

PAOLA VALENTINI

«TUTTO IL MONDO FRA LE MANI, E UNA VOGLIA DI CANTAR»:  
DOMENICO MODUGNO ICONA DI PASSATO E FUTURO  
DELL'ITALIA MELODICA

Nell'Italia di fine anni Cinquanta balere e conservatori, grandi sale da concerto e nuovi recessi del rock si fronteggiano apertamente e sonoramente; molti sono gli artisti che salgono su queste barricate musicali ma c'è anche chi, come Domenico Modugno tenta un impossibile gioco d'equilibrio. E, come in *Appuntamento a Ischia*, alterna le vesti non solo del «mascalzone» e del padre di famiglia, del fine conoscitore musicale e dell'urlatore, di colui che può aiutare a scoprire le risonanze classiche in una canzonetta. E – non secondariamente – alternare bacchetta d'orchestra e chitarra tanto quanto camicia a quadri e frac in un profondo cambiamento non solo dell'economia musicale ma anche dei suoi assetti visivi.

Il tenore di questa tenzone era già evidente nel 1952, quando, ad esempio, *Il microfono è vostro* di Giuseppe Bennati si offriva come spartiacque significativo tra il vecchio mondo spettacolare e i nuovi fenomeni di connessione intermediale del dopoguerra, coagulati attorno alla nascita dell'industria musicale pronta ad essere investita dalla rivoluzione del microscolco. Da un lato la celebre «Rassegna del dilettante» che dà il titolo al film, evento radiofonico di Rete Rossa fiore all'occhiello di uno degli ultimi esponenti della radiofonia classica anteguerra, Nunzio Filogamo, e dall'altro le nuove spinte del mondo paleo discografico, in cui la radio deve misurare i suoi eventi irripetibili con la ripetitività cristallizzata dei *jingles* pubblicitari e in prospettiva dei dischi, le canzoncine pubblicitarie che garantiscono la sopravvivenza alla band e il bel cantare che apre le porte alle esibizioni nei teatri e in tournée mondiali<sup>1</sup>.

Tuttavia, come si diceva, non si tratta solo di un cambiamento negli assetti produttivi e ricettivi del patrimonio musicale. Quello che è in gioco è anche una profonda modificazione nell'iconografia e nello scenario visivo ad essa associato, di cui ancora una volta questo film coglie aspetti interessanti. *Il microfono è vostro* presenta un paradigmatico doppio finale. La coppia di un po' anacronistici fidanzatini pone finalmente termine a battibecchi e rimbrotti con un bacio in auto, dalla quale, lussuosa, risuona l'autoradio con i *jingles* pubblicitari incriminati. Eppure, dopo la scritta fine, la radio protrae lo spettacolo, il sonoro usurpa il visivo, e, improvvisamente, installa un nuovo finale. Una voce *over* maschile risuona su un cartello con disegate delle stilizzate onde radiofoniche per annunciare: «Signore e signori vi preghiamo di non muovervi

<sup>1</sup> Il film narra infatti le gesta di un'improvvisata band che si iscrive alla celebre trasmissione, incontrando le diffidenze degli adulti e in particolare le difficoltà della cantante del gruppo (Gisella Sofio), costretta a camuffarsi per l'ostilità del fidanzato (Aroldo Tieri), che trova disdicevole il suo comportamento. Tra mille peripezie, lo scioglimento avverrà proprio nelle sale radiofoniche in cui lei è lì per cantare e il fidanzato per commissionare le pubblicità per la sua azienda.

dai vostri posti, vi parla Nilla Pizzi». Ed ecco l'immagine riemerge dallo schermo nero per mostrarci la celebre cantante, in piedi nella sala di registrazione, ritta innanzi al microfono, che dichiara con lo sguardo rivolto in macchina: «Una sorpresa per tutti gli affezionati dell'Orchestra Angelini. Ecco a voi la canzone vincitrice del secondo Festival di Sanremo *Vola colomba*».

Certo Nilla Pizzi era un 'personaggio' già introdotto dal film, che si colloca nel filone celebrativo di radio e rivista tipico del dopoguerra e, nella carrellata di divi che seguiva la convocazione in radio del neonato gruppo musicale alla ricerca di fama, accanto a Gorni Kramer, il Quartetto Cetra o Rino Salvati, non poteva certo non schierare la 'regina della canzone'; tuttavia questo finale non ha nessuna vocazione a interagire con la finzione narrativa, è pura promozione radiofonica e discografica; una sorta di videoclip *ante litteram* che anticipa quel ruolo di cassa di risonanza, di costante visualizzazione della musica che i mezzi audiovisivi non potranno più ignorare; e ai quali non di rado si dovranno inchinare. Retrospectivamente questo finale getta una luce diversa anche su altri momenti di *Il microfono è vostro*, che appare omaggio a un'era ormai al tramonto: Nilla Pizzi nella parte centrale del film canta *Arrivederci ancora* e, mentre invoca la «sospirata felicità», in elegante abito bianco, immobile a tal punto che per gran parte della canzone le mani sono appena infilate elegantemente in tasca, la macchina da presa indugia ben di più sulla performance del Maestro Angelini, indulgendo in primo piano sui gesti con cui conduce sicuro l'orchestra. Neppure il fascino della cantante bolognese (antesignana delle bellezze da concorso, con la sua vincita a «Cinquemila lire per un sorriso», la gara ideata nel 1937 da Dino Villani), distrae il visivo dal vero baricentro, costituito dal mito delle orchestre del dopoguerra e dai maestri, figure rigorose atte a favorire il passaggio dal mondo del bel canto a quello della musica leggera e a quel futuro discografico gravemente in ritardo a casa nostra.

Su questo scenario di gerarchie ed equilibri musicali consolidati, su questo collaudato sodalizio tra media, su questa pacifica coesistenza fondata sul rispetto della distinzione mediale, evidente anche quando animata solo da sfumature, stava irrompendo come un ciclone Domenico Modugno. Senza compromessi, Modugno scardinerà con la sua stessa presenza gran parte di questo paesaggio. Non a caso la situazione creatasi nel 1958 a Sanremo con *Nel blu, dipinto di blu*, che qui volutamente sfiorerò soltanto, data l'ampia mole di studi al riguardo<sup>2</sup>, è paradigmatica: la grande difficoltà del cantante è proprio nel rapporto con le orchestre, Cinico Angelini anzitutto che sente così lontano dalle sue corde ma di fatto anche Gorni Kramer, con cui non sembra trovarsi granché meglio<sup>3</sup>. In questione è proprio la loro stessa ingombrante presenza, non solo narcisisticamente ma anche ostativa nel rapporto diretto con il pubblico. E, non è mai stato sottolineato sufficientemente, che non è solo l'urlo di *Volare*, né il sincopato di *oh oh oh oh*, né lo stacco silenzioso breve ma chiaro che li precede; è anche e soprattutto l'ostinazione con cui Modugno, egocentrico e autosufficiente, spazza via in un sol colpo il bel mondo delle orchestre che aveva traghettato l'Italia musicale dell'anteguerra negli anni Cinquanta<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Tra gli studi più recenti segnalo M.C. ZOPPA, *Nel blu, dipinto di blu. Modugno, 1958. "Volare" e il sogno possibile*, Donzelli, Roma 2008.

<sup>3</sup> Come ricorda Gianni Borgna, «*Volare* era stata accolta con perplessità e scetticismo durante le prove del festival. Il maestro Gorni Kramer arrivò a dire a Modugno: "Questa non me la dovevi fare. Ma che pazzia è questa canzone, non ha stile, non esiste"»; G. BORGNA, *La grande evasione. Storia del Festival di Sanremo: trent'anni di costume italiano*, Savelli, Milano 1980, p. 62.

<sup>4</sup> Non si può trascurare il fatto che accanto a Nunzio Filogamo proprio maestri come Cinico Angelini, Tino Petralia e Cesare Gallino erano tra i componenti della commissione che presiedette la «Gara nazionale per

## 1. MODUGNO: 'PAISAN' DAL PAESE DEL BEL CANTO

Anche in ambito strettamente cinematografico, e non solo nel documentare i processi in corso, i consolidati rapporti tra cinema e canzone erano destinati a mutare. Il paesaggio mediale si stava preparando a cambi della guardia radicali: da «carne e' maciello», da emigrante senza qualifica («io canto e suono la chitarra ma mi adatterò a qualunque lavoro» sosteneva il cantante Roberto Murolo interprete in *Catene* di Matarazzo), come vedremo con Modugno, il canzonettista italiano (e non più solo i miti della lirica come Caruso o Lina Cavalieri) assurge a nuova dignità, testimone di profondi mutamenti sociali e mediali. Nel 1949 Raffaello Matarazzo aveva scelto Roberto Murolo per accompagnare musicalmente l'emigrante Amedeo Nazzari in fuga oltreoceano. Il cantante aveva avuto grazie alla radio grandissima risonanza in quegli ultimi anni, con la trasmissione delle sue versioni di classici napoletani così diverse dall'empito corale che aveva caratterizzato la canzone partenopea fino a quel momento. Il suo canto «elegante» che «cambia voce» alla canzone partenopea<sup>5</sup>, seducente e pacato, ad esempio di *Munasterio 'e Santa Chiara* o *Scalinatella*, aveva fatto delle sue esecuzioni delle pietre miliari del boom discografico dei 78 giri del primo dopoguerra e nello stesso tempo punte di diamante di una radiofonia che in solidarietà con la canzone, conquista una vena sussurrata e confidenziale prima ignota. Anche se la sua presenza nel film di Matarazzo coagula queste nuove tensioni, il cameo di Roberto Murolo si inserisce appunto nel solco dello stornellatore cinematograficamente tradizionale, ospitato nella finzione scenica per animarla con siparietti canori più o meno pretestuosi<sup>6</sup>.

Nemmeno un decennio dopo a cambiare non è solo il passaggio al 45 giri o l'esplosione dei primi *long playing* di Sanremo, ma l'uscita ancora una volta da questa situazione di garbata ed educata ma anche ben distinta ospitalità reciproca. Si impongono sul territorio italiano manifestazioni e forme dello spettacolo pionieristicamente crossmediali<sup>7</sup> e momenti significativi di innovazione o riconversione tecnologica costellano questa fase cruciale di definizione dell'industria culturale. L'avanguardia è sicuramente offerta dai sommovimenti che attraversano il mondo musicale, investito da una fase di profondo rinnovamento tanto nei contenuti quanto nel consumo della musica; ed è proprio tuttavia l'idea di progettazione, ossia di creazione consapevole e non semplicemente di interferenze o sovrapposizioni più o meno casuali nelle logiche di sistema dei media, a rendere l'idea di crossmedialità particolarmente affascinante anche in una dimensione che precede la digitalizzazione e che investe direttamente invece le scelte deliberate, controcorrente, mai subite come effetti mediali ma che vi-

gli artisti della canzone del 1938» (e i molti successivi concorsi Eiar) incaricata di rinnovare le fila della radio, determinando grandi successi non solo di figure come Otello Boccaccini o Lina Termini, ma come Alberto Rabagliati la cui popolarità travalica ben oltre la guerra, come dimostra la venerazione che Alberto Sordi gli tributa nel film *Domenica è sempre domenica* e l'attività intensa che nel dopoguerra intraprende per cinema e teatro, con una serie di assonanze non casuali con la carriera stessa di Modugno.

<sup>5</sup> G. BALDAZZI, *La canzone italiana del Novecento*, Newton Compton Editori, Roma 1989, p. 96.

<sup>6</sup> Qui certo di pretestuoso non c'è nulla, dato che il soggetto del film è dello stesso Libero Bovio e la canzone *Lacreme napoletane*, che Murolo canta nelle baracche dei poveri emigranti italiani che al freddo e al ghiaccio dell'inverno americano ripensano a casa, alla propria terra e ai propri figli, dice anzi ben più di quello che Matarazzo lascia affiorare tra le pieghe un po' *feuilleton* del suo melodramma

<sup>7</sup> Il neologismo di fatto indica una dimensione di connessione tra tutti i media resa possibile a partire dal digitale e implica in particolare una dimensione di progettazione volta, grazie alla crescente disponibilità di risorse digitali, di formulare formati originali in grado di coinvolgere dispositivi diversi (telefono, web, radio, televisione ecc.); vd. F. PASQUALI - B. SCIFO -, N. VITTADINI (a cura di), *Crossmedia cultures. Giovani e pratiche di consumo digitali*, Vita e Pensiero, Milano 2010 e più in generale per le ripercussioni sul mondo dei media E. FLEISCHNER, *Il paradosso di Gutenberg*, RAI-ERI, Roma 2007.

ceversa Modugno attivamente produce nel suo rapporto con il mondo dello spettacolo italiano del dopoguerra.

Modugno, infatti, si inserisce solo apparentemente nella tradizione pre-musicarello quando nel 1953 si cimenta in *Carica eroica* di Federico De Robertis<sup>8</sup>. Anche a prescindere dall'apprendistato al Centro sperimentale, dall'intensa attività teatrale di alto profilo in cui aveva già avuto modo di mettersi in luce, nonché dalle prime prove cinematografiche, Modugno veste i panni di un personaggio più complesso di quanto solitamente si dica. Non è solo il soldato che canta *Ninna nanna* a un bambino russo, impaurito dall'arrivo della cavalleria italiana nel suo villaggio e nella sua casa, come spesso viene superficialmente detto; l'esecuzione – è innegabile – è intensa e gli aprirà le porte tanto della radio (dove sarà ospite insieme al regista a «Trampolino») che dell'America (perché sarà la canzone che gli verrà chiesto di cantare alla trasmissione radiofonica «Radio Club» innanzi all'ospite Frank Sinatra che molto la apprezzerà). La sua non solo è una parte che impegna tutto il film, ma appare già come una performance a tutto tondo: Modugno entra in scena in una delle prime inquadrature del film, con la sua chitarra e il tipico cappellino del folklore lucano, intona *Calabrisella mia*, che canta con un gruppetto di soldati sanguigni e festaioli («Ma che sono uomini questi?») li apostrofa un soldato già candidati tuttavia, come nella prevedibile retorica del periodo, all'atto eroico finale.

*Calabrisella mia, chi canti e arridi.  
Mègghiu 'na contadina bona e fina,  
ca signurina búrbara e sgarbata;  
mègghiu vedana bona e aggraziata  
ca 'gnura superba e 'mbelenata!*

La canzone si proietta nel clima sfrontato, nell'allegria forzata dei soldati a riposo; ma la scena diverge fortemente dalla sequenza canora circoscritta che, come nell'esempio succitato di *Catene*, mantiene chiari i confini della canzone e della sua esecuzione, quale momento descrittivo o tutt'al più di introspezione sui personaggi che esula dalla diegesi e dalla narrazione. Modugno ha un ruolo secondario di grande forza; irruento, non esita a lanciare il coltello, che porta sempre con sé ovunque vada, e conficcarlo nello stipite della porta per protesta contro il maresciallo che ha provato a zittirlo. In un film ponte tra vecchio e nuovo, tra la cavalleria romantica ed eroica e la freddezza ed estraneità dei moderni carri armati<sup>9</sup>, Modugno è personaggio centrale, prototipo di un'italianità del dopoguerra strafottente e paesana, che non ha paura di misurarsi col nuovo ma che non lascia ancora il suo cappellino locale e il suo coltello infilato nello stivale. Soprattutto Modugno non è lo stornellatore cui riservare un cameo, non solo per l'efficacia narrativa della sua parte o la sua ancora debole notorietà: sicuramente la sua fama di cantante non ha modo di imporsi sulla finzione e non rischia di far saltare le false vesti del personaggio per guardare dritto in faccia lo spettatore.

La verità è che in scena vi è un Giangurgolo, maschera calabrese della Commedia dell'arte, un impudente, o meglio uno scaramuccia, o un Rinaldo non diverso da quella figura che di lì a qualche anno Modugno porterà in campo. Un ruolo all'interno del quale

<sup>8</sup> Sulla carriera cinematografica di Modugno si rimanda al saggio dedicato al musicarello nel presente fascicolo.

<sup>9</sup> Ricordo che il film di De Robertis narra le vicende dell'ultima carica a cavallo della storia, avvenuta in Russia nel 1942. Di stanza in un villaggio russo, la cavalleria convive pacificamente con donne e bambini del luogo ma si ritroverà a dover scendere in prima linea; vittoriosa, saprà avere il meglio sul nemico dotato di ben altri armamenti ma a prezzo di gravissime perdite.

la musica ha una parte centrale: non siparietto musicale che intervalla la finzione ma elemento consustanziale al personaggio che nel suo cantare lascia trasparire la sua anima più autentica. Si voglia o meno chiamarlo ‘cantattore’, come Modugno verrà definito di lì a poco, non si tratta semplicemente di un attore ricco di doti canore – aspetto certo non ignoto al Paese del bel canto, da Elsa Merlini a Vittorio De Sica – né di «un cantante che vuole veramente interpretare, non cantare la canzone»<sup>10</sup>, ma, nel momento di massima rivoluzione canoro-musicale, della capacità di creare un’icona sonoro-visiva, una nuova maschera, e di trasportarla tra diversi media.

L’epiteto crossmediale, nella sua valenza attiva e propositiva, quale produzione culturale e non effetto per così dire dei media, per quanto divergente storicamente, trova in Modugno un suo antesignano: il Giangurgolo che strimpella irriverente verso la tragedia della grande guerra ritorna nel stesso caparbio personaggio che troneggia con la sua chitarra dai manifesti parigini che reclamizzano il suo spettacolo all’Olympia, riportato dalle tante fotografie e illustrazioni dell’epoca, ed è lo stesso che titola le sue prime incisioni *Domenico Modugno e la sua chitarra* prima di portare questa sua icona sonora e visiva sulle tavole del palcoscenico. Le copertine dei dischi, in particolare, hanno un andamento sintomatico: dai soggetti ‘veristi’ dei primi 45 giri EP<sup>11</sup>, che mostrano un cantante meridionale e strapaesano, Modugno arriverà a impegnare totalmente la scena con la sua chitarra, riducendo progressivamente *locations* e tratti della sua tipizzata e presunta sicilianità (rinunciando a gilet o camicie a scacchi). Così, emblematicamente, la copertina del disco *Un poeta un pittore un musicista*, pubblicato dalla Fonit nel 1956 in coda al grande successo a Sanremo di *Musetto*, mostra non solo il cantattore ripreso fortemente dal basso, in giacca scura e camicia bianca, dietro solo un angolo di cielo, che imbraccia la sua chitarra: ulteriore riconferma, se si pensa che di fatto questa canzone era cantata al pianoforte, del carattere non didascalico di questa figura di ‘cantattore-con-chitarra’. L’icona audiovisiva del «poeta pittore musicista» che stringe a sé la sua chitarra verrà infatti continuamente riproposta, non solo praticamente su tutte le copertine di dischi successive ma come maschera che accomuna e avvicina i diversi media, finanche lo spettacolo teatrale: nel 1953-54 in «Controcorrente» di Metz e Marchesi, Walter Chiari, affiancato da Marina Bonfigli e da Bice Valori, accantona eccentricamente soubrette, ballerine e scenografie sfavillanti intercalando monologhi e scenette con il canto strapaesano di Modugno, lunghi capelli, grandi baffi e la sua immancabile chitarra. Altrove si tratta di un’evocazione sonora, come nel titolo della trasmissione radiofonica dello stesso periodo, «Tre chitarre e ... una ragazza», in cui «il più “neo-realista” dei moderni trovatori» canta, accompagnandosi alla chitarra, insieme allo stesso Roberto Murolo, ad Armando Romeo e a Isa Bellini<sup>12</sup>.

Il cinema non è da meno, e se non mancano indimenticabili interpretazioni avulse dalla realtà musicale – che troveranno nel 1972 *summa* straordinaria nell’indimenticabile Righetto di *Lo scopone scientifico* – più frequenti sono le pellicole che rimarcano

<sup>10</sup> Dichiarazione dello stesso Modugno durante l’intervista condotta nel 1962 da Ettore Della Giovanna (insieme a Paolo Cavallina, Antonio Ghirelli e Vincenzo Talarico) nella sua trasmissione televisiva «Incontri».

<sup>11</sup> Ricordo che EP erano gli *extended play* ossia dischi che giravano a 45 giri al minuto ma che presentavano quattro tracce, a volte anche qualcuna in più. In *Domenico Modugno e la sua chitarra* del 1954, EP di RCA italiana, la copertina presenta una fotografia virata della mattanza dei tonni, così come nello stesso anno nell’EP sempre RCA *Domenico Modugno e la sua chitarra (con Franca Gandolfi)* l’immagine mostra un contadino al sole mentre sparge il grano a essiccare.

<sup>12</sup> La trasmissione radiofonica (in onda lunedì sera sul Secondo programma) è definita da «Radiocorriere» un «Carosello» in cui appunto canta «il terzo uomo della canzone italiana [...] l’ultimo felice cantore della tradizione siciliana [...] il più “neo-realista” dei moderni trovatori».

con forza l'icona viva e sonora del cantatore e la sua chitarra (anche semplicemente lasciandola appesa a un chiodo, come nella cabina del proiezionista in cui lavora in *Io, mamma e tu*). Nella taverna di *Adua e le sue compagne* Modugno, nella parte di se stesso, cerca di mangiare indisturbato, finché un cliente non gli porta lo strumento. Pietrangeli gli fa dire proprio «Ah, no. Ma dico, questa chitarra non ve la scordate mai!» prima di lasciarci ascoltare *Innamorati orgogliosi* e seguirlo mentre tenta di insegnare alle cuoche la ricetta della pasta con le sarde. E altrettanto efficacemente in *Il giudizio universale*, Modugno esce sulla terrazza del basso napoletano sferzato dal vento a sfidare comari superstiziose e anatemi celesti («lo i funerali li voglio con la musica») per cantare *'Na musica* con la sua chitarra e provocatoriamente suggellare l'evento con i versi «na voce / a vocia toie / ca chiamma/ ancora a mme».

E così via, fino alla consacrazione e alla disambiguazione definitiva del suo personaggio, né calabrese, né siciliano, né partenopeo ma vivo e complesso nella ritrovata antica italianità di *Scaramouche* (1965). Nello sceneggiato televisivo di Daniele D'Anza, dedicato all'attore seicentesco Tiberio Fiorilli e alla sua invenzione della maschera dell'arte di scaramuccia, fin dai titoli di testa Modugno in sella al cavallo galoppa spensierato verso la telecamera cantando sfrontato *L'avventura*:

Com'è bella l'avventura  
 un cavallo, una chitarra  
 ogni punto della terra  
 per fermarsi o per andar.  
 Com'è bella questa vita  
 Senza ieri né domani  
 Tutto il mondo fra le mani  
 E una voglia di cantar.

Forse non a caso uno dei suoi testamenti poetici sarà proprio la trasformazione in canzone del paesaggio siciliano straordinariamente tratteggiato dalla poesia di Salvatore Quasimodo, il cui stesso titolo non poteva non colpirlo, *Le morte chitarre*.

Certo è autunno: nel vento a brani  
 le morte chitarre sollevano le corde  
 su la bocca nera e una mano agita le dita  
 di fuoco.

Modugno è un'icona, un conglomerato di italianità, indubbiamente, come già i più accorti osservatori evidenziavano all'epoca<sup>13</sup>, ma anche un condensato dei complessi rapporti mediali di cui è al centro la musica in questi anni. Gli americani se ne accorgono molto rapidamente. Modugno, che sarà l'unico ospite italiano nell'intera serie dello show che dal 1948 corre fino al 1971, viene accolto in video da Ed Sullivan con un «my paisan», sullo sfondo di una sorta di piazzetta strapaesana. Modugno, «the singer that all America has been waiting to see», non delude lo stereotipo dell'italianità che tuttavia, con stupore, innova profondamente, come nel finale dello show in cui il cantante dà le spalle al pubblico unendosi idealmente al suo coro<sup>14</sup>. Il disco Fonit, pubblicato in esclu-

<sup>13</sup> «Signori, dobbiamo non poco a Modugno. Tutto ciò che egli fa è poi tanto italiano: italiano è il suo aspetto, italiana la sua ispirazione. Chioma e sospiri sono italiani, gesti e sgomenti sono italiani: esasperati, scatenati, eccessivi, dilaganti», E. BIAGI, *Domenico Modugno*, «Epoca», 25 ottobre 1959.

<sup>14</sup> Modugno presenza allo show di Ed Sullivan, che per la verità all'epoca si chiamava ancora *Toast*

siva per il mercato americano e distribuito simultaneamente al tour oltreoceano, ricalca l'icona ormai collaudata, mostrando in un disegno (a firma Schulz) Modugno, la chitarra stretta a sé che a squarciagola canta su quella che si intravede essere una barchetta: non lo smoking ma una camicia sgargiante rossa e un semplice gilet, quasi un *corpettu* meridionale. L'icona non si annulla tuttavia sullo stereotipo e non lede la consapevolezza della ricchezza di un personaggio già maturo: se infatti lo etichetta come discendente della «Italian gipsy royalty», la sovraccoperta del disco non può non sottolineare il suo eclettismo che lo vede muoversi simultaneamente tra radio, tv, cinema, concludendo che si trattava dell'importazione più popolare dall'arrivo della pizza («Domenico Modugno and his enchanting music [is] the most popular import since the pizza pie»)<sup>15</sup>.

## 2. MODUGNO E LE BAMBINE DELLA CANZONE ITALIANA

Non è certo una novità dire che in generale la 'nuova' canzone italiana ispira i neonati bisogni che danno poi corpo alle nuove leve di un divismo, non solo canoro, più vicino alla quotidianità. E Domenico Modugno è indubbiamente uno dei protagonisti fondamentali di questo periodo, anche perché punto di passaggio dall'antica canzone alla nuova; non a caso da un lato è considerato un precursore degli 'urlatori' se non urlatore egli stesso, dall'altro, come si è visto, l'immagine che impone è quella della canzone meridionale, di volta in volta lucana, siciliana, napoletana o comunque transitata per i luoghi del bel canto partenopeo e per i suoi protagonisti.

Modugno è, come è stato messo più volte in luce, un grande innovatore dell'immaginario, della lingua e delle caratteristiche stesse della canzone italiana, con la dominanza della voce sulla musica, il linguaggio concreto e quotidiano e l'uso del dialetto, l'esplosione di sensualità, le note subito tagliate e il finale secco e asciutto che evita apertamente la prassi dell'acuto<sup>16</sup>. Nel 1956, ad esempio, al Festival di Sanremo, Domenico Modugno aveva subito avuto modo di mettere in luce la novità dei suoi ritratti femminili, quando Gianni Mazzocchi aveva presentato la sua canzone *Musetto* col suo ambiguo «Cara, resta sempre così / col musetto pulito...Non truccarti di più». L'anno successivo era stata la volta di *Lazzarella*, in cui la voce di Aurelio Fierro osava intonare al Festival della canzone napoletana «vuo' fa a signorinella / 'nnanze a scola pure tu / te piglie 'a sigaretta / quann'accatte pe papa' / te miette già o russetto / comme vire fa a mamma?».

Ancora una volta l'immaginario trasmigra di media in media e il cinema, in particolare, si mostra, come spesso accade, attento scrutatore del cambiamento in atto; è così che le irrequiete 'bambine', come Dino Verde e Domenico Modugno le apostrofano in

*of Town*, in due occasioni, il 17 agosto 1958 (quarantasettesimo episodio dell'undicesima serie) e il 5 aprile dell'anno successivo (ventinovesimo episodio della dodicesima serie). La citazione è tratta dalla prima apparizione, in cui canta *Nel blu dipinto di blu* per la verità annunciato come *Volare*. Seppur stranoto val la pena ricordare che l'*Ed Sullivan Show* il 9 febbraio 1964 segna l'approdo mondiale della beatlesmania, con il debutto americano del quartetto di Liverpool che paralizzò davanti al video mezza nazione.

<sup>15</sup> D. MODUGNO, *Nel blu dipinto di blu (Volare) and Other Italian Favorites*, Fonit 1958. A dire il vero il primo disco pubblicato negli Stati Uniti, nel 1958, era stato *Domenico Modugno: A Sicilian in Paris*, operazione un po' contorta, però, che vedeva Modugno all'epoca sotto contratto con la casa discografica parigina Barclay cantare in francese alcuni suoi brani famosi (tradotti con l'aiuto di Henry Salvador) insieme a *Nel blu dipinto di blu*.

<sup>16</sup> Cfr. G. BORGNA, *Storia della canzone italiana*, Mondadori, Milano 1992 e F. LIPERI, *Storia della canzone italiana*, RAI-ERI, Roma 1999.

*Piove*, le giovani donne invocate dalle canzoni più recenti<sup>17</sup>, nel campionario delle quali l'autore di Polignano a Mare svolge un ruolo centrale, migrano con facilità sul grande schermo. Dopo Luigi Capuano che nel 1956 spinge Marisa Allasio a vestire i panni di *Maruzzella*, dall'omonima canzone portata al successo da Renato Carosone – la cui consonanza/dissonanza da Modugno ancora una volta meriterebbe di essere approfondita –, è Carlo Ludovico Bragaglia che nel 1957 porta sullo schermo il ritratto femminile inedito di *Lazzarella* (che ha il volto di Alessandra Panaro), che non solo ribadisce la centralità in questo cinema del personaggio femminile ma anche la sua ascendenza canora e il ruolo centrale giocato da Modugno.

O ancora una volta, in *Esterina* (1959), il regista Lizzani dà vita a un personaggio (Carla Gravina), 'bambina' per eccellenza, già tutta compresa in un *incipit* indelebile in cui la ragazza sfreccia con il motorino per una campagna lussureggiante mentre ogni rumore è annullato dalla musica *over* che imprime sulle immagini i versi di Domenico Modugno che canta *Una testa piena di sogni* (da un testo composto insieme a Franco Migliacci).

Testa, piena di sogni  
bella nel tuo candore.  
Corri, non ti fermare,  
ascolta l'eco della tua gioia  
che dice va'.  
Corri, corri, corri, corri nei tuoi sogni e la tua splendida realtà  
non ti fermar, non ti svegliar.  
Testa pian di sogni,  
questo è il tuo mattino.  
Corri, sul tuo cammino il sole splende già.

La vitale energia che trascinerà entusiasta Esterina ad amare, e l'altrettanto abissale sconforto alla prima disillusione dei suoi sogni, che le farà tentare il suicidio, questa figura di donna «tutta sinistrata», come viene etichettata nel film, è già racchiusa in questo inizio e nella corsa forsennata che le immagini e le parole cantate, tra realismo, quotidianità e formalismo e retorica, mescolano in una particolare formula. Anche se il film è sceneggiato da Ennio De Concini, su soggetto di Giorgio Arlorio, è indubbio che il motivo *Una testa piena di sogni* di Domenico Modugno si offre come vero e proprio condensato della vicenda narrata e in particolare dei modelli di riferimento che offre. La presenza di Modugno stesso, nei panni dell'autotrasportatore Pietro emigrante a Torino, che pur pieno di debiti tenta di darle una mano, attaccato alla famiglia e alla moglie, tradizionalista e schietto, critico verso l'amico che la illude, non fa per riflesso che rafforzare la novità del personaggio cui Carla Gravina dà vita, con la sua fisicità tutta moderna, androgina eppur di un erotismo innegabile, ambigua 'bambina' che fa da *trait-d'union* verso gli anni Sessanta e le sue adulte perdite, mettendo ancora una volta in campo tutta l'ambivalenza di Modugno nel suo stesso essere in scena e la sua capacità di far coesistere e reagire antico e nuovo<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Modugno non è comunque l'unico a usare questo epiteto; sempre nel 1958, in uno dei primi successi discografici su 45 giri, *Carina* (di Alberto Testa-Poes), Corrado Lojacono canta: «diventi tutti i giorni più carina / ma in fondo resti sempre una bambina / che non conosce / il dolce gioco dell'amor». E ancora addirittura nella 'reazionaria' *Romantica* nel 1959 Renato Rascel esordisce con «Bambina bella / sono l'ultimo poeta / che si ispira di una stella, / bambina mia / sono l'ultimo inguaribile malato di poesia».

<sup>18</sup> Ricordo che nel film di Lizzani Modugno non canta, si limita ad accennare fuggacemente, fischiandolo, il motivo canoro iniziale, *Una testa piena di sogni*, mentre di sera aspetta con Esterina in un



Nell'arco di qualche anno l'equilibrio crossmediale magicamente creato da Modugno sarà nuovamente squadrato. I confini mediali torneranno a farsi più rigidi, effetto anche di una televisione ormai al centro dello spettacolo popolare, che catalizza e neutralizza a proprio vantaggio ogni ambizione di progetto crossmediale. E la popolarità si misurerà su altre coordinate: in questa direzione Modugno sarà ancora protagonista, più o meno consapevole, con la sovraesposizione legata alle sue vicende familiari; e il marito, il padre, l'amico-rivale, e infine lo sfortunato interprete prenderanno il posto del poeta con la chitarra sulle copertine dei rotocalchi<sup>19</sup>. Tuttavia, fino all'ironia tragica del 12 luglio 1984, quando la malattia irrompe sul set della neoacquisita rete Fininvest Italia 1, in cui Modugno conduce *La luna nel pozzo*, il privato è arginato nel paratesto dei rotocalchi e del gossip giornalistico e anche la moglie Franca se è a fianco a lui lo è solo in quanto interprete e cantante.

Anche se Domenico Modugno stesso aveva solcato con successo i riflettori del piccolo schermo non solo la televisione non riesce a conquistarlo ma con essa non realizza quell'alchimia particolare, nutrita nel cinema, nella radio, nel teatro, che aveva fatto dire a Enzo Biagi delle sue performance teatrali: «non appare sul teleschermo, lo occupa»<sup>20</sup>; e nemmeno conquista le platee con quel divismo quotidiano, per dirla alla Morin, che dal mattatore Vittorio Gassman porterà alla presenza fissa a «Canzonissima» in cui nell'edizione del 1972-73 presenterà al pubblico di Pippo Baudo e Loretta Goggi la madre mettendo in scena per quanto parodisticamente il suo ambivalente rapporto familiare. Non a caso, se si eccettuano le Eurovisioni da Sanremo e i programmi internazionali strettamente musicali<sup>21</sup>, Modugno nel periodo considerato ignora con poche eccezioni – una per tutte il duetto di rito con Mario Riva a «Il Musicchiere» – il divorante mezzo televisivo se non come puro mezzo di diffusione e amplificazione, proseguendo un progetto più ampio e per certi versi utopico; i rapporti con il piccolo schermo italiano si intensificheranno a fine decennio, dalla sfida pseudo calcistica di «Partitissima» nel 1967-68 alla tiepida edizione di «Canzonissima» dell'autunno 1969, dove tuttavia Modugno tornerà ad essere 'solo' il cantante, pur ospite illustre, talvolta elegante nel suo smoking, talaltra capace di brillanti parodie (come quando nella quinta puntata dello show di Alberto Lupo parodia la sfidante Rita Pavone, accennando i passi di danza di uno sfrenato geghegè). Viceversa, tanto per fare un esempio, il 1° giugno 1960 invece Mina, a fianco di Nicola Arigliano, aveva deciso non tanto di sfruttare ma di fare proprio il mezzo televisivo, con la trasmissione «Sentimental» inaugurando una serie infinita

parcheggio il compagno di viaggio appartatosi con una prostituta. Chi supererà questo dualismo sarà Mina, materializzazione stessa di nuovi modelli femminili, incarnazione di una nuova caratteristica del divismo già tutta televisiva ed emblema di un cantare totalmente rivoluzionario che travolge irrimediabilmente il mondo musicale discografico del passato.

<sup>19</sup> Si vedano ad esempio le copertine di «Sorrisi e Canzoni», luglio 1956, 30 e «Oggi», 14 (13 febbraio 1958), 7, che presentano Modugno e la sua chitarra, di contro alle molteplici dedicate anzitutto al forte legame sentimentale con la moglie (vd. «Settimana Incom Illustrata», 20 settembre 1958, 38) e con i figli e la famiglia (per esempio «Bolero Film», 15 febbraio 1959, 615; «Sorrisi e Canzoni TV», 8 (27 dicembre 1959), 52; «Oggi», 29 ottobre 1964, 44; «Bolero Film», 17 marzo 1963, 828) o alle più o meno presunte rivalità musicali, da Dorelli a Rascel, dalla Pizzi a Villa (per esempio «Il musicchiere», 2, 4 febbraio 1960, 57; «Epoca», 11, 7 agosto 1960, 514; «Domenica del Corriere», 4 febbraio 1962, 5; «Domenica del Corriere», 7 ottobre 1962, 40), fino ai diversi incidenti occorsi, come quello durante le prove del *Rinaldo* («Domenica del Corriere», 11 dicembre 1960, 50).

<sup>20</sup> E. BIAGI, *Domenico Modugno*, «Epoca», 25 ottobre 1959.

<sup>21</sup> Accanto all'*Ed Sullivan Show*, ricordo almeno il *Dinah Shore Chevy Show* cui partecipa il 14 febbraio 1960, la prima presentazione televisiva dei Grammy Awards che il 29 novembre 1959 lo vedono vincitore per disco e canzone dell'anno (e il più nominato, insieme a Henry Mancini ed Ella Fitzgerald).

non soltanto di apparizioni ma di presentazioni televisive, che ne faranno per quasi un ventennio la padrona di casa indiscussa del palinsesto televisivo.

### 3. UN PERFORMER 'CROSSMEDIALE'

L'Italia e con lei il mondo della canzone cambiano radicalmente nel volgere di pochi anni. E se è vero che al Festival di Sanremo del 1960 tanto *Romantica* di Renato Rascel (non a caso con la collaborazione sempre di Dino Verde), «canzone il cui titolo è già un “manifesto politico”»<sup>22</sup>, quanto Modugno con *Piove* sanciscono un femminile tutto nuovo e il tramonto nel costume degli italiani di quelle «bianche mammine, femmine maliarde e perverse, insieme a vecchi scarponi militari, e poi fiori e campane, un bric-à-brac sospeso tra Liala e Pittigrilli»<sup>23</sup>. È anche vero che parole come ‘cuor’ e ‘amor’ dominano ancora il lessico dell'Italia canora (da «E piove piove sul nostro amor» a «è cresciuto troppo in fretta / questo nostro amor» di *Se telefonando* di Mina)<sup>24</sup>.

Non possiamo non dissentire da questo punto di vista con Massimo Mila, musicologo attento che già nel 1956 prefigurava dalle pagine di «L'Espresso» il talento del giovane Modugno, quando tuttavia osserva:

In Italia ormai le canzonette si scrivono quasi esclusivamente per la radio, ed è per questo che soffrono di anemia, perché la radio non è un pubblico, la radio non è un ambiente, la radio non è un luogo fisico determinato. La radio è un microfono dietro al quale ci sono troppe cose perché ci possa essere una presenza concreta. E così la canzonetta vive una condizione di isolamento sociale.

Mila afferra precocemente il talento di Modugno:

una forza della canzone italiana, la sola briscola che noi italiani si possa opporre a fatti come la canzone francese o il blues dei neri d'America. Nella sua invenzione melodica confluiscono tumultuosamente ogni sorta di detriti popolari del bacino mediterraneo. Agli affioramenti di schietti strati di musicalità popolare si mescolano, infatti, movenze canzonettistiche di ballabili moderni, echi di banda municipale come quelle che dirigeva Mascagni a Cerignola, e spunti operistici nazionali: Rossini dà il braccio a Duke Ellington e tutta questa baraonda è fusa come una lava nel fuoco di un contatto schietto con la realtà<sup>25</sup>.

Eppure non coglie fino in fondo come questa invenzione melodica sia figlia del suo tempo, delle sue tecnologie, dei particolari impasti del suo universo mediale che trova nella musica una delle sue punte più avanzate. Come dimenticare che, lungi dal presentarsi timidamente al pubblico del Casinò di Sanremo, Modugno è anticipato da un'abile e intensa campagna promozionale, fatta di lanci di dischi ma anche forse di una non casuale messa in onda, da parte della Rai, del film *Carica eroica* pochi giorni prima del debutto sanremese. Scollegare Modugno da questo scenario rischia di produrre un errore grossolano: «Signore e signori, eccoci qua, il mio spettacolo finisce qua. Arrivederci alla radio,

<sup>22</sup> G. BORGNA, *La grande evasione. Storia del Festival di Sanremo: 30 anni di costume italiano*, Savelli, Roma 1980, p. 65.

<sup>23</sup> P. JACHIA, *La canzone d'autore italiana 1958-1997*, Feltrinelli, Milano 1998, p. 18.

<sup>24</sup> Si rimanda allo studio lessicale di G. ANTONELLI, *Ma cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantato*, il Mulino, Bologna 2010.

<sup>25</sup> M. MILA, *Le canzoni di Sanremo e quelle di Modugno*, «L'Espresso», 18 marzo 1956, ora in *Cronache musicali 1955/1959*, Einaudi, Torino 1959.

in televisione, al cinema, in strada, ovunque insomma ci potremo incontrare di nuovo», conclude Modugno la trasmissione radiofonica «Amuri, amuri», condotta con la moglie Franca Gandolfi nel 1953, sull'onda del successo riscosso con Sinatra.

L'eroe romantico, lo scaramuccia chitarra in spalla che costruisce per tutta la sua carriera, dal repertorio siciliano, passando attraverso le canzoni, le trasmissioni radiofoniche, il cinema e il teatro, è figlio dell'industria culturale in cui si colloca. In un'altra prospettiva, infatti, come trascurare che la sua canzone *Musetto* è famosa non solo per la sua personale già ironica esecuzione quanto per l'occasione ghiotta che offre al Quartetto Cetra, che con la celebre parodia televisiva, che intervalla le strofe con il surreale dialogo telefonico, le dà risonanza straordinaria? Così come fa Fred Buscaglione con il suo celebre ballabile «Volare Cantare Sognare / Nel cielo lassù, dipinto di blu». Del resto Modugno stesso nel 1964 'ruba' la Giulietta a Bruno Cortona (Vittorio Gassman) per le celebri pubblicità televisive Api e grazie alla famosa benzina vola veramente verso il cielo, in quello che probabilmente è l'unico vero momento di appropriazione del mezzo televisivo di un cantante che ormai, dopo lo straordinario successo di *Rinaldo in campo*, aveva deciso di fatto di far prevalere l'attore su quella strana formula multimediale che era il cantatore. Forse, quando in *Che cosa sono le nuvole* (Pier Paolo Pasolini, 1967), dirige il suo camion verso la discarica, tra le lacrime strazianti di Desdemona (Laura Betti), lo spazzino Modugno getta nei rifiuti qualcosa di sé, insieme ai pupi Otello (Ninetto Davoli) e Jago (Totò).

Ma queste son parole  
e non ho mai sentito  
che un cuore, un cuore affranto  
si cura con l'udito  
e tutto il mio folle amore  
lo soffia il cielo  
lo soffia il cielo.

Le parole, composte con lo stesso Pasolini e cantate da Modugno, segnano forse anche il congedo da una maschera ormai troppo ingombrante, schermo a quella «straziante meravigliosa bellezza del creato» invocata poco dopo da Totò, guardando proprio il blu e le nuvole.

#### RIASSUNTO

Il mondo dello spettacolo italiano del dopoguerra registra uno straordinario cambiamento negli assetti produttivi e ricettivi, che ha al centro l'innovazione canoro-musicale. Tale rivoluzione, tuttavia, porta simultaneamente a profonde modificazioni nell'iconografia e nello scenario visivo che in alcuni casi danno luogo a manifestazioni e forme dello spettacolo pionieristicamente crossmediali. Domenico Modugno ben riflette questa volontà deliberata di cavalcare la rivoluzione mediale del periodo, dando vita a un'icona sonoro-visiva, una nuova maschera ambivalente e complessa, che sa distillare tratti arcaici e spunti moderni, riesce a conciliare urlatori e stornellatori e sa trasmigrare tra i diversi media. Il celebre epiteto di 'cantatore', così spesso abusato per questo interprete, non si limita dunque a quella voglia di interpretare e vivere le canzoni che non è certo isolata nel dopoguerra, ma rimanda piuttosto a quell'icona musicale e visiva figlia dell'industria culturale degli anni Sessanta: uno scaramuccia chitarra in spalla che Modugno costruisce per tutta la sua carriera, dal repertorio siciliano, passando attraverso le canzoni, le trasmissioni radiofoniche, il cinema e il teatro, fragile ponte tra nuovo e antico già pronto a cedere il passo alle inquietudini del nuovo decennio.

## SUMMARY

The world of Italian post-war show-business records a dramatic shift in the organization of production and public, and has as its center the vocal and musical innovation. This revolution, however, leads simultaneously to profound changes in the iconography and visual scenario that in some cases gives rise to cross-media forms of entertainment events that are also pioneers. Domenico Modugno well reflects this deliberate attempt to ride the medial revolution of the period. He gave life to a sound-visual icon, a new ambivalent and complex form, which knows how to distill archaic features and modern ideas, reconcile screamers and stornello singers and knows how to transmigrate between the different media. The famous epithet 'cantattore' (singer-actor) so often abused for this interpreter, is therefore not confined to the desire of interpreting and living the songs that was not isolated after the war, but it rather refers to that musical and visual icon, generated by the cultural industry of the sixties: the easy-going figure with a guitar on his shoulder that Modugno builds throughout his career, from the repertoire of Sicily, through the songs, the radio broadcastings, cinema and theater, a fragile bridge between the new and the old, ready to give way to the anxieties of the new decade.