche ben cresciute", l'inquadratura a tre quarti sinistra si avvicina lentamente in primo piano. Alla frase "pesci che vanno nuotando", il cantante mima con le mani la traiettoria dei pesci.

13	00:34:20	Frontale grandangolo	Strofa	Ritorno all'inquadratura frontale ad ampio campo, identica allo stacco n. 10.
14	00:34:29	Leggermente laterale dx	Strofa	Inquadratura lievemente spostata a destra in corrispondenza del verso "che si mangia la zita".
15	00:34:35	Tre quarti sx	Strofa	Inquadratura a tre quarti sinistra con la telecamera che inizia ad avanzare verso l'artista.
16	00:34:42	Laterale dx → PP	Strofa (Sequenza rapida)	Inquadratura speculare a destra che si avvicina molto velocemente in primo piano sul volto del cantante.
17	00:34:45	Laterale sx → PP	Strofa (Sequenza rapida)	Veloce cambio sul lato sinistro, anche qui con un repentino avvicinamento sul volto dell'artista.
18	00:34:48	Laterale dx → PP	Strofa (Sequenza rapida)	Nuovo rapido stacco sul lato destro, ripetendo lo stesso movimento di avvicinamento.
19	00:34:51	Laterale sx → PP	Strofa (Sequenza rapida)	Cambio sul lato sinistro. La velocità dei tagli di montaggio aumenta di pari passo con l'accelerazione del ritmo musicale.
20	00:34:55	Laterale dx	Strofa (Sequenza rapida)	Stacco sul lato destro, speculare e ritmico come i precedenti.
21	00:34:57	Laterale sx	Strofa (Sequenza rapida)	Ennesimo rapido cambio sul lato sinistro.

22	00:35:00	Laterale dx	Strofa (Sequenza rapida)	Passaggio sul lato destro.
23	00:35:03	Laterale sx	Strofa (Sequenza rapida)	Passaggio sul lato sinistro.
24	00:35:05	Laterale dx	Strofa (Sequenza rapida)	Passaggio sul lato destro.
25	00:35:08	Laterale sx	Strofa / Chiusura	Ritorno a sinistra: sul verso finale della strofa («vanna»), il cantante chiude gli occhi e getta la testa all'indietro. Applausi del pubblico.
26	00:35:24	Frontale totale →PP → Totale	Finale brano	Al verso «se li mangia», l'inquadratura torna frontale a figura intera, per poi stringersi velocemente sul volto seguendo un nuovo incremento del ritmo. Sull'urlo finale «vanna», la camera si allontana rapidamente tornando a figura intera. Applausi finali.
27	00:36:14	Primo piano	Presentazione Carrà	Ritorno in primo piano su Raffaella Carrà che presenta il secondo brano del girone folk: Marina Pagano con <i>Michelmmà</i> .

28	00:36:20	Grandangolo totale	Introduzione strumentale	Inquadratura a grandangolo su tutto il palco. Disposizione dell'orchestra (da dx a sx): fisarmonica, mandolino, chitarra, violino e la cantante Marina Pagano seduta.
29	00:36:29	Grandangolo totale	Inizio canto	La cantante inizia a cantare rimanendo seduta. Chitarra e mandolino sono ugualmente seduti, mentre violino e fisarmonica suonano in piedi. Il microfono scende dall'alto tramite un braccio meccanico.
30	00:36:30	Mezzobusto dx → PP	Strofa	Cambio di inquadratura da destra, focalizzato sulla cantante in primo piano (al verso "i lieto mare"); restano visibili solo violino e chitarra. La telecamera stringe progressivamente in primo piano su di lei. Data la posizione seduta, la gestualità è concentrata sul movimento orizzontale della testa.

31	00:37:05	Totale da sx → PP	Strofa	Inquadratura a tutto corpo dal lato sinistro che mostra la cantante seduta e, sullo sfondo, un pianoforte bianco. È visibile il microfono di ripresa. L'abito lungo e modesto richiama la tradizione contadina (con stivali alti), in forte contrasto con lo stile moderno della Carrà. La camera avanza fino al primo piano; sulla parola "Michelammà" l'artista ondeggia vistosamente con il corpo.
32	00:37:41	Grandangolo totale → PP	Ritornello / Strofa	Si ritorna all'inquadratura grandangolare sull'intera orchestra, che poi si stringe lentamente in primo piano sulla donna. Il pubblico interagisce pochissimo (pochi schiamazzi e reazioni contenute).
33	00:38:06	Mezzobusto → PP	Strofa	Inquadratura a mezzo busto che si avvicina in primo piano sul violinista durante l'esecuzione, compreso il microfono davanti a lui. Subito dopo la telecamera torna rapidamente sulla cantante lì vicina, lasciando la chitarra sullo sfondo.

34	00:38:20	Laterale singolo (Mezzobusto)	Strofa	Inquadratura a mezzo busto laterale sulla sola cantante, senza elementi o musicisti visibili sullo sfondo.
35	00:38:43	Laterale sx (Primo piano)	Finale	Stessa inquadratura precedente ma catturata dal lato sinistro (prima era a destra). Primo piano della cantante che sorride; accenno di applausi dal pubblico. Il brano si conclude con un verso di chiusura netto in cui l'orchestra si interrompe all'unisono con la voce.
36	00:38:57	Frontale totale	Applausi / Chiusura esibizione	Inquadratura frontale sull'intero palco per gli applausi. La cantante resta immobile in posizione fino all'accensione completa delle luci; i musicisti (tranne il violinista) rimangono fermi a loro volta seguendo il suo esempio.
37	00:39:04	Totale → Primo piano	Cambio scena / Lancio votazioni	Entra la Carrà da sinistra e raggiunge la cantante (che resta seduta a destra). Per ottimizzare il cambio scena, l'orchestra e la cantante rimangono ferme sul posto mentre la regia stacca su un primo piano della Carrà, nascondendo il

				movimento sul palco per dare il via alle votazioni.
--	--	--	--	---

Tony Santagata:

- *Ragazzi* 80,0 (4 da 3, 6 da 2)
- *Signore* 83,3 (6 da 3, 3 da 2 e 1 da 1)
- *Signori* 83,3 (& da 3, 3 da 2 e 1 da 1)

Marina Pagano:

- *Ragazzi* 83,3 (6 da 3, 3 da 2 e 1 da 1)
- *Signore* 73,3 (4 da 3, 4 da 2 e 2 da 1)
- *Signori* 76,6 (4 da 3, 5 da 2, 1 da 1).

Ospite speciale della serata: Mario Del Monaco.

Analisi

La settima puntata si colloca in una fase intermedia, in cui i due modelli (modello registico con visibile ipermediazione e modello registico basato sulla mediatezza) continuano a coesistere. Le performance mostrano una varietà di approcci, oscillando tra staticità e dinamismo.

Come in ogni esibizione di Toni Santagata gli elementi principali sono il sorriso costante, l'accentuata gestualità descrittiva del testo e la staticità sul posto muovendo solo la parte superiore del corpo. Particolare è la scelta della camera che cambia velocemente angolatura assecondando il ritmo del cantante che elenca tutti i cibi presenti alla tavola del matrimonio.

Il cantante presenta il brano *La zita*, un *prequel* della canzone vincitrice *Lu Maritiello*. La vicenda gira intorno al momento del fidanzamento e delle nozze, trattato con un'ironia tagliente che trasforma un rito sociale in una farsa. Il brano è una cronaca di un matrimonio di paese nel sud Italia degli anni '70, con l'eccitazione che circonda la zita, ovvero la sposa. Non è un ritratto romantico, ma corale, ci sono gli invitati, il cibo e l'attesa del grande evento. Il matrimonio non è più un'unione tra due innamorati, ma diventa un momento in cui ognuno deve interpretare un ruolo prestabilito (ad esempio il padre geloso, la sposa timida). Santagata mette in luce le buffonerie del rito, sottolineando

quanto l'apparenza conti più della sostanza. Una parte centrale della "storia" è la lista lunghissima di cibo presente sul tavolo per gli ospiti, elemento fondamentale per i matrimoni del sud. La metrica è una tarantella velocissima, i versi sono brevi, quasi martellanti, per simulare la frenesia dei preparativi. Il ritornello è un'esplosione di gioia sonora, costruito per far ballare e partecipare il pubblico. Altro elemento ricorrente nelle esibizioni di Santagata è l'inserimento di gridolini, risate e incitamenti che interrompono la metrica regolare per dare l'idea di una festa vera.

La cantante successiva è Marina Pagano, questa volta sul palco con la canzone *Michelammà*, canzone napoletana antica, risalente al perfino al Seicento e attribuita storicamente a Salvator Rosa (pittore e poeta napoletano del periodo barocco).¹⁴⁷ La trama ruota attorno a Michelammà (diminutivo di Michela è mia o Michela a mare), una bellissima ragazza figlia di un notaio che era seduta sulla spiaggia di Procida. Il testo accenna alla comparsa di una scarola, ovvero una sorta di imbarcazione con i turchi che se ne vanno. La ragazza diventa oggetto di desiderio, ma anche simbolo di vulnerabilità di fronte alle incursioni saracene che terrorizzavano le coste del sud. Il narratore interagisce con lei, descrivendone la grazia e il fatto che è da sola su una scogliera, creando un corteggiamento scherzoso. Un'altra possibile lettura del brano è una filastrocca in cui una madre racconta la storia di un'isola, probabilmente Ischia. In molti ritengono anche che Michelammà rappresenti una sirena con l'anima stessa del mare campidano, un legame indissolubile tra terra e mare che vivono i campani. Il brano ha una struttura di canzonetta, con un ritmo ternario saltellante, simile a una barcarola. Le strofe sono brevi, con rime semplici che facilitano il trascinarsi melodico. *Michelammà* viene ripetuto come un mantra, un richiamo costante, che funge da perno ritmico e affettivo dell'intera composizione. Simbolicamente, la canzone canta le capacità del popolo napoletano di trasformare la paura per le invasioni saracene in poesia e bellezza, un dramma filtrato dall'ironia e dall'amore. Attraverso la vocalità drammatica e selvaggi di Marina Pagano, il brano assume una forte potenza drammatica. Così come la sirena, Michela è seduta sulla scogliera, allo stesso modo Marina Pagano canta da seduta nonostante i musicisti dietro sono in piedi.

¹⁴⁷ Marialuisa Stazio, *Osolemio: la canzone napoletana – 1880/1914*, Bulzoni Editore, Roma 1991, pp. 228, 235, 290.

Puntata n° 8

Andata in onda: il 24/11/1974

Durata totale della trasmissione: 01:17:36

Totale minuti del girone folk: 00:07:05

Partecipanti alla serata per il **girone musica leggera:**

- Gilda Giuliani con la canzone *La trappola*
- I Camaleonti con la canzone *L'ora dell'amore*
- Gianni Nazzaro con la canzone *Signora addio*
- Gianni Bella con la canzone *Guarda che ti amo*
- Nicola di Bari con la canzone *Ad esempio a me piace il ... sud*
- Wess & Dori Ghezzi con la canzone *Voglio stare con te*

Partecipanti alla serata per il **girone folk:**

- Fausto Cigliano con la canzone *Simme 'e Napule paisà*
minuti: 00:03:27 **media voti:** 85, 733
- Lando Fiorini con la canzone *Pupo biondo*
minuti: 00:03:38 **media voti:** 10,000

N. Stacchi	Minutaggio	Inquadratura	Forma Musicale	Descrizione dell'Inquadratura
1	00:21	Occhio di bue → Totale	Introduzione / Inizio brano	L'esibizione di Fausto Cigliano inizia con un'inquadratura ad occhio di bue focalizzata solo sulle mani che suonano la chitarra. Man mano l'inquadratura si allarga e mostra i due chitarristi: uno seduto e il cantante in piedi con la gamba appoggiata sul tronchetto di legno. Due microfoni davanti a loro; l'orchestra è visibile dietro (niente separé).
2	00:54	Mezza figura → PP	Ritornello	L'inquadratura a mezza figura inizia ad avvicinarsi progressivamente al cantante fino ad arrivare a un primo piano.
3	01:04	Primo piano laterale sx	Ritornello / Transizione	Primo piano laterale sulla sinistra; il cantante accenna un mezzo sorriso mentre il pubblico applaude.
4	01:21	Laterale sx → Totale	Assolo di chitarre / Strofa	Inquadratura laterale a sinistra che si allarga gradualmente per riprendere entrambi i musicisti durante l'assolo di chitarre. Il pubblico è in visibilio. L'inquadratura resta invariata quando l'artista ricomincia a cantare.

5	01:57	Primo piano laterale dx	Ritornello	Inquadratura laterale sulla destra in concomitanza del ritornello. Il cantante mostra un ampio sorriso.
6	02:12	Dettaglio → Frontale totale	Strofa	L'inquadratura stringe inizialmente sulla mano del secondo musicista che esegue l'assolo, per poi allontanarsi velocemente e mostrare entrambi i musicisti frontalmente.
7	02:20	Frontale	Strofa	Inquadratura frontale dei due musicisti, stabili nelle loro rispettive posizioni sul palco.
8	02:37	Totale → Primo piano	Strofa	In linea con il momento di tristezza e lentezza evocato dal testo, la telecamera si avvicina lentamente per un primo piano sul cantante. L'artista ha un'espressione triste e gli occhi chiusi. Il pubblico applaude e urla "bravo".
9	03:07	Laterale	Ultime strofe	Inquadratura laterale prima del ritornello; l'espressione del cantante è meno sorridente.

10	03:16	Frontale → Totale	Ritornello / Finale brano	Ritorno all'inquadratura frontale. Il cantante torna a sorridere e il pubblico applaude. La telecamera si allarga dal primo piano verso il totale. Al termine del brano i musicisti sorriscono, si inchinano e c'è un taglio netto sulla Carrà.
11	00:23	Dettaglio → Totale orchestra	Introduzione strumentale	Lando Fiorini viene presentato dalla Carrà. L'inquadratura si concentra prima sulla batteria della RAI, poi su alcuni fiati dietro e infine si allarga sul direttore d'orchestra, che si gira sorridendo per dare l'attacco al cantante.
12	00:35	Laterale	Strofa 1	Inquadratura laterale del cantante, che ricalca il punto di vista del direttore d'orchestra al momento dell'attacco. Il cantante è molto dinamico: ondeggia, alterna lo sguardo tra la telecamera e il pubblico e chiude gli occhi.

13	01:01	Frontale dal basso → Occhio di bue	Ritornello	Il cantante si gira verso il pubblico. L'inquadratura diventa frontale e dal basso, offrendo un'ampia visuale dell'orchestra sul fondo per poi stringersi gradualmente in un effetto a occhio di bue sul cantante.
14	01:34	Laterale dx	Strofa	Al verso «dalla guerra la più bella...» l'inquadratura si sposta lateralmente a destra. Il cantante guarda dritto in camera, consapevole dello stacco di regia.
15	02:00	Frontale dall'alto → Occhio di bue	Ritornello	Inquadratura frontale e ampia dall'alto per il ritornello, che si avvicina progressivamente fino a un primo piano molto stretto del cantante, terminando a occhio di bue.
16	02:31	Laterale dx	Seconda parte / Strofa	Ritorno alla stessa inquadratura laterale destra. Il cantante guarda in camera mentre il pubblico applaude e urla. L'artista mostra una forte espressività facciale e gestisce il microfono con intensità, stringendolo forte o muovendo le mani a tempo.

17	02:54	Frontale dall'alto → PP	Ritornello	Nuova inquadratura frontale dall'alto in corrispondenza del ritornello, che si stringe fino a culminare in un primo piano.
18	03:37	Primo piano → Totale veloce	Finale esibizione	Per la chiusura del brano, la telecamera si allontana velocemente dal primo piano. Il cantante riceve un lungo applauso dal pubblico e tiene il pugno sollevato in alto prima del rientro della Carrà per le votazioni.

Cigliano:

- *Ragazzi*: 83,3 (5 da 3 e 5 da 2)
- *Signore* 93,3 (8 da 3 e 2 da 2)
- *Signori* 80,0 (5 da 3, 4 da 2 e 1 da 1)

Lando:

- *Ragazzi*: pezzo di filmato mancante.
- *Signore*: 100 (tutto da 3)
- *Signori*: 100 (tutto da 3)

Analisi

L'esibizione di Lando Fiorini evidenzia una piena adesione al modello spettacolare, con movimenti di camera complessi e un forte coinvolgimento del pubblico. Al contrario, Fausto Cigliano mantiene una maggiore stabilità performativa, con una gestualità più contenuta e un uso meno marcato dello spazio scenico. Il confronto tra l'esibizione dei due cantanti mette in evidenza la tensione tra tradizione e innovazione.

Fausto Cigliano canta il brano *Simme 'e Napule paisà*, ambientata nel cuore della rinascita di Napoli dopo la Seconda Guerra Mondiale. La canzone venne scritta nel 1944 da Peppino Fiorelli (testo) e

Nicola Valente (musica), diventando ben presto l'inno della ricostruzione di Napoli. La trama della canzone è incentrata sulle macerie della guerra e il protagonista invita l'ascoltatore a dimenticare le sofferenze e le privazioni per ritrovare la gioia di vivere. C'è un richiamo costante al volersi bene dopo anni caratterizzati da odio e bombe, proponendo l'amore e la musica come unico rimedio per curare le ferite. La città di Napoli è la protagonista del brano che si sta ricostruendo dalle macerie con dignità e orgoglio. Il napoletano usato nel brano è privo di marcate asperità linguistiche di carattere dialettale, ha il compito di essere compreso da tutti i «paisà». Cigliano con la sua chitarra raffinata ne esalta la dolcezza trasmessa dalla canzone nei confronti della propria città. La struttura è di una canzone da ballo, simile ad un valzer in 6/8, un valzer lento. La canzone stessa simboleggia il potere salvifico dell'arte, il «cantà» non è un atto di leggerezza, ma un atto di resistenza: si canta per non impazzire, per darsi forza e per sentirsi parte di una comunità.

Il secondo ad esibirsi è Lando Fiorini con il brano *Pupo biondo*, una ninna nanna che nasconde un significato molto più complesso di un semplice canto per bambini. La ninna nanna viene cantata dal padre al figlio (il pupo biondo) che sta per addormentarsi, in un momento di intimità assoluta, un rifugio dal mondo esterno. La tensione narrativa della canzone emerge dal fatto che la madre manca dal quadro familiare, quindi il padre cerca di sostituirla, di assicurare il bambino nonostante il vuoto lasciato dalla figura genitoriale mancante. In sostanza, la ninna nanna si basa sul tentativo di un padre di proteggere l'innocenza del figlio dal dolore di una perdita o di un abbandono, il sogno diventa una fuga dalla realtà in cui tutto è più bello e le amarezze della vita scompaiono. Il dialetto usato è un romanesco dolce, il dialetto "trasteverino" estremamente morbido. La lingua è ovattata, non è ruvida come quella della vita di quartiere. La metrica segue un ritmo cullante, un tempo ternario che mima il movimento della culla, un andamento di barcarola. Questo senso di movimento è sottolineato anche dal movimento del cantante del corpo durante l'esibizione. Le frasi musicali sono lunghe e distese, permettendo alla voce di Fiorini di sfumare dolcemente sulle finali delle parole. Il testo è ricchissimo di suffissi affettivi che servono a rimpicciolire il mondo esterno per renderlo a misura di bambino. Il pupo biondo rappresenta la speranza, vedere il figlio dormire serenamente significa che c'è ancora qualcosa di puro per cui lottare nonostante le fatiche della vita romana. Il padre riesce a ribaltare lo stereotipo del maschio forte e distaccato, l'uomo è fragile, diventando simbolo di tenerezza virile. Inoltre, nel finale della canzone si comprende che il padre è cieco (è tornato da militare da poco) e chiede al figlio di descriversi in quanto la madre li ha abbandonati e quindi non può chiedere direttamente lei di descrivergli l'aspetto del padre. Lando Fiorini con la sua voce avvolgente è riuscito a mostrare una realtà tenera che riesce ancora oggi ad emozionare.

Puntata n° 9

Andata in onda: il 01/12/1974

Durata totale della trasmissione: 01:14:08

Totale minuti del girone folk: 00:06:46

Partecipanti alla serata per il **girone musica leggera:**

- Dik Dik con la canzone *Senza luce*
- Massimo Ranieri con la canzone *Te voio bene assaie*
- Mino Reitano con la canzone *Dolce angelo*
- Orietta Berti con la canzone *Occhi rossi*
- Peppino Gagliardi con la canzone *Signorinella*

Partecipanti alla serata per il **girone folk:**

- Duo di Piadena con la canzone *Teresina imbriacona*
 minuti: 00:03:20 **media voti:** 72,200
- Maria Carta con la canzone *La corsicana*
 minuti: 00:03:26 **media voti:** 82, 200

N. Stacchi	Minutaggio	Inquadratura	Forma Musicale	Descrizione dell'Inquadratura
1	00:07	Mezzobusto → Totale	Introduzione / Inizio brano	L'inquadratura iniziale si concentra sul fisarmonicista che sorride e dà l'attacco musicale; l'immagine poi si allarga mostrando i tre artisti sulla sinistra del palco. Da sx: fisarmonicista in giacca e cravatta, cantante al centro e cantante-chitarrista a dx (entrambi in piedi con camicia e maglioncino). L'orchestra sul fondo inizialmente non è visibile. (Nota: la Carrà annuncia "L'uva fogarina", sebbene nei registri generali sia indicata «Teresina imbriacona»).
2	00:28	Frontale mezzobusto → PP	Strofa	Al verso «e come è bello», inquadratura frontale a mezzobusto focalizzata sui due cantanti in maglioncino, che stringe progressivamente fino al primo piano.
3	00:44	Panoramica laterale da dx a sx	Strofa	Durante il verso «diridindindin», la telecamera si sposta con un movimento fluido laterale da destra verso sinistra.

4	00:53	Frontale	Ritornello	Per l'esecuzione del ritornello la regia seleziona nuovamente un'inquadratura frontale.
5	01:08	Laterale dx	Seconda strofa	Inquadratura laterale destra sui due cantanti. Il chitarrista mette via lo strumento e prosegue l'esibizione cantando solo con il microfono in mano.
6	01:21	Laterale sx	Seconda strofa	La regia stacca su un'inquadratura speculare dal lato sinistro.
7	01:20	Frontale mezzobusto → PP	Seconda strofa	Al verso "e bella creatura", ripresa frontale a mezzobusto mentre i cantanti puntano il dito verso la telecamera all'indirizzo dei telespettatori; l'inquadratura stringe poi in primo piano. (Nota: sovrapposizione temporale di un secondo dovuta al montaggio ritmico).
8	01:27	Laterale dx	Seconda strofa	Breve stacco laterale sul lato destro.
9	01:31	Laterale sx	Seconda strofa	Breve stacco laterale sul lato sinistro.
10	01:39	Frontale mezzobusto → PP	Ritornello	Ritorno all'inquadratura frontale sui cantanti, con un movimento che passa da mezzobusto a primo piano.

11	01:52	Laterale mezzobusto → PP	Strofa	Inquadratura laterale in cui ricompare nel quadro il fisarmonicista. La telecamera a mezzobusto si avvicina gradualmente fino al primo piano dei cantanti.
12	Finale	Alternata rapida → Totale	Chiusura brano	Sul verso finale si susseguono rapidi cambi di inquadratura ogni cinque secondi (da destra a sinistra, poi frontale). L'inquadratura frontale si allarga infine in un grandangolo che unisce i cantanti e l'orchestra sul fondo, mentre i tre artisti avanzano verso la telecamera. Luci accese, applausi e stacco netto sulla Carrà.
13	00:19	Frontale PP rotatorio → Alto	Introduzione / Inizio canto	Inquadratura frontale in primo piano su Maria Carta, con l'orchestra sul fondo e un unico microfono davanti. La telecamera inizia un lento movimento circolare attorno alla cantante fino a posizionarsi dietro di lei, sollevandosi progressivamente verso l'alto (inquadratura molto lunga).

14	00:48	Laterale dx (Primo piano)	Strofa	Inquadratura laterale destra in primo piano. Lo sfondo è completamente buio e la luce isola esclusivamente il viso della cantante.
15	01:06	Obliqua dall'alto →Totale parziale	Strofa	Inquadratura molto stretta dall'alto e leggermente a sinistra, focalizzata sul viso e sul trucco. La cantante mantiene una marcata fissità espressiva e corporea. L'inquadratura si allarga gradualmente mostrando il chitarrista alle sue spalle.
16	01:24	Laterale dx (Primo piano stretto)	Strofa	Nuovo piano laterale destro molto stretto ed evocativo, fortemente illuminato. L'artista enfatizza l'apertura della bocca nel canto mantenendo lineamenti distesi.
17	01:49	Obliqua dall'alto	Strofa	Inquadratura dall'alto, spostata sulla sinistra, che si allarga gradualmente.
18	02:12	Frontale (Primo piano)	Strofa / Ritornello	La telecamera si posiziona centralmente in un primo piano frontale della cantante.

19	02:34	Obliqua ravvicinata → Totale parziale	Strofa	Inquadratura vicinissima dall'alto e leggermente a destra per catturare il dettaglio degli occhi. Successivamente l'inquadratura si apre includendo nuovamente il chitarrista nel quadro.
20	02:52	Laterale sx dal basso	Strofa	Primo piano laterale dal basso, preso dal lato sinistro della scena.
21	03:18	Obliqua dall'alto → Grandangolo rotatorio	Chiusura brano	Inquadratura dall'alto a sinistra con la cantante e, sullo sfondo, il chitarrista seduto che la osserva continuamente. La ripresa dall'alto accentua la differenza di altezza (il musicista è seduto). L'inquadratura esegue un movimento rotatorio allargandosi in un grandangolo totale. La cantante si sistema i capelli nel finale, le luci in sala si accendono e il pubblico risponde con caldi applausi. Il chitarrista si alza all'ingresso della Carrà.

Duo di Piadena:

- *Ragazzi*: 70, 0 (4 da 3, 3 da 2 e 3 da 1)
- *Signore*: 73,3 (5 da 3, 2 da 2 e 3 da 1)
- *Signori*: 73,3 (4 da 3, 4 da 2, 2 da 1)

Maria Carta:

- *Ragazzi*: 83,3 (6 da 3, 3 da 2 e 1 da 1)
- *Signore*: 73,3 (4 da 3, 4 da 2, 2 da 1)
- *Signori*: 90,0 (7 da 3, 1 da 2 e 1 da 1)

Analisi

La regia diventa elemento centrale della performance, con ritmi più serrati. Da un lato, la regia costruisce un'immagine quasi sacrale di Maria Carta, attraverso soluzioni estetiche che si pongono in continuità con quelle impiegate nella performance delle puntate precedenti; dall'altro canto il Duo di Piadena bilancia la solennità di Maria Carta con il loro realismo padano. Anche in questa puntata l'esibizione di Maria Carta è caratterizzata da pochi stacchi di telecamera, molti primi piani sulla cantante.

Il Duo di Piadena si esibisce con il brano *l'Uva fogarina*, un brano tradizionale della Bassa Pianura Padana, con la originale struttura a botta e risposta tipica dei canti corali delle mondine o dei lavoratori agricoli. *L'Uva fogarina* è un canto di festa che simboleggia la terra e la vita rurale. Il brano si basa sulla voce e sull'accompagnamento della chitarra, ciò crea un vuoto sonoro che rompe il flusso del varietà, costringendo lo spettatore a concentrarsi sul teso e sulla voce. I due interpreti si presentano con un look sobrio, quasi anti – televisivo, loro non cercano il glamour, ma l'autenticità. L'altra caratteristica dell'esibizione che dimostra il loro distanziamento dall'eccesso di Canzonissima, è la scelta registica di evitare primi piani divistici, vengono usati principalmente i due artisti insieme con inquadrature che spesso coinvolgono anche i loro strumenti.

Nell'esecuzione di *La Corsicana*, Maria Carta propone un canto di confine che si configura come espressione simbolica dell'incontro tra Sardegna e Corsica, valorizzandone la comune matrice culturale. Il brano è un canto d'amore e di lontananza un dialogo/lamento rivolto a una donna corsa che rappresenta la bellezza e il mistero. La trama si svolge attorno al desiderio e alla nostalgia, dove il protagonista si rivolge alla Corsicana descrivendone il fascino selvaggio e la fierezza. Il tema centrale è la distanza, non solo fisica geografica, ma anche esistenziale: è un amore che vive nel ricordo e nel canto. Viene descritto anche il profondo legame tra due terre "sorelle", dove la donna

diventa il simbolo di una terra pura e difficile da raggiungere, proprio come il cuore di chi ama. La canzone è eseguita in gallurese, una varietà linguistica di origine corsa parlata nella Sardegna nord-occidentale, che testimonia gli storici legami culturali e linguistici tra Sardegna e Corsica. Il brano segue la struttura della canzone narrativa a strofe. Maria Carta adotta una tecnica vocale caratterizzata da un fraseggio ampio e da una marcata dilatazione melodica del testo, nel quale le parole perdono in parte la loro scansione ritmica a favore di lunghe arcate sonore sostenute dal respiro. Il tutto è arricchito da numerosi melismi. *La Corsicana* rappresenta anche l'anima orgogliosa delle genti di mare, dove la voce di Maria Carta si trasforma in un ponte tra le due terre.

Puntata n° 10

Andata in onda: il 08/12/1974

Durata totale della trasmissione: 01:16:26

Totale minuti del girone folk: 00:07:14

Partecipanti alla serata per il **girone musica leggera:**

- Mino Reitano con la canzone *Insieme a noi*
- Wess & Dori Ghezzi con la canzone *Un corpo e un'anima*
- Gilda Giuliani con la canzone *Più passa il tempo*
- I Vianella con la canzone *Noi non moriremo mai*
- Peppino di Capri con la canzone *Mai*

Partecipanti alla serata per il **girone folk:**

- Lando Fiorini con la canzone *Ponte mollo*
 minuti: 00:03:56 **media voti:** 83,300
- Tonim Santagata con la canzone *Lu maritiello*
 minuti: 00:03:18 **media voti:** 95,533

N. Stacchi	Minutaggio	Inquadratura	Forma Musicale	Descrizione dell'Inquadratura
1	00:32:42	Totale progressivo (Figura intera)	Ritornello / Chiusura	Il cantante esegue la melodia del ritornello accompagnato dal mandolino dell'orchestra. Tiene il microfono con la mano destra, la mano sinistra aperta verso l'esterno, occhi chiusi e schiena inarcata. L'inquadratura si allontana sempre di più fino a riprendere a figura intera il cantante, l'orchestra, il pianoforte e il pubblico sul fondo. Al termine del brano, l'artista cammina spavaldo in avanti con il microfono verso il basso e gli occhi socchiusi, inchinandosi più volte tra gli applausi.
2	00:33:00	Primo piano → Panoramica dx	Presentazione Carrà	Cambio drastico di inquadratura: primo piano su Raffaella Carrà (che ha effettuato un cambio d'abito) mentre presenta il secondo brano folk, "Lu Maritiello" di Tony Santagata. La Carrà sorride e fa finta di voltarsi verso l'orchestra; l'inquadratura si sposta da sinistra a destra mostrando i musicisti pronti a ricevere l'attacco dal direttore.

3	00:33:11	Laterale → Tre quarti → PP	Introduzione / Strofa 1	Inquadratura sulla parte sinistra dell'orchestra per l'attacco della chitarra, accompagnato da urla di incitamento del pubblico («Bravo Toni!»). All'attacco del canto, la telecamera passa a un'inquadratura laterale a tre quarti che si stringe progressivamente in primo piano. L'artista utilizza il microfono sull'asta per avere le mani libere e gesticola vistosamente a tempo (es. un piccolo movimento del corpo sul verso «da na cantina esc»), sorridendo per tutta la durata del canto attraverso continui cambi di prospettiva (laterale dx, sx e frontale).
4	00:33:43	Frontale	Ritornello	Inquadratura frontale. Al verso «mi piaci», il cantante si porta enfaticamente le mani al petto.
5	00:33:58	Laterale dx → PP stretto	Strofa 2 / Ritornello	Fine del ritornello e inizio della seconda strofa: l'inquadratura torna laterale destra focalizzandosi su viso e mano destra rivolta verso l'alto. Al verso "dove hai stato" l'artista corruga le sopracciglia e indica la

				telecamera; al verso «lo bev» indica sé stesso distogliendo lo sguardo. Sul ritornello ("vino, vino"), un cambio di inquadratura laterale destra lo riprende mentre ondeggia la mano a ritmo, con la telecamera che stringe progressivamente sul volto.
6	00:34:20	Primissimo piano	Ritornello	L'inquadratura si chiude del tutto isolando esclusivamente il viso del cantante, che guarda sorridente dritto in telecamera.
7	00:34:21	Frontale	Ritornello	Cambio di telecamera su un'inquadratura frontale; il coro si unisce al cantante per eseguire il ritornello mentre il pubblico batte le mani.
8	00:34:37	Primo piano laterale sx	Strofa 3	Alla terza strofa la regia stacca su un primo piano laterale sinistro, con il cantante che mantiene lo sguardo fisso in camera.
9	00:34:52	Laterale sx	Ritornello	Nuovo cambio di telecamera che si posiziona lateralmente sulla sinistra in concomitanza del ritornello.

10	00:35:00	Frontale	Ritornello	Al verso «vorrei ricoprir la tua bocca», l'inquadratura torna frontale. L'artista apre le mani e le muove simulando il gesto di dirigere il pubblico.
11	00:35:15	Laterale dx	Strofa 4	Inquadratura laterale destra per la quarta strofa. Il cantante poggia la mano destra sul microfono (ancora sull'asta). Il pubblico fa partire cori ritmici fuori tempo ("Toni, Toni, Toni...") battendo le mani. Al verso "gli occhi che tiene en fronte su come lu mare", l'artista si porta le mani al viso indicando i propri occhi.
12	00:35:30	Laterale sx (Tre quarti) → PP	Strofa	Cambio di telecamera laterale sinistra con il busto a tre quarti, che successivamente si restringe in un primo piano per preparare il ritornello.
13	00:35:38	Frontale a tre quarti	Ritornello	Ritorno a un'inquadratura frontale a tre quarti con l'orchestra visibile sullo sfondo per l'esecuzione del ritornello.

14	00:35:52	Mezzobusto → Primo piano frontale	Intermezzo parlato	La musica prosegue, ma l'inquadratura a mezzobusto si stringe in primo piano frontale mentre il cantante interrompe il canto per recitare una gag parlata («Lena, Lena, amore mio, facciamo la pace...»).
15	00:36:03	Frontale a tre quarti	Ritornello finale	Accompagna il testo mimando il gesto del fermarsi con una e poi con due mani («piano Lena!»).
				Terminata la gag, la telecamera frontale si allontana tornando a tre quarti. L'artista guarda il pubblico cantando l'ultimo ritornello ("Vorrei coprir la tua bocca...") e muove le mani come se stesse dirigendo la sala.
16	00:36:19	Totale / Palco	Fine brano	Il brano si conclude e l'orchestra si ferma all'unisono. Il pubblico risponde con forte entusiasmo, urla e applausi.

17	00:36:26	Tre quarti → Primo piano	Chiusura / Lancio votazioni	Inquadratura a tre quarti: Raffaella Carrà entra sul palco da davanti e stringe la mano a Tony Santagata. I due si scambiano sorrisi e ringraziamenti. La Carrà sposta fisicamente l'asta del microfono fuori dall'inquadratura mentre il cantante esce di scena. La telecamera stringe progressivamente in primo piano sulla conduttrice, mentre il separé si chiude nascondendo l'orchestra. La Carrà ironizza sul pubblico caloroso ("stasera l'entusiasmo non ha limite..."), si inchina ridendo e lancia le votazioni per Lando Fiorini. La regia effettua infine un cambio di inquadratura verso i tre settori della giuria (ragazzi, donne, uomini).
----	----------	-----------------------------	--------------------------------	---

Lando Fiorini:

- *Ragazzi*: 96,6 (9 da 3, 1 da 2)
- *Signore*: 100 (10 da 3)
- *Signori*: 90,0 (7 da 3 e 3 da due)

Toni Santagata:

- *Ragazzi*: 76,6 (5 da 3; 3 da 2; 2 da 1)
- *Signore*: 93,3 (8 da 3, 2 da 2)
- *Signori*: 80,0 (4 da 3, 6 da 2)

RISULTATI FINALI DELLA PUNTATA: la prima delle due semifinali, quindi classifica provvisoria.

Musica leggera

Di Capri: 89.933

Wess e D. Ghezzi 89.833

M. Reitano 82.166

I. Vianella 81.066

G. Giuliani 69.96

Musica folk

L. Fiorini 95.533

T. Santagata 83.300

Analisi

Nelle due esibizioni appartenenti al girone folk emerge una progressiva trasformazione del linguaggio televisivo adottato dalla trasmissione. La caratteristica più evidente è l'accelerazione del ritmo del montaggio, che si traduce in una costruzione sempre più articolata e spettacolarizzata della performance. Le inquadrature si susseguono con maggiore frequenza, alternando i primi piani, campi lunghi e dettagli funzionali a valorizzare non solo l'esecuzione musicale, ma anche la dimensione visiva dell'evento. Parallelamente, le esibizioni appaiono concepite sempre più come prodotti audiovisivi destinati alla fruizione televisiva. La regia tende infatti a enfatizzare l'interazione tra i diversi soggetti presenti sulla scena, come ad esempio il/la cantante, l'orchestra e pubblico, costruendo una rete di relazioni visive che amplifica il coinvolgimento emotivo dello spettatore. La dimensione musicale viene progressivamente subordinata alla logica dell'intrattenimento. A questo punto della gara è fondamentale per i cantanti di riuscire ad interagire con il pubblico con la speranza di portarsi la vittoria a casa.

Lando Fiorini con la canzone *Ponte mollo* apre il girone folk della puntata. *Ponte mollo* è un brano storico di Trilussa (poeta dialettale romano) e Casadei (musicista e compositore) e fa riferimento a una Roma di inizio Novecento. Il nome è preso dal celebre Ponte Milvio, chiamato popolarmente dai romani Ponte Mollo. Il brano è una rievocazione nostalgica di una Roma ormai scomparsa, vista

attraverso gli occhi di chi osserva il Tevere scorrere sotto alle arcate del ponte. La trama non racconta un evento singolo, bensì descrive un ambiente: le scampagnate fuori porta, i carretti a vino, le canzoni dei bulli e degli innamorati che si ritrovano sul ponte, che allora era posizionato al confine tra la città e la campagna. Il tema centrale è il contrasto tra com'era un tempo e com'è ora nel presente, in cui il narratore rimpiange la genuinità di quella Roma verace che sta scomparendo sotto l'avanzare della modernità. Il Ponte Mollo diventa testimone muto di migliaia di promesse d'amore sussurrate all'ombra dei suoi piloni, rendendo il fiume Tevere il custode dei segreti della città. Il linguaggio non è mai volgare, è tratto da una poesia di Trilussa, che nella sua dolcezza riesce ad essere ironico e colto. La metrica del testo è regolare e cullante, tipica della canzone romana d'autore. Il ritmo ternario accompagna la voce di Lando Fiorini, che qui sfoggia la sua capacità di riuscire a mantenere per diverso tempo una nota. Il testo rimane semplice e facile da ricordare. Nonostante i secoli e i cambiamenti, il Ponte mollo resta fermo, rappresentando il legame indissolubile tra il popolo romano e la sua storia, fatta di amori semplici e di un'ironia che sfida il tempo.

Toni Santagata canta il brano *Lu Maritiello*, canzone vincitrice di *Canzonissima* '74. Il brano è una canzone umoristica e teatrale che affronta il tema della crisi coniugale in chiave ironica e popolare. Il testo mette in scena un dialogo/scontro tra un marito (*lu maritiello*) che rientra a casa ubriaco e la moglie, Lena, che lo rimprovera duramente. Il protagonista usa l'alcool e l'ironia per dimenticare le fatiche quotidiane e il lavoro pesante; nonostante i litigi il marito cerca la riconciliazione con toni galanti e iperbolici, alternando la rissa verbale a promesse di baci appassionati nel ritornello. Il testo è un'unione di dialetto pugliese (nello specifico quello della zona di Sant'Agata di Puglia) e italiano, tipico genere del cabaret – folk che ha reso celebre l'autore. La struttura segue lo schema classico strofa – ritornello con la caratteristica che il ritornello è estremamente orecchiabile, sia grazie al testo minimo e semplice, che ad un accompagnamento con una melodia facile da ricordare. Vengono citati elementi della vita contadina e povera, come i maccheroni di Natale, che rappresentano il massimo della festa e del benessere raggiungibile. Sicuramente, il testo di questa canzone è quello che meno rappresenta la vita contadina e popolare, aggrappandosi a temi più semplici che solitamente hanno caratterizzato la musica leggera proposta a *Canzonissima* nell'altro girone come, ad esempio, *Champagne* di Peppino Di Capri. Il marito è la classica figura della commedia dell'arte, un fannullone simpatico che vive alla giornata e cerca di risolvere ogni tensione con una bevuta o un complimento. D'altro canto, la moglie rappresenta la voce della realtà e della fatica, sempre arrabbiata con un marito che non porta i soldi in casa e quei pochi che guadagna li dà alla cantina.

Puntata n°11

Andata in onda: il 15/12/1974

Durata totale della trasmissione: 01:14:39

Totale minuti del girone folk: 00:07:33

Partecipanti alla serata per il **girone musica leggera:**

- Gianni Nazzaro con la canzone *Piccola mia piccola*
- Al Bano con la canzone *Angelo di strada*
- Orietta Berti con la canzone *Il ritmo della pioggia*
- Gli Alunni del sole con la canzone *I tuoi silenzi*
- Massimo Ranieri con la canzone *Per una donna*

Partecipanti alla serata per il **girone folk:**

- Fausto Cigliano con la canzone *Nella mia città*
 minuti: 00:03:44 media voti: 45, 633
- Maria Carta con la canzone *Amore disisperadu*
 minuti: 00:03:49 media voti: 75, 500

N. Stacchi	Minutaggio	Inquadratura	Forma Musicale	Descrizione dell'Inquadratura
1	00:07	Mezzobusto frontale → Verticale a scatti	Introduzione strumentale	Inquadratura a mezzobusto del cantante in piedi con la chitarra acustica e il microfono davanti; l'orchestra RAI è visibile sullo sfondo. Fausto Cigliano solleva la testa a ritmo di batteria seguendo la musica, mentre la telecamera esegue dei movimenti a scatti verso l'alto seguendo lo sguardo fisso in camera. Il pubblico accenna una risata e la telecamera torna lentamente a livello del cantante.
2	00:30	Tre quarti laterale	Strofa	Inquadratura laterale a tre quarti del cantante che comincia a cantare e a suonare. La telecamera si avvicina velocemente verso di lui.
3	00:40	Laterale sx	Strofa	Stessa tipologia di inquadratura ma con un cambio di prospettiva sul lato sinistro.
4	00:44	Frontale mezzobusto	Strofa	Inquadratura frontale a mezzobusto. Successivamente la regia ripropone l'inquadratura laterale precedente, alternando le due soluzioni per due volte con stacchi netti ogni dieci secondi circa.

5	01:12	Frontale dal basso → Panoramica → PP	Ritornello	Per il ritornello l'inquadratura è frontale dal basso, leggermente spostata a destra; muovendosi verso sinistra, la telecamera esegue una panoramica bassa. Il cantante smette di suonare e batte le mani a ritmo di musica. Una volta raggiunto il lato opposto, la telecamera stringe fino al primo piano.
6	01:59	Laterale dx/sx alternata → PP veloce	Ritornello / Strofa	Al verso «ah la mia città» il cantante torna a suonare. L'inquadratura laterale a mezzobusto si stringe velocemente in primo piano, alternandosi ripetutamente tra destra e sinistra (Destra → Sinistra → Destra, mentre l'artista marcia sul posto a ritmo → Sinistra → Destra → Sinistra).
7	02:44	Frontale dal basso	Transizione / Strofa	Ripresa dal basso che si sposta fluidamente da destra verso sinistra, replicando la dinamica dello stacco n. 5.

8	03:18	Grandangolo alternato → PP veloce	Ripresa ritornello / Finale brano	Inquadratura del ritornello che oscilla continuamente tra destra e sinistra (Dx → Sx → Dx → Sx → Dx → Sx). Da un campo grandangolare la telecamera stringe molto velocemente fino al primo piano. Il brano termina con un inchino del cantante e gli applausi del pubblico. Stacco netto sulla Carrà per la presentazione dell'artista successivo, ovvero Maria Carta.
9	00:20	Primissimo piano frontale	Introduzione	Inquadratura molto semplice e ravvicinata sul volto di Maria Carta. Lo sfondo è completamente scuro e la luce isola solo il suo viso. Prima di iniziare la cantante sorride al pubblico che applaude, per poi tornare seria ed entrare nel personaggio. Nel quadro sono visibili solo lei e l'asta del microfono.
10	00:26	Obliqua dall'alto → Panoramica laterale	Strofa → Ritornello	Inizio dell'accompagna – mento alla chitarra. L'inquadratura si sposta a sinistra, leggermente dall'alto, mostrando un primo piano un po' più largo. La telecamera resta stabile ma si muove lentamente da un lato all'altro, fermandosi infine di lato rispetto alla cantante. Inquadrature molto lunghe, statiche e interamente

				focalizzate sul soggetto.
11	02:02	Dal basso (Primo piano)	Strofa	Inquadratura dal basso in primo piano, leggermente angolata verso destra.
12	02:29	Primissimo piano stretto	Strofa	Inquadratura molto stretta sul volto della cantante, che isola solo il viso e il microfono. L'artista esegue numerosi abbellimenti e melismi con la voce.
13	03:05	Primissimo piano stretto (Lato opposto)	Strofa	Stessa inquadratura molto stretta e intima, ma catturata dal lato opposto.
14	03:25	Mezzobusto dall'alto → Frontale	Finale brano / Chiusura	Inquadratura a mezzobusto dall'alto sul lato destro (lo sfondo rimane costantemente buio). La telecamera si sposta lentamente da destra verso il centro, diventando frontale per la conclusione del brano. Il pubblico applaude, la cantante si inchina e si allontana dal microfono. Entra la Carrà che sposta il microfono e lancia subito le votazioni per Fausto Cigliano.

Fausto Ciliano:

- *Ragazzi*: 63,3 (1 da 3, 7 da 2 e 2 da 1)
- *Signore*: 70,0 (4 da 3, 3 da 2 e 3 da 1)
- *Signori*: 66,6 (2 da 3, 6 da 2 e 2 da 1)

Maria Carta:

- *Ragazzi*: 73,3 (4 da 3, 4 da 2, 2 da 1)
- *Signore*: 76,6 (6 da 3, 1 da 2 e 3 da 1)
- *Signori*: 76,6 (4 da 3, 5 da 2 e 1 da 1)

Analisi

La puntata undici rappresenta un momento di sintesi e confronto. La performance di Maria Carta e Fausto Cigliano evidenziano ancora una volta la coesistenza di due modelli. Maria Carta mantiene una dimensione contemplativa introspettiva, mentre Fausto Cigliano mostra una maggiore apertura verso il linguaggio televisivo. L'arrangiamento incorpora un effetto sonoro onomatopeico, ottenuto mediante un piccolo aerofono a effetto assimilabile a un corno a pera, impiegato per evocare il suono del clacson ogni volta che viene cantata la parola «città». Per coinvolgere maggiormente il pubblico, durante un'intera strofa Fausto Cigliano interrompe temporaneamente l'esecuzione strumentale e scandisce il ritmo attraverso il battito delle mani, trasformando un gesto semplice in un elemento di partecipazione collettiva. La regia valorizza questo momento mediante un'alternanza di inquadrature rivolte all'artista e agli spettatori, sottolineando il dialogo che si instaura tra palco e platea. Tale scelta evidenzia una differenza significativa rispetto all'esibizione di Maria Carta. Mentre quest'ultima si caratterizza per una presenza scenica essenziale e per una regia dai ritmi più lenti, che concentra l'attenzione sulla vocalità e sull'esecuzione musicale, la performance di Cigliano appare maggiormente orientata alla dimensione spettacolare. La sua maggiore mobilità scenica, unita a un montaggio più dinamico, contribuisce a costruire una performance televisiva fondata sull'interazione e sul coinvolgimento del pubblico. Il contrasto tra queste due modalità performative mette in luce differenti strategie di rappresentazione del repertorio folk all'interno del contesto televisivo: da un lato una valorizzazione dell'interprete e della dimensione espressiva del canto, dall'altro una crescente attenzione agli aspetti spettacolari e partecipativi della performance.

Fausto Cigliano canta *Nella mia città* insieme al chitarrista Mario Gangi. Questa canzone rappresenta l'anima colta e internazionale del folk napoletano: un riflesso d'autore sospesa tra jazz e tradizione. Il brano è una dedica d'amore malinconica a una Napoli vista con gli occhi di chi la vive nel profondo,

lontano dai circuiti turistici. Cigliano attraverso la sua voce descrive una città che vive, con i suoi vicoli e il suo mare. Il tema centrale è il legame tra l'uomo e lo spazio urbano della città, complice dei sentimenti del protagonista e della sua malinconia. Il testo tocca la bellezza della città, senza mai però dimenticare la poetica del popolo. A differenza dei brani che il cantante presentò nelle precedenti puntate, il linguaggio che qua usa è un italiano elegante, è la lingua della "Napoli bene" e degli intellettuali. I versi sono ricchi di pause che permettono alla chitarra di Gangi di dialogare con la voce di Cigliano. Le rime sono delicate, mai forzate, seguendo un andamento che ricorda la canzone francese o la musica brasiliana. Fausto cerca di mostrare che la musica popolare non deve restare ancorata al passato, ma che può evolversi, assorbendo sonorità moderne pur mantenendo intatta la propria identità.

Maria Carta presenta la canzone *Amore Disisperadu* (amore disperato), un dramma sentimentale sardo. Il brano è un monologo tragico, un grido di dolore lanciato contro un destino amoroso crudele e senza via d'uscita. Il dolore è accentuato da un semplice accompagnamento di chitarra che lascia la voce come protagonista indiscussa. Il protagonista o la protagonista vive l'amore non come gioia, ma come una condanna, una disperazione che toglie il respiro e la voglia di vivere: il tema centrale è il desiderio di porre fine al tormento perché l'oggetto del desiderio è irraggiungibile o crudele e l'unica liberazione è la morte. Il linguaggio è di una bellezza solenne, il sardo non è solo più una lingua, ma un suono antico che vibra attraverso la sua voce. Maria Carta usa delle appoggiature e degli abbellimenti vocali che rendono i versi elastici, quasi volessero inseguire il battito accelerato di un cuore affannato. All'interno il tema viene evidenziato da un forte contrasto tra momenti di sussurro a esplosioni vocali che riflette l'andamento altalenante del dolore. Anche in questa esibizione Maria Carta è vestita tutta di nero, accentuando la sensazione di morte e di presagio che emette la canzone.

Puntata n°12

Iniziano le finali.

La penultima puntata del programma venne mandata in onda in versione ridotta il 22 dicembre 1974 a causa di uno sciopero delle maestranze. Si decise di mandare in onda una panoramica di esibizioni, infatti l'intera puntata dura molto meno, ovvero 41 minuti e 55 secondi. Si votò da casa.

Andata in onda: il 22/12/1974

Durata totale della trasmissione: 01:05:30

Totale minuti del girone folk: 00:06:34

Partecipanti alla serata per il **girone musica leggera:**

- Peppino di Capri con la canzone *Mai*
- Wess & Dori Ghezzi con la canzone *Un corpo e un'anima*
- Massimo Ranieri con la canzone *Per una donna*
- Orietta Berti con la canzone *Il ritmo della pioggia*
- Gianni Nazzero con la canzone *Piccola mia piccola*
- I Vianella con la canzone *Noi nun moriremo mai*
- Mino Reitano con la canzone *Insieme noi*

Partecipanti alla serata per il **girone folk:**

- Maria Carta con la canzone *Amore disisperadu*
minuti: 00:03:26
- Toni Santagata con la canzone *Lu maritiello*
minuti: 00:03:08

00:25:04 Esibizione di Maria Carta che canta *Amore disisperadu*, presa dalla puntata n. 11.

00:29:57 Esibizione di Toni Santagata che *Lu Maritiello*, presa dalla puntata n. 10.

Puntata n°13

Stessa sorte della puntata 12 toccò la puntata 13. Bongiorno fa l'annuncio dello sciopero e poi si prosegue con il mandare in onda esibizioni passate dei finalisti.

Andata in onda: il 06/01/1975

Durata totale della trasmissione: 01:05:30

Totale minuti del girone folk: 00:06:34

Partecipanti alla serata per il girone **musica leggera**:

- Peppino di Capri con la canzone *Mai*
- Wess & Dori Ghezzi con la canzone *Un corpo e un'anima*
- Massimo Ranieri con la canzone *Per una donna*
- Orietta Berti con la canzone *Il ritmo della pioggia*
- Gianni Nazza con la canzone *Piccola mia piccola*
- I Vianella con la canzone *Noi nun moriremo mai*
- Mino Reitano con la canzone *Insieme noi*

Partecipanti alla serata per il **girone folk**:

- Maria Carta con la canzone *Amore disisperadu*
 minuti: 00:03:26
- Toni Santagata con la canzone *Lu maritiello*
 minuti: 00:03:08

L'annuncio di Bongiorno:

M.B.: “Amici ascoltatori, buon pomeriggio, vi parlo da uno studio della televisione di Roma, in questo momento avrei dovuto essere al teatro delle vittorie, per presentarvi con Raffaella Carrà la prima parte della finalissima di Canzonissima di quest'anno, ma come certamente avrete appreso, è in corso in questo momento uno sciopero da parte dei lavoratori della RAI per il rinnovo del contratto di lavoro; pertanto vi dovremo presentare una versione modificata di questa seconda parte della finalissima di Canzonissima facendo uso di alcune registrazioni che sono state fatte in

precedenza e tutto questo lo faremo a beneficio di quelli che hanno acquistato il biglietto della lotteria Italia, ma soprattutto a beneficio di quelli che appartengono alle venti giurie sparse in tutta Italia e che dovranno votare fra poco per stabilire quali sono le Canzonissime del gruppo musicale leggera e del gruppo folk. Solo così questa sera sarà possibile sapere chi sono i vincitori della lotteria Italia di quest'anno. Per tanto io direi di iniziare subito presentandovi le nove canzoni finaliste di interpretazione dei nove cantanti con una registrazione che è stata fatta in precedenza da Raffaella Carrà.”

L'esibizione di *Lu Maritiello* viene presa dalla puntata 5.

Saluti finali di Buongiorno:

M.B.:” Questa sera, amici e spettatori, sapremo qual è la Canzonissima per quest'anno del gruppo musicale musica leggera e la Canzonissima del gruppo musicale folk e naturalmente sapremo anche chi sono i vincitori, i biglietti vincenti della lotteria Italia. Io vi saluto, anche a nome di Raffaella Carrà e di tutti i cantanti della finale di Canzonissima di quest'anno che non hanno potuto essere qui con me perché la trasmissione non è in diretta.”

I risultati e la proclamazione dei vincitori avverranno durante il Tg1 delle ore 20.

Le ultime puntate segnano una discontinuità significativa, l'assenza di performance dal vivo l'utilizzo di materiali preregistrati modificano radicalmente il dispositivo televisivo. La dimensione di simultaneità viene meno e la performance perde il carattere di evento condiviso, trasformando entrambi i gironi in oggetti mediali, fruibili ma non più e spirito come presenza. Auslander nel libro *Liveness: performance in a mediatized culture* (Routledge, 2008) sostiene che nella nostra cultura non è più la registrazione a cercare di preservare il live, ma è il live a dover conformarsi alla registrazione per essere considerato di successo. Citando Jacques Attali, osserva che «oggi la performance ha successo solo come simulacro del disco». ¹⁴⁸ Di conseguenza, uno spettacolo che trasmette brani preregistrati porta a compimento l'idea che la versione mediatizzata sia diventata l'esperienza normativa. Auslander mette in discussione l'idea che la liveness dipenda dalla coesistenza fisica di

¹⁴⁸ Philip Auslander, *Liveness: performance in a mediatized culture*, Routledge, London 2008, p. 35.

performer e pubblico; infatti, la liveness è diventata una condizione ideologica o affettiva.¹⁴⁹ Anche davanti a un materiale puramente registrato, il pubblico può concepire un senso di partecipazione o di liveness basato sul feedback o sulla connessione psicologica con l'artista, rendendo il confine tra ciò che è accaduto prima o ciò che accade ora irrilevante. Secondo Auslander, nel mondo dello spettacolo si sta vivendo una svalutazione della presenza dal vivo¹⁵⁰; poiché che gli spettatori sono ormai abituati a percepire la realtà attraverso le macchine da ripresa, la performance live è spesso vista come una versione degradata della sua rappresentazione televisiva o digitale. Uno spettacolo di soli brani registrati non fa altro che rendere esplicito il fatto che ogni performance è ormai una riproduzione in più di un dato testo.¹⁵¹

Così si conclude l'edizione, senza artisti, senza conduttori, sfuma verso la fine. Il destino di *Canzonissima* era però ormai segnato e si concluse così tristemente una trasmissione che fece sognare e divertire milioni di italiani per ben 18 edizioni.

In totale, su 16 ore, 5 minuti e 53 secondi di programmazione totale di *Canzonissima* 1974, al girone folk è stato dedicato un totale di 1 ora, 37 minuti e 4 secondi.

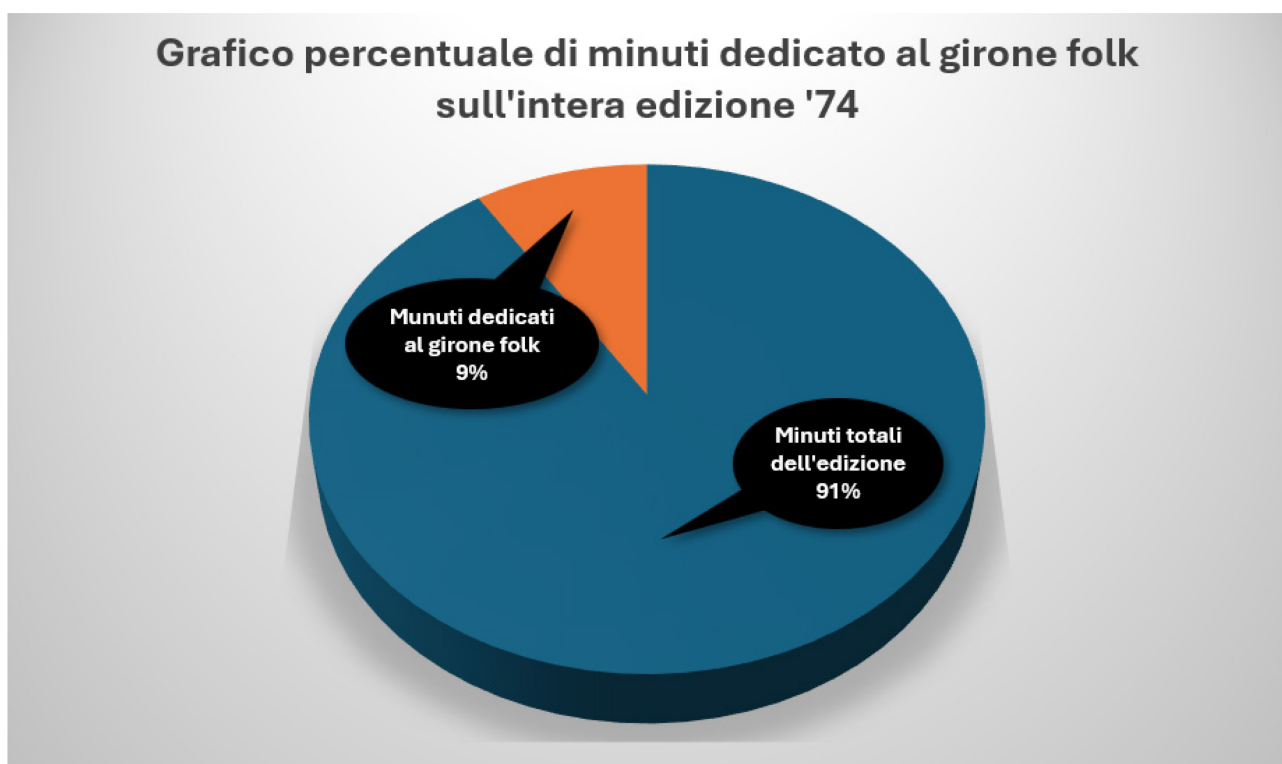


Figura 12 Grafico percentuali

¹⁴⁹ Philip Auslander, *Liveness: performance in a mediatized culture*, Routledge, London 2008, p. 60.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 42.

¹⁵¹ *Ivi*, p. 55.

Di seguito una tabella riassuntiva con i dati essenziali che aiutano il lettore ad inquadrare le varie canzoni proposte nel girone folk.

Artista	Canzone	Regione	Tematica Principale	Significato Simbolico
Tony Santagata	<i>Lu maritiello</i>	Puglia	Crisi coniugale e alcol	L'ironia come fuga dai guai
Tony Santagata	<i>La zita</i>	Puglia	Matrimonio di paese	La vita come recita corale
Tony Santagata	<i>Quant'è bello lu primm'ammore</i>	Puglia	Nostalgia giovanile	L'amore come energia vitale
Fausto Cigliano	<i>'O Guarracino</i>	Campania	Rissa tra pesci (allegoria)	Caricatura del popolo napoletano
Fausto Cigliano	<i>Simme 'e Napule paisà</i>	Campania	Rinascita post- bellica	Fratellanza e resilienza
Fausto Cigliano	<i>Nella mia città</i>	Campania	Napoli intima e jazz	La città come specchio dell'anima
Maria Carta	<i>Ave Maria</i>	Sardegna	Preghiera sacra	Forza matriarcale e divina
Maria Carta	<i>La corsicana</i>	Sardegna/Corsica	Amore e lontananza	La donna come isola indomita

Maria Carta	<i>Amore disisperadu</i>	Sardegna	Tormento e morte	La dignità sacra del dolore
Lando Fiorini	<i>Barcarolo romano</i>	Lazio	Tragedia sul Tevere	Il fiume come confine vita/morte
Lando Fiorini	<i>Pupo biondo</i>	Lazio	Ninna nanna paterna	Protezione dell'innocenza
Lando Fiorini	<i>Ponte Mollo</i>	Lazio	Nostalgia di Roma sparita	Memoria e resistenza culturale
Otello Profazio	<i>Tarantella cantata</i>	Calabria	Denuncia sociale e satira	La musica come arma politica
Rosa Balistreri	<i>Mi votu e mi rivotu</i>	Sicilia	Insonnia d'amore	Fatalismo e passione assoluta
Elena Calivà	<i>U sciccareddu</i>	Sicilia	Morte dell'asino	Elogio del lavoro e degli ultimi
Duo di Piadena	<i>Meglio sarebbe</i>	Lombardia	Rimpianto e disillusione	Il peso delle scelte compiute
Duo di Piadena	<i>Uva fogarina</i>	Lombardia	Raccolto e convivialità	Unione contadina
Canzoniere Int.	<i>Siam venuti a cantar maggio</i>	Toscana	Rito agrario di primavera	Rinascita e solidarietà collettiva

Marina Pagano	<i>Michelammà</i>	Campania	Corteggiamento e pirati	Bellezza e pericolo mediterraneo
Svampa & Patruno	<i>Mestieri ambulanti</i>	Lombardia	Figure di strada scomparse	Monumento sonoro a una Milano antica
Roberto Balocco	<i>Fantasia Piemontese</i>	Piemonte	Viaggio tra vita e osterie	La "Piemontesità" come riserbo e dignità

Dalla tabella si evince come le canzoni sono riconducibili a nove diverse regioni; quindi, sono rappresentate poche meno della metà delle regioni italiane. Tra queste, la regione Campania è quella più simboleggiata con quattro brani diversi, al contrario i meno rappresentati sono il Piemonte e la Calabria, comparendo ciascuno con una sola canzone.

Per quanto riguarda i testi verbali, i brani possono essere ricondotti a tre principali nuclei tematici, individuati sulla base degli argomenti predominanti nei testi e delle modalità con cui essi vengono sviluppati. Questa classificazione consente di evidenziare alcune tendenze ricorrenti nella selezione musicale proposta dal programma e di comprendere meglio le forme di rappresentazione delle identità regionali veicolate attraverso le canzoni. Le tematiche della tabella precedente possono essere riorganizzate in questo modo:

- Tematica dell'attaccamento alla propria terra, origini e tradizioni: *'O Guarraccino, Simme 'e Napule paisà, Nella mia città, Barcarolo romano, Ponte Mollo, Tarantella cantata, U sciccareddu, Meglio sarebbe, Uva fogarina, Siam venuti a cantar maggio, Mestieri ambulanti, Fantasia Piemontese;*
- Tematica dell'amore: *Lu maritiello, La zita, Quant'è bello lu primm'ammore, La corsicana, Amore disisperadu, Pupo biondo, Mi votu e mi rivotu, Michelammà;*
- Tematica religiosa: *Ave Maria.*

La tabella seguente propone una griglia di studio elaborata a partire da alcuni parametri presi in esame nelle analisi delle diverse puntate; tali dati consentono di ricondurre il brano all'ambito della musica folk. I brani eseguiti a *Canzonissima* sono stati esaminati considerando aspetti quali: l'origine del brano, l'autorialità, l'uso degli strumenti tradizionali e la loro diffusione. Il grado di aderenza al folk è costituito da un indice ottenuto dalla comparazione dei diversi fattori analizzati nelle pagine precedenti. La classificazione in tre livelli (basso, medio, elevato) non ha lo scopo di definire categorie rigide, ma fornire un'idea generale per l'interpretazione e per collocare i brani nella logica della produzione musicale di tradizione orale e il girone folk di *Canzonissima* '74. La classificazione in livelli (bassa, media, elevata) è stata elaborata mediante un'analisi dei brani, valutando la presenza, la frequenza e il peso dei diversi elementi riconducibili alla tradizione folk. Le categorie non rappresentano valori assoluti, ma livelli relativi individuati attraverso il confronto tra gli elementi del folk analizzati nei capitoli precedenti.

Presenza di elementi tradizionali popolari

Elevata:

- Utilizzo di melodie tradizionali;
- Testi provenienti dalla tradizione orale;
- Impiego di dialetti o lingue locali;
- Strutture musicali tipiche della tradizione regionale;
- Strumenti o tecniche vocali riconducibili al repertorio popolare.

Media:

- Presenza di alcuni elementi tradizionali, ma integrati in rielaborazioni moderne;

Bassa:

- Prevalenza di linguaggi compositivi contemporanei con limitati riferimenti alla tradizione.

Finalità commerciale e mediatica

Elevata:

- Brano concepito per la diffusione discografica e televisiva;
- Arrangiamento orchestrale elaborato;

- Forte adattamento alle esigenze dello spettacolo televisivo.

Media:

- Equilibrio tra funzione culturale e funzione spettacolare

Bassa:

- Prevalente finalità testimoniale o di conservazione del repertorio.

Aderenza ai caratteri del folk

Elevata:

- Repertorio tradizionale o di derivazione diretta della tradizione orale;
- Autorialità assente o non definita;
- Forte radicamento territoriale;
- Modalità esecutive riconducibili alle pratiche popolari.

Media:

- Rielaborazione di materiali tradizionali oppure composizioni originali fortemente influenzate dal repertorio folk.

Bassa:

- Composizioni che utilizzano il folk principalmente come riferimento stilistico o identitario, senza dividerne pienamente i caratteri strutturali e funzionali.

Brano	Interprete	Origine del brano	Autorialità definita	Arrangiamento orchestrale - televisivo	Presenza di elementi tradizionali popolari	Finalità commerciale e mediatica	Diffusione tramite mass media	Aderenza ai caratteri del folk
<i>Lu maritello</i>	Tony Santagata	Composizione d'autore in stile popolare pugliese	Si	Si	Media	Elevata	Elevata	Bassa
<i>La zita</i>	Tony Santagata	Composizione d'autore in stile popolare pugliese	Si	Si	Media	Elevata	Elevata	Bassa
<i>Quant'è bello lu primm'ammore</i>	Tony Santagata	Composizione d'autore in stile popolare pugliese	Si	Si	Media	Elevata	Elevata	Bassa
<i>'O Guarracino</i>	Fausto Cigliano	Canto tradizionale napoletano	No	Si	Elevata	Elevata	Elevata	Alta
<i>Simme 'e Napule paisà</i>	Fausto Cigliano	Composizione d'autore di ispirazione popolare	Si	Si	Media	Elevata	Elevata	Bassa-Media
<i>Nella mia città</i>	Fausto Cigliano	Composizione d'autore	Si	Si	Bassa	Elevata	Elevata	Molto bassa
<i>Ave Maria</i>	Maria Carta	Rielaborazione di repertorio tradizionale religioso	Parziale	Si	Elevata	Media	Elevata	Alta
<i>La corsicana</i>	Maria Carta	Repertorio tradizionale rielaborato	Parziale	Si	Elevata	Media	Elevata	Alta
<i>Amore disisperadu</i>	Maria Carta	Canto tradizionale sardo	No	Si	Elevata	Media	Elevata	Alta
<i>Barcarolo romano</i>	Lando Fiorini	Canto tradizionale romano	No	Si	Elevata	Elevata	Elevata	Alta
<i>Pupo biondo</i>	Lando Fiorini	Ninna nanna tradizionale	No	Si	Elevata	Elevata	Elevata	Alta
<i>Ponte Mollo</i>	Lando Fiorini	Composizione d'autore su temi tradizionali	Si	Si	Media	Elevata	Elevata	Bassa-Media
<i>Tarantella cantata</i>	Otello Profazio	Rielaborazione di forme tradizionali calabresi	Parziale	Si	Elevata	Media	Elevata	Media-Alta
<i>Mi votu e mi rivotu</i>	Rosa Balistreri	Canto tradizionale siciliano	No	Si	Elevata	Media	Elevata	Alta
<i>U' sciccareddu</i>	Elena Calivà	Repertorio tradizionale siciliano	No	Si	Elevata	Media	Elevata	Alta
<i>Meglio sarebbe</i>	Duo di Piacenza	Canto popolare riproposto	Parziale	Limitato	Elevata	Media	Media	Alta
<i>Uva fogarina</i>	Duo di Piacenza	Canto tradizionale padano	No	Limitato	Elevata	Media	Media	Alta
<i>Siam venuti a cantar maggio</i>	Canzoniere Internazionale	Canto rituale tradizionale	No	Limitato	Elevata	Bassa	Media	Molto alta
<i>Michelammà</i>	Marina Pagano	Canto tradizionale napoletano	No	Si	Elevata	Elevata	Elevata	Alta
<i>Mestieri ambulanti</i>	Svampa & Patruno	Rielaborazione di repertorio popolare milanese	Si	Si	Elevata	Elevata	Elevata	Media
<i>Fantasia Piemontese</i>	Roberto Balocco	Composizione d'autore su materiali tradizionali piemontesi	Si	Si	Elevata	Elevata	Elevata	Media

Attraverso il confronto dei dati in tabella emerge come la maggior parte dei brani presenti elementi riconducibili alla musica creata e destinata alla diffusione di massa. Gli autori sono chiaramente identificabili, le esibizioni risultano standardizzate, gli arrangiamenti sono affidati a professionisti con l'uso di pochissimi strumenti della tradizione e la circolazione avviene principalmente attraverso i mezzi di comunicazione nazionali. Pur non mancando richiami a temi, linguaggi o sonorità associati alle tradizioni italiane, tali riferimenti appaiono inseriti all'interno di un processo di rielaborazione funzionale alle esigenze dello spettacolo televisivo. I brani presentati nel girone folk di *Canzonissima* si collocano in una zona di intersezione tra rappresentazione del folklore e produzione di popular music, mostrando una prevalenza degli elementi legati all'industria culturale rispetto a quelli propri della tradizione orale.

CONCLUSIONI

Questa ricerca è partita da una domanda fondamentale: le canzoni del girone folk di *Canzonissima* 1974 erano davvero espressioni della musica folk o la loro presenza nel programma dipendeva soprattutto dalle logiche televisive dell'epoca? Per trovare una risposta ho analizzato il dibattito sul folk e sul folk revival in Italia, ho ricostruito la storia della musica folk nei programmi RAI e, infine, dopo aver illustrato il percorso di *Canzonissima*, ho esaminato i materiali dell'ultima edizione conservati alla Mediateca RAI di Torino. Grazie a questo percorso, è stato possibile dare una risposta chiara che tiene conto di quanto fosse complesso quel momento storico e televisivo.

I risultati emersi mostrano che il girone folk di *Canzonissima* 1974 non può essere interpretato né come una semplice proposta di musica folk né come una costruzione interamente artificiale elaborata per finalità televisive. L'analisi delle canzoni selezionate evidenzia infatti una situazione più complessa e articolata, nella quale brani di origine davvero tradizionale convivono con brani caratterizzati da differenti livelli di rielaborazione autoriale e, soprattutto, adattati ai codici e alle regole dello spettacolo televisivo. La tabella riassuntiva elaborata nel terzo capitolo ha costituito uno strumento di analisi per valutare sistematicamente il grado di aderenza delle singole canzoni ai criteri proposti dalla letteratura etnomusicologica. I parametri presi in considerazione – tra cui l'origine tradizionale del repertorio, la trasmissione orale, il radicamento territoriale, il livello di autorialità, la presenza di arrangiamenti moderni e la finalità commerciale – mostrano come soltanto una parte dei brani presenti una corrispondenza elevata con i canoni generalmente associati alla musica folk. Accanto a casi che mantengono un forte legame con le pratiche musicali tradizionali regionali, emergono infatti numerose composizioni che, pur richiamando temi, linguaggi e sonorità riconducibili all'universo popolare, risultano profondamente influenzate dalle esigenze della produzione discografica e televisiva contemporanea.

A partire dai dati emersi nel terzo capitolo, si può osservare come i brani che possono essere considerati folk in *Canzonissima* '74 sono in totale undici brani:

- Fausto Cigliano con *'O Guarracino* (canto tradizionale napoletano, autore anonimo, repertorio storicamente trasmesso, forte identità territoriale);
- Maria Carta con *Ave Maria* (rielaborazione di repertorio religioso tradizionale, autorialità solo parziale, forte componente tradizionale), con *La Corsicana* (repertorio tradizionale rielaborato, forte radicamento culturale) e con *Amore disisperadu* (canto tradizionale sardo, autore non identificabile, trasmissione orale);

- Lando Fiorini con *Barcarolo romano* (canto tradizionale romano, origine popolare, forte identità territoriale) e *Pupo biondo* (ninna nanna tradizionale, repertorio folklorico)
- Rosa Balistreri con *Votu e mi rivotu* (canto tradizionale siciliano, forte radicamento regionale)
- Elena Calivà con *U sciccareddu* (repertorio tradizionale siciliano, origine popolare);
- Duo di Piadena con *Meglio sarebbe* (canto tradizionale, limitata orchestrazione) e *Uva fogarina* (canto tradizionale padano, autore anonimo, minima mediazione televisiva);
- Canzoniere Internazionale con *Siam venuti a cantar maggio* (canto rituale tradizionale, limitato intervento orchestrale e uso degli strumenti della tradizione, finalità commerciale ridotta).
- Marina Pagano con *Michelammà* (canto tradizionale napoletano, forte appartenenza al repertorio popolare);

I brani che mantengono numerosi elementi tradizionali, ma introducono una significativa rielaborazione autoriale sono, invece, cinque:

- Otello Profazio con *Tarantella cantata* (rielaborazione della tradizione calabrese, autorialità parziale, recupero della forma tradizionale);
- Svampa e Patruno con *Mestieri ambulanti* (rielaborazione del repertorio popolare milanese, presenza di autore conosciuto, ma con forte ispirazione folklorica);
- Roberto Balocco con *Fantasia Piemontese* (utilizzo di materiali tradizionali piemontesi, struttura del brano moderna)
- Lando Fiorini con *Ponte Mollo* (composizione d'autore, temi popolari, forte romanità);
- Fausto Cigliano con *Simme 'e Napule paisà* (composizione d'autore, ispirazione popolare, richiami alla tradizione, ma di origine più recente).

Infine, sono stati trasmessi brani con bassa aderenza ai canoni della musica folk e in totale sono quattro:

- Toni Santagata con *Lu maritiello*, *La zita* e *Quant'è bello lu primm'ammore*: tutte presentano chiari segni di arrangiamento televisivo, sono tutte composizioni d'autore con forte finalità commerciale destinate alla diffusione televisiva che però usano il dialetto come strumento per ricordare la tradizione;
- Fausto Cigliano con il brano *Nella mia città*, una composizione d'autore, pochi elementi popolari e una forte finalità mediatica.

La maggioranza del repertorio conserva un legame significativo con la tradizione, ma la RAI non adottò criteri selettivi assimilabili a una sensibilità etnomusicologiche nella selezione. Il girone accolse anche composizioni originali e rielaborazioni moderne accomunate da riferimenti alla cultura regionale. In questa prospettiva, il girone folk di *Canzonissima* 1974 può essere interpretato come uno spazio di mediazione culturale, in cui la tradizione viene contemporaneamente conservata e trasformata. L'interesse storico della trasmissione risiede proprio in questa tensione tra autenticità e spettacolarizzazione, tra patrimonio locale e comunicazione di massa, che caratterizza gran parte delle rappresentazioni televisive della cultura popolare nel secondo Novecento.

Un elemento particolarmente significativo che è emerso nel corso della stesura del terzo capitolo riguarda l'esito stesso della competizione. La vittoria di *Lu Maritiello* di Toni Santagata per il girone folk di *Canzonissima* '74 costituisce un dato emblematico, in quanto dalla tabella emerge che presenta un basso grado di aderenza ai caratteri del folk. Tale risultato suggerisce, infatti, che i criteri di valorizzazione adottati all'interno di *Canzonissima* non coincidessero con quelli elaborati dalla riflessione etnomusicologica: la trasmissione privilegiava una rappresentazione del folk capace di coniugare elementi tipici di questo genere con le esigenze della comunicazione televisiva, dello spettacolo e del mercato discografico. La vittoria di Toni Santagata non rappresenta un'anomalia, bensì la conferma della diversa concezione di folk promossa dalla televisione pubblica.

Alla luce di tali considerazioni, la risposta al quesito posto all'inizio della ricerca appare chiara: le canzoni inserite nel girone folk di *Canzonissima* 1974 non possono essere considerate, nel loro complesso, folk secondo i criteri definiti dalla letteratura di riferimento. Al tempo stesso, tuttavia, non è possibile interpretarle esclusivamente come prodotti estranei alla tradizione. I risultati evidenziano piuttosto l'esistenza di differenti gradi di aderenza ai canoni del folk, collocando il repertorio analizzato lungo un *continuum* che va dal canto tradizionale alla composizione d'autore ispirata alla cultura popolare. Tale conclusione permette di formulare una riflessione più ampia sul ruolo svolto dalla RAI nella rappresentazione della tradizione musicale italiana; come emerso nel corso della ricerca, la televisione pubblica non si limitò a documentare repertori preesistenti, ma partecipò attivamente alla loro selezione, reinterpretazione e diffusione. Attraverso questo processo, elementi appartenenti a contesti locali e regionali vennero inseriti all'interno di una narrazione nazionale, contribuendo alla costruzione di un immaginario condiviso della cultura popolare italiana.

In conclusione, la consultazione diretta dei materiali conservati presso la Mediateca RAI di Torino ha consentito di raccogliere e sistematizzare una documentazione scarsamente esplorata dagli studi precedenti. In questo senso, la ricerca intende offrire un contributo alla ricostruzione del rapporto tra televisione e musica folk in Italia, evidenziando come l'analisi delle fonti d'archivio possa ancora

fornire strumenti utili per comprendere le modalità attraverso cui il patrimonio musicale tradizionale è stato rappresentato, reinterpretato e trasmesso dai media di massa.

BIBLIOGRAFIA

«A dura prova sul video», in «l'Unità», 19/10/1974.

Agamennone Maurizio, *Viaggiando per onde su onde, il viaggio di conoscenza, la radiofonia e le tradizioni musicali locali nell'Italia del dopoguerra (1954 – 1960)*, Squilibri, Roma 2019.

Auslander Philip, *Musical Personae* in «The Drama review», vol. 50, n. 1, New York University and the Massachusetts Institute of Technology 2006.

Auslander Philip, *Liveness: performance in a mediatized culture*, Routledge, London 2008.

Barra Luca, *Palinsesto, Storia e tecnica della programmazione televisiva*, Editori Laterza, Bari 2015.

Biggero Maso, *Piccolo scandalo tra le quinte la chitarra muta di Little Tony*, «Corriere della sera», 17/11/1973.

Biggero Maso, *Hanno tirato i broccoli ai Vianella trionfatori*, «Corriere della sera», 19/11/1973.

Bolter J. D., Grusin R., *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge 2000.

Borio Gianmario, *Popular Culture and Post – Traditional Arts*, in *The Mediations of Music: Critical Approaches after Adorno*, (a cura di) Borio Gianmario, Routledge, Londra 2022.

Bratus Alessandro, Corda Maurizio, Guerreschi Fabio, Maruti Fabio, *Il Duo di Piadena: dalle osterie alla televisione*, Edizioni Fantigrafica, Cremona 2019.

Cappelletti Dante (a cura di), *Canzonissima '71*, BN mensile, n. 11/12.

Carpitella Diego, *Documenti etnici e programmazione radiofonica*, in *Folk, documenti sonori catalogo informativo delle registrazioni musicali originali*, ERI, Torino 1977.

Carpitella Diego, *Le false ideologie sul folclore musicale*, in *La musica in Italia*, (a cura di) Diego Carpitella Diego, Castaldo Gino, Pintor Giaime, Portelli Alessandro, Straniero Michele L., Savelli, Roma 1978.

Conti Mauro, *Breve ma veridica storia della Rai*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 19, no. 4, ottobre/dicembre 2009.

Cosci Marco, *Per un nuovo Sound Italiano: arrangiare la canzone attraverso i media negli anni Sessanta in Italian Pop, popular music e media negli anni Cinquanta e Sessanta*, (a cura di) Massimo Locatelli e Elena Mosconi, Mimesis, Sesto San Giovanni 2021.

Cosci Marco, *Il corpo della musica: Raffaella Carrà e la Rai degli anni Sessanta-Settanta*, in *Capolavoro Pop: Media, costume e desiderio nell'immagine globale di Raffaella Carrà*, (a cura di) Marta Perrotta e Paola Valentini, Bulzoni Editore, Roma 2023.

Costarelli Nicola, *Secondo programma – Folklore musicale d'Italia*, «Radiocorriere TV» XXXI, n.14, 1954.

Fabbri Franco, *Around the clock, una breve storia della popular music*, UTET, Torino 2016.

Facci Serena, Soddu Paolo, *Il Festival di Sanremo: parole e suoni raccontano la nazione*, Carocci, Roma 2011.

Il video ha nascosto i retroscena delle trasmissioni: “voci e volti della fortuna”, «Gazzetta del Mezzogiorno», 27/11/1957.

Leydi Roberto, *Ricerca demologica e ordinamento regionale. Un'esperienza in Lombardia*, in *Folk, documenti sonori catalogo informativo delle registrazioni musicali originali*, ERI, Torino 1977.

Liperi Felice, *Storia della canzone italiana*, RAI – ERI, Roma 1999.

Lomax Alan, *Folk song style and culture*, Routledge, Oxon 2017.

Lutzu Marco, *Non potho reposare. Il canto d'amore della Sardegna*, Nota, Udine 2017.

Marchesi, Terzoli e Vaime, *Chiari, Mina, Panelli: “Canzonissima” 1968*, in Rai Cultura.

Marini Giovanna, *Identità e uso del folk*, in «l'Unità», 4/09/1975.

Nettl Bruno, *The study of ethnomusicology*, University of Illinois Press, Springfield 2015.

Persiani Marcello, *Non è più vero che il sabato sera tutto fa brodo*, dal «Radiocorriere TV» n. 21, 1975.

Pietrangeli Paolo, *L'identità della musica folk*, in «l'Unità», 18/08/1975.

Pintor Giaime, *Si può «riproporre» il folklore?* in «l'Unità», 20/08/1975.

Plastino Goffredo, *La musica folk, storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, Il Saggiatore, Milano 2016.

Porro Maurizio, *Morto Dario Fo. I tagli della censura: da «Canzonissima» al divieto di andare negli Usa per comunismo*, «Corriere della Sera», 13/10/2016.

Rimpiangono Raffaella, dal «Corriere della Sera», del 14/10/1972.

Romere Rebecca, *In arte RAI: i documentari sulle arti figurative tra storia aziendale e divulgazione culturale (1953 – 1962)*. Tesi di Laurea Magistrale, Università Ca' Foscari di Venezia, a. A. 2013 – 2014.

Satriani L. Lombardi, *Folk: lo spazio di un discorso di opposizione*, in «l'Unità», 23/09/1975.

Scalfaro Anna, *La divulgazione della cultura musicale in RAI -TV*, in *La cultura musicale degli italiani*, a cura di Andrea Estero, Guerrini e Associati, Milano 2021.

Scalfaro Anna, *Musica in programma. Quarant'anni di divulgazione musicale in Rai-tv (1954-94)*, Nota, Udine 2021.

Seppilli Tullio, *La ricerca sulle tradizioni popolari e il suo uso sociale nel quadro di una politica democratica dei beni culturali*, in *Folk, documenti sonori catalogo informativo delle registrazioni musicali originali*, ERI, Torino 1977.

Settimelli Leoncarlo, *Perché ha successo la musica folk*, in «l'Unità», 9/08/1975.

Sorteni M., *Un affare da 8 miliardi*, da «Domenica del Corriere» n. 3, 1969.

Stazio Marialuisa, *Osolemio: la canzone napoletana – 1880/1914*, Bulzoni Editore, Roma 1991.

Tomatis Jacopo, *Il folk a Canzonissima '74 in La musica folk, storie e documenti del revival in Italia*, (a cura di) Goffredo Plastino, Il Saggiatore, Milano 2016.

Tomatis Jacopo, *Il pubblico e il popolo*, Lares, Maggio-Agosto 2018, Vol. 84, No. 2 (Maggio-Agosto 2018).

Tomatis Jacopo, *Storia culturale della canzone italiana*, Il Saggiatore, Milano 2019.

Tomatis Jacopo, *Bella ciao: una canzone, uno spettacolo, un disco*, il Saggiatore, Milano 2024.

Tuzi Grazia, *La canzone romana come rappresentazione della “romanità” in Il canto popolare del Lazio* a cura di Giorgio Adamo, Squilibri Editore, Roma 2003.

Varriale Simone, *Cultura di classe in pillole: il folk revival e le pratiche del giornalismo musicale italiano (1973 – 1977)*, in *Il folk revival in Italia*, (a cura di) Goffredo Plastino, Il Saggiatore, Milano 2016.