



Laudatio di Emilio Sala, Presidente del Collegio Didattico di Musica, Culture, Media, Performance dell'Università degli Studi di Milano

Il canto come "esplorazione fisica del testo"

Il titolo che ho scelto per questa "laudatio" è tratto dal recente libro autobiografico che Ornella Vanoni ha pubblicato con La nave di Teseo. Titolo: *Vincente o perdente*, dove la "o" più che un "aut" si rivela essere un "vel", dato che i due termini risultano strettamente intrecciati fra loro. In questo libro, la grande artista, che da oggi è pure una nostra laureata *honoris causa*, sottolinea la centralità della parola nel suo modo di concepire la performance canora. Cosa intende la dottoressa Vanoni per "esplorazione fisica" delle parole attraverso il canto? Come dice lei stessa, va bene cantare un testo con le scarpe, ma bisogna soprattutto saperlo cantare "a piedi nudi", "per sentire il contatto del corpo con il suolo e ascoltare la vibrazione che ti percorre". Quello di Ornella è un canto da attrice, è un canto – se posso dire così – *somatizzato*. Il suo "corpo vocale" o, se si preferisce usare l'espressione di Roland Barthes, la sua "grana della voce" è in funzione del testo: per lei interpretare una canzone vuol dire innanzitutto incarnarla. Un processo che attiva però anche una forte componente pulsionale: l'interpretazione si incarna quando passa quella "vibrazione" di cui parla l'Ornella che canta "a piedi nudi". È curioso, e nello stesso tempo sintomatico, che nel suo libro l'autrice faccia riferimento al timbro della sua voce solo quando parla della parola recitata. Una voce "particolare": così la definì un'amica di sua madre incoraggiando Ornella a iscriversi alla scuola di recitazione del Piccolo. E, durante la non proprio esaltante audizione che ne seguì, un autorevolissimo membro della commissione (niente meno che Sarah Ferrati), ascoltando quella voce particolare, se ne uscì con questo commento: "Attenzione! Qui c'è qualcosa". Questo "qualcosa", questo "je ne sais quoi" è tutto per un vero interprete perché senza di esso non può essere trasmessa la famosa "vibrazione".

Dunque, un'attrice-cantante. È davvero curioso che questa definizione, su cui è tornata con una certa convinzione lei stessa nel libro appena citato, corrisponda esattamente a quella che si legge nel dicembre 1960 sul rotocalco *TV Sorrisi e Canzoni* che organizzò, ispirandosi al mondo della politica, delle esilaranti "Elezioni musicali generali per il parlamento della canzone italiana". Ornella Vanoni, che doveva ancora partecipare al suo primo Festival di San Remo, si trova già nella lista del "Partito Attori Cantanti" insieme a colleghi come Renato Rascel, Laura Betti e Delia Scala. Per darvi un'idea degli schieramenti in campo, vi elenco brevemente gli altri partiti. Quello della "Restaurazione Melodica", capitanato da Nilla Pizzi e Claudio Villa. Quello dei "Cantanti Compositori" (non viene usato il termine "cantautori") comprendente – tra gli altri – Domenico Modugno, Umberto Bindi, Giorgio Gaber e Gino Paoli. Poi c'è il "Partito Italo-Partenopeo della Canzone" guidato naturalmente da Sergio Bruni; il "Partito Modernista" di Jula De Palma e Miranda Martino; il "Movimento d'Azione Lirica" con Anna Moffo, Gino Bechi e altri; il "Partito Estremista dell'Urlo" con Little Tony e Tony Renis; il "Partito Musical Moderato" con Wilma De Angelis e Teddy



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Reno. Infine, *last but not least*, il “Movimento Juke-Boxista” di Mina, Adriano Celentano e Peppino Di Capri.

Non ho spazio per analizzare questa solo apparentemente bizzarra tipologia, ma una questione non può essere elusa e va dunque affrontata senza indugio: quali furono i passaggi cruciali che fecero di Ornella Vanoni una attrice-cantante? Alla scuola di recitazione del Piccolo, furono soprattutto due figure a risultare in questo senso decisive: la prima fu quella di Giorgio Strehler sulla quale è stato scritto tutto. La seconda fu quella di Gino Negri, il molto meno noto compositore che allora insegnava Storia della musica alla scuola. Fu lui a credere per primo nelle qualità canore della voce di Ornella. Già nei *Giacobini* di Federico Zardi, messo in scena al Piccolo da Strehler nell'aprile 1957, con le musiche di scena di Gino Negri, Ornella Vanoni interpretò alcune canzoni della Rivoluzione francese che non passarono inosservate. Sull'onda di quell'esperienza, nacquero le “canzoni della mala”, proposte in varie sedi milanesi, con Strehler, Negri, Fiorenzo Carpi, Dario Fo eccetera, oltre che con la voce – naturalmente – di Ornella Vanoni. Il recital più importante fu quello al Teatro Gerolamo nel dicembre del 1958 che sarebbe poi stato ripetuto con lo stesso titolo – “Canzoni della malavita internazionale” – anche nell'aprile del 1959. Nelle recensioni dell'epoca si associa il nuovo “genere” alla voce di Ornella, alla sua “singolare, vellutata, tenebrosa, desolata impostazione vocale” (come scrive il *Corriere d'informazione*). Questa rivelazione di un'attrice che canta sulla scena del Teatro Gerolamo negli anni '58-'59 attiva una serie di associazioni inevitabili con spettacoli di teatro-canzone (anche se non si chiamavano ancora così) tipo *Giro a vuoto* con Laura Betti (Gerolamo, gennaio 1960) o *Milanin Milanon* (Gerolamo, dicembre 1962) con Tino Carraro, Enzo Jannacci, Sandra Mantovani, Milly e Anna Nogara, entrambi allestiti da Filippo Crivelli. Siamo nella Milano che lancia l'idea di una “canzone nuova” (così la definì Umberto Eco su *Sipario* nel 1963) da offrire al pubblico non solo come prodotto d'intrattenimento ma anche come fatto culturale e teatrale – idea che si diffuse subito (come abbiamo visto) anche a livello nazionale. Nello stesso 1958 Ornella pubblicò per i Dischi Ricordi quattro brani del suo repertorio su un disco EP 45 giri intitolato *Le canzoni della malavita*. Nel lato A ne troviamo una dello *chansonnier* Aristide Bruant (*À Saint Lazare* cantata in francese) e un'altra tratta dall'*Opera da tre soldi* (*Die Seeräuber-Jenny* cantata in tedesco); nel lato B due canzoni italiane inedite: *Sentii come la vosa la sirena* (musica di Carpi) e *Canto di carcerati calabresi* (musica di Negri). Non possiamo dimenticare a questo punto l'importanza dell'industria discografica e in particolare di Nanni Ricordi, il fondatore proprio nel 1958 della Dischi Ricordi il cui ruolo per il lancio della “canzone nuova” non può certo essere sottovalutato. Il successo del disco della Vanoni è testimoniato anche dal fatto che l'anno successivo, 1959, uscì il secondo volume delle *Canzoni della malavita*, contenente nel lato B la famosa *Ma mi* (testo di Strehler, musica di Carpi).

Ma lasciatemi porre una certa enfasi anche su un'altra opera in formato da camera di Gino Negri intitolata *Massimo*, che venne rappresentata al Teatro Gerolamo nell'aprile del 1958 e che coinvolse Ornella Vanoni come voce principale: trovo non solo il soggetto ma proprio il format di questo lavoro ancora attualissimo e meritevole di essere riproposto all'attenzione del pubblico contemporaneo. Il



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

personaggio principale – un *border-line* con la mania del travestimento – era interpretato da un mimo e l'azione veniva raccontata da due cantastorie il principale dei quali non era altri, appunto, che Ornella Vanoni. Ecco un altro aspetto dell'attrice-cantante – cioè la duttilità trasversale e anticonformista – che fa parte *ab ovo* della sua ricerca. Come scrisse Franco Abbiati sul *Corriere della sera*, l'esecuzione ha fatto centro, oltre che negli atteggiamenti espressivi di Giancarlo Cobelli, “nel cantilenare malato e interessantissimo di Ornella Vanoni”. Forse in un discorso ufficiale di “laudatio” non avrei dovuto dedicare tanto spazio agli esordi della carriera artistica di Ornella Vanoni ma credo che quegli anni furono davvero cruciali non solo per il rapporto – così affascinante – tra Ornella e Milano, ma anche per tutti noi che con quella voce velata di un dolore tanto elegante quanto oscuro sappiamo che non abbiamo fatto ancora i conti fino in fondo.

Nella sua lunghissima carriera in cui la parola cantata ha sempre continuato a convivere con la parola recitata, in cui la duttilità trasversale ha significato mettere in comunicazione la canzone italiana con mondi sonori che hanno segnato la musica del Novecento come la “bossa nova” e il jazz, Ornella Vanoni ci ha obbligato – col suo carisma ellittico e sofisticato – a prendere molto sul serio la canzone come fenomeno artistico e culturale, una prospettiva che è stata accettata non senza resistenze in ambito accademico. Così come ci ha obbligati a prendere molto sul serio la voce e la performance vocale anche in senso “autoriale”, mentre fino a qualche decennio fa la categoria di “autore” era soprattutto associata al lavoro del paroliere o del compositore (un lavoro per lo più maschile); è chiaro che in quest'ottica si tendeva a sminuire l'autorialità dell'interprete (spesso femminile). Ornella Vanoni è un'attrice-cantante ma è anche un'autrice con la sua poetica e la sua strategia espressiva su cui ci sarebbe ancora tanto da studiare e da dire. Un altro aspetto della trasversalità che riguarda il *modus operandi* di Ornella Vanoni è il continuo passare da un medium all'altro – ossia il fenomeno che oggi chiamiamo intermedialità. Teatro, cinema, televisione: la trasversalità della voce di Ornella è anche intermediale. Le sue canzoni al cinema sono spesso degli incontri impreveduti e memorabili. Basti pensare a *Quei giorni passati insieme a te*, musica di Riz Ortolani, che è stata scritta per una famosa scena del film di Lucio Fulci intitolato *Non si sevizia un paperino* (1972) e che sarebbe stata poi pubblicata in versione discografica nell'omonimo album del 1974. Oppure basti pensare a come *Rossetto e cioccolato*, tratta dall'album *Sheherazade* del 1995, si insinua nel film di Paolo Sorrentino *Le conseguenze dell'amore* (2004).

Queste rimediazioni delle canzoni della Vanoni nel cinema vanno oltre il mero riciclaggio perché innescano una dialettica intermediale non priva di ripercussioni sulla nostra comprensione delle canzoni stesse. D'altronde è stata lei per prima a fare riferimento alla sfera cinematografica nei suoi album – per esempio nell'LP del 1976 intitolato appunto *Musiche da films*. Faccio allora un ultimo esempio di tale fenomeno prendendolo dal celebre film di Robert Aldrich *Il volo della fenice* (1965): in una scena che si svolge nella carcassa di un aereo precipitato nel deserto del Sahara, dalla radiolina malconca di uno dei passeggeri sopravvissuti, emerge inopinatamente la voce della Vanoni che canta *Senza fine* emancipandosi ben presto dall'apparecchio e dalla sfera diegetica per invadere tutto il campo sonoro con un che di catartico, come un miracolo acustico. Il fatto che nella



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

versione originale del film la canzone – o, meglio, la cover inglese della canzone – fosse intonata non dalla Vanoni bensì da Connie Francis amplifica ancora l’effetto transnazionale di quel brano meraviglioso. Una canzone nasce da circostanze contingenti, con mezzi ordinari, per esprimere emozioni semplici, ma poi, se riesce a restituire quell’attimo senza fine, diventa un sintomo o una “vibrazione” capace di rivelare qualcosa di unico delle nostre vite. Sono perciò grato – e credo di poter dire siamo tutti grati – a Ornella Vanoni per averci consegnato molti di quegli attimi senza fine. E devo dire che siamo anche tutti molto orgogliosi di avere un’artista così speciale tra i nostri laureati magistrali in Musica Culture Media Performance.