

IL VIAGGIO (IN-)CANTATO DEL LINGUAGGIO DI NOTE E DEL LINGUAGGIO DI PAROLE IN PAOLO CONTE

Diego Poli

*Chi un sol colore amerà
un cuore grigio sempre avrà.
Gianni Rodari, La pelle*

DALL'INCANTO DELLA PROVINCIA ALLE TRAME DEL NOSTRO TEMPO

Lontana e negletta, è proprio dal bordo del suo margine che in Paolo Conte riaffiora la provincia. Per quanto sia decentralizzata, essa viene a rappresentare un serbatoio di sensibilità contenente situazioni rapportabili ad altri contesti, assimilati sul medesimo palcoscenico e accompagnati dalla stessa orchestrazione; questo permette l'immediato rimando concettuale della esotica «vecchia pista da elefanti» al dominio delle immagini comuni, ma soltanto apparentemente banali, del paesaggio familiare dei binari del *tram* («stava lì nel suo sorriso / a guardar passare i tram / vecchia pista da elefanti / stesa sopra al macadàm» *Sparring partner*).

Tale periferia si disvela in un universo-tavolozza che permette la simultanea percezione evocativa sinestetico-metaforica. Essa già aveva fatto avvertire al Pascoli «le voci di tenebra azzurra» delle campane (*La mia sera* 36), a Quasimodo il «munchiano» «urlo nero / della madre» (*Alle fronde dei salici* 5-6), e instillava in Fabrizio De André la sensazione di correre «a vedere il colore del vento» (*Il sogno di Maria*, in *La Buona Novella*). In Paolo Conte si presenta come una costruzione improntata alla erudizione, che lascia le liriche in bilico fra eleganza, compitezza e distacco, in modo da rendere traslato l'ermetismo più schivo: «[questo giorno] si gonfia di

ricordi che non sai», «abbaia la campagna» (*Bartali*); «questo buio sa di fieno e di lontano» (*Diavolo rosso*).

Secondo una suggestione che rende originale la sua avventura, egli porta in scena l'altrove allorquando trasforma in note e versi le impressioni audiotattili, visive, olfattive e soprattutto gustative, e proietta su un'altra ribalta, di un lontano orizzonte, il noto e il quotidiano, evitando di teatralizzarli nel proprio luogo.¹

Paolo Conte si esprime in proposito con termini molto precisi: «Il mio esotismo è un malessere che i francesi chiamano *ailleurs*, il senso dell'altrove 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».² C'è il piacere per la partenza per un viaggio di cui non si conosce la meta, verso luoghi inesplorati di cui non è dato scorgere i confini.³

Tuttavia, Conte si relaziona pur sempre con il poeta della identità di luogo, quando si avvicina alla sfera dell'autobiografia, senza provarsi nel ritratto di quello che è, riuscendo a rappresentarsi nello stato di grazia di un fermento di idee e di fremiti di enigmatiche visioni, svelandosi in testi ambigui e divertenti, talvolta baldanzosamente ritmici. Resta vietato l'accesso nella sua musica ad argomenti di slealtà, di cattiveria, di volgarità, di cattivo gusto.

Pertanto ci si può almeno accostare alla intimità memoriale con l'ascolto-lettura dei testi musicali, da interpretare attraverso il libero flusso della coscienza.⁴ Perché il progetto, marcatamente d'autore, riguarda un acclamato interprete il quale, però, non nutre una eccessiva considerazione dei propri mezzi canori, forse a motivo di una voce così profonda e atipica; però, siccome la contraddizione e la coerenza nella contraddizione appar-

1 Romana 2006.

2 Conte 2003, p. 77.

3 Capasso 2013.

4 Cogliati 2020.

tengono al suo canone filosofico e le antinomie sono funzionali alla sua poetica, egli ha continuato a esercitarli e a servirsene, con il fine di appagarsi nella curiosità artistica. Il desiderio di comporre innesca una reazione a catena che si conclude nell'automatismo della registrazione delle risonanze della musica cui è stato concesso di esporre per lui.

Paolo Conte rifugge dalle implicazioni biografiche; per altro, come pensava Albert Camus, nessuno ha mai osato dipingersi per quello che è. Questo compito viene concesso alla musica; sicché *Zazzarazàz - Uno spettacolo d'arte varia*, del 2017, è divenuto il 'Canzoniere' di 120 brani, illustrati anche con un album fotografico, del suo quasi intero repertorio, in cui rifiorisce l'invenzione del *Mocambo*, un bar che somiglia alla vita, si riprovano le sensazioni dell'amore con *Via con me*, e si ripropone l' 'inno degli Italiani' rappresentato da *Azzurro*.⁵

Eppure la contraddizione propria del suo canone filosofico torna a fare da protagonista. Sicché Ingo Helm può realizzare, nel 2011, il mediometraggio *Una faccia in prestito*, in cui Conte si pronuncia attraverso aneddoti, si abbandona anche a confidenze, e comunica con alcuni brani dai suoi concerti.

Alcuni anni dopo, accetta ancora l'idea di raccontarsi, affidandosi alla pellicola del biopic o, se si preferisce, del docufilm biografico. Viene pertanto prodotto da Giorgio Verdelli, nel 2020, *Via con me*, un fitto dialogo a più voci messe a contrasto con i momenti autonarrativi intrecciati a canzoni. Da una parte, dunque, Paolo Conte intervistato da Verdelli, dall'altra parte, la straordinaria carrellata delle alternanze delle testimonianze offerte da Roberto Benigni, Pupi Avati, Isabella Rossellini, Caterina Caselli, Jane Birkin, Francesco De Gregori, Renzo Arbore, Vincenzo Mollica, Jovanotti, Patrice Leconte e da altri ancora. A questo ha fatto da complemento, nel 2022, il docubook *Paolo Conte*, sempre di Verdelli, con la migrazione, dallo schermo alla pagina, di una trascrizione adattata dalla coralità.

In tale ambiente onirico e paradossale, da regia felliniana, nel mentre il pubblico a concerto celebra la festa della nostalgia, Conte continua ad agire come un'ombra sul palco, ispiratore dello schizzo di Hugo Pratt e

5 Canessa 2008.

dei suoi numerosi epigoni.⁶ Tale ombra resta aggrappata, come se ne fosse la prosecuzione, a un pianoforte a coda incollato alle dita; è piegata su di esso, quasi voglia assimilare la propria schiena a quella ricurva dei contadini astigiani dispersi nell'impegno sui campi; perché, socchiusi gli occhi, l'ombra-Conte si mette a rappresentare il Piemonte di inizio Novecento, animato dalla sua gente dalla scorza dura, una schiatta usa a poche parole, espresse in dialetto, in quello autentico, non ancora contaminato.⁷

Mentre il ricordo, nell'acquisire in emotività, leggerezza, nostalgia, restituisce l'incedere lento lento dei contadini e il gracchiare delle rane sul ciglio delle risaie, che si contrappone al contrasto con il chiasso del caffè e del mercato della piazza di paese, ecco sorgere l'epica delle gesta del pedale e delle due ruote. Appare un affresco ciclistico-musicale evocativo del toscano Gino Bartali, «quel naso triste come una salita / quegli occhi allegri da italiano in gita», che scatta in velocità, messo a confronto con l'astigiano Paolo Conte, in trepidante attesa della mistica epifania del vincitore che «da quella curva spunterà / quel naso triste da italiano allegro» (*Bartali*), per poterlo celebrare e immortalare, quale Aedo del semplice eroismo del quotidiano, imitando un ritmo 'pedalante', di chi arranca, si inerpica, decolla. In tal modo viene a essere forgiata una straordinaria metafora dell'esistenza.

La scrittura dello spartito si accompagna alla parte improvvisata per ogni pezzo; una avanguardia impressionista al limite dello sperimentalismo – come in *Parole d'amore scritte a macchina* – di uno spettacolo fra jazz e cadenze swing, rumba cubana e ritmi latinoamericani, suggestioni tropicali, musical, varietà francese e Joséphine Baker, su uno sfondo intessuto di non sorprendenti riprese colte, di raffinati interventi di coro e orchestra, di valzer per piano concepiti come parodia della *Belle époque*, di ballate e motivi à-la-Boléro. L'assoluta predominanza del personalismo impedisce qualsiasi rigida classificazione di un evento di musica al di fuori del tempo, che si propone nel congiunto di nobile e rurale.

Su questo impianto melodico e cromatico si sovrappongono le emozioni della gamma degli aromi della Barbera proveniente dai vigneti piantati in filari, toccati da un sole che talvolta spacca le pietre dei sentieri e altre

6 De Angelis 2011.

7 Mitchell 2007.

volte si nasconde fra sottili nebbioline che rammentano il fumo della sigaretta; ma c'è anche la dimensione del ballo della vita, «elle est dans la finesse / d'une coupe de champagne» (*Quadrille*), e di «uno champagne da favola, / favola snob!» che si muove in parallelo con l'alimentazione verbale, «le cose che mangiamo / son sostanziose come le cose / che tra di noi diciamo», rispetto a quell'«ora sublime» in cui a cena «c'è il caviale, c'è il paté» (*Snob*).

Lo schema duale fra pensieri popolari e atmosfere esclusive continua a essere riproposto. La medietà fra le due anime, ammesso che la cerchi, Conte la trova nel Bourgueil, una delle grandi appellazioni che la Loira dedica ai rossi della meravigliosa terra dominata dal Cabernet Franc, il cui sapere egli aveva avuto il piacere di assaporare direttamente dalla botte del produttore.⁸ Si assimila, quindi, il suo repertorio a un'ampia cantina, dove i vini molto beverini, delicati e morbidi, ma con il carattere richiesto dalla situazione, «il vino bianco è fresco e va giù bene» (*Wanda, stai seria con la faccia ma però*), si collocano fra l'Astigiano e la Francia; si tratta di vini marcati da personalità intime e confortevoli o mature e austere, prodotti per momenti di festa o per circostanze di meditazione.

Nella concatenazione dei temi forti del canzoniere, la sua musica è un politeama di sensazioni. C'è la capacità di Paolo Conte di saper musicare qualunque tema, aleggiando in un'atmosfera sorretta da una voce diventata, lungo la parabola del tempo, sempre più roca, rugginosa, leggermente nasale, strascicata e sbilenca, bruciata da cento, mille sigarette, che è sempre sul punto di frangersi mentre sembra trasportare ghiaia di pietre rosa; voce che, come carta vetrata, gratta le parole e graffia l'anima. Nella valutazione di Conte, la voce è 'migliorata' negli anni; nel giudizio di tutti, è elegante e affascinante; nella esecuzione performativa è stata sempre trattata come uno strumento musicale utile per condurre alle estreme conseguenze la potenzialità del canto, per stabilire l'identità e fissare la specificità di un emblema fono-acustico con cui avvincere la platea.

Nel frattempo, mentre il velo si apre su un soffuso e languido piano-bar, e si avverte un senso di malinconia, si affacciano personaggi già conosciuti da quando hanno fatto capolino nell'immaginario del *Mocambo*.

8 Cogliati 2020.

Da questa condizione di tristezza profonda, la scrittura di Paolo Conte è uscita da fitte nebbie, per caricarsi di tratti vaporosi, astratti e persino fumettistici, che raggiungono atteggiamenti talora barocchi e manieristici, per ritornare, almeno con *Snob*, del 2014, al rapporto diretto e di una sorprendente essenzialità.

Paolo Conte si rivelò Paolo Conte al Théâtre de la Ville di Parigi, il 12 marzo 1985, in una sala gremita di ascoltatori e di firme della critica artistica. Nell'avviarsi verso il palco, la frase «adesso scateniamo l'inferno!», sussurrata al quintetto che lo accompagnava, manifestava l'intenzione di catalizzare le simpatie degli astanti, prendendoli per mano e trasportarli fra le incongruenze, le passioni, i sentimenti, fino ad avvinghiarli nelle volute delle virtù melodiche della sua musica.

Aprì, come era allora solito, con *Hemingway*, e si comportò da distinto chansonnier incravattato, fino a épater la platea nell'ardire il gesto rivoluzionario-funambolesco di cantare l'assolo in un kazoo magicamente apparso fuori dal taschino, venendo a servirsi di uno strumento dall'apparenza improbabile, con cui egli dimostrò la capacità di esprimersi con personalissimo stile, quale appaiamento di charme e humour propri dell'estetismo e dell'anticonformismo dell'ultimo fra i dandy.⁹

L'impossibile era stato compiuto da un Paolo Conte che si era comportato come il suo Ginettaccio quando, per stupire l'Europa e distogliere l'Italia dallo spettro della ripresa della guerra civile, fu 'comandato', nel '48, a un ciclista già trentaquattrenne, di far arrivare la maglia gialla degli Azzurri fino a Parigi, anche se i francesi «s'incazzano».

La motivazione della laurea honoris causa in Lettere moderne che, il 4 aprile del 2003, su proposta di Marcello Verdenelli è stata conferita a Paolo Conte dall'Università di Macerata individua la propria ragione nella capacità di «aver tradotto in un linguaggio del tutto originale, ricco di significative trame testuali e poetiche, tipi, luoghi, situazioni, storie, atmosfere di aspetti dell'immaginario del nostro tempo». La laurea è stata immediatamente onorata dalla *lectio* tenuta da Conte dal titolo *Il pomeriggio*.

9 Pinto 2017.

Dopo aver dichiarato di avere coscienza dei propri limiti, egli ardisce di proporre l'integrazione del sottotitolo da Leopardi attribuito al canto *Alla Primavera*, o *delle Favole antiche*, aggiungendovi *delle Favole meridiane o antiche*, per sottolineare l'importanza della congiunzione della luce pomeridiana con la presenza del divino nella natura, perché la poesia è come un quadro che prende l'energia dal grado di incidenza dei raggi illuminanti.

Nel corso degli anni si aggiungeranno altre onorificenze:

- il 24 maggio 2007, la laurea in pittura dell'Accademia di belle arti di Catanzaro, per la «conclamata competenza nel campo della pittura, con particolare riferimento alle creazioni dell'opera multimediale *Razmataz*»;
- il 9 ottobre 2017, la laurea in Musicologia dell'Università di Pavia, per essere «una delle personalità più importanti nel panorama della canzone d'autore italiana e internazionale»;
- il 16 novembre 2017, il titolo di Professore ad honorem dell'Università di Parma in Linguaggi musicali della contemporaneità.

Questa sequela di titoli accademici – anticipati, il 30 settembre 1991, dal conferimento a Milano del Premio Librex Guggenheim Eugenio Montale, che in quell'anno aveva previsto una sezione dedicata alla poesia per musica – ha decretato, per il tramite di una giuria presieduta da Carlo Bo, che all'artista appartiene un'alta valenza letteraria collegata in maniera imprescindibile ai linguaggi della pittura e della musica.

Il riconoscimento sancisce la determinazione di una tappa in quel divenire critico iniziatosi con Umberto Eco¹⁰ nel quale è stato affrontato il tema della moderna cultura di massa delineato dalla aprioristica repulsione rispetto alla ingenua accettazione e dalla ineludibile considerazione del pregio artistico a fronte delle logiche di mercato.

Se Paolo Conte si è costantemente schermato da entrare nel merito del giudizio sul tema, per affermare che la più grande 'educatrice' è la vita e

10 Eco 1964.

che il carisma viene da dentro – «il maestro è nell'anima e dentro all'anima per sempre resterà» (*Il maestro*)¹¹ –, egli viene tuttavia attratto dal corso del dibattito che lo riguarda in prima persona, essendo coinvolto nell'esperienza plurisecolare di coloro che, dai trovatori ai madrigalisti fino ai cantautori, per comprendere ancora i librettisti impegnati a reperire le parole sceniche che fossero di soddisfazione a Mozart, a Verdi e al Wort-Ton-Drama wagneriano, si pongano come il punto di convergenza fra melodie e versi.

In Italia la lingua della canzone è sempre stata un trasmettitore culturale di un patrimonio comune unitario e di una memoria collettiva interregionale¹² su cui, negli anni Sessanta, si immette, per il tramite della 'scuola genovese', o, meglio, di quel movimento di giovani destinati a scombinare le carte dell'Italia canora, la ideologizzazione promossa dagli *chansonniers maudits* francofoni come Jacques Brel, Georges Brassens, Léo Ferré, Serge Gainsbourg, Jean Ferrat;¹³ più tardi, subentrerà la *British invasion* capitana-ta dai Beatles e la successione delle novità musicali di matrice statunitense.

La Francia era intervenuta sulla scena italiana già nel primo Novecento, e il jazz – il jazz delle origini restato come arte istintiva e primitiva nella poetica di Paolo Conte – che aveva fatto la sua comparsa negli anni Venti, aveva avuto in Arturo Agazzi, detto Mirador, uno degli interpreti di maggior successo. Anche il repertorio di Bertolt Brecht viene tenuto nella dovuta considerazione.

Come conseguenza, la stagione del secondo Novecento italiano racconta il presente con «immagini più riconoscibili e decifrabili» della corrente produzione poetica e mostra il coraggio di dar voce «alle esistenze diverse e lacerate, fuori dai percorsi autorizzati».¹⁴

Con tale aspetto civile di denuncia e di sostegno ai movimenti di protesta e dell'hippismo che hanno la punta di diamante nel collettivo dei Cantacronache¹⁵ si intramezza la partecipazione alla cultura poetica. I cantautori genovesi invitavano ai loro concerti Arnaldo Bagnasco, perché leg-

11 Giovanazzi 2010.

12 Coveri 1996.

13 Salvatore 1997.

14 Ferroni 1996.

15 Coveri-Diadori 2020.

gesse Montale, Sbarbaro, Caproni, Campana, e mentre De André rielabora Cecco Angiolieri e Saba, l'ultimo Tenco rivela echi di *Lavorare stanca* di Pavese.¹⁶

Se si esce dalla Liguria, l'elenco si allunga notevolmente e il debito contratto dai cantautori si allarga a Gozzano, ai Crepuscolari, a Prévert.¹⁷ Infine, Sergio Endrigo collabora con Pasolini, Rodari, Ungaretti; Francesco De Gregori si serve di Caproni, Eliot, Joyce, Hemingway; Roberto Vecchioni guarda ad Ariosto e Pascoli. Nel riconoscere il contenuto letterario di questa linea autoriale, Giulio Ferroni ha antologizzato per finalità didattiche alcuni testi di cantautori – *La canzone di Marinella* di De André e *Bartali* di Conte.

ATTORNO AL CANTO DELLA LINGUA E DELLE LINGUE

Nella dimensione del pastiche vero e falso di epoche e stili, i testi tendono a essere plurilingui, con intersezioni di registri differenti per livelli e per mutamenti di codice che si alternano nel medesimo brano in un ribollito di capricci. Si comprende che al finale di tutto resta soltanto il gusto per testi sonori, resi fantasiosi da una lingua con cui «canto tutto e niente / una musica senza musica / dove tutto è niente / come musica nella musica [...] suona tutto e niente / una musica nella musica / dove tutto è niente / come polvere sulla polvere» (*Elisir*).

Se questa posizione può mostrare una aderenza al pascoliano ultimo viaggio di Ulisse – «non esser mai! non esser mai! più nulla / ma meno morte, che non esser più!» (*L'ultimo viaggio*, 'Calypso' xxiv 52-53) –, essa sembra, comunque sia, comunicare l'illusorietà dell'abbinamento fra parole e musica con cui Paolo Conte istruisce la relazione partecipe della arbitrarietà fra significato e significante nella teoresi linguistica.

La sistematicità riposa nella canzone cui infatti – come nota Manuela Furnari¹⁸ – egli si accosta partendo dalla musica, elaborata al pianoforte,

16 Salvatore 1997; Coveri-Diadori 2020.

17 Borgna 1992.

18 Furnari 2009.

in solitudine e preferibilmente nelle ore notturne, per passare al testo, onde frazionarlo e smontarlo nelle componenti, per tagliare, cancellare e riprendere senza posa, fino a coglierne la carica di poeticità.

Se lo stesso Conte confessa che il suo divertimento consiste nel comporre e non nello scrivere, la voce serve per completare il disegno sonoro,¹⁹ giacché, pur piegando le parole alla primazia della musica, la lingua domina la sfera cognitiva e sensoriale tramite cui avviene la significazione.

Se una equivalenza fra i due ordini di linguaggio è plausibile, la vocalità concede alla musica uno statuto connotativo, una sintassi operativa su schemi, una assoluta autoreferenzialità (Salvatore 1997).

A questa difficoltà si supplisce ammettendo la coesistenza di termini opposti e contraddittori. Tuttavia la enigmatica e la capacità traslativa proprie del linguaggio mettono in evidenza la trasformazione e la labilità. La destrutturazione della lingua porta anche a scomporre la realtà e, con essa, la logica esistenziale; sicché i confini fra gli oggetti inanimati e le sensazioni si annullano, e, a dimostrazione della complessità e della inestricabilità, i nomi, provvisti ciascuno di una propria storia, rinviano ad altre parole-storia e si combinano ‘per attrito’, generato da assonanza e rima. Pertanto, in *Pesce veloce del Baltico* la radio «sembra una pagoda mongola / dell’infelicità», mentre la pioggia «assedia / e non smette più» e il telefono è «sempre impassibile».

Questo capovolgimento permette di raggiungere il nobile fine per cui «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».²⁰

Nonostante questo, rovesciando di nuovo la situazione, a Paolo Conte viene ancora da cantare «Facciamo un po’ di letteratura / con la miseria della mia bravura» (*Luxury bound ~ Nessuno mi ama*). Non c’è dubbio che, come ha dimostrato nell’ipotetico teatro quale spazio adatto ad accogliere le sue canzoni,²¹ di bravura egli ne possiede.

19 Zoppi 2006.

20 Conte 2003, p. 30.

21 Furnari 2009.

In altra sede proverò a occuparmi dei colori che forniscono le emozioni del passato alla tavolozza di cui Paolo Conte si serve, per attualizzare una procedura che si ritrova nei poeti canonici, da Rimbaud, per il quale il blu è spazio, lontananza, leggerezza, sogno, ai decadentisti e simbolisti, alla poetica coloristica di Montale, con il giallo dei limoni e del girasole che lo accomuna a Van Gogh. Ogni colore rappresenta uno stato d'animo dell'essere e, come affermava Picasso, i colori, come i lineamenti, seguono i cambiamenti delle emozioni.

In *Temporale* di Pascoli (*Myrica*, 1894, terza ed.) il cielo rosseggia verso il mare, ma è nero verso il monte, mentre nella vastità indefinibile del paesaggio spaziano i leggeri resti di nuvole bianche. Il nero pare prevalere inizialmente, quale colore dell'ignoto, fin quando un'ala bianca di gabbiano fa supporre che stia per essere ristabilita la quiete.

Da tale concezione della lingua deriva la liceità di quelle strategie messe in piedi da Paolo Conte che mal si conciliano con una prospettiva retorico-funzionalista o strutturalista della lingua; si considerino:

- i nessi lirici quali «e ti offro la luna del pomeriggio» (*Gelato al limone*); «come di antica amante vista a Napoli / con lontanissimi binocoli» (*Come di*); «un palombaro nell'ombra» (*Hesitation*); «c'è un po' di vento abbaia la campagna» (*Bartali*); «guarda le notti più alte / di questo nord-ovest bardato di stelle [...] la morte contadina / che risale le risaie / e fa il verso delle rane» (*Diavolo rosso*); «una calma più tigrata» (*Sparring partner*); «nostalgia al gusto di Curaçao» (*Hemingway*); «fiori da combattimento per me» (*Midnight's knock out*);
- la ardita licenza nella terzina rimata «Papé Satan, Papé Satan Aleppo / pan et salam, pan et salam a fette / la Java, la Java, la Java...» in tono con la poetica dei bassifondi de *La Java javanaise*;
- l'uso di sillabe riempitive che rimanda al virtuosismo di uno scat eclettico, tecnicamente arrangiato con piano e fisarmonica, e del semi-spagnolo inserito nell'italiano di *Danson metropoli*, di *Vita da sosia*;
- il ripescaggio di termini obsoleti, inconsueti e antiquati, come *cellophane*, *caucciù*, *mocambo* – in portoghese 'abitazione precaria' e

‘villaggio fondato da schiavi fuggiti’ – *fortunale, galosce, habanera, arabesca, gasometri, manometri*;

- la baraonda plurilingue di *Ratafià*, ovvero di una mistura di «ratafià, elisir, aquabuse» – con quest’ultima che è un derivato dall’infuso di alcol e frutta –, a rappresentare essa stessa la mistione alchemica delle lingue; in proposito cfr. ancora «e la canzone forse sa di ratafià» (*Diavolo rosso*).

Paolo Conte ridesta parole dal dizionario-thesaurus esperito nella vita, come mostra la menzione di *Aprilia* – «se le lascio sciolta un po’ la briglia / mi sembra un’Aprilia / e rivali non ha» *La Topolino amaranto* – che, con Ardea, Aurelia, Appia, Augusta, Ardena, restituisce il ricordo degli oggetti di culto creati dal glorioso marchio automobilistico della torinese Lancia contrassegnati nella denominazione dalla lettera incipitaria dell’alfabeto. A questa rimanda *Amada mia* che si configura come una pubblicità della vettura. Paolo Conte ha dichiarato che nel suo vocabolario mentalizzato la parola *Aprilia* riporta all’odore della benzina.

Da questi percorsi della memoria e dai sobbalzi della fantasia derivano altri preziosismi del lessico contiano, fra i quali:

- *macaia*, termine ligure per la bonaccia di scirocco, venuto a significare lo stato d’animo cupo e la perdita di energia («Macaia, scimmia di luce e di follia / foschia, pesci, Africa, sonno, nausea, fantasia» *Genova per noi*);
- *cottimo*, modalità di retribuzione in cui il compenso percepito è commisurato alla quantità di lavoro prodotto («come le falciatrici a cottimo» *Diavolo rosso*);
- *macadàm*, massicciata di ghiaia costipata e spianata in superficie mediante vari passaggi di rullo compressore, usata attualmente ancora per pavimentare strade di scarsa importanza – le cosiddette strade bianche: «vecchia pista da elefanti stesa sopra il macadàm» (*Sparring partner*); il termine di *macadàm* prende il nome dal suo ideatore, ovvero, l’ingegnere scozzese John L. McAdam al quale accenna anche Carlo E. Gadda ne *L’Adalgisa*, del 1944, da cui ha tratto ispirazione Carlo Teobaldi in *Macadàm* (Edizioni e/o, Roma 2013);

- *parabrise*, è il francese per parabrezza, riparo necessario al veicolo per proteggere l'autista e i passeggeri dall'impatto esterno («e il sole è un lampo giallo al parabrise» *Genova per noi*), accolto a inizio Novecento con i tecnicismi collegati alla motorizzazione, come *chauffeur*, *garage*, *capote*, *clacson* (si ricordi il «clacson peruviano» *Rafatià*), assieme ai francesismi adattati *portiera*, *volante*, *pedale*, *debraiare*, e all'anglicismo *macadàm* attraverso la mediazione del francese come è rivelato dall'accento;

- *razmataz*, potrebbe essere l'inglese ['ræzmə, tæz] sinonimo di *razzle-dazzle* ['ræzəl, dæzəl] che significa 'sceneggiata, confusione' con cui si intende indicare il vertiginoso cambiamento prodotto dal jazz e dal mondo musicale afro-americano degli anni Venti e Trenta oltre che dalla vivacità culturale della tanto amata Parigi.

Razmataz è un musical di taglio europeo, scritto in italiano, francese, inglese, tedesco, spagnolo; vi rientrano molti degli archetipi e delle leggende di Conte: il jazz dei pionieri, l'avanguardia, la Babele dei linguaggi, la sensualità delle vite disperate, il mare di luci di una Parigi popolata di 'commissari e farfalle', la nostalgia, la capacità onirica dei testi in un progetto fluviale al quale Paolo Conte ha lavorato per quasi trent'anni.

Ideato, nel 1989, come una sceneggiatura che trova l'ambientazione nella Parigi degli anni Venti, l'impiego tecnologico permette, nel 2001, l'opera-video presentata a Cannes in contemporanea con il Festival cinematografico, per approdare infine nel volume contenente il percorso precedente arricchito da 28 brani musicali, accompagnati da poco più di 1800 disegni realizzati con tecniche diverse e dal saggio *Quando correva il Novecento* di Manuela Furnari con interventi dello stesso Conte.²²

Appassionato per i dialetti: verso l'astigiano del contado – l'*astësan* basso-piemontese –, per esservi nato e vissuto, circondato dalla fascinazione dei paesaggi vitivinicoli sconfinanti sui colli liguri, dalla malia degli antichi borghi, delle stazioni termali e delle gallerie, vere e proprie 'cattedrali' sotterranee; verso il genovese – per una inclinazione naturale al mare che rappresenta la visione di nuovi orizzonti e spazi; verso il napoletano, perché

22 Furnari 2019.

l'importanza del ruolo della canzone partenopea spinge Paolo Conte in seno a quel dialetto con una affezione resa nota in molteplici occasioni.

Conte torna a cantare in napoletano in: *Suonno è tutt' 'o suonno*, dove 'azzurro' è ripreso da «onna è mare funno / tutt' azzurreria...»; in *Naufragio a Milano*, il viaggio di un meridionale verso l'indecifrabile Settentrione; in *Ma si t'a vuò scurdà*, un canto di addio per «'stu penziere» che non vuole andarsene nemmeno con «nu bicchiere 'e vino niro»; ne *Il giudizio di Paride*, per la piccola orchestra Avion Travel, dove, manipolato da una ludica variazione, il pomo d'oro è presentato sotto la specie di una più gustosa 'pummarola'; in *Galosce selvagge e Spassiunatamente*. La persistenza di arcaismo e l'efficacia nell'espressività di questo dialetto gli permettono di definire «Scustumato paraviso...» il mare da cui si sente attratto e verso cui discende in *Spassiunatamente*.

I dialetti rappresentano una fuga dalla norma e dalla fissazione per una maggiore libertà di manifestazione. L'italiano cantato deve sottoporsi al processo di adattamento del proprio ritmo naturale operando una drastica scelta per adattare l'aspetto prosodico e ritmico delle parole.²³ La qualità inedita del napoletano di possedere una naturale scorrevolezza che lo adatta facilmente alla sinuosità della frase musicale rimanda al potenziale linguistico ascrivibile alla nobiltà della sua tradizione melodica.

Nelson, con testi in italiano, inglese, francese, spagnolo, napoletano, prende il nome dal cane, un pastore francese – ritratto sulla copertina del disco – la cui lunga convivenza con il padrone e con la sua attività musicale lo aveva dotato, come è solito ricordare Paolo Conte, di 'orecchio musicale'. Dopo la sua scomparsa è stato accolto Orazio, *un can da pajé*, un 'bastardino'.

Il vercellese usato per Orazio e il napoletano con altre quattro lingue messo in relazione a Nelson sono il linguaggio dei cani come contrappunto alle lingue del padrone. Essi costituiscono gli elementi che invitano a considerare una affinità con il ruolo attribuito da Pascoli al suo cane Gulì, a quel «dottor Gulì Pascoli» che, diventato a pieno titolo membro della famiglia del Poeta, fu persino rappresentato come il 'compilatore' di una lettera

23 Antonelli 2010; Zuliani 2010; Zuliani 2018.

redatta in un romagnolo reso scherzoso dall'adattamento della fonetica e del fraseggio infantili allo stile epistolare.

Questo è riferito nelle memorie da Mariù; ma è Pascoli stesso a passare al dialetto quando nella corrispondenza più confidenziale tratta di argomenti riguardanti il fedele custode del 'nido' e, con esso, della sua più intima abitudine linguistica.²⁴

Il lessico di Conte è impertinente, con sfoggio di plurilinguismo, di prestiti e di una galleria di parole intrise di un profumo di epoche e luoghi lontani; e anche di luoghi di solitudine, quasi sommersi nella loro antichità.

Questo è il caso di *Sijmadicandhapajiee*, un titolo a prima vista incomprensibile, apparentemente coniato da un Paolo Conte in veste di onomaturgo che, usando la scrittura come *trompe-l'œil*, sotto le sembianze di una supposta 'parola azteca' comprende l'astigiano 'siamo dei cani da pagliaio'. Con questa espressione si definisce il 'derelitto', verso il quale il buon cuore del provinciale batte di comprensione e solidarietà; però essa rimanda ancora al bastardino, a Orazio, e prima ancora a Nelson, anch'essi accolti e riparati con una zuppa e sotto a un tetto.

Pur nella particolarità propria a Conte, il trattamento della lingua mette in mostra la complessità referenziale e l'articolazione interna riservatele nell'universo della canzone d'autore che appare orientata su parametri che superano l'addebito di ritardo alla sua creazione,²⁵ per guardare, piuttosto, all'anticipo permesso dall'uso dell'italiano popolare unitario sorto già all'epoca della Grande Guerra.²⁶

In un'epoca pionieristica a livello artistico e tecnologico, l'innovazione consiste nell'istintiva capacità di scavare nel moderno per ritrovare l'essenza dell'arcaico e al contempo, ribaltando i termini, per ottenere l'attualità fra i soavi sapori antichi.

24 Poli 2018.

25 De Mauro 1988.

26 Borgna 1992.

La centralità della musica ha bisogno della interazione con la significatività articolata della allusività delle parole.²⁷ La loro convivenza è una relazione complessa, fondata sul principio categoriale della musica per poesia²⁸ che rischia persino di neutralizzarsi per eccesso di espressività o di cadenze, di intensità di una sull'altra.

Paolo Conte ha sviluppato una professionalità sulle linee parallele di compositore di musiche su commissione, di orchestrazioni di *pièce* teatrali di sonorizzazioni di progetti vari. In un intreccio di arte varia e sofisticata, dove il paroliere e cantautore divengono il compositore e polistrumentista, le sonorità visive formano un immaginario atlante della affabulazione odeporica di suono e poesia realizzata come squarci di pittura astratta nello spessore intellettuale che si muove fra la gravità di riflessioni critiche, l'introspezione, e una sotterranea e tagliente (auto)ironia, ricercata nelle piccolezze e banalità del vissuto di una provincia abitata da personaggi pittoreschi e riempita di oggetti smessi e di parole vecchie,²⁹ posta ai limiti della marginalità da cui reagisce sviluppando l'interesse per l'esterno e riuscendo a estremizzare la voglia di esotismo e la spinta immaginifica che permette di collegare l'impetuoso e radicale americano Hemingway alla polvere sollevata dal ciclista piemontese Giovanni Gerbi, il protagonista di *Diavolo rosso*.

Paolo Conte diviene il pittore del piccolo mondo antico di quel territorio ritratto con il simbolismo delle tinte.³⁰ La tensione della musica si oppone al rilassamento della pittura; la musica si impone nell'impaginato della canzone.

27 Bico-Guido 2011.

28 La Via 2017.

29 Romagnoli 2008.

30 Romana 2006.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Antonelli, Giuseppe

2010 *Ma cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantato*, Bologna, il Mulino.

Bico, Mauro; Guido, Massimiliano

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

Borgna, Gianni

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

Canessa, Fabio

2008 *Azzurro. Conte, Celentano, un pomeriggio...*, Roma, Donzelli.

Capasso, Ernesto

2013 *Paolo Conte. Il viaggiatore dei paesaggi cantati*, Roma, Arcana Edizioni.

Cogliati, Samuel

2020 *Inseguire Paolo Conte (qui e altrove)*, Possibilia, Sesto San Giovanni/MI (orig. in digitale 2016).

Conte, Paolo

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

Coveri, Lorenzo

1996 *Per una storia linguistica della canzone italiana*, in *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, a c. di Lorenzo Coveri, prefazione di Roberto Vecchioni, con un testo di Pier Vittorio Tondelli, Novara, Interlinea, pp. 13-24.

Coveri, Lorenzo; Diadori, Pierangela

2020 *L'italiano lungo le vie della musica: la canzone*, Firenze, Cesati.

De Angelis, Enrico (a c. di)

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

De Mauro, Tullio

1996 *Note sulla lingua dei cantautori dopo la rivoluzione degli anni '60*, in *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, a c. di Lorenzo Coveri, prefazione di Roberto Vecchioni, con un testo di Pier Vittorio Tondelli, Novara, Interlinea, pp. 37- 44.

Eco, Umberto

1964 *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani.

Ferroni, Giulio

1996 *De André e De Gregori non sono blasfemi*, "Liberal", 20.

Furnari, Manuela

2009 *Paolo Conte. Prima la musica*, Milano, il Saggiatore.

2019 *Quando correva il Novecento. Uno studio su "Razmataz" con Paolo Conte* in Paolo Conte, *Razmataz*, Milano, Feltrinelli.

Giovanazzi, Paolo

2010 *Paolo Conte. Il maestro è nell'anima*, Reggio Emilia, Aliberti.

La Via, Stefano

2017 *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, con cd-rom, Roma, Carocci, nuova ediz.

Mitchell, Tony

2007 *Paolo Conte: Italian 'Arthouse Exotic', "Popular music"*, 26, pp. 489-496.

Pinto, Paolo

2017 *Paolo Conte. Ricordo di Francia*, Milano, Auditorium.

Poli, Diego

2018 *La scrittura 'migrante' di Giovanni Pascoli*, in C. Carotenuto, E. Cognigni, M. Meschini, F. Vitrone, a c. di, *Pluriverso italiano: incroci linguistico-culturali e percorsi migratori in lingua italiana*, Atti del Convegno internazionale, Macerata - Loreto 10-11 dicembre 2015, Macerata, eum, 2018, pp. 265-281.

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.

Salvatore, Gianfranco

1997 *Mogol-Battisti. L'alchimia del verso cantato. Arte e linguaggio della canzone moderna*, Roma, Castelvecchi.

Verdelli, Giorgio

2022 *Paolo Conte*, Milano, Sperling & Kupfer.

Zoppi, Isabella M.

2006 *Paolo Conte. Elegia di una canzone*, Genova, Zona.

Zuliani, Luca

2010 *Poesia e versi per musica*, Bologna, il Mulino.

2018 *L'italiano della canzone*, Roma, Carocci.