

POESIA E FORMA-CANZONE. CONSIDERAZIONI SULL'OPERA DI PAOLO CONTE

Salvatore Ritrovato

*Non ho mai la certezza di ciò che scrivo,
e non voglio neanche mai averla.
Lascio al pubblico tutta la libertà di immaginarsi
la storia come meglio preferisce.*
Paolo Conte¹

Che musica e poesia siano in contrapposizione è solo un luogo comune. Meglio parlare di un'interazione 'metonimica' (nel senso che l'una può comprendere l'altra, e viceversa) tra le due dimensioni artistiche, purché collocate nel sistema culturale in cui sono compresi i loro rispettivi e differenti valori. Sembra sovente uno scherzo concedere il riconoscimento di 'poeta' a un autore di canzoni, magari mai giunto a raccogliere (in una sede editoriale idonea) i suoi versi, facilmente reperibili in LP o podcast.² Ma, di là dal desiderio di liberare la 'poesia' dalle teche elitarie della letteratura, si profila il rischio di un fraintendimento estetico, cui contribuisce senz'altro l'irrilevante presenza sul mercato della derelitta filiera della poesia come 'genere', a dispetto del processo inflattivo della sua categorizzazione viscerale-emotiva (è *poesia* una canzone, un film, un gol, un tramonto, un dolce ecc.). Probabilmente, questo vedere ovunque la poesia (così poco letta!),

1 Conte 2003, p. 55.

2 Ancora in una recente intervista, all'inciso del giornalista che ricordava «De Gregori si stizziva quando lo chiamavano poeta...», Conte dichiarava: «Ma anch'io lo avevo detto tante volte, in effetti sono due arti diverse: con la poesia parti da un foglio bianco da riempire, con la musica invece hai degli appigli per far le rime, e poi nella poesia sei solo, con la musica hai a che fare con molta gente, gli stessi musicisti in primis, e poi c'è il pubblico. Però non si può nascondere che... comunque siamo dei poeti (ride)»: Valtorta 2022, pp. 3-4.

risponde anche a una strategia promozionale del mercato che, da un lato, garantisce al pubblico la precipua ‘qualità’ della forma-canzone, ossia di un genere fruito e consumato sulla base di una legittimazione collettiva, e dall’altro sollecita, nei sopravvissuti destinatari della forma-poesia, angoscianti interrogativi sul mandato plebiscitario dei loro autori di riferimento. Scrive a proposito Guido Mazzoni:

È emblematico che la musica *rock* e *pop* goda oggi di un mandato sociale plebiscitario, mentre la poesia moderna ha perduto da tempo ogni legittimazione collettiva. Dietro la voce del cantante e del poeta riecheggiano cori di consistenza diversa, uno formato da masse sterminate e planetarie, l’altro da pochi intellettuali chiusi in un mondo separato.³

Hic saltus. Una delle più importanti voci della poesia italiana di questi anni è Umberto Fiori, già autore dei testi degli Stormy Six: inutile domandarsi quanta differenza ‘poietica’ vi sia tra i due tipi di testo che Fiori ha realizzato. Senza dubbio, si può riconoscere nei testi della ‘canzone d’autore’ (è solo un caso che richiami il ‘cinema d’autore’?)⁴ che sfrutta la dimensione cooperativa del genere musicale, valorizzando le diverse abilità dei componenti del gruppo, una minima vocazione letteraria. Ma ritengo che la questione vada posta a un altro livello: il cantautore non è il cantante che ha in mente un testo da cantare sommessamente con una chitarra, ma uno che ha «una vena musicale» che va «oltre i ‘quattro accordi’ rimproverati al chitarrismo primitivo della ‘nuova canzone italiana’ dei primi anni Settanta», insomma è prima di tutto «un ‘vero compositore’».⁵ Mi viene in mente la seducente armatura vuota dentro la quale si nasconde un ‘cavaliere inesistente’: personaggio affatto vero, nella misura in cui è un’ipotesi

3 Mazzoni 2005, pp. 225-226.

4 In verità il genere della ‘canzone d’autore’ andrebbe fatto rientrare nel grande alveo della *popular music* (in inglese, per non confonderla con la ‘musica popolare’, ossia folkloristica, etnica) per cui si intende una produzione destinata a un pubblico ampio, internazionale, di massa, e di cui l’etichetta nostrana di ‘musica leggera’ non riesce a rendere l’idea (per un primo sguardo sulla canzone italiana Borgna 1992 e Liperi 1999); ma le questioni legate alla complessità della definizione restano aperte. In merito, complementari sono gli studi di Middleton 1994 per quanto riguarda la produzione anglo-americana; e di Fabbri 2008, nonché Fabbri 1989, pp. 347-362, in cui compare, tra gli altri, un interessante intervento di Umberto Fiori, *Tra quaresima e carnevale. Pratiche e strategie della canzone d’autore*, già uscito in “Musica/realità”, 3, 1980, pp. 111-126, per quanto riguarda il versante italiano. Ma se si volesse risalire il Novecento, non si dimentichino le riflessioni di Adorno 2004.

5 Fabbri, *Prefazione*, in Furnari 2009, p. 11.

artistica, suffragabile con tanti esempi, anche molto diversi tra loro, affatto peculiari, originalissimi (come lo è Paolo Conte), nella cui opera il testo verbale ha caratteristiche e qualità incomprensibili – o comprensibili fino a un certo punto – se si prescinde dal testo musicale con il quale entra in simbiotico rapporto.

Sembra un'ovvietà, ma non lo è. Chiunque abbia dimestichezza con quanto è stato scritto su Conte, sa che il Maestro si dedica in primo luogo «alla stesura della musica delle sue canzoni», e che tale stesura «precede e condiziona quella dei testi verbali», a riprova dell'attenzione con cui si svolge l'intero processo creativo della forma-canzone, diversamente da quello della forma-poesia, cioè «dal minimo dettaglio compositivo (introduzioni, incisi, finali, simmetrie strutturali) all'orchestrazione/arrangiamento, all'esecuzione dal vivo e alla registrazione, inclusa la scelta dei collaboratori». ⁶ L'impulso primario delle canzoni di Conte scaturisce da una sequenza di note, da un tema o da un motivo ritmico, da una cellula armonica che mira a raggiungere l'orizzonte d'attesa di un pubblico in concerto o di un ascoltatore con le cuffiette, trascinato dal miraggio di un avvio elementare in do/sol/do, che sgrana l'enigmatico convoglio di parole che entrano nell'esecuzione, o semplicemente da un *refrain* che gioca con gli accenti regolari della misura in quattro quarti, dal ritmo chiaramente trocaico catalettico (*sÚd-amÈricÀ* ∩ *sÚd-amÈricÀ* ∩), così ribaltando la poesia ispirata dalla strofa in un languore d'atmosfere esotiche. ⁷ Sarebbe, perciò, interessante istituire un parallelo tra la nostra canzone d'autore, di cui Conte è uno dei più importanti rappresentanti, uno dei meno allineabili e classificabili, e quella letteratura trobadorica, madrigalistica e liederistica diffusa in Europa dal Cinque all'Ottocento, per cogliere il dinamismo evolutivo dall'arte dei compositori che in altri secoli mettevano in musica le parole di un poeta conservandone per quanto possibile ogni passaggio, a quella degli *chansonnnier*-cantautori che compongono il testo verbale a sostegno di un fraseggio musicale svincolato, sì, dal condizionamento delle parole ma non dal 'messaggio', di cui valorizza anche le suggestioni foniche e prosodiche. ⁸ È noto, tuttavia, che nelle sue canzoni Conte non solo elude il comandamento del 'messaggio' proprio della canzone impegnata, insieme sfanga il vietato sentimentalismo gorgheggiante della gloriosa

6 *Ivi*, p. 13.

7 Piovani, *Due note su Conte*, in Conte 2003, p. XII.

8 Per un primo essenziale avviamento metodologico alla questione si veda La Via 2007.

tradizione melodica, diluendolo in un gorgo di tradizioni ritmico-musicali eterogenee (dal jazz al blues, dalla milonga al tango, ecc.) che dispongono il pubblico a un ascolto 'libero', educato sulla propria sensibilità ed esperienza, pronto a sognare.⁹

Alla luce di tali prime e provvisorie considerazioni si comprende la generica eppure generosa motivazione con cui Conte venne premiato, nel 1991, al Librex-Guggenheim Eugenio Montale per la sezione *Versi per musica*, dal presidente della giuria, Carlo Bo: gli si riconosce «l'alto livello artistico delle sue composizioni che lo ha portato alla fama internazionale». Se è vero che il passato prossimo talvolta invecchia più rapidamente del passato remoto, un premio, sia pure non lontano nel tempo, dice ben poco se non entra nel merito dell'*ars poetandi & canendi* del premiato, vuoi stimolando una metodica analisi dell'impianto ritmico-musicale delle sue canzoni, vuoi limitando l'attenzione al *ductus* retorico dei testi, comunque in direzione di una lettura delle reciproche interferenze dei due piani espressivi.¹⁰ Si prenda per esempio una canzone come *Max*, i cui pochi versi, diluiti in una serie di appunti mormorati, anzi bofonchiati («Max era Max / più tranquillo che mai / la sua rara lucidità // Smettila Max / La tua fatalità...» ecc.), compongono una sorta di enigmatica *ouverture*, pronta a lasciare spazio a un avvolgente bolero che si dispiega nei sei restanti minuti. Il problema è che la nostra ambizione esegetica riguardo ai testi di Conte non può prescindere dall'«interpretazione» dell'autore. Canzoni come *Azzurro* (1968) e *Messico e nuvole* (1970), per cui Conte compone le musiche su parole di Vito Pallavicini, dimostrano quanto sia importante tenere in conto questo aspetto: si consideri la differenza – nel caso di *Azzurro* – tra la performance di Celentano e quella di Conte, il quale accelera il ritmo (2'45" contro i 3'10" del 'Molleggiato'), trasformando il complesso orchestrale armonioso e lento in una sorta di marcia da *vaudeville* che elude il sentimentalismo con un filo di autoironica rassegnazione, fino all'improvviso *ralenti* conclusivo; e si consideri altresì la differenza – nel caso di *Messico e nuvole* – tra la performance di Jannacci e quella di Conte (3'31"

9 Commentando una sua canzone, annota Conte: «La libertà del mio pubblico voglio salvaguardarla a tutti i costi, perché non voglio mai lanciare dei messaggi o imprimere delle opinioni precise, ma voglio lasciar sognare ciascuno con i suoi colori, i suoi suoni, le sue esperienze e la sua sensibilità»: Conte 2003, p. 30.

10 In tal senso vanno l'ottima monografia, sopra citata, di Furnari 2009; e, da due prospettive incrociate, lo studio di Bico-Guido 2011.

vs 5'01"), dove emerge il gesto umile ma trascinate del pianoforte continuo, che alterna assoli e improvvise accelerazioni, quasi in contrappunto alla voce che accompagna in un crescendo distratto e sempre mormorante.¹¹ Non si dimentichi quel che Conte rileva a proposito di *Via con me*, e cioè che dovette lavorare molto, «soprattutto di forbici», ossia «in levare», anzi, «con delle cadenze musicali che non permettevano di fare della letteratura».¹²

A conforto di quanti sostengono l'irriducibilità del testo della canzone a un'analisi prettamente linguistico-letteraria, si può portare un brano come *Gelato al limon* (1979) il cui testo, non solo la musica, è di Conte.¹³ L'esecuzione, con arrangiamento rock, di De Gregori e Dalla, urlata e martellata da batteria e basso, finisce per far esplodere il testo che ritrova, invece, la sua ineffabile leggerezza di canzone d'amore con l'interpretazione più sommessa, quasi pudica, del suo autore, laddove la semplice analisi delle parole della canzone non consentirebbe di cogliere quel surplus di senso che regala la performance. Lasciamo Conte ricordare:

[...] mi dissero che avevo una maniera di eseguire molto personale e che sarebbe stato giusto dimostrare davanti al pubblico, direttamente quello che avevo scritto. Non ho mai amato e ancora oggi faccio fatica ad amare il mio mestiere di cantante, ma c'è stato un momento in cui ho capito che solo prestando la mia identità, anche fisica, e assumendomi per quei tre minuti il ruolo da protagonista, potevo e posso essere più credibile, più autentico.¹⁴

Come 'interprete' delle sue canzoni Conte sfrutta, dunque, la fisicità del suo timbro, traducendolo in un registro stilistico inteso sempre all'ironia e alla desublimazione di ogni afflato poetico, in un passo cioè 'anti-aulico', ma non impoetico, e grazie alle connotazioni intonative ed estensive della voce (senza dimenticare le caratteristiche di pronuncia con cui personalizza il suo italiano regionale), rende unica la sua interpretazione, semioticamente inimitabile. Evidente marchio di 'autorialità', su cui Conte punta nel ten-

11 Memorabile il racconto che Conte fa dell'esecuzione di Jannacci, allorché registrò la versione: «L'ha cantata per tutto il tempo coricato per terra con il microfono in mano, urlando come un disperato e sgambettando come solo lui sa fare, da saltimbanco intellettuale»: Conte 2003, p. 47.

12 *Ivi*, p. 49.

13 Si rimanda alla testimonianza di Conte, *ivi*, p. 53.

14 Furnari 2009, p. 33.

tativo di sottrarre la sua opera ai processi di omologazione che affliggono il mercato della canzone («sono solo canzonette...»), avrebbe chiosato Edoardo Bennato); ma anche di ‘autenticità’ appassionata, postmodernamente tardoromantica, per un autore che sceglie di essere nient’altro che se stesso nei riguardi di un pubblico che prova a leggere l’anima dell’artista nei suoi occhi, o meglio sulla sua ‘faccia’ (sia pure una «faccia in prestito»!), e non tralascia di spiare nelle sue vicende biografiche il destino, come se questo non appartenesse all’opera che in verità lo supera.

A questo punto, mi pare giusto darsi ragione dello smarcamento di Paolo Conte dalla seconda generazione dei cantautori italiani, sensibili alle istanze con cui si apre il Sessantotto, le quali conferiscono alla forma-canzone, con modalità di espressione non prive di vitali contraddizioni, una connotazione *engagée*, veicolando nei loro testi immagini chiare e forti, rafforzate da dosi di intellettualità letteraria (fra tante si ricordi *La locomotiva* di Guccini, 1972, o *Pablo* di De Gregori e Dalla, che culmina in un chiasmo concettoso: «Hanno ammazzato Pablo / Pablo è vivo»). La letterarietà che troveremmo in Conte è quella di un italiano che si porta alla memoria di una tradizione moderna contaminata di svariate letture e molteplici echi di autori contemporanei, in un *melting-pot* che non reclama alcuna coerenza ideologica, tanto meno rivendica un inedito sodalizio sperimentale di generi tra loro, divisi per via dei rispettivi contenuti. Invece di affondare in un rapido e vano elenco di fonti e citazioni, mi pare più opportuno sottolineare come l’*engagement* che caratterizza sin dai primordi la stagione della canzone d’autore sia assente in Paolo Conte, noto fra gli addetti ai lavori, prima dell’esordio nel 1974 con l’album che porta il suo nome, come autore musicale e talvolta di testi, comunque personalità artistica estrosa e promettente. Nelle canzoni di Conte non c’è alcuna intenzione di confrontarsi problematicamente o polemicamente con l’attualità, né di entrare nell’agone politico e sociale contemporaneo; tutt’altro, campeggia «una vigile e disincantata ironia»¹⁵ che vela il rapporto fra la provincia (con la sua campagna, le sue quotidiane banali frustrazioni, le sue povere consolazioni, le sue meschine rivalse che stigmatizzano l’anti-mito del ‘piccolo-borghese’) e la grande città (innanzitutto Parigi, la Francia), ma anche una scelta linguistica, uno strumento musicale o un colore orchestrale, un *Dancing* o un *Mocambo*, che dischiudono, metonimicamente, *fusion* di tenui atmosfere musicali, tempi

15 *Ivi*, p. 40. Una vena profonda nell’opera di Conte, bene indagata da Romagnoli 2008.

di leggerezza giovanile ed esotismi, in un 'altrove' tanto apparentemente lontano (dall'America latina al Mediterraneo arabo) o meno lontano (una *Spassiatamente* Napoli), quanto inestirpabilmente interiore.¹⁶

Gli effetti nell'*ars* sono presto detti, e non penso soltanto a passaggi febbrilmente tessuti di pacata ironia e autoironico umorismo, che non rappresentano semplicemente una posizione anticonformista, ma il desiderio di scontornare e alleviare certe situazioni («'Pesce veloce del Baltico' / dice il menu, che contorno ha? / 'Torta di mais', e poi servono / polenta e baccalà...», *Pesce veloce del Baltico*; «C'è stato un attimo che tu / mi sei sembrata niente / è stato quando la tua mano / mi ha lasciato solo e insistente», *Dancing*; «Aspetto lì, così... / nessuno mi aspettava più... / un temporale fa dei grandi gesti grigi, / è il clima mio...», *Nessuno mi ama*) nella dimensione di un *lusus* venato di pulsioni ora elegiache ora enigmatiche (o, più scherzosamente, 'enigmistiche'), in cui eufemismi e disfemismi sono più pregnanti dei messaggi definitivi, dei manifesti, delle parole d'ordine. Insomma, inutile indagare in Conte quella connotazione d'*engagement* proprio della canzone d'autore, la quale si concretizza testualmente in una seriosità sollecitante, se non arringante, il pubblico su questioni e tensioni di attualità. Dunque, com'è stato osservato, «apolitiche, atemporali, mai di cronaca», Conte «non attacca la borghesia, né esalta il proletariato o l'anarchia», e d'altra parte «non evoca mai Dio o la chiesa».¹⁷ E non si ferma neanche alle contingenze di una cronaca, semmai la trasforma in un soprassalto di fantasmi personali e ricordi, come in un sogno. In tal senso va spiegato come la forma-canzone, che in molti cantautori assume il modello della ballata nordamericana, ove non tragga ancora esempio dagli insuperati maestri d'Oltralpe, in Conte si affacci invece in maniera giocosamente sghemba, sdrucchiolevole, asimmetrica, per dare spazio a insormontabili ma significativi «rebus» (per riprendere una sua canzone), infarciti di boutade, calembour e nonsense; ovvero, riprendendo e generalizzando quanto osserva Piovani specificamente su *Razmataz*, si traduca in «una suite di fumi,

16 Dichiarò a proposito Conte: «Il mio esotismo è un malessere che i francesi chiamano *ailleurs*, il senso dell'altro, tipico degli scrittori novecentisti, ed è una forma di pudore che fa sì che certe storie, che magari possono essere quotidiane, normali, della nostra vita reale, vengano invece trasferite in un teatro più strano, più lontano, più immaginifico, più fantasmagorico, per attutire il senso della realtà e trasformare la povertà che può esserci nel contenuto di una storia raccontata in qualche cosa che può essere più vicino alla favola, alla fiaba»: Conte 2003, p. 77.

17 Malfatto 1989, p. 43.

profumi e borotalchi che ci rapiscono, canti di cui non vogliamo capire tutte le parole, una collana di numeri da ribaltare senza nostalgie, una composizione indefinibile, dove le inattese pennellate del quartetto d'archi si impennano con estro nel gioco di una struttura governata dalla libertà mentale e ricomposta dalla creatività sapiente».¹⁸

Insomma, niente di nuovo (si dirà) nel sostenere che la musica, per Conte, non essendovi preminenza del testo su di essa, si libera del ruolo ancillare di «supporto mnemonico»;¹⁹ ma proprio questa è la prova che esiste ancora una precisa differenza tecnica tra la forma-canzone e la forma-poesia, ove non lo dimostrasse una semplice lettura sinottica dei testi dei più rinomati cantautori degli anni Settanta e Ottanta, da De Gregori a Dalla a De André, e dei testi degli allora esordienti poeti, da De Angelis alla Cavalli a Magrelli: sarebbe come confondere una trafficata autostrada con un sentiero solitario. Sulla propria strada, Conte compone ispirandosi all'improvvisazione jazzistica, affidandosi cioè a un'intuizione, a un'idea musicale che corteggia, sfiora, sospende, rifuggendo le soluzioni più scontate, a un motivo musicale appena fissato al pianoforte, cui segue una sequenza di parole che variano e ampliano il motivo, riavvolgendolo o depistandolo; fatto salvo che non è possibile modificare la 'cantabilità' del tema, il respiro di una frase musicale, a vantaggio della parola, anzi si può rinunciare a una parola o a un verso a favore della musica. Ne viene fuori una 'scrittura per immagini', cinematografica, in quanto i testi non partono mai da un argomento, bensì nascono dalla «frizione di due o tre vocaboli, che attrae parole disegnando, o anche soltanto provocando, con pochi tratti, una storia».²⁰ «Non è un metodo come un altro», constata Conte:

La canzone viene, da un po' di tempo a questa parte, considerata d'autore solo quando il testo le conferisce una certa

18 Piovani, *Due note su Conte*, in Conte 2003, p. XIII.

19 Pertanto, «è il testo che porta i significati che qualificano la canzone, e anche quando la connotazione politica è superata e si afferma, non a caso, l'immagine del cantautore come 'poeta', è la qualità letteraria del testo l'elemento più immediatamente isolabile e più fortemente connotativo della canzone d'autore. Del resto, in questa direzione si muovono le dichiarazioni di molti cantautori [...]: 'a me', afferma Guccini, 'interessa molto più quello che dico e con che parole lo dico, di quanto mi interessi il supporto musicale; quindi molto spesso mi accontento che il pezzo non sia banalissimo, che possa andare bene e sia piacevole musicalmente; un po' come fanno i cantastorie. La musica è proprio un supporto mnemonico'»: Jachia 1998, p. 125.

20 Furnari 2009, pp. 51-52.

dignità letteraria. Così ci si stupisce quando qualche autore, come me, afferma di comporre prima di tutto la musica, poi di lavorare con le parole. Non è un metodo come un altro, è la tecnica di chi ha la convinzione che sia la composizione musicale a ‘fare la pagina’, a condurre in gran parte il gioco dinamico, a esercitare, in definitiva, i suoi diritti che – dal punto di vista architettonico – sono prioritari. La composizione musicale, con il suo percorso armonico, il disegno melodico e le movenze e gli accordi ritmici, ha una intrinseca potenzialità espressiva, ai cui angoli e alle cui sinusoidi le parole non devono dar fastidio.²¹

Una scrittura che per quanto si affidi a lampi narrativi e discorsivi, dimostra in verità una tensione lirica fondata sui nessi sintagmatici di carattere analogico delle immagini (con cui i poeti delle precedenti generazioni, da Campana a Ungaretti, avevano imparato a fare i conti), onde liberarsi da un progetto di coerenza semantica e referenziale del mondo rappresentato, e approdare a un sogno che potrebbe risvegliare un nuovo ordine mentale.

Se ci preme assegnare Conte alla canzone d’autore, dunque, la sua posizione è affatto anomala: anzi, com’è vero che le parole non sopravanzano la musica, sin dai testi che compaiono nei primi album degli anni Settanta, gli universi referenziali sono ricostruiti con un uso apparentemente distratto, quasi trasandato delle parole, ma in verità affatto calcolato, raffinatamente allusivo, in un registro narrativo e colloquiale, che si rastremerà progressivamente negli album degli anni Ottanta e Novanta, sempre puntando ad esaltare il potere evocativo della parola, in grado di richiamare alla memoria, grazie a un suggerimento fonico o un lessema emblematico, tutto un ambiente, un’epoca (si pensi al «tinello marron» del bar Mocambo, alla «Topolino amaranto» degli anni Quaranta, o alla macaia, da *malaria*, languore, o dal latino *malacia*, bonaccia di mare, che contrassegna un confronto spietato e ineludibile con Genova: «Macaia, scimmia di luce e di follia / Foschia, pesci, Africa, sonno, nausea, fantasia...»); senza dimenticare la canzoni ‘napoletane’), tuttavia assumendo, negli anni, sfumature più tenere e malinconiche, alla stregua di quanto succede in un altro poeta genovese d’adozione, Giorgio Caproni, pure lui sospettoso verso quelle poesie in cui non appare un oggetto inerme, sia un ‘bicchiere’ o una ‘stringa’, in grado di evocare un mondo (e a proposito non sfuggirà l’afflato che an-

21 Conte 2003, pp. 101-102.

noda la *Litania*, del 1954, che Caproni dedica a Genova, con la *Genova per noi* di Conte, mirabilmente interpretata anche da Bruno Lauzi, del 1975).

Del resto, riassumendo con la Furnari, dalla fine degli anni Ottanta, «accanto a orchestrazioni sempre più eleganti, sinuose e perfezioniste, prevalgono giochi verbali, doppi sensi, parole magari prese dal dialetto o dalle lingue straniere, dove la relazione tra significato e significante è espressa anche attraverso relazioni stabilite sul piano fonico».²² In *Come di*, per esempio, avviene lo slittamento equivoco di genere fonico-semanticò, dal «come di antica amante» alla «*Comédie d'un jour*». La musica trascina il testo, le parole, il loro significato in una danza di effetti fonosimbolici e di giochi di parole (calembour, pastiche, poliptoti, figure etimologiche, allitterazioni, lallazioni, *accumulationes* caotiche ecc.) che non azzerano del tutto il significato ma lo dimidiano e alla fine lo esaltano in un senso al limite del nonsenso («Oltre le illusioni di Timbuctù / e le gambe lunghe di Babalù / c'era questa strada...», *Hemingway*), con effetti parodistici (come in *Sijmadicandhapajiee*, agglutinamento dialettale che sta per 'siamo dei cani da pagliaio') che rimodula la celebre 'supercazzola' degli *Amici miei* (1975) di Mario Monicelli. Man mano che il significato perde consistenza evaporando in una ridda sonora, tracimante di allegra vitalità, non priva però di momenti elegiaci, diventa decisiva l'interpretazione che Conte dà, con la sua grana vocale calda e seducente, roca e porosa, fino all'imitazione timbrica, grazie allo *scat*, di uno strumento musicale, tra sortite nello stesso tempo intenerite e divertite, così come avviene esemplarmente in *Via con me (It's Wonderful)*, in cui il tema sentimentale deflagra in un *discontinuum* sillabico che lo sfredda tra *chips du-du cibum* e interferenze anglofone.

Finalmente, che fare dello stigma di 'poeti' affibbiato di tanto in tanto ai cantautori, e quindi a Paolo Conte? Di là dai polveroni sollevati da qualche occasionale diatriba, si tratta di decidere se privare definitivamente la canzone d'autore (senza dimenticare la straordinaria avventura di *Cantacronache*)²³ del suo ruolo innovativo sia all'interno della tradizione della canzone italiana, sia in rapporto alla storia internazionale della *popular music*, ripatentandola, insieme alla produzione misconosciuta dei 'parolieri', con la medaglia della Poesia. Da più parti si vanno moltiplicando gli sforzi

22 Furnari 2009, p. 42.

23 Per uno sguardo d'insieme sul dibattito di quegli anni si vedano Eco 1964 e Straniero *et al.* 1964.

in questa direzione, non per mero gusto della provocazione,²⁴ dal momento che essi creano un nuovo pubblico di lettori (che colmano il digiuno di poesia con abboffate di canzoni) e portano alla conquista di nuovi spazi editoriali in un mercato perennemente in crisi, in cui la poesia, vilipesa ed esautorata, appare ormai un fossile di altre ere. Epperò non si rischia di mettere in secondo piano il gran lavoro – talvolta straordinario – di perfezionamento tecnico e compositivo di quel complesso rapporto fra musica e parole che si realizza nelle canzoni d'autore, e di perdere di vista, in tal modo, la peculiare qualità dei suoi più originali rappresentanti, come Paolo Conte? Ha pienamente ragione Manuela Furnari nel ricordare, sulla traccia di un articolo di Franco Cordelli,²⁵ che parlare di due culture distinte, quella elitista, 'alta', e quella di massa, 'bassa', è sempre più difficile, e se ne ha una controprova quando si porta l'attenzione sulla 'letterarietà' del testo di una canzone, cioè sul suo aspirare a porsi come 'poesia': amputata da un lato della sua dimensione uditiva, ridotta dall'altro alla pura dimensione della pagina di un libro. Inutile sottolineare i limiti culturali ed estetici di tale operazione. Se il supposto primato della cultura alta oggi è caduto, se la dicotomia tra élite e massa può essere superata, si rischia tuttavia di innescare un processo contrario: quello di una omologazione dal basso, subdolamente manovrata dal mercato, che dissolve le ricche articolazioni di una tradizione (compresa quella della *popular music*) in continua e frenetica evoluzione, senza cogliere le sfumature che rendono affatto singolari alcuni percorsi artistici, qual è quello di Conte.²⁶ Occorre ridisegnare, e pedantemente ribadire, le ineludibili frontiere fra un testo che supporta la sua forma-canzone e quello eletto nella forma-poesia? Finché sulla nostra civiltà non si abbatte un cataclisma tale che perderemo tutte le registrazioni musicali, non è opportuno evitare certe forzature, come la selezione di testi di canzoni nei manuali scolastici, sezione 'Poesia contemporanea', che si possono apprezzare meglio cantati che letti? Non sarà un caso allora, conclude la Furnari, che «in tutto questo gran muoversi tra cultura alta e cultura

24 Dall'antologia curata Coveri 1996 a quella di Cardillo 2002; infine a quella che trae il titolo da un intervento di Franco Cordelli (*Canzoni, tu chiamale se vuoi poesie*, "Corriere della Sera", 19 settembre 1998), cioè *Tu chiamale, se vuoi, poesia. Antologia dei versi più belli della canzone italiana*: Dragone 2015.

25 Si veda la nota sopra. Vi si aggiunga, per venire alle questioni di primazia assiologica dei moderni generi musicali, il saggio di Baricco 1992.

26 In crescita esponenziale la bibliografia che ricostruisce l'opera di Conte, spesso partendo da un lembo delle sue canzoni. Limitandosi agli ultimi vent'anni, e senza ricordare quanto già citato: Bonanno 2001; Antonellini 2003; Romana 2006; Giovanazzi 2010; De Angelis 2011; Pistone 2019.

bassa, poesia e non poesia, la tendenza è di non nominare mai una nota, un accordo, una sequenza armonica, quasi che, nella canzone, la musica, vale a dire la composizione musicale, sia un elemento del tutto trascurabile».²⁷

Se di ‘poesia’ si può parlare per Paolo Conte, cioè di un paziente lavoro di limatura e forbici dei versi, questo va messo opportunamente in rapporto al tessuto musicale della canzone e al suo impianto ritmico; addirittura, andrebbe filologicamente fruito nell’esecuzione del suo primo interprete, cioè lo stesso Conte. Se la regia di una canzone è inscritta nella partitura, nondimeno la regia delle sue parole va rimessa al discorso musicale che presiede alla canzone. In tal modo la dimensione evocativa assumerà il testo come uno sfondo o una tinta, un’atmosfera di qualità, nella misura in cui l’autore riuscirà a valorizzarne i differenti livelli espressivi, incidendo così nel nostro immaginario. Poeta della musica, questo è Conte, nel senso che iscrive nella forma-canzone alcunché di poetico che amalgama la cadenza, la composizione, l’orchestrazione, insieme all’intensità di un’interpretazione che non cessa di stupire.²⁸

Dunque, nell’analisi di una canzone di Conte occorre segmentare e individuare i meccanismi di articolazione e ripetizione strofica, soffermandosi sugli elementi costitutivi della melodia, dell’armonia, del ritmo, dell’orchestrazione, della voce, compreso l’arrangiamento (che in Conte non è un momento secondario della canzone, ma fondamentale, poiché consente di reimmaginare la struttura musicale, com’è vero che alcune idee nascono lavorando: si veda *Sandwich Man*, in cui i brevi arrotolati fraseggi e le stoccate acute del sax alto che contrappuntano la melodia provengono da meticolosi ritagli, presi qua e là dalla traccia incisa dello stesso sassofonista), vagliandone le reciproche relazioni. Sarebbe opportuno sapere qualcosa di musica per descrivere e cogliere la ‘poeticità’ della forma-canzone, e ove questo non sia possibile ci si accontenti di apprezzarne il valore sulla base delle tracce testuali che incontrano l’ascoltatore. A questo proposito, direi che la più grande lezione di Conte alla poesia contemporanea (sì, proprio alla poesia) è nell’aver individuato un destinatario che rivive in

27 Furnari 2009, p. 51.

28 Come si evince dal servizio di cronaca di Massimo Iondini (*Paolo Conte, il ‘maestro’ che è nell’anima della Scala*, “Avvenire”, 20 febbraio 2023) sull’ultima esibizione in pubblico del Maestro, alla Scala di Milano, tempio della musica lirica. L’articolo è reperibile anche online: <https://www.avvenire.it/agora/pagine/paoloconte>.

ogni lettore o ascoltatore in grado di mettersi sulla strada del maestro che è nell'anima, di incontrarlo, assimilarlo (giuste le parole della canzone-manifesto: «il maestro è nell'anima / e dentro all'anima per sempre resterà»). Ma leggiamo direttamente il Maestro:

Per una buona impaginazione di una canzone bisogna sapere rispettare la fisiologia dell'attenzione di chi ascolta; e nello stesso tempo lasciare anche la massima libertà di impaginazione, perché ciascuno è libero di porsi davanti a un'opera con la propria fantasia, con le proprie esperienze di vita, con i colori che ha visto, i sapori che ha gustato, i profumi.²⁹

Conte parla di 'rispetto' dell'autore nei confronti del suo ideale destinatario, lasciato 'libero' di entrare nella pagina della forma-canzone, con le risorse del suo vissuto e della sua sensibilità. In tal modo si costituisce quel circolo ermeneutico che sensualmente, fisicamente, stabilisce un contatto di verità tra l'artista e il pubblico. Beninteso, anche al termine della più penetrante lettura di una canzone «resta sempre un 'senso di brivido e di solitudine', un 'buio inutile', insondabile, che 'frequenta l'anima' di ognuno e che appartiene solo alla 'vera musica'». ³⁰ Il godimento dell'oggetto artistico attinge sempre alla sfera del mistero; e se non è chiaro come ciò possa avvenire, Conte avverte: «Al contrario di molti artisti che hanno sempre dichiarato di non essere capiti e quindi di volere essere capiti, io trovo che sia molto bello non essere completamente capiti». ³¹

29 Furnari 2009, p. 58.

30 *Ibidem*.

31 *Ibidem*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Adorno, Theodor W.

2004 *Sulla popular music*, a c. di Marco Santoro, Roma, Armando Editore.

Antonellini, Michele

2003 *Sulla Topolino amaranto. Viaggio nel canzoniere di Paolo Conte*, Foggia, Bastogi.

Baricco, Alessandro

1992 *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin. Una riflessione su musica colta e modernità*, Milano, Garzanti.

Bico, Mauro; Guido Massimiliano

2011 *Paolo Conte. Un rebus di musica e parole*, Roma, Carocci.

Bonanno, Mario

2001 *Paolo Conte. Sotto le stelle del jazz. Naufragi, voli, canzoni*, Foggia, Bastogi.

Borgna, Gianni

1992 *Storia della canzone italiana*, Milano, Mondadori.

Cardillo, Angelo

2002 *Il verso cantato. Da Cavalcanti a Battiato*, Cava de' Tirreni, Avagliano Editore.

Conte, Paolo

2003 *Si sbagliava da professionisti. Canzoniere commentato*, a c. di Vincenzo Mollica e Valentina Pattavina, Torino, Einaudi.

Cordelli, Franco

1998 *Canzoni, tu chiamale se vuoi poesie*, "Corriere della Sera", 19 settembre.

Coveri, Lorenzo (a c. di)

1996 *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, prefazione di Roberto Vecchioni, con un testo di Pier Vittorio Tondelli, Novara, Interlinea.

De Angelis, Enrico (a c. di)

2011 *Tutto un complesso di cose. Il libro di Paolo Conte*, Firenze, Giunti.

Dragone, Sergio

2015 *Tu chiamale, se vuoi, poesia. Antologia dei versi più belli della canzone italiana*, Milano, Lampi di Stampa.

Eco, Umberto

1964 *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani.

Fabbri, Franco (a c. di)

1989 *Musiche/realità. Generi musicali/media/Popular music*, Milano, Unicopli.

2008 *Il suono in cui viviamo*, Milano, il Saggiatore.

- Fiori, Umberto,
1980 *Tra quaresima e carnevale. Pratiche e strategie della canzone d'autore*, "Musica/real-
tà", 3, pp. 111-126.
- Furnari, Manuela
2009 *Paolo Conte. Prima la musica*, prefazione (*L'Azzurro nelle dita*) di Franco Fabbri,
Milano, il Saggiatore.
- Giovanazzi, Paolo
2010 *Paolo Conte. Il maestro è nell'anima*, Reggio Emilia, Aliberti.
- Iondini, Massimo
2023 *Paolo Conte, il 'maestro' che è nell'anima della Scala*, "Avvenire", 20 febbraio.
- Jachia, Paolo
1998 *La canzone d'autore italiana 1958-1997. Avventure della parola cantata*, Milano,
Feltrinelli.
- La Via, Stefano
2007 *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Roma, Carocci.
- Liperi, Felice
1999 *Storia della canzone italiana*, Roma, Rai Libri.
- Malfatto, Monique
1989 *Paolo Conte*, in *Conte. 60 anni da poeta*, a c. di Enrico De Angelis, Padova, Franco
Muzzio Editore.
- Mazzoni, Guido
2005 *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino.
- Middleton, Richard
1994 *Studiare la popular music*, introduzione di Franco Fabbri, traduzione di Melinda Mele,
Milano, Feltrinelli.
- Pistone, Federico
2019 *Tutto Conte. Il racconto di 240 canzoni*, Roma, Arcana.
- Romagnoli, Fernando
2008 *Una luna in fondo al blu. Poesia e ironia nelle canzoni di Paolo Conte*, Foggia, Bastogi.
- Romana, Cesare G.
2006 *Quanta strada nei miei sandali. In viaggio con Paolo Conte*, Roma, Arcana.
- Straniero, Michele Luciano; Liberovici, Sergio; Jona, Emilio; De Maria, Giorgio
1964 *Le canzoni della cattiva coscienza*, Milano, Bompiani.
- Valtorta, Luca
2022 *Paolo Conte. Questo mondo non è più azzurro*, "Robinson – la Repubblica", 22 dicembre.