

“MA QUELLA FACCIA UN PO’ COSÌ”.

L’ITALIA E GLI ITALIANI DI PAOLO CONTE

Giulio Ferroni

L’eccezionale sapienza musicale e poetica di Paolo Conte, con i primi grandi successi degli anni Settanta, si è dispiegata entro una percezione delle trasformazioni della società italiana in atto nei decenni precedenti; questa lo ha condotto a tracciare un’impareggiabile e intensa immagine di un mondo provinciale, popolare e piccolo borghese, nel suo esitante affacciarsi sull’orizzonte della nuova società di massa e dei consumi, nel suo progressivo uscire dal proprio spazio tradizionale, per incontrarsi, tra cautele, paure, desideri, con nuovi rapporti sociali, nuove abitudini pubbliche, nuovi desideri, nuovi modelli di vita (fenomeni variamente avviati nel primo Novecento e accelerati in modo determinante nel cosiddetto *boom* del dopoguerra).

Nelle celebri canzoni degli anni Settanta prende voce, tra malinconia e ironia, il vario contraddittorio confrontarsi tra vite già chiuse in ristretti limiti materiali, economici, psicologici, e le attrazioni del mondo di fuori, le suggestioni di quanto di più esso sembrava offrire, di altri spazi di vita e di consumo, magari di impensata trasgressione. Il primo Conte sembra scavare, con formidabile slancio poetico, nella ‘verità’ di questa contraddizione, nell’attrito tra quanto ‘resisteva’ del passato, della sua densità umana – magari gretta, ma con una sua genuina autenticità – e quell’inevitabile proiettarsi oltre, seguendo i richiami di tutto ciò che appariva e si imponeva come più aperto, evoluto, doverosamente moderno. Si può dire che egli abbia dato voce a quel trasformarsi dell’«umile Italia» che altri hanno percepito sotto il segno della nostalgia e della perdita, riconducendola a grandi prospettive storiche e politiche, tra radicali tensioni psichiche, ossessioni e ostensioni insostenibili: ma in lui non si toccano gli esiti, i punti di vista, le situazioni estreme, ma forme di vita più semplici, banali e diffuse, esperienze comuni e dimesse, che non pretendono niente di sé, tanto più vere in quanto non ostentano nessuna crucialità storica.

Sono voci, gesti, sguardi, espressioni che oggi ci vengono incontro con l'evidenza e il ritmo di quel primo dopoguerra in così tumultuoso movimento, tracce di una quotidianità che è stata cancellata dai successivi sviluppi del tardo Novecento: nel gioco dei comportamenti e dei rapporti interumani (e qui sta la loro forza poetica), fanno trasparire una continua, insistente interrogazione esistenziale, in cui anche nei gesti più banali, negli atti e nelle posture più dimesse, traspare il senso di qualcosa che sfugge. Le parole messe in movimento dalla musica tendono verso possibili esiti felici che non possono darsi mai come risolutivi e mettono in causa più volte sfasature, equivoci, difficoltà dei rapporti tra i sessi, grovigli, conflitti, mancanze nell'attrito tra maschile e femminile. D'altra parte da questi motivi scaturisce una cruciale sovradeterminazione: l'autore, pur mantenendo la sua distanza, insieme ironica e affettuosa, verso i personaggi che li esprimono, arriva spesso ad assumerli su di sé, fa vibrare in essi e attraverso di essi anche un proprio senso di mancanza, una propria passione e inquietudine per le evoluzioni del tempo, per gli impulsi e il disagio del desiderio, per l'alterità e la fascinazione del mondo femminile, per la consistenza stessa dell'io, per lo sguardo verso il mondo e per lo sguardo del mondo su di sé.

Questa sovradeterminazione riceve sostanza e qualità dal ritmo, dalla musica, e dalla voce stessa dell'autore: la sua presenza e il suo canto sono insieme quello di se stesso, dell'individuo cantautore chiamato Paolo Conte, e di quelle esistenze che vengono dalla provincia italiana, da un mondo popolare che resta legato alle proprie radici e nel contempo è attratto irresistibilmente da ciò che è fuori e che viene da fuori, in un persistere che è anche un cambiare («Se non avessi questa vita morirei», *Questa sporca vita*, 1974). E ciò dà un tono, una qualità, un'intensità tutta particolare alla voce poetica, al modo in cui la musica porta le parole a convergere con lo scorrere del tempo, a scandagliare la concretezza e l'evanescenza del vivere, ad afferrare l'inafferrabilità dell'esperienza.

Quell'Italia provinciale e popolare vi si disegna come ancora viva, tra insoddisfazioni, speranze, disposta, pur nei suoi spazi ridotti, a specchiarsi nei richiami di un mondo più vasto, smaniosa di muoversi pur non sapendo bene verso cosa, sottoposta al richiamo mimetico del consumo turistico e vacanziero, alla voglia di essere altri pur rimanendo ostinatamente in se stessi. A quell'Italia appartengono le voci e i ritratti di figure magi-

stralmente sbazzate, in pochi tratti che si direbbero anche pittorici, gesti, posture, sguardi, ammiccamenti, esitazioni, domande e risposte, tenerezza e ruvidezza. Sono i capolavori dei primi album del maestro, *Una giornata al mare*, *Wanda, stai seria con la faccia ma però*, *La giarrettiera rosa*, *Tua cugina prima (Tutti a Venezia)* (1974), *Genova per noi*, *Pittori della domenica*, *La Topolino amaranto* (1975), fino a *Gelato al limon* e a *Bartali* (1979). Ripercorrendo e riascoltando ciascuno di questi testi (e tanti altri a loro vicini) balza in tutta evidenza quella che potrebbe chiamarsi una icastica capacità di osservazione sociologica, sostenuta da una ironica simpatia umana, che a tratti conduce alla deformazione di tratti pur così concreti, con leggere deviazioni surreali, in una sorta di attenuato 'fantastico della quotidianità': e tutto sovradeterminato, come ho appena detto, quasi che, nell'impulso musicale, nella disposizione all'ascolto, l'autore venisse ad appropriarsi del quadro disegnato, finisse per attribuire alla voce del personaggio qualcosa di se stesso, un rovello psicologico che va ben al di là dei limiti di quel mondo, del suo ambito sociale.

C'è un tratto visivo (dicevo pittorico) che mi colpisce particolarmente e che si ripercuote anche in altri contesti e, in termini parzialmente diversi, in tutta la successiva produzione di Conte: il rapporto con la realtà e con l'ambiente si dispone molto frequentemente nella forma dello sguardo. Si guarda e si è guardati: e spesso viene chiamata in causa la *faccia* che guarda ed è guardata, che, guardata, mostra una determinata disposizione a essere, a vivere, a guardare l'ambiente in cui ci si muove o che si attraversa. Esemplarmente celebre è l'avvio di *Genova per noi*:

Ma quella faccia un po' così
quell'espressione un po' così
che abbiamo noi
prima di andare a Genova
e ogni volta ci chiediamo
se quel posto dove andiamo
non c'inghiotta e non torniamo più.

Faccia, parola in fondo poco lirica, che ha qualcosa di rude: se vogliamo risalire alle origini, la troviamo con molte occorrenze nella *Commedia*: soprattutto molte facce diaboliche, ma anche la faccia della luna e del sole («la faccia della donna che qui regge», *Inferno*, X, 80; «e la faccia del

sol nascere ombrata», *Purgatorio*, XXX, 25), e più volte la faccia stessa di Dante (ad esempio, nelle parole di Stazio: «perché la tua faccia testeso / un lampeggiar di riso dimostrommi?», *Purgatorio*, XXI, 113-114), e perfino quella di Beatrice («Perché la faccia mia sì t'innamora», *Paradiso*, XXIII, 70). Quasi assente *faccia* è invece in Petrarca: e del resto tutta la tradizione lirica le preferisce in modo assoluto *viso*.

Non ho avuto modo di fare un'indagine sulla frequenza di *faccia* nella poesia per musica: ora mi viene in mente solo Dorabella nel duetto del primo atto di *Così fan tutte* (n. 4: «Si vede una faccia / che alletta e minaccia»). Ma mi sembra che Conte tenga molto a sentire questa parola con una sorta di connotazione forte, che alla pur immediata referenzialità aggiunge un senso di esposizione di sé: nella *faccia* si dà l'evidenza dell'individuo, vi si riconosce la scorza esterna del suo carattere, il suo emblema personale, la cifra del suo essere, in cui convergono la fisicità e il suo oltre, la possibile sincerità e la più sfuggente indecifrabilità, la volontà di mostrarsi e il limite che la rende difficile. E sembra che il maestro sia portato a praticare questa parola anche al di là delle sue composizioni: sembra mostrarlo tra l'altro la registrazione su Youtube della seduta della cerimonia per la sua laurea *honoris causa* all'Università di Macerata, del 9 aprile 2003. Lì la sua *lectio* inizia nominando la propria stessa *faccia*: «Su questa mia faccia, sempre che sia espressiva, potete leggere tutta la soddisfazione, ma anche l'imbarazzo per non essere all'altezza di tenere una lezione magistrale...».

Una *faccia un po' così*, dunque, e non solo per i piemontesi che dal fondo delle loro campagne vengono a Genova. In immediata evidenza una *faccia* la troviamo nell'avvio di *Wanda, stai seria con la faccia ma però*: ed è come se tutto quello che dice la voce cantante sia fissato nella faccia seria della donna, con la felicità sospesa e incerta di sé che ella offre a quel tipo un po' esitante, solitario e triste, non abituato a tante effusioni; contento di quegli slanci, ma incerto della loro continuità, anche per la consapevolezza di essere uno qualunque, che a lei non ha offerto e non può offrire proprio niente. Per giunta nella sua dimessa e chiusa umanità, egli si vergogna del fatto che quegli scambi amorosi avvengano così in pubblico; se ne vergogna e lo dice con scontrosa e un po' comica *pruderie*. Ma ha comunque la gioia di sentire la donna vicina, gioia tanto più intensa quando percepisce le sue carezze solo al tatto, perché il *sole in faccia* gli impedisce la vista:

Stai seria con la faccia ma però
ridi con gli occhi, io lo so
.....

Oh, Wanda,
mi abbracci forte e poi mi dai un bacio e poi mi
dici frasi
che non mi hanno detto mai
carezze qui
carezze là
tutte per me
che non ti ho dato mai niente
piano, se no ci vede la gente
Wanda, innamorati finché vuoi
ma non ci siamo solo noi.

Io sto a guardar la tua felicità, mi chiedo quanto
durerà.
Lo so che ogni amore è sempre stato un breve
sogno e niente più,
niente più.

Però la vita è un'altra cosa, eh sì, esempio abban-
donarsi un po' così,
sentirmi il sole in faccia e non vederti,
ma capir dalla tua mano che sei qui.

In questo suo essere segno d'amore si risolve forse il senso della vita,
al di là della vana insistente ricerca di qualcosa che non si riesce nemmeno
a sapere cosa sia:

Intanto io rifletto, chi lo sa, forse la vita è tutta qua
abbiamo un bel cercare nelle strade e nei cortili,
cosa c'è, cosa c'è?

Se le foto a Venezia di *Tua cugina prima (Tutti a Venezia)* compor-
tano la messa a fuoco su un sorridente *sguardo fisso* («Vieni, facciamo an-
cora un'altra foto / col colombo in man, / così, sorridi bene senza smorfie,
/ lo sguardo fisso su di me»), *Avanti bionda* (1975) riconduce la situazione
del rapporto con la donna a una sorta di massima, quasi un accorato rilie-

vo su un'universale modalità di comportamento umano, il fatto che «poi ciascuno vive come può / e asciuga al sole la faccia stanca». Nelle ostinate dichiarazioni del protagonista di *Bartali* l'evocazione del grande ciclista, pur senza proferire il vocabolo, lo si evoca metonimicamente attraverso il *naso triste* e gli *occhi allegri*, «quel naso triste come una salita / quegli occhi allegri da italiano in gita / da quella curva spunterà / quel naso triste da italiano allegro».

Poi, oltre gli anni Settanta, ecco ancora in *L'avance* (1984) «questa mia faccia sincera» e in *Vamp* (1988) la faccia riflessa dallo specchio di un lavabo («Io non capivo un tubo / guardavo il lavabo / e la faccia che fa»); mentre in *Anni* (1989) si arriva a una più stretta sovrapposizione tra il personaggio fittizio a cui è affidata la voce della canzone e l'autore cantante, nel suo rapporto con la recitazione, con lo stare sulla scena. La faccia è ora quella di chi si espone davanti al pubblico: il soggetto si interroga sulla sfasatura tra il suo «cuore barbaro», che conosce davvero la sostanza di sé, e l'esteriore apparire nella finzione teatrale; è in gioco il senso di un'identità che si dispiega nel lento scorrere degli anni e che non può in nessun modo svelarsi negli attimi del suo apparire, quando è il teatro e non il soggetto a imprimere personaggi su quella faccia (qui c'è anche una sottile distinzione tra l'imporsi della presenza teatrale e l'azione «più lieve e superficiale» del cinema):

Il teatro ha recitato
sulla mia faccia i personaggi che
voleva lui e non volevo io
più lieve e superficiale, invece,
il cinema ha detto: Per favore
silenzio, si gira:
Sono tuo, tu sei mia.

Questa insistenza di Conte sulla *faccia* trova il suo culmine nella canzone eponima dell'album del 1995 *Una faccia in prestito*, in cui si trova anche *Il miglior sorriso della mia faccia* («Eccoti qua tutto il sorriso che ha / sì, questa mia, questa mia faccia»). Qui il tema dell'identità, del suo sottrarsi e chiudersi in un'intimità difficile da conoscere, del suo perdersi nell'esposizione di sé al pubblico, si svolge attraverso una distinzione tra la propria faccia autentica, che si vorrebbe mostrare in tutta sincerità, in tutta

la passione di vita che in essa dovrebbe esprimersi, e la faccia che in effetti si mostra ed è *imprestata da un altro*, come una *maschera* carnevalesca. Conte dà qui voce con grande intensità al conflitto, che percorre tanta arte, letteratura, filosofia del Novecento, tra la maschera e il volto; e lo svolge con un appassionato richiamo a ciò che si era prima di esporsi sulla scena, a quella *faccia* in cui si manifestava tutto il porsi della persona nel mondo, tutta la sua passione, tutta quella tensione a entrare nella vita (la «tentazione di essere»):

Con una faccia imprestata
da un altro, che – se ti fa comodo
d’altra parte vorresti la tua
da offrire a quel pubblico,
che ti guarda come a Carnevale
si guarda una maschera,
ma intanto sa che tu
non sei così.
Perché la faccia che avevi
una volta rimasta stampata qui
nei tuoi modi di fare, nel tuo
palpitare e distinguerti,
nella vecchia passione,
nella tentazione di essere,
non piangere, coglione, ridi e vai.

Formidabile tocco poetico è questo piegarsi su di sé, in dolente auto-
esecrazione, accompagnato dalla *nostalgia* di un piccolo capo di abbiglia-
mento, che il soggetto indossava quando nella sua ingenuità fu attratto dal
teatro e dalla musica, mentre era dietro le quinte a osservare l’esibizione di
un artista fortissimo:

Ho nostalgia di un golf,
un dolcissimo golf di lana blu,
c’era dentro un ingenuo
incantato da un artista fortissimo,
stavo dietro le quinte, ingolfato
di swing e di lacrime,
non piangere, coglione, ridi e vai.

Nello stesso album il tema della maschera tocca un'altra essenziale variazione in *Vita da sosia*, sostenuto tra l'altro da uno di quegli *exploit* plurilinguistici sempre più presenti nelle canzoni a partire dagli anni Novanta. Siamo del resto nel quadro di un'insistente domanda, che trova uno degli esiti più intensi, nello stesso album del 1995, in *Cosa sai di me*: domanda dispiegata e accorata, proiettata su di una perplessa onda musicale, sulla riconoscibilità del vero sé da parte della donna a cui le parole di rivolgono. Nel suo punto di vista 'altro', nonostante i sentimenti da lei suscitati, essa resta lontana; può credere magari di fissarlo in un'immagine («un'immagine, forse un modo di», dove il complemento di specificazione è intenzionalmente troncato, con la sola preposizione e il sostantivo non detto). Mentre suona l'inno di una *patria*, sempre più lontana e perduta, il soggetto resta confinato nella sua estraneità, nella sua solitudine; l'io può esporre il proprio voler essere solo nella inquieta, ripetuta domanda rivolta al *tu*, cercato ma inafferrabile:

Cosa sai di me cosa sai di me?
Se tu sai far battere il mio cuor
sì ma tu di me, cosa sai?
Cosa sai di me, cosa ne sai?

La presenza scenica, l'ansia di questo essere guardato, finisce forse per condurre a una cancellazione, alla sicurezza di *non esserci*, fino a dichiarare la propria invisibilità, come in *Clown* (in *Nelson*, album del 2010):

Clown, perdona, clown
se non si ride e non si applaude qui
clown, capisci, clown
siamo insensibili.
Clown, guardaci, clown,
siamo sicuri di non esserci,
clown, capisci, clown
siamo invisibili.