

JACOPO TOMATIS

## «Stai cercando d’immaginarci la donna che canta?»

La voce e il corpo di Patty Pravo

«Non sono io quella che sta cantando  
è la mia voce senza me»  
Patty Pravo, *Per gioco, per amore*, 1974

«Ciò che ti attira è il piacere che questa voce mette nell’esistere:  
nell’esistere come voce, ma questo piacere ti porta a immaginare  
il modo in cui la persona potrebbe essere diversa da ogni altra  
quanto è diversa la voce»  
Italo Calvino, *Un re in ascolto* (1986, p. 134)<sup>1</sup>

### Introduzione, per Luca Marconi (o della piccola svolta semiotica dei *popular music studies*)

**N**el 2007, nell’introduzione al numero speciale della rivista «Popular music» dedicato all’Italia, i curatori Goffredo Plastino e Marco Santoro (2007) descrivevano lo «strano destino» dei *popular music studies* in Italia: «dopo un inizio promettente negli anni settanta e ottanta» – con l’emergere di una prima generazione di studiosi come Franco Fabbri, Umberto Fiori, Alessandro Carrera, Paolo Prato e altri – sarebbe seguita «una situazione di stasi», senza che al nuovo campo di ricerca fosse garantita una istituzionalizzazione. Se l’ingresso in pianta stabile della popular music nell’Università italiana è ancora in corso, pur con notevoli progressi recenti, gli anni Novanta e Zero raccontano anche dell’attività di quella che potremmo identificare come la “seconda generazione” dei *popular music scholars* italiani, spesso rimasta sulla soglia dell’accademia, alla quale apparteneva Luca Marconi.<sup>2</sup> Il contributo di Marconi – come, negli stessi anni, quello degli studiosi sopra citati e dei più giovani Roberto Agostini, Lucio

<sup>1</sup> La citazione è riportata in MARCONI 2009b.

<sup>2</sup> Per una rassegna cronologica degli studi sulla popular music in Italia, AGOSTINI 2010.

Spaziante, Vincenzo Perna e altri – si delinea in rapporto a un dibattito internazionale già maturo, ma perfeziona una sensibilità semiotica che è la vera cifra originale della “scuola italiana” dei *popular music studies*.

In un'accademia non particolarmente propensa a incorporare nuovi oggetti di studio e nuovi paradigmi, la lezione della semiotica sembrava promettere il superamento di un certo approccio canonico agli studi musicali, in direzione di una “musicologia di tutte le musiche” che tanto Stefani (1975, 1976) quanto Tagg (1982, 1994) indicavano come la via maestra degli studi sulla popular music. Si trattava, cioè, di non dedicarsi primariamente a generi già culturalmente accreditati e dunque più facilmente importabili all'interno del dibattito (su tutti, la canzone d'autore), ma di “sporcarsi le mani” con la musica *veramente popolare*. Fra i meriti della “piccola svolta semiotica” dei *popular music studies* italiani, e del percorso di ricerca di Luca Marconi in particolare, bisogna riconoscere proprio questo: l'aver voluto affrontare con i medesimi strumenti analitici e metodologici tanto i cantautori quanto il pop, rivolgendo l'attenzione ai testi delle canzoni, alla musica, ma anche alla performance, alla voce, al corpo e al modo in cui tutti questi elementi interagiscono nel creare significato.

I suggerimenti analitici portati avanti da Marconi in alcuni saggi, sebbene mai sistematizzati in un modello generale, risultano particolarmente efficaci allo scopo perché spesso propongono delle *tipologie* degli oggetti in esame, siano essi le cover (MARCONI 2006), il rapporto fra enunciazioni e azioni in un videoclip (MARCONI 2007), le canzoni dal punto di vista della «procedura comunicativa» (MARCONI 2009a), le *affordances* di un oggetto musicale nella sua relazione con la dimensione del corpo (MARCONI 2009b, 2010), il repertorio di Luigi Tenco (MARCONI 2014) o altro ancora.

Questo breve saggio, sebbene non sia scritto da un semiologo, si riconosce in quella sensibilità semiotica che Marconi come pochi ha contribuito a infondere negli studi sulla popular music italiani. Partendo da alcune suggestioni avanzate dallo studioso in relazione a Luigi Tenco, mi dedicherò a un'analisi dei primi anni di carriera di Patty Pravo, «icona pop» (SPAZIANTE 2016) e riconosciuta diva della canzone italiana di quegli stessi anni, la cui attività rimane poco indagata, celata come è da altri fenomeni coevi ben più visibili e “studiabili” (oltre ai cantautori, la canzone politica e il rock). La riflessione sui meccanismi di funzionamento delle canzoni verrà integrata in una prospettiva che tenga conto del corpo del performer e della voce, e della relazione tra l'uno e l'altra, anche ai fini di identificare i meccanismi di autenticazione che presiedono alla costruzione del valore

estetico in molta musica pop (FRITH 1996; MOORE 2002; MIDDLETON 2006). Una sensibilità (socio)semiotica applicata a oggetti di questo tipo si rivela particolarmente efficace anche per superare un certo pregiudizio legato al *gender* e alla scarsa *agency* attribuita alle donne nella storia della canzone italiana, che si riverbera nella quasi totale assenza di studi dedicati.

### **Musiche per giovani nel 1966: da Luigi Tenco a Patty Pravo**

Nella non ricchissima letteratura scientifica sulla canzone italiana Luigi Tenco rappresenta senza dubbio uno dei personaggi più citati. Tale “fortuna” è legata, come è ovvio, all’impatto che la sua tragica morte durante il Sanremo 1967 ebbe sulla comunità giovanile, e al ruolo giocato dalla stessa nel fornire le risorse emotive, simboliche e ideologiche per la costruzione della categoria di “canzone d’autore”, un processo ben analizzato con gli strumenti della sociologia da Marco Santoro (2010). La pubblicistica ha perlopiù considerato Tenco in relazione alla prima generazione dei cantautori suoi coetanei, come lui in forza alla Ricordi, spesso raccolti sotto la locuzione un po’ fuorviante di “scuola di Genova”. Tuttavia, nell’ultimo scorcio della sua carriera, dopo il passaggio alla Rca, Tenco è piuttosto un «ex cantautore» (TOMATIS 2019a, p. 335), un musicista in cerca di un *appeal* pop che agisce nel quadro del nuovo folk-beat e che non ambisce a collocare la sua musica in rapporto ai vari Paoli, Bindi, Endrigo – che anzi accusa di «compiacimento formale» e di essere dei «decadent[i]»<sup>3</sup> – ma piuttosto a competere con i nuovi divi giovani, italiani e non.

Intorno al 1966 si sta in effetti assistendo a un generale ripensamento del divismo in Italia e delle proposte musicali orientate agli adolescenti. Il modello dei Beatles ha affermato una modalità collettiva di intendere la musica per giovani (FABBRI 2008, p. 109). Questo sentimento è ben sintetizzato dalla locuzione “musica nostra”, molto utilizzata dalle nuove riviste per adolescenti, dove “nostra” allude – appunto – a un “noi” giovanile di recente immaginazione (TOMATIS 2014). La parola “beat”, che pure si diffonde nel dibattito in questi anni, funge ugualmente da termine-ombrello per indicare la nuova musica di ispirazione inglese e statunitense; essa mantiene alcune peculiarità nell’uso italiano: evoca allo stesso tempo tanto la *British invasion* quanto la *Beat generation* americana, che in quegli anni gode in Italia di buon seguito; e, più in generale, viene applicata a qualunque novità alla moda, anche in ambito di marketing pubblicitario (TOMATIS 2019a, p. 310). Nello stesso periodo si diffonde anche il termine “folk”, spesso usato in alternativa a “beat”, che specializza quest’ultimo in relazione allo sdoganamento di canzoni con contenuti di

<sup>3</sup> Intervista di Herbert Pagani a Tenco, Radio Montecarlo, inizio 1967 (FEGATELLI COLONNA 2002, p. 183).

protesta e alla popolarizzazione di un sound basato sulla chitarra acustica o sulle chitarre (elettriche o acustiche) a 12 corde, il basso e la batteria, sull'onda di quanto già avvenuto negli Stati Uniti con il successo di Bob Dylan, Barry McGuire, Joan Baez, Byrds e altri. Sullo sfondo, guadagna visibilità anche il folk revival politico italiano, legato soprattutto ai musicisti-militanti del Nuovo Canzoniere Italiano (TOMATIS 2024a).

In questo contesto in rapido mutamento Tenco, reduce da un paio d'anni di scarsa fortuna commerciale, firma nel 1966 con la RCA. In quel momento l'etichetta ha sotto contratto i principali *teen idols* (Gianni Morandi, Rita Pavone) e alcuni dei gruppi di maggiore successo del beat italiano (I Rokes, i Primitives). Una ricognizione sulla stampa per adolescenti mostra come il cantautore, all'epoca ventottenne, fosse spesso accostato a quel mondo, a differenza di musicisti di qualche anno appena più anziani di lui come Gino Paoli o Sergio Endrigo. Il passaggio alla major e il tentativo di collocarsi nel nuovo mercato giovanile coincidono con un aggiornamento dello stile autoriale e performativo di Tenco. In linea con lo stile degli altri cantautori Ricordi, i suoi brani dei primi sessanta riprendevano sovente la forma AABA, di derivazione americana e molto frequentata dai jazzisti, e rivelavano la loro composizione al pianoforte, appoggiandosi «spesso a progressioni in modo minore, che ricordano il chorus di *Les feuilles mortes*» (MARCONI 2014, p. 103) e ad arrangiamenti orchestrali; è il caso di *Mi sono innamorato di te* (1962), di fatto una parafrasi anche melodica di *Autumn Leaves*, che Tenco sicuramente conosceva almeno nella versione di Nat King Cole. Molti dei singoli per la RCA, ad esempio quelli che Tenco esegue durante la trasmissione televisiva *Incontro con Luigi Tenco*<sup>4</sup> che la Rai gli dedica nel 1966, sono invece ben calati nel coevo gusto beat-folk. Brani come *Io sono uno*, *E se ci diranno*, *Ognuno è libero* sono canzoni in forma strofica (con o senza presenza del ritornello), evidentemente composte alla chitarra, su giri di accordi tipici del folk, con arrangiamenti che prevedono la caratteristica chitarra acustica (normale o a 12 corde), il basso e la batteria. Anche la vocalità subisce una metamorfosi: da una chiara influenza dei *crooner* americani e soprattutto di Nat King Cole (come rilevavano anche i suoi critici più astiosi),<sup>5</sup> che lo portava a prediligere la ricerca delle armoniche gravi nella sua voce e a sussurrare nel microfono (si ascolti ad esempio il passaggio «...parlare d'amore», in *Mi sono innamorato di te*) Tenco passa

<sup>4</sup> La performance è visibile sul sito *Luigi Tenco - Le canzoni di protesta (1966 Io sono uno - E se ci diranno - Ognuno è libero)*, pubblicato online da placidomin6 il 2012, [https://www.youtube.com/watch?v=8yC5q7wFy1g&ab\\_channel=placidomin6](https://www.youtube.com/watch?v=8yC5q7wFy1g&ab_channel=placidomin6) (ultimo accesso 19 agosto 2025).

<sup>5</sup> «Tenco, che imita palesemente Nat King Cole, ha dell'intonazione un concetto personalissimo e stravagante», *Sorrisi & Canzoni TV*, 21 maggio 1961 (D'INTINO 1961).

a un cantato più nasalizzato e meno intimo, che predilige le armoniche acute, chiaramente ispirato al modello di Dylan.<sup>6</sup>

Al nuovo stile si associano anche contenuti apertamente generazionali, che – aspetto di particolare rilievo – vengono organizzati retoricamente secondo delle strutture ricorrenti. Marconi (2014, p. 101) ha riconosciuto tre tipi di canzoni frequenti nel repertorio di Tenco: le «canzoni d'amore», le «canzoni diaristiche» e le «canzoni lettere-aperte». Queste ultime due tipologie sono caratteristiche soprattutto delle incisioni Rca. Nelle canzoni diaristiche, «la dramatis persona si comporta in linea con i valori del fruitore modello» e «affronta alcuni aspetti della sua vita come se stesse leggendo una pagina dal proprio diario» (ivi, p. 104); fra gli esempi del 1966, si possono citare *Io sono uno* e *E se ci diranno*. Nelle canzoni lettere-aperte, invece, il punto di vista dell'io narrante cambia e «la dramatis persona si rivolge a un soggetto» esterno, «che non è un partner sentimentale» (ivi, p. 105); rispondono a questo schema, tra i brani del 1966, *Ognuno è libero* e *Ma dove vai*. Sempre secondo Marconi (ivi, p. 109), con queste canzoni Tenco perseguiva consapevolmente una terza via tra posizioni “apocalittiche” e “integrate”, tra il modello più adorniano e rigido del Cantacronache e del Nuovo Canzoniere Italiano (che pure conosceva e frequentava) e quello “pop” del nuovo folk rock e beat di matrice angloamericana. Marconi suggerisce anche che Tenco potesse essere a conoscenza del saggio di Umberto Eco sulla canzone di consumo (1964), e interpretasse politicamente il suo ruolo di musicista e divo giovanile anche sulla scorta di quella lettura.<sup>7</sup>

Se – come dimostrano le righe precedenti – affrontare oggi lo studio di Tenco significa tenere conto di un dibattito ben avviato, non è lo stesso per altri musicisti attivi nel medesimo contesto. In generale poca o nessuna attenzione è stata riservata agli interpreti, sulla scorta di un pregiudizio diffuso negli studi musicologici, che tendono a concentrarsi sul ruolo dell'artista-creatore piuttosto che su quello del performer (COOK 2005, p. 16). Per ragioni analoghe poca attenzione è stata riservata alle donne, precluse per ragioni ideologiche dall'agency autoriale nella canzone italiana (TOMATIS 2016) e storicamente confinate al ruolo di interpreti. È dunque stimolante mettere alla prova alcune di queste categorie, insieme agli strumenti analitici che Marconi utilizza per Tenco, su Patty Pravo, i

---

<sup>6</sup> Per queste e le successive considerazioni sulla vocalità di Tenco e Patty Pravo, ringrazio per la consulenza il logopedista e studioso Alessandro Sanna.

<sup>7</sup> Il fatto che Tenco conoscesse il lavoro di Eco è lasciato sullo sfondo in MARCONI 2014, mentre in una precedente versione del testo l'ipotesi era esplicitata e argomentata più diffusamente (comunicazione personale con l'autore).

cui primi anni di carriera si sovrappongono cronologicamente agli ultimi anni di attività del cantautore nel folk-beat e nella “musica nostra”.

La vicenda di Patty Pravo è particolarmente emblematica dei nuovi modelli giovanili e divistici nei tardi anni Sessanta. Nata nel 1948 (dunque di dieci anni più giovane di Tenco), Pravo esordisce ancora minorenni tra il 1965 e il 1966 al neonato Piper di Roma, dove viene notata dal fondatore, Alberigo Crocetta. Lo stesso Crocetta, uno degli operatori che in quegli anni maggiormente promuovono la *British invasion* in Italia, facilita il suo esordio discografico per la collana Piper, legata al locale ma di fatto di proprietà della Rca: tutti i primi dischi di Pravo escono per la Arc, che della label era la sussidiaria «giovane» (GASPARI 2009, p. 104). Alla scoperta di Patty Pravo avrebbe contribuito lo stesso Tenco, secondo quanto affermato da Renzo Arbore (DE ANGELIS - DEREGBUS - SACCHI 2007, p. 409); il cantautore in effetti sponsorizza la collega di etichetta in alcune occasioni pubbliche, ad esempio in una trasmissione radiofonica con Herbert Pagani (*ivi*, p. 143).

Il primo singolo pubblicato da Pravo, *Ragazzo triste*, è del 1966. Il brano partecipa anche alla trasmissione televisiva *Scala reale*, che quell'anno sostituisce *Canzonissima* (vi prende parte anche Tenco con *Lontano lontano*). Seguono nel 1967 *Sto con te* (lato b: *Qui e là*) e *Se perdo te* (lato b: *Lettera a Gianni*), mentre nel 1968 esce *La bambola*, primo numero uno della cantante e uno dei suoi maggiori successi, con circa 40 milioni di copie vendute nel mondo. Altri due singoli anticipano l'uscita, nello stesso anno, del primo album *Patty Pravo*. Già nel 1968, tuttavia, Pravo completa la sua metamorfosi da “ragazza del Piper”, star giovane per eccellenza, a raffinata diva di una canzone italiana sofisticata anche orientata al mercato internazionale, seguendo un percorso per certi versi simile a quello di Mina nei primissimi anni Sessanta (TOMATIS 2024b). Il suo repertorio incorpora ora cover di autori più “adulti”, insieme a brani di cantautori italiani e stranieri. È un passaggio che si ritrova anche nell'immagine: si confronti per esempio la copertina del singolo *Io sto con te* con quella del primo lp: da un abito cortissimo e rosso, con stivaletti abbinati, si passa a giacca e pantaloni di seta bianca.

La metamorfosi di Patty Pravo da diva giovane a cantante raffinata si sovrappone all'ultimo anno di attività di Tenco alla Rca e al periodo che segue la sua morte, in cui si assiste al successo di *Ciao amore, ciao* (il brano portato dal cantante a Sanremo, che per la prima volta lo porta in testa alle classifiche), alla prima celebrazione del suo mito e della sua musica sulle riviste giovanili, e all'inizio del processo di codificazione di quella che di lì a poco si chiamerà “canzone d'autore” (SANTORO 2010; TOMATIS 2019a). Nello stesso arco di tempo

il disco a 45 giri va perdendo centralità rispetto al formato lp, che offre un supporto più adatto a disposizione di forme lunghe e concept album. Si tratta dunque di un momento di passaggio cruciale nella storia culturale dell'occidente, e dell'Italia in particolare (con sullo sfondo, oltretutto, i rinnovamenti sociopolitici innescati dal Sessantotto).

L'analisi dei brani principali pubblicati da Pravo in questo breve arco di tempo – oggetto del prossimo paragrafo – consente di riconoscere le peculiarità dello stile interpretativo della cantante negli anni della sua consacrazione come diva giovanile, e di metterlo in relazione con la coeva “musica nostra” in termini di modelli vocali, performance, sound e costruzione delle canzoni.

### **Da Ragazzo triste a La bambola**

*Ragazzo triste*, esordio di Patty Pravo sul mercato discografico, esce nell'ottobre del 1966. Come è prassi di quegli anni (FABBRI 2014), si tratta di una cover di un brano americano, *But You're Mine* di Sonny & Cher, con un testo italiano composto ex novo da Gianni Boncompagni. Boncompagni è in quel momento uno dei principali divulgatori della musica angloamericana grazie al programma radiofonico *Bandiera gialla*, che conduce insieme a Renzo Arbore, oltre che uno degli inventori del concetto di beat per come viene inteso in Italia (TOMATIS 2019a, p. 308). Non stupisce dunque che *Ragazzo triste* si collochi all'interno di quel gusto, che nell'autunno del 1966 è nel pieno della sua fioritura. La struttura AABA (con i chorus A divisi in due parti) richiama direttamente le canzoni dei Beatles sul modello *Tin Pan Alley*, mentre il sound evoca le produzioni coeve soprattutto americane, in linea con l'originale di Sonny & Cher, con il basso e la batteria che accentua il *backbeat*. La funzione solitamente affidata alla chitarra a 12 corde è però qui delegata a una specie di clavicembalo (l'arrangiamento è di Carlo Pes, che negli stessi anni alla RCA lavora, ad esempio, con un autore più “adulto” come Jimmy Fontana). Come per i brani di Tenco nel periodo RCA, *But You're Mine* rivela chiaramente la sua composizione alla chitarra, come conferma il tema iniziale che ripropone il cosiddetto “trucco del mignolo” (ovvero, suonando un re maggiore in prima posizione, si usa il quarto dito per passare all'accordo di sol), onnipresente nei brani folk di quegli anni. Rispetto all'originale, che è appunto in re, la versione di Patty Pravo sale di un tono. L'intera melodia si sviluppa in poco più di un'ottava, da sol<sup>3</sup> diesis a la<sup>4</sup>, muovendosi quasi sempre per gradi congiunti con l'eccezione di una novità rilevante introdotta da Pravo, ovvero lo «ah ah» su una sesta minore discendente, che diventa uno degli *hook* (ovvero, l'elemento memorabile e memorizzabile) del pezzo.

L'opposizione tra chorus («Ragazzo triste...») e bridge («Nessuno può star solo...») si gioca anche sulla tessitura della melodia, che nel primo si spinge fino a un la<sup>4</sup> (si<sup>4</sup> nei cori finali) mentre nel secondo arriva verso il basso fino a sol<sup>3</sup> diesis. L'originale è, come detto, è un tono sotto ma la parte del bridge è cantata da Sonny Bono, dunque da una voce maschile: Pravo dunque “interpreta” sia Sonny, sia Cher. Il suo controllo sulla voce, tuttavia, è ancora evidentemente acerbo: le note più basse suonano meno pulite e precise. La cantante, inoltre, si distacca nettamente dai modelli di vocalità femminile egemoni in quegli anni. Piuttosto, sembra rifarsi a quelli maschili, ben rappresentati da Tenco e da altri musicisti attivi nel folk-beat. In una intervista per la rivista «Ciao amici» in occasione dell'uscita di *Ragazzo triste*, dichiara di essere «una specie di Bob Dylan in minigonna» (*I ragazzi io li fumo come sigarette* 1966), e non è un'affermazione poi così peregrina, se si considera quella comune tendenza all'innalzamento della laringe che genera una riduzione delle armoniche gravi della voce, che abbiamo già notato in Tenco. Nel caso specifico, il modello dylaniano potrebbe essere arrivato anche attraverso il filtro di Sonny Bono, oltre che di Tenco e di altri musicisti folk di quegli anni, ma Pravo sembra avere in mente anche il modo di cantare di Cher, oltre che la *black music*, da lei stessa citata come fonte di ispirazione (PRAVO 2017). La caratteristica che più risalta è un vibrato molto profondo, che diventerà il suo marchio di fabbrica. Si tratta, in ogni caso, di un modo di cantare molto faticoso, probabilmente istintivo.

Al netto delle caratteristiche più idiosincratice, la voce di Pravo va dunque contestualizzata in rapporto a un'estetica della voce “naturale” che si sta affermando in Italia proprio in quegli anni. Se in una prima fase, già alla fine del decennio precedente, questa ha riguardato soprattutto i cantautori e gli urlatori, la valorizzazione di voci “vere” e non impostate si va ora estendendo anche alla nuova musica giovanile e alle interpreti.

Il paragone con i coevi brani di Tenco regge anche se si considera il testo di *Ragazzo triste*, che rientra in pieno nella categoria delle canzoni lettere-aperte, come altri successi di questi anni (tra quelli citati da Marconi: *Uno in più* di Riki Maiocchi e *Come potete giudicar* dei Nomadi, cfr. MARCONI 2014, p. 108). La *dramatis persona* si rivolge in effetti a un “tu” che non è un partner sentimentale, ma un generico “ragazzo triste”, in linea con le tematiche giovaniliste della “musica nostra” e di diversi brani di Tenco. Ad esempio *Ragazzo mio*, da cui riprende anche l'anafora di “ragazzo” nell'apertura delle strofe.

Ragazzo triste come me  
Che sogni sempre come me

«Stai cercando d'immaginarci la donna che canta?»

Non c'è nessuno che ti aspetta mai  
Perché non sanno come sei  
Ragazzo triste, sono uguale a te  
A volte piango e non so perché  
Tanti son soli come me e te  
Ma un giorno spero cambierà.

Ragazzo mio, un giorno ti diranno che tuo padre  
Aveva per la testa grandi idee  
Ma in fondo, poi non ha concluso niente  
Non devi credere, no, vogliono far di te  
Un uomo piccolo, una barca senza vela.

Alle categorie tipiche delle canzoni di Tenco si possono riportare anche altri brani successivi di Patty Pravo, ad esempio il lato b del secondo singolo, pubblicato nel 1967, *Qui e là*, una cover di *Holy Cow* scritta da Allen Toussaint per Lee Dorsey (sul lato a compare invece *Io sto con te*). Se rispetto all'esordio emergono inflessioni più *black*, ben riconoscibili anche nell'interpretazione vocale, il testo italiano scritto da Aina Diversi – e ritagliato sul personaggio trasgressivo che Patty Pravo ha intanto costruito – colloca la canzone nel filone delle canzoni diaristiche.

Oggi qui, domani là  
Mi piace andare così  
Senza freni vado e vivo così  
Qui e là, io amo la libertà  
E nessuno me la toglierà mai.

Il singolo successivo – *Se perdo te*, sempre del 1967 – è ancora la cover di un brano soul, *The Time Has Come*, dal repertorio della cantante P.P. Arnold, “tradotto” da Sergio Bardotti. Secondo Pravo (2017, p. 54), la canzone fu «percepita come una scelta contraddittoria», e in effetti rappresenta la prima tappa del suo spostamento verso un gusto più adulto. A questo passaggio corrisponde sia l'adozione di un modello di canzone d'amore più standard e meno giovanilista, sia un'evoluzione nel modo di cantare.

*Se perdo te* si sviluppa, nella sezione iniziale, su una melodia discendente che copre un'ottava (da do5, in corrispondenza di «te», fino al do5 di «sola»); non siamo dunque lontani dall'ambito di *Ragazzo triste*. Tuttavia, la canzone si apre nella tessitura alta nella sezione (che funge da bridge) che inizia con «Ora insegnami...», con un salto di nona (da do4 a re5) che mette in evidenza l'affinamento delle doti vocali di Pravo. Anche la qualità della voce cambia, e risulta ora meno sforzata e istintiva: sembra addirittura materializzarsi il modello di Mina (che la stessa Pravo sarà accusata di imitare anche nel look, con le

sopracciglia rasate, nel 1970 a *Canzonissima*).<sup>8</sup> Voluto o meno che sia, è evidente che Pravo esercita ora un maggiore controllo sul proprio strumento; anche i vibrati sono dosati con più attenzione e, pur in una vocalità pienamente moderna, si recupera un certo gusto “italiano” nel gesto melodico.

Nella stessa direzione va *La bambola*, e anche così si può spiegare, forse, il successo del brano sul mercato internazionale. Il brano – scritto da Ruggero Cini, Franco Migliacci e Bruno Zambrini – sarebbe stato rifiutato da diversi musicisti (fra cui Gianni Morandi, Little Tony, i Rokes, l'Equipe 84 e Caterina Caselli) e accolto freddamente dalla stessa Pravo, che evidentemente ne coglieva la difformità rispetto al suo repertorio fino a quel momento. Non si tratta infatti di una cover americana, né di ambito soul né folk-rock, e la *dramatis persona* della canzone (una donna passiva, che viene fatta «girare», appunto, «come una bambola») appare più in linea con i cliché tipici della canzone sanremese che non con il personaggio trasgressivo e “attivo” della cantante in quegli anni. Se l'introduzione con la chitarra acustica e il tamburello suonano evidentemente beat, l'arrangiamento coniuga abilmente il gusto “tradizionale” e quello giovanile. Come in molte canzoni del periodo, un ruolo ambiguo, a cavallo tra questi mondi, è affidato agli archi, qui curati – come in *Se perdo te* – da Ruggero Cini. Questi, da un lato, evocano il mondo delle orchestre Rai “da Festival” mentre, nel trattamento peculiare delle orchestrazioni di Cini, rimandano alle produzioni Motown e al *Wall of Sound* di Phil Spector, modello dichiarato dell'ultimo Tenco (DE ANGELIS - DEREGIBUS - SACCHI 2007, p. 184). Cini aveva peraltro firmato, l'anno precedente, l'arrangiamento di *Ciao amore, ciao*, che ambiva proprio a sintetizzare quei diversi gusti a beneficio del pubblico di Sanremo e del progetto politico di Tenco.

A livello vocale, *La bambola* riprende lo schema di *Se perdo te*, estremizzando il contrasto tra tessitura bassa e alta (una strategia che tornerà spesso anche nella successiva produzione di Patty Pravo). Sembra possibile riconoscere come una leggera “faglia” nella voce della cantante, che separa il registro basso da quello acuto: la transizione dall'uno all'altro viene utilizzata per organizzare internamente la canzone: ha quindi una funzione diatattica (TAGG 2012, p. 586). Questo meccanismo è particolarmente evidente in *La bambola*. Pravo comincia la canzone nel registro basso (la melodia si muove tra un fa<sup>3</sup> diesis e un fa<sup>4</sup>): siamo agli estremi inferiori di *Ragazzo mio*, con la differenza che qui il brano inizia nella tessitura grave. Il ritornello («Non ti accorgi...») parte invece un'ottava sopra, per arrivare

<sup>8</sup> *La bambola*, pubblicato su YouTube da Alessandro Tenneriello, *Patty Pravo - Tutt'al più (Canzonissima 1970)*, Alessandro T., 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=gO93yKs7HFg&t=301s> (ultimo accesso 19 agosto 2025).

con una melodia ascendente fino al do5 di «tu». Il passaggio è enfatizzato anche dal raddoppiamento all'unisono della voce, ottenuto artificialmente in studio: una pratica resa popolare dai dischi sperimentali dei Beatles e in RCA utilizzata poco tempo prima anche da Tenco, nel bridge di *Ciao amore, ciao*. Proprio quel «tu», che tocca anche il picco emotivo del testo, fornisce un eccellente spunto per affrontare il tema del corpo in relazione alla voce.

### **Il corpo e la voce**

Patty Pravo ha riferito come la versione pubblicata su disco di *La bambola* sia il frutto dell'unica *take* incisa, destinata a un provino. Vero o meno che sia, vi si notano diverse imperfezioni che neanche l'applicazione di un massiccio riverbero riesce a mascherare. Nella strofa iniziale, dove Pravo canta molto vicino al microfono, si avverte un leggero "effetto pop"<sup>9</sup> su alcune "p" («poi mi butti...», «pensi solo...»). Altrove si riconoscono problemi d'intonazione nella gestione dei vibrati: ad esempio su «non mi metterai», e sul già citato «tu». Nella seconda ripetizione (intorno a 02'15"), addirittura, si percepisce una rottura della voce, come un piccolo singhiozzo nel prendere fiato. Questi "accidenti" – rimasti nel disco per scelta, per impossibilità tecnica di rimuoverli, per errore o per svista – sono in realtà significativi ai fini dell'analisi di una performance prodotta in studio. Gregory Weinstein (2016, p. 132), analizzando la registrazione di *Wrecking Ball* di Miley Cyrus, ha messo in evidenza come «il processare i suoni del respiro in studio di registrazione [possa] essere una componente della mediatizzazione del corpo nel suo complesso». L'annotazione è pertinente se si considera come la dimensione vocale sia stata spesso letta in rapporto a quella corporea, almeno a partire da Barthes (la voce come «materialità del corpo che parla la sua lingua materna»; BARTHES 1972, p. 260),<sup>10</sup> e in particolare in relazione alla performance di *gender*. Come sostiene Middleton:

The bodily locations and representations of popular voices situate them in an irreducibly gendered universe. Vocality is always sexualized, and this quality comes to us through the screen of gender difference, albeit a screen rendered less than stable in recent years through feminist and queer critiques. (MIDDLETON 2006, p. 91)

La voce sarebbe dunque una «impronta digitale (o laringale) impossibile da rubare», e recherebbe in sé dei marcatori di identità, rappresentando la persona e portando «the

<sup>9</sup> Ovvero, quell'effetto di distorsione del segnale causato dall'impatto della massa d'aria emessa durante la pronuncia delle consonanti plosive sulla membrana del microfono. Si tratta di una imperfezione ben nota ai tecnici di studio e ai musicisti, e la ragione per cui si applica di fronte ai microfoni il cosiddetto "anti pop", ovvero una membrana di tessuto il cui scopo è evitare che l'aria colpisca direttamente il microfono.

<sup>10</sup> Per una riflessione su questo punto, anche in rapporto ad Adorno, si veda MARCONI 2009b.

machinery of (always gendered) subject-positions embedded in language» (ivi, p. 93). La voce registrata, in particolare, risulta particolarmente difficile da determinare in maniera univoca in termini di *gender*, dato che appare divisa tra diversi assi, ai cui vertici si collocano opposizioni come quelle tra «maschera» e «realismo», «embodiment» e «virtualità», «presenza» e «assenza» (ivi, p. 96).

In *La bambola* la ripresa da prospettiva ravvicinata, oltre a magnificarne le imperfezioni e i respiri, colloca la voce in primissimo piano nel *mix*, dando l'impressione che la cantante stia sussurrando nel nostro orecchio (una modalità sfruttata dai performer in parallelo con il miglioramento della tecnologia del microfono, e popolarizzata inizialmente dai cosiddetti *crooners*). Questo ha implicazioni nella costruzione del corpo attraverso il suono. L'incisione del respiro e delle minuscole increspature della voce – siano esse ricercate ad arte (come nel caso, sopra citato, di Cyrus) o ragionevolmente un misto di casualità e opportunità (come nel caso di *La bambola*) – contiene sempre in sé una traccia del «corpo che fa musica» (*musicking body*). Questa prospettiva ravvicinata, che crea l'impressione di sentire la performer «respirare attraverso il microfono», è particolarmente rilevante nelle incisioni di interpreti femminili (GREENE 2009, p. 64).

Possiamo dunque chiederci che tipo di corpo fosse quello di Patty Pravo evocato dalle sue diverse registrazioni, dalla prospettiva di un giovane della fine degli anni Sessanta. Nel suo lavoro sui modelli di bellezza femminili in Italia, Stephen Gundle (2007, pp. 177-178) cita solo di sfuggita Pravo, ma la sua fisicità sembra ben compatibile con quel «rifiuto delle forme prosperose e abbondanti, della “maggiorata”, della donna “mediterranea”», che emerge intorno agli anni del boom economico come «adesione a un gusto moderno», sul modello di corpi come quelli di Twiggy e Jean Shrimpton. Una perlustrazione sulla stampa per giovani dimostra come al suo esordio la cantante fosse presentata come icona di trasgressione, emancipazione femminile e modernità, anche grazie a uno stile spregiudicato e a costanti allusioni alla sua libertà sessuale. A differenza di altre dive giovanili emerse in quegli anni, effettivamente, Pravo offre un corpo più sessualizzato (seppur acerbo), che le vale il soprannome di «la cantante-sexy» (PAOLA 1967). La si può comparare ad esempio a Rita Pavone, della quale Eco rilevò con puntualità la problematica dissimulazione pederotica al centro del suo divismo (Eco 1964, p. 290), o con altre dive giovani come Caterina Caselli, di due anni più anziana di Patty Pravo. Quest'ultima è decisamente più esplicita nell'offrirsi allo sguardo maschile: «I ragazzi io li fumo come sigarette» titola «Ciao amici» (1966) nel primo ampio servizio a lei dedicato, nell'ottobre 1966. Nelle risposte all'intervista, la

cantante adotta un registro poco consueto per il tono tutto sommato ancora morigerato delle riviste per adolescenti pre-1968: «Non so se te ne sei accorto, posso fare scandalizzare anche dei tipi allegri e liberi»; «difficilmente riesco a scrollarmi addosso gli sguardi degli uomini». A differenza di altre dive giovani, Pravo affronta anche esplicitamente il tema della propria vita sessuale, ad esempio in un dibattito per il settimanale maschile «Men», sull'argomento: «Ma è vero che alle donne piacciono gli uomini che pensano solo al sesso?» (il "gallo" affaticato 1967).

Il registro trasgressivo di Pravo si manifesta anche nella sua scelta di indossare occasionalmente abiti maschili, come nella prima, celebre apparizione televisiva del 1966 a *Scala Reale*, in cui sfoggia uno smoking – strategia che la accomuna ad altre dive in questi anni, ad esempio Caterina Caselli. Questo dato può forse essere messo in relazione con uno degli elementi più riconoscibili della voce della prima Patty Pravo, ovvero – come si è visto nel paragrafo precedente – il fatto che si distingue da altre performer per l'uso ricorrente di un registro basso, e per le naturali armoniche gravi che colorano la sua estensione da mezzo soprano di toni da contralto, un elemento ben riconoscibile anche quando parla. Diversi episodi documentati suggeriscono che questa suggestione faccia parte anche della sua ricezione in quegli anni, rendendola dunque pertinente ai fini della nostra analisi. Ancora nel 1970, durante *Canzonissima* – dove Pravo porta due brani molto raffinati come *Tutt'al più* e *Non andare via*, cover di Brel con testo di Gino Paoli – alcuni giornali scandalistici avrebbero messo in giro la voce che la cantante fosse in realtà un uomo. Mimma Gaspari, all'epoca ufficio stampa della Rca, ha ricordato l'episodio collegandolo alla «sua voce roca, sexy e un po' maschile», riportando di come un paparazzo fosse addirittura entrato nel suo ufficio chiedendo «perentorio: "Lei dichiara, vero, che Patty Pravo è un uomo?"» (GASPARI 2009, p. 135). Pravo ha confermato episodio simile, avvenuto al padre a Venezia (PRAVO 2017, p. 57; il padre avrebbe gettato il malcapitato in un canale). Se Patty Pravo si è consacrata come icona di trasgressione e di sensualità, la ragione è dunque da ricercarsi nel processo di *mediatizzazione* del suo corpo attraverso la voce. Tale processo riguarda anche la performance del genere.

### **Gender e autenticità**

Naturalmente non ha molto senso ridurre la questione a un'equazione tra voce bassa (che peraltro, come abbiamo visto, non è definizione sufficiente per descrivere lo stile di Patty Pravo), abiti maschili e l'accusa di essere uomo: il corpo della cantante non è poi così

androgino, anche rapportato a quelli di altre dive negli stessi anni. Tuttavia Pravo, se pure evidentemente non canta “come un uomo” (qualunque cosa questa locuzione possa significare) non canta neanche nel modo tipico delle cantanti di rock’n’roll dei primi sessanta, né in quello della canzone melodica all’italiana, o in quello di derivazione più jazzistica. Come altre musiciste che rappresentano il nuovo nel 1966 – ad esempio, ancora, Caterina Caselli – Pravo si appropria di stili di canzoni e di modi di cantare tipici degli interpreti maschili, che comprendono anche il forzare la propria estensione verso il basso (ed è dunque costretta a cantare più vicino al microfono, a fronte di una riduzione del volume dell’emissione) e ricercare una vocalità istintiva e “naturale”.

Gli scarti rispetto alla performance del genere, dunque, risultano significativi soprattutto come meccanismo di *autenticazione*: pratiche e strategie che sovvertono l’immagine socialmente accettata (in un dato contesto storico-culturale) di mascolinità e femminilità contribuiscono sempre e comunque ad autenticare il performer o la performer. Se i primi cantautori italiani rompono con la tradizione precedente anche sovvertendo i modelli canonici di mascolinità nei primi anni del boom economico (TOMATIS 2019b), le nuove dive dei giovani agiscono in maniera speculare, sfidando l’immagine consolidata di femminilità anche attraverso le loro strategie vocali.

Se calata nel contesto storico e culturale, l’opposizione maschile/femminile implica allora un’altra coppia concettuale, ovvero autentico/inautentico. Il tema dell’autenticità rimane uno dei più trattati nei *popular music studies*, soprattutto come dispositivo attraverso cui attribuiamo valore estetico a una musica (FRITH 1996; MOORE 2002; MIDDLETON 2006). Nelle letture più consolidate (e ormai in buona parte datate) il rock è stato spesso interpretato come genere “maschile”, che funzionerebbe in opposizione a un pop “femminile” anche attraverso l’opposizione – appunto – tra autentico e inautentico (FRITH - McROBBIE 1978); più in generale, e in maniera più convincente, è stato notato come la medesima ideologia che presiede alla costruzione dell’idea di genio romantico e ai suoi tropi maschili si associ alla costruzione del soggetto creativo in quanto uomo (MAYHEW 2004, p. 150), legandosi dunque a una ideologia dell’autorialità. Tale ideologia riguarda anche la definizione dei cantautori italiani e della canzone d’autore come genere “d’arte” (TOMATIS 2016, 2019b).

Il percorso di Patty Pravo va dunque messo in relazione alla contemporanea codificazione della canzone d’autore negli anni che seguono la morte di Luigi Tenco. Pravo, agendo inizialmente nel contesto del beat e della “musica nostra”, e poi in un mainstream italiano più indifferenziato in termini di comunità di ascolto, fa propria la lezione di Tenco e

dei cantautori nella ricerca di una vocalità “naturale”, pur declinandola nella direzione del virtuosismo e della “bella voce” richiesta alle interpreti femminili. Se i primi brani appaiono più decisamente radicali nel rifiutare i parametri tipici dell'interprete femminile italiana, già da *Se perdo te* e *La bambola* si assiste a una normalizzazione rispetto al mainstream nazionale, che procede in parallelo all'affinamento delle doti tecniche di Pravo e a un orientamento del suo repertorio nella direzione di un gusto più adulto e raffinato. Si potrebbe paragonare questo percorso a quello di Lucio Dalla, pure in forza alla Rca e la cui parabola si sposta dalla vocalità folk-beat-soul degli anni intorno al 1966-1967 a una più chiara adesione agli stilemi della nascente canzone d'autore, ad esempio in *4/3/1943*, del 1971 (TOMATIS 2021). Se tuttavia Lucio Dalla finisce con l'essere percepito come un cantautore anche prima di diventare autore dei propri testi (appunto, fin dal 1971), Pravo negli stessi anni si consacra definitivamente come interprete di “canzoni d'autore” altrui, a dispetto di una sua *agency* autoriale rivendicata a più riprese a posteriori (PRAVO 2017). In questo, il suo percorso richiama quello di altre musiciste negli stessi decenni (TOMATIS 2016).

### **«Non ti accorgi quando piango?» Conclusioni**

Tuttavia, il meccanismo dell'autenticità presiede anche alla decodifica delle canzoni di Patty Pravo – che nell'immaginario condiviso sono *di* Patty Pravo, indipendentemente da chiunque ne figuri come autore alla Siae. Il riconoscimento di valore in diversi generi della popular music – non solo nella canzone d'autore – passa necessariamente per un “patto semiotico” tra il performer e l'ascoltatore, che ci impone di credere a quello che stiamo ascoltando, mentre lo stiamo ascoltando. È il tipo di autenticazione che Moore (2002, p. 213) definisce di «prima persona», in cui si ha l'impressione che la «distanza fra l'origine (mentale) della performance e la sua manifestazione (fisica) tenda allo zero». Le canzoni che vengono interpretate in questo modo sono quelle che, nella tipologia di Marconi (2009a) invitano a «focalizzare l'attenzione sul *locutore* delle parole udite»: quando Patty Pravo canta «Non ti accorgi quando piango? Quanto sono triste e stanca?» e le si rompe la voce, la nostra attenzione è tutta su quell'io narrante – il locutore – che si fonde inscindibilmente con l'io reale, come ce lo immaginiamo per mezzo del suono. L'autenticità si costruisce, cioè, nella relazione tra il soggetto che canta e le nostre aspettative su di esso, e tale relazione si articola anche e soprattutto nel rapporto che instauriamo con quel soggetto attraverso la voce e il corpo mediatizzato che essa ci evoca.

L'emozione che ancora ci prende di fronte alle performance registrate del passato – ad esempio, in *La bambola* – sta tutta in come quella voce, a distanza di anni, continua a contenere quel corpo, immutato e immutabile nella sua trasgressività politica come nella sensualità, nella forza provocatoria come nella sua toccante fragilità. È questa, in fondo, la meraviglia stessa che presiede all'esistenza delle canzoni come dispositivi semiotici. Come scrive Calvino in *Un re in ascolto*:

Stai cercando d'immaginarci la donna che canta? Ma qualsiasi immagine cerchi d'attribuirle nella tua fantasia, l'immagine-voce sarà sempre più ricca. Non vorrai certo perdere nessuna delle possibilità che racchiude; per questo ti conviene tenerti alla voce, resistere alla tentazione di correre fuori dal palazzo ed esplorare la città strada per strada finché non trovi la donna che canta. (CALVINO 1986, p. 135)

### Bibliografia

- AGOSTINI, Roberto (2010), *Alla ricerca della "voce del popolo"*, in *Popular music e musica popolare. Riflessioni ed esperienze a confronto*, a cura di Alessandro Rigolli e Nicola Scaldaferrì, Venezia, Marsilio, pp. 31-55.
- BARTHES, Roland (1972), *La grana della voce*, in *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, pp. 257-266.
- CALVINO, Italo (1986), *Sotto il sole giaguaro*, Milano, Garzanti.
- I ragazzi io li fumo come sigarette [adespota]* (1966), «Ciao amici», XXXVI, 12 ottobre 1966, pp. 54-56.
- COOK, Nicholas (2005), *Musica. Una breve introduzione*, Torino, EDT.
- DE ANGELIS, Enrico - DEREGIBUS, Enrico - SACCHI, Sergio S. (a cura di) (2007), *Il mio posto nel mondo. Luigi Tenco, cantautore. Ricordi, appunti, frammenti*, Milano, Rizzoli.
- D'INTINO, Rodolfo (1961), *Nico Fidenco. Il cantautore della terza ondata*, «Sorrisi e canzoni TV», XI, 12 marzo 1961, p. 12.
- ECO, Umberto (1964), *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani.
- FABBRI, Franco (2008), *Around the Clock. Una storia della popular music*, Torino, Utet.
- FABBRI, Franco (2014), *And the Bitt Went On*, a cura di Franco Fabbri e Goffredo Plastino, New York – London, Routledge, pp. 41-55.

- FEGATELLI COLONNA, Aldo (2002), *Luigi Tenco. Vita breve e morte di un genio musicale*, Milano, Mondadori.
- FRITH, Simon (1996), *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- FRITH, Simon - McROBBIE, Angela (1990), *Rock and Sexuality*, in *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*, a cura di Simon Frith e Andrew Goodwin, New York, Pantheon Book, pp. 371-389.
- GASPARI, Mimma (2009), *Penso che un "mondo" così non ritorni mai più*, Milano, Baldini Castoldi & Dalai.
- GREENE, Liz (2009), *Speaking, Singing, Screaming. Controlling the Female Voice in American Cinema*, «The Soundtrack», II, 1, pp. 63-76.
- GUNDLE, Stephen (2007), *Bellissima. Feminine Beauty and the Idea of Italy*, New Haven – London, Yale University Press.
- Il "gallo" affaticato [adespota] (1967), «Men», II, 1, 6 gennaio 1967.
- MARCONI, Luca (2006), *Per una tipologia e una storia delle cover*, in *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, a cura di Nicola Dusi e Lucio Spaziante, Roma, Meltemi, pp. 209-228.
- MARCONI, Luca (2007), *Enunciazioni e azioni nella canzone e nel videoclip*, in *Mutazioni sonore. Sociosemiotica delle pratiche musicali*, a cura di Patrizia Calefato, Gianfranco Marrone e Romana Rutelli, numero monografico di «E/C», I, 1, pp. 105-113.
- MARCONI, Luca (2009a), *Nell'aria e nella stanza. Le relazioni tra la musica e le parole nelle canzoni*, in *Parole nell'aria. Sincretismo fra musica e altri linguaggi*, a cura di Maria Pia Pozzato e Lucio Spaziante, Pisa, ETS, pp. 85-107.
- MARCONI, Luca (2009b), *Il corpo nella musica (I)*, «Musica/Realtà», XC, pp. 43-68.
- MARCONI, Luca (2010), *Il corpo in musica (II)*, «Musica/Realtà», XCI, pp. 163-181.
- MARCONI, Luca (2014), *Canzoni diverse. A Semiotic Approach to Luigi Tenco's Songs*, a cura di Franco Fabbri e Goffredo Plastino, New York, Routledge, pp. 100-109.
- MAYHEW, Emma (2004), *Positioning the Producer. Gender Divisions in Creative Labour and Value*, in *Music, Space and Place. Popular Music and Cultural Identity*, a cura di Sheila Whiteley, Andy Bennet e Stan Hawkins, New York – London, Routledge, pp.149-162.

- MIDDLETON, Richard (2006), *Voicing the Popular. On the Subjects in Popular Music*, London – New York, Routledge.
- MOORE, Allan (2002), *Authenticity as Authentication*, «Popular Music», XXI, 2, pp. 209-223.
- PAOLA (1967), *La mia difesa. Le bugie*, «Big», I, 4 gennaio 1967.
- PLASTINO Goffredo - SANTORO, Marco (2007), *Introduction. The Italian Way(s). A Special Issue on Italian Popular Music*, «Popular Music», XXVI, 3, pp. 385-388.
- PRAVO, Patty (2017), *La cambio io la vita che...*, Torino, Einaudi.
- SANTORO, Marco (2010), *Effetto Tenco. Genealogia della canzone d'autore*, Bologna, Il Mulino.
- SPAZIANTE, Lucio (2016), *Icone pop. Identità e apparenze tra semiotica e musica*, Milano, Mondadori.
- STEFANI, Gino (1975), *E la vita, la vita. La canzone cioè l'evasione?*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», IX, 1, pp. 97-105.
- STEFANI, Gino (1976), *Introduzione alla semiotica della musica*, Sellerio, Palermo.
- TAGG, Philip (1982), *Analysing Popular Music. Theory, Method and Practice*, «Popular Music», II, pp. 37-67.
- TAGG, Philip (1994), *Popular music. Da Kojak al rave*, Bologna, Clueb.
- TAGG, Philip (2012), *Music's Meanings. A Modern Musicology for Non-Musos*, New York – Huddersfield, The Mass Media Music Scholars' Press.
- TOMATIS, Jacopo (2014), *This Is Our Music. Italian Teen Pop Press and Genres in the 1960s*, «Iaspm Journal», IV, 3, pp. 24-42.
- TOMATIS, Jacopo (2016), *Rediscovered Sisters: Women (and) Singer-songwriters in Italy*, in *The Singer-Songwriter in Europe. Paradigms, Politics and Place*, a cura di Stuart Green e Isabelle Marc, Farnham, Ashgate, pp. 79-91.
- TOMATIS, Jacopo (2019a), *Storia culturale della canzone italiana*, Milano, Il Saggiatore.
- TOMATIS, Jacopo (2019b), *Viva Maddalena. Sulla mascolinità dei primi cantautori italiani*, in *Ciao maschio. Politiche di rappresentazione del corpo maschile nel Novecento*, a cura di Giacomo Albert, Giulia Carluccio, Giulia Muggeo e Antonio Pizzo, Torino, Rosenberg & Sellier, pp. 185-197.

«Stai cercando d'immaginarci la donna che canta?»

TOMATIS, Jacopo (2021), *Siamo noi, siamo in tanti. I molti Lucio Dalla e l'arte di essere popolari*, in Lucio Dalla, *E ricomincia il canto. Interviste*, a cura di Jacopo Tomatis, pp. 13-37.

TOMATIS, Jacopo (2024a), *Bella ciao. Una canzone, uno spettacolo, un disco*, Milano, Il Saggiatore.

TOMATIS, Jacopo (2024b), *1958-1960. Mina in potenza*, in *Mina, la voce del silenzio. Presenza e assenza di un'icona pop*, a cura di Gabriele Rigola, Giulia Muggeo e Jacopo Tomatis, Milano, Il Saggiatore, pp. 27-43.

WEINSTEIN, Greg (2016), *Air Flows- Breath, Voice, and Authenticity in Three Recordings*, «Iaspm Journal», VI, 2, pp. 117-138.

#### NOTA

Circa gli esempi, in conformità alle norme editoriali l'autore ha verificato, sotto la propria responsabilità, che le riproduzioni non sono coperte da diritti o, in caso contrario, ha ottenuto dai detentori dei diritti l'assenso alla pubblicazione.