

Ti conosco mascherina?

Il volto di Mina tra copertine e caricature¹

Gabriele Marino

MascheMina

Fa parte del nostro senso comune l'idea che il volto ci parli di quella che i filosofi chiamano forma di vita: l'identità di un soggetto nella sua accezione più profonda, intima, immediata. Ecco, è davvero così? Il volto è l'emersione in superficie di un intero sistema esistenziale che vi si agita dietro e sotto? Possiamo fidarci del volto? Ma in primo luogo: siamo in grado di leggere un volto? E ancora: di riconoscerne il valore di verità anche quando dovesse mentirci? In questo breve testo provo a ridiscutere la "identità sociosemiotica"² di Mina attraverso il modo in cui la sua musica le ha dato un volto: attraverso le copertine dei suoi dischi e una serie di disegni poco noti che la ritraggono. In questo percorso, mi sono aiutato con le parole dei tre grafici di fiducia di Mina, Gianni Ronco, Mauro Balletti e Luciano Tallarini, le cui dichiarazioni sono straordinariamente ricche di suggestioni semiotiche.

Allontanatasi dalle luci della ribalta (al centro delle quali è stata, da diva assoluta, per vent'anni tondi, attraversando con disinvoltura tutti i linguaggi, i media, i formati), ritiratasi dall'attività dal vivo (come avevano o avrebbero fatto altre icone pop come Beatles, Battisti, XTC, Paul Simon, Elton John), Mina è "sparita" per rinascere a una nuova vita puramente iconica (puramente semiotica), in cui la sua [FINE PAG. 309] immagine, sempre più stilizzata e cristallizzata, non ha fatto che moltiplicarsi e intensificarsi. Il volto di Mina è interessante, per noi, per almeno quattro ragioni. Perché è l'unica cosa di lei di cui possiamo disporre (oltre alla sua voce e al suo nome). Perché non si propone come faccia naturale, ma come viso stilizzato ed estetizzato. Perché è assurdo a uno status mitico, proprio di chi è eterno, di chi è qui da sempre (pur non essendo più qui da tempo, e forse, anzi, proprio per questo motivo). E perché è un volto: ed è il volto in generale a essere qualcosa che è qui con noi da sempre (che diamo per scontato e pensiamo di conoscere).

Possiamo essere conturbati da quelle maschere che ricoprendo la faccia sostituiscono il viso (da Arthur Brown ai Daft Punk e oltre), mentre siamo perturbati dal viso che ci illude di essere una faccia e invece è una maschera, cristallizzata perché impenetrabile, anche se "trasparente". Alla menzogna dell'opacità, del rivestimento che è travestimento, impersonamento (la maschera copre ma può rivelare, può essere usata per anonimizzare ma anche creare nuovi personaggi), si oppone la non-trasparenza del falso, la personificazione fallace. Noi riconosciamo il volto iconico di Mina. Ma lo conosciamo? La conosciamo?

Il semiologo Lucio Spaziante, in un saggio esemplare sulla cantante (che qui riprendo e ricalco in più passaggi), sintetizza molto bene il paradosso per cui "l'artista mette in campo il proprio sé, recitando una parte, dunque indossando una maschera, la quale però non nasconde mai del tutto il volto reale"³. In altri termini, non è detto che un travestimento sia una farsa, né che un volto nudo sia più autentico di uno mascherato. Il successo di Mina risiede anche in questo mistero: nello spazio d'immaginazione che autorizza ad aprire, nel tentativo di colmare lo iato tra personaggio, così efficace, e persona, della quale abbiamo indizi, ma che ci è, di fatto, negata.

¹ Questo saggio si inserisce in un lavoro di ricerca che ha ricevuto finanziamenti dal Consiglio europeo della ricerca (CER) nell'ambito del programma di ricerca e innovazione Orizzonte 2020 dell'Unione europea, in virtù della convenzione di sovvenzione n. 819649 (FACETS).

² Rubo l'espressione a: Spaziante, L. (2016), "Mina, l'icona mutante", in Id., *Icône pop*, Mondadori, Milano, pp. 95-116.

³ Spaziante cit., p. 107.

CopertMine

Da un certo punto in poi, siamo nei primi anni Settanta, Mina sceglie di avere per viso “una maschera dal volto pallido, che poteva adattarsi a differenti variazioni, sottolineando le palpebre con tratti [FINE PAG. 310] molto scuri, ampliando lo spazio della fronte”⁴ e mutando in continuazione la capigliatura, le acconciature. Diventa “un’icona neutra che poteva essere scomposta, ricomposta, decomposta, e che non aveva più nulla di naturale o di quotidiano”⁵. Neutra, “ma al contempo sufficientemente caratterizzata, tanto da potersi permettere ogni ibridazione”⁶.

È questa la maschera classica e definitiva del nostro personaggio, magnificata nella sua essenzialità, “a togliere”, dalla copertina celebrativa di “Vogue” 818, ottobre 2018, che strilla “Forever Mina” per i 60 anni della sua attività artistica, parodia-omaggio di quella celebre apparsa sul numero del gennaio 1950 dell’edizione originale della rivista, opera di Erwin Blumenfeld. Mina è solo un occhio castano, mascara, ombretto ed eyeliner neri, labbra carnose rosse di rossetto, e tre “punti buio” costituiti da nei che sembrano macchie d’inchiostro. Il tutto annegato in uno fondo bianco latte. Foto e grafica sono di Mauro Balletti, una delle componenti della trimurti storica di grafici legati a Mina. Balletti conosce Mina sul set di un celebre spot della cedrata Tassoni. E sono dello stesso anno le sue prime copertine per lei, *Frutta e verdura* e *Amanti di valore* (1973): Mina coi capelli vagamente cotonati e color rame, immersa in un’atmosfera *bokeh*; nel secondo disco, appollaiata su uno sgabello, gambe incrociate, tiene in mano un sigaro. Intervistato dal giornalista del “manifesto” Bruno Di Marino⁷, Balletti dice che i suoi lavori preferiti per Mina sono il dittico noir di *Catene* (1984, foto sua, grafica Tallarini), un intenso doppio frontale in bianco e nero, e il video, da lui disegnato e animato dal figlio Marco, del brano *Questa canzone*, tratta da *Piccolino* (2011). Se l’album presenta in [FINE PAG. 311] copertina la celebre MinAlien che rimanda ai nudi sinuosi e lunari di Bill Brandt, rigorosamente in bianco e nero (disegno Ronco, grafica Balletti e Spada), la clip ha un taglio completamente differente: spazi urbani malinconici, ma tratteggiati con slancio poetico e sensibilità francese, attraversati da scritte fluttuanti, in contorni color inchiostro e fondali seppiati. Mina dà spazio ai suoi art director seguendo le intuizioni del momento, senza costruire necessariamente un progetto coerente in tutte le sue parti.

Le copertine dei dischi hanno modellato l’immaginario della musica pop e rock: se pensiamo alle canzoni del *Sgt. Pepper’s* dei Beatles, visualizziamo la copertina-parata di quel disco; se eliminiamo le copertine degli album a cavallo tra anni Sessanta e Settanta, l’immaginario della stagione psichedelica, programmaticamente sinestetico, ne risulta orbo, mutilato. Eppure, è questo un ambito fortemente trascurato dagli studi⁸. Anche la copertinografia di Mina, per quanto ciclicamente celebrata, e celebrata perché ennesimo luogo mediale depositario della manifestazione di un volto così fortemente iconico da essere mitizzato, è ancora tutta da passare ai raggi X⁹. Se ne trova una riduzione da collezione nel ponderoso volume *deluxe* pubblicato da Rizzoli nel 2020, curato da Balletti¹⁰. Luciano Tallarini, altro componente del trio di grafici, è invece il supervisore di *Cover Story*, libro dedicato alle “più belle copertine dei dischi italiani”, scritto nel 2018 da Roberto Angelino¹¹. Mina vi

⁴ Spaziante cit., p. 111.

⁵ Ibid.

⁶ Ivi, p. 114.

⁷ di Di Marino, B. (2017), *Una, nessuna, centomina* [intervista a Mauro Balletti], in “il manifesto”, 28 gennaio, <https://il-manifesto.it/una-nessuna-centomina>.

⁸ Una manciata di riferimenti-guida sul tema: Jones, S. e Sorger, M. (1999), *Covering Music: A Brief History and Analysis of Album Cover Design*, in “Journal of Popular Music Studies”, 11-12, 1, pp. 68-102; Seebass, T. (2001), “Iconography”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 7th ed. Macmillan, Londra, Vol. XII [FINE PAG. 444], pp. 54-71; Inglis, I. (2001), *Nothing You Can See That Isn’t Shown: The Album Covers of the Beatles*, in “Popular Music”, 20, 1, pp. 83-97; Spampinato, F. e Wiedemann, J. (2017), *Art Record Covers*, Taschen, Colonia.

⁹ Il riferimento più completo, e recente, al riguardo è: Haworth, R. (2022), “Picturing a Star: The Changing Face of Mina on Album and Single Covers”, in Id., *The Many Meanings of Mina*, Intellect, Bristol, pp. 173-194. Ringrazio molto l’autrice per i preziosi commenti fatti durante la prima esposizione dei contenuti di questo saggio.

¹⁰ Balletti, M. (2020), *Mina*, Rizzoli, Milano.

¹¹ Angelino, R. (2018), *Cover Story*, Vololibero, Milano.

compare con una scheda dedicata e con il caso *Mina Celentano* (1998), celebre per la disneyzzazione/paperinizzazione del duo (opera di Ronco). Il rapporto di Tallarini con Mina comincia, se diamo retta al sito web [FINE PAG. 312] Discogs, con *Bugiardo più che mai... Più incosciente che mai*, nel 1969 (Mina capelli leonini e sguardo così intenso da risultare incattivito, catturata dal petto in su, su fondo nero), e termina con *Catene*, 1984¹². Nel catalogo autocelebrativo *Pop life*, del 2008, Tallarini rivela che la sua copertina minesca preferita è *Salomé* (1981, design suo, foto Balletti): con il trucco curato da Stefano Anselmo, Mina vi appare “come una donna barbata clone di Leonardo Da Vinci”¹³, la testa scontornata – decollata – su fondo nero pece.

Anche a uno sguardo superficiale, è chiaro come al centro dell’opus iconografico rappresentato dalla discografia di Mina stia un viso soggetto a una continua “anamòrfosi visiva”, per rispecchiare quella che sembrerebbe essere “un’entità metaformica e cangiante”¹⁴. Gianni Ronco, dice Cinzia Marongiu del “Corriere Quotidiano”, “l’ha ingrossata come una donna di Botero, trasformata in un gigantesco broccolo, ridotta a tazzina di caffè, spogliata di capelli e pupille, sbucciata come un’arancia, moltiplicata in tante matriske e perfino tramutata in un’aliena dal cranio oblungo. Da 50 anni si diverte a elaborarla, spogiarla, ricostruirla, sdoppiarla, colorarla, esorcizzarla, strapazzarla”¹⁵. Ronco, [FINE PAG. 313] disegnatore, pittore e maestro dell’aerografo, realizza la sua prima copertina per Mina nel 1970, per il 45 giri *Insieme/Viva lei*: il volto della cantante appena accennato in toni di grigio e la sua lussureggiante chioma tratteggiata da schizzi di colore vagamente Jackson Pollock.

Parlando delle fotografie di Balletti, Di Marino dice: “Qualsiasi metamorfosi subisca [...] il volto di Mina rimane inconfondibile. Mina barbata (*Salomé*), Mina scarabocchio (*Facile*), Mina piccasso-matissiana (*Ti conosco mascherina*), Mina espressionista (le foto interne di *Sorelle Lumière* con la citazione da *M* di Fritz Lang), Mina post-human (*Lochness*)¹⁶, Mina barocca formato collage (*Canarino mannaio*)”¹⁷. Anche solo da questo breve elenco, si intuisce come l’apparato visivo creato dal grafico ricerchi programmaticamente il gioco con i cliché dell’enciclopedia visiva condivisa. Balletti conferma: “A me piace il kitsch, quello voluto e dichiarato, naturalmente”¹⁸.

L’effetto complessivo è vagamente schizofrenico, sia in diacronia (le “Una, nessuna, centomina” che si avvicendano nel tempo, di cui al titolo dell’articolo giornalistico appena citato), sia in sincronia, qui e ora: non vi è praticamente mai una relazione esplicita tra l’immagine di copertina e la musica che vi sta dietro. Balletti, non a caso, racconta di ascoltare il disco sempre dopo averne realizzato la grafica¹⁹. Più spesso, semmai, il legame è tra copertina e titolo, insolidali però con la musica. “A volte l’immagine è di tipo concettuale-linguistico, come sulla copertina di *Leggera*, dove [Mina] è un’atleta che taglia il traguardo [1997, foto, elaborazione e grafica Balletti] o su quella di *Olio* [1999] il cui titolo è inteso da Balletti come tecnica pittorica che evoca una Mina-Gioconda dalla texture *craquelé*. Altre volte il legame è puramente visivo come *Bula Bula*, dove la lunga treccia della cantante si lega alla proboscide di un elefantino, come un cordone ombelicale [2005, foto G.A. Rossi, elaborazione Balletti]”²⁰.

Non deve stupire la presenza forte del volto di Mina, nelle sue diverse declinazioni, più o meno eterodosse: i volti dominano, in generale, l’iconografia discografica, spesso e volentieri modificati o in [FINE PAG. 314] qualche modo “sfigurati”²¹. Emergono, allora, prepotenti le pochissime

¹² Per brevità, ho qui sempre indicato le grafiche come di Tallarini, ma è noto quanto sia stato fondamentale in molte realizzazioni il contributo di chi lavorasse nel suo Studio, a partire da figure di spicco come quella di Flora Sala.

¹³ Angelino cit.

¹⁴ Spaziante cit., p. 119.

¹⁵ Marongiu C. (2020), *Tanti auguri, Mina* [intervista a Gianni Ronco], in “Corriere Quotidiano”, 25 marzo, <https://corrierequotidiano.it/spettacolo/tanti-auguri-mina-io-che-lavoro-con-lei-da-50-anni-vi-racconto-come-davvero/>.

¹⁶ È decisamente mutante e postumana anche la doppia Mina sulla copertina di *Maeba* (2018, grafica Balletti e Ronco).

¹⁷ Di Marino cit.

¹⁸ Ivi.

¹⁹ Ivi.

²⁰ Ivi.

²¹ Cfr. Reyes, E. G. (2021), *Face Value: Analyzing and Visualizing Facial Data*, in “Lexia” 37-38, pp. 467-483. Ringrazio molto l’autore per avere discusso con me alcuni aspetti di una possibile ricerca che unisse capacità di analisi computazionale e analisi semiotica.

eccezioni rispetto a questa teoria di visi mineschi: la scimmia sull'omonimo del 1971, ideata da Tallarini con foto di Roberto Bertolini (da cui prende le mosse la disamina di Angelino)²², o il Massimiliano Pani giocatore di hockey diciassettenne su *Kyrie* (1980, foto di Balletti, grafica Tallarini).

L'immagine che abbiamo di Mina è la sua maschera: è lì che riconosciamo l'icona. Lo stesso accade con uno sguardo totalmente altro dal nostro, capace di raccontare immagini e immaginari in un modo profondamente diverso: quello dell'intelligenza artificiale. Un'indagine esplorativa condotta su un campione di copertine della discografia di Mina ha restituito un dato divertentemente paradossale, che conferma questo nostro, chiamiamolo così, "sguardo iconico". La macchina ha riconosciuto Mina nel volto presente sulle copertine di dischi "trasformisti" come *Caterpillar* (1991, la celeberrima Mina versione Botero, disegno Ronco, grafica Balletti), [FINE PAG. 315] *Pappa di latte* (1995, Mina versione David Bowie di stoffa su fondo Oro Saiwa, grafica Balletti) e *Dalla terra* (2000, Mina versione placchetta devozionale di metallo, colta di profilo, sempre grafica Balletti). Mentre non ha riconosciuto Mina nelle copertine che ne presentano il volto fotografico e ancora "umano", come i 45 giri "preistorici" *Sanremo 1959* (che contiene *Nessuno*) e *Tintarella di luna* (sempre 1959), o l'album *rètro L'allieva* (2005). L'icona-Mina è tale nella sua versione, appunto, iconica, quella dal volto stilizzato, trattato, astratto, mentre l'icona sfugge del tutto nella sua versione, certo ormai archeologica, biometricamente originale e "pulita"²³.

CaricatuMine

Non esiste un corpus iconografico tanto ricco, in tutti i sensi, all'interno del mondo della musica popular, quanto quello prodotto da Mina, per Mina. Se può, forse, risultare azzardato – per quanto concerne la capacità di produrre immagini-simbolo al servizio di musica e musicisti – un paragone con lo Studio Hipgnosis, che tutti associamo ai Pink Floyd e al prog degli anni Settanta, è certamente vero che altro nessun cantante è stato al centro di una semiotica visiva tanto scientificamente ludica: "altro che Madonna, altro che Lady Gaga", dice, giustamente, Di Marino²⁴. La discografia di Mina è sterminata: il sito ufficiale registra, all'ottobre 2024, 95 album e 136 singoli²⁵. Ma la vera e propria cornucopia iconografica che Mina è stata ed è si nutre anche di fonti laterali, gustosissime.

Dal primo numero, uscito in edicola il 9 ottobre 2003, con in copertina Monica Bellucci, a quello del 18 febbraio 2015, copertina a Cate Blanchet, Mina tiene una rubrica, *Mina per voi*, la sua posta del cuore, su "Vanity Fair"²⁶, quindi ogni settimana. Sono 577 "puntate" e ciascuna è corredata da un disegno realizzato ad hoc da Gianni Ronco, penna a china e colori al computer. Sul sito ufficiale della cantante, che raccoglie tutte le puntate, solo 54 non presentano un'immagine (resta da capire se perché ne fossero sprovviste anche in origine o meno): abbiamo quindi 523 Mine diverse, disegnate da uno dei suoi grafici ufficiali, da lei stessa approvate, e spesso e volentieri da lei [FINE PAG. 316] anche co-ideate²⁷. Un'operazione del genere non è mai stata portata avanti da nessun altro musicista e, più in generale, per quanto mi risulta, da nessun altro personaggio pubblico. Mi si conceda un paragone di sapore lennoniano: certamente esistono molte più riproduzioni del Sacro Cuore di Gesù, ma non sono state approvate da Gesù in persona. È di rilievo, però, non solo l'aspetto quantitativo, ma anche quello qualitativo: le immagini sono assolutamente interessanti nel merito, nello specifico di una possibile minologia da condurre a grana fine.

Si tratta di immagini che sintetizzano alla perfezione la natura profondamente superficiale di ogni gesto comunicativo legato a Mina, dove "superficiale" va inteso nella sua accezione

²² Angelino cit.

²³ Ringrazio molto Margaux Cerruti, studentessa della Laurea magistrale di Comunicazione e Culture dei Media dell'Università di Torino, e Luca Zavettieri, studente della magistrale in Ingegneria Meccatronica del Politecnico di Torino, per avere portato avanti per me questa piccola ricerca pilota, basata su 100 copertine, analizzate con Python e Google Colab, e in cui gli algoritmi di riconoscimento facciale sono stati allenati sulle foto di Mina tratte dai risultati di Google Immagini.

²⁴ Di Marino cit.

²⁵ <https://www.minamazzini.it/it/discografia/>.

²⁶ Si veda il saggio di Francesca Cantore in questo volume. [FINE PAG. 445]

²⁷ https://www.minamazzini.it/it/vanity_fair/.

squisitamente materica e non assiologica, valoriale (quella per cui, invece, Mina viene messa sulla graticola da intervistatori come Gino Nebiolo e Oriana Fallaci, nel 1961), e quindi spia di “una forte attitudine a esprimersi attraverso l’apparenza”²⁸, di una tendenza spiccatamente autoriflessiva e metalinguistica. Di questo aspetto si è scritto anche con riferimento all’uso della voce che fa Mina²⁹. Per quanto Ronco affermi che “non c’è un motivo preciso, sono esperimenti”³⁰, la quasi totalità delle sue caricature per “Vanity Fair” tematizza in maniera piuttosto palese la questione dell’identità, concentrandosi sull’atto della rappresentazione e la presenza di un doppio, isotopie queste già ricorrenti nelle copertine dei dischi. Chiede Marongiu: “Nei disegni c’è sempre la Mina persona che si porta a spasso la Mina immagine. Di chi è stata l’idea?”. Risponde Ronco: “Di Mina. All’inizio facevo solo la sua caricatura. Poi lei mi ha suggerito di fare anche il doppiopione, la sua immagine che in genere la Mina-persona guarda con una certa perplessità. Di questi disegni credo di averne fatto almeno 500. Ormai è diventata una sfida con me stesso”³¹.

Va sottolineato un aspetto, un ribaltamento straordinario, che continua a confermare il nostro approccio iconico a Mina: la “Mina persona” è sempre la sua versione caricaturata, fumettistica ma a figura intera, e porta a spasso la “Mina immagine”, che è l’immagine realistica, fotografica di Mina, ma sempre e solo ridotta a un frammento che coincide con l’ovale del volto, la sua maschera. Vediamo Mina che gioca alle costruzioni, a puzzle o all’altalena con la propria immagine, il proprio volto. Che si specchia nella sua [FINE PAG. 317] immagine in frantumi. Mina si disegna e si dipinge, e si trova trasformata nel suo stesso stencil in stile pop art. Vi è un che d’inquietante in alcuni di questi racconti visivi, tutti muti. La cantante si perde letteralmente in se stessa: sembra quasi annegare in mezzo a un mare di sue teste, di suoi volti; oppure cerca la via d’uscita da un labirinto il cui intrico è costituito dalla sua stessa, lunghissima chioma arancio. Sono, allora, questi disegni, un perfetto dispositivo sociosemiotico: non ci consentono soltanto di comprendere un po’ meglio Mina, ma di comprendere come Mina intende raccontarsi a noi; non sono queste semplicemente rappresentazioni, ma autorappresentazioni, in cui Mina ci parla di sé. Al quadrato.

Minallografica

I diversi personaggi incarnati da David Bowie sono le diverse maschere delle diverse storie vissute da uno stesso artista. Il volto di Richard D. James, grottescamente deformato per vie prostetiche o digitali e utilizzato in copertine, videoclip e proiezioni dal vivo del musicista Aphex Twin, è la parodia dell’ossessione iconizzante del divismo pop che, moltiplicando una stessa immagine all’infinito, finisce per svuotarla di senso. Il viso di Mina affronta e subisce dinamiche simili, proponendosi in maniera davvero peculiare, probabilmente unica, per essere quello di una diva, presentato com’è in una forma “spesso inquietante e perturbante”³². Il suo è un volto totalmente allografico³³, progettato per essere riprodotto il più possibile, perché è nella riproduzione che risiede la sua unica dimensione di esistenza. Eppure, questo volto non viene mai davvero risemantizzato, risignificato: è anzi, di fatto, l’unica componente che, nel carnascialesco e metamorfico apparato iconografico della cantante, resta invariata.

Lo suggeriscono, più o meno esplicitamente, anche i suoi grafici di fiducia. “Che cosa nell’immagine di Mina la stimola?” Chiede Marongiu a Ronco. “Ha una faccia molto particolare. Anche se ne modifichi mille dettagli, anche se la trucchi nei modi più strani, esce sempre fuori”³⁴. Il volto di

²⁸ Spaziante cit. p. 112.

²⁹ Favaro, R. (1998), “La parola e il canto, uno scambio di senso (‘Parole soltanto parole, parole tra noi’)”, in F. Fabbri e L. Pestalozza (a cura di), *Mina. Una forza incantatrice*, Euresis, Milano, pp. 69-92; contributo ristampato in questo volume.

³⁰ Marongiu cit.

³¹ *Ivi.*

³² *Ivi.* p. 114.

³³ Il concetto di allografia, opposto a quello di autografia, è entrato nel vocabolario semiotico soprattutto grazie a: Goodman, N. (1976) *Languages of Art*, Hackett Publishing Company, Indianapolis.

³⁴ Marongiu cit.

Mina viene, allora, diversamente parafaccializzato, gli vengono cioè posti addosso, accanto e [FINE PAG. 318] attorno – come per una sorta di strana anti-Barbie – oggetti e complementi di vario tipo, di volta in volta sempre differenti³⁵. La maschera-Mina, vero e proprio totem, viene, così, come depotenziata della sua possibile componente di rigenerazione e diventa simbolo, logo, brand. Mina “cambia” perché il suo volto resti sempre uguale, perché non vi sia niente che le si possa imprimere addosso e appesantirla, fiera di quella superficialità che è la sua essenza profonda. Cambia a livello superficiale, perché possa essere lei stessa una forma da imprimere, qualcosa che come un oggetto luminoso nel buio sia capace di proiettarsi su quanto la circonda. Non è Mina a essere alienizzata (Piccolino, 2011), monnalisizzata (Olio, 1999), paperi(ni)zzata (MinaCelentano, 1998), beatlesizzata (Mina canta i Beatles, 1993, disegno Balletti), boterizzata (Caterpillar, 1991), picassizzata (Ti conosco mascherina, 1990, disegno Balletti). Sono, semmai, Alien, la Gioconda, i paperi Disney, la copertina di *Revolver*, le potnie di Botero, il Picasso più pop a essere minizzati.

Accade lo stesso con le canzoni, la musica. Spesso i termini “genere” e “stile” vengono utilizzati indistintamente: Mina è il perfetto caso che ci [FINE PAG. 319] permette di distinguerli. Ha spaziato, attraversato, i generi. Ma sempre con lo stile suo. E forse, ancora più e meglio che di “stile”, dovremmo parlare di qualcosa di più radicale e, ancora una volta, materico: un formato-Mina. Nel 1974 esce l’album *Mina*®, aerografo di Ronco e grafica di Tallarini: “Mina è ormai a tutti gli effetti un’icona e quindi come tale può essere protetta da un marchio registrato”³⁶.

Va emergendo, si va delineando, così, la “identità sociosemiotica” di Mina, “frutto di elementi sonori, visivi, audiovisivi che vanno considerati come parti di un sistema”³⁷. Una identità in cui a un possibile orecchio assoluto, quello che non può non essere implicato nella stessa esistenza di una cosa come la voce di Mina, fa da controcanto una specie di “occhio assoluto”³⁸, un innato intuito cinestesico, visuale e performativo che concorre a definire uno stile, una medesima forma di organizzazione semiotica capace di attraversare materie, linguaggi e media diversi. L’icona pop sembra funzionare come una “entità modulare”³⁹: se “l’identità dell’icona-Mina vive di frammenti fermi nel tempo” (il suo volto profondamente immutabile, proprio perché superficialmente camaleontico), “la sua voce continua un suo progresso cronologico lineare, accumulando i segni dell’invecchiamento”⁴⁰. È una Mina fissa e inquieta, affamata, che non si guarda mai alle spalle, tanto icono, quanto fonofagica, e che rivela infatti, con assoluto candore, in una pagina della sua posta: le “abbandono, le mie canzoncine. Le lascio andare per la loro strada”⁴¹. Mina fa, fa molto, e lascia passare tutto, perché tutto le scivoli addosso senza mutarne la natura. [FINE PAG. 320]

Minare il mito?

Dice Ronco di una delle sue copertine più riuscite ed emblematiche: “Con *Attila* [1981, disegno suo, grafica Tallarini] volevo ripulire completamente la sua immagine, togliere tutto. Non c’è niente, capelli, occhi, niente eppure resta sempre incontrovertibilmente lei. Poi, visto che nel disegno era bianca e nera, per aggiungerci un po’ di colore ho pensato a quel lecca lecca”. “Insomma, un tentativo di distruggere la sua immagine?”, chiede l’intervistatrice. “Distruggerla è impossibile, perché è così prepotente che ritorna sempre. Era un modo per sperimentare, per ripulirla da tutto e lasciarla lei, nella sua essenza. Io la trovo un’immagine molto misteriosa”⁴².

³⁵ Per il concetto di parafaccialità, che rubo alla paratestualità del narratologo francese Gérard Genette, rimando a: Marino, G. (2021), *Cultures of the (masked) face*, in “Sign Systems Studies” 49, 3-4, pp. 318-337.

³⁶ Spaziante cit., p. 112.

³⁷ Ivi. p. 97.

³⁸ Gallone, A. (1998), “L’occhio di Mina”, in F. Fabbri e L. Pestalozza (a cura di), *Mina. Una forza incantatrice*, Euresis, Milano, pp. 101-108.

³⁹ Spaziante cit. p. 115.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Mina, *Mina per Voi*, in “Vanity Fair”, 3 febbraio 2015, https://www.minamazzini.it/it/vanity_fair/575/.

⁴² Marongiu cit.

Mina è una icona pop il cui mito è intoccabile perché intaccabile: ogni suo nuovo tentativo di trasfigurazione da parte di terzi non fa che confermarne la capacità di penetrazione profonda nell'immaginario. Più si prova a deformato, anche con intenzioni antiretoricamente celebrative, più il mito di Mina ritorna al suo posto e conferma il proprio nocciolo resistente. In ciò, si dimostra l'opposto delle "icone nude" (*naked icons*) di cui parlano Tison Pugh e Angela Jane Weisl con riferimento al fenomeno della "poppizzazione" del Medioevo⁴³: l'identità di Mina è minimale, ma fortissima, refrattaria a ogni riduzionismo o anche solo rimodellamento momentaneo che non siano quelli da lei stessa dettati in forma di gioco effimero. Mina è un mito *hi-fi*, ad alta intensità⁴⁴.

Nei suoi profili della musica italiana scritti con uno stile visionario e fortemente mimetico, il giornalista Christian Zingales sceglie di parlare di Mina parlando di Lugano, luogo giudicato suo correlativo, in cui si è trasferita cinquant'anni fa e che è diventata la sua nuova patria⁴⁵. Mina, insomma, può pure "sparire" e trasformarsi in paesaggio, affrontando serenamente una prosopocalissi (rimozione del volto), forte com'è della sua incredibile prosopostasi (esposizione di volti)⁴⁶. Il collettivo sperimentale Le Forbici di Manità omaggia Mina riprendendo e brutalizzando alcuni suoi brani classici in chiave noise e industrial⁴⁷, operazione che ricorda quanto fatto da John Zorn con la sua label Tzadik per celebrare alcuni autori di matrice ebraica cardini della tradizione pop (Bacharach, Bolan, [FINE PAG. 321] Gainsbourg). Brani come *Città vuota*, *Se telefonando*, *Brava* e *Le mille bolle blu* vengono, così, amorevolmente sfregiati. Eppure, in trasparenza non si riesce a non sentire la voce di Mina delle versioni originali: perché sappiamo bene come l'iconoclastia non sia che il rovescio di un culto sacro.

Quello che vuole Mina "camaleontica" o, addirittura, "proverbialmente camaleontica" è un luogo comune e, come accade spesso, è molto impreciso. Le cose, lo abbiamo visto, sono più complicate. Che Mina sia camaleontica è, per la nostra cultura, in qualche modo rassicurante, ed è per questo motivo che questa idea si è così radicata. Il cambiamento ci spaventa perché ci toglie la possibilità di riconoscere (si riconosce quello che si conosce, e la novità per definizione la si sconosce), e dei tanti cambiamenti possibili, il peggiore da gestire è quello involontario perché inevitabile. Abbiamo paura di invecchiare e cerchiamo di mascherare tanto l'invecchiamento, quanto la nostra paura. Condensati in quel dispositivo semiotico potente, trasparente e beffardo che è il volto. Nella nostra cultura il corpo incorruttibile è un attributo che fu dei santi di un tempo e oggi non accettiamo di buon grado che un santo cammini tra noi con il suo sostrato di soprannaturale immutabilità. Nella nostra cultura, allora, il corpo (che fa di tutto per apparire) incorruttibile va assolutamente rivestito, travestito, camuffato. Questo atteggiamento è tanto di Mina, quanto di coloro che fruiscono del suo personaggio: Mina invecchia, non vorrebbe, e non vorremmo, e la fissità in cui si è congelata deve essere contraddetta – per fugare un inquietante effetto *Viale del tramonto* – da una molteplicità di forme di superficie. Che non ne intaccano, però, la forma profonda. Per concedersi di potere non cambiare mai, Mina deve cambiare sempre un po'. [FINE PAG. 323] [PAG. 322, [img a tutta pagina](#)]

⁴³ Pugh, T. e Weisl, A. J. (2013), *Medievalisms*, Routledge, Londra e New York.

⁴⁴ Si parla di miti, al contrario, "a bassa intensità" in: Ortoleva, P. (2019), *Miti a bassa intensità*, Einaudi, Torino.

⁴⁵ Zingales, C. (2008), "Mina", in Id., *Italiani brava gente*, Tuttle, Camucia, pp. 220-224.

⁴⁶ Ho proposto questi due concetti in: Marino, G. (2022), "Hitler dalla prosopostasi alla prosopocalissi" in M. Leone, E. Soro, C. Voto Cristina (a cura di), *I cronotopi del volto*, Aracne, Roma, pp. 141-155.

⁴⁷ Le Forbici di Manità (2019), *Zona Minata*, A Simple Lunch, <https://asimplelunch.bandcamp.com/album/zona-minata>. [FINE PAG. 446]

Bibliografia

- Angelino, R. (2018), *Cover Story*, Vololibero, Milano.
- Balletti, M. (2020), *Mina*, Rizzoli, Milano.
- Di Marino, B. (2017), *Una, nessuna, centomina* [intervista a Mauro Balletti], in “il manifesto”, 28 gennaio, <https://ilmanifesto.it/una-nessuna-centomina>.
- Favaro, R. (1998), “La parola e il canto, uno scambio di senso (‘Parole soltanto parole, parole tra noi’)”, in F. Fabbri e L. Pestalozza (a cura di), *Mina. Una forza incantatrice*, Euresis, Milano, pp. 69-92.
- Gallone, A. (1998), “L’occhio di Mina”, in F. Fabbri e L. Pestalozza (a cura di), *Mina. Una forza incantatrice*, Euresis, Milano, pp. 101-108.
- Goodman, N. (1976) *Languages of Art*, Hackett Publishing Company, Indianapolis.
- Haworth, R. (2022), “Picturing a Star: The Changing Face of Mina on Album and Single Covers”, in Id., *The Many Meanings of Mina*, Intellect, Bristol, pp. 173-194.
- Inglis, I. (2001), *Nothing You Can See That Isn’t Shown: The Album Covers of the Beatles*, in “Popular Music”, 20, 1, pp. 83-97
- Jones, S. e Sorger, M. (1999), *Covering Music: A Brief History and Analysis of Album Cover Design*, in “Journal of Popular Music Studies”, 11-12, 1, pp. 68-102
- Le Forbici di Manità (2019), *Zona Minata*, A Simple Lunch, <https://asimplelunch.bandcamp.com/album/zona-minata>.
- Marino, G. (2021), *Cultures of the (masked) face*, in “Sign Systems Studies” 49, 3-4, pp. 318-337.
- Marino, G. (2022), “Hitler dalla prosopostasi alla prosopocalissi” in M. Leone, E. Soro, C. Voto Cristina (a cura di), *I cronotopi del volto*, Aracne, Roma, pp. 141-155.
- Marongiu C. (2020), *Tanti auguri, Mina* [intervista a Gianni Ronco], in “Corriere Quotidiano”, 25 marzo, <https://corrierequotidiano.it/spettacolo/tanti-auguri-mina-io-che-lavoro-con-lei-da-50-anni-vi-racconto-come-davvero/>.
- Mina, *Mina per Voi*, in “Vanity Fair”, 3 febbraio 2015, https://www.minamazzeni.it/it/vanity_fair/575/.
- Ortoleva, P. (2019), *Miti a bassa intensità*, Einaudi, Torino.
- Pugh, T. e Weisl, A. J. (2013), *Medievalisms*, Routledge, Londra e New York.
- Reyes, E. G. (2021), *Face Value: Analyzing and Visualizing Facial Data*, in “Lexia” 37-38, pp. 467-483.
- Seebass, T. (2001), “Iconography”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 7th ed. Macmillan, Londra, Vol. XII, pp. 54-71
- Spampinato, F. e Wiedemann, J. (2017), *Art Record Covers*, Taschen, Colonia.
- Spaziante, L. (2016), “Mina, l’icona mutante”, in Id., *Icone pop*, Mondadori, Milano, pp. 95-116.
- Zingales, C. (2008), “Mina”, in Id., *Italiani brava gente*, Tuttle, Camucia, pp. 220-224.