

“ALLE PRESE CON UNA VERDE MILONGA”. PER UN’ESTETICA DELLO STRANIAMENTO E DELLA GUITTEZZA

Alberto Fraccacreta

*Ecco la storia, signori,
dei due fratelli Iberra,
gente d’amore e di guerra
senza pari nel pericolo
il fior fior dei cuchilleros,
e ora stanno sottoterra.*

Jorge Luis Borges, *Per le sei corde*

*Era ancestrale il gesto tropicale,
un arco dal sereno al fortunale,
per dirti quanto è grande la questione
tra il danneggiato e l’assicurazione...
Si arrende il vento ai suoi capelli spessi
di Dio ti dice che sta lì a due passi
ma mentre va indicando l’altopiano
le labbra fanno il verso all’aeroplano.*
Paolo Conte, *Sudamerica*

La milonga è un genere musicale sorto nella prima metà dell’Ottocento lungo le argillose regioni del Río de la Plata, tra Uruguay e Argentina, dalla mescolanza e dall’espansione della *guajira aflamencada* in *guajira acriollada* e dalla probabile influenza del *candombe*, dell’*habanera* e della *chamarrita*.¹ Il vocabolo ‘milonga’ è tratto dal *kimbundu*, una lingua bantu dell’Angola – luogo d’origine degli schiavi africani del Brasile nor-

1 Cfr. Reid Andrews 1980; Selles 2004; Uriarte Rebaudi 2006; Goldman 2008. Per un’accurata sintesi storica si veda: Michelini, *Appunti sul tango argentino* <https://www.socialtango.it/served/media/articolo_modelli_ritmici_in_america_latina/articolo_modelli_ritmici_in_america_latina.html>. Consultato il 14 gennaio 2023, alle ore 16:15.

dorientale – e significa ‘parola’. Successivamente ha assunto le sfumature peggiorative di ‘chiacchierio’, ‘inganno’, ‘litigio’. L’etimologia, benché sia lievemente ondivaga, suggerisce *d’emblée* due elementi fondamentali di questa tipologia di canzone e di danza popolare: in termini etnomusicologi, la sua radice creola e africana nel processo di transculturazione (palese anche nella struttura ritmica); in ambito prettamente figurale, la sua vocazione di povertà picaresca, di cultura contadina e di mitologia pampera.² Come scrive Isabella Maria Zoppi,

la milonga è ritmo, ma prima di tutto è stato un genere di canto nato tra i *gauchos* argentini. Poi in breve, è diventata anche una danza popolare, derivata dalla più comune *habanera*; inoltre è ugualmente un preciso ritaglio di spazio, un ‘territorio’. Difatti il termine ha anche un significato aggiunto di luogo e pratica, si riferisce cioè al fatto stesso di incontrarsi per ballare la milonga, il tango e il *vals criollo*; [...] il termine indicava anche le donne ‘leggere’ che in queste [sale da ballo] lavoravano.³

La milonga è spesso suonata con un accompagnamento di chitarra in ritmo binario o di 6/8 (come l’*habanera* cubana). Ed è divisa in due sottogeneri: la *milonga campera* (anche detta *pampeana* o *surera*), legata ad atmosfere country e con un modello ritmico di 3+3+2,⁴ e la *milonga ciudadana*,

2 Aharonián 2007, p. 16: «La milonga, como la *cifra*, posee un espíritu modal. La afinación de la línea melódica, además, no responde necesariamente al principio del temperamento igual. [...] El término ‘milonga’ es polisémico, y se aplica a diversos géneros. Surge a mediados del siglo XIX, y en la segunda parte de ese siglo se usa para designar una música movidaailable, mayormente instrumental, y otra en la que predominaba el canto. Esta vertiente más lenta tuvo varios descendientes en el siglo XX, o bien sirvió de nombre amalgamador para varios formatos. Encontramos dos de ellos, por lo menos, en territorio uruguayo. Una de estas milongas, rítmicamente angular, servía como especie narrativa, y era conocida como *milonga oriental* u *orientala*. Se dio sobre todo en el sur. La segunda, era una especie muy próxima a la *chamarrita*, más claramente binaria en su metro. Las milongas forman parte del sistema del tres-tres-dos, que tuvo gran importancia y gran dispersión a lo largo de la costa atlántica de América. Los músicos populares uruguayos de la segunda mitad del siglo XX usaron a menudo otras variedades de milonga, incluida la más amable *milonga pampeana*, que pertenece a la margen sudoriental, argentina, del Río de la Plata. El *milongón*, si bien se conecta directamente a la milonga por su nombre, está más próximo a otras músicas como el *candombe*».

3 Zoppi 2006, pp. 79-80.

4 A tal proposito Michellini, in *Appunti sul tango argentino*, scrive: «Il 3+3+2 è un modello ritmico presente contemporaneamente in culture musicali geograficamente lontane, nella musica *klezmer*, nella conga cubana, nella *milonga campera* per esempio. Viene chiamato anche ‘tresillo’ quando non ci si riferisce all’omonimo gruppo irregolare, la *terzina* per antonomasia, composta invece da

più incalzante, che si rifà a un immaginario cittadino, ad «angoli di strada con empori dormiglioni».⁵ I temi principali della milonga non differiscono molto da quelli del tango – di cui è il diretto precursore –, ma al contrario di quest’ultimo possiede una musicalità più allegra e veloce. Jorge Luis Borges, che ha scritto *Per le sei corde* (1965), un volumetto di *milongas ciudadanas* – tra cui *Jacinto Chiclana* musicata da Astor Piazzolla nell’album *El tango*⁶ –, sottolinea nella prefazione al testo di voler «evitare le svenevolezze dell’inconsolabile *tango-canción* nonché l’uso sistematico del lunfardo, che dà un’aria artificiosa a delle semplici strofe».⁷

Quando sarà soppiantata dal tango a partire dagli anni Venti del Novecento, l’«*habanera* dei poveri»⁸ acquisterà un gusto retrò e parossistico che deve aver in qualche modo ispirato Paolo Conte.⁹ Sappiamo che il cantautore astigiano aveva conosciuto personalmente Atahualpa Yupanqui – uno dei massimi interpreti della musica folklorica argentina – durante la cerimonia di premiazione al Club Tenco nel 1980.¹⁰ L’incontro è fatale: il quarto album

tre note uguali. Nella *milonga campera* o *milonga pampeana* suonata dai *payadores* questo ritmo è spesso realizzato accentuando le note gravi della chitarra e prende il nome di *bordoneo*. Gabino Ezeiza, *payador* afroargentino famosissimo nato del 1858, si attribuisce il merito di aver portato lui il ritmo binario del *candombe*, riferendosi presumibilmente al 3+3+2 o ad una sua variante, nella *payada* e quindi nella *milonga pampeana*. Altri sostengono invece che la *milonga pampeana* sia il risultato della binarizzazione della *guajira aflamencada* in *guajira acriollada* resasi necessaria in quanto i *payadores* non erano abituati alla complessità ritmica ed esecutiva del flamenco. Esistono poi testimonianze e approfondimenti secondo cui la *milonga pampeana* deriva direttamente dalla *guajira acriollada*. La *milonga campera* viene oggi praticata dai moderni cantautori come Atahualpa Yupanqui, Argentino Luna, José Larralde e Alfredo Zitarrosa. In tempi recenti Astor Piazzolla ha ‘restaurato’ il 3+3+2 assumendolo a modello ritmico nei suoi tanghi».

5 Cortázar 2022, p. 76.

6 In questo disco figurano altri pezzi scritti da Borges, come *A Don Nicanor Paredes*, che sarà cantata da Francesco Guccini in un concerto all’Osteria delle Dame il 19 gennaio 1985.

7 Borges 2020, p. 5. Ma si tenga presente anche Borges 2019.

8 Carrera, *Alle prese con una verde milonga* <<https://theitaliansong.com/it/songs/alle-prese-con-una-verde-milonga-2/>>. Consultato il 15 gennaio 2023, alle ore 10:48.

9 Conte 2003, p. 8: «Ciò non toglie che poi, avvicinandomi alla musica sudamericana, non abbia raccolto il fascino e il senso dell’avventura che il mondo sudamericano può offrire. Non ho potuto dimenticare in questa canzone [*Sudamerica*] alcuni contrasti che nel paesaggio metropolitano di una città sudamericana si possono rilevare, e che sono fatti di grattacieli, di cose molto nuove e contemporaneamente molto antiche, di atteggiamenti rituali, tribali, soprattutto di etnie provenienti da luoghi lontani. [...] Non ho potuto dimenticare le esagerazioni tipiche dei sudamericani, capaci di parlarti di un semplice tamponamento tra due macchine in un parcheggio come fosse una discussione sui massimi sistemi».

10 È molto significativo il ricordo personale di Carrera nel già citato articolo web *Alle prese con*

in studio, pubblicato il 31 maggio 1981, s'intitolerà *Paris milonga* a testimoniare il fatidico connubio tra lo swing e la tradizione latinoamericana. «Gli anni Ottanta arrivano – scrive Giorgio Verdelli – mentre Paolo Conte continua il lavoro nello studio legale, ma è sempre più dedito alla composizione di nuovi brani. [...] *Paris milonga* è senza dubbio uno dei suoi capolavori discografici. Sviluppa già una forte matrice jazzistica e la mescola alla musica sudamericana, vista anche come fascinazione di un mondo immaginario». ¹¹

Il brano di apertura di *Paris milonga* (che conta nella sua compagine autentici classici dell'opera contiana, come *Via con me*, *Madeleine*, *Boogie*, *Parigi* e inaugura la cosiddetta «seconda maniera») ¹² è *Alle prese con una verde milonga*, un pezzo ben capace di esemplificare e, quasi, miniaturizzare il concetto di *ailleurs*, alla base di tutto l'esotismo di Conte:

Il mio esotismo è un malessere che i francesi chiamano
ailleurs, il senso dell'altrove, tipico degli scrittori nove-

una verde milonga: «Nel 1982, presentando la sua 'Milonga verde' in un concerto che tenne alla Televisione del Canton Ticino, nella Svizzera italiana, Conte confermò che l'ispirazione gli venne dall'incontro con Atahualpa Yupanqui al Festival del Club Tenco di Sanremo nel 1980. Non il grande Festival della canzone di Sanremo, ma uno più piccolo e sofisticato, un festival di cantautori. Atahualpa era lì come ospite d'onore e per ricevere il Premio Tenco. Per caso c'ero anch'io, e questo è quello che ricordo. Nel 1980, l'Argentina era sotto il tallone della cosiddetta 'Guerra Sporca', responsabile dell'imprigionamento, della tortura e della scomparsa di 30.000 cittadini. Il Premio Tenco non è politico di per sé, ma era impossibile non pensare alla situazione in Argentina quando la giuria ha invitato Atahualpa dal suo esilio a Parigi per consegnargli il premio. Alla conferenza stampa successiva al premio, diversi giornalisti benpensanti o un po' presuntuosi volevano estrarre da Atahualpa una dichiarazione contro il regime argentino. Atahualpa era impenetrabile. Alto, grande, una montagna d'uomo, guardava quegli scribacchini come un condor delle Ande guarderebbe una preda poco invitante che si allontana nel folto della foresta, e non diceva una parola. Il confronto tra i giornalisti queruli e il dio silenzioso andò avanti fino a quando Sergio S. Sacchi, uno degli organizzatori del festival, si alzò e disse loro quello che dovevano sapere. 'Sentite, lui ha dei parenti in Argentina. Non capite che state mettendo in pericolo la sua famiglia se continuate a fargli domande politiche?'. Alcuni capirono e si fermarono. Altri erano quasi offesi di non poter ottenere ciò che volevano dall'illustre rifugiato. Atahualpa non mosse un muscolo. In mezzo al trambusto, Paolo Conte era seduto in fondo, attento, guardava, ascoltava, senza dire nulla. Alla fine, la conferenza stampa finì e i giornalisti se ne andarono a mani vuote. Atahualpa si alzò lentamente, come un gigante di pietra mosso da una forza interna imperscrutabile, e lasciò che un sorriso gli incrinasse le labbra. Più tardi – se mi ricordo bene, ma credo di sì – lui e Paolo Conte erano seduti allo stesso tavolo a parlare. Io ero seduto a un altro tavolo e non riuscivo a sentire quello che dicevano, non sapevo nemmeno che lingua parlassero, probabilmente il francese».

11 Verdelli 2022, pp. 49 e 53.

12 Bico-Guido 2011, p. 59.

centisti, 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 attuire 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.¹³

Trasferire situazioni quotidiane in un contesto *altro* è un esempio della sottesa codificazione letteraria (una consapevole mitizzazione e *rêverie* con soggetto trascendentale, una sorta di «immaginario»)¹⁴ dei testi di Conte, dalla fisionomia autonoma e calcarea, apparentabili al «canone della poesia»,¹⁵ che spesso – anche per via del consueto *understatement* del cantautore¹⁶ – sono stati catalogati in coda alla musica o in suo subordine.¹⁷ L'*ailleurs* non si configura soltanto come scelta di stile, ma cela in sé il tratto peculiare di un'ambizione estetica, di una poetica di «straniamento», inteso nell'accezione šklovskiana, cioè come rappresentazione degli oggetti al di fuori dell'«automatismo della percezione».¹⁸ Tale straniamen-

13 Conte 2003, p. 77.

14 Zublena 2009, pp. 123-124: «Conte, invece, costruisce – ed è un merito straordinariamente originale che gli va ascritto – un immaginario legato certamente alla storia sociale, all'arte, al cinema, in primissimo luogo alla musica, particolarmente al jazz pre *bebop* e alle danze sudamericane, con il loro correlativo tematico di ambientazioni d'epoca».

15 Zoppi 2006, p. 36.

16 Conte 2003, p. 39: «È molto faticoso per me, l'ho già detto, piegare la lingua italiana alle esigenze ritmiche e metriche della musica. Sappiamo tutti che quella italiana è una lingua bellissima, ma estremamente difficile da adattare musicalmente per la mancanza di tronche e di elasticità delle sillabe. Tante volte la mia vocazione di musicista mi porta a storpiare la lingua italiana, o a mescolarla con altre lingue per ottenere un risultato buono dal punto di vista ritmico. Mi ha divertito affrontare altre lingue per la loro capacità filmica, cinematografica, teatrale di raccontare al di là dei significati letterali».

17 Si pensi a quanto scritto da Nicola Piovani, in *ivi*, p. XIII: «Le canzoni di Conte sono sornionamente equivoche, dotate di testi strepitosi che a volte ingannano l'ascolto, e possono far pensare a poesie che abbiano cercato melodie su cui appoggiarsi. Tutt'altro: a me sembra piuttosto che la scintilla di partenza di queste brevi composizioni sia sempre un'intuizione musicale – una cellula armonica, un ritmo obliquo, una cadenza fuori contesto, un colore orchestrale incongruo –, e ho la convinzione che sia quella scintilla a suggerire poi storie fantastiche, con i personaggi che le abitano, le trasgressioni liriche dei versi». Si vedano anche gli intensi saggi di Furnari 2009 e La Via 2020, pp. 209-211.

18 Šklovskij 1974, p. 12: «Ed ecco che per restituire il senso della vita, per 'sentire' gli oggetti, per far sì che la pietra sia di pietra, esiste ciò che si chiama *arte*. Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come 'visione' e non come 'riconoscimento'; procedimento dell'arte è il procedimento dello 'straniamento' degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta

to – assai evidente in *Paris milonga* – ritorna, ad esempio, nella ‘saga del Mocambo’ (la quale conta quattro episodi: *Sono qui con te sempre più solo* 1974; *La ricostruzione del Mocambo* 1975; *Gli impermeabili* 1984; *La nostalgia del Mocambo* 2004) con il suo crescente senso di «ritmo sconfinato di rumba», di ambiente e clima psicologico disadorno, caotico, legato metonimicamente all’idea beckettiana di fallimento e di riscatto a livello artistico, esistenziale, sentimentale.¹⁹ Una sorta di *outsiderism*²⁰ che è ben presente in canzoni quali *Lo zio* (1982), *Come di* (1984), *Spassiosamente* (1987), *Jimmy, ballando* (1987), e che a larghe maglie ha un corrispettivo più propriamente narrativo in quegli autori che hanno raccontato i bassifondi urbani (Stephen Crane, *Maggie. A Girl of the Streets*, 1893), la miseria *bohémienne* (Raffaële Carrieri, *Fame a Montparnasse*, 1932), il riscatto dei reclusi (Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49*, 1966), le dissoluzioni familiari (Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, 1967). In tale direzione, è possibile tracciare una minima linea di tangenza con l’attenzione posta da Fabrizio De André alle minoranze, in quasi tutti i suoi album.²¹

Alle prese con una verde milonga, che condivide con *Boogie, Sudamerica* (1979) e *Dancing* (1982) l’ambientazione *fantaisiste* in una sala da ballo, reca già nel titolo uno dei dispositivi retorici²² preferiti da Conte: la si-

la difficoltà e la durata della percezione, dal momento che il processo percettivo, nell’arte, è fine a sé stesso e deve essere prolungato; *l’arte è una maniera di ‘sentire’ il divenire dell’oggetto, mentre il ‘già compiuto’ non ha importanza nell’arte».*

19 Com’è noto, Conte ha svolto per anni la professione di avvocato fallimentarista, peraltro effigiando sé stesso nel «Curatore» della ‘saga del Mocambo’. In una circostanza, il cantautore ha anche affermato che spesso i protagonisti delle sue canzoni sono «falliti che destano simpatia e identificazione e hanno grandi energie e, in fondo, grande forza». Cfr. Padalino 2021.

20 Si pensi al «macaco senza storia», lo *sparring partner*, il «pugilatore», pronto a ricevere colpi perché pagato per allenare un altro pugile, metafora di un vecchio seduttore che, nonostante la sua posizione di svantaggio, riesce con la «calma più tigrata» a tendere una trappola ‘amorosa’ alla donna nel «gioco dei sentimenti inafferrabili»: Conte 2003, p. 103. A tal proposito Capasso 2016, p. 4 nota: «La fuga dalla quotidianità è un tema che affascina l’autore, intento a raccontare personaggi alla ricerca di un riscatto, come lo *sparring partner* del brano omonimo».

21 Lungo tutto l’arco della sua fortunata carriera, lo *chansonnier* genovese ha posto a suggello della sua opera – estremamente duttile e compatta – gli sconfitti, chi sta ai margini: i tossicodipendenti e i suicidi in *Tutti morimmo a stento* (1968), gli alienati e gli emarginati in *Non al denaro non all’amore né al cielo* (il riadattamento dall’*Antologia di Spoon River*, 1971), gli anticonformisti e i reietti in *Storia di un impiegato* (1973) e in *Rimini* (1978), i gruppi etnici e linguistici in *L’indiano* (1981) e in *Creuza de mă* (1984). Trovano spazio, persino, i perseguitati politici come Gesù e Maria (*La buona novella* 1970).

22 Caffarelli-Ricci-Telve 1994, pp. 139-171, oltre alla sinestesia, individuano tra i più utilizzati

nestesia. Quest'ultima, che in altre canzoni devia volentieri verso uno scarto semantico dal sapore ungarettiano (i «guanti bui» di *Sparring partner* 1984) o verso una «pervasiva figuratività»²³ di stampo allegorico, ha qui la funzione di evocare, attraverso la sfera sensoriale del colore, esattamente come *It's a green dream*²⁴ (2000), l'«origine» della milonga, l'Africa, terra di «frontiera», di *inseguimento* e storicamente di *ida y vuelta*. Interessante, inoltre, il rilievo di Bico e Guido, secondo cui «il colore verde crea un'associazione di idee piuttosto complessa, perché richiama l'anima, connessa alla sfera femminile e alla musica, rappresentando una delle sue (se non la principale) nervature concettuali e poetiche sottese a questo testo».²⁵ Più approfonditamente, con Jung e Hillman, si può asserire che c'è una stretta correlazione tra il verde e l'anima (non si dimentichi l'«anima verde» dell'*Anguilla montaliana*), specialmente «nella sua manifestazione femminile archetipica di Venere».²⁶ Si instaura così il «triangolo anima-donna-musica» – caratteristico del Conte di quegli anni – che «si fa veicolo di interconnessione macrotestuale»²⁷ e che lascia emergere un più stretto parallelismo nelle relazioni metaforiche uomo-donna e musicista-musica. L'esecuzione è retta sin dall'inizio, costantemente, dal basso che scandisce un tempo «nel quale si realizza l'incontro» tra «la danza e la suggestione del ritmo».²⁸ Dal punto di vista strutturale, la canzone è composta da un *chorus A* e un *chorus B* con il *bridge* posto alla fine di entrambi. I due *chorus* agiscono musicalmente come «una specie di recitativo, che si muove intorno a una delle due note più importanti della tonalità, la dominante, il Do2, amplificandola con l'aggiunta di suoni vicini, presi cromaticamente, che servono a intonare le

sistemi retorici contiani la dittologia sinonimica, l'onomatopea, il calembour, l'anfibologia, il fonosimbolismo.

23 Zublena 2009, p. 130.

24 Conte 2003, p. 75: «*It's a Green Dream* è una delle canzoni chiave, ed è la canzone cara ai neri americani che sono arrivati a Parigi, perché in un testo brevissimo, ripetuto in modo un po' tribale, si immagina un ritorno ad antiche ascendenze della loro razza, e si evoca la terra del Mozambico, come un paradiso perduto. Non dimentichiamoci che sono neri americani i cui avi provengono da una deportazione, e quindi hanno una patria lontana quasi dimenticata, rimasta nel loro sangue, nei loro ritmi, nel loro modo di camminare, di vivere, di pensare, di immaginare, di sognare. Ecco, questo è il 'sogno verde', il sogno del Mozambico, terra perduta che si vorrebbe ritrovare».

25 Bico-Guido 2011, p. 84.

26 Ivi, p. 124.

27 Ivi, p. 60.

28 Ivi, p. 78.

prime sillabe di ogni frammento». ²⁹ Ecco il testo del pezzo: ³⁰

CHORUS A

Alle prese con una verde milonga
il musicista si diverte e si estenua ...
E mi avrai, verde milonga,
che sei stata scritta per me,
per la mia sensibilità, per le mie scarpe lucidate ...
per il mio tempo, per il mio gusto,
per tutta la mia stanchezza e la mia guittezza ...
Mi avrai, verde milonga inquieta,
che mi strappi un sorriso di tregua ad ogni accordo
mentre, mentre fai dannare le mie dita ...

BRIDGE

... Io sono qui
sono venuto a suonare,
sono venuto ad amare
e di nascosto a danzare ...

CHORUS B

E ammesso che la milonga
fosse una canzone, ebbene io
io l'ho svegliata
e l'ho guidata a un ritmo più lento ...
Così la milonga rivelava di sé
molto più, molto più di quanto apparisse ...
la sua origine d'Africa,
la sua eleganza di zebra,
il suo essere di frontiera, una verde frontiera ...
una verde frontiera tra il suonare e l'amare,
verde spettacolo in corsa da inseguire...
da inseguire sempre, da inseguire ancora
fino ai laghi bianchi del silenzio
finché Atahualpa o qualche altro dio
non ti dica: *descansate niño*,
che continuo io ...

29 *Ivi*, p. 80.

30 Il testo di *Alle prese con una verde milonga* è citato da *ivi*, pp. 79-80, con qualche modifica nella suddivisione dei versi.

BRIDGE

... Io sono qui,
sono venuto a suonare,
sono venuto a danzare
e di nascosto ad amare ...

L'incipit del brano esibisce un'inversione sintattica che vuole accentuare l'impegno dell'artista nella risoluzione di una questione complessa (la locuzione proposizionale «alle prese con...»). Classico della scrittura di Conte è lo stile binario che si estrinseca nella forma di un'antinomia impropria, imperfetta («si diverte e si estenua»), tesa a suggellare – anche più avanti – la fatica («mentre fai dannare le mie dita») e la soddisfazione («un sorriso di tregua ad ogni accordo») del lavoro. Dal punto di vista diegetico, uno degli elementi più intriganti è certamente lo spostamento *sur-le-champ* dalla terza alla prima persona singolare. Secondo Bico e Guido,

la canzone racconta di un musicista, introdotto in terza persona, che si cimenta in una milonga. L'identificazione con questa figura avviene già dal terzo verso, dove si passa all'*io*, che si concede e si lascia andare alla musica («mi avrai»), in un *raptus* creativo, per tirarne fuori il segreto, l'alchimia («l'ho svegliata e l'ho guidata a un ritmo più lento»)³¹.

Al processo identificatorio si aggiunge il valore demarcativo-assertivo dato dalla congiunzione coordinante copulativa³² che ha il potere di inserire l'incontro tra l'attante e l'oggetto dell'azione *in medias res*, nel tempo inconcusso dell'esecuzione. Il passaggio, liricamente fecondo, dal musicista all'*io* – che afferma con orgoglio la propria «guittezza»,³³ la mediocrità del mestierante – va letto anche nell'ambito dell'iconizzazione di una situazione quotidiana, per via dell'*ailleurs* (qui evidenziato in una sorta di 'tradimento' del processo creativo nel suo svolgersi, opportunamente *straniato* con

31 *Ivi*, p. 78.

32 Seriani 1989, p. 453, ricorda che «l'attacco di una poesia con un *e* o un *né* suggerisce quasi «una continuità ideale del detto col non detto».

33 Bico-Guido 2011, p. 83: «L'unica piccola escursione lessicale in un registro più alto è rappresentata dal sostantivo *guittezza*, neoformazione da *guitto*, cui viene applicato il suffisso *-ezza*, di sicura coniazione contiana (De Mauro, 2000). In presenza di un arcaico e poetico *gutteria*, Conte predilige una licenza poetica, anche per motivi di rima interna con l'altro sostantivo, *stanchezza*, più associabile all'area semantica della mediocrità, della bassezza».

il transito dei referenti pronominali). Si ricordi quanto detto a proposito di *Aguaplano*, pezzo compreso nell'omonimo album del 1987, che ha molti punti di contatto con *Alle prese con una verde milonga*: «L'indagine è condotta da un personaggio – che non sono certo io, anche se la canzone è tratta in prima persona – che si accorge che sull'acqua sta oscillando un grande pianoforte a coda, e chiede al pilota di abbassarsi per osservare meglio». ³⁴

Il soggetto delle storie di Conte, insomma, non è del tutto 'empirico', ³⁵ ma – come già rilevato – 'trascendentale', immerso in una cornice squisitamente letteraria, sfocata e arcana, impreziosita da una vena di estetizzante *décadence*. L'io del musicista reclama immediatamente il diritto di possedere la milonga *passivizzandola* ³⁶ («sei stata scritta per me, / per la mia sensibilità, per le mie scarpe lucidate... / per il mio tempo, per il mio gusto», sempre in stile binario), ma essa sguscia via a causa della sua natura elusiva, arrivando persino a ribaltare i rapporti di potere («e mi avrai, verde milonga inquieta»), ³⁷ che assumono così vaghe connotazioni erotiche. ³⁸ Nel *bridge* il ruolo preponderante per comprendere a fondo l'esperienza descritta e il triangolo semiotico *anima-donna-musica*, ³⁹ è nel topodeittico prossimale «qui», ⁴⁰ *Hiersein* che effigia spazialmente una sala da ballo consunta e, più in generale, l'icastico *rendez-vous* ove fruire della «dimensione esistenziale autentica (la 'tentazione di essere', di *Una faccia in prestito*)», ⁴¹ un attimo di assoluta compiutezza e compresenza in cui lo spazio stesso è abolito e il tempo bloccato nel vibratile flusso d'eterno.

34 Conte 2003, p. 10.

35 Anche se, secondo Zublena 2009, pp. 135-136, proprio in *Alle prese con una verde milonga* siamo in presenza di un «soggetto enunciante [...] parecchio vicino all'immagine dell'autore empirico».

36 Bico-Guido 2011, p. 84: «La milonga, in questo caso, subisce una *passivizzazione*, nel senso che l'artista, tramite l'uso del passivo, 'sei stata scritta', quasi la depotenzia e la avoca a sé stesso, 'per me', rivendicando un rapporto esclusivo, privilegiato, con lei».

37 *Ibidem*: «La coppia di aggettivo e sostantivo 'verde milonga' è ripetuta tre volte, e nell'ultima circostanza è *foderata* da un altro aggettivo, 'inquieta'».

38 Come scrive Capasso 2016, p. 5, il «musicista protagonista di *Alle prese con una verde milonga*» sembra «perso in un abbraccio sconfinato con la sua musica, atto di passione e di vita non così distante dal rapporto d'amore con la donna amata».

39 Si veda anche, a tal proposito, la suggestiva intervista rilasciata a Videtti 2005.

40 Con lo scopo «di mettere in luce il piano – viene da dire quasi etico – di assoluta immanenza in cui si muove il personaggio che dice io»: Zublena 2009, p. 133.

41 Bico-Guido 2011, p. 85.

La proposizione concessiva in apertura della seconda parte della canzone («E ammesso che...») esplicita la bifidità della milonga: il congiuntivo imperfetto («fosse... apparisse...») testimonia la possibilità di un *surplus* di significato che l'artista stesso vuole dichiarare con una linearità logica, provando ora a ragionare sui propri meriti («io l'ho svegliata»), sul ruolo di suscitatore d'incanto («e l'ho guidata a un ritmo più lento»)⁴². Ma, ancora una volta, là dove accade una costrizione concettuale, la milonga fugge idealmente in un territorio franco, *opaco*,⁴³ irto di emblemi che rivelano nient'altro che l'insufficienza di una piena rivelazione («Africa», «zebra», «frontiera», tutti correlativi oggettivi): è a questo livello e limite del dicibile che il suonare e l'amare, la danza e la donna, determinano lacanianamente la «traccia d'esilio»⁴⁴ del soggetto in pertinace caccia di un'espressione – linguistica o musicale – capace di concludere tutta l'insondabilità delle associazioni, l'infinita semiosfera. Giustamente Bico e Guido notano la prossimità del testo contiano con le acquisizioni della poesia contemporanea – si potrebbero citare particolarmente *Il Conte di Kevenhüller* di Giorgio Caproni (1986), *Viaggio terrestre e celeste* di Simone Martini di Mario Luzi (1994), e più in generale la sfiducia nel linguaggio tipica dell'ortonomia e di tutta l'opera di Fernando Pessoa – che ha compreso come la parola elida «la cosa che nomina non appena viene pronunciata».⁴⁵

42 La supposta scelta del musicista di adottare «un ritmo più lento» potrebbe coincidere con un consapevole ritorno alla *milonga pampeana*.

43 Qui è possibile ravvisare quell'«opacità semantica» in cui «il linguaggio verbale a un tempo denuncia i suoi limiti e dà un mandato di supplenza semantica al linguaggio musicale, ovviamente chiamato al suo ruolo più naturalmente ricevuto, cioè di espressione di uno stato emotivo»: Zublena 2009, p. 125.

44 Lacan 2006, p. 139: «La contingenza l'ho incarnata nel *cessa di non scriversi*. Perché qui non c'è nient'altro che incontro, l'incontro nel partner dei sintomi, degli affetti, di tutto ciò che in ciascuno indica la traccia del suo esilio, non come soggetto ma come parlante, del suo esilio dal rapporto sessuale». Secondo Jacques Lacan, l'amore è appunto «l'incontro di due tracce d'esilio», le quali nella contingenza dell'incontro stesso sperimentano la tensione dell'*encore*, cioè la necessità di un'infinitudine (il *non cessare di scriversi*, lo spostamento della negazione). Ecco perché, provocatoriamente, lo psicanalista francese sostiene che «non esiste rapporto sessuale»: nonostante tale insopprimibile tensione, non è mai possibile in realtà fare Uno con l'altro, completare l'eterno desiderio. Così come non è mai possibile definire chiaramente la musica e la donna in *una sola* espressione linguistico-musicale.

45 Bico-Guido 2011, p. 85.

Non resta, dunque, che il «luogo mistico»⁴⁶ del «lago bianco», il «silenzio»⁴⁷ – sinestesia, «metafora tanatologica»⁴⁸ e, insieme, reticenza – come vetta ritmica che riannoda i confondimenti e le liminalità armoniche,⁴⁹ la pace oltre l'inquietudine, il riposo dopo la performance, metaforizzate così la morte e la trascendenza.

Insomma, la milonga, la musica viene 'evocata', tramite un vero e proprio rito, che si risolve tutto nel suono, nella danza e nell'amore. [...] Il convegno d'amore, per così dire, avviene perciò, non solo «di nascosto», ma è tutto all'interno della musica; le parole devono arrendersi e tacere.⁵⁰

Estremo punto di contatto con l'umano, a soccorrere l'artista guitto arriva Atahualpa Yupanqui – il cui nome riecheggia l'ultimo sovrano inca giustiziato da Francisco Pizarro –, reale e leggendario *milonguero* della pampa, «Dio affettuoso, consolatore, ma anche austero».⁵¹ Il suo imperativo («*descansate niño*»)⁵² possiede, secondo Zublena, anfibologicamente la forza di un rovesciamento della «prospettiva io-centrica» con l'«astanza di quell'altro 'io' extraumano», *débrayage* enunciativo.⁵³ Si entra così nell'ambito della problematica 'sacralità' contiana che si nutre di miti pagani e di una rotondità panteistica, presente soprattutto nelle notazioni relative al paesaggio,⁵⁴ oltre

46 *Ivi*, p. 61.

47 Questo potrebbe essere, più precisamente, uno dei «*vacua* testuali», segnalati da Zublena 2009, p. 124, che «hanno spesso la funzione di ostendere l'incompletezza del discorso verbale e di lasciare, letteralmente, la parola al discorso musicale, che ne integra i significati soprattutto sul piano della sfera pratica».

48 *Ivi*, p. 136.

49 La Via 2020, p. 218: «Tutto quel che nel testo verbale rimane appena accennato e sospeso, la musica seguente si incarica in un certo senso di 'compiere', 'spiegare', 'risolvere', e al contempo di rendere ancora più precisamente 'segreto' e misterioso».

50 Bico-Guido 2011, p. 85.

51 *Ivi*, p. 86.

52 *Ibidem*: «Significa 'riposati', ma richiama anche, per omofonia, l'italiano 'scansati, togliti'».

53 Zublena 2009, p. 136.

54 Si noti quanto da Zublena 2009, p. 144, intorno a *I giardini pensili hanno fatto il loro tempo* (1992): «Quello spazio lontano che ha il colore dell'indistinzione ('un nero già blu') è appunto indicato dal topodeittico distale *laggiù*, rispetto a cui il soggetto denuncia la propria estraneità. Sciogliendo la metafora, siamo in presenza di una rappresentazione del fuori: se si vuole, dello spazio della morte. C'è però un primo spiazzamento: i giardini paradisiaci che sono *là* – nel fuori – non li potremo più vedere: come se li conoscessimo già, pur non essendovi mai stati. Evidentemente erano un luogo dell'immaginazione, di una immaginosa felicità mentale. Di qui la figurazione sobriamente euforica di un'Africa della mente».

che nel tema della donna-musica (si pensi a *L'ultima donna*,⁵⁵ inserita sempre in *Paris milonga*, quasi una leopardiana *angelica sembianza*, racchiusa in una *callida iunctura*: «Aeronautico è il cielo / vuoto, abissale sarà / senza orologi quel viaggio / tra stelle e cenere andrà... / E l'ultima donna che avremo, / un giardino ci sembrerà, / sì, proprio l'ultimo approdo di terra»). In una lettera a Vincenzo Mollica, il cantautore astigiano dichiara:

Mi dici che hai appena finito di ascoltare *I giardini pensili hanno fatto il loro tempo*, e che hai avvertito che certe mie canzoni sono attraversate da un senso di «religiosità». Posso dirti che non c'è niente di predeterminato, ma ammetto che, comunque, un po' di religiosità – di tipo forse pagano – si lascia intravedere tutto le volte in cui tratto il paesaggio. Forse perché il paesaggio riflette in me sempre qualcosa di sacro e misterioso, come una specie di continua preghiera. Nella canzone che hai ascoltato, la stessa parola «giardini» probabilmente contiene la sua arcaica ascendenza sulla parola «paradiso», come un'essenza di beatitudini e spiritualità.⁵⁶

La presenza di Atahualpa è quindi sinonimo di soglia metafisica («collario inevitabile della condizione di finitudine»),⁵⁷ raccolta in una «sospensione sognante»⁵⁸ in grado di durare per l'intero momento estatico dell'esecuzione. Il secondo *bridge* – che assume minime ma pregnanti variazioni⁵⁹ – ricolloca l'artista nell'aria stantia e sudata della sala da ballo, filmicamente ridonato dal lungo viaggio percettivo della musica alla condizione di guittezza. L'esperienza quotidiana del musicista è così straniata in un'atmosfera manieristica, divenendo «mezzo per conoscere»⁶⁰ la musica stessa.

55 Da un tema analogo è costituita anche *La donna della tua vita* (1992).

56 Conte 2003, p. 101.

57 Zublena 2009, p. 136.

58 Bico-Guido 2011, p. 86.

59 *Ibidem*: «Segnaliamo [...] una variante significativa: solo in questa versione della canzone (e non in quelle successive, nei *Concerti* del 1989 e nel *Live Arena di Verona* del 2005) avviene uno scambio di posizione dei verbi. Nel primo *bridge* la successione è 'suonare', 'amare' e 'danzare', nel secondo 'suonare', 'danzare' e, per ultimo, 'amare': puro gusto della *variatio* oppure calcolato espediente di costruzione del testo? Conte, che ha sempre dimostrato una certa disinvoltura nell'utilizzo delle parole (che a volte, rispetto alla *vulgata* trascritta, vengono modificate o addirittura soppresse) potrebbe essere stato suggestionato qui dalla possibilità di considerare danze e amore come due entità intercambiabili e reciprocamente metamorfiche».

60 Šklovskij 1974, p. X.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Aharonián, Coriún

2007 *Músicas populares del Uruguay*, Montevideo, Escuela Universitaria de Música.

Bico, Mauro; Guido, Massimiliano

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

Borges, Jorge Luis

2019 *Il tango*, a c. di Martín Hadis, edizione italiana a c. di Tommaso Scarano, Milano, Adelphi.

2020 *Per le sei corde. Milonghe*, a c. di Tommaso Scarano, Milano, Adelphi.

Caffarelli, Enzo; Ricci, Alessio; Telve, Stefano

1994 *Paolo Conte, ma quella faccia un po' così*, in *La lingua cantata. L'italiano nella canzone dagli anni Trenta ad oggi*, a c. di Gianni Borgna e Luca Serianni, con una testimonianza di Fabrizio De André, Roma, Garamond, pp. 139-171.

Capasso, Ernesto

2016 *Paolo Conte. Il viaggiatore dei paesaggi cantati*, Roma, Arcana Edizioni.

Conte, Paolo

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

Cortázar, Julio

2022 *Salvo il crepuscolo*, traduzione di Marco Cassini, Roma, Edizioni SUR.

Furnari, Manuela

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

Goldman, Gustavo

2008 *Lucamba. Herencia africana en el tango. 1870-1890*, Montevideo, Perro Andaluz Ediciones.

Lacan, Jacques

2006 *Il seminario. Libro XXIII. Il sinthomo 1975-1976. Testo stabilito da Jacques-Alain Miller*, edizione italiana a c. di Antonio Di Ciaccia, Roma, Astrolabio.

La Via, Stefano

2020 *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Roma, Carocci.

Padalino, Massimo

2021 *Paolo Conte. Storia del poeta che dipinse la musica*, Bologna, Odoja.

Reid Andrews, George

1980 *The Afro-Argentines of Buenos Aires 1800-1900*, Madison, University of Wisconsin Press.

- Selles, Roberto
2004 *Historia de la milonga*, Buenos Aires, M. H. Oliveri.
- Serianni, Luca
1989 *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria, suoni, forme, costrutti*, Torino, UTET.
- Šklovskij, Viktor
1974 *Teoria della prosa*, con una prefazione inedita dell'autore e un saggio di Jan Mukařovský, traduzione di Cesare G. de Michelis e Renzo Oliva, Torino, Einaudi.
- Uriarte Rebaudi, Lía Noemí
2006 *Una estética de lo criollo en el Santos Vega de Rafael Obligado*, Buenos Aires, Dunken.
- Verdelli, Giorgio
2022 *Paolo Conte*, Milano, Sperling & Kupfer.
- Videtti, Giuseppe
2005 *Conte la mia musica donna*, "la Repubblica", 3 luglio.
- Zoppi, Isabella Maria
2006 *Paolo Conte. Elegia di una canzone*, Genova, Editrice Zona.
- Zublena, Paolo
2009 «Max, non si spiega». *Figure dell'opacità semantica in Paolo Conte*, in *Il suono e l'inchiostro. Cantautori, saggisti, poeti a confronto*, a c. del Centro Studi Fabrizio De André, Milano, Chiarelettere, pp. 122-148.

SITOGRAFIA

- Carrera, Alessandro, *Alle prese con una verde milonga*. <<https://theitaliansong.com/it/songs/alle-prese-con-una-verde-milonga-2/>>.
- Michelini, Fabio, *Appunti sul tango argentino* <https://www.socialtango.it/served/media/articolo_modelli_ritmici_in_america_latina/articolo_modelli_ritmici_in_america_latina.html>.