

ACQUA VERTICALE E ACQUA ORIZZONTALE NELL'IMMAGINARIO DI PAOLO CONTE

Marcello Verdenelli

Per una questione di correttezza, sarà bene dichiarare subito il «furto» che si nasconde dietro a un titolo così ammiccante, là dove esso nasce dalla suggestione di una idea, in apparenza bizzarra, dello stesso M° Paolo Conte relativamente appunto a due concetti, o meglio a due categorie estetiche: la verticalità e la orizzontalità. Categorie di cui egli ha significativamente parlato in occasione del conferimento nel 2003 da parte dell'Università degli Studi di Macerata di una Laurea *honoris causa* in Lettere moderne facendo riferimento (cosa che non deve assolutamente sorprendere conoscendo il suo più volte dichiarato interesse per il mondo delle arti figurative) al famoso affresco di Piero della Francesca dal titolo *La Resurrezione di Cristo*; affresco da cui peraltro è scaturita una intuizione diventata una sorta di curiosa abitudine. Conte così ebbe a esprimersi nella sua affascinante e intensa *Lectio doctoralis*:

E allora parliamo di pittura. Qui devo confessarvi un'altra mia mania o fissazione, che consiste nel fatto che tutte le volte che mi trovo davanti a un dipinto emozionante – non importa che sia figurativo, astratto, informale – io mi faccio la rituale domanda: «Che ora è?» Intendo dire: che ora è nel dipinto. La cosa è cominciata molto tempo fa, nel piccolo museo di San Sepolcro, davanti alla *Resurrezione* di Piero della Francesca. E lì, davanti a questi colori verdognoli, all'equilibrio particolare dei piani orizzontale e verticale, all'atmosfera di attesa, di stupore, ma anche di magia di quel dipinto, io mi sono detto, con la massima sicurezza: «Sono le tre e un quarto del pomeriggio». Ed è cominciata un'abitudine.¹

1 Conte 2003, p. 90.

Espressione, *La Resurrezione di Cristo*, di quella straordinaria cultura umanistico-rinascimentale profondamente permeata da una significativa distinzione tra ottica e prospettiva, sulla base anche della grande lezione di Leon Battista Alberti. Il che spiegherebbe la natura molto particolare di un trattato di Piero della Francesca come il *De prospectiva pingendi*, offerto al duca Federico d'Urbino e che risulta essere davvero fondamentale per comprendere la rivoluzionaria visione artistica del pittore di San Sepolcro, facendone, per antonomasia, il pittore della luce e della geometria. Colpisce infatti immediatamente nella *Resurrezione* l'impianto geometrico nella impaginazione dei volumi; affresco che intende simboleggiare l'orgoglio e l'identità del luogo nativo: appunto Borgo San Sepolcro.

Visione nata e maturata all'interno di un triangolo paesaggistico molto particolare, con al centro il cuore pulsante dell'Appennino (da cui Dante ha fatto peraltro derivare la frastagliata mappa dei dialetti italiani), i cui tre vertici sono rappresentati da tre località: Borgo San Sepolcro, Arezzo, Urbino; un triangolo che sembra richiamare quello, formato dalle figure, che si legge nella *Resurrezione* dove quella incredibile visione ha trovato il suo risultato artistico più straordinario, più innovativo. Eccoci allora di fronte a un affresco davvero emblematico della visione artistica di Piero della Francesca e che ha tanto attratto l'interesse di Conte. Affresco realizzato nel 1450 circa e raffigurante, in una impaginazione tutta rigorosamente geometrica e nel segno di una moderna prospettiva, appunto il Cristo risorto ritratto in una postura ieratica, plastica, solenne, quasi da guerriero e da antico togato. Un Cristo che rappresenta soprattutto la prima e paradigmatica linea verticale, alla quale si rapportano tutte le altre linee verticali, proprio per quell'equilibrio di elementi orizzontali e verticali che rappresenta la vera architettura dell'affresco.

La figura di Cristo rappresenta una linea verticale indubbiamente più indicativa, più centrale di altre, a partire dal naso e che si prolunga nel canale del costato fino al ventre. A questa linea verticale rinviano tutte le altre linee verticali dell'affresco, per esempio gli alberi, il vessillo, che suona come una conferma, quasi un duplicato, di quella verticalità di partenza. Un Cristo tra l'altro che si impone in tutta la sua solenne determinazione. A sinistra si disegna un paesaggio spoglio, arido, invernale, a destra invece, toccato già dagli effetti positivi della Resurrezione, un paesaggio primaverile, sereno, rigoglioso. Certamente il centro emotivo dell'affresco è rap-

presentato dalla figura verticale, centrale e imperiosa del Cristo contro la linea orizzontale, divisoria del Sepolcro su cui il Cristo poggia saldamente, in una postura guerresca, il suo piede sinistro, quasi a voler sigillare, chiudere ermeticamente quella fredda e marmorea orizzontalità del Sepolcro che indica il confine, sempre enigmatico, tra la vita e la morte.

E poi a seguire tutte quelle linee orizzontali a piccoli grappoli delle nubi che si riducono a linee molto stilizzate, appena accennate, quasi delle anemiche ferite in un cielo azzurro biaccoso a fare quasi da pendant a quella rossa, sanguinante e viva ferita che si vede nella parte destra del costato di Cristo, e poi ancora la linea orizzontale costituita dalle figure dei soldati dormienti che formano esattamente la base di un triangolo con il capo di Cristo a fare da vertice. Geometria che dà compostezza, pulizia, senso persino classico, a tutto l'affresco e dove la figura del soldato ritratto di scorcio sotto il vessillo sarebbe addirittura un autoritratto di Piero, che tra l'altro è l'unico volto, ancorché abbandonato e dormiente, leggermente orientato verso l'alto, verso la verticalità d'origine. Si tenga poi conto che l'iconografia del Cristo rappresentato in modo frontale con un piede appoggiato ben saldamente sul Sepolcro è tipica dell'arte gotica e rinascimentale, a dimostrazione che la memoria artistica in Piero della Francesca è una memoria sempre molto sfaccettata, attiva, soprattutto nel segno di una *inventio* sempre aperta, dinamica, al di là delle tante suggestioni artistiche che pure la alimentano.

Nella *Lectio doctoralis*, dal titolo *Il pomeriggio*, Conte è riuscito a cogliere soprattutto un elemento compositivo, strutturale, che fa della *Resurrezione di Cristo* quasi un simbolo della nuova visione artistica rinascimentale, e cioè quell'«equilibrio particolare dei piani orizzontale e verticale» di cui Piero della Francesca si può considerare, a pieno titolo, un maestro. E poi la scoperta di quella temporalità interna al quadro («Sono le tre e un quarto del pomeriggio») che mette in moto altre significative rifrangenze emotive, psicologiche. Insomma, una sorta di «abitudine», come l'ha chiamata Conte, che se per un verso può richiamare, alludere a una nota di religiosità, per un altro verso non esclude una certa dimensione anche pagana, laica. Non si può infatti non ricordare che le tre del pomeriggio corrisponde esattamente, secondo una scansione religiosa della giornata, all'Ora Nona.

Ancora più interessante è lo spostamento in avanti di un quarto d'ora della canonica Ora Nona, quasi a volerla alleggerire di quel tratto religioso di partenza e orientarla verso una certa dimensione pagana della vita. Certo quel particolare equilibrio che Conte scopre tra la verticalità e la orizzontalità gli deriva anche dal suo più volte dichiarato amore per la enigmistica, per i rebus, e più in generale per la crittografia, dove appunto le parole sono universi sempre in movimento, parole, come è stato giustamente osservato, «dipinte»,² rese cioè in un tratto iconico-linguistico, aumentando di conseguenza la loro avventura conoscitiva. Perché in Conte c'è sempre una scommessa aperta e coraggiosa sulle parole, che sono al tempo stesso gioco, divertimento, fuga visionaria ma anche perdizione, condanna, vincolo realistico e sulle quali fa scendere una felice e spassosa nota ora di ironia, ora di autoironia.

Non solo, ma la verticalità e la orizzontalità toccano da vicino un genere musicale particolarmente amato da Conte: il jazz, soprattutto il jazz delle origini, dove quel particolare e difficile equilibrio tra piano verticale e piano orizzontale è meglio raggiunto, realizzato. Tra l'altro sulla verticalità e sulla orizzontalità si gioca un punto di distinzione tra il jazz e la musica eurocolta. Gunther Schuller, uno dei più accreditati studiosi di jazz, ha scritto relativamente a certe relazioni verticali e orizzontali che si vengono a verificare in campo musicale:

‘Swing’, nell’accezione comune, significa battito regolare «come di un pendolo»; così si esprime il dizionario Webster. Su un piano più tecnico è il piazzamento esatto di una nota al tempo giusto. Però, se questa fosse la definizione completa, della maggior parte della musica eurocolta si potrebbe dire che ha swing. Analizzando lo swing del jazz troviamo invece due caratteristiche non necessariamente presenti nella musica eurocolta: 1) le note sono suonate o cantate con un particolare tipo di accentazione e inflessione; 2) le singole note sono concatenate in una continua spinta in avanti. In altre parole, lo swing è una forza che mantiene nella musica l’equilibrio perfetto tra le relazioni verticali e orizzontali dei suoni; una condizione, cioè, che si verifica quando i nessi sia verticali sia orizzontali, in un dato istante, sono resi con perfetta equivalenza e unità. Queste caratteristiche dello swing sono presenti in tutto il

2 Pozzi 1981.

miglior jazz; non necessariamente esistono, invece, nella migliore musica eurocolta.

Nella prassi esecutiva accademica, ad esempio, vi è una gerarchia dei parametri sonori secondo cui l'altezza delle note è più importante del ritmo. L'esecutore eurocolto può, anzi spesso deve, suonare una data serie di note badando solo alla precisione verticale, senza prestare troppa attenzione al flusso propulsivo. Spesso basta suonare le note a tempo (l'aspetto verticale) senza preoccuparsi delle esigenze orizzontali del passo. Un brano interpretato, naturalmente, conetterà le note in modo da formare una frase: è il requisito minimo di ogni musica. Ma il fraseggio non è ancora lo swing. Anche un minimo di ascolto comparato può confermare che nel fraseggio della musica eurocolta lo slancio ritmico è relegato spesso in un ruolo secondario. Dunque, tra jazz e musica eurocolta l'articolazione ritmica è almeno in grado diverso, e spesso anche di tipo diverso. Viceversa per il jazzista l'altezza è impensabile senza un impulso ritmico altrettanto forte. Il ritmo è parte dell'espressione musicale quanto l'altezza e il timbro, se non di più. Questa dimensione aggiuntiva dell'impulso ritmico è ciò che chiamiamo 'swing'.³

3 Schuller 1996, pp. 4-5. Tutto in fondo ha origine da un elemento percussivo e in particolare da uno strumento musicale come il tamburo che ricopre un ruolo fondamentale nella cultura nera africana. Ha scritto, a questo riguardo, Nino Pedretti (aspetto peraltro ben rilevato da Tiziana Mattioli nella introduzione al volume dal titolo *Per Pedretti, dal cuore nero*): «L'uso continuo e tradizionale di questo strumento sviluppò determinate caratteristiche della loro musica. Nel tamburo si ritrova la qualità speciale del vibrato. Coi tamburi i negri non comunicavano su un alfabeto convenzionale come il sistema Morse, con i tamburi essi parlavano 'They spoke drums', imitando la naturalità della lingua parlata. Tutto questo è ottenuto con differenze di tono e di timbro che un europeo non potrebbe avvertire. Questo fatto è molto importante, è anzi basilare, per capire il fondamento del jazz che si presenta come una musica estremamente umanizzata e basata su elementi naturali, assai diversi per questo aspetto dalla nostra prevalentemente pensata e premeditata. Il tamburo sviluppava un altro elemento di importanza capitale per l'espressione negra: il ritmo. Essendo uno strumento a percussione, il carattere melodico passava in secondo piano. La facoltà ritmica degli africani è senza dubbio superiore. Si pensi a molti tamburi africani che suonano. L'intrecciarsi dei ritmi è inavvertibile ad un orecchio europeo; il nostro senso del tempo musicale è estremamente limitato, rispetto a quello africano. Questa facoltà ritmica è strettamente fusa all'arte della danza di cui è come l'anima matematica. Ancestralmente il ritmo è il primo sentimento fisico della vita: il pulsare del cuore. La danza, che in forme più o meno distese accompagna sempre la musica e il canto dei negri, costituiva l'integrazione plastica e figurativa, e nel rapporto col biologico, un'esaltazione vitale, una vera gioia fisica. Il ritmo è dunque un elemento base della musicalità negra, congenito alla stessa melodia che non ha vita se non è intessuta di ritmo, e con questa fluisce nella disposizione polifonica del corale. L'armonia non è per i negri basilare nel senso del ritmo e della melodia, ma è altrettanto vero che i negri possiedono un istinto armonico naturale, per cui l'armonia non acquista quel carattere restritti-

Come si può vedere, la verticalità e la orizzontalità sono, dunque, due categorie estetiche che operano sia in campo figurativo (*La Resurrezione di Cristo* di Piero della Francesca), sia in campo musicale (il jazz, soprattutto quello delle origini), sia in campo più latamente artistico. Categorie che Conte ha ben presenti nella impaginazione del suo discorso, là dove, per esempio, il jazz è un genere musicale che recupera a pieno titolo il valore della orizzontalità come slancio, impulso ritmico, movimento, swing, appunto spinta in avanti, insomma una forza che nella musica mantiene l'equilibrio perfetto e soprattutto funzionale tra piano verticale e piano orizzontale. E più specificamente in quella particolare collocazione temporale, appunto il pomeriggio, momento davvero centrale e decisivo nella ispirazione artistica contiana, momento carico di attesa, di stupore, dove avvengono le rivelazioni più misteriose, più enigmatiche, più imprevedibili, quelle che orientano il discorso su Conte verso una frastagliata e sempre mossa interiorità. Al punto che la verticalità e la orizzontalità diventano due precise categorie estetiche da cui non solo non si può assolutamente prescindere, ma che aprono dimensioni inedite nella stessa visione estetica contiana, a partire da quella radice jazzistica, quella che riporta al jazz delle origini, vista da Conte come un dato assolutamente strutturale della sua visione artistica.

Non solo ma per un processo di gemmazione si potrebbe persino specificare il quadro della orizzontalità e della verticalità aggiungendo due categorie tratte dalla filosofia di Friedrich Nietzsche, e cioè il «dionisiaco» e l'«apollineo», categorie, anche queste, assolutamente intrecciate in una più complessiva visione artistica: la prima categoria, il dionisiaco, portatrice di un impulso più istintivo, più irrazionale, e in un certo senso esteticamente più impuro, più sporco, e la seconda categoria, l'apollineo, portatrice invece di una misura, di un equilibrio tutto giocato su un esito finale che, visto isolatamente, rischia di nascondere il movimento sottostante, ovvero sia quella forza più istintiva, pulsionale che vale come, se non addirittura di più, quella più razionalmente controllata.

vo con cui è venuta caratterizzandosi presso di noi. Se si volesse fare un raffronto [...] fra la nostra musica occidentale e la musica africana bisognerebbe pensare alla combinazione di voci svolte in senso orizzontale e polifonico del nostro periodo del Medioevo. Ma anche in quelle composizioni era assente il senso inesorabile del ritmo e della polifonia percussiva caratteristica dei negri. Queste sono le costanti su cui si sviluppa tutta l'arte musicale negra in quel complesso che si vuole chiamare jazz ed in cui il canto spirituale è uno dei nuclei nascenti» (Pedretti 2022, pp. 72-73).

E il jazz, soprattutto quello delle origini, ha assolutamente bisogno di quella prima categoria, come dire più opaca, più sporca, più istintiva per competere da un punto di vista musicale con quella più colta, e cioè più edulcorata, limata. E la stessa impurità, vista in una accezione certamente non ancillare, a partire dalla stessa voce di Conte, voce diventata quasi uno strumento tra tanti strumenti, come è stato giustamente osservato dal M° Nicola Piovani che ha definito quella voce molto particolare una voce «torrefatta e porosa»,⁴ è un tratto artisticamente rilevante, fondamentale; impurità che riguarda soprattutto il piano orizzontale, senza il quale risulterebbe davvero difficile comprendere certe raffinatezze, certe sfumature, certi timbri della grammatica musicale di Conte; grammatica che non solo è completamente dentro questa particolare dimensione estetica, ma che permette di spiegare ancora meglio quell'amore verso il jazz delle origini.

Amore da non liquidare come un vezzo intellettualistico, ma una sorta di necessità di richiamarsi a una struttura profonda e quasi generativa del suo mondo, là dove la orizzontalità e la verticalità si presentano come due forze contemporaneamente in campo, forze che si alimentano a vicenda, e dalla cui convivenza, dai cui rapporti di forza, discendono, a cascata, una serie di temi, di collegamenti, dallo stesso Conte significativamente segnalati. E non v'è dubbio che nel rapporto tra il jazz e la musica eurocolta il jazz attinge il più possibile dal piano orizzontale, dove si incontrano più facilmente i detriti, le scorie, le impurità, le rugosità di un attraversamento comunque sia sempre molto impegnativo, difficile, soprattutto rischioso, quello che è di pertinenza sostanzialmente del jazz a fronte del lavoro di ripulitura svolto dalla musica eurocolta. Fermo restando che i due momenti non si possono separare, scindere nettamente, pena una sensibile riduzione della loro funzionalità artistica. Categorie, la verticalità e la orizzontalità, che per quanto riguarda il piano prettamente musicale trovano un significativo punto di connessione, di sintesi proprio nel concetto di armonia. E non a caso, aspetto peraltro ben rilevato da Manuela Furnari, Conte ha parlato di «camminata 'orizzontale' dell'armonia», sottolineando l'importanza di questo tipo di camminata. Scrive, a questo riguardo, Furnari: «e si vedrà, nell'analisi, l'importanza nella musica di Paolo Conte della camminata non solo verticale, ma soprattutto "orizzontale" dell'armonia».⁵

4 Conte 2003, p. XIV.

5 Furnari 2009, p. 55.

Ed è interessante verificare alla luce di questa particolare impostazione metodologica la presenza e la rilevanza di un tema, come, per esempio, quello dell'acqua, che ha in Conte una funzione davvero molto significativa. Tema, quello acquatico, dallo stesso Conte non solo svolto attraverso un ricco e sfaccettato simbolismo ma legato strettamente anch'esso, a dimostrazione di una sua precisa funzionalità, alle categorie della orizzontalità e della verticalità. Tra l'altro a indirizzare il discorso in questa direzione è stato lo stesso Conte parlando della particolare attrazione esercitata dalla città di Genova su quei piemontesi che, venendo dalle Langhe, dal fondo della campagna, hanno sempre visto nel capoluogo ligure, in virtù anche del suo porto, un luogo di partenza per un viaggio che ha il carattere di una vera e propria iniziazione.

Argomentazioni che Conte ha riservato a uno dei suoi testi più esemplari relativamente alla tematica del viaggio, e cioè *Genova per noi* (1975), che è un piccolo quanto intenso capolavoro narrativo per la capacità quasi cinematografica e di sintesi nel rendere certe scene, certi quadri, in un rimbalzante gioco di interiorità ed esteriorità. Ma soprattutto è la lettura che Conte suggerisce dell'acqua in relazione alle direttrici della orizzontalità e della verticalità a colpire, là dove quello acquatico è un simbolismo incredibilmente aperto, soprattutto sensibile a certe esigenze espressive. Scrive Conte cogliendo un punto davvero decisivo di quel viaggiare verso Genova dove si va o per passare una giornata diversa dalle solite, o per realizzare finalmente quel viaggio, dando così seguito a quell'idea di fuga, che da tanto tempo uno si porta dentro:

Ma, viaggiando verso Genova, quei piemontesi sentivano, strada facendo, sfuggire il loro paesaggio abituale, fermo e immutabile (acqua verticale, pioggia), provando l'inquietudine sorpresa di addentrarsi in un altro e diverso paesaggio mobile (acqua orizzontale, mare), e qui spaventarsi e godere del loro stesso spavento, annusando in giro l'aria dalle orientali movenze e, per loro, inaspettate ambiguità, poi, volendo ritornare a casa, tuttavia felici di essere stati per una giornata come rapiti in un'altra esistenza.⁶

6 Conte 2003, pp. 104-105.

Qui siamo davvero a un punto di svolta per quanto riguarda la operatività, la funzionalità delle due categorie della verticalità e della orizzontalità relativamente al simbolismo dell'acqua, un simbolismo particolarmente ricco di sfumature nella testualità contiana, a dimostrazione che le due direttrici hanno bisogno di ibridarsi, di contaminarsi a vicenda, in qualche modo di sporcarsi cioè le mani per evitare il rischio di un vuoto e freddo astrattismo. Soprattutto il jazz, quello delle origini, ha bisogno di questo passaggio, attraversamento più dionisiaco, più impulsivo, sempre che questo non significhi un plateale e incondizionato cedimento all'irrazionale. Perché il jazz, contrariamente a quello che comunemente si crede, è un genere musicale caratterizzato da una serie di sottili geometrie, architetture forse non immediatamente leggibili da fuori ma perfettamente leggibili e presenti ai diretti esecutori. Naturalmente questo tipo di approccio permette di vedere in una luce diversa la stessa «improvvisazione» (parola forse abusata per il jazz) che non è mai libertà assoluta, piena anarchia espressiva quanto piuttosto variazioni sul tema di fondo, sviluppi nuovi, imprevedibili ma pur sempre all'interno di una precisa cornice musicale. Insomma, una serie di movimenti che fanno vedere le potenzialità espressive del paradigma.

Ma si rimanga ancora al simbolismo dell'acqua, simbolismo che tocca, come Conte giustamente rileva nelle sue annotazioni per *Genova per noi*, un'altra parola-chiave della sua effervescente e bulimica testualità, e cioè la parola «paesaggio», parola che allude sempre a una realtà interiore, configurando una sorta di fisiognomica interiore, dell'anima, di cui Conte, tra le altre cose, si può considerare a pieno titolo un maestro.⁷ Perché, tornando alle sue riflessioni su Genova, quei piemontesi che vengono dal fondo della campagna sentono «sfuggire il loro paesaggio abituale», un paesaggio che sono abituati a vedere «fermo e immutabile» come appunto quell'acqua verticale, ovvero la pioggia, capace di regalare loro una «inquieta sorpresa», là dove avvertono chiaramente di entrare «in un altro e diverso paesaggio mobile», e cioè quell'acqua orizzontale, il mare di Ge-

⁷ Sul «paesaggio» nel suo risvolto sia interiore, sia fisiognomico, si veda l'importante lavoro di Lingiardi dove all'inizio del capitolo 13 (*Paesaggio invisibile*) si ricorda che nell'«Epilogo» de *L'artefice* «Borges racconta di un uomo che 'si propone di disegnare il mondo' e raccoglie immagini di province, montagne, isole, baie, dimore, astri e vascelli. Per scoprire, quando è vicino alla morte, che quel labirinto di paesaggi disegna in realtà il suo volto. [...] Lo spazio interno entra in contatto con lo spazio esterno e lo evoca. Il passato si fa presente. Due spazi immensi, memoria e paesaggio si toccano» (Lingiardi 2017, p. 219).

nova per intenderci, che «non sta fermo mai». Un mare che attrae, pieno di ambiguità, di sorprese eppure necessario e fondamentale per altre esplorazioni, per altri sondaggi, per altre conquiste. Al punto che quei piemontesi, aiutati dal movimento orizzontale dell'acqua, comprensivo chiaramente anche di una certa idea del viaggio, riescono ad annusare «in giro l'aria dalle orientali movenze».

In *Genova per noi* lo schema contiano giocato tra l'acqua verticale (la pioggia) del paesaggio langarolo e l'acqua orizzontale (il mare) di Genova è ben tracciato e su questo schema Conte costruisce altre significative sfumature, varianti, combinazioni. Tra l'altro anche il tanto amato jazz incrocia, almeno lessicalmente, l'acqua, giusto per riprendere la parola «scat» (forse da inglese *scat*, «rovescio di pioggia»), insomma una verticalità, un rovescio improvviso di pioggia, intendendo, da un punto di vista tecnico, un «canto intonato su sillabe prive di senso, e scelte solo per gusto ritmico e fonico. Usanza universale e antica quanto l'umanità, nel jazz è stata introdotta come mezzo espressivo artistico da Louis Armstrong nel 1925, ed è usata soprattutto per la potente carica ritmica che può sprigionare».⁸ La cosa interessante è che lo stesso Paolo Conte ha ripreso questa parola in *Razmataz*,⁹ opera multimediale e molto innovativa, davvero insolita e originale nel panorama letterario italiano dove nella “Rivista Hot Jamboree” Scat è il nome con cui Conte ha chiamato il personaggio della costumista tuttofare. Quindi un incrocio molto interessante nel segno proprio dell'acqua.

In questo caso, ci si trova di fronte a un esempio di acqua verticale, alludendo il termine a una pioggia improvvisa e anche di una certa forza, intensità. Prima di citare qualche significativo esempio di acqua verticale (la pioggia) e acqua orizzontale (il mare), vorremmo partire da una riflessione molto calzante sull'acqua fatta dallo stesso Conte ricordando non solo il prezioso insegnamento di un grande maestro del nostro cinema come Mario Monicelli relativamente a una acqua verticale, ma soprattutto il valore intrinsecamente poetico dell'acqua in sé:

8 Schuller 1996, p. 176.

9 Cfr. Conte 2019. Per quanto riguarda un quadro più dettagliato sulle dinamiche compositive di *Razmataz*, opera molto particolare e che ha impegnato per anni l'officina contiana, si rinvia, in questo stesso volume, al saggio di Manuela Furnari.

La pioggia è un fatto poetico di suo. Mi piace molto l'insegnamento che Mario Monicelli impartiva ai suoi attori: 'Se devi girare una scena dove piove, allora non fare niente, resta impassibile, ci penserà la pioggia a recitare per te'. Magari vale anche per le canzoni: se ci piove dentro non devi quasi cantare.¹⁰

Una dichiarazione di poetica davvero straordinaria per intensità e sintesi espressiva e che spiega la significativa presenza dell'acqua nella testualità contiana. Pioggia che di volta in volta disegna una scenografia di tipo quasi cinematografico, comunque sia di tipo cinetico, a partire da un brano a dir poco esemplare nella sua costruzione, nella sua densa evocatività e cioè *Gli impermeabili* (1984), brano che Conte ha definito di un certo «sapore celtico», e cioè «molto sensuale ma freddo»,¹¹ dove c'è una frase che è già tutto un programma, tutta una narrazione: «...ma come piove bene sugli impermeabili...». Un'acqua verticale che avvolge come una calda e protettiva coperta invernale. Verrebbe da dire, per la felice resa visiva, cinema d'autore allo stato puro, brano che è il terzo episodio della saga del Mocambo e dove quella pioggia scesa già all'inizio «sulle insegne delle notti andate», introducendo nella catena temporale una nota di malinconia, sembra voler riscattare un quadro di delusione, di fallimento, di incomunicabilità che si respira nell'aria.

Pioggia che ti entra dentro e che decide di una atmosfera molto particolare e che ricorda nella sua quasi muta e minimalista solitudine certa pittura di Edward Hopper, davvero unica, quella pittura, nel rendere certe atmosfere di incomunicabilità, di solitudine, al punto che anche la stessa esigenza del racconto risulta bloccata, incerta («...quale storia tu vuoi che io racconti?...»). Perché *Gli impermeabili* è tutto un sottinteso, tutto un non detto, tutta una reticenza, poche e brevi frasi riscattate solo da quel caffè finale che il protagonista scende giù a prendere per respirare un po' andando incontro inevitabilmente alla pioggia, una acqua verticale che sembra avvolgere, quasi accarezzare, dare finalmente senso a quel quadro di solitudine. Altro interessante esempio di acqua verticale, e cioè di una fitta pioggia, si trova in *Galosce selvagge* (2010): «La pioggia scenderà / luce a cristalli sulle nostre città, / nostre città, bagnate fradicie / e più belle che mai», pioggia che rende più belle, affascinanti e misteriose appunto le nostre città.

10 Verdelli 2022, p. 79.

11 Furnari 2009, p. 115; Furnari 2023.

Un esempio tra i più convincenti, come già si è accennato, anche perché simbolicamente più articolato per quanto riguarda l'acqua orizzontale, è indubbiamente *Genova per noi* che dimostra come l'orizzontalità non sia affatto un registro banalmente lineare, descrittivo, sereno, ma da un punto di vista simbolico più denso, più espressivo, più mosso, più accidentato di quello verticale, perché in quella orizzontalità si annidano figurazioni inquietanti, timbri emotivi a dir poco sorprendenti, segni di una realtà molto complessa e misteriosa dove si incontra un immaginario febbricitante in certe sue soluzioni. Banalmente, ma si sa che non è propriamente così, si potrebbe dire che in *Genova per noi* l'acqua orizzontale è il mare. Ma per Conte non può bastare questa definizione che suonerebbe incompleta, forse un po' scolastica, limitativa, là dove *Genova per noi* è un testo tra i più complessi, stratificati a livello simbolico, testo quasi imprevedibile nella sua accesa e spinta evocatività; testo che si potrebbe definire in fuga da sé stesso, segnato da quell'acqua di mare in continuo movimento, che non sta ferma mai e che dà al brano un carattere quasi ansioso, concitato, di attesa spasmodica.

Certo *Genova per noi* è un brano paradigmatico della piemontesità nel senso che i piemontesi sognano come sbocco naturale il mare, e in modo particolare una città come Genova con il suo porto, con l'avventura del viaggio di cui ha parlato tanta musica, tanta letteratura, tanto cinema. Personaggi, quei piemontesi, molto particolari con una fisionomica che è già tutto un programma, tutto un romanzo d'avventura: «Ma quella faccia un po' così / quell'espressione un po' così / che abbiamo noi prima di andare a Genova», un luogo misterioso che può persino inghiottire e che non fa stare comunque sia tranquilli, gente un po' selvatica, un po' aspra ma vera, autentica. Poi c'è quella paura, passaggio davvero fondamentale del brano, che «ci fa quel mare scuro», arcano, cupo, che «non sta fermo mai», una inquietezza che certo non può passare inosservata e che fa di Genova una «idea come un'altra». Sentimento che non cambia ora che si può guardare Genova da vicino, città in cui ci si muove un po' circospetti, e annusata come cani randagi e quindi con una certa diffidenza. E poi improvvisamente quella «macaia» che in dialetto genovese significa una bonaccia di scirocco che anziché rasserenare il quadro generale lo rende ancora più complesso, più enigmatico. «Macaia» nome comunque sia misterioso, in gergo marinaro una bonaccia che sembra preparare un mare in tempesta. Conte non a caso ce la presenta così: «Macaia, scimmia di luce e di follia, / foschia, pesci, Africa, / sonno, nausea, fantasia...». Catena in qualche modo riecheggiata in un brano come *Chissà* (2004): «Laggiù

laggiù / nell'indaco laggiù / foschia foschia / enigma e fantasia». Una orizzontalità incredibilmente mossa, increspata in attesa di tornare a quei temporali, a quella verticalità di partenza dove la stessa cifra visionaria sembra più attenuata, più ridotta.

Insomma, tutto all'insegna di un certo movimento prima che il quadro si blocchi, si cristallizzi in una sorta di atemporalità mitica e che fa sì che Genova abbia «i giorni tutti uguali», e che la campagna ritrovi nella immobilità il suo vero e recondito senso e con la pioggia (ovvero acqua verticale che ben si addice alla immobilità del mito) che continua a bagnare ogni cosa. E poi quei «gamberoni rossi» sono un «sogno», una realtà certo immaginata ma la cui inquietante dismisura fa capire che si è fuori ormai dal registro realistico e il sole, nel suo accecante e improvviso effetto di luce, «è un lampo giallo al parabrise». Effetti ottici e coloristici di grande presa, fascino, risultato. Brano, *Genova per noi*, davvero attraversato, dall'inizio alla fine, da un senso misterioso, enigmatico della vita, con una narrazione sempre, come si suol dire, felicemente sul pezzo, nel senso che non c'è nulla di superfluo, di posticcio, di inessenziale, di decorativo. Insomma una serie di specifici e significativi elementi che ne hanno fatto un brano contiano per antonomasia, una firma d'autore.

L'acqua è un elemento, da un punto di vista simbolico, così essenziale, così determinante nell'immaginario di Conte nella versione sia orizzontale sia verticale, che c'è un brano dal titolo *Nessuno mi ama* (1987) in cui il rumore, o meglio ancora il suono dell'acqua, suggerisce la costruzione di una «canzone anfibia», una vera e propria «canzone d'acqua»:

Gente trascurata, sì...
fino a domani nell'oblio...
qualcuno che mi vuol parlare...
può darsi anch'io... gentleman,,,
ma questa è un'ora in cui
cantavano le docce ormai
una canzone d'acqua in cui
non c'ero io... gentleman

Facciamo un po' di letteratura
con la miseria della mia bravura...

Presentandosi proprio all'inizio un minaccioso e cupo temporale; che, personificandosi, «fa dei grandi gesti grigi», là dove il protagonista annuncia di avere nelle scarpe un ritmo suo («Volendo... nelle scarpe avrei / un ritmo mio...»), quello che più avanti chiamerà l'«incendio di un'habanera». E l'acqua, in un interessante gioco di varianti, è l'assoluta protagonista di tre poesie acquatiche di epoca imprecisata, dove nella prima, dal titolo *Canzone anfibia*, è protagonista la parola Aurelia, nel triplice significato sia di elegante e storico modello automobilistico, visto in una declinazione tutta sensuale, sia di un'antica strada romana, sia come suggestivo nome di donna, insomma un triplice e soprattutto mosso senso linguistico che è, ci verrebbe da dire, la specialità della casa ma dove soprattutto si allude a una sorta di terza via dell'acqua, né di mare né di terra, un'acqua, una «bell'acqua» che si propone comunque sia come un generoso dono:

Piove sull'Aurelia
 acqua del cielo di settembre 1950.
 E passa sull'Aurelia
 nella pioggia
 un'Aurelia grigia
 1950.
 Da un palazzotto 1950
 sta guardando quei due grigi
 Aurelia, una bionda, sporgendosi in fuori
 così si sciacquano
 in un'acqua non di mare e non di terra
 queste tre Aurelie
 tra dalie e camelie 1950,
 quanta bell'acqua.¹²

La seconda poesia acquatica, nel cui titolo *Botafogo* risuona una chiara suggestione calcistica sudamericana, il focus è rappresentato dal «movimento di mare», dall'«andirivieni / stesso dell'acqua...», e cioè da un movimento che, differenziandosi dal ritmo di samba, e comunque sia all'interno di una orizzontalità molto increspata, mossa, ha qualcosa di sensuale, di ammiccante, e dove si allude a un «altrove» esotico, che in Conte non è mai una semplice e comoda fuga, né un facile disimpegno, ma una capacità di toccare, magari per pochi attimi, quelle rare e scontrose «feli-

12 Conte 2003, p. 83.

città marine» che, con uno scatto di grande poesia, sono definite, in quelle appena accennate aperture, «ventagli di selvaggio». Esotico, selvaggio, insomma un «altrove», che nella ispirazione contiana è un elemento quasi strutturale, una elegante e sempre generosa via di fuga della scrittura:

Sogni non sono
però albe e spumeggi
e cavalloni saltanti
senz'altro...

Sambe non sono
nel movimento di mare
ma onde e balene
navi e barconi
zattere, scafi e chiattoni,
e palme di un'altra riva...
...Sono solo felicità marine
ventagli di selvaggio
legni di non so dove...
...Ma niente che spieghi niente,
se non l'andirivieni
stesso dell'acqua...
...Sambe non sono
nel sole sputafuoco
sogni neanche...
Nel sale, onde di mare...¹³

La terza poesia acquatica, dal titolo *Pescatori nel golfo*, è un omaggio, in una ambientazione tutta napoletana, a quegli «specialisti discepoli / di un dio salato», a quegli uomini che lavorano, e più specificamente ai pescatori nel golfo di Napoli, città dove si possono ancora inventare parole, e cioè alla fatica che quell'attività comporta, soprattutto d'inverno quando il lavoro è più solitario, impegnativo, e «quando il mare non vede donne» e i «giovani e vecchi» sembrano quasi inghiottiti da quei «silenzi pensanti / e amari legni remanti»:

13 Ivi, p. 84.

Parole inventate a Napoli
da specialisti discepoli
di un dio salato
frasi venute d'inverno
quando il mare non vede donne
ma solo ascolta pescare e passare
uomini e venti
giovani e vecchi silenzi pensanti
e amari legni remanti.¹⁴

Indubbiamente un trittico acquatico di grande espressività, efficacia poetica, a dimostrazione che l'acqua è un elemento che nella testualità contiana muove sempre un intenso simbolismo. C'è da dire che in questa ambientazione acquatica, sempre molto affascinante da un punto di vista linguistico, Conte, sfruttando abilmente le categorie della verticalità e della orizzontalità, dà prova di grande sottigliezza concettuale, agganciando, per atmosfera e timbri emotivi, altre significative variazioni sul tema. In *Pescatori nel golfo* c'è, per esempio, un interessante richiamo alla città di Napoli, città portuale di respiro mediterraneo. Ma la città portuale ancora più strategica, centrale nell'immaginario contiano relativamente alla tematica del viaggio in mare è sicuramente Genova, città da cui si parte per raggiungere il Sudamerica, ripercorrendo la rotta che è stata, in quel tumultuoso e anche difficile primo Novecento, di tanta emigrazione italiana, dei tanti sogni (non tutti purtroppo realizzati) che quelle partenze si sono portate dietro con profonde lacerazioni esistenziali che hanno fatto di quei viaggi delle avventure umane davvero molto toccanti. Città, Genova, che non conosce le vie di mezzo: o il mare o la montagna; città davvero crocevia, snodo, transito per la sua particolare posizione geografica di straordinarie suggestioni letterarie avendo ispirato poeti di altissima caratura: su tutti due nomi, due figure, ci piace ricordare in chiave contiana: Dino Campana e Giorgio Caproni. Il primo nativo di Marradi, paese in provincia di Firenze ancorché collocato sul versante appenninico romagnolo, e il secondo nativo di Livorno ma genovese di adozione, poeti che hanno saputo fare della genovesità un tratto culturale di altissima densità poetica, «transiti» letterari con significative, importanti convergenze con il dettato artistico di Conte.

14 *Ivi*, p. 85.

Sia Campana, autore di un'opera letteraria davvero esplosiva, un prosimetro, dal titolo *Canti Orfici*, pubblicati nel 1914, libro che ha letteralmente scompaginato anche per il suo tratto di irriverenza culturale gli assetti della letteratura italiana di primo Novecento, sia Caproni, in un Novecento cronologicamente più avanzato, e sempre in direzione di una sfida culturale molto accentuata, sia pure nei toni più contenuti e garbati, ci hanno saputo dare di quella genovesità il respiro più profondo, più misterioso, unito a un tratto umano che ancora oggi ci affascina, ci emoziona, avendo colto aspetti, sfumature, passaggi sfuggiti persino agli stessi nativi, ancorché in ambito letterario quella genovesità abbia prodotto in quel primo e inquieto Novecento una linea di assoluta caratura, valore, prestigio, con nomi, per esempio, come Camillo Sbarbaro, Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, con l'aggiunta naturalmente del grande Eugenio Montale, il cui esordio poetico *Ossi di seppia* è stato tutto pensato e costruito in rapporto a una lingua di terra, appunto la Liguria, quasi schiacciata, compressa tra i monti e il mare, determinando di conseguenza uno stile asciutto, essenziale, scabro, con forti venature esistenziali, proprio come quegli scarni «ossi di seppia» restituiti dalle mareggiate rispetto a certe espressioni più trionfali e accademiche della letteratura italiana di quegli anni, e diventata quasi da subito, quella particolare modalità espressiva montaliana, una vera e propria grammatica di un nuovo modo di fare poesia.

Nomi ricordati più di una volta dallo stesso Conte come significativi punti di riferimento nella sua personale galleria letteraria; galleria che va senz'altro aggiornata con i nomi di Campana e di Caproni. Guardando, per esempio, alla genovesità di Caproni, una delle più ispirate voci poetiche del nostro Novecento, Genova, in virtù soprattutto del suo porto, è un luogo che assume un significato strategico, a partire da quella sua conformazione tutta in salita, non a caso definita da Caproni una «città verticale» (là dove le categorie della verticalità e della orizzontalità si rivelano assolutamente decisive in direzione estetica) ma anche a una precisa quanto prestigiosa linea letteraria ligure di assoluta caratura.

Suggerioni che Caproni presenta in un testo già molto curioso nella impaginazione stilistica, quasi una sorta di nenia, di cantilena, o meglio ancora, in un non banale risvolto anche di timbro religioso, di «litanìa», secondo il significato che la parola assume nella liturgia cattolica, e cioè preghiera di supplicazione formata da una serie di invocazioni a Dio, alla

Vergine, ai Santi cui corrisponde la richiesta *Ora pro nobis*, anche se in Caproni questo significato religioso sfuma ben presto in una visione tutta pagana, laica della vita, avvalendosi peraltro di una mitologia anch'essa quotidiana, dimessa, umile, soprattutto di ambientazione albale. E comunque sia ci si trova di fronte a un testo, dal titolo *Litania*, che chiude una raccolta, simbolicamente densa e tutta orientata dantesca sul tema del viaggio verso l'Erebo, come *Il passaggio d'Enea* (1956),¹⁵ dove Caproni rivisita il mito in una dimensione tutta quotidiana, e soprattutto intercettandolo in una atmosfera albale. E la città di Genova vista come una donna corteggiata, amata fra realtà, paradosso, trasfigurazione in una incalzante e quasi ipnotizzante catena di immagini. Già in un distico finale di *A Rosario* (il secondo quadro di *Su cartolina*) Caproni aveva significativamente anticipato una lettura di Genova come Erebo, inferno, un luogo di tenebra comunque sia da esplorare, da attraversare e dove peraltro Genova non è più vista per frammenti, per dettagli, per scorci, ma come un corpo unitario: «Lascerò così Genova: / entrerò nella tenebra»;¹⁶ anticipando peraltro quella verticalità di cui parlerà in *Litania*.

Per rendere anche visivamente questa natura verticale della città si veda l'inizio di *Litania*:

Genova mia città intera.
Geranio. Polveriera.

15 Caproni 1998.

16 *Ivi*, p. 164. Tra l'altro ci troviamo in un punto in cui la scrittura di Caproni vira decisamente verso una verticalità, dopo aver attraversato una orizzontalità incredibilmente increspata, più decisa a livello di impaginazione poetica. Non a caso Pier Vincenzo Mengaldo nella sua densa Introduzione, riallacciandosi a una importante definizione di Agamben su Caproni come poeta 'a-prosodico', ha aggiunto quella di poeta 'a-lineare' sottolineando «l'uso di versi medi e brevi che si rotolano in cascate di rime, ma compromessi dalla trasversalità compulsiva delle mille inarcature, e d'altra parte la frequenza di versi a gradino anche tra strofa e strofa, collaborano al fatto che gli effetti dominanti non si dispongono sull'orizzontale ma sulla verticale» (Mengaldo, *Per la poesia di Giorgio Caproni*, *ivi*, p. XXXI). Sulla 'verticalità' di Genova ha posto particolare attenzione anche Sanguineti là dove ha scritto: «infunicolatevi in alto, se non soffrite di allucinosi spaziali o funzionali o psichiche» (Sanguineti 2005, p. 11). Di una certa supremazia della visione orizzontale su quella verticale, ha parlato Luigi Ghirri, indiscusso maestro della fotografia italiana del Novecento, in riferimento a una sua foto del 1986 dal titolo *Providence*: «Sono stati fatti molti studi sulla visione, ma, a grandi linee, si può sostenere che noi vediamo in una maniera abbastanza orizzontale, vediamo certo più in orizzontale che in verticale» (Ghirri 2023, p. 166).

Genova di ferro e aria,
mia lavagna, arenaria.

Genova città pulita.
Brezza e luce in salita.

Genova verticale,
vertigine, aria, scale
[...]

Genova tutta tetto.
Macerie. Castelletto
[...]

Genova d'ascensore,
*patema, stretta al cuore.*¹⁷

Là dove le parti in corsivo costituiscono anche visivamente una sorta di controcanto, di doppio piano. E ancora: relativamente a certe significative presenze letterarie: «Genova nome barbaro. / *Campana, Montale, Sbarbaro*»;¹⁸ che è indubbiamente una bella, anche se molto impegnativa, triade letteraria. Per quanto riguarda questi esempi dove passa un concetto di genovesità molto complesso, stratificato anche per la morfologia della città, ci piace ricordare che l'architetto Renzo Piano in occasione della inaugurazione del nuovo ponte genovese sul Polcevera (3 agosto 2020), dopo il drammatico crollo del ponte Morandi (14 agosto 2018), ponte da lui progettato e realizzato in ferro ispirandosi come linea a una barca a vela, ha ricordato proprio lo straordinario e denso verso di Caproni: «Genova di ferro e aria»; trovando peraltro questa immagine molto in sintonia con la sua soluzione ingegneristica.

Ma il poeta che lega ancora meglio l'immaginario di Conte con certa genovesità, è indubbiamente Dino Campana là dove nei *Canti Orfici* ci sono testi chiaramente ispirati da questa genovesità di fondo, e soprattutto dal tema del viaggio in mare partendo appunto dal porto di Genova per il Sudamerica. E *Sudamerica* (1979) è un brano di Conte pienamente sinto-

¹⁷ Caproni 1998, pp. 172-173, 175.

¹⁸ *Ivi*, p. 174.

nizzato, per atmosfera e sensibilità, su quel Sudamerica carico di sogni, di speranze, di illusioni, molti dei quali destinati purtroppo a rimanere solo sulla carta. Brano che si apre nel segno di una religiosità arcaica, quasi ancestrale, quella che investe «l'uomo ch'è venuto da lontano / ha la genialità di uno Schiaffino», grande, elegante, talentoso giocatore di pallone uruguayo di nascita ma naturalizzato italiano. In *Sudamerica* di Conte si parla dell'uomo che, pur sognando «di essere prossimamente milionario», con un gesto carico di fratellanza, di amore, e di cui si intuisce il valore della condivisione, «religiosamente tocca il pane».

Solo che il Sudamerica tratteggiato da Conte in questa fase è ancora intriso di sogni, di aspettative, di progetti, di ballerini che «aspettano su una gamba / l'ultima carità di un'altra rumba», sempre per rimanere a un lessico di matrice religiosa meglio ancora cristiana (toccare, nel senso di spezzare e condividere il pane, oppure l'attesa dell'«ultima carità di un'altra rumba»). Mentre il Sudamerica narrato da Conte successivamente nel brano *Argentina* (2014), è un Sudamerica decisamente meno euforico, già pervaso di una nota di strisciante malinconia che fa subito capire la irrealizzabilità, la fragilità di quei sogni e che aggancia ancora più strutturalmente la poesia di Dino Campana. Intanto perché nei *Canti Orfici* Genova è, come per Conte, qualcosa di più di una città, certo «una idea come un'altra», ma allo stesso tempo un luogo dell'anima dove si disegna, in virtù del suo porto, un'idea del viaggio come momento comunque sia altamente esperienziale, formativo. E poi perché nella parte finale i *Canti Orfici* presentano una serie di testi, tutti ad altissimo livello, che fanno di Genova e del viaggio in mare, il centro dell'ispirazione campaniana. Si pensi soprattutto a testi come *Viaggio a Montevideo*, *Dualismo*. (*Lettera aperta a Manuelita Etchegarray*), *Pampa*, *Passeggiata in tram in America e ritorno*, *Piazza Sarzano*, *Genova*, testo, quest'ultimo, che non a caso chiude l'avventura letteraria dei *Canti Orfici*.

Davvero notevoli e significative, al di là del tema del viaggio e del tema dell'emigrazione in Sudamerica, le affinità del brano *Argentina* di Conte con alcuni di questi testi campaniani, e in particolare, per impaginazione tematica e lessicale, con *Passeggiata in tram in America e ritorno*, in cui al di là di una qualche concessione nel titolo a certo immaginario futurista relativamente al topos della velocità e nella fattispecie del tram, narra in realtà, attraverso un timbro fortemente visionario, di un lungo e

lento viaggio in mare, ancora una volta una orizzontalità non bloccata ma in continuo movimento, come quella «paura che ci fa quel mare scuro» di *Genova per noi* «che si muove anche di notte / e non sta fermo mai», e dove quel viaggio in mare appare come una sorta di iniziazione, in una altalena di movimenti, ora orizzontali ora verticali, ora di timbro più dionisiaco, più impulsivo ora di timbro più apollineo, più rasserenato, ma tutto nel segno di una melodia che non si ode ma che si indovina.¹⁹ Musicalità che affiora solo a tratti, a intermittenza, per poi subito ricadere, confondersi in un rombo profondo, in una sorta di indistinzione sonora.

Così descrive Campana in *Passeggiata in tram in America e ritorno* attraverso la figura dell'emigrante la natura di questo viaggio in mare:

Il gorgoglio dell'acqua tutto annegava irrimediabilmente.
Il battito forte nei fianchi del bastimento confondeva il
battito del mio cuore e ne svegliava un vago dolore in-
torno come se stesse per aprirsi un bubbone. Ascoltavo il
gorgoglio dell'acqua. L'acqua a volte mi pareva musica-
le, poi tutto ricadeva in un rombo e la terra e la luce mi
erano strappate inconsciamente. Come amavo, ricordo, il
tonfo sordo della prora che si sprofonda nell'onda che la
racoglie e la culla un brevissimo istante e la rigetta in
alto leggera nel mentre il battello è una casa scossa dal
terremoto che pencola terribilmente e fa un secondo sforzo
contro il mare tenace e riattacca a concertare con i suoi al-

19 Certo che questo mare di *Genova per noi* «che si muove anche di notte / e non sta fermo mai», un «mare scuro», misterioso, che suscita un senso di paura, di smarrimento, è qualcosa che aggancia nel suo, anche qui, mai pacificato simbolismo una struttura profonda della nostra cultura occidentale, che si costruisce tutta di sera, di notte, mentre invece quella orientale tutta nell'alba. Cultura, quella occidentale, che ha nell'acqua, nel mare il suo approdo più naturale. Umberto Galimberti, in un libro davvero affascinante, ha messo bene in evidenza questa proiezione acquatica. Un mare segnato da inquietudine, da instabilità, insomma da un certo movimento (si pensi per esempio al ritmo regolare dell'onda) anche quando appare in una «calma trasognata». Ma è solo un effetto ottico di tranquillità, di quiete perché subito riprende il cammino, l'attrazione verso l'abisso. Scrive Galimberti: «[...] tutte le cose sono nel mare incatenate, intrecciate, innamorate senza una visibile distinzione perché l'abisso, che tutte le cose sottende, vuole che così si ami il mondo. / Le linee del mare sono infatti la *profondità* dell'abisso e il *senza confine* dell'orizzonte, due dimensioni che inquietano l'anima, incapace di vivere senza i segni del mondo, ma non il cuore che non dice al dolore 'sparisci' e all'amore 'calmati'. A differenza dell'anima che vuole il mondo, il cuore anela a cose più lontane, più abissali, più indistinte nei loro indiscernibili confini e, come il mare, vuole se stesso, come l'onda, vuole il ritorno, come il vento, vuole tempesta e, come l'abisso, vuole profondità. / In questo senso il mare è la metafora del cuore come la terra lo è dell'anima» (Galimberti 1998, pp. 29-30).

beri una certa melodia beffarda nell'aria, una melodia che non si ode si indovina solo alle scosse di danza bizzarre che la scuotono! C'erano due povere ragazze sulla poppa: «Leggera, siamo della leggera: te non la rivedi più la lanterna di Genova!» Eh! Che importava in fondo! Ballasse il bastimento, ballasse fino a Buenos Aires: questo dava allegria: e il mare se la rideva con noi del suo riso buffo e sornione!²⁰

Argentina di Conte ricalca, sia pure in maniera decisamente più sintetica come è in fondo nella natura e nella misura di un brano musicale, questa stessa atmosfera. Viaggio che si snoda attenuando la cifra visionaria a vantaggio di quella realistica, toccando il doloroso tema dell'emigrazione, là dove agli emigranti viene riservato uno spicchio di cielo bianco e che sembra di mattina in attesa già del pomeriggio, del solito, misterioso e intrigante pomeriggio portatore di epifanie, di scoperte, di rivelazioni. Tutto detto in uno straordinario e riassuntivo verso: «Il cielo riservato agli emigranti». Una proprietà immateriale che non solo conta molto di più di quella materiale ma che si carica di un valore intensamente poetico. Ma il brano si apre constatando la dismisura della terra argentina, terra intrisa di malinconia e fatta di lavori anche umili come quello di lustrascarpe a Buenos Aires. Soprattutto colpisce, in chiave campaniana e soprattutto in riferimento a *Passeggiata in tram in America e ritorno*, la vita rumorosa, frenetica del porto dove i bastimenti sono pronti a salpare e dai quali si sente distintamente una voce che dice «Partiamo!»: «Davanti a un mare enorme americano». Insomma davanti a una orizzontalità marina che fa già paura nella sua dismisura chiamata a sciacquare un «sogno / vecchio ormai».

E poi c'è una seconda parte, un secondo quadro di *Argentina* che ha una serie di elementi davvero incredibilmente coincidenti con un testo campaniano come *Dualismo (Lettera aperta a Manuelita Echegaray)*, dove c'è la figura di Manuelita che Campana descrive così:

Voi adorabile creola dagli occhi neri e scintillanti come metallo in fusione, voi figlia generosa della prateria nutrita di aria vergine voi tornate ad apparirmi col ricordo lontano: anima dell'oasi dove la mia vita ritrovò un istante il contatto colle forze del cosmo.²¹

20 Campana 1985, pp. 269-271.

21 Ivi, p. 211.

Figura davvero molto vicina fisiognomicamente a quella «donna india / con la faccia bruna» di Conte. Per non parlare poi della classica banda così comune in terra argentina, così come pure della prima notte trascorsa all'aperto sotto la luna, giusto per richiamare ulteriori elementi di contatto tra l'ispirazione di Conte e quella di Campana. Un Sudamerica sentito sostanzialmente come un luogo di iniziazione, di ricerca di una terra vergine per ridare senso anche a una Europa sempre più in crisi e moralmente confusa, allo sbando. In *Tropical* (2014) Conte non a caso la definisce «nordica pallida Europa», una Europa sempre più anemica, sfibrata e lontana da quello spirito mediterraneo, solare, caldo in cui risiede la sua vera forza, identità. Campana in *Dualismo (Lettera aperta a Manuelita Echegarray)*, dove pure ritrova, attraverso la figura di Manuelita, per «un istante il contatto colle forze del cosmo», ha un moto di malinconia ricordando «le calme oasi della sensibilità della vecchia Europa».

Nonostante questa piega malinconica, la scoperta di una nuova e rigeneratrice dimensione è troppo importante per lasciarsela sfuggire di mano. In Campana il contatto più vero, più profondo, più autentico con una terra che può ridare nuovo senso alla vita è quello che descrive in *Pampa*. Descrizione certamente non superficiale, dal momento che Campana incontra una Pampa sconfinata (parola Pampa che tra l'altro in lingua *quechua* significa proprio 'pianura'), in fondo una orizzontalità, una piattitudine caratterizzata però da estroflessioni, da increspature, da movimenti che, come nella testualità di Conte, agitano la dimensione profonda. Insomma una orizzontalità, per certi versi, infinita, capace non solo di rivelazioni mozzafiato, ma capace anche in questa impegnativa eccedenza spaziale di legare l'io poetico alla terra e al cielo, collegandolo al «profondo silenzio della Pampa», alla «infinita maestà della natura» su cui scorre, a guardar bene, la vera salvezza dell'io poetico. Nel componimento *Pampa* così si esprime Campana:

Gettato sull'erba vergine, in faccia alle strane costellazioni
io mi andavo abbandonando tutto ai misteriosi giuochi dei
loro arabeschi, cullato deliziosamente dai rumori attutiti
del bivacco. I miei pensieri fluttuavano: si susseguivano i
miei ricordi: che deliziosamente sembravano sommergersi
per riapparire a tratti lucidamente trasumanati in distanza,
come per un'eco profonda e misteriosa, dentro l'infinita
maestà della natura. Lentamente gradatamente io assurge-

vo all'illusione universale: dalle profondità del mio essere e della terra io ribattevo per le vie del cielo il cammino avventuroso degli uomini verso la felicità a traverso i secoli. Le idee brillavano della più pura luce stellare. Drammi meravigliosi, i più meravigliosi dell'anima umana palpitavano e si rispondevano a traverso le costellazioni. Una stella fluente in corsa magnifica segnava in linea gloriosa la fine di un corso di storia. Sgravata la bilancia del tempo sembrava risollevarsi lentamente oscillando: - per un meraviglioso attimo immutabilmente nel tempo e nello spazio alternandosi i destini eterni.²²

Certo Pampa è il nome della sconfinata pianura argentina, non è un mare, non è quel «mare enorme americano» di cui parla Conte in *Argentina*, ma qui quello che lega Campana e Conte è la categoria della orizzontalità, la sconfinata e per certi versi conturbante piattitudine di una pianura, appunto la Pampa, che dimostra chiaramente come la orizzontalità sia una condizione per niente tranquilla, serena, pacifica, ma incredibilmente mossa, increspata come quel «mare enorme americano» guardato da Conte sempre con curiosità e rispetto. Brano, *Argentina*, pieno di rifrangenze emotive e simboliche che portano all'immaginario di Campana, poeta capace di cogliere come pochi il segreto mistero, respiro di una terra così complessa, affascinante, soprattutto arcaica come la Pampa.

I «transiti» di Conte con la poesia, e più in generale con la letteratura, italiana di un certo livello non si fermano qui, anche perché il nostro vuole essere più semplicemente solo l'inizio di un discorso che siamo sicuri potrà nel tempo conoscere altri importanti approfondimenti, sviluppi, sondaggi, conferme, precisazioni. Ma già da questi esempi si capisce come la verticalità e la orizzontalità siano due categorie estetiche fondamentali per capire certi legami di Conte con la poesia di alcuni grandi poeti del nostro Novecento: Campana e Caproni su tutti, viste certe significative affinità, corrispondenze a livello lessicale, tematico, di atmosfere, e il tutto naturalmente convergente verso quella genovesità che funziona sì come una potente calamita attrattiva ma lasciando tuttavia aperto il ventaglio delle varie soluzioni sul tema.

Al di là di questi importanti «transiti» letterari, che dimostrano tra l'altro come la testualità contiana si caratterizzi per un'alta caratura poetica,

22 *Ivi*, pp. 244-245.

il discorso dell'artista-artigiano di Asti sul simbolismo dell'acqua è un discorso sempre molto aperto, fluido, ricco di sfumature, di passaggi, andando, quel simbolismo, ad arricchire sensibilmente il campo semantico della lingua. Si prenda, per esempio, la parola «naufrazio», parola che rinvia inequivocabilmente e in prima istanza al mondo marittimo. «Naufragio» che Conte sente in una accezione sia positiva sia negativa, come se di ogni parola ci fosse il dritto e il rovescio. Relativamente alla prima soluzione, il naufragio (ed anche qui non si può non richiamare un doppio e significativo transito letterario che da Leopardi, ricordando l'ultimo verso dell'*Infinito*: «e il naufragar m'è dolce in questo mare», porta all'Ungaretti dell'*Allegria di naufragi*), avvalendosi della cifra ossimorica, si rivela come una condizione persino piacevole, capace di regalare quella felicità che la donna non è riuscita a dare al protagonista. Si legge infatti in *Onda su onda* (1974):

Onda su onda
 il mare mi ha portato qui,
 ritmi canzoni, donne di sogno,
 banane, lamponi...
 onda su onda
 mi sono ambientato ormai,
 il naufragio mi ha dato la felicità che tu,
 non mi sai dar...

Naufragio che ripaga ampiamente di quella condizione di rischio, quasi di deriva esistenziale, «in balia di una sorte bizzarra e cattiva».

Se il naufragio si configura in *Onda su onda* come momento di salvezza, in *Naufragio a Milano* (1975), senza perdere il suo connotato metaforico, in un incisivo inserto di lingua napoletana tocca invece un dato persino sociologico, alludendo a un naufragio, a uno spaesamento di carattere interiore, esistenziale, con una nota di malinconia, tutto giocato attorno alla parola immigrazione: «Io comme puozzo raggiunà / e comme puozzo raggiunà / si raggiungono l'uocchie chiagne / fora milleciento lagreme [...] Ah, stu naufragio dint'a Melano / senza na varca e pure senza o' mare'». E ancora: «Ah, stu naufragio dint'a Melano / se chiamma un nome: immigrazione». E di «un'acqua di naufragio», e anche qui un naufragio senza alcuna connotazione negativa, Conte parla in *Blue tangos* (1979):

Sul ritmo scuro di una danza
piena di sogni e di sapienza
la donna accoglie i suoi ricordi
anche i più stupidi e balordi,
c'è in lei una specie di cielo
un'acqua di naufragio, un volo
dove giustifica e perdona
tutta la vita mascalzona...
blue tango... blue tango, blue tango...

Sempre lungo la direttrice della orizzontalità si incontra anche un mare più tranquillo, più riposato, capace di regalare, sotto forma anche di invito, un momento di svago, di spensieratezza, insomma una piacevole giornata al mare. In *Tra le tue braccia* (2010) si legge:

Sentirai tra le dita
il respiro e la voce mia
che ti invita al mare,
o quel che sia...
sentirai, sentirai.

In *Wanda, stai seria con la faccia ma però* (1974) si parla di una romantica giornata in riva al mare al ristorante: «[...] io e te / io e te / andiamo al ristorante in riva al mare, / mi han detto che fan bene da mangiare / il vino bianco è fresco e va giù bene / come questo cielo / grande su di noi...». In *L'orchestrina* (2010) è interessante il doppio movimento di verticalità e di orizzontalità che si viene a creare, giocato su una figura femminile che ha assunto il profilo antico di una odalisca: «Ah l'odalisca adesso è nuda / e muove i fianchi in qua e in là / fuori: le palme, il vento suda / aria di pioggia e di infelicità», fino ad adattarsi a una semplice e quasi abitudinaria, borghese giornata al mare: «c'è da portare l'odalisca / a fare quattro passi in riva al mar».

Oppure si può incontrare un mare che improvvisamente si accende di lussuria, di un tratto più sensuale. Interessante a questo riguardo un brano come *Macaco* (1984):

Lussureggiava il mare
e il mondo delle donne

nell'aria calda vampeggiava,
dove lui passeggiava
anche lei arrivava...
il resto è tutto da scimpanzè...
[...]
Lussureggiava il mare
e il mondo delle donne
nell'aria insonne vampeggiava
indifferentemente
ineluttabilmente...
il resto è tutto da scimpanzè...

...Ah, no bueno «Macaco»...

Oppure un mare che fa da sfondo, da funzionale scenografia a un pianoforte a coda: «cos'è che luccica sul grande mare... [...] un piano a coda lunga in alto mare»;²³ o un mare che, sfruttando la capacità riflettente degli specchi, in un gioco quasi da matrioska russa, entra a pieno titolo nella dinamica visiva di un brano non a caso intitolato *Rebus* (1979):

Cercando di te in un vecchio caffè
ho visto uno specchio e dentro
ho visto il mare e dentro al mare
una piccola barca per me
per farmi arrivare a un altro caffè
con dentro uno specchio che dentro
si vede il mare e dentro al mare
una piccola barca pronta per me
ah che rebus, ah che rebus.

Un gioco di specchi, un meccanismo quasi caleidoscopico, appunto un rebus con al centro il mare, una orizzontalità che in questo caso va ad arricchire, a potenziare, in questa sorta di sfrangiatura visiva, il piano connotativo delle parole.

Un mare che può diventare, come in *Spassiunatamente* (1987), uno «scostumato paraviso...». «Paraviso» che porta a quella «femmena» tanto

23 *Aguaplano* 1987.

desiderata («Ah, bbella, bella, bella, bella» e «Bbona, bona, bona, bona»): «Parola su parola nce arrivammo, / nce arrivammo ncopp' 'o mare / scostumato paraviso». Un paradiso raggiunto anche per vie traverse, secondarie, insolite, ma quanto basta per segnalare il senso della salvezza raggiunta. C'è anche un mare sottinteso ma che può diventare metafora, sia pure nella reticenza, di un delicato discorso d'amore. In *Angiolino* (1979) si legge: «e dal porto del suo cuore un bastimento / nella sera prende il largo». Un viaggio d'amore notturno in mare che suona come una vera e propria iniziazione.

C'è poi un mare antico che parla antico come si legge in *Chissà*: «chissà chissà / il mare è antico e parla / antico, parlerà... / parole greche / sconosciute, / sprofondate verità...». E poi, come in *L'amore che* (2008), un mare che lascia intuire, attraverso l'amore, «l'oltremare di un assurdo»: «L'amore che / parla di sé in un bello sguardo / la percezione in cui mi perdo / e l'oltremare di un assurdo». E c'è un mare persino venerato nella sua sacralità come si legge in *Boogie* (1981): «l'orchestra si dondolava come un / palmizio davanti a un mare venerato...».

Anche quando Conte parla della verticalità, ovverosia della pioggia, dei temporali, dei rovesci, degli acquazzoni lo fa sempre in un modo originale, curioso, con una scrittura sempre molto convincente, efficace e soprattutto con un forte timbro visionario. Si veda, per esempio, l'effetto molto scenografico che la pioggia crea in un brano come *Architetture lontane* (1995), dove appunto la pioggia produce una particolare scenografia sonora, il bum - bum - bum dei temporali e i zum - zum - zum degli ombrelli che si aprono: «Avvenne per caso in una / stradina moderna sotto la pioggia / gli ombrelli che fanno zum - zum - zum / e l'universo fa bum - bum - bum». Pioggia che ha tra l'altro un suo continente di elezione, e cioè l'Europa, e più specificamente una nazione come la Francia, e città soprattutto come Parigi, ma anche Berlino dove appunto la pioggia è qualcosa di più consequenziale a quel tipo di geografia.

Relativamente alla città di Parigi, un brano dal significativo titolo *Parigi* (1981) è, a dir poco, emblematico di questa supremazia geografica, una pioggia quasi complice di un discorso d'amore, «frammenti di un discorso amoroso», per dirlo con le parole di un famoso titolo di Roland Barthes, sempre in campo in Conte: «Lo so, lo so che questo non è cipria, /

è sorriso... / e sì, che non è luce, / è solo un attimo di gloria / e riguarda me, che sono qui davanti a te sotto la pioggia / mentre tutto intorno è solamente / pioggia e Francia». E ancora rimarcando la condizione amorosa: «Io e te, scaraventati dall'amore / in una stanza / mentre tutto intorno è pioggia, pioggia, / pioggia e Francia...». Parola, Francia, davvero insostituibile e soprattutto funzionale a una scenografia acquatica.

Addirittura, come si legge in *Blue Haway* (1981), il parlare difficile della donna ricorda l'Europa quando piove: «Sì, tu parlavi difficile / come fa l'Europa quando piove / e si rintana a dipingere / le isole del sogno / io non sapevo risponderti / perché ascoltavo la pioggia». Perché la pioggia la si può ascoltare, proprio come si fa con un brano musicale. In *Via con me* (1981) c'è un interno accogliente, che passa attraverso un «bagno caldo» mentre fuori «piove un mondo freddo». Qui si è in presenza di una verticalità, di una pioggia che rende «buio» persino l'amore: «Via, via, vieni via con me, / entra in questo amore buio pieno di uomini / via, via, entra e fatti un bagno caldo / c'è un accappatoio azzurro, fuori piove un mondo freddo, / It's wonderful it's wonderful».

E ancora, con uno scatto immaginativo davvero sontuoso, piove sulla città di Berlino, curiosamente una «pioggia spagnola», potremmo dire una pioggia mediterranea quasi a voler addolcire certa atmosfera nordica: «Piove a Berlino una / pioggia spagnola / e sulle scarpe nuove / di pioggia e pensieri / incantati, affascinanti / prove di sogno e di luce / deliranti, esilaranti / vuoti e deliranti sì» (*Berlino*) (2008). Come se la città di Berlino venisse inondata e ingentilita, a partire da quella «pioggia spagnola», da un tratto di sogno, di luce, di visionarietà che rende quella pioggia nel segno di una certa erranza, cioè in movimento. Così come piove sul «Buddha di giada / che sorride e sorride in pace / la piramide d'avorio / che s'inonderà di luce / da un gesto randagio / una carezza scende adagio».

Rimanendo al piano verticale, quello caratterizzato dalla pioggia, c'è da segnalare un uso referenziale e un uso metaforico della parola «temporale». Per quanto riguarda la prima accezione, il brano *Dal loggione* (1979) parla di un temporale che si svolge chiaramente fuori per poi trasferirsi, per via metaforica, all'interno di un teatro comunale: «Lampi... fuori nel buio temporale / lampi qui nel teatro comunale / lampi, sulle signore ingioiellate / lampi su legni / e trombe lucidate». Ed è davvero curioso come tutti quei

lampi, quei fulmini si trasferiscano nei loro riflessi di luce su quei legni e su quelle trombe lucidate. Insomma, uno sfavillio di luci che da quel «buio temporale» diventa, per via metaforica, un temporale pieno di luci, di riflessi. C'è poi un «temporale» in *La Topolino amaranto* (1975) anche qui molto particolare, e cioè con una impaginazione realistica in partenza ma che diventa, strada facendo, un temporale di timbro metaforico alludendo appunto al buio, al dramma della guerra da poco finita e i cui segni si leggono ancora in un paesaggio che davvero non va, visibile soprattutto nelle tante macerie che la guerra ha lasciato dietro di sé, e che si vedono ancora ai margini delle strade. Di qui il caloroso invito alla donna che lo accompagna in quel complice viaggio in macchina, e cioè nella Topolino amaranto, a non guardare fuori dal finestrino e ad aprire semmai la “capotte” e a bersi «sto cielo azzurro e alto / che sembra di smalto e corre con noi».

Come si può vedere da questi esempi, anche l'acqua verticale, quella della pioggia, dei temporali, degli acquazzoni, dei rovesci, ha il suo movimento, le sue increspature simboliche, emotive là dove le due categorie della verticalità e della orizzontalità sono in Conte categorie sempre molto aperte, sensibili cioè a certe variazioni che dimostrano come la sua lingua si arricchisca notevolmente in questo tipo di percorso. La lingua di Conte che come un sismografo registra tutte queste variazioni non può certo rimanere indifferente di fronte al percorso delle due categorie della orizzontalità e della verticalità. Insomma, l'avventura linguistica in Conte è sempre, per parafrasare un suo calzante titolo, un «gioco d'azzardo», specie quando tocca il tema d'amore, un gioco sempre imprevedibile, spiazzante che finisce per rendere persino «salate», e cioè di mare, le stesse parole, anche quando queste parole sgorgano più direttamente da una dimensione interiore.

Conte in *Gioco d'azzardo* (1982) non a caso torna alla categoria della orizzontalità, e cioè del mare, per trovare le parole giuste, e cioè le parole «salate», che «sanno di mare» per parlare d'amore: «certe parole sembrano pianto, / sono salate, sanno di mare / chissà, tra noi si trattava d'amore». Le due categorie, le due direttrici da cui si è partiti, la verticalità e la orizzontalità, dimostrano la loro assoluta funzionalità, operatività in un universo, come quello contiano, sempre pronto ad accoglierle e soprattutto a valorizzarle. A Conte, come scriveva Leopardi, non è certo mancato l'«ardire», il coraggio di andare sempre al di là della semplice e abitudinaria routine linguistica. Ha scritto Gian Luigi Beccaria, in un godibilissimo e intenso li-

bro sulla funzione creativa dell'autore e del lettore, un raffinatissimo elogio della lentezza, ponendosi, come recita il titolo, «in contrattempo» di fronte a certe superficiali, effimere, volatili mode del nostro tempo:

Uno scrittore deve avere la risolutezza di raschiare la muffa di dosso alle parole per evitare la routine, il troppo sciatto, la neutralità espressiva. Le parole sono dunque un mezzo completamente in mano sua: parole vecchie da reinventare, parole nuove da forgiare, incastri e congiunzioni di segmenti narrativi o ritmici, montaggi e sequenze inattese. Lo scrittore è l'artigiano dalle mani d'oro cui piace scegliere e mettere le parole al loro posto, fondere il significato di ogni termine con la sintassi e il ritmo della frase che va costruendo.²⁴

Se questo importante passaggio vale per il grande scrittore, per il grande poeta, può forse valere anche per un grande e davvero straordinario autore di canzoni-poeta come Paolo Conte, il cui mondo artistico incrocia, in maniera sempre molto originale, innovativa, certi significativi e pulsanti territori della grande letteratura. Paolo Conte, dunque, uno straordinario artigiano della parola dalle mani d'oro, che ha saputo riscattare pienamente la canzone d'autore da una condizione ancillare, di marginalità, riportandola, grazie anche ad alcuni importanti e felici «transiti» culturali, al centro della scena, al centro cioè di una visione artistica di altissima caratura letteraria, non dimenticando, e sempre con un tocco di leggera e sorniona ironia, certi risvolti anche amari della vita.

Conte, dunque, nel ruolo di un infaticabile quanto geniale artigiano della parola che in questa continua e sempre ispirata ricerca di una lingua altamente espressiva, di timbro complessivamente visionario, connotativo non si è certo risparmiato, tirato indietro. Quando, per esempio, lo si critica per quel suo modo poco *engagé* di fronte ai problemi della società, ci si dimentica che il suo vero impegno è, in realtà, tutto sottilmente giocato proprio sulla lingua, che resta, nonostante tutto, lo strumento più politico. Una lingua, la sua, mai neutrale, asettica, sciatta, ma fatta di incastri, di congiunzioni, di timbri ritmici, emotivi, di felici soluzioni visionarie che, sfruttando l'incredibile potenzialità della verticalità e della orizzontalità, è

24 Beccaria 2022, p. 98.

capace di suggerire orizzonti sempre nuovi, sorprendenti, soprattutto spiazzanti. Una lingua a suo modo, se alcuni brani di Conte sono diventati così incredibilmente espressivi, quasi delle vere e proprie icone del nostro immaginario, anche di intenso respiro civile.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Beccaria, Gian Luigi

2022 *In contrattempo. Un elogio della lentezza*, Torino, Einaudi.

Campana, Dino

1985 *Canti Orfici*, con il commento di Fiorenza Ceragioli, Firenze, Vallecchi.

Caproni, Giorgio

1998 *L'opera in versi*, edizione critica a c. di Luca Zuliani, introduzione (*Per la poesia di Giorgio Caproni*, pp. XI-XLIV) di Pier Vincenzo Mengaldo, cronologia e bibliografia a c. di Adele Dei, Milano, Mondadori.

Conte, Paolo

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

2019 *Razmataz*. Comprende: Manuela Furnari, *Quando correva il Novecento. Uno studio su "Razmataz" con Paolo Conte*, Milano, Feltrinelli.

Furnari, Manuela

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

2023 *Il Maestro in Paolo Conte*, Milano, Teatro alla Scala, pp. 5-7.

Galimberti, Umberto

1998 *Paesaggi dell'anima*, Milano, Mondadori.

Ghirri, Luigi

2023 *Lezioni di fotografia*, a c. di Giulio Bizzarri e Paolo Barbaro, con uno scritto biografico di Gianni Celati, Macerata, Quodlibet.

Lingiardi, Vittorio

2017 *Mindsapes. Psiche nel paesaggio*, Milano, Raffaello Cortina Editore.

Pedretti, Nino

2022 *Prospettive critiche sulla poesia e musica negra d'America*, introduzione (*Per Pedretti, dal cuore nero*) e a c. di Tiziana Mattioli, Rimini, Raffaelli Editore.

Pozzi, Giovanni

1981 *La parola dipinta*, Milano, Adelphi.

Sanguineti, Edoardo

2005 *Genova per me*, Napoli, Guida.

Schuller, Gunther

1996 *Il jazz. Il periodo classico. Le origini. Oliver, Morton, Armstrong*, a c. di Marcello Piras, Torino, EDT (titolo originale: *Early Jazz*, New York, Oxford University Press, 1968).

Verdelli, Giorgio

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