DOPPIOZERO

Versi e versacci di Paolo Conte

Umberto Fiori

25 Novembre 2026

Ho ascoltato per la prima volta una canzone di Paolo Conte (senza sapere che fosse sua) nel maggio del 1975. Ero militare (artiglieria da campagna) e nel cortile della caserma Rossani, a Bari, durante il servizio di guardia, a farmi compagnia era la mia radiolina a transistor. La canzone era *Genova per noi*, nella versione di Bruno Lauzi. Rimasi folgorato. “Cos’è questa roba? Da dove viene? Chi può averla scritta?” Dire che suonasse originale è dire poco: con la canzone italiana di allora (cantautori compresi) non aveva niente, ma proprio niente a che fare. Da dove spuntava fuori questo modo di scrivere, di comporre?

Poco più tardi mi capitò di ascoltare altre canzoni di Conte, stavolta cantate da lui, nei dischi usciti dal 1974 in poi, e finalmente incontrai – a Sanremo, al Festival del Club Tenco – l’autore in persona. La mia ammirazione era al massimo. Di lì a poco, nel dicembre del 1980, in un mio saggio pubblicato sulla rivista “Musica/Realtà” (*Tra Quaresima e Carnevale. Pratiche e strategie della canzone d’autore*) uscì quella che mi risulta essere la prima analisi sistematica di un suo pezzo (*Bartali)*. Paolo la apprezzò molto, e me lo disse.

Oggi Il Saggiatore pubblica, col titolo *Quanta strada nei miei sandali,* a cura di Manuela Furnari, “tutti i versi” dell’autore astigiano. Tutti i *versi*, appunto, e non “tutte le poesie”. Nei primi anni Ottanta del secolo scorso, l’entusiasmo (sacrosanto) per l’opera di Conte aveva spinto non pochi a proclamarlo poeta, qualifica dalla quale si è sempre sistematicamente schermito. Conte non è un poeta in senso proprio, né pretende di esserlo. Il suo grande talento creativo investe sì le parole, ma sempre in relazione con la musica (*Prima la musica* si chiamava un bel volume, anch’esso a cura di Manuela Furnari, del 2009). Anche chiamarlo *cantautore* (l’ho scritto in varie occasioni) è riduttivo e fuorviante: Paolo Conte è un grande, originalissimo *canzonettista*, che non ha uguali nella nostra tradizione.

Per questo mi suonano un po’ azzardati gli accostamenti che in una delle due postfazioni (l’altra è di Giulio Ferroni) Marcello Verdenelli fa con Dino Campana sul

versante letterario e, su quello musicale, nientemeno che con Arnold Schoenberg. Solita mania italiana di “nobilitare” gli autori popolari tirando in ballo i pezzi grossi della cultura. Sorvolando sull’incongruità dei paragoni, viene da chiedersi che bisogno abbia il talento di Conte di simili medagliette. Una delle sue caratteristiche, mi pare, è proprio l’impressione che dà di non avere riferimenti o modelli, di non ammiccare a nessuna tradizione colta o popolare, se non – alla lontana – a quella di un jazz mitizzato e stilizzato.

Isolati sulla pagina, i testi delle canzoni – anche di quelle “di qualità” – hanno quasi sempre l’aria di essere stati fotografati “in mutande”: senza la musica, le parole per lo più arrancano, s’ingessano, perdono mordente, mostrano certe goffaggini che nell’esecuzione vocale restavano in secondo piano, o non emergevano proprio. Questo è il rischio che inevitabilmente corrono anche quelle di Conte in questa raccolta.

Oltretutto, la scansione dei testi sulla pagina, anche quando supervisionata dall’autore (come in questo caso), si discosta spesso da quella che percepiamo all’ascolto. Le pause, la divisione in versi, in strofe, la punteggiatura, ecc. non coincidono perfettamente con quelle che “sentivamo” nell’edizione “sonora” (che è poi, a ben vedere, la sola a *fare testo*). A correggere l’impressione di artificio che dà la stampa, certo, viene in soccorso del lettore la memoria più o meno viva della versione cantata. Più che leggere, ci ricantiamo in testa le parole come le abbiamo sentite nella registrazione che conosciamo; così il testo a stampa si “riaggiusta” automaticamente, inavvertitamente nella nostra mente, verso dopo verso. Questo è capitato a me, scorrendo le pagine delle canzoni a me più care, quelle che conoscevo meglio (molte a memoria), più o meno risalenti fino agli anni Novanta. Da un certo punto in avanti, però, mi trovavo di fronte dei pezzi che non ricordavo bene, o che addirittura non avevo mai ascoltato nella versione cantata. Qui le cose si complicavano: senza la musica, le parole di Conte tendevano a mostrare lo schema, diciamo pure lo scheletro della sua poetica, della sua “maniera”.



Personalmente, resto legato soprattutto al “primo” Conte, che mi stupiva per la sua distanza dai canoni tanto della canzonetta quanto della canzone “d’autore”. A quale paroliere, a quale cantautore sarebbe mai venuto in mente di scrivere una canzone sul fallimento di un piccolo bar di provincia? Paolo Conte ne ha scritte addirittura due, che insieme formano un delizioso romanzetto: *Sono qui con te sempre più solo* (1974), dove il barista fallito si confronta – in un “brutto tinello maron” – con una moglie che non lo capisce (e poi col curatore fallimentare), e il *sequel La ricostruzione del Mocambo* (1975), dove alla moglie subentra una “austriaca” (ma il *tinello maron* ritorna come un destino), e rientra in scena il “curatore” discreto e comprensivo (nel quale sembra di ravvisare un alter ego dell’autore, avvocato di professione, come si sa). Le due canzoni insieme formano un quadretto fulminante, pieno di *pathos* e di delicato umorismo, in cui i quattro personaggi (il barista, la moglie, l’austriaca e il curatore) vengono presentati in

pochi tratti essenziali, con un realismo e una partecipazione che nelle canzoni "normali" è rarissimo trovare. In quasi tutti i pezzi di Conte si avverte un'adesione spontanea, genuina, alla vita di un'umanità ordinaria, trasfigurata da continui richiami a un mitico *altrove*. Non riesco a guardare una piantina di basilico senza pensare a *Un'altra vita* (1981): "Un'altra vita per noi/ oltre il basilico e la sua fragranza/e la sua barbarica baldanza…". Quale paroliere "normale" avrebbe saputo riconoscere (e celebrare) la "barbarica baldanza" del basilico? Conte ci sorprende regolarmente con i suoi accostamenti-lampo tra il metafisico e il quotidiano. In *Chi siamo noi?* (1975) precipitiamo di colpo, da un verso all'altro, dalle domande filosofiche dell'inizio ("Chi siamo noi, e dove andiamo noi") al terra-terra di un'ambientazione del tutto ordinaria ("a mezzanotte, in pieno inverno, ad Alessandria?"), a sua volta straniato dall'evocazione di Vasco Da Gama e delle sue leggendarie esplorazioni.

Il bello di Conte è che la sua canzone "di qualità" non se la tira mai più di tanto, non ripudia i modi della canzonetta, e riesce anzi a recuperarli, diremmo a "riciclarli" per produrre nuovo senso. Così in *Bartali* (1979) assistiamo a una curiosa, ambigua risalita di tono: "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 l'inversione "poetica" di maniera, tipica dei parolieri ("Che descriverti non saprei" per "Che non saprei descriverti"), necessaria a salvare la rima, non viene respinta, ma piegata a contribuire al senso del testo. Dal tono basso, colloquiale dei primi due versi, rinforzato dalla posizione terminale di quel vilissimo *paracarro* (greve e ingombrante anche come parola) si passa al facile tono lirico che sale gradualmente dalle *moto* al *silenzio*. Il quarto verso è un piccolo capolavoro di ambiguità: decollo o tonfo? Decollo, se si prendono sul serio il lirismo del verso precedente (con l'inversione "poetica" che abbiamo osservato) e la dichiarazione di ineffabilità del silenzio "tra una moto e l'altra"; se cioè si prendono sul serio, in blocco e acriticamente, la canzonetta come genere e tutta la sua pseudopoesia; tonfo, nel caso contrario. Ma tonfo che riscatta e in qualche modo illumina di luce nuova tutta la pseudopoesia, la distrugge solo per nutrirsene, per sviluppare energia umoristica dalla sua inerzia ridicola. Sta all'ascoltatore decidere, qui come in altre occasioni, *come* e *se* sciogliere l'ambiguità tra poetico e prosaico, tra sublime e ridicolo, tra idillio e gag, tra lingua letteraria (canzonettistica) e lingua parlata, ambiguità che si riscontra nelle rime, nelle scelte e negli accostamenti lessicali, nella sintassi, riproponendo in ogni angolo e ad ogni livello formale la tensione che nella scenetta "contenuto" della canzone si stabilisce tra il giovanotto che "resta sullo stradone" ad aspettare Bartali e la signorina che vorrebbe "andare al cine". Anche sul piano delle rime, Conte si muove sapientemente tra i *clichés* della canzonetta: qui, ad

esempio, alle tronche obbligate dalla musica sostituisce le desinenze in *ei* (*miei:saprei*) che svolgono la stessa funzione ma danno meno nell'occhio e sono più vicine al parlato comune.

Le rime di Paolo Conte sono spesso sorprendenti, mai però fini a se stesse. Una delle più memorabili (almeno per me) si incontra in *Macaco* (1984), che mette in scena l'incontro casuale tra una bella donna e un passante: "Lui faceva niente,/era un tipo andante,/ ma lei chissà però cosa pensava,/ e in un istante op*aco*/ lei gli fa: 'Mac*aco*'/e il resto è tutto da scimpanzé". Che il termine "macaco", già desueto e un po' buffo negli anni in cui è stata scritta la canzone, si leghi all'aggettivo "opaco" detto di un "istante" è un miracolo della rima. Forse solo in Guido Gozzano si trovano simili acrobazie sonore. Un'altra rima che mi è rimasta in testa è quella che si trova in *Fuga all'inglese* (1982): "Sì, il tempo passa anche sotto i sofà,/nemico numero uno/ degli aspirapolvere della città,/ è là che lui tiene la sua accad*emia*/sotto lo sguardo vitreo/ dei bicchieri di Bo*emia*…". Anche qui abbiamo a che fare col tempo, per di più in veste di cattedratico. La solenne allegoria però (il tempo che "tiene la sua accademia") si lega – sempre grazie alla rima – con un'ambientazione umile, crepuscolare: quei "bicchieri di Boemia" che immaginiamo chiusi nella vetrinetta di una credenza in un vecchio salotto piccolo-borghese.

Paolo Conte dà prova di padroneggiare alla perfezione gli aspetti formali della scrittura poetica. Eppure, a differenza di altri suoi colleghi, non dà mai l'impressione di volersi dare arie da poeta. Le sue canzoni non esibiscono mai la loro "qualità", il loro carattere "d'autore". Sembra anzi che Conte si compiaccia di sottolineare la loro natura di "canzonette". Questo emerge ad esempio nel ricorso alle tronche in fine verso, vere forche caudine del paroliere italiano, nelle apocopi (sulle quali insiste a volte comicamente), e più ancora nell'uso ricorrente della *glossolalìa*. Ma invece del classico *la la la* dei pezzi tradizionali, in lui spuntano ogni tanto dei versi privi di senso comune ma carichi di giocosa vocalità. Ne ho annotati alcuni tra i tanti: "Zazzarazazz, zazzarazzazz, zazzarazarazazzarazazz" (*Bartali*, 1979); "Chips, chips, du du du du du, tchi boum, tchi boum boum" (*Via con me*, 1981); "Da-da-da-da-da-da–da-da" (*Fuga all'inglese,* 1982); "Grut- grut-grut, pot-pot-pot, cling-cling-cling" (*Ratafià,* 1987); "Hooly-hooly-hooly (*Lupi spelacchiati*, 1990); "Bababibebibamba, bababababibaban (*Danson metropoli*, 1995); e si potrebbe continuare. È significativo che nella edizione a stampa dei suoi testi Conte abbia incluso anche questi eccentrici vocalizzi, che sulla pagina fanno uno strano effetto (a volte si pensa a Palazzeschi). È come se segnalasse al lettore che qui non si tratta di letteratura, ma appunto di canzonetta, e che il "poeta" che ne è l'autore è in realtà, alla fine, un allegro intrattenitore. Avercene,

di intrattenitori così.

In copertina, fotografia di Gorupdebesanez - Wikimedia Commons.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

