



1506
UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI URBINO
CARLO BO

UUP
URBINO
UNIVERSITY
PRESS

PAOLO CONTE

TRANSITI LETTERARI
NELLA POESIA PER MUSICA

Contributi di studio a cura di
Manuela Furnari, Ilaria Tufano, Marcello Verdenelli

uup.uniurb.it



**INCONTRI
E PERCORSI**

N.02

INCONTRI E PERCORSI è un collana multidisciplinare che nasce nel 2022 e raccoglie le pubblicazioni di convegni e mostre promossi e organizzati dall'Università di Urbino.

Volumi pubblicati:

01.

Le Carte di Federico: Documenti pubblici e segreti per la vita del Duca d'Urbino (mostra documentaria, Urbino, Biblioteca di san Girolamo, 26 ottobre - 15 dicembre 2022), a cura di Tommaso di Carpegna Falconieri, Marcella Peruzzi, UUP 2022

PAOLO CONTE

TRANSITI LETTERARI
NELLA POESIA PER MUSICA

Contributi di studio a cura di
Manuela Furnari, Ilaria Tufano, Marcello Verdenelli

PAOLO CONTE

TRANSITI LETTERARI NELLA POESIA PER MUSICA

Il volume è sottoposto a doppio referaggio anonimo

Comitato scientifico: Antonio Corsaro, Roberto M. Danese, Ilaria Tufano,
Marcello Verdenelli

ISBN 9788831205276 (print)

ISBN 9788831205252 (PDF)

ISBN 9788831205269 (EPUB)

Le edizioni digitali dell'opera sono rilasciate con licenza Creative Commons Attribution 4.0 - CC-BY, il cui testo integrale è disponibile all'URL:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Le edizioni digitali online sono pubblicate in Open Access su:

<https://press.uniurb.it/index.php/UrbinoUP>

© Gli autori per il testo, 2023

© Urbino University Press per la presente edizione

Publicato da: Urbino University Press | Via Saffi, 2 | 61029 Urbino

Sito web: <https://uup.uniurb.it/> | e-mail: uup@uniurb.it

L'edizione cartacea del volume può essere ordinata in tutte le librerie fisiche e online ed è distribuita da StreetLib (<https://www.streetlib.com/it/>)

SOMMARIO

PRESENTAZIONE. “SE NON AVESSI QUESTO SOGNO MORIREI” Marcello Verdenelli	9
POESIA E FORMA-CANZONE. CONSIDERAZIONI SULL’OPERA DI PAOLO CONTE Salvatore Ritrovato	15
PAOLO CONTE E LA PUBLIC HISTORY Stefano Pivato	31
IL VIAGGIO (IN-)CANTATO DEL LINGUAGGIO DI NOTE E DEL LINGUAGGIO DI PAROLE IN PAOLO CONTE Diego Poli	41
“MA QUELLA FACCIA UN PO’ COSÌ”. L’ITALIA E GLI ITALIANI DI PAOLO CONTE Giulio Ferroni	61
“ALLE PRESE CON UNA VERDE MILONGA”. PER UN’ESTETICA DELLO STRANIAMENTO E DELLA GUITTEZZA Alberto Fraccacreta	71
BANANE E LAMPONI. PAOLO CONTE E LA TRADIZIONE POETICA Ilaria Tufano	87
DECIFRARE IL TESTO. PER UN COMMENTO A “BARTALI” Antonio Corsaro	107
VENTO D’AVANGUARDIA. LA MOLTEPLICITÀ DEI LINGUAGGI IN “RAZMATAZ” Manuela Furnari	119
ACQUA VERTICALE E ACQUA ORIZZONTALE NELL’IMMAGINARIO DI PAOLO CONTE Marcello Verdenelli	135
DISCOGRAFIA	169
INDICE DEI NOMI	179
INDICE DEI BRANI DI PAOLO CONTE	187

PRESENTAZIONE.

“SE NON AVESSI QUESTO SOGNO MORIREI”

Marcello Verdenelli

I saggi qui raccolti, frutto del Seminario di Studi svoltosi nei giorni 3-4 novembre 2022 all’Università di Urbino e promosso dalla cattedra di Letteratura italiana il cui titolare prof. Antonio Corsaro ha sposato sin dall’inizio con entusiasmo il nostro progetto, non hanno, per quel rispetto che si deve a un artista della caratura di Paolo Conte, la pretesa di mettere un punto fermo nella sua esegesi. Intanto perché Conte, che rifugge da facili classificazioni, etichette, continuamente in fuga da tutto e da tutti, e forse persino da sé stesso, non lo vuole tanto che l’essere capiti (potrà sembrare persino paradossale) è l’ultimo dei suoi pensieri, lasciando così sempre aperto il cantiere esegetico. A questo riguardo, l’artista astigiano ha osservato: «Al contrario di molti artisti che hanno sempre dichiarato di non essere capiti e quindi di volere essere capiti, io trovo che sia molto bello non essere completamente capiti»¹.

I saggi si muovono seguendo una impaginazione ora più latamente panoramica, più storico-culturale, ora più mirata, con delle zumate su alcuni brani, su alcuni temi. Mettere ordine nello sfaccettato e denso universo artistico di Conte, indubbiamente tra i più significativi nel panorama musicale contemporaneo, fatto di sfumature, allusioni, incastri, giochi linguistici, è un’operazione ardua, difficile, destinata forse ad arenarsi. Ecco perché i vari saggi, pur esplorando inediti percorsi, pur costruendo collegamenti culturali e letterari sempre più funzionali, si presentano in forma di risultati mai fissati in rigide determinazioni, animati come sono da un profondo senso di ricerca, di curiosità, dal profilo dichiaratamente innovativo, che lascia sempre aperto il discorso critico, non irrigidendolo in schematiche formulazioni.

1 Manuela Furnari, *Paolo Conte. Prima la musica*, Milano, il Saggiatore, 2009, p. 58.

Dato il taglio assegnato al Seminario, dove la testualità fa da perno centrale, ci rendiamo conto di trovarci di fronte a un Conte, calvinianamente, ‘dimezzato’, là dove in un ribaltamento (o se si vuole anche forzatura) di quello che è un dato assolutamente strutturale nel suo processo ispirativo là dove è la musica a trainare la testualità, le parole, testualità tra l’altro sempre molto effervescente e dinamica, il Seminario, rovesciando questo importante assunto metodologico, si sofferma maggiormente, anche per seguire la direttrice del titolo, su certi passaggi, indagati nell’ottica di quei ‘transiti’ letterari di cui la scrittura contiana è fittamente intessuta, mettendo così in secondo piano quella sofisticata trama musicale che in Conte risulta funzionale e decisiva alla sua visione artistica e che richiede una competenza ancora più specialistica, in alcuni dei qui presenti contributi peraltro emersa ad alto livello.

A voler seguire le varie ipotesi interpretative che emergono dai lavori, spicca un approccio di tipo più testuale, sperando chiaramente nella clemenza del Maestro per questo indebito rovesciamento di una metodologia (prima la musica e poi le parole) a lui particolarmente cara e più volte ribadita in alcune interviste. Seguendo questa impostazione, da un punto di vista filologico anche discutibile, ancorché utile per capire certi movimenti, certi incastri, certi intrecci, certi giochi della testualità contiana, e se si dovesse riassumere in una immagine un universo artistico così originale, unico nel suo genere, l’immagine che ci viene più naturale, parafrasando peraltro un suo significativo titolo, è quella di un ‘rebus’ e cioè di un elegante gioco enigmistico in cui la frase da indovinare è suggerita da figure, lettere, note musicali, segni matematici, e dunque perfettamente in linea con quell’amore, unito a competenza, di Conte per la scrittura crittografica, e più in generale per la enigmistica dove contano soprattutto gli incroci, le interferenze, i legami tra la direzione verticale e orizzontale della scrittura.

Scrittura, quella di Conte, sostanzialmente di timbro visivo, quasi cinematografico per la grande capacità di evocare scene, situazioni, atmosfere, ambienti, tipi, personaggi, ma pur sempre all’insegna di quella visionarietà che rimane un riconoscibile tratto stilistico del mondo contiano, senza annullare quei difficili, complessi tratteggi di vita, con qualche venatura persino esistenziale e malinconica, e che Conte affronta sempre con un po’ di ironia, per non lasciarsi sopraffare, travolgere da certi accadimenti. Visionarietà che rappresenta sempre una felice via di fuga, una sorta di salvi-

fico piano B di fronte agli imprevisi. Insomma, una sfaccettata e invitante commedia umana, una incalzante narrazione polifonica, animata da tante facce in prestito, da sosia, da personaggi pirandellianamente sempre alla ricerca di autore, o anche di un ruolo, che possa dare alla loro vita, anche per poco, un senso in una società sempre più slabbrata, smarrita se non ci fosse il sogno, sempre benvenuto e generoso, della poesia. Perché l'abilità e il talento di Conte si misurano soprattutto nella capacità di far convivere quella dirompente quanto raffinata, amabile vena visionaria con un dato realistico sempre in agguato, sempre pronto a scompaginare, a contenere certe soluzioni troppo astratte, e soprattutto per non perdere di vista, sempre attraverso il filtro dell'ironia, del disincanto, la dura realtà.

Certo, un equilibrio difficile da realizzare, ma pur sempre continuamente inseguito e che corre sui binari di una testualità sempre vigile, attenta, sempre molto ispirata, sempre, come si suol dire, felicemente sul pezzo, e in sostanza mai pacificata, lontana cioè da facili sentimentalismi, abbandoni, effusioni, perché è proprio nella natura di un 'rebus' (parola che è una calzante metafora della vita come la intende Conte) lasciare un margine di incompiutezza, di approssimazione, di indicibilità, sfruttando tutte le risorse, le potenzialità di quella che è stata brillantemente chiamata l' 'autonomia del significante', strategica e determinante quanto, se non di più, il piano del significato perché è su quello del significante che meglio si dispiegano a volte certe soluzioni stilistiche, certi giochi fono-simbolici, e persino certe libertà, certe licenze di pensiero, facendo della testualità un importante punto di partenza per altre significative conquiste, emozioni, sogni, e di quei 'transiti' letterari (come dimostrano ampiamente i contributi di questo Seminario) un vero e proprio trampolino di lancio per ulteriori approfondimenti, messe a fuoco, spunti di riflessione, sempre sulla spinta di quella curiosità che, oltre ad essere la nota dominante di tutti i contributi, segnala la forza, la originalità espressiva, e in fondo anche poetica, della testualità contiana.

Ma, al di là delle tante e interessanti finestre che si aprono sul mondo dell'artista astigiano, la cosa ancora più sorprendente è la significativa incidenza di Conte nel nostro immaginario. Talmente fissate, consolidate, amate certe sue immagini, certe sue frasi, certi suoi motivi da essere diventati dei veri e propri paradigmi culturali, e Conte quasi un ispirato *maître à penser* (si pensi, per esempio, a brani come *Genova per noi*, *Azzurro*, *Bar-*

tali, Via con me, Onda su onda, Diavolo rosso, Gli impermeabili, Messico e nuvole, Sotto le stelle del jazz, solo per citarne alcuni), segno di indubbia forza, di un talento artistico vocazionalmente elegante, raffinato, soprattutto originale, e per questo fuori quota, non classificabile, con quel mezzo sorriso così misterioso, ammiccante e sornione al tempo stesso, con «quella faccia un po' così» che in un attimo ti cattura e ti ipnotizza, e che ti fa entrare gratuitamente nel mondo dei sogni, della poesia, non dimenticando tuttavia «questa sporca vita», bella e amabile persino nelle sue rugosità, imperfezioni, fallimenti, contraddizioni, cadute. Insomma, un ritratto quasi perfetto, ritagliato su misura, che fa dell'artista astigiano, ormai poeta a tutti gli effetti, una delle figure più esemplari, singolari e amate del nostro tempo.

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

Salvatore Ritrovato

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

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

1 Conte 2003, p. 55.

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

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

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

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

3 Mazzoni 2005, pp. 225-226.

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

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

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

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

6 *Ivi*, p. 13.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

12 *Ivi*, p. 49.

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

14 Furnari 2009, p. 33.

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

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

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

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

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

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

17 Malfatto 1989, p. 43.

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

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

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

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

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

20 Furnari 2009, pp. 51-52.

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

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

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

21 Conte 2003, pp. 101-102.

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

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

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

22 Furnari 2009, p. 42.

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

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

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

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

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

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

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

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

27 Furnari 2009, p. 51.

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

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

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

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

29 Furnari 2009, p. 58.

30 *Ibidem*.

31 *Ibidem*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Adorno, Theodor W.

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

Antonellini, Michele

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

Baricco, Alessandro

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

Bico, Mauro; Guido Massimiliano

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

Bonanno, Mario

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

Borgna, Gianni

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

Cardillo, Angelo

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

Conte, Paolo

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

Cordelli, Franco

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

Coveri, Lorenzo (a c. di)

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

De Angelis, Enrico (a c. di)

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

Dragone, Sergio

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

Eco, Umberto

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

Fabbri, Franco (a c. di)

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

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

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

PAOLO CONTE E LA PUBLIC HISTORY

Stefano Pivato

Paolo Conte e il secondo dopoguerra. Ovvero Paolo Conte e la storia. Per entrare subito in argomento vorrei partire da un giudizio di Giovanni Raboni, secondo il quale il cantautore astigiano rievoca «ogni minima traccia di storia».¹

Ma attraverso quali modalità Conte rievoca il passato? Il cantautore appartiene a quella generazione che, a partire dalla fine degli anni Sessanta, rovescia i canoni di una canzone che secondo la critica esprime una atmosfera di «deprimente provincialismo»,² e attraverso «canzoncine allegre e disimpegnate»³ segnano il «trionfo della melodia e del sentimentalismo».⁴ Negli anni Cinquanta in Italia trionfano le melodie di Nilla Pizzi, Luciano Tajoli o le marcette del maestro Fragna (*I pompieri di Viggiù, Arrivano i nostri*).

Su ritmi orecchiabili si costruiscono dei testi che possono essere letti come mezzi sia per allontanare e dimenticare i problemi quotidiani, sia per diffondere sentimenti di tranquillità e di rassicurazione. Sotto questo profilo la canzone sembra svolgere un ruolo primario come veicolo del desiderio di rimozione della guerra appena terminata. La restaurazione della melodia si consolida e si amplifica attraverso il Festival di Sanremo che, a partire dal 1951, anno della sua prima edizione, diventa la vetrina della canzone italiana. Dal palcoscenico sanremese la canzone conferma e accentua quel senso di «smemoratezza» che la conduce a ignorare la cronaca e la realtà proponendo testi come *Grazie dei fior*, la canzone con la quale Nilla Pizzi vince la prima edizione del Festival sanremese, motivi nonsense, tra cui *Papaveri e papere* (1952) e *Una casetta in Canada* (1957), o amori melensi, come in *Viale d'autunno* (1953) o *Buongiorno tristezza* (1955).

1 Raboni 1989, p. 181.

2 Borgna 1986, p. 186.

3 *Ivi*, p. 196.

4 Liperi 1999, p. 154.

A partire dalla fine degli anni Settanta una nuova generazione di autori rompe con quella tradizione e la storia entra nei testi della canzone attraverso le descrizioni degli avvenimenti politici, delle illusioni e delle speranze frustrate, ma anche grazie alla rievocazione di atmosfere che restituiscono il clima di emozioni e modi di pensare diffusi nell'Italia fra gli anni Quaranta e Cinquanta. Esempari in questo senso alcuni motivi di Paolo Conte nei quali gli scenari del passato evocano la provincia del dopoguerra o soggetti *demodé*. Conte si mostra decisamente lontano dall'impegno immediatamente politico di Francesco Guccini o dal filone più ermetico di De Gregori.

Per quel che riguarda l'utilizzo della storia il modello forse più prossimo di Conte è Georges Brassens⁵ al quale Conte dichiara di ispirarsi in *L'ultima donna*. E Brassens in *Il passatista* rivendica l'uso della storia come forma di comunicazione poetica e civile:

Avrò un'aria infantile, poco importa
Ma la mia frase prediletta è questa
«C'era una volta»
Consumino gli anni le mie storie
Le mie parole arcane
Mi lascio però la memoria
Il mio più caro bene
Dio mi colpisca d'afasia
Mi mandi l'influenza
Però non mi colpisca d'amnesia
Non voglio questa penitenza!⁶

Il passato rievocato da Conte si colloca fra gli anni Quaranta e Cinquanta, l'età che precede il consumismo e il luccichìo degli anni Sessanta. Non sono sempre analisi compiute ma accenni, brevi rimandi e rievocazione di atmosfere.

Come in *Sudamerica* (1979) che Conte scrive accennando a Juan Alberto Schiaffino, il calciatore uruguayo campione del mondo con l'Uruguay nel 1950 contro il Brasile e idolo del Milan e della Roma negli anni

5 Su Brassens in una ormai vasta bibliografia: Brassens 1994; Svampa-Mascioli 1991. Le traduzioni in italiano delle canzoni di Brassens citate nel testo sono tratte da quest'ultimo volume.

6 Brassens in Svampa-Mascioli 1991.

Cinquanta. Di Schiaffino, Eduardo Galeano ha scritto: «Coi suoi passaggi magistrali orchestrava il gioco di squadra come se stesse osservando il campo dal punto più alto della torre dello stadio». ⁷ Secondo Conte l'uomo ch'è venuto da lontano ha la genialità di uno Schiaffino, «ma religiosamente tocca il pane e guarda le sue stelle uruguayane».

Gli accenni allo sport, come chiave di accesso agli anni Cinquanta, non sono rari in Conte che fra l'altro proprio attraverso la figura di Gino Bartali scriverà una delle sue più riuscite canzoni.

Ma al di là dei temi e dei soggetti quali sono le atmosfere evocate da Conte che ancora più dei contenuti ci rinviano all'Italia del secondo dopoguerra?

L'Italia di Conte è quella percorsa dagli americani a partire dal 1943 e delle tracce che lasciano durante il loro percorso di risalita della penisola nell'opera di cacciata dei nazisti. Gli alleati entrano in Italia dalla Sicilia, percorrono un paese devastato e non portano solo salvezza e libertà ma anche una parte della loro cultura e in particolare una musica in gran parte sconosciuta in Italia: Duke Ellington, Miles Davis e Glenn Miller fra gli altri. In una ricostruzione della storia a posteriori canzoni come *Bella Ciao* o l'inno americano evocano il senso della liberazione dopo venti anni di dittatura. Io credo che un motivo come *In the mood* porti in Italia un vento di novità e libertà precedentemente sconosciuto. Ma gli americani non portano solo la musica. Come ha dichiarato Paolo Conte in una intervista: «Il y avait toute cette Amérique qui nous arrivait avec les chewing-gums, les vitamines, les cigarettes différentes, les visages différents. Ils marchaient autrement, se mouvaient d'une autre façon. Ils avaient une autre musique, un autre parler, des nez différents. Tout chez eux était différent, plus grand, d'un autre gabarit. / C'était tout un monde qui nous arrivait». ⁸

L'Italia di cui parla Paolo Conte è quella nella quale le «balere» o la «sala danza» diventano «dancing». Nelle grandi città nascono gli Hot Club (i circoli per gli appassionati di musica jazz). Approdano in Italia anche i night-club ereditando quello spazio di mondanità a base di musica occupato

7 Intervista rilasciata nel 1996. Si veda Galeano 2012, p. 94.

8 Malfatto 1989, p. 21.

per molti anni nel nostro paese dai *tabarin*. Paolo Conte, nato nel 1937, respira da bambino e da adolescente quel clima e il jazz fa da sfondo a gran parte delle sue evocazioni del passato di una Italia che torna a vivere dopo la guerra.

Ricorrenti sono in Conte le evocazioni di una realtà che non ha ancora scoperto la modernità e il cui orizzonte è ancora quello del paese di provincia che sogna a occhi aperti di fronte ai racconti di chi ha viaggiato. Come in *Tua cugina prima (Tutti a Venezia)* (1974), nella quale il resoconto ai parenti di campagna di un viaggio nella grande città diventa non solo occasione per passare in rassegna le modernità e gli agi ma, soprattutto, il divario fra la campagna e la città:

Tua cugina prima è stata a Roma e ce lo fa pesare
Eh sì ... viaggiar si deve – disse un giorno –
E sbottonandosi il paltò,
tutto il viaggio raccontò:
quando descrisse anche il bidet
ci siam sentiti come due pezze da piè.

Un tema, quello della campagna che guarda alla città con un misto di invidia, diffidenza e paura, che è alla base di uno dei brani più famosi di Paolo Conte, *Genova per noi* (1975), nel quale si immagina la grande città vista da una casa contadina dell'astigiano: «Ma che paura che ci fa quel mare scuro / che si muove anche di notte / e non sta fermo mai...».

Il tema del viaggio nell'Italia dell'immediato secondo dopoguerra è anche in *La Topolino amaranto* (1975). Un viaggio che inizia nell'estate del «quarantasei» e che lascia trasparire le rovine della guerra:

Bionda, non guardar dal finestrino
che c'è un paesaggio che non va
è appena finito il temporale
e sei case su dieci sono andate giù.

Sono temi su cui insiste anche Conte in una canzone dedicata all'Italia d'inizio anni Sessanta, quasi a voler ricordare che corsi e ricorsi storici congiungono esperienze come quella dell'emigrazione transoceanica

di fine Ottocento a quella delle genti del meridione nell'Italia del boom economico:

Ah, stu naufragio dint'a Melano
se chiamma un nome: immigrazione,
immigrazione significa terrone
e poi terrone vuol dire fame
vuol dire suonno vuol dire figli
vuol dire paese volato via vuol dire nustalgia.

È, sempre sulla *Topolino amaranto* di Paolo Conte, un viaggio in una Italia nella quale «Oggi la benzina è rincarata / è l'estate del Quarantasei / un litro vale un chilo d'insalata / ma chi ci rinuncia? / A piedi chi va? / L'auto che comodità!».

Torna insistentemente Conte sulle atmosfere del secondo dopoguerra. Ci torna anche per raccontare l'orgoglio nazionale umiliato dall'esito della seconda guerra mondiale nella sua più celebrata canzone: *Bartali* (1979). Il motivo pare essere una metafora della ricostruzione morale e materiale dell'Italia della fine anni Quaranta. Ma *Bartali* è anche espressione del riscatto nazionale, del campione del pedale che va in terra di Francia a umiliare lo spirito sciovinista francese.

Il Tour de France nel secondo dopoguerra va letto anche come la volontà dei francesi di vendicarsi, a colpi di pedale, del *coup di poignard* inferto dalle truppe di Mussolini nel 1940 con l'invasione della Francia. Cinque anni più tardi da quella invasione, il 26 aprile del 1945, le truppe francesi, a seguito della ritirata nazista, occupano parte della Valle d'Aosta. La conferenza di Pace di Parigi approva successivamente la cessione di Briga e Tenda alla Francia.

Queste vicende non tardano a riflettersi sulla corsa a tappe francese che diviene dal 1947, anno in cui la *Grande Boucle* riprende dopo la pausa bellica, cassa di risonanza di quegli eventi.

Ma a quale edizione del Tour si riferisce Conte in *Bartali*? Sgombro subito il campo da ogni dubbio: al Tour del 1950, nel corso del quale i tifosi francesi assalirono a più riprese i ciclisti italiani e la squadra italiana

si ritirò dalla competizione. Occorre tener presente: 1. Che a quel tempo il Tour era una delle massime competizioni sportive a livello internazionale (in Italia e in Francia il ciclismo era lo sport di gran lunga più popolare); 2. Allora si correva per squadre nazionali (e quindi gli italiani in maglia azzurra si opponevano ai *bleu* francesi).

Ma cosa era successo in quel Tour del 1950?

Occorre partire dal Tour del 1947 quando, nell'ultima tappa, un italiano, Pietro Brambilla, parte in maglia gialla tuttavia la rabbiosa reazione dei ciclisti francesi, coalizzati con i belgi, detronizza il corridore italiano negli ultimi chilometri della corsa. A dar man forte ai ciclisti transalpini una inferocita folla di tifosi che al passaggio degli italiani mescola nei loro confronti le urla di «fascisti» e quelle di «macaroni», epiteto che in tutto il mondo distingue l'emigrazione italiana. In questo clima Brambilla è costretto a cedere il primato all'idolo francese Jean Robic. Nel 1948 Gino Bartali dominerà la corsa a tappe francese e l'anno successivo sarà Fausto Coppi a duplicare il successo italiano. Ovvio che la doppia vittoria italiana aveva non poco accentuato il senso di frustrazione dei tifosi francesi. E quel senso di frustrazione sarebbe riemerso con particolare ostilità all'inizio del Tour successivo, nel 1950, allorché gli italiani si aggiudicarono cinque delle prime nove tappe.⁹

Si arriva così, il 25 luglio, alla decima tappa, la Pau-Saint Gaudens. Le versioni di quel che accadde nel corso dell'ascesa del passo pirenaico dell'Aspin non divergono di molto: Bartali viene atterrato e preso a pugni da un tifoso francese. La "Gazzetta dello Sport" così descrive il prosieguo di quell'atterramento: «Bartali intontito e incredulo di tanta bestialità gli corse dietro ma quello con la canottiera lo tratteneva. Intanto Goddet che viaggiava in motocicletta scese e cominciò a picchiare col bastone il pazzo che aveva urtato Gino. Il corridore, trascorso il primo attimo di intontimento, cominciò a pestare lui stesso l'aggressore. Il Tour divenne un incontro di pugilato».

Ma, come rivelò l'inchiesta ufficiale dell'accaduto, l'aggressione a Bartali era stata solo la punta dell'iceberg: Attilio Lambertini lamentava di

9 Sbetti 2019.

aver ricevuto della sabbia negli occhi, Valerio Bonini una randellata sulla schiena, Angelo Brignole e Silvio Pedroni degli sputi, mentre Virgilio Salimbeni concluse la prova con la maglia strappata. Gianni Brera, al seguito di quel Tour come giornalista, scrisse che «Se non ci ribelliamo [...] i francesi tratteranno tutti gli italiani come trattano i poveri cristi che vengono da loro a sgobbare per un tozzo di pane».

La squadra italiana si ribellerà come suggeriva Gianni Brera al punto che la sera la nazionale italiana decise di ritirarsi dal Tour per salvaguardare la propria incolumità. Ma, verosimilmente, quello che fa debordare lo spirito sciovinista francese è l'esito di quella tappa: Bartali, pur malmenato e acciaccato, dopo essere risalito in sella taglia per primo il traguardo di Saint Gaudens e Fiorenzo Magni indossa la maglia gialla. Pur malconci gli italiani si ritirano da vincitori da quel Tour e probabilmente per questo motivo «i francesi ci rispettano / che le balle ancora gli girano»).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Borgna, Gianni

1986 *Storia della canzone italiana*, prefazione di Tullio De Mauro, Roma-Bari, Laterza.

Brassens, Georges

1994 *Poesie e canzoni*, a c. di Maurizio Cucchi, Parma, Guanda.

Galeano, Eduardo

2012 *I figli dei giorni*, Milano, Sperling & Kupfer.

Liperi, Felice

1999 *Storia della canzone italiana*, Roma, Rai Libri.

Malfatto, Monique

1989 *Paolo Conte*, Paris, Éditions Seghers.

Raboni, Giovanni

1989 *Perché amo tanto le canzoni di Paolo Conte*, in *Conte. 60 anni da poeta*, a c. di Enrico De Angelis, Padova, Franco Muzzio Editore.

Sbetti, Nicola

2019 «*Poteva essere un bel tour*». *Il ritiro degli italiani dalla 'Grande Boucle' del 1950 e i suoi risvolti diplomatici*, "Clionet", vol. 3. <https://rivista.clionet.it/vol3/sbetti-poteva-essere-un-bel-tour/>

Svampa, Nanni; Mascioli, Mario

1991 *Brassens. Tutte le canzoni tradotte*, Padova, Franco Muzzio Editore.

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

Diego Poli

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

DALL'INCANTO DELLA PROVINCIA ALLE TRAME DEL NOSTRO TEMPO

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

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

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

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

Paolo Conte si esprime in proposito con termini molto precisi: «Il mio esotismo è un malessere che i francesi chiamano *ailleurs*, il senso dell'altrove tipico degli scrittori novecentisti, ed è una forma di pudore che fa sì che certe storie che magari possono essere quotidiane, normali, della nostra vita reale vengano invece trasferite in un teatro più strano, più lontano, più immaginifico, più fantasmagorico per attutire il senso della realtà e trasformare la povertà che può esserci nel contenuto di una storia raccontata in qualche cosa che può essere più vicino alla favola, alla fiaba».² C'è il piacere per la partenza per un viaggio di cui non si conosce la meta, verso luoghi inesplorati di cui non è dato scorgere i confini.³

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

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

1 Romana 2006.

2 Conte 2003, p. 77.

3 Capasso 2013.

4 Cogliati 2020.

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

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

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

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

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

5 Canessa 2008.

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

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

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

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

6 De Angelis 2011.

7 Mitchell 2007.

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

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

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

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

8 Cogliati 2020.

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

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

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

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

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

9 Pinto 2017.

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

Nel corso degli anni si aggiungeranno altre onorificenze:

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

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

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

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

10 Eco 1964.

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

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

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

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

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

11 Giovanazzi 2010.

12 Coveri 1996.

13 Salvatore 1997.

14 Ferroni 1996.

15 Coveri-Diadori 2020.

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

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

ATTORNO AL CANTO DELLA LINGUA E DELLE LINGUE

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

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

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

16 Salvatore 1997; Coveri-Diadori 2020.

17 Borgna 1992.

18 Furnari 2009.

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

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

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

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

Questo capovolgimento permette di raggiungere il nobile fine per cui «la libertà del mio pubblico voglio salvaguardarla a tutti i costi, perché non voglio mai lanciare dei messaggi o imprimere delle opinioni precise, ma voglio lasciar sognare ciascuno con i suoi colori, i suoi suoni, le sue esperienze e la sua sensibilità».²⁰

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

19 Zoppi 2006.

20 Conte 2003, p. 30.

21 Furnari 2009.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

22 Furnari 2019.

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

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

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

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

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

23 Antonelli 2010; Zuliani 2010; Zuliani 2018.

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

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

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

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

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

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

24 Poli 2018.

25 De Mauro 1988.

26 Borgna 1992.

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

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

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

27 Bico-Guido 2011.

28 La Via 2017.

29 Romagnoli 2008.

30 Romana 2006.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Antonelli, Giuseppe

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

Bico, Mauro; Guido, Massimiliano

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

Borgna, Gianni

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

Canessa, Fabio

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

Capasso, Ernesto

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

Cogliati, Samuel

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

Conte, Paolo

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

Coveri, Lorenzo

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

Coveri, Lorenzo; Diadori, Pierangela

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

De Angelis, Enrico (a c. di)

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

De Mauro, Tullio

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

Eco, Umberto

1964 *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani.

Ferroni, Giulio

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

Furnari, Manuela

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

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

Giovanazzi, Paolo

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

La Via, Stefano

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

Mitchell, Tony

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

Pinto, Paolo

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

Poli, Diego

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

Romagnoli, Fernando

2008 *Una luna in fondo al blu. Poesia e ironia nelle canzoni di Paolo Conte*, Foggia, Bastogi.

Romana, Cesare G.

2006 *Quanta strada nei miei sandali. In viaggio con Paolo Conte*, Roma, Arcana.

Salvatore, Gianfranco

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

Verdelli, Giorgio

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

Zoppi, Isabella M.

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

Zuliani, Luca

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

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

“MA QUELLA FACCIA UN PO’ COSÌ”.

L’ITALIA E GLI ITALIANI DI PAOLO CONTE

Giulio Ferroni

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

“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 Michelinì, 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* (Raffaele 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 trattata 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>.

BANANE E LAMPONI. PAOLO CONTE E LA TRADIZIONE POETICA

Ilaria Tufano

È noto che sia lo stesso Paolo Conte a dichiarare provocatoriamente una sorta di insofferenza nei confronti della poesia, recepita come un genere «poco virile, frivolo, un tantino effeminato»,¹ e si definisca un lettore desultorio e distratto, frequentatore disattento di poeti novecenteschi quali Pavese, Sereni, Campana e Sbarbaro, mentre ha sempre privilegiato il potere esecutivo della musica, su cui la parola, «secondo gli angoli e sinusoidi», viene in secondo tempo a modellarsi.² Inoltre, studi recenti hanno rilevato come Conte, contrariamente all'uso di molti cantautori contemporanei – quali, ad es. De André³ – difficilmente esibisca nelle sue canzoni rievocazioni esplicite a intertesti letterari, e che qualora ci siano risultano prive di precisi riferimenti: *Madeleine* (1981) solo latamente allude al romanzo di Proust, e *Hemingway* (1982) non guarda alle opere dello scrittore americano bensì alla vulgata della sua vita avventurosa.⁴ Non sarà un caso che nel 2016 Conte abbia deciso di comporre un disco totalmente strumentale: *Amazing Game*. Ma, di contro, in direzione della poesia, lo spingono il conferimento nel 1991 del premio Librex Montale, nella sezione *Versi per musica* unitamente alla scelta di musicare alcune liriche del poeta genovese all'interno delle celebrazioni per il centenario della sua nascita.⁵ Inoltre, è vero che si legge, soprattutto nella bibliografia specifica e titolata sui testi di Paolo Conte, di debiti, o influenze, o analogie con la tradizione della poesia moderna. Se non che i rilievi appaiono in questo senso scontati o imprecisi. Tale è, ad esempio, l'accostamento dei suoi testi all'«ironia amabile e crepuscolare di Gozzano» per quello che di *rétro* e primo-novecentesco paiono riflettere, e per un evidente e innegabile gusto dell'antico

1 Caselli 2002, p. 41.

2 Conte 2003, pp. 101-102.

3 Cortelazzo 2000, pp. 28-30.

4 Zublena 2009, p. 123.

5 Bico-Guido, p. 18, *ivi*, p. 66.

e dell'obsoleto, per cui il *ratafià* ha la stessa funzione delle *crinoline*. Ma occorre considerare che la poesia di Gozzano è essenzialmente 'narrativa' e rigorosamente 'sintattica', a fronte di soluzioni come quelle di Conte, che spiccano invece per libertà di associazioni e immagini. ⁶

Dove sta questa libertà? Una possibile chiave di lettura è prospettabile con la poesia surrealista, che qui intendo nella accezione più 'manualistica' del termine, di poesia fondata su libere associazioni che riflettono un percorso psichico (o psicologico) interno piuttosto che l'aderenza a una visione oggettiva e razionale della realtà. Scriveva André Breton nel *Manifesto del Surrealismo* (1924) che esso è un «automatismo psichico» puro con il quale egli si propone a esprimere il reale funzionamento del pensiero.⁷ Se non che quell'automatismo psichico, quel procedere attraverso l'inconscio con associazioni libere di parole e immagini, con tutte le tecniche specifiche che questo comportava per i surrealisti, funziona fino a un certo punto per Conte. Laddove il parallelo si deve fermare è nel fatto che la poesia per musica di Conte si muove con libertà in relazione a immagini e dati sensoriali, piuttosto che a movimenti psichici profondi. Secondariamente si può notare che questa libertà, ovvero il precipitare di immagini apparentemente incongrue, si verifica significativamente anche all'interno di testi che sono comprensibili nel loro insieme e nel tema principale.

Parto subito da un esempio arcinoto: la canzone *Onda su onda* (interpretata dapprima da Bruno Lauzi, che l'ha inserita nell'album *Lauzi oggi* del 1974 e come retro del 45 giri *Passa il tempo* e apparsa nell'album *Paolo Conte* dello stesso anno), esempio tipico di un modulo 'narrativo' che Conte non disdegna, con un evento e uno sviluppo e con passaggi lasciati in sospeso entro una 'vicenda' agevolmente percepibile: la storia – diciamo così – di un naufrago, un uomo che cade da una nave in crociera nella notte (non si sa bene perché) mentre la sua compagna si stringe amorosamente a un *lui* imprecisato durante un ballo sulla nave. Non a caso Conte l'ha definita una canzone enigmatica e svela l'identità dell'adultero, che non si evince dal testo: «un uomo è caduto in mare da una nave da crociera; è scivolato, è stato spinto da qualcuno, o si è buttato lui? C'è un antefatto che io ho costruito con la tecnica del flash-back: la donna di quest'uomo lo tradisce con

6 *Ivi*, p. 56.

7 Breton 2003, p. 30.

il comandante della nave, e tutto ciò potrebbe costituire il movente. Ma forse il movente è un altro, più nascosto, più segreto, è una solitudine che non si può comprendere se non dopo un vero naufragio che fa approdare a una riva segreta».⁸ Il naufrago, dopo una dichiarata disforia, conoscerà un suo risarcimento approdando a un'isola fantastica, lontana, esotica e tropicale, dove ritroverà la pace e un nuovo senso della vita.⁹ Com'è quest'isola? Come ce la disegna il testo?

Che notte buia che c'è, povero me, povero me
che acqua gelida qua, nessuno più mi salverà
son caduto dalla nave, son caduto
mentre a bordo c'era il ballo.
Onda su onda
il mare mi porterà
alla deriva
in balia di una sorte bizzarra e cattiva
onda su onda
mi sto allontanando ormai
la nave è una lucciola persa nel blu
mai più mi salverò
Sara, ti sei accorta?
stai già danzando insieme a lui
con gli occhi chiusi ti stringi a lui
Sara, ma non importa ...
Stupenda l'isola è, il clima è dolce intorno a me
ci sono palme e bambù, è un luogo pieno di virtù
steso al sole ad asciugarmi corpo e viso
guardo in faccia il paradiso.
Onda su onda
il mar mi ha portato qui
ritmi, canzoni
donne di sogno, banane, lamponi

8 Conte 2003, p. 51.

9 Si veda in proposito Capasso 2013, p. 24: «*Onda su onda* si presta a una doppia lettura, da un lato quella favolistica relativa all'isola tropicale con 'banane e lamponi', dall'altro quella della solitudine, del naufragio dell'uomo preda forse di un'allucinazione, forse un desiderio di allontanamento dal mondo che è più sogno che realtà. La costruzione sonora si poggia su tre tempi, una strofa con un inizio lento che poi si velocizza, accompagnando le scoperte dell'io narrante, e un ritornello orecchiabile costruito con sapienza armonica, grazie a una successione di accordi in tonalità maggiore e minore».

onda su onda
mi sono ambientato ormai
il naufragio mi ha dato la felicità che tu
non mi sai dar.

Poche parole, come si vede, bastano a tratteggiare l'isola tropicale: il clima dolce, meraviglioso, la vegetazione esotica, i canti e i balli, le donne bellissime, i frutti. E qui il discorso può sostare, esattamente su due sostantivi trisillabi in imperfetta consonanza: *banane e lamponi*.¹⁰ Per le banane nessun problema, il riferimento si addice al quadro generale, ma i *lamponi*? Che c'entrano i lamponi? Il frutto non è per niente esotico, è dei climi freddi, di mezza montagna in realtà, si trova, spontaneo o coltivato, in Europa. Banane e lamponi, in altre parole, nel momento in cui si descrivono le bellezze di un'isola tropicale, non possono stare insieme, così come difficilmente staranno insieme «l'oleandro e il baobab» della celeberrima *Azzurro* scritta con Vito Pallavicini nel 1969 per Adriano Celentano.¹¹

Questa riflessione porta a ricorrere a una categoria che in poesia è frequente e importante: l'imprecisione. Per di più, se si guarda al tipo specifico di incongruità dell'accostamento, chi si occupa di poesia ricorda una ben nota conferenza di Giovanni Pascoli su Leopardi, pronunciata nella sala Luca Giordano di Palazzo Medici-Riccardi a Firenze il 24 marzo 1896, ripubblicata più volte, infine, con il titolo de *Il Sabato*, in *Pensieri e discorsi* del 1907. Nelle pagine di apertura del saggio Pascoli ricordava *Il sabato del villaggio*, e in particolare ne ricordava alcuni versi. Ma si legga lo stesso Pascoli:

Donzelle non vidi venire dalla campagna col loro fascio
d'erba [...]. Avrei voluto vedere il loro mazzolino, se era
proprio «di rose e di viole». Rose e viole nello stesso mazzolino
campestre d'una villanella, mi pare che il Leopardi

10 Il dittico di frutta costituisce il titolo di una canzone di Gianni Morandi, scritta da Franz Campi e pubblicata per la RCA nel 1992. Solo l'intertesto di *Onda su onda* spiega il titolo della canzone cantata da Morandi il cui tema è la gelosia dell'io narrante.

11 Solo in seguito la canzone sarà pubblicata da Paolo nell'album dal vivo *Concerti 1989* e poi nella raccolta *The Best of Paolo Conte* 1996. Capasso 2013, p. 21: «Intervistato da Fabio Fazio, durante la trasmissione *Che tempo che fa*, su quale fosse la canzone più bella di sempre, il compositore Nicola Piovani, vincitore dell'Oscar per la colonna sonora del film *La vita è bella*, ha risposto: 'Azzurro di Paolo Conte tocca vette di perfezione, difficilmente raggiungibili'».

non le abbia potute vedere. A questa, viole di Marzo, a quella, rose di Maggio, sì, poteva; ma di aver già vedute le une in mano alla donzelletta, ora che vedeva le altre, il Poeta non doveva qui ricordarsi.

Ora il Leopardi [...] questo «mazzolin di rose e di viole» non lo vide quella sera: vide sì un mazzolino di fiori, ma non ci ha detto quali [...] perché io sospetto che quelle rose e viole non siano se non un *tropo*, e non valgano, sebbene speciali, se non a significare una cosa generica: fiori. [...] in una poesia così nuova, il Poeta così nuovo cadeva in un errore tanto comune della poesia italiana anteriore a lui: l'errore dell'indeterminatezza [...] Errore d'indeterminatezza che si alterna con l'altro del falso, per il quale tutti gli alberi si riducono a faggi, tutti i fiori a rose e viole (anzi rose e viole insieme, unite spesso più nella dolcezza del loro suono che nella soavità del loro profumo), tutti gli uccelli a usignuolo.¹²

Pascoli aveva già stigmatizzato le inesattezze botaniche dei poeti, spia e segnale dell'ossequio a una consolidata e vetusta tradizione lirica italiana:¹³ è noto che l'immagine dei due fiori appaiati è presente in Petrarca, nella canzone 207 dei *Rvf*: «così rose e viole / ha primavera e 'l verno ha neve et ghiaccio»¹⁴ e si ripresenta puntualmente nella lirica dei secoli successivi, dalle rime del Poliziano e del Magnifico all'*Andrea Chénier* di Luigi Illica.¹⁵ Le riflessioni di Pascoli erano precedute dalle dichiarazioni rilasciate in una intervista raccolta dall'allora giovanissimo Ugo Ojetti nel 1894 (ma uscirà nel 1895).¹⁶ Pur senza menzionare Leopardi, Pascoli esponeva il suo pensiero sulla lirica a lui contemporanea, a partire da Carducci, di cui evidenziava l'eccesso di retorica, focalizzandosi poi su D'Annunzio, a suo dire «il primo poeta d'Italia». Ma anche D'Annunzio, benché innovativo, talvolta cede alla tradizione, soprattutto nella definizione naturalistica:

12 Pascoli 1946, p. 59.

13 Sulle obiezioni di Pascoli a Leopardi si vedano almeno Varese 1974; Genco 2001; Calzone 2006; Galgano 2014; Villa 2019.

14 Cfr. almeno Bonora 1978.

15 Si veda Arnaudo 2017.

16 Sulla polemica che oppose il giovane Ojetti, che nel 1896 scrisse nella "Revue de Paris" l'articolo *Quelques littérateurs italiens* in cui deprecava l'assenza in Italia di veri letterati e le risposte piccate di Carducci e Pascoli, si legga Tomasello 2007.

La campagna è stata per troppo tempo dai nostri poeti descritta convenzionalmente sopra un tipo fatto; per troppo tempo gli uccelli sono stati sempre rondini ed usignoli, e per troppo tempo i fiori dei mazzolini sono stati *rose e viole*. Si studia tanto la psicologia che un po' di botanica non farebbe male. Il primo è stato Gabriele il quale però molte volte usa a denominare le erbe e le piante il nome latino italianizzato, mentre abbiamo dei nomi italiani meravigliosi e poeticissimi. Ma anche lui, anche lui! O non mi è andato a far nidificare, non so più dove, gli usignoli sui cipressi?¹⁷

Le parole di Pascoli, che già a certa critica primonovecentesca sembrarono frutto di pedanteria minuziosa,¹⁸ possono sembrare severe, e in un certo senso lo sono, perché rappresentano, in un momento di grande svolta della nostra tradizione poetica, il punto terminale di uno storico faticoso ripensamento critico: non tanto – come si legge – su Leopardi, quanto sul modello che Leopardi continuava a impersonare alla fine dell'Ottocento. Per Pascoli, all'opposto di una lirica 'tradizionale' di ispirazione petrarchesca e accademica in cui rose e viole possono per convenzione stare insieme in un mazzolino, la poesia è tale e assolve alla sua funzione quando dice le cose, le fa vedere e udire, quando dice il particolare con parole che indicano cose precise.¹⁹ Le osservazioni pascoliane, pur notissime, qui ci possono guidare per mettere a fuoco la questione che ci riguarda più da vicino: quella che, attraverso la lezione del *Sabato*, suggerisce le coordinate essenziali per una macro-distinzione della lingua poetica fra l'*esattezza* e l'*indistinzione*.

A questo punto è chiaro che, oltre a quanto detto, non si debbono né si possono cercare analogie specifiche con i versi di Paolo Conte. In realtà l'accostamento di banane e lamponi è inesatto se si pensa al mondo che Conte vuole rievocare, ma non è certo tradizionale per ciò che riguarda l'associazione in sé. Le 'rose e le viole' leopardiane di petrarchesca memo-

17 Ojetti [1895] 1946, pp. 200-201.

18 Per una sintesi dei giudizi intorno alle osservazioni di Pascoli, cfr. Getto 1956.

19 Si può rilevare insieme a Castoldi 1999, p. CXXVII che «l'esigenza di determinatezza era pertanto un punto fermo del discorso poetico pascoliano. Non sorprendono quindi le sue considerazioni sull'indeterminatezza del Leopardi, sentita piuttosto come limite, come debito all'*Arcadia*: residuo accademico all'interno di un vero e proprio processo di innovazione della poesia italiana in senso 'verista', che avviato dal Leopardi, avrebbe avuto nel Pascoli stesso il più rappresentativo continuatore».

ria stanno, in questo senso, all'opposto del contiano «banane e lamponi». Il binomio, lungi dall'essere 'indistinto', è ardito e originale per ciò che evoca. Il dittico banane e lamponi accende i versi di colore creando un campo sinestetico. Conte è per questo completamente attestato sul versante di una versificazione moderna, il cui capofila forse è proprio Pascoli. Nella canzone, a ben vedere, i sensi ci sono tutti: la sensazione fisica dell'*acqua gelida* in tandem con la *notte buia* e con la luna che è *lucchiola persa nel blu*, la danza di Sara che richiama la musica, e che poi si ripropone nei *ritmi e canzoni* dell'isola, il contatto fisico del ballo, e infine *banane e lamponi* includono, al meglio, il colore, il gusto e l'olfatto²⁰.

Di fatto Conte è molto esperto nella sinestesia. La creazione di un vasto e articolato campo sinestetico nei testi delle sue canzoni ne costituisce la cifra peculiare e significativa: colori odori e suoni si fondono e diventano segnali di una meticolosa attenzione alla realtà delle cose, in cui le sensazioni sostituiscono le emozioni e i sentimenti e stabiliscono il vero nesso fra l'anima del poeta e i frammenti di realtà che egli rappresenta. Frammenti, perché anche dove una narrazione c'è, quello che risalta sono i particolari di volta in volta suggeriti ed enfatizzati da dettagli che risultano evocativi attraverso una loro intrinseca e ricercata desultorietà. Per fare solo alcuni esempi, tra i più noti: *Blue tangos* (1979), la meta-letteraria *Alle prese con una verde milonga* (1981)²¹ ove la sinestesia è già nel titolo, *Sparring partner* (1984), *Come mi vuoi?* (1984), *La negra* (1987). Mi soffermo sulla sinestesia evocata in *La negra*, un testo costruito sulla contrapposizione tra il rivelarsi della maestà misteriosa e calda della donna esotica e l'accidia del soggetto maschile: un'epifanica *négresse* che compare improvvisa attraverso il *medium* telefonico nella «giostra pigra» del quotidiano di un individuo. Il testo si serve della sinestesia tra il campo auditivo e visivo per esprimere in chiave contemporanea un motivo topico della letteratura e della trattatistica quattro-cinquecentesca, nella esibizione di una delle possibili declinazioni di un folgorante *kairòs* perduto:²²

20 Interessante anche la significativa assonanza uditiva che si viene a creare tra i due sostantivi trisillabi (*banane e lamponi*), con terminazione in ane e oni; assonanza più evidente nella canzone di Morandi dove il secondo termine, reso al singolare (*lampone*), evoca meglio il gusto di un gelato o di una bevanda. Insomma, una allusività più allargata, sfrangiata che il plurale, più rigido e asseverativo, non esprime.

21 Su cui si veda, in questo stesso volume, il saggio di Fraccacreta.

22 Si veda Bologna 1995.

Ti cerca una negra
al telefono un attimo
ma l'ombra è ambra
sicuro che sia negra
non c'è aereo che si alzi in aria
e l'anima è magra.
Ti cercava una negra
sì, ma non l'avrei capita più
in questa giostra pigra.

Ecco un tentativo di spiegazione di Conte nell'intervista del 8 novembre 2019 rilasciata a Dario Olivero pubblicata su "Repubblica":

Una regina nera bellissima ... - «Può darsi che cercassi, senza dirla troppo in grande, una divinità. Femmina, donna: cercavo una sorpresa. C'è una mia canzone, passata un po' inosservata, che si chiama *La negra* ... Ci ho messo dentro l'idea di questo tale che riceve una telefonata e capisce che è una negra che gli sta parlando. E però la rifiuta per pigrizia, un po' alla Massimo Troisi, ha presente?». *Che cosa in particolare?* - «Quei suoi personaggi incerti, esitanti. Ecco, con quel tipo di pigrizia ho rifiutato il contatto di questa donna al telefono. Sentivo che era la vita a chiamarmi, che era il sole, che era un'energia meravigliosa, adorabile, da adorare. Ma nella canzone non riuscivo a mantenere il contatto con lei». ²³

I versi delle canzoni di Conte sono stati analizzati dal punto di vista metrico e retorico con acribia e ingegno. Riassumo sommariamente e parzialmente lo stato degli studi. Tra i molti che se ne sono occupati Enzo Caffarelli, Alessio Ricci, Stefano Telve hanno individuato bene le dittologie, le sinestesie, le analogie preposizionali, le onomatopée, i *calembours*, gli usi fonosimbolici, le anfibologie e gli ideofoni che costellano i versi del maestro,²⁴ inoltre individuano la struttura metrica 'tradizionale' – segnatamente pascoliana²⁵ – dei versi di *Blue tangos*: otto novenari a rima o consonanza baciata.²⁶ Vale la pena ricordare le osservazioni di Paolo Zublena, il quale si è soffermato sulle metafore che creano «una figuralità in genere lontana

23 Olivero 2019.

24 Caffarelli-Ricci-Telve 1994, pp. 163-170.

25 Sull'uso del novenario in Pascoli si veda: Conde Muñoz 2004.

26 Caffarelli-Ricci-Telve 1994, pp. 156-167.

dalle metafore morte (che, se presenti, sono in genere ironizzate) per quanto veicolata da figuranti che provengono dal serbatoio della quotidianità, [...] ma altrettanto spesso i figuranti metaforici [...] sono ricavati da un esotismo all’inizio quasi proverbialmente provinciale, poi più raffinato». Zublena riflette proficuamente sul costante uso dei deittici, che non creano effetti di realismo, ma cospargono i versi di suggestioni poetiche e traggono il testo dal piano verbale a quello musicale, infine sull’uso costante della reticenza che tematizza e contemporaneizza l’antico topos dell’ineffabilità e della preterizione.²⁷ Manuela Furnari nella sua analisi di *Madeleine* (1981) ne ha trattato la «fittissima rete di corrispondenze foniche» di cui sottolinea l’efficace struttura chiastica e rileva come il testo sia costituito da un sottile e continuo intreccio di «rime assonanze e consonanze anafore e allitterazioni».²⁸ Stefano La Via si sofferma sulla canzone *Max* (1987) di cui ha individuato tre blocchi strofici e un modulo metrico composto da quinari e settenari nonché l’iterazione del monosillabo Max: «più il nome viene ripetuto in associazione a frammenti di immagini e sensazioni, e più il personaggio evanescente di Max emerge in tutto il suo drammatico mistero» tanto che il narratore davanti a questa realtà enigmatica vorrebbe scendere impaurito dall’approssimarsi di un terribile segreto». Ma poi, ha notato La Via, la parola passa alla musica, soprattutto alla voce-guida del clarinetto.²⁹ Già Paolo Jachia aveva osservato, in proposito di *Max*, che è «solo la musica a dare una spiegazione (una non spiegazione) di quello che accade: è una musica dove si sente quanto Conte abbia studiato la tecnica ipnotica-musicale di Ravel, il suo crescere a spirale fino a inghiottire il tempo».³⁰ Da ultimo, varrà ricordare Antonio Sotgiu, che osserva quanto «i versi contiani sembrano per certi aspetti vicini a quelli baudeleriani, sebbene meno angosciati e perturbanti. Si prenda ad esempio la celebre *À une passante*, nella quale l’io poetico proietta un futuro ipotetico, non situato e non situabile («Ailleurs, bien loin d’ici! trop tard! jamais peut-être!») con la giovane donna vestita a lutto, agile, nobile e dalle gambe statuarie, fugacemente incontrata nella strada urlante. La dialettica “qui/altrove” caratterizza i brani contiani sia a livello tematico sia a livello ritmico».³¹

27 Zublena 2009, pp. 130; 132.

28 Furnari 2009, pp. 188-189.

29 La Via 2017, pp. 217-219.

30 Jachia 1998, pp. 104-105.

31 Sotgiu 2023.

Dal canto mio, non mi resta che focalizzare, nei versi di Conte dagli anni Sessanta al Duemila, l'uso costante dello scarto semantico ottenuto per lo più attraverso l'uso della dittologia, di cui uno dei membri produce un effetto inaspettato e straniante: non solo «banane e lamponi», ma «una danza / piena di sogno e sapienza» e «attimi e stelle / fontane e piastrelle» in *Blue tangos* (1979) e «libertà e perline colorate» offerte all'amata in *Gelato al limon* (1979). Fino a «niente più / che il cavallo e il chinino», due trisillabi allitteranti che compaiono nelle pianure di un rurale nord-ovest evocato in *Diavolo rosso* (1982), un luogo quasi mitico, di ascendenza pavese, dove il «buio / sa di fieno e di lontano» e dove il popolare Giovanni Gerbi corre in bicicletta attraverso una campagna assolata. Ma possiamo ricordare la sorprendente disgiunzione di «certi gatti o certi uomini / svaniti in una nebbia o una tappezzeria» di *Madeleine* (1981) o il più consueto parallelismo allitterante di «le scarpe nuove / di pioggia e pensieri» di una *Berlino* (2008) grigia e la pioggia è incongruamente «spagnola» e *L'orchestrina* (2010) dove «il vento suda / aria di pioggia e di infelicità». Oppure il più articolato e sensuale «un sandwich e un po' d'indecenza» ch'egli chiede alla donna in *Come mi vuoi?* (1984) in consonanza con il perimetro di una «stanza» colma di un tricolon pirotecnico: «incantesimi spari e petardi», cornice circoscritta agli amori dei protagonisti. Da notare che lo scarto semantico di Conte è lontano dalla consolidata tecnica gozzaniana che ne declina l'uso in senso costantemente prosaicizzante, e varrà la pena qui ricordare «gli occhi azzurri d'un azzurro di stoviglia» della Signorina Felicità, dove, come tutti sanno, anche *Nietzsche* è in rima con *camicie*. Nei versi di Conte la sua funzione è, al contrario, latrice di una dimensione altra e più vasta rispetto a qualsiasi tipo di realismo descrittivo, lontano da ogni tipo di oggettività: ovvero il secondo termine della dittologia ha una funzione straniante ed evocativa. Ciò è ancora più evidente, quando abbandonato il procedimento dittologico, sono prodotti versi come: «Ma il suo sguardo è una veranda», che apre un orizzonte metaforico sull'altrove e «una calma più tigrata» che proietta il lettore in una metaforica giungla in cui si muove il pugile-macaco, melanconico e profondo *alter ego* dell'autore in *Sparring partner* (1984); o l'orchestra che «precipita / in un ventilatore al Grand Hotel» in *Come di* (1984), canzone il cui titolo e testo è quasi interamente giocato sull'omofonia tra il sostantivo francese e l'avverbio e la preposizione italiana, che si chiosano vicendevolmente all'insegna della necessità della recita e della simulazione. Anche la recente *Tra le tue braccia* (2010) produce versi nobilitati dall'ipallage e dall'iterazione variata di

monosillabi, come «i pensieri che / vanno scalzi per lontane vie ... / via da te / via da me».

Abbiamo già visto che le figure fonetiche quali omofonia, assonanze, consonanze e paronomasia siano ricorrenti nei testi di Conte, ma, sottolineo, esse sono spesso al servizio dello scarto semantico, enfatizzato per lo più dalla sintassi paratattica, franta, da uno stile nominale, dall'*enumeratio* tanto utilizzata da uno dei poeti contemporanei più innovativi, che da sempre ha cercato la collaborazione con i musicisti: Edoardo Sanguineti. Sanguineti ricorre all'*enumeratio* recuperandola, diversamente da Conte, dal mondo medievale, come nel caso di *Laborintus*, ispirato esplicitamente alla *Commedia* dantesca e del *Gatto lupesco*, che dà il titolo a una sua raccolta di poesie (1982-2001) e diventa fondamentale nella sua poesia per musica. Pensiamo a *Passaggio*, scritto per la musica di Luciano Berio nel 1961-62, e volutamente ascrivito a entrambi a indicare la più completa compartecipazione alla stesura e alla struttura dello spettacolo: come Conte rivendica il legame inscindibile tra i suoi versi e la musica esibendo un uso frequente di monosillabi nonsense e un inglese più o meno inventato, così Sanguineti e Berio vogliono sottolineare l'indissolubilità delle loro competenze nella composizione di un'opera a quattro mani che fonda parola e musica. È stato messo in luce come le tecniche musicali abbiano manipolato l'elemento verbale di *Passaggio* e quanto la musica abbia fornito nuove connotazioni. La trasformazione musicale delle parole ci informa sul loro nuovo contenuto: parole concitate o distese, parole urlate o distorte, evidenziate o incomprensibili, accompagnate da strumenti o da essi disturbate, oltre al significato determinato dal codice linguistico, hanno quello proveniente dal codice d'ascolto musicale, cioè si caricano dei significati all'interno del sistema entro cui le colloca la nuova condizione di parole musicali.³² «*Passaggio* sembra essere [...] un'azione scenica in cui la parola, ricondotta a una dinamica che la vede oscillante tra il suo esser dotata di significato e rappresentativa di un codice comunicativo e la sua pura fisicità sonora, si affianca e si fonde a una musica aperta al dialogo e al contrappunto della voce».³³ La prima esecuzione fu alla Piccola Scala di Milano il 7 maggio 1963 per la regia di Virginio Piecher,³⁴ la scena, disegnata da Enrico Baj e Felice Canonico, consta di sei stazioni corredate da diciture evangeliche

32 Si veda in proposito Dalmonte-Lorenzini 1981, p. 18.

33 Venturo 2007, p. 31.

34 Su *Passaggio* si legga Artioli 1983, pp. 82-83.

o scritturali in latino allusive al tema del viaggio, ma la *via crucis* che conduce alla Pasqua e alla redenzione è ribaltata in una catabasi infera. Assistiamo al rovesciamento della religiosità medievale continuamente rievocata: la figura femminile, tra vessazioni e torture, diventa la protagonista di una Passione contemporanea, e, in attesa dell'amato in un giardino, assiste alla sua trasformazione in spettro, tra i commenti solidali del coro A (in orchestra) e oppressivi del coro B (in sala). Ma non possiamo non notare che il carattere fortemente eversivo dell'opera è ottenuto anche attraverso i consueti procedimenti stilistici della scrittura sanguinetiana di quegli anni: il catalogo, il polisindeto e il mistilinguismo, elementi variamente riscontrabili in tante canzoni di Conte, sebbene le scelte musicali e ideologiche, oltre che l'orizzonte teorico anticapitalistico, polemico e antiborghese siano del tutto differenti. Leggiamo un brano di *Passaggio*:

LEI:

e silenzio, e sabbia, negli occhi, nella mente e
cercando,
e toccando:
e (disse) toccando (te); e cercando (te): e disse
come una liberazione;
e vento; e schiuma ai piedi dell'alto muro: e disse:
non aspetterò: oh (disse) in questo,
giardino
[...]

CORO B:

Oh le rêves
oh, senza fine?
ah ah c'est bien!
extraordinaire!
eins-zwei polizei
qu'est-ce qui c'est?
you should have been home, sleeping!
sst in sogno
endless sentire è
sentirsi
komm komm
[...]³⁵

35 *Passaggio*, Stazione II (*Pes meus stetit in via recta*), in Sanguineti 1993, pp. 33-34.

Sanguineti dichiarava a Luigi Pestalozza: «nelle ricerche dei Novissimi, e poi del Gruppo '63 era forte il sentimento di drammatizzazione e di una teatralizzazione della parola poetica. La parola, nei rappresentanti più significativi di quella nuova avanguardia, era sentita come parola detta, come fatto vocale o come mi piace anche dire, come fatto corporale, di investimento corposo del linguaggio [...] In breve l'energia corporale investita nella voce».³⁶ Al di là delle diverse finalità di Sanguineti e Conte, e della innegabile distanza tra i due, l'uno 'chierico organico' militante e l'altro disincantato e *desengagé*, le affermazioni del poeta genovese sulla parola 'corporale' sembrano parzialmente corrispondere alle *performance* contane contraddistinte da una *raucitas* pastosa che arrotonda ogni significante, in cui *enumeratio* e plurilinguismo sono tratti connotanti.

L'utilizzo della paronomasia può attivare campi metaforici esibiti attraverso l'*enumeratio*. Basti pensare alla paronomasia di alcuni suoi versi tra i più belli e famosi, su cui varrà la pena indugiare, in *Genova per noi*: «Macaia, scimmia di luce e di follia, / foschia, pesci, Africa, / sonno, nausea, fantasia...». La parola dialettale genovese *macaia* indicante una condizione meteorologica determinata dallo scirocco che genera pesantezza e tedio – di probabile etimologia greca – viene assimilata a una scimmia (il macaco) a cui segue un affastellarsi di sostantivi apparentemente straniante ma evocativo dell'atmosfera che capita di respirare tra vico San Bernardo e via dei Giustiniani, tra Canneto il Lungo e piazzetta Stella sotto una sonnolenta cappa irrespirabile intrisa di odore di pesce e di spezierie africane. È una Genova antica e meridiana, quella di Paolo Conte, dai pericolosi demoni dell'accidia³⁷, una Genova dal pomeriggio eterno, lo stesso pomeriggio metafisico che spinse Conte a modificare il titolo tratto da Leopardi alla *lectio doctoralis* all'Università di Macerata nel 2003: *Il pomeriggio. Delle favole meridiane o antiche*. La Genova di Conte è una città umida di scirocco, che agli occhi dei monferrini, «che stanno in fondo alla campagna» dove il sole non è che «un lampo giallo al parabrise», non può che manifestarsi in una sua incomprensibile e assorta immobilità, cui si contrappone per antitesi l'inquietudine eterna dell'elemento equoreo, «che si muove anche di notte e non sta fermo mai».

36 *Ivi*, p. 14.

37 Sui demoni meridiani, si veda Caillois 1999.

A questa canzone fa riferimento Sanguineti, che nel 2004, in occasione della nomina di Genova Capitale Europea della Cultura, ha scritto un libello dal titolo evidentemente contiano, *Genova per me*, senza peraltro mai menzionare Paolo Conte. Si tratta di una serie di brevi memorie incorniciate a Genova che si pongono come *razos* di altrettante poesie tratte dalle raccolte *Segnalibro* e *Gatto Lupesco*. In una delle prose racconta che, dopo aver vissuto lungo tempo a Torino e sei anni a Salerno, il suo ritorno – avvenuto nel 1974 – nella città in cui nacque fu fortemente spaesante. Anche a lui, così come alla voce narrante di *Genova per noi*, la città portuale, labirintica, stretta, e urbanisticamente irrazionale, comunicava un senso di inquietudine destabilizzante:

Sapevo, verificavo, che nel mio radicale imprinting razionale si era collocata una città qual è Torino, tutta squadrata come un cruciverba, con tutte le caselle bene a posto, secondo uno schema assolutamente geometrico, e con tutte le definizioni a posto, secondo il codice classico delle parole incrociate. E mi trovavo gettato, adesso, in un luogo che mi appariva fatalmente informe, destrutturato, imprevedibile. Alla lettera, io non sapevo da che parte girarmi. Ma l'avevo attraversata, senza conoscere né riconoscere niente, propriamente, senza riuscire a orientarmi, trascinato di qua e di là da qualche amico, come in uno spazio assolutamente straniero.³⁸

Genova per me si conclude con un acrostico di sei versi con cui il poeta celebra il capoluogo ligure – evitando in questo caso di ricordarne la ben nota verticalità –,³⁹ una città, che agli occhi di Sanguineti rappresenta un microcosmo in cui si fondono agevolmente Lisbona e san Francisco, perché essa «è una replica del mondo, e un po' un suo archetipo ristretto, una specie di modellino. Così posso cercarla dappertutto e trovarla dappertutto, se voglio»:

Guardala qui, questa città, la mia:
È in riva al Tejo che io cerco Campetto,

38 Sanguineti 2005, p. 30.

39 La verticalità viene ricordata nelle pagine iniziali del libello: «Morale nella favola è che Genova, come tutti sanno, e come i versificatori e i cantautori ci cantano e ricantano è una città verticale, verticalissima. Dunque salite al Castelletto, al Righi, infunicolatevi in alto, se non soffrite di allucinosi spaziali o funzionali o psichiche», Sanguineti 2005, p. 11.

Nel Bairro Alto ho trovato Castelletto,
O un Cable Car su in Vico Zaccaria:
Vedilo, il mondo: in Genova è raccolto
A replicarne un po' la psiche e il volto.⁴⁰

40 *Ivi*, pp. 74-75. L'acrostico si legge a p. 73.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Arnaudo, Marco

2017 *Le rose e le viole di Leopardi: una lettura intertestuale*, "Italice", 94 /2, pp. 224-231.

Artioli, Umberto

1993 *Edoardo Sanguineti. Opere e introduzione critica*, a c. di Giorgio Guglielmino, Verona, Anterem Edizioni, pp. 81-93.

Bico, Mauro; Guido, Massimiliano

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

Bigi, Emilio

1967 *Leopardi e l'Arcadia*, in Id., *La genesi del Canto notturno e altri saggi su Leopardi*, Palermo, Manfredi, pp. 141-184.

Bologna, Corrado

1995 *Immagini di fortuna: pensiero, arte e letteratura tra antico e moderno*, Firenze, Sanzanobi.

Bonora, Ettore

1978 *Leopardi e Petrarca*, in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, Atti del IV Convegno internazionale di Studi Leopardiani (Recanati 13-16 settembre 1976), a c. di Id., Firenze, Olschki, pp. 91-150.

Breton, André

2003 *Manifesti del Surrealismo*, introduzione di Guido Neri, Torino, Einaudi.

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.

Caillois, Roger

1999 *I demoni meridiani*, Torino, Bollati Boringhieri.

Calzone, Sergio

2006 *Nessun poeta ha da essere un botanico. A proposito dell'obiezione di Pascoli al «mazzolin di rose e viole» di Leopardi*, in *E 'n guisa d'eco i detti e le parole. Studi in onore di Giorgio Bárberi Squarotti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, I, 487-495.

Capasso, Ernesto

2013 *Paolo Conte, il viaggiatore dei paesaggi cantati*, Roma, Lit Edizioni.

Caselli, Roberto

2002 *Paolo Conte*, Roma, Editori Riuniti.

Castoldi, Massimo

1999 *Saggi e edizioni leopardiane*, edizione critica, Sarzana, Agorà.

- Conde Muñoz, Aurora
2004 *Ancora su Pascoli e l'uso del novenario. Analisi de La voce*, "Cuadernos de Filología Italiana", 11, pp. 113-142.
- Conte, Paolo
2003 *Si sbagliava da professionisti. Canzoniere commentato*, a c. di Vincenzo Mollica e Valentina Pattavina, Torino, Einaudi.
- Cortelazzo, Michele
2000 *La lingua della canzone d'autore nella storia dell'italiano contemporaneo*, in *Tradurre le canzoni d'autore*, Atti del Convegno, Milano, Università Bocconi, 29 settembre 1997, a c. di Giuliana Garzone e Leandro Schena, Bologna, Clueb, pp. 21-34.
- Dalmonte, Rossana; Lorenzini, Niva
1981 *Funzioni strutturanti nel rapporto musica-poesia. Passaggio e Laborintus II di Sanguineti-Berio*, in *Il gesto della forma, musica, poesia teatro nell'opera di Luciano Berio*, Milano, Arcadia Edizioni, pp. 1-44.
- De Angelis, Enrico (a c. di),
1989 *Conte. 60 anni da poeta*, Padova, Franco Muzzio Editore.
- Furnari, Manuela
2009 *Paolo Conte. Prima la musica*, Milano, il Saggiatore.
- Galgano, Andrea
2014 *Di là delle siepi. Leopardi e Pascoli tra memoria e nido*, Roma, Aracne.
- Genco, Giuseppe
2001 *Il Leopardi del Pascoli*, "Testo", 42, pp. 39-66.
- Getto, Giovanni
1956 *Pascoli critico*, "Lettere Italiane", VIII, 1, pp. 269-282.
- Jachia, Paolo
1998 *La canzone d'autore italiana 1958-1997. Avventure della parola cantata*, Prefazione di Caterina Caselli Sugar, Milano, Feltrinelli.
- La Via, Stefano
2017 *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Roma, Carocci.
- Ojetti, Ugo
1946 *Alla scoperta dei letterati* [Milano, Fratelli Dumolard 1895], a c. di Pietro Pancrazi, Firenze, Le Monnier.
- Pascoli, Giovanni
1946 *Il sabato*, in *Prose*, con una Premessa di Augusto Vicinelli, *Pensieri di varia umanità*, vol. I, Milano, Mondadori, pp. 57-85.
- Sanguineti, Edoardo
1993 *Per musica*, a c. di Luigi Pestalozza, Modena, Mucchi.
2005 *Genova per me*, Napoli, Guida.

Tomasello, Dario

2007 *'Geremiadi' del vate. Carducci, Pascoli, Ojetti e la breve storia di una polemica*, "Studi sul Settecento e Ottocento", II, pp. 85-93.

Varese, Claudio

1974 *Pascoli e Leopardi*, in *Leopardi e il Novecento*, Atti del III Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 2-5 ottobre 1972), Firenze, Olschki, pp. 65-82.

Venturo, Mariafrancesca

2007 *Parola e travestimento nella poetica teatrale di Edoardo Sanguineti*, prefazione di Francesco Muzzioli, Roma, Fermenti.

Villa, Angela Ida

2019 *Il giallo erudito dei crisantemi di Giovanni Pascoli (Il Convito 1896): rose e viole (funebri, antiche e pagane) al posto dei crisantemi (funebri, moderni e cristiani) e le rose e viole cripto-leopardiane dei Vecchi di Ceo*, "Otto-Novecento: rivista quadrimestrale di critica e storia letteraria", 3, pp. 195-252.

Zublena, Paolo

2009 «*Max, non si spiega*». *Figure dell'opacità semantica in Paolo Conte*, in *Il suono e l'inchiostro*, a c. del Centro Studi F. De André, Milano, Chiarelettere, pp. 122-148.

SITOGRAFIA

Olivero, Dario

2019 Dario Olivero, *Una dea nera a ritmo di jazz ci salverà*, "la Repubblica", 2019/ 11/ 08 https://www.repubblica.it/robinson/2019/11/08/news/paolo_conto_una_dea_nera_a_ritmo_di_jazz_ci_salvera_-300799415/

Sotgiu, Antonio

2023 *Paolo Conte*, [https:// theitaliansongs.com/it/singers/paolo-conte-2/](https://theitaliansongs.com/it/singers/paolo-conte-2/)

DECIFRARE IL TESTO. PER UN COMMENTO A “BARTALI”

Antonio Corsaro

*In Paolo Conte il talento musicale è coltivato, studiato e consapevole; il talento per scrivere i testi, invece, secondo me è innato e quasi inconsapevole.**

I testi di Conte non sono agevolmente, né proficuamente, riconducibili ai parametri della poesia novecentesca. Come è già stato chiarito (soprattutto quanto all’assetto retorico), «il livello della figuralità è uno degli aspetti della lingua contiana in cui è massima la distanza con i testi letterari coevi, essendo la vena sobriamente *fantaisiste* del cantautore lontana dalle scelte opposte della diffidenza verso la metafora e della esagitata verticalità che hanno segnato due linee di lunga durata della tradizione poetica novecentesca». ¹ Corrispondenze, analogie, recuperi, suggestioni, intervengono alla lettura ma non portano a un sistema coerente di predilezioni per correnti moderne e contemporanee. La, o le poetiche versificatorie di Conte sono per questo verso originali nel loro impianto *rétro*, e in tale chiave possono ancora essere studiate oltre quello che già è stato scritto.

Ciò può valere come premessa per questi appunti, che attraverso una scelta singola intendono commentare un testo di Conte secondo un metodo letterale – ‘canonico’ per qualche verso –, che provvede a regolari conversioni e spiegazioni semantiche (quella che si chiama in genere parafrasi) atte a spiegare parole, associazioni di parole o sintagmi. Col distinguo, altrettanto implicito, che per la poesia moderna tale prassi funziona solo tenendo conto del diverso rapporto fra testo, significanti e significati e di una versificazione strutturalmente più restia a sistemazioni rigide. Se si guarda, infatti, alla ormai vasta bibliografia su Conte, si nota l’abitudine di

* Da *Intervista a Enrico De Angelis. Così in principio non sempre così*, in Zoppi 2006, p. 102.

¹ Zublena 2009, p. 132.

commentare una canzone senza ‘spiegarne’ il testo, con illustrazioni spesso utili e calzanti ma restie alla verifica compiuta di luoghi non immediatamente chiari. Sia beninteso, l’oscurità a volte, e la vaghezza altre volte, sono componenti abituali dei testi di Conte, dove la sintassi e gli accostamenti di parole sono volutamente arditi o oscuri, e dove il senso letterale può essere o non essere importante. Lo stesso Conte ha detto: «Al contrario di molti artisti che hanno sempre dichiarato di non essere capiti e quindi di volere essere capiti, io trovo che sia molto bello non essere completamente capiti».² Il che può essere acquisito, in sostanza, come dichiarazione di una poetica che suggerisce una lettura dei testi secondo modalità astratte e irrelate. Per questo aspetto potrebbero fare da guida i versi di *La vera musica* (1981): «Ci va carattere e fisarmonica, / senso del brivido e solitudine / per fare musica, la grande musica / con gli occhi a mandorla, e non si sa perché».

Se non che, in altri casi i testi di Conte, se letti col giusto approfondimento, risultano più ‘spiegabili’ di quanto non paiano al primo ascolto. E per altro è lo stesso Conte a dare la spiegazione di molte sue canzoni con sintetica generosità ogni volta che ne ha occasione.³ Il metodo – in questo caso non lo si può estendere in modo sistematico ma porta pur sempre a dei risultati – sta nel guardare a accostamenti e successioni di sintagmi che apparentemente paiono irrelati, scaturiti cioè dal vagare intenzionale delle immagini, ma che – sia pure considerati ‘visivamente’ – finiscono per costruire una narrazione dove ogni elemento acquisisce un senso in relazione all’insieme. Ciò è possibile, a mio parere, per un testo come *Bartali*, che normalmente si include nel novero dei brani agevolmente comprensibili, con l’idea principale del mito del grande campione di ciclismo rivissuto in modo struggente e profondo da un anonimo soggetto maschile ai margini di un litigio estivo con la fidanzata. Ma se la traccia è ben visibile, in realtà la canzone è cosparsa di luoghi, parole e dettagli non immediatamente percepibili, le cui relazioni, una volta chiarite, aiutano a capire il senso del testo. In *Bartali* ogni verso, se analizzato con attenzione, si spiega in relazione a un insieme complesso, dove alla fine *tutto si tiene*, e dove ogni singola parola ha il suo senso specifico in relazione al tema principale.

2 Furnari 2009, p. 58.

3 Ricordo qui i suoi commenti esemplari nel volume Conte 2003.

Dove sta la complessità di *Bartali*, questo brano apparentemente così semplice? Si può dire che sta nell'intreccio e giustapposizione di temi diversi non legati da vincoli di necessità, che si spiegano progressivamente in relazione l'uno con l'altro. Un tema privato, un banale litigio di coppia, un momento di crisi e ripensamento nella normale vicenda di un individuo qualunque, l'attesa di vedere in gara un grande mito del ciclismo, lo sguardo frammentario su un momento di storia italiana del dopoguerra. L'idea musicale e l'arrangiamento danno naturalmente il senso e interagiscono col testo, ma anche in questo caso il rapporto non è scontato. Secondo quanto ha avuto a dire lo stesso Conte, alla canzone così detta *di provincia* sottostanno moduli basati su «figurazioni ritmiche, costruzioni melodiche e armoniche appartenenti a un mondo povero, tipo tango, valzer, fox-trot; anche le orchestrazioni saranno caratterizzate da strumenti tipicamente nostrani ...».⁴ Entro queste coordinate possiamo includere *Bartali*, con i suoi elementi fortemente ritmati e le armonie semplici, con la voce che attraverso l'onomatopea del *zazzarazzaz* introduce una marcetta bandistica condotta 'al grado zero', che l'autore nei concerti eseguiva per lo più da solo al pianoforte su accordi elementari e ripetuti. Alla fine tutto ciò contrasta con la *densità* di elementi del testo, che costringe, attraverso rinvii e suggestioni, a 'ripensare' in qualche modo la musica.

Uno sguardo al testo e alla sua metrica, innanzitutto.

1 Farà piacere un bel mazzo di rose e anche il rumore che fa il cellophane ma una birra fa gola di più in questo giorno appiccicoso di caucciù.	<i>endecasillabo</i> <i>endecasillabo</i> <i>endecasillabo</i> <i>endecasillabo iperm. doppio</i>
5 Sono seduto in cima a un paracarro e sto pensando agli affari miei tra una moto e l'altra c'è un silenzio che descriverti non saprei.	<i>endecasillabo</i> <i>endecasillabo</i> <i>endecasillabo</i> <i>end. ipometro</i>
9 Oh, quanta strada nei miei sandali, quanta ne avrà fatta Bartali, quel naso triste come una salita quegli occhi allegri da italiano in gita,	<i>ottonario iperm.</i> <i>ottonario</i> <i>endecasillabo</i> <i>endecasillabo</i>
13 e i francesi ci rispettano che le balle ancora gli girano e tu mi fai: dobbiamo andare al cine: e vai al cine, vacci tu.	<i>ottonario</i> <i>ottonario</i> <i>endecasillabo</i> <i>ottonario</i>
17 È tutto un complesso di cose che fa sì che io mi fermi qui,	<i>endecasillabo ipom.</i> <i>endecasillabo ipom.</i>

4 Furnari 2009, p. 40. Per un'analisi musicale di *Bartali* si veda Bico-Guido 2011, pp. 43-45.

le donne a volte sì sono scontrose
 o forse han voglia di far la pipì.
 21 E tramonta questo giorno in arancione
 e si gonfia di ricordi che non sai,
 mi piace restar qui sullo stradone
 impolverato, se tu vuoi andare, vai...
 25 e vai che io sto qui e aspetto Bartali
 scalpitando sui miei sandali,
 da quella curva spunterà
 quel naso triste da italiano allegro,
 29 tra i francesi che s'incazzano
 e i giornali che svolazzano,
 c'è un po' di vento, abbaia la campagna
 e c'è una luna in fondo al blu...
 33 Tra i francesi che s'incazzano
 e i giornali che svolazzano
 e tu mi fai: dobbiamo andare al cine
 e vai al cine, vacci tu!

endecasillabo
endecasillabo
endecasillabo ipom.
end. iperm.
endecasillabo
endecasillabo iperm.
endecasillabo
ottonario
endecasillabo ipom.
endecasillabo
ottonario
ottonario
ottonario
endecasillabo
ottonario
ottonario
ottonario
endecasillabo
ottonario
ottonario
endecasillabo
ottonario

Questo schema riduce i versi, con approssimazioni di prosodia, alle due tipologie dell'endecasillabo e dell'ottonario, tenendo conto del grado elevato di ipermetri e ipometri. Nell'insieme, pare di poter dire che l'autore si adegua alle tendenze e alle necessità della metrica per musica adattata alle esigenze primarie delle sillabe finali in italiano.⁵ Ora, l'endecasillabo nella canzone leggera non è per niente inusuale (basti pensare a De André o a Guccini, tanto per ricorrere a figure celebri), né stupisce il trattamento 'elastico' del verso. Semmai si può riflettere sul fatto che l'endecasillabo è, nella nostra prosodia, un metro di spessore, capace di contenere parole e contenuti di qualche complessità, e ciò può fare quanto meno da indicatore.

Passando al testo, si può escludere la chiave di lettura 'evocativa' che caratterizza altri nuclei poetici di Conte.⁶ I versi rinviano a un contesto preciso, ricco di implicazioni storiche (come si cerca di approfondire più avanti), e possono essere semmai ricondotti – con tutte le differenze del

5 I vv. 9-16 di *Bartali* figurano in un esempio di Zuliani 2009, pp. 31-32, volto a illustrare la sostanziale continuità della metrica della canzone contemporanea con la canzonetta antica e le arie d'opera quanto alla distribuzione asimmetrica delle rime, in ragione dell'«inevitabile compromesso fra le possibilità della lingua e le esigenze della musica».

6 In Jachia 1998, p. 101: «La poetica di Paolo Conte è [...] fortemente *evocativa*, una poetica sognante, fatta di fantasie, di viaggi, di rappresentazioni indirette dell'altrove». Laddove si fa riferimento a un diverso gruppo di testi, caratterizzati da una dimensione detta «metafisica o di 'realismo trasfigurato', dove con metafisica si intende una poetica che – attraverso il richiamo di un'immagine attinente al reale – descrive in effetti una dimensione ulteriore, un posto mitico e primigenio dentro di noi» (*ivi*, pp. 103-104).

caso – a quel sistema semantico filmico o ‘allusivo’, fondato su immagini in successione o relazione non sempre perspicua, che caratterizza – per fare un solo esempio – una canzone come *Lo zio* (1982):

Guardando a orecchio si vede Shanghai
in fondo ai viali di Vienna
e la sua sagoma si accenna
inconfondibile in mezzo al via-vai
Tuo zio ti aspetta, raggiungilo
quando ti guarda decifralo:
è tutto cinema, cinema, cinema
ah, come back to my old Chinatown

Ah, zio, zio, com'è, com'è?
spiega la vita, spiega com'è
ah, zio, zio, com'è, com'è?
spiegami bene, spiega perché
*e piano piano si srotola
di questo film la pellicola.*

Laddove il ricordo d'infanzia privato (lo zio, come racconta il Maestro, è una figura familiare reale, una memoria bella e importante) produce per generazione rapida immagini irrelate di luoghi e persone che inevitabilmente si dispongono secondo un procedimento ‘cinematografico’.⁷

Tale fattispecie è rintracciabile per qualche verso in *Bartali*, dove però il meccanismo filmico risulta costantemente rettificato da un modulo narrativo che finisce per prevalere, anche se travestito e sfuggente. Una giornata di un individuo qualunque con la fidanzata, che inizia sotto i migliori auspici (il *mazzo di rose* del v. 1), un litigio sottinteso al termine del quale la richiesta di lei a *andare al cinema* cade inascoltata e lui decide di restare solo nel luogo in cui sta arrivando una corsa ciclistica. Di qui il soggetto si trova a ripensare alla sua vita nell'attesa di vedere Bartali. Di *narrazione*, beninteso, si può parlare entro limiti precisi, in quanto i versi localizzano due soli momenti colti poi in attimi o istantanee: un primo momento (vv. 1-16) in cui il soggetto si trova solo a pensare e ricordare in attesa del passaggio della corsa; e un secondo momento (vv. 17-24) in cui

7 Si veda il breve commento di Capasso 2013, pp. 132-135.

si trova nuovamente pensieroso e in solitudine dopo che la corsa è passata. Questa successione non è disposta in modo sequenziale, piuttosto la si deduce, soprattutto dal gruppo finale dei vv. 25-36, con immagini che riprendono precisamente, ma con varianti, quelle della prima parte. Dunque, momenti distinti non propriamente *raccontati* ma *individuati* attraverso frammenti di scene e pensieri.

È peculiare il rapporto fra testo e titolo. La figura protagonista è emblematica e pervade l'intero testo, ma non compare mai direttamente, 'evocata' com'è da uno *speaker* sempre presente a livello narrativo. Per altro il ciclismo, anch'esso protagonista indiscusso, non figura nel segno di un vocabolario tecnico ma entro un insieme lessicale e visuale che vi rinvia con allusioni indirette e non del tutto immediate. È lo sfondo, si può dire, è il contesto a dare un senso al ciclismo, così come è pure in *Diavolo rosso* (1982), canzone anch'essa dedicata al mitico piemontese Giovanni Gerbi, dove però lo sguardo va dalla bicicletta in corsa al territorio che il campione attraversa, illuminando una provincia rurale e sofferente.⁸

Quanto alle coordinate di luogo e di tempo, anche qui il testo fa chiarezza per *flash* e allusioni. La stagione è ovviamente estiva: è in estate che hanno luogo le gare ciclistiche, e inoltre ci sono i *sandali* del protagonista, la *birra* bevuta nel giorno *appiccicoso*, la giornata che tramonta *in arancione*, il protagonista che si trova *impolverato*. Impolverato lungo uno *stradone* (v. 23), cioè distante da quel contesto cittadino cui richiama il *mazzo di rose* e dove presumibilmente c'è stato il litigio. Anche senza voler eccedere in acribia si potrebbe annotare che *stradone* in italiano non è sinonimo esatto di viale alberato, bensì di viale di periferia di città, o di viale che collega due centri vicini: dunque il luogo ideale per assistere a una corsa ciclistica.

8 I legami fra i due brani sono stati più volte rilevati. Così in Colangelo 2009, p. 163: «Con Gino Bartali, illustre predecessore all'interno del soggettario sportivo contiano, il 'diavolo rosso' condivide l'appartenenza a un'epica povera, dove la prospettiva appartiene a una folla sparsa lungo la traccia dei paracarri, ad aspettare pazientemente – e fellinianamente, se è lecito dirlo, anche facendo a meno del rombo della Mille Miglia – il passaggio dell'eroe in bicicletta». Si veda anche Capasso 2013, cap. 16 (*Sulle tracce dei campioni*), pp. 151-156. L'analisi più completa della canzone è in Bico-Guido 2011, pp. 101-113, che danno la definizione di «un testo altamente ricco di significati [...] e interamente occupato da una narrazione, sia pure di gusto filmico». Sono elementi che in effetti possono valere anche per *Bartali*, ma ci saranno anche da valutare le marcate differenze: e di prospettiva (in *Diavolo rosso* la visuale è 'in movimento', in *Bartali* è 'in attesa'), e di contesto (in *Diavolo rosso* è narrata variamente un'Italia mitica e arcaicamente contadina, in *Bartali* è un'Italia della provincia del secondo dopoguerra).

Così come nel finale la *campagna che abbaia* (v. 31) denota un luogo fuori della città.

Basterebbero questi cenni lessicali per chiarire l'emergenza del tema principale. Il mondo del ciclismo fa in altre parole una comparsa indiretta: col *giorno appiccicoso di caucciù*, che è la materia prima per la fabbricazione di pneumatici, ma poi nella localizzazione della gara attraverso gli occhi del soggetto che canta attraverso indicatori indiretti e assieme pregnanti:

Sono seduto *in cima a un paracarro*
e sto pensando agli affari miei
tra una moto e l'altra c'è un silenzio
che descriverti non saprei

Qui la scena si definisce attraverso una sorta di istantanea dove l'occhio coglie due motociclette in movimento. Perché le motociclette in un contesto dove domina la bicicletta? Di quale silenzio si parla? Opportunamente si può ricorrere qui alla figura retorica della *opacità semantica*, cioè della difficoltà o impossibilità di spiegare (*che descriverti non saprei*), ricorrente in Conte.⁹ Ma qui l'opacità si può e si deve sciogliere. Non si tratta di motociclette qualunque, ma di *quelle* motociclette che sempre precedono i ciclisti durante la gara: due per l'appunto, che passano in fila, la seconda che segue la prima a una distanza di circa cento metri, dopo la quale compare d'improvviso la testa della corsa. Chi ha visto una gara ciclistica non può che riconoscere questo *silenzio* inusuale che intercorre tra una moto e l'altra, un silenzio misterioso, appunto indescrivibile.

Di seguito il ciclismo fa il suo ingresso pieno, dando un senso ai cenni allusivi precedenti (il *caucciù*, il *paracarro*, le *moto*) e aprendo ai vv. successivi.

Oh, quanta strada nei miei sandali
quanta ne avrà fatta Bartali
quel naso triste come una salita
quegli occhi allegri da italiano in gita

9 Come rilevato in Zublena 2009, p. 125, che illustra compiutamente «quella tendenza a una trasparente opacità semantica che è il vero organizzatore di senso della impresa artistica contiana».

La *strada* dunque, immagine che accomuna il soggetto poetante e il campione, che ora ha fatto la sua comparsa secondo i connotati fisici del *naso triste come una salita* e degli *occhi allegri da italiano in gita*. Come si è detto, Bartali non compare mai direttamente nella canzone ma ne costituisce il motivo essenziale all'incrocio di esistenze incommensurabili, quella dell'uomo comune che percorre tanta strada coi suoi sandali, e quella del campione che macina strada in bicicletta. I vv. 11-12 sono forse tra i più fortunati di tutta la canzone italiana, ma la loro ragione va ritrovata in ciò che significano entro l'insieme.¹⁰ Per questo a Conte non servono parole dirette bensì – come sempre – parole 'evocative'. Così è per l'*italiano in gita*, con un termine quasi *démodé*, lontano come è dall'idea del moderno turismo e prossimo invece a quella dello stacco breve (al mare o in montagna) tipico di una società diversa e lontana nel tempo, non ricca ma protesa a riconquistare forme di modesta felicità. Immagine emblematica, dunque, nella misura in cui evoca una cifra specifica della società italiana dell'immediato dopoguerra: un paese liberato dalle macerie del conflitto e avviato progressivamente a un sistema di vita in cui la pausa dal lavoro, la ricreazione e lo sport hanno possibilità di realizzarsi.

Le coordinate di luogo e di tempo, per altro, si chiariscono con esattezza nei versi immediatamente successivi (13-14), diventando vere e proprie coordinate storiche.

E i francesi ci rispettano
che le balle ancora gli girano

Il che ci parla non di una gara qualsiasi fra le tante vinte da Bartali, ma di un'epoca precisa, da collocare plausibilmente nel 1950, allorché la squadra italiana al Tour (allora si correva in squadre nazionali), di gran lunga superiore a quella francese, fu vittima di numerosi episodi di boicottaggio e anche di maltrattamenti fisici in gara, fino a che decise di ritirarsi dalla corsa, con conseguenze e strascichi mediatici e anche diplomatici nel

10 Ha il suo perché la doppia possibilità di intendere il ritratto sia in senso fisico (letterale) che in quello simbolico o traslato. Per parte sua Gino Bartali significativamente privilegiava, in un suo commento, la lettera del testo: «A proposito di “quel naso triste come una salita”. Ognuno mi vede a seconda del proprio pensiero, anche se il naso effettivamente ce l'ho un po' sciupato. A proposito di “quegli occhi allegri da italiano in gita”. Infatti come ciclista ho fatto il turista, perché ho corso fino a quarant'anni, l'età in cui i ciclamatori sono dei turisti» (De Angelis 2011, p. 131).

corso dei quali fu ribadito (anche da parte francese) il rispetto dovuto a Bartali e ai ciclisti italiani.¹¹ Di quella squadra il capitano era Bartali, già ben conosciuto soprattutto dopo il Tour del 1948, quando, ormai anziano e giudicato da molti al tramonto, aveva conquistato la maglia gialla nello sbalordimento e nel dispetto di tutta la Francia, che le cronache ci raccontano sicura e arrogante, pronta a festeggiare i suoi giovani campioni e adesso immensamente delusa per lo scacco subito a opera degli italiani.¹² Una storia arcinota, dunque, qui compendiata nel barlume di scatto orgoglioso del soggetto che canta e nel pensiero malizioso dello scorno dei francesi. L'evidenza pregnante del motivo la si evince dalla ripresa del v. 29:

e i francesi che s'incazzano

dove la progressione (*ci rispettano > le balle ancora gli girano > s'incazzano*) fa pensare appunto a quelle intemperanze del pubblico nel 1950.

Se è chiaro il senso dell'episodio, è da tenere in conto l'angolatura, lo sguardo del singolo che lo sta vivendo. Il che significa rivivere attraverso il campione dal *naso triste* un momento di storia pubblica e privata insieme entro lo scenario di un'Italia colta nello *sforzo allegro* ed energico del riscatto nazionale. Il paese dell'*italiano in gita*, appunto, che si avvia in qualche modo a una nuova vita. Per questo aspetto *Bartali* (del 1979) si deve affiancare a altre canzoni dello stesso periodo intese alla rievocazione del paese nel secondo dopoguerra, come la famosissima *La Topolino amaranto* (1975) o come *Tua cugina prima (Tutti a Venezia)* (1974). Come si vede, la trama è più complessa di quella che può apparire al primo ascolto. Bartali, che non si vede e non compare mai, è e resta al centro di una sequenza fil-

11 Per questo punto seguo la proposta di Stefano Pivato nel contributo in questo stesso volume, e a quelle pagine rinvio per i dettagli. Per l'intera ricostruzione della vicenda del Tour 1950 rinvio anche a Sbetti 2019.

12 L'evento è leggendario anche per i suoi celebri risvolti 'politici', perché erano i giorni dell'attentato a Togliatti dopo i quali il Paese si venne a trovare nel rischio di una guerra civile, e si racconta che da parte dei governanti democristiani giunse per telefono un invito pressante a Bartali affinché conquistasse una vittoria eclatante onde distogliere l'opinione pubblica dalle tensioni interne. Bartali, militante cattolico politicamente schierato, già visto con distacco e antipatia durante il Fascismo e nel nuovo clima del dopoguerra osannato dalla parte clericale, non ebbe mai difficoltà a confermare più volte questo episodio. Per ciò che ha rappresentato Bartali nell'Italia intera di quegli anni, in ambito sportivo e in chiave politica e ideologica, rinvio a Pivato 1985, e anche a Id. 2022, part. pp. 161 sgg.

mica di pensieri e memorie. Nella seconda parte del testo, alla prima ‘istantanea’ che coglie l’attesa del passaggio della corsa succede una seconda fotografia che riprende un momento di solitudine dopo il passaggio:

È tutto un complesso di cose
che fa sì che io mi fermi qui

È di nuovo in rilievo l’ambiguità e indefinitezza semantica (*tutto un complesso di cose* è sintagma tipico della comunicazione vaga e imprecisa), che sembra inquadrare, in anticipo, la sosta, l’indugio del soggetto dopo il passaggio della corsa.

E tramonta questo giorno in arancione
e si gonfia di ricordi che non sai,
mi piace restar qui sullo stradone

A fronte della evidenza scandita della scena è l’indefinitezza della vita sentimentale del soggetto, che sollecita una figura di preterizione (*si gonfia di ricordi che non sai*). Il tempo della giornata è andato avanti e resta un tramonto col sole *arancione*, uno *stradone* pieno di polvere e dei cani che abbaiano di lontano nel silenzio della *campagna*. Restano, della corsa, anche i giornali che *svolazzano*. Anche in questo caso l’immagine non è generica, allude non a giornali qualsiasi ma al *giornale* che è corredo tipico del ciclista, quello che allora per certo si usava sotto la maglia per coprirsi durante le discese e di cui ci si disfaceva gettandolo per strada. In un testo poetico 36 versi non sono molti, ma neppure pochi, come si vede. La memoria si può articolare, non per narrazione, semmai per immagini che rinviano a una narrazione.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bico, Mauro; Guido, Massimiliano

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

Capasso, Ernesto

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

Colangelo, Stefano

2009 *Diavolo rosso: l'immagine e l'epopea, in Il suono e l'inchiostro. Poesia e canzone nell'Italia contemporanea*, a c. del Centro Studi Fabrizio De André, Milano, Chiarelettere, pp. 160-170.

Conte, Paolo

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

De Angelis, Enrico (a c. di)

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

Furnari, Manuela

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

Jachia, Paolo

1998 *La canzone d'autore italiana 1958-1997. Avventure della parola cantata*, Prefazione di Caterina Caselli Sugar, Milano, Feltrinelli.

Pivato, Stefano

1985 *Sia lodato Bartali. Ideologia, cultura e miti dello sport cattolico (1936-1948)*, Roma, Edizioni Lavoro.

2022 *La storia leggera. L'uso pubblico della storia nella canzone italiana*, Bologna, il Mulino.

Sbetti, Nicola

2019 «Poteva essere un bel tour». Il ritiro degli italiani dalla 'Grande Boucle' del 1950 e i suoi risvolti diplomatici, "Clionet. Per un senso del tempo e dei luoghi", 3, pp. 1-14 (on line: <https://rivista.clionet.it/vol3/sbetti-poteva-essere-un-bel-tour/>).

Zoppi, Isabella Maria

2006 *Paolo Conte. Elegia di una canzone*, Civitella di Val di Chiana-Arezzo, Editrice Zona.

Zublena, Paolo

2009 «Max, non si spiega». Figure dell'opacità semantica in Paolo Conte, in *Il suono e l'inchiostro. Poesia e canzone nell'Italia contemporanea*, a c. del Centro Studi Fabrizio De André, Milano, Chiarelettere, pp. 122-148.

Zuliani, Luca

2009 *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Bologna, il Mulino.

VENTO D'AVANGUARDIA. LA MOLTEPLICITÀ DEI LINGUAGGI IN “RAZMATAZ”

Manuela Furnari

Il mio intervento riguarderà *Razmataz*, un'opera forse meno conosciuta dal grande pubblico, ma che occupa un posto fondamentale e assolutamente singolare all'interno della produzione di Paolo Conte, e soprattutto nel panorama letterario-musicale.

La genesi dell'opera risale all'agosto del 1989, anno in cui Paolo Conte pubblica per l'editore torinese Umberto Allemandi un volume dal titolo *Razmataz*: un libro 'unico', dalla tiratura limitata, dall'elegante veste tipografica e dal testo che appare come una sorta di sceneggiatura ambientata nell'autunno degli anni Venti a Parigi, incentrata sulla scomparsa di una ballerina di colore, una certa Raz-ma-taz, o così lei si fa chiamare, misteriosamente sparita durante la trasferta di una compagnia di artisti afroamericani nella *ville lumière*. Il volume è corredato da disegni, spartiti, testi di canzoni e note autografe: è chiaro che Paolo Conte ha in mente non solo un libro, ma un progetto ben più ampio. Tutto però sembra fermarsi e l'unicità del volume, già in essere proiettato verso qualcos'altro, pare non trovare la propria strada. «Nei libri unici si annida sempre un'insidia: l'incompiutezza»,¹ scrive Marcello Verdenelli a proposito del poeta di Marradi, Dino Campana: i *Canti Orfici* sono stati «lì lì per perdersi, per smarrirsi, per non arrivare mai a un approdo testuale».²

Nel novembre 2000, con due concerti tutti esauriti al Barbican Hall di Londra, esce un nuovo attesissimo disco di Paolo Conte, edito dalla Cgd East West, dal titolo *Razmataz*, contenente diciotto brani. Non un disco a sé, però, è una sorta di album antologico in cui sono raccolte e anticipate³ alcune can-

1 Verdenelli-Vincenzi 2014, p. 27.

2 *Ibidem*.

3 Questa anticipazione non viene immediatamente colta dalla critica che non considera l'album *Razmataz* come parte di un lavoro ben più ampio, creando palesi fraintendimenti sulla presenza di canzoni in inglese, in francese o sulla disposizione dei brani del disco. Roberto Caselli, ad esempio,

zoni e composizioni strumentali di un lavoro che sarà presentato in anteprima il 10 maggio 2001 a Cannes, in contemporanea al Festival Internazionale del Cinema; un'opera della durata di due ore e venti, interamente scritta, disegnata e musicata da Paolo Conte, ed è qui, in quest'opera-video, che *Razmataz* trova finalmente il suo approdo, la sua fisionomia completa e definitiva.⁴

Contrariamente al concetto di cinema come 'arte di immagini in movimento', l'opera si configura composta da 1800 tavole, realizzate da Paolo Conte con tecniche diverse (matite, gouaches, pastelli a olio, inchiostri), che si susseguono evidenziate con tagli, carrelate, zoom, poste, come fossero 'quadri d'esposizione'. I volti allungati, molto pronunciati, gli oggetti, le strade sono scavati dal disegno e dal colore in una scomposizione delle forme che ricorda talvolta la grande lezione cubista e futurista (a cui occorrerebbe aggiungere anche il «colore ombroso» e il «segno imbevuto di cultura europea»⁵ nel quale emerge «il colto legame [...] con l'arte tedesca dei primi due decenni del Novecento»⁶). Nelle illustrazioni, dichiara inoltre lo stesso Paolo Conte, non bisogna necessariamente individuare la somiglianza dei volti dei diversi personaggi, perché quella che si è ricercata, ogni volta, non è un'immagine, ma la massima espressività delle figure:

[...] pertanto non si cerchi la somiglianza dei volti nelle varie sequenze, anzi di volta in volta i personaggi sono stati 'cercati' dal disegno e dal colore per tirarne fuori la tipologia etnica oppure l'espressione della sottostante recitazione [...]⁷

[...] ricercando la massima espressività, vivacità delle figure, non copiate da una qualche fotografia, da una qualche immagine, ma sentite addosso, sulla pelle.⁸

annota che «la lunga suite finale di carattere sinfonico» *Mozambique fantasy* con cui si chiude il disco «sia curiosamente segnalata come *ouverture*»: Caselli 2002, p. 88.

4 *Razmataz* nella fisionomia completa di opera-video viene pubblicata in dvd nel 2001 per Platinum / Warner Music. Nel 2019 la Feltrinelli ripropone un'edizione ampliata di *Razmataz* comprendente: il volume edito nel 1989 da Umberto Allemandi, il dvd dell'opera-video del 2001 e il saggio inedito *Quando correva il Novecento. Uno studio su 'Razmataz' con Paolo Conte*, scritto da Manuela Furnari.

5 Levi 2007, p. 11.

6 *Ivi*, p. 13.

7 Introduzione scritta da Paolo Conte presente nel dvd *Razmataz*.

8 Dichiarazione di Paolo Conte: Furnari 2009, p. 138.

A sorreggere la trama e a dipanare la vicenda intervengono una voce narrante e i dialoghi dei protagonisti, personaggi enigmatici, allusivi, doppiati, oltre che da attori professionisti, anche dallo stesso Paolo Conte. Ogni personaggio si esprime nella lingua della propria nazionalità d'origine o, se europei residenti a Parigi, in francese con ben pronunciato l'accento del paese di provenienza: ad esempio, francese per il Commissario in pensione Zeus Dupont, soprannominato Aigrette, incaricato di indagare sulla scomparsa di Razmataz; francese con accento tedesco per Sarah, cantante espressionista di Berlino giunta a Parigi; italiano con ben marcato l'accento palermitano per il turista-viveur Pastrone, il cui nome è un omaggio all'astigiano Giovanni Pastrone, autore del primo Kolossal della storia del cinema.

Soprattutto, però, a sorreggere la trama della vicenda e a determinare l'atmosfera di ogni singola scena interviene la musica: ventotto brani sia in forma di canzoni con testo in inglese, francese e italiano sia in forma strumentale; brani e canzoni alla francese, di stile 'vaudeville', profusi di jazz delle origini, molto ritmati, veloci o, al contrario, venati di tinte *blue*, di nostalgia e lontananza. Tutta l'opera-video è intrisa di atmosfere diversissime qual è lo straordinario crocevia artistico che è la Parigi dei primi decenni del Novecento. In maniera assolutamente singolare è la musica, e non l'azione, che crea un senso di continuità temporale e narrativa alla vicenda: le composizioni musicali e le canzoni, riprese a volte solo in parte, a volte con una diversa orchestrazione, si susseguono e si intrecciano, costituendo il vero *fil rouge* dell'opera. Si potrebbe allora azzardare un confronto: pensare ai grandi poemi omerici, alla loro genesi orale, alla poesia epica eroica cantata: la ripresa di espressioni fisse consentiva di ricreare e di riportare immediatamente l'ascoltatore a una situazione, a un personaggio o a un'atmosfera.

Musica, arte, testo, voce; lo stesso Conte si sofferma sulla «mistura di linguaggi diversi» musicali, pittorici e verbali impiegati:

Razmataz è un lavoro lungo, lungo da seguire intendo, ed è stato un lavoro lungo per me, più volte interrotto e più volte ripreso, e per il quale ho adottato la vecchia legge del 'chi fa da sé fa per tre' (ma, lo confesso, mi consola il fatto di essermi divertito come un matto a realizzarlo). Ho dunque scritto la narrazione, i dialoghi, le musiche e, rispolverando il mio vecchio vizio di pittore e disegnatore - ancora più antico di quello per la musica - ho illustrato

circa duemila tavole. [...]

All'inizio pensavo che tutti questi linguaggi si scontrassero, invece mi sono accorto che non si davano fastidio e anzi si aiutavano a vicenda. Il risultato è una mistura di linguaggi diversi [...]⁹

Una «mistura» e molteplicità di linguaggi, dunque, perfettamente integrati e amalgamati in una commistione delle arti di cui si nutre lo stesso spirito artistico degli anni Venti.¹⁰ Ma non solo, la molteplicità a cui bisogna fare riferimento per comprendere *Razmataz* è qualcosa di ancora più profondo: è la molteplicità di cui parla Calvino nella sesta delle *Lezioni americane*, è l'idea, che prende forma nei grandi romanzi del Novecento, di opera come «enciclopedia aperta» entro cui tracciare molteplici percorsi:

Quella che prende forma nei grandi romanzi del XX secolo è l'idea di una enciclopedia *aperta*, aggettivo che certamente contraddice il sostantivo *enciclopedia*, nato etimologicamente dalla pretesa di esaurire la conoscenza del mondo rinchiudendola in un unico circolo. Oggi non è più pensabile una totalità che non sia potenziale, congetturale, plurima.

9 Dichiarazione di Paolo Conte: Furnari 2019, p. 198.

10 La commistione delle arti è linfa di sperimentazione per le avanguardie artistiche del Novecento, dalle provocatorie 'serate futuriste' declamate (verso cui saranno debitori anche i dadaisti) alla straordinaria macchina parigina dei Ballets russes di Sergej Djaghilev. Sulla speciale 'mistura' di linguaggi diversi che caratterizzano *Razmataz* riporto l'annotazione inedita inviata da Marcello Verdenelli. Non si tratta di un riferimento diretto, ma certamente una precisa conferma di quel clima avanguardistico di cui ribolle *Razmataz*: «Relativamente all'ambientazione di *Razmataz* negli anni Venti del Novecento (e più precisamente: 'Parigi, autunno 1925...'), mi piace segnalare, in un clima di intensa ricerca e di definizione di nuovi generi artistici, una curiosa affinità di atmosfera stilistica tra il progetto di Conte e quanto Corrado Pavolini scrive in una lettera inedita, del 10 novembre 1925, indirizzata al pittore futurista Primo Conti. L'opera di cui nella lettera si parla è *Malizie Lunari*, il cui autore è Pavolini, per il quale lavoro ci si sta muovendo per cercare la collaborazione presumibilmente di Mario Castelnuovo Tedesco (1895-1968), compositore fiorentino. Opera, *Malizie Lunari*, che vedrebbe la 'gloriosa triade fiorentina ricomposta nel fuoco di un'opera unica', triade formata da Pavolini come autore del testo, da Castelnuovo Tedesco per la parte musicale, da Primo Conti per la parte pittorica. Opera così innovativa che potrebbe persino inaugurare un capitolo nuovo nella storia del teatro italiano che avrebbe finalmente 'la sua prima vera commedia musicale e pittorica'. In qualche modo, *Razmataz*, lavoro definito dallo stesso Conte 'commedia musicale' nella edizione a stampa del 1989, proprio per il suo aspetto innovativo (uno straordinario impasto di testo, musica, pittura, tre campi magistralmente gestiti dallo stesso Conte), richiamandosi peraltro alla stagione che caratterizza nel segno dello sperimentalismo l'Europa degli anni Venti, si collega, almeno idealmente, a quel progetto di 'commedia musicale e pittorica'».

A differenza della letteratura medievale che tendeva a opere che esprimessero l'integrazione dello scibile umano in un ordine e in una forma di stabile compattezza, come la *Divina Commedia*, dove convergono una multiforme ricchezza linguistica e l'applicazione d'un pensiero sistematico e unitario, i libri moderni che più amiamo nascono dal confluire e scontrarsi d'una molteplicità di metodi interpretativi, modi di pensare, stili d'espressione. Anche se il disegno generale è stato minuziosamente progettato, ciò che conta non è il suo chiudersi in una figura armoniosa, ma è la forza centrifuga che da esso si sprigiona, la pluralità dei linguaggi come garanzia di una verità non parziale.¹¹

Razmataz è una grande 'opera aperta' nella direzione indicata da Calvino, opera come 'grande rete', nomi che rimandano ad altri nomi, nomi che hanno in sé una storia e che riportano ad altre storie, ad altre suggestioni. C'è alla base un'idea di narrazione come enorme campionario di stili e d'immaginazione, un inventario di luoghi e storie, dove nulla è lasciato al caso, ma dove tutto può essere rimescolato e riordinato.

Si potrebbe partire dal titolo stesso dell'opera: *Razmataz*, un termine il cui significato non è certo; anzi, la stessa grafia con due sole 'z' sembrerebbe una coniazione originale, mentre pare attestata la forma *razzmatazz* che, secondo quanto riportato dallo stesso Conte, potrebbe essere un'esclamazione utilizzata dai ballerini di charleston negli anni Venti. Si è sottolineato (proprio in questo seminario) come la parola assuma nel vocabolario contiano una capacità fortemente evocativa. Lo stesso Conte dichiara di avere scelto la parola *Razmataz* per il suo valore onomatopeico in quanto si avverte quella stessa sonorità e incertezza che possiede la parola jazz (riferimento dunque a un altro termine, forse non a caso, la cui etimologia è dubbia):¹²

11 Calvino 1993, p. 127. A riguardo di opera 'aperta' si veda anche Eco che già nel 1962 scriveva: «In tale senso, dunque, un'opera d'arte, forma compiuta e chiusa nella sua perfezione di organismo perfettamente calibrato, è altresì aperta, possibilità di essere interpretata in mille modi diversi senza che la sua irriproducibile singolarità ne risulti alterata»: Eco 1997, p. 34.

12 Sulle origini e sull'etimologia della parola jazz sono state avanzate moltissime ipotesi; tuttavia resta ancora un argomento ampiamente controverso. La vulgata più nota, e forse anche la più suggestiva, vuole che la parola fosse utilizzata con riferimento sessuale nei bordelli di New Orleans, dove, dalle case di piacere più lussuose a quelle più miserabili, si faceva musica. La prima attestazione certa della parola jazz risale in realtà a una cronaca sportiva del "San Francisco Bulletin" del 6 marzo del 1913 per indicare un giocatore di baseball brillante ed estroverso; solo successivamente la parola

Vi sono parole che racchiudono in sé un proprio specifico gusto, suono e colore: sono in grado da sole di suggerire una storia.

La parola *Razzmatazz* mi è subito piaciuta. Non l'ho mai sentita cantare da nessuno e l'ho trovata scritta con grafie diverse e strane. Il suo significato non è certo: probabilmente nello slang americano degli anni Venti significava bugiarda o qualcosa del genere, ma doveva essere essenzialmente un'esclamazione utilizzata dai ballerini di charleston di quegli anni. La parola mi piace perché è onomatopeica, vi si sentono la stessa sonorità e incertezza della parola jazz. Alla fine, ho mantenuto la grafia *Razzmatazz* nella canzone, ma ho scelto la grafia con due sole 'zeta', *Razmataz*, per il nome della ballerina e il titolo dell'opera: ritenevo suonasse meglio, e soprattutto ho provato a immaginarmi come l'avrebbero pronunciata a quel tempo i francesi.¹³

E non solo, l'aspetto straordinario è come la parola *razmataz* torni all'interno della vicenda, il cui suono onomatopeico dà l'avvio al brano *Der Blaue Reiter* (già il titolo potrebbe bastare), significativo esempio di questa idea di narrazione in cui Paolo Conte riesce a muoversi tra testo, musica e immagini in una pluralità di piani diversi. Zarah, interrogata dal Commissario Aigrette, al sentire pronunciare il nome *Razmataz*, si siede al pianoforte; con impeto attacca accordi duri, quasi aspri, gli stessi ascoltati poco prima, mentre il Commissario, giunto davanti al suo appartamento, suona alla porta. Ma adesso, su quegli stessi accordi, Zarah intona alcuni versi, per poi avvampare in una funambolica recitazione; non è autentico espressionismo, no, eppure la voce di Zarah si infiamma, e quello che viene fuori è un pezzo di meraviglioso espressionismo: *Blau Reiter*, il *Cavaliere Azzurro*, il movimento artistico fondato nel 1911 da Kandinskij e dal crogiolo di artisti operanti a Monaco, così chiamato per la predilezione dell'artista russo per i cavalli, diventa qui, in *Razmataz*, il cavallino azzurro pronto a essere strigliato e accarezzato con la famosa spazzola razz-ma-tazz per cavallini azzurri. E soprattutto, lo diventa in una recitazione dall'effetto straniante, in una caleidoscopica «combinatoria di stile e immaginazione»

iniziò a essere riferita alla musica. A questo proposito si veda Zenni 2016. Per le diverse etimologie della parola jazz si veda Polillo 1997, pp. 96-99. Per un approfondimento su *Razmataz* e la nascita del jazz si veda Furnari 2019, pp. 205-208.

13 Furnari 2019, p. 199.

in cui risuona, lontano, la fantasmagorica deformazione del canto del *Pierrot lunaire* di Schönberg, secondo la più inquieta sensibilità che apre le porte al moderno: viviamo o crediamo di vivere? «Signorina Zarah – chiede il Commissario Aigrette – Razmataz esiste ed è qui a Parigi, nascosta da qualche parte. L’ha mai vista?»

Razmataz è un’opera profonda, intessuta di citazioni raffinate, trovate colte e argute, invenzioni letterarie e musicali, in un continuo gioco di specchi e di riflessi, di personaggi che scavalcano la realtà per diventare invenzione o, al contrario, scavalcano l’invenzione per diventare realtà: al centro, la celebrazione dell’incontro tra la giovane musica nera proveniente dall’America, e la vecchia Europa, stanca forse dei suoi miti, alla ricerca di un vibrante desiderio di esotismo.

Già dai primi anni del XX secolo, anticipata anche da Gauguin che aveva definitivamente abbandonato la Francia per i mari del Sud, l’*art nègre* o l’arte tribale soffiava come un vento sempre più forte sull’avanguardia artistica europea. Vlaminck, Derain, Matisse, e poi Pablo Picasso: la rivoluzionaria *Les Demoiselles d’Avignon*, con la bellezza deformata dei corpi e dei volti simili a maschere africane, indicava la via di una nuova umanità, primigenia e misteriosa, piena di Eros e Thanatos, di energia sensuale e morte.

In questa luce, l’arte primitiva e il jazz soffiavano nella stessa direzione: rappresentavano entrambi l’energia istintiva, la vitalità dirompente, libera, con cui corrodere il banale, spazzare via i cascami della cultura istituzionalizzata.

In vari modi, in diversa misura, l’esotismo, il negrismo, l’infantilismo, l’arcaismo affascinarono dunque, nei primi anni del secolo, gli artisti di ogni parte d’Europa: da Picasso a Léger, da Lipchitz a Laurens, Brancusi, Modigliani, da Barlach a Martini, da Kirchner a Heckel, Nolde e Pechstein, da Klee a Miró... Il rivolgersi, non solo alle suggestioni dei miti primitivi presi in sé, cioè nei loro aspetti di innocenza, di purezza e di lontananza dalla deprecata società borghese, ma anche alle *forme* di cui tali miti si rivestivano, era una maniera di più per portare innanzi, alle sue estreme conseguenze, anche la rivolta contro i moduli

figurativi della tradizione europea che pur avevano toccato nell'Ottocento alcuni risultati di grande maturità.¹⁴

Ed è in questa stessa direzione che l'Europa degli anni Venti era pronta ad accogliere il jazz.¹⁵

Tutti i personaggi di *Razmataz* partecipano in maniera diversa alla ricerca del nuovo ideale estetico, tutti, in misura diversa, ruotano intorno alla figura di Razmataz: da Inez da Costa, sudamericana, soprannominata Madame Fines Herbes, perché moglie dell'imprenditore parigino 're' della senape, entrambi rappresentanti la ricca borghesia, a Pastrone, turista-viveur che agogna un'amante ideale e impossibile; dallo stilista d'alta moda Flirt, ossessionato dalla ricerca di un corpo di donna che vesta un abito anziché farsene vestire, a Ezra Babington, gentleman inglese proprietario di una palestra dove si fa ginnastica indossando strani travestimenti.

Uno dei personaggi centrali di *Razmataz* è Vive La Nuit;¹⁶ il nome del personaggio riporta immediatamente alla vita notturna parigina, agli *apaches* e alle *cigolletes* che suscitavano sgomento nella ricca borghesia, ma anche una certa fascinazione, come dimostra proprio in quei primi decenni del secolo la nascita di figure di ladri leggendari: Arsenio Lupin; Fantômas, celebrato anche nei suoi quadri da Magritte;¹⁷ Za La Mort, creato non dai francesi ma dal torinese Emilio Ghione che, ad un certo punto della sua vita,

14 De Micheli 1986, p. 68.

15 Si veda Rosenstock 1985, pp. 475-484. Il saggio della Rosenstock è contenuto nel volume pubblicato in lingua inglese da The Museum of Modern Art, New York, con il titolo '*Primitivism' in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, a cura di William Rubin, in concomitanza della mostra inaugurata nell'autunno del 1984. Si tratta di una delle operazioni culturali di maggiore interesse nel campo degli studi sull'arte moderna e, in particolare, sul primitivismo. L'edizione italiana del volume è stata pubblicata con il titolo *Primitivismo nell'arte del XX secolo*, nel 1985. Come sottolinea Ezio Bassani, curatore dell'edizione italiana, il volume (non è invece stato possibile trasferire in Italia la mostra) si configura come «un insieme di diciannove saggi di sedici specialisti di paesi diversi, corredato da una documentazione iconografica di oltre 1000 illustrazioni a colori e in bianco e nero di opere di artisti occidentali ed extra-occidentali», rappresentando dunque ancora oggi una tappa fondamentale per chi si voglia avvicinare agli studi sul primitivismo. Si veda Rubin-Bassani 1985. A proposito della ricezione del jazz in Europa, si veda l'interessante volume di Sparti 2007, in particolare il capitolo *Retoriche del jazz: jazz e nuda vita*, pp. 55-87.

16 Per un approfondimento si rimanda a Furnari 2019, pp. 227-230.

17 Ad esempio, è noto il quadro *Il ritorno di fiamma* del 1943 con Fantômas che con il suo volto beffardo campeggia su una Parigi notturna e sotterranea.

fu ritrovato a vivere nei bassifondi parigini, dichiarando di essere lui il vero Za La Mort: «Io fui - disse Ghione / Za La Mort - un apache sentimentale di nobili sensi, vivevo nella violenza ma odiavo la bruttura»,¹⁸ ed è questa la definizione che più appartiene al personaggio di Vive La Nuit.

Vive La Nuit è il capo dei ladroni, un vero *apache*, conosce profondamente Parigi, sa quanto si respira e avviene per le sue strade. È da lui che si reca il Commissario Aigrette per avere informazioni su dove possa trovarsi Razmataz.

In questa continua molteplicità di piani che caratterizza *Razmataz*, occorre tenere presente anche l'ironia: non è l'ironia dissacrante e provocatoria così cara a Marcel Duchamp o ai dadaisti, ma è l'ironia sottesa della poesia di Guido Gozzano il quale, secondo la celebre definizione di Eugenio Montale, fu «il primo che abbia dato scintille facendo cozzare l'aulico col prosaico»,¹⁹ l'alto con il basso, «Nietzsche» con «camicie». ²⁰ L'incontro tra Vive La Nuit e il Commissario Aigrette avviene in un'antica caserma napoleonica, in un magnifico assemblaggio di masserizie: «La java, la java, la javaa...», cantano i ladroni. Tra grida concitate, la musica sale; il tempo in tre lascia il posto a un ritmo ancora più serrato, indiavolato (reso compositivamente eseguendo la giava non in 3/4 ma in 6/8), e *La java javanaise* diventa un brano di grande effetto, in cui il gioco metrico-fonico del testo e il gioco-ritmico del bandoneon si inseguono, le immagini si condensano. «*Papè Satan, Papè Satan Aleppe*», cantano gridando i ladroni: è l'inizio del VII canto dell'*Inferno* di Dante, è il grido con voce forte e «chioccia»²¹ del demone posto a custodia del cerchio di coloro che fecero cattivo uso del denaro. Ma nell'ultimo verso la citazione dantesca, nella giava, nel 'rituale' dei ladroni, si completa e si trasforma in «pane e salam, pane e salam a fette».

Vive La Nuit svela al Commissario Aigrette che Razmataz deve essere cercata non tra la compagnia di artisti afroamericani, loro non sanno nulla, ma tra gli europei:

18 Si veda Lotti 2008.

19 Si veda Montale 1976.

20 «Tu non fai versi. Tagli le camicie / per tuo padre. Hai fatta la seconda / classe, t'ha detto che la Terra è tonda / ma tu non credi... E non mediti Nietzsche...». *La Signorina Felicità ovvero La Felicità*, VI. Cfr. Mengaldo 1998.

21 «*Pape Satàn, pape Satàn aleppe!*», / cominciò Pluto con la voce chioccia», *Inferno* VII 1-2.

Parigi è fatta a onde, mentre una sale, l'altra discende, nuda e vestita, lontana e vicina, fatta di muri e acqua, salti e strade, rumori e silenzi, farfalle e commissari [...] Commissario, siamo due francesi e conosciamo questa città, qui sempre abbiamo allevato tanti artisti come dei cavalli da corsa e abbiamo avuto delle regine, e quando non le abbiamo più avute le abbiamo desiderate.

Non stia, Commissario, a interrogare l'orchestra dei neri, tanto non sanno niente di questa Razmataz, si rivolga agli europei, sono loro gli adoratori dell'idolo [...]

La Reine Noire è il titolo di uno dei brani fondamentali dell'opera, una canzone di straordinario lirismo che compare in due versioni, una con testo in inglese e una in francese (tuttavia, si precisa, non si tratta semplicemente della stessa canzone cantata in due lingue e da due cantanti diverse, cambiano l'intensità dell'interpretazione e le orchestrazioni, a conferma del grande e minuzioso lavoro e dell'instancabile ricerca di un'espressione artistica di qualità che contraddistingue tutta la produzione di Paolo Conte). La versione in francese è interpretata nella vicenda da Zarah: prima di congedare definitivamente il Commissario, la cantante espressionista gli confida che c'è nell'aria in questi giorni a Parigi una canzone, come è venuta a conoscenza non può rivelarglielo, ma «il motivo se lo ficchi bene in testa, la potrà aiutare».

Paolo Conte è un finissimo cesellatore, è un artefice infaticabile della battuta, a cui si aggiunge un'innata qualità melodica: Zarah canta, e la sua non è più funambolica recitazione, ma la sua voce si stende su una melodia lunga, fatta di salti, piccoli ricami e lunghe note; la voce vibra, intima e nello stesso tempo possente, con senso di fatale sconfitta e con un senso di scoperta verso qualcosa che si è intuito: «la danza comincia / per gli alberi che s'innalzano / sulla notte chiara, / la regina è un mistero».²²

Dietro alla Regina Nera di *Razmataz* si cela, ambiguamente evocata ma sempre ben presente per tutta l'opera, l'immagine di Joséphine Baker, la celebre ballerina americana, color cannella, giunta a Parigi nell'ottobre del 1925 con *La Revue Nègre*, ingaggiata dall'impresario Rolf de Maré, che, assunta la direzione del teatro degli Champs Élysées, desiderava qualcosa di estremamente rivoluzionario, all'avanguardia. C'era già stata due anni prima

22 «La dance commence / pour les arbres qui s'élèvent / sur la nuit claire, / la reine est un mystère»: *La Reine Noire*.

La création du monde, un'opera danzata che entrava dritto nel cuore dell'avanguardia, mettendo in scena maschere e miti africani, disegnati da uno dei padri fondatori (oltre Picasso) del cubismo, Fernand Léger; la musica, affidata a Darius Milhaud ribolliva di elementi tratti dal jazz, di ritmi di rumba e di motivi blues. Non solo, ancora prima, nel 1917, Pablo Picasso, Sergej Diaghilev, Jean Cocteau, Erik Satie si preparavano a sconvolgere il pubblico di Parigi con *Parade*: era l'inizio di una modernità che nulla avrebbe potuto arrestare. Picasso lo sapeva, tanto da non restare minimamente turbato dai fischi e dalle contestazioni del pubblico durante la prima. C'erano grandi novità nell'aria: un vento sempre più forte soffiava in Europa, e Parigi era la città più adatta a esserne mediazione e testimonianza.²³

E accade: dall'America giunge *La Revue Nègre*, formata da una compagnia di soli artisti neroamericani. Insieme a Joséphine Baker arriva così a Parigi anche Sidney Bechet, colui che diventerà il più grande sassofonista di sax soprano. Ma è lei, Joséphine Baker, con il suo corpo, con le sue movenze mentre balla il charleston, che incarna il piccante connubio tra la vergine energia del jazz e l'istintivo dell'arte *nègre*. Lei è la vitalità sensuale. Lei è il vento primitivo d'avanguardia. E Parigi, nella sola notte del 2 ottobre del 1925, la elegge Regina.

Accanto alla Regina Nera di *Razmataz*, occorre citare un altro personaggio presente per tutta l'opera: è Doctor Jazz, un artista girovago nero che appare e scompare all'improvviso con il suo contrabbasso a una corda sola. Doctor Jazz svolge un ruolo ben preciso: quello di ergersi a difensore della identità nera; nella parte finale, in una scena concitata, Doctor Jazz rimprovera Mariam, la ballerina, di essersi lasciata sopraffare dall'immensa Parigi, di essersi dimenticata di essere nata a St. Louis, pronunciato all'inglese, e non a Saint Louis (pronunciato alla francese).

La figura di Doctor Jazz è legata al brano *It's a green dream*, canzone che ritorna più volte nel corso dell'opera, e ogni volta con una diversa orchestrazione, in cui si evoca il Mozambico, inteso come ritorno ad antiche ascendenze, ad una terra lontana e incontaminata, una patria perduta che si vorrebbe ritrovare: è «il sogno verde» che «arriva», «danza» e «vive».²⁴

23 Per un approfondimento si veda Furnari 2019, pp. 274-276. Su *Parade* si veda Bellenger-Gallo 2017.

24 «My Mozambique comes / my Mozambique dances / and lives», *It's a green dream*.

«J'ai deux amours, mon pays et Paris»,²⁵ cantava Joséphine Baker, e «J'ai deux amours» dice Supercharleston, il caporchestra nero in *Razmataz*, congedandosi dal pubblico...

Si ritorna dunque da dove eravamo partiti, da Calvino e dal tema della molteplicità. A conclusione della sua lezione, Calvino si chiedeva chi siamo noi:

[...] chi siamo noi, chi è ciascuno di noi, se non una combinatoria di esperienze, d'informazioni, di letture, di immaginazioni? Ogni vita è un'enciclopedia, una biblioteca, un inventario di oggetti, un campionario di stili dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili.²⁶

Dentro *Razmataz* c'è la storia di quei primi decenni del Novecento di cui Paolo Conte è un profondo conoscitore, e da lui particolarmente amati, là, dichiara, «dove qualsiasi idea di modernità deve recarsi in adorante pellegrinaggio».²⁷ *Razmataz* è un'opera che sa di Novecento, temeraria come lo sono tutte le opere d'avanguardia. Ma dentro *Razmataz* c'è anche tutto Paolo Conte, vi confluiscono gli elementi salienti del suo personalissimo stile e gusto poetico: l'esotismo, l'intrigo, l'allusività, i calembour, l'ironia, i giochi fonico-verbali, la caccia al jazz...

«Tutto comincia da un sogno di pomeriggio» con queste parole si apre *Razmataz*.

Per poter guardare *Razmataz* occorre allora compiere un'operazione fondamentale: bisogna togliersi di dosso quelli che sono i cliché con cui ci si siede oggi davanti a un film, bisogna saper scollinare il reale, consegnarsi a una dimensione onirica in cui tutto appare dilatato, una dimensione basata non sulla velocità dell'azione delle immagini, ma sulla forza dell'immaginazione e della parola. Immaginazione e parola. È l'immaginazione del cinema dell'inizio, è la forza di un cinema pionieristico in cui tutto era

25 «Io ho due amori, / il mio paese (America) e Parigi». *J'ai deux amours* è una delle canzoni più famose della Baker, composta da Vincent Scotto; venne cantata dalla Baker per la prima volta nel 1930 al Casino di Parigi. Si veda Pessis 2007, pp. 45-46.

26 Calvino 1993, p. 135.

27 Introduzione dvd *Razmataz*.

da scoprire e da inventare, i personaggi, i mezzi, la tecnica. È la parola, la forza della letteratura che supera la riproduzione filmica, è una dimensione narrativa in cui le immagini non raccontano ma fissano il racconto. Per questo, forse, solo adesso, si possono comprendere le parole di Paolo Conte:

Razmataz è fantasma di un cinema che non è, ma potrebbe, vorrebbe forse essere. Il cinema dunque è lontano, sì, ma più vicina è magari la letteratura, più vicina è la lettura dei tralicci su cui si appoggia la sceneggiatura, e la possibilità di immaginare da parte del pubblico è sempre e comunque a portata di mano.²⁸

28 Introduzione dvd *Razmataz*. Furnari 2019, p. 226.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bellenger, Sylvain; Gallo, Luigi (a c. di)

2017 *Picasso e Napoli: Parade*, Milano, Electa.

Calvino, Italo

1993 *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori.

Caselli, Roberto

2002 *Paolo Conte*, Roma, Editori Riuniti.

De Micheli, Mario

1986 *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli.

Eco, Umberto

1997 *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani.

Furnari, Manuela

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

2019 *Quando correva il Novecento. Uno studio su "Razmataz" con Paolo Conte* in Paolo Conte, *Razmataz*, Milano, Feltrinelli, pp. 189-276.

Levi, Paolo

2007 *Le nostalgie di un viandante del segno* in Salvatore Leto (a c. di), *Paolo Conte, Razmataz*, Asti, Comune di Asti, pp. 11-15.

Lotti, Denis

2008 *Emilio Ghione. Ultimo apache. Vita e film di un divo italiano*, Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna.

Mengaldo, Pier Vincenzo (a c. di)

1998 *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, pp. 89-96.

Montale, Eugenio

1976 *Gozzano, dopo trent'anni* (1951), in Giorgio Zampa (a c. di), *Sulla poesia*, Milano, Mondadori.

Pessis, Jacques

2007 *Joséphine Baker*, Parigi, Gallimard.

Polillo, Arrigo

1997 *Jazz. La vicenda e i protagonisti della musica afro-americana*, Nuova edizione aggiornata a c. di Franco Fayenz, Milano, Mondadori.

Rosenstock, Laura

1985 *Léger. 'La creazione del mondo'*, in William Rubin - Ezio Bassani, *Primitivismo nell'arte del XX secolo. Affinità tra il Tribale e il Moderno*, Milano, Mondadori, 1985, pp. 475-484.

Rubin, William; Bassani, Ezio

1985 *Primitivismo nell'arte del XX secolo. Affinità tra il Tribale e il Moderno*, Milano, Mondadori.

Sparti, Davide

2007 *Musica in nero. Il campo discorsivo del jazz*, Torino, Bollati Boringhieri.

Verdenelli, Marcello; Vincenzi, Giampaolo

2014 *'Le vostre parole sono come luce di stella dolce e lontana'. Transiti nella scrittura di Dino Campana*, Roma, Aracne.

Zenni, Stefano

2016 *Storia del jazz*, Viterbo, Stampa Alternativa.

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^o 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, ovverossia 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'inquietante 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 impredicabile 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 ansiogeno, 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 fisiognomica 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 irrequietezza 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.

cità 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.

Suggerzioni 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 intorno come se stesse per aprirsi un bubbone. Ascoltavo il gorgoglio dell'acqua. L'acqua a volte mi pareva musicale, 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 raccoglie 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 Echegarray)*, 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 «naufragio», 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 raggiuono 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 chamma 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.

DISCOGRAFIA

Paolo Conte, RCA, 1974

Questa sporca vita
Sono qui con te sempre più solo
Wanda, stai seria con la faccia ma però
Sindacato miliardari
La fisarmonica di Stradella
Tua cugina prima (Tutti a Venezia)
La ragazza fisarmonica
Onda su onda
Lo scapolo
Una giornata al mare
La giarrettiera rosa

Paolo Conte, RCA, 1975

Avanti bionda
Chi siamo noi?
La ricostruzione del Mocambo
La Topolino amaranto
Pittori della domenica
Naufragio a Milano
Tango
Genova per noi
Per ogni cinquantennio
Luna di marmellata
Avanti bionda

Un gelato al limon, RCA, 1979

La donna d'inverno
Bartali
Arte
Angiolino
Dal loggione
Gelato al limon
Blue tangos
Sud America
Uomo camion
Rebus

Paris Milonga, RCA, 1981

Alle prese con una verde milonga
L'ultima donna
Blue Haways
La vera musica
Via con me
Madeleine

Un'altra vita
Boogie
Parigi
Pretend pretend pretend

Appunti di viaggio, RCA, 1982

Fuga all'inglese
Dancing
Gioco d'azzardo
Lo zio
Hemingway
Diavolo rosso
La frase
Nord

Paolo Conte, CGD, 1984

Sparring partner
Chiunque
Come di
Simpatì-simpatia
The music, all?
Sotto le stelle del jazz
L'avance
Gli impermeabili
Come mi vuoi?
Macaco

Concerti, CGD, 1985

(doppio album registrato dal vivo nel corso della tournée in Francia e in Italia)

Aguaplano, CGD, 1987

CD1
Aguaplano
Baci senza memoria
Languida
Paso doble
Dopo le sei
Max
Blu notte
La negra
Hesitation
Ratafià
Nessuno mi ama

CD2
Midnight's knock out
Anni
Spassionatamente

Non sense
Les tam-tam du Paradis
Amada mia
Recitando
Gratis
Troppo difficile
Jimmy, ballando

Paolo Conte Live, CGD, 1988

(disco registrato dal vivo allo Spectrum di Montreal)

Nel cuore di Amsterdam... Paolo Conte, Warner, 1989

(video registrato dal vivo al Royal Theatre Carré di Amsterdam)

Parole d'amore scritte a macchina, CGD, 1990

Dragon
Collegli trascurati
Mister Jive
Ho ballato di tutto
Un vecchio errore
Il maestro
Eden
Lupi spelacchiati
Parole d'amore scritte a macchina
Ma si t'a vo' scurda'
La canoa di mezzanotte
Happy feet (Musica per i vostri piedi, madame)

Live in Montreux, Warner, 1991

(video registrato dal vivo)

900, CGD, 1992

Novecento
Il treno va
Una di queste notti
Pesce veloce del Baltico
La donna della tua vita
Per quel che vale
Inno in Re bemolle
Gong-oh
I giardini pensili hanno fatto il loro tempo
Schiava del Politeama
Chiamami adesso
Brillantina bengalese
Do do

Tournée (live), CGD, 1993

Ouverture alla russa
Fuga all'inglese
Come mi vuoi?
Colleghi trascurati
Pittori della domenica
Ho ballato di tutto
Anni
Baci senza memoria
Happy feet (Musica per i vostri piedi, madame)
Macaco
Lupi spelacchiati
Sparring partner
Il maestro
Madeleine
Azzurro
Pretend, pretend
Reveries
Luxury bound (nessuno mi ama)
Bye, music

Una faccia in prestito, CGD, 1995

Epoca
Elisir
Fritz
Un fachiro al cinema
Teatro
Sijmadicandhapajiee
Le tue parole per me
Quadrille
Una faccia in prestito
Don't Throw It In the W.C.
Danson metropoli
Il miglior sorriso della mia faccia
La zarzamora
Vita da sosia
Cosa sai di me?
Architetture lontane
L'incantatrice

The best of Paolo Conte, CD CGD East West, 1996

(album che esce in Europa; nel 1998 l'album viene ripubblicato anche negli Stati Uniti dalla famosa etichetta americana Nonesuch con copertina diversa da quella italiana)

Tournée 2 (live), CGD, 1998

CD 1
Dal loggione
Un fachiro al cinema
Eden

Novecento
Luna di marmellata
Chi siamo noi?
Nord
Gong-oh
Sono qui con te sempre più solo
Legendary
La donna della tua vita
Chiamami adesso
Swing
Nottegiorno

CD 2
Rebus
Tua cugina prima (Tutti a Venezia)
Spassionatamente
Schiava del Politeama
La frase
Sijmadicandhapajiee
L'avance
Il treno va
I giardini pensili hanno fatto il loro tempo
Don't Throw It In the W.C.
Per quel che vale
Do-do
Una di queste notti
Irresistibile
Roba di Amilcare

Razmataz, CGD East West / Platinum, 2000

Razzmatazz
Paris, les Paris
Guaracha
La reine noire
It's a green dream (I)
Ça depend
Talent scout man
Aigrette et sa valse
The Yellow Dog
La danse
The Black Queen
La java javanaise
That's my opinion
Guitars
La petite tendresse
Pasta "diva"
It's green dream
Mozambique fantasy (ouverture)

Razmataz, Warner, 2001

(opera-video in DVD; l'opera viene riproposta nel 2019 da Feltrinelli in un'edizione completa contenente: la sceneggiatura originale dell'opera, pubblicata nel 1989 da Allemandi; il saggio *Quando correva il Novecento. Uno studio su "Razmataz" con Paolo Conte* di Manuela Furnari; il DVD originale dell'opera-video)

Paolo Conte. I concerti live@RTSI, Sony, 2001

(video del concerto registrato il 12 aprile 1988 presso il Palazzo dei Congressi di Lugano per la Televisione della Svizzera Italiana)

Reveries, Nonesuch, 2003

Reveries

Gioco d'azzardo

Dancing

Aguaplano

Nord

I giardini pensili hanno fatto il loro tempo

Fuga all'inglese

Madeleine

Blue tangos

Novecento

L'avance

Sudamerica

Parigi

Chiamami adesso

Diavolo rosso

Come mi vuoi

Elegia, Platinum / Warner Music, 2004

Elegia

Sandwich man

La casa cinese

Frisco

Chissà

Molto lontano

Non ridere

Il regno del tango

Bamboolah

La nostalgia del Mocambo

Sonno elefante

India

La vecchia giacca nuova

Paolo Conte live Arena di Verona, Platinum / Warner, 2005

(doppio CD e DVD relativi al concerto all'Arena di Verona del 26 luglio 2005. Il CD contiene l'inedito *Cuanta pasión*)

Psiche, Platinum Universal, 2008

Psiche

Il quadrato e il cerchio

Intimità

Big Bill

L'amore che

Silvery fox

Bella di giorno

Velocità silenziosa

Omicron

Ludmilla

Leggenda e popolo

Danza della vanità

Coup de théâtre

Così o non così

Berlino

Nelson, Platinum Universal, 2010

Tra le tue braccia

Jeeves

Enfant prodige

Clown

Nina

Galosce selvagge

Storia minima

C'est beau

Massaggiatrice

Sarah

Sotto la luna bruna

Suonno e' tutt'o' suonno

Los amantes del mambo

L'orchestrina

Bodyguard for mysel

Gong-Oh, Platinum Universal, 2010

(doppio cd con una selezione delle canzoni di Paolo Conte; contiene l'inedito *La musica è pagana*)

Paolo Conte The Platinum Collection, Platinum Universal, 2014

(triplo cd con una selezione di brani registrati in studio e brani in versione live)

Snob, Platinum Universal, 2014

Si sposa l'Africa

Donna dal profumo di caffè

Argentina

Snob

Tropical

Fandango

Incontro
Tutti a casa
L'uomo specchio
Maracas
Gente (Csidn)
Glamour
Manuale di conversazione
Signorina saponetta
Ballerina
Moschettieri al chiar di luna (Bonus track contenuta nella versione download di iTunes)

Amazing Game, Platinum Universal, 2016

Pomeriggio zenzero
F.F.F.F. (For Four Free Friends)
En bleu marine
Song in D Flat
P.U.B.A.G. (Passa Una Bionda Sugli anni Grigi)
Amazing Game
Zama
À La Provençale
Serenata rustica
La danse
Zinia
The Bridge
Largo Sonata per O.R.
Fuga nell'Amazzonia in Re Minore
Sharon
Tips
Rumbomania
Mannequins Tango
Novely Step
La valse fauve
Gli amici manichini
Changes All in Your Arms
Sirat Al Bunduqiyyah

Zazzarazàz: uno spettacolo d'arte varia, Universal Music, 2017

(progetto che ripercorre oltre 40 anni di carriera, proposto in due formati: box Deluxe comprendente 4 cd (di cui i primi tre contengono una selezione delle canzoni di Paolo Conte in versione originale e l'ultimo una selezione di canzoni di Paolo Conte interpretate da altri cantanti); box Super Deluxe comprendente 8 cd (di cui i primi sette contengono le canzoni di Paolo Conte in versione originale e l'ultimo una selezione di canzoni di Paolo Conte interpretate da altri cantanti; impreziosisce la raccolta il brano inedito *Per te*)

Paolo Conte Live in Caracalla – 50 Years of Azzurro, BMG Rights Management/Warner, 2018

(doppio cd relativo al concerto alla Terme di Caracalla a Roma del 14 e 15 giugno 2018; contiene l'inedito *Lavavetri*)

Paolo Conte Live at Venaria Reale, Platinum /Warner, 2021

(concerto registrato alla Reggia di Venaria Reale di Torino e trasmesso in esclusiva su ItsART il 30 settembre 2021; disponibile in cd, doppio album e in edizione Box; contiene l'inedito *El Greco* e il brano *'A minestrina*, scritto per Mina)

INDICE DEI NOMI

Adorno, Theodor W.	16n, 28
Agamben, Giorgio	152n
Agazzi, Arturo (detto Mirador)	48
Aharoniàn, Coriún	72n, 84
Alberti, Leon Battista	136
Alighieri, Dante	64, 97, 127, 136, 152
Allemandi, Umberto	119, 120n
Angiolieri, Cecco	49
Antonelli, Giuseppe	54n, 57
Antonellini, Michele	25n, 28
Arbore, Renzo	43
Ariosto, Ludovico	49
Armstrong, Louis (Satchmo)	144, 167
Arnaudo, Marco	91n, 102
Artioli, Umberto	97n, 102
Avati, Pupi (Giuseppe)	43
Avion Travel	54
Bagnasco, Arnaldo	48
Baj, Enrico	97
Baker, Joséphine	44, 128, 129, 130 e n, 132
Barbaro, Paolo	167
Bárberi Squarotti, Giorgio	102
Baricco, Alessandro	25n, 28
Barlach, Ernst	125
Bartali, Gino (Ginettaccio)	33, 36, 37, 44, 46, 109, 110, 111, 112n, 113, 114 e n, 115 e n, 117
Barthes, Roland	162
Bassani, Ezio	126n, 132, 133
Battiato, Franco	28
Battisti, Lucio	58
Baudelaire, Charles	95
Beatles	48
Beccaria, Gian Luigi	164, 165n, 167
Bechet, Sidney	129
Beckett, Samuel	76
Bellenger, Sylvain	129n, 132
Benigni, Roberto	43
Bennato, Edoardo	20
Berio, Luciano	97, 103
Bico, Mauro	18n, 28, 56n, 57, 74n, 77 e n, 79 e n, 80n, 81 e n, 82n, 83n, 84, 87n, 102, 109n, 112n, 117
Bigi, Emilio	102
Birkin, Jane	43
Bizzarri, Giulio	167
Bo, Carlo	18, 47
Bologna, Corrado	93n, 102
Bonanno, Mario	25n, 28
Bonini, Valerio	37

Bonora, Ettore	91n, 102
Borges, Jorge Luis	71, 73 e n, 84, 143n
Borgna, Gianni	16n, 28, 31n, 38, 49n, 55n, 57, 84, 102
Brambilla, Pietro	36
Brâncusi, Constantin	125
Brassens, Georges	32 e n, 38, 48
Brecht, Bertolt	48
Brel, Jacques	48
Brera, Gianni	37
Breton, André	88 e n, 102
Brignole, Angelo	37
Caffarelli, Enzo	76n, 84, 94 e n, 102
Caillois, Roger	99n, 102
Calvino, Italo	10, 122, 123 e n, 130 e n, 132
Calzone, Sergio	91n, 102
Campana, Dino	23, 49, 87, 119, 133, 150, 151, 153, 154, 155, 156 e n, 157, 158, 167
Campi, Franz	90n
Camus, Albert	43
Canessa, Fabio	43n, 57
Canonico, Felice	97
Cantacronache	24, 48
Capasso, Ernesto	42n, 57, 76n, 80n, 84, 89n, 90n, 102, 111n, 112n, 117
Caproni, Giorgio	23, 24, 49, 81, 150, 151, 152 e n, 153 e n, 158, 167
Cardillo, Angelo	25n, 28
Carducci, Giosue	91 e n, 104
Carotenuto, Carla	58
Carrera, Alessandro	73n, 85
Carrieri, Raffaele	76
Caselli Sugar, Caterina	43, 103, 117
Caselli, Roberto	87n, 102, 119n, 120n, 132
Cassini, Marco	84
Castelnuovo Tedesco, Mario	122n
Castoldi, Massimo	92n, 102
Cavalcanti, Guido	28
Cavalli, Patrizia	22
Celati, Gianni	167
Celentano, Adriano	18, 57, 90
Ceragioli, Fiorenza	167
Cocteau, Jean	129
Cogliati, Samuel	42n, 45n, 57
Cognigni, Edith	58
Colangelo, Stefano	112n, 117
Conde Muñoz, Aurora	94n, 103
Conti, Primo	122n
Coppi, Fausto	36
Cordelli, Franco	25 e n, 28
Corsaro, Antonio	7, 9, 107
Cortázar, Julio	73n, 84
Cortelazzo, Michele	87n, 103
Coveri, Lorenzo	25n, 28, 48n, 49n, 57

Crane, Stephen	76
Cucchi, Maurizio	38
D'Annunzio, Gabriele (il Vate)	91, 92, 104
Dalla, Lucio	19, 20, 22
Dalmonte, Rossana	97n, 103
Dante, v. Alighieri	
Davis, Miles Dewey	33
De André, Fabrizio	22, 41, 49, 57, 76, 84, 85, 87, 102, 104, 110, 117
De Angelis, Enrico	22, 25n, 28, 29, 38, 44n, 57, 103, 107n, 114n, 117
De Angelis, Milo	22
De Gregori, Francesco	15n, 19, 20, 22, 32, 43, 49, 57
De Maria, Giorgio	29
De Mauro, Tullio	38, 55n, 57, 79n
De Micheli, Mario	126n, 132
De Michelis, Cesare G.	85
Dei, Adele	167
Derain, André	125
Di Ciaccia, Antonio	84
Diadori, Pierangela	48n, 49n, 57
Djaghilev, Sergej	122n, 129
Dragone, Sergio	25n, 28
Duchamp, Marcel	127
Eco, Umberto	24n, 28, 47 e n, 57, 123n, 132
Eliot, Thomas Stearns	49
Ellington, Edward Kennedy (Duke)	33
Endrigo, Sergio	49
Ezeiza, Gabino	73n
Fabbri, Franco	16n, 28, 29
Fayenz, Franco	132
Fazio, Fabio	90n
Fellini, Federico	43, 112n
Ferrat, Jean	48
Ferré, Léo	48
Ferroni, Giulio	7, 61, 48n, 49, 57
Fiori, Umberto	16 e n, 29
Fraccacreta, Alberto	7, 71, 93n
Fragna, Armando	31
Furnari, Manuela	7, 9n, 16n, 18n, 19n, 22n, 24 e n, 25, 26n, 27n, 29, 49 e n, 50n, 53 e n, 57, 75n, 84, 95 e n, 103, 108n, 109n, 117, 119, 120n, 122n, 124n, 126n, 129n, 131n, 132, 141e n, 144n, 145n, 167, 174
Gadda, Carlo Emilio	52
Gainsbourg, Serge	48
Galeano, Eduardo	33 e n, 38
Galgano, Andrea	91n, 103
Galimberti, Umberto	155n, 167
Gallo, Luigi	129n, 132
Garzone, Giuliana	103
Gauguin, Paul	125
Genco, Giuseppe	91n, 103
Gerbi, Giovanni	56, 96, 112
Getto, Giovanni	92n, 103

Ghione, Emilio	126, 127, 132
Ghirri, Luigi	152n, 167
Giovanazzi, Paolo	25n, 29, 48n, 58
Goddet, Jacques	36
Goldman, Gustavo	71n, 84
Gozzano, Guido Gustavo	49, 87, 88, 96, 127, 132
Guccini, Francesco	20, 22n, 32, 73n, 110
Guglielmino, Giorgio	102
Guido, Massimiliano	18n, 28, 56n, 57, 74n, 77 e n, 79 e n, 80n, 81 e n, 82n, 83n, 84, 87n, 102, 109n, 112n, 117
Hadis, Martín	84
Heckel, Erich	125
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich	28
Helm, Ingo	43
Hemingway, Ernest	49, 56
Hillman, James	77
Hopper, Edward	145
Illica, Luigi	91
Iondini, Massimo	26n, 29
Jachia, Paolo	22n, 29, 95 e n, 103, 110n, 117
Jannacci, Enzo	18, 19n
Jona, Emilio	29
Jovanotti (Lorenzo Cherubini)	43
Joyce, James Augustine Aloysius	49
Jung, Carl Gustav	77
Kandinskij, Vasilij Vasil'evič	124
Kirchner, Ernst Ludwig	125
Klee, Paul	125
La Via, Stefano	17n, 29, 56n, 58, 75n, 82n, 84, 95 e n, 103
Lacan, Jacques	81 e n, 84
Lambertini, Attilio	36
Larralde, José	73n
Laurens van der Post	125
Lauzi, Bruno	24, 25, 88
Leconte, Patrice	43
Léger, Fernand	125, 129, 132
Leopardi, Giacomo	47, 83, 90, 91 e n, 92 e n, 99, 102, 103, 104, 159, 164
Leto, Salvatore	132
Levi, Paolo	120n, 132
Liberovici, Sergio	29
Lingiardi, Vittorio	143n, 167
Lipchitz, Jacques	125
Liperi, Felice	16n, 29, 31n, 38
Lorenzini, Niva	97n, 103
Lotti, Denis	127n, 132
Luna, Argentino	73n
Luzi, Mario	81
Magni, Fiorenzo	37
Magrelli, Valerio	22
Magritte, René	126
Malfatto, Monique	21n, 29, 33n, 38

Maré, Rolf de	128
Márquez, Gabriel García	76
Martini, Arturo	125
Mascioli, Mario	32n, 38,
Matisse, Henri	125
Mattioli, Tiziana	139n, 167
Mazzoni, Guido	16 e n, 29
McAdam, John L.	52
Medici, Lorenzo de' (il Magnifico)	91
Mele, Melinda	29
Mengaldo, Pier Vincenzo	127n, 132, 152n, 167
Meschini, Michela	58
Michelini, Fabio	71n, 72n, 85
Middleton, Richard	16n, 29
Milhaud, Darius	129
Miller, Alton Glenn	33
Miller, Jacques-Alain	84
Mina (Anna Maria Mazzini)	177
Miró, Joan	125
Mitchell, Tony	44n, 58
Modigliani, Amedeo	125
Mogol (Giulio Rapetti)	58
Mollica, Vincenzo	28, 43, 57, 83, 84, 103, 117, 167
Monicelli, Mario	24, 144, 145
Montale, Eugenio	18, 47, 49, 51, 77, 87, 127 e n, 132, 151, 153
Montefeltro, Federico da	136
Morandi, Gianni	90 e n, 93n
Morton, Jelly Roll (Ferdinand Joseph Lematt o Lamothe)	167
Mozart, Wolfgang Amadeus	48
Mukařovský, Jan	85
Munch, Edvard	41
Mussolini, Benito	35
Muzzioli, Francesco	104
Neri, Guido	102
Nietzsche, Friedrich	96, 140
Nolde, Emil	125
Obligado, Rafael	85
Ojetti, Ugo	9, 91 e n, 92n, 103, 104
Oliva, Renzo	85
Oliver, Joe (King)	167
Olivero, Dario	94 e n, 104
Omero	121
Padalino, Massimo	76n, 84
Pallavicini, Vito	18, 90
Pancrazi, Pietro	103
Pascoli, Giovanni	41, 49, 51, 54,55, 58, 90, 91 e n, 92 e n, 93, 94 e n, 102, 103, 104
Pascoli, Maria (Mariù)	55
Pasolini, Pier Paolo	49
Pastrone, Giovanni	121
Pattavina, Valentina	28, 57, 84, 103, 117, 167

Pavese, Cesare	49, 87, 96
Pavolini, Corrado	122n
Pechstein, Max	125
Pedretti, Nino	139n, 140n, 167
Pedroni, Silvio	37
Pessis, Jacques	130n, 132
Pessoa, Fernando	81
Pestalozza, Luigi	99, 103
Petrarca, Francesco	64, 91, 92, 102
Piano, Renzo	153
Piazzolla, Astor Pantaleón	73 e n
Picasso, Pablo	51, 125, 129, 132
Piecher, Virginio	97
Piero della Francesca	135, 136, 137, 140
Pinto, Paolo	46n, 58
Piovani, Nicola	17n, 21, 22n, 75n, 90n, 141
Pirandello, Luigi	11
Piras, Marcello	167
Pistone, Federico	25n, 29
Pivato, Stefano	7, 31, 115n, 117
Pizarro Gonzales, Francisco	82
Pizzi, Nilla (Adionilla)	31
Poli, Diego	7, 41, 55n, 58
Polillo, Arrigo	124n, 132
Poliziano (Angelo Ambrogini)	91
Pozzi, Giovanni	138n, 167
Pratt, Hugo (Ugo Eugenio Prat)	43
Prévert, Jacques	49
Proust, Marcel	87
Pynchon, Thomas	76
Quasimodo, Salvatore	41
Raboni, Giovanni	31 e n, 38
Ravel, Maurice	95
Reid Andrews, George	71n, 84
Ricci, Alessio	76n, 84, 94 e n, 102
Rimbaud, Arthur	51
Ritrovato, Salvatore	7, 15
Robic, Jean	36
Roccatagliata Ceccardi, Ceccardo	151
Rodari, Gianni	41, 49
Romagnoli, Fernando	20n, 29, 56n, 58
Romana, Cesare G.	25n, 29, 42n, 56n, 58
Rosenstock, Laura	126n, 132
Rossellini, Isabella	43
Rubin, William	126n, 132, 133
Saba, Umberto (Poli)	49
Sacchi, Sergio S.	74n
Salimbeni, Virgilio	37
Salvatore, Gianfranco	48n, 49n, 50, 58
Sanguineti, Edoardo	97, 98 e n, 99, 100 e n, 102, 103, 104, 152n, 167
Santoro, Marco	28
Satie, Erik	129

Sbarbaro, Camillo	49, 87, 151, 152, 153
Sbetti, Nicola	36n, 38, 115n, 117
Scarano, Tommaso	84
Schena, Leandro	103
Schiaffino, Juan Alberto	32, 33, 154
Schönberg, Arnold	125
Schuller, Gunther	138, 139n, 144n, 167
Scotto, Vincent	130n
Selles, Roberto	71n, 85
Sereni, Vittorio	87
Serianni, Luca	79n, 84, 85, 102
Šklovskij, Viktor Borisovič	75 e n, 83n, 85
Sotgiu, Antonio	95 e n, 104
Sparti, Davide	126n, 133
Stazio, Publio Papinio	64
Stormy Six	16
Straniero, Michele Luciano	24n, 29
Svampa, Nanni	32n, 38
Tajoli, Luciano	31
Telve, Stefano	76n, 84, 94 e n, 102
Tenco, Luigi	49, 73, 74n
Teobaldi, Carlo	52
Togliatti, Palmiro	115n
Tomasello, Dario	91n, 104
Tondelli, Pier Vittorio	57
Troisi, Massimo	94
Tufano, Ilaria	7, 87
Ungaretti, Giuseppe	23, 49, 77, 159
Uriarte Rebaudi, Lía Noemi	71n, 85
Valtorta, Luca	15n, 29
Van Gogh, Vincent	51
Varese, Claudio	91n, 104
Vecchioni, Roberto	49, 57
Venturo, Mariafrancesca	97n, 104
Verdelli, Giorgio	43, 58, 74 e n, 85, 145n, 167
Verdenelli, Marcello	7, 9, 46, 119 e n, 122n, 133, 135
Verdi, Giuseppe	48
Vicinelli, Augusto	103
Videtti, Giuseppe	80n, 85
Villa, Angela Ida	91n, 104
Vincenzi, Giampaolo	119n, 133
Vitrone, Francesca	58
Vlaminck, Maurice de	125
Wagner, Richard	48
Yupanqui, Atahualpa	73 e n, 74n, 82, 83
Zampa, Giorgio	132
Zenni, Stefano	124n, 133
Zitarrosa, Alfredo	73n
Zoppi, Isabella Maria	50n, 58, 72 e n, 75n, 85, 107n, 117
Zublena, Paolo	75n, 77n, 80n, 81n, 82 e n, 83n, 85, 87n, 94, 95 e n, 104, 107n, 113n, 117
Zuliani, Luca	54n, 58, 110n, 117, 167

INDICE DEI BRANI DI PAOLO CONTE

<i>Aguaplano</i>	80, 161n
<i>Alle prese con una verde milonga</i>	7, 71, 73, 74, 76, 78n, 80 e n, 85, 93
<i>Amada mia</i>	52
<i>Amazing Game</i>	87
<i>Angiolino</i>	162
<i>Anni</i>	66
<i>Architetture lontane</i>	162
<i>Argentina</i>	154, 156, 158
<i>Avanti bionda</i>	65
<i>Azzurro</i>	11, 18, 43, 57, 90 e n
<i>Bartali</i>	7, 11, 12, 35, 42, 44, 49, 51, 63, 66, 107, 108, 109 e n, 110n, 111, 112n, 115
<i>Berlino</i>	96, 163
<i>Blue Haway</i>	163
<i>Blue tangos</i>	93, 94, 96, 159
<i>Boogie</i>	74, 76, 162
<i>Botafogo</i>	148
<i>Canzone anfibia</i>	148
<i>Chissà</i>	146, 162
<i>Clown</i>	68
<i>Come di</i>	24, 51, 76, 96
<i>Come mi vuoi?</i>	93, 96
<i>Cosa sai di me</i>	68
<i>Dal loggione</i>	163
<i>Dancing</i>	21, 76
<i>Danson metropoli</i>	51
<i>Der Blaue Reiter</i>	124
<i>Diavolo rosso</i>	12, 42, 51, 52, 56, 96, 112 e n, 117
<i>Elisir</i>	49
<i>Galosce selvagge</i>	54, 145
<i>Gelato al limon</i>	19, 51, 63, 96
<i>Genova per noi</i>	11, 24, 34, 52, 53, 63, 99, 100, 142, 143, 144, 146, 147, 155 e n
<i>Gioco d'azzardo</i>	164
<i>Gli impermeabili</i>	12, 76, 145
<i>Hemingway</i>	24, 46, 51, 87
<i>Hesitation</i>	51
<i>I giardini pensili hanno fatto il loro tempo</i>	82n, 83
<i>Il giudizio di Paride</i>	54
<i>Il maestro</i>	48
<i>Il miglior sorriso della mia faccia</i>	66
<i>It's a green dream</i>	77 e n, 129 e n
<i>Jimmy, ballando</i>	76
<i>L'amore che</i>	162
<i>L'avance</i>	66
<i>L'orchestrina</i>	96, 160
<i>L'ultima donna</i>	32, 83
<i>La donna della tua vita</i>	83n

<i>La giarrettiera rosa</i>	63
<i>La Java javanaise</i>	51, 127
<i>La negra</i>	93, 94
<i>La nostalgia del Mocambo</i>	76
<i>La Reine Noire</i>	128 e n
<i>La ricostruzione del Mocambo</i>	76
<i>La Topolino amaranto</i>	34, 35, 52, 63, 115, 164
<i>La vera musica</i>	108
<i>Lo zio</i>	76, 111
<i>Luxury bound – Nessuno di ama</i>	50
<i>Ma si t'a vuò scurdà</i>	54
<i>Macaco</i>	160
<i>Madeleine</i>	74, 87, 95, 96
<i>Max</i>	18, 85, 95, 104, 117
<i>Messico e nuvole</i>	12, 18
<i>Midnight's knock out</i>	51
<i>Mocambo</i>	43, 45
<i>Mozambique fantasy</i>	120n
<i>Naufragio a Milano</i>	54, 159
<i>Nelson</i>	54, 68
<i>Nessuno mi ama</i>	21, 147
<i>Onda su onda</i>	12, 88, 89n, 90 e n, 159
<i>Paolo Conte (docubook)</i>	43
<i>Parigi</i>	74, 162
<i>Paris milonga</i>	74, 76, 83
<i>Parole d'amore scritte a macchina</i>	44
<i>Pescatori nel golfo</i>	149, 150
<i>Pesce veloce del Baltico</i>	21, 50
<i>Pittori della domenica</i>	63
<i>Quadrille</i>	45
<i>Questa sporca vita</i>	62
<i>Ratafià</i>	52, 53
<i>Razmataz</i>	7, 21, 47, 53, 58, 119 e n, 120 e n, 121, 122 e n, 123, 124 e n, 125, 126, 127, 128, 129, 130 e n, 131 e n, 132, 144 e n, 167
<i>Razzmatazz</i>	124
<i>Rebus</i>	161
<i>Sandwich Man</i>	26
<i>Sijmadicandhapajiee</i>	24, 55
<i>Snob</i>	45, 46
<i>Sono qui con te sempre più solo</i>	76
<i>Sotto le stelle del jazz</i>	12, 28
<i>Sparring partner</i>	41, 51, 52, 77, 93, 96
<i>Spassunatamente</i>	21, 54, 76, 161
<i>Sudamerica</i>	32, 71, 73n, 76, 153, 154
<i>Suonno è tutt'o suonno</i>	54
<i>Tra le tue braccia</i>	96, 160
<i>Tropical</i>	157
<i>Tua cugina prima (Tutti a Venezia)</i>	34, 63, 65, 115
<i>Una faccia in prestito (media metraggio)</i>	43, 66, 80
<i>Una giornata al mare</i>	63

<i>Vamp</i>	66
<i>Via con me</i>	12, 19, 24, 43, 74, 163
<i>Vita da sosia</i>	51, 68
<i>Wanda, stai seria con la faccia ma però</i>	45, 63, 64, 160
<i>Zazzarazàz – Uno spettacolo d’arte varia</i>	43



INCONTRI
E PERCORSI

N.02

Poesia per musica, quella di Conte. Sostanzialmente di timbro vivo, quasi cinematografico per la capacità di evocare scene, situazioni, atmosfere, ambienti, tipi, personaggi, ma pur sempre all'insegna di una visionarietà che rimane un imprescindibile tratto stilistico. Senza annullare quei difficili, complessi tratteggi di vita, con qualche venatura persino esistenziale e malinconica, e che Conte affronta sempre con un po' di ironia, per non lasciarsi sopraffare, travolgere da certi accadimenti. Visionarietà che rappresenta sempre una felice via di fuga, una sorta di salvifico piano B di fronte agli imprevisti.

I saggi qui raccolti si muovono seguendo ora un'angolazione panoramica, ora storico-culturale, ora più mirata, con delle zumate su alcuni brani e su alcuni temi. Mettere ordine nello sfaccettato e denso universo artistico di Conte, fatto di sfumature, allusioni, incastri, giochi linguistici, è un'operazione ardua, difficile, destinata forse ad arenarsi. Ecco perché i vari saggi, pur esplorando inediti percorsi e pur costruendo collegamenti culturali e letterari sempre più funzionali, non si presentano in forma di rigide determinazioni, animati come sono da un profondo senso di ricerca, di curiosità, dal profilo dichiaratamente innovativo, che lascia sempre aperto il discorso critico, non irrigidendolo in schematiche formulazioni.

ISBN 9788831205276 (print)
ISBN 9788831205252 (PDF)
ISBN 9788831205269 (EPUB)

uup.uniurb.it

