

TRA STILE E NECESSITÀ. SU LINGUA E METRICA IN PAOLO CONTE E NELLA CANZONE ITALIANA D'AUTORE*

*Andrea Felici*¹

1. QUESTIONI PRELIMINARI: I PROBLEMI DELL'ITALIANO IN MUSICA

Scrivere in italiano non è assolutamente semplice. In inglese è molto più facile, tanto è vero che il *rock n'roll* in Italia non è mai esistito. Impossibile trasformarlo in rima. C'è riuscito Celentano: «Il tuo bacio è come un rock che ti morde col tuo swing». Tutta così. Finita. Allora ho pensato di tradurre *La Tietta* di Serrat dal catalano a dialetto modenese, perché ho potuto usare le tronche che in dialetto modenese esistono.

Ci sono delle volte in cui limare, rimettere a posto la canzone è quasi una partita a scacchi; soprattutto perché c'è il solito problema di trovare le parole tronche. [...] Non è una sfida: è proprio una sfiga. Senti una canzone in inglese, vedrai che le frasi finiscono sempre con una parola accentata: il verso chiude – diciamo così – in altezza, invece che ripiegarsi. Bisogna semplicemente accettare la sfiga che nella nostra lingua, che è bellissima, quella possibilità è ai minimi. [...] Oramai da un po', quando scrivo le melodie, sto particolarmente attento a non lasciare troppo spazio alle tronche, perché so che altrimenti diventa difficilissimo scrivere senza ripetere quello che ho già usato².

I pareri di Francesco Guccini e di Luciano Ligabue sono solo alcuni dei tanti espressi sulle difficoltà di adattamento dell'italiano all'accompagnamento musicale: volti noti della canzone come Fabrizio De André, Mogol, Francesco De Gregori e Claudio Baglioni hanno dimostrato piena consapevolezza della questione³. Questione che, d'altronde, non riguarda solo la scrittura di nuove canzoni ma anche la traduzione di brani in lingua straniera, specialmente in inglese e in francese, per cui – come da testimonianza di Guccini – si è talora preferito l'uso del dialetto in quanto ricco di parole tronche, e quindi ritenuto metricamente più vantaggioso rispetto alla lingua nazionale⁴. D'altronde, quello delle

¹ Università degli Studi di Urbino.

* Questo contributo riporta un mio intervento presentato all'interno della giornata di studi *Paolo Conte. Transiti letterari nella poesia per musica* (Urbino, 3-4 novembre 2022), e riprende e amplia alcuni temi percorsi, in estrema sintesi, in un saggio già edito (Felici, 2019, a cui si rinvia implicitamente, in specie per la prima parte di questo testo). Così come in quell'occasione, dedico lo scritto a Geppi Patota, per avermi seguito nei miei studi giovanili sull'italiano della canzone d'autore, a partire da quando mi disse che avrei fatto bene a laurearmi con una tesi su Fabrizio De André.

² Le citazioni sono rispettivamente di Francesco Guccini (2014) e Luciano Ligabue (2013: 103-104); riprendo entrambe da Zuliani (2019: 28-29). Nel primo testo Guccini fa riferimento al brano *La tietta* di Manuel Serrat (1967), riproposta come *La zietta* nell'album *Ritratti* (2004).

³ Si guardi alle testimonianze raccolte in Zuliani (2010: 46, 57-58, 81); Zuliani (2018: 28, 29, 43, 50); Felici (2019: 158).

⁴ Come ha dichiarato Fausto Amodei (2012) in merito alla sua scelta di tradurre Brassens in piemontese, in quanto «affine al francese soprattutto nell'abbondanza di tronche». Mentre Andrea Podestà (2015) ha

parole tronche, in specie a fine verso, è un problema assai datato nella storia dell'italiano in musica, che affonda le proprie origini nel XVI secolo, prosegue con la tradizione operistico-melodrammatica e si trasmette, in modo ancora più invasivo, nella produzione canzonettistica del Novecento. E ciò, come è noto, si deve al ritmo normalmente dettato da molte linee melodiche, che tendono a chiudersi con una nota tonica (cioè di timbro maggiore), in corrispondenza della quale il verso cantato esigerebbe una cesura finale, e quindi una sillaba tronca⁵. Chiaramente, questa dinamica non comporta che tutte le melodie necessitino di un accento a fine verso o a fine strofa, ma rappresenta una tendenza estremamente evidente, che condiziona inevitabilmente il lavoro di cantautori e parolieri. In particolare, come è stato osservato a partire da Fernando Bandini⁶, l'italiano offre al problema poche vie d'uscita, che si riducono nel collocare a fine verso: i pochi monosillabi forti a disposizione (tipo *su, giù, più, sì, fa*); nomi astratti con uscita in *-à* e *-ù* (ad es. *libertà, gioventù*); alcune voci della coniugazione verbale in 1^a e 3^a persona al futuro o al passato remoto (tipo *farò, farà, mangiò, mangerà*); vari avverbi e congiunzioni, di norma non collocabili a fine frase in rispetto all'ordine naturale dei costituenti (come *perché, così, laggiù*); polisillabi terminanti in dittonghi, ad esempio con prima vocale accentata seguita da semivocale *-i* (*mai, noi, avrei*, ecc.), che nel canto si possono scandire come rime tronche; forme tronche in consonante, in specie per apocope, che la canzone moderna tende però a evitare in quanto percepite come obsolete. Ma si tratta di soluzioni decisamente limitate in rapporto alle esigenze di cantautori e parolieri, tant'è che per evitare l'anacronistica apocope si è soliti ricorrere a vari *escamotages* per incastrare le parole nell'impianto metrico, come l'alterazione dell'ordine normale dei costituenti, con lo scopo di spostare in fondo al verso le tronche e i monosillabi disponibili, o l'impiego in rima di anglicismi e francesismi, che offrono ampi campionari di parole accentate sull'ultima sillaba⁷.

Tutto ciò, ovviamente, rappresenta soltanto un mezzo per arginare il problema e non una soluzione vera e propria, dato che «i parolieri conoscono bene queste tecniche e, inevitabilmente, soffrono per la loro meccanicità»⁸. Ma è importante notare come tali espedienti, che tagliano trasversalmente il nostro catalogo musicale, vengano gestiti in modo assai diverso a seconda dell'autore e del contesto di produzione. Per la canzone commerciale, convenzionalmente legata alla tradizione sanremese, le analisi di settore degli ultimi anni non hanno risparmiato critiche a un filone *canzonette* che – tolte alcune

osservato, a proposito delle traduzioni di *De Gregori canta Bob Dylan* (2015), come «da presenza nell'inglese di numerose parole tronche di cui non abbonda invece l'italiano» determini il largo impiego dell'anastrofe e del «non troppo vasto repertorio italiano delle parole monosillabiche».

⁵ Per l'ampia questione, che non è possibile introdurre se non in estrema sintesi, basti ricordare che alla fine del Cinquecento, «in stretto contatto con la melodia e come inevitabile risposta a precise esigenze, derivate da un cambiamento nelle caratteristiche ritmiche dalla musica europea» si affermano anche nel nostro Paese nuovi metri poetici. I quali, però, «non sono adatti alla lingua italiana, [...] perché le semi-frasi, le frasi e i periodi musicali si concludono spesso con cadenze maschili, cioè su un tempo forte; di conseguenza, i versi richiedono spesso terminazioni tronche o, al limite, sdrucchiole, con una marcata preferenza per le tronche alla fine delle strofe e delle partizioni metriche». Resta molto difficile stabilire integralmente il complesso delle ragioni di questo cambiamento, ma certamente «l'evoluzione va ricondotta alla lenta affermazione della musica tonale». Al di là di questo, comunque, resta il fatto che le nuove melodie che si affermano a partire da questo periodo «tendono a concludere le frasi (e quindi i versi dell'eventuale testo) con una nota in tempo forte. Ciò vale in particolare per i periodi musicali e quindi per le strofe, che si concludono quasi sempre sulla nota tonica della melodia, ch'è quasi sempre nettamente accentata» (Zuliani, 2010: 21, 24-25; cfr., sullo stesso argomento, Bertinetto, 1981: 219-246; Antonelli, 2010: 33-37; Zuliani, 2018: 27-29).

⁶ Il quale ha impiegato il termine scacchistico *Zugzwang* (lett. 'mossa obbligata') per definire «la notevole riduzione delle possibilità di scelta» che l'autore del testo si trova a fronteggiare nella gestione dello schema metrico della canzone, in specie a fine verso (cfr. Bandini, 1996: 31-35; e, sullo stesso tema, Antonelli, 2010: 36-37; Zuliani, 2010: 24-46; Zuliani, 2018: 29-51).

⁷ Per un'analisi più approfondita si rinvia a Zuliani (2010: 33-43); Zuliani (2018: 29-51).

⁸ Zuliani (2018: 43).

eccezioni – si concentra su un campionario tematico piatto e ripetitivo, con gli onnipresenti motivi di giovinezza e amore, nonché sulla ricorsività di medesimi espedienti retorici e stilistici, tra i quali rientra l'impiego di tronche in rima ciclicamente riproposte⁹. Sotto un segno stilistico profondamente diverso si colloca invece la canzone d'autore, che si spende nel tentativo di spremere dall'italiano soluzioni lontane dalla banalità¹⁰. Guardando solo ad alcuni esempi rappresentativi, si pensi al *pastiche* linguistico che caratterizza lavori di Franco Battiato quali *Centro di gravità permanente* (1981), in cui le frequenti tronche a fine verso si realizzano per spostamento d'accento («una vecchia bretonés») o pronuncia allungata dell'ultima vocale («furbi contrabbandieri macedoni»), oltre che per i forestierismi *again* e *Ming*, quest'ultimo decisamente insolito. Mentre canzoni come *La donna cannone* (1978) o *Sotto le stelle del Messico a trapanar* (1985) di De Gregori vengono costruite sull'uso ironico e insistito di tronche verbali a fine verso (nel primo caso di infiniti alla 1^a e alla 3^a persona; nel secondo degli stessi tempi con apocope, a cui si aggiunge l'ispanismo *trabajar*). O, ancora, si può guardare al caso di Angelo Branduardi, che vede nell'impiego delle tronche di origine desinenziale, specialmente a fine verso (nello specifico, della 1^a e 3^a persona singolare del futuro e della 3^a singolare del passato remoto¹¹) un tratto ricorrente della sua poetica musicale: dal *comprò* continuamente ripetuto, quasi con effetto ecolalico-epanalettico, di *La fiera dell'est*; agli *andrà, cantò, cederà, ritroverà* in *Canzone del rimpianto* (entrambe del 1976); fino ai vari *sarò, porterò, busserò, verrò* di *L'amico* (1980), solo per citare alcuni dei casi utili.

Naturalmente, è difficile offrire un quadro esaustivo di come gli addetti ai lavori si pongano di fronte al problema; ma è certo è che la questione delle tronche e, più in generale, dell'italiano come lingua difficilmente associabile ai metri musicali, in specie se fortemente ritmati, influenza profondamente il metodo stesso di scrittura delle canzoni. Va considerato, infatti, che nella maggioranza dei casi chi lavora alla composizione di un brano musicale segue il cosiddetto “metodo della mascherina”, elaborato nel XX secolo e ancora largamente impiegato nella canzone commerciale dei nostri giorni. Tale metodo si divide in tre precisi stadi realizzativi, in cui intervengono più figure in cooperazione: innanzitutto, uno o più musicisti si occupano di scrivere e arrangiare la base musicale; in un secondo momento, la base viene passata a uno o più parolieri perché la rivestano di un testo; in ultimo, intervengono i cantanti che incidono il risultato finale. Il dato

⁹ Anche in questo caso il tema costringe a un notevole sforzo di sintesi: secondo la scansione offerta da Lorenzo Coveri (1996: 15-16; vd. anche Arcangeli, 2005; Rossi, 2010: 173-74; Coveri, 2011: 71-72) l'evoluzione della nostra canzone popolare si realizza in tre stadi fondamentali: il cosiddetto «periodo pre-Modugno», che arriva al 1958 (anno in cui *Nel blu dipinto di blu* viene presentata a Sanremo); la fase Battisti-Mogol (anni Sessanta-Settanta), che porta al livello più alto la mimesi col linguaggio parlato; infine, l'età contemporanea, a partire dagli anni Ottanta, in cui si registra una crescente «fuga dal linguaggio quotidiano attraverso soluzioni varie». Riguardo alla banalità del repertorio tematico-stilistico offerto generalmente dalla canzone commerciale, basti ricordare il giudizio di Massimo Arcangeli (1999) sull'italiano proposto nelle edizioni del Festival 1996-1998, da lui definito «tomba della lingua» per la stucchevolezza delle soluzioni retoriche ed espressive (tra le quali rientra l'impiego delle solite tronche in rima). Giudizio sostanzialmente confermato da Gabriella Cartago (2005: 284) in merito alle edizioni 2002-2003, i cui brani si dimostrano «fondati sulla ricorsività più che sul rinnovamento». Guardando solo all'aspetto delle rime e considerando i brani di interpreti che si collocano nel solco della canzone tradizionale (con esclusione, quindi, di figure come Mamood, Blanco e Achille Lauro, che necessiterebbero di un'analisi a parte), la situazione non registra cambiamenti nell'edizione del 2022. Di séguito un piccolo campione d'indagine: *più-tu, blu-tu, giù-tu, pubblicità-porterà-felicità* (Elisa, *O forse sei tu*); *me-te-che* (Emma, *Ogni volta è così*); *giù-tu, più-tu, te-se* (Fabrizio Moro, *Sei tu*); *me-perché, che-me, te-perché, cos'è-te, c'è-te* (Giusy Ferreri, *Miele*); *sì-così, qui-così, c'è-me* (Gianni Morandi, *Apri tutte le porte*); *te-perché, c'è-te, perché-c'è* (Noemi, *Ti amo non lo so dire*).

¹⁰ L'argomento, che non può essere trattato per esteso, trova una sintesi approfondita in Zuliani (2010: 49-57).

¹¹ Cfr. Tirone, Giovannetti (1996: 131-32).

importante, nello svolgimento di questa filiera, è che tra primo e secondo passaggio la musica non si compone soltanto di note, ma comprende appunto la “mascherina” (meno comunemente definita “maschera” o “mascherone”), che consiste in un testo provvisorio cantato, privo di significato, che ha il solo scopo di impostare la struttura metrica dei versi. Pertanto, il compito del paroliere è quello di sostituire il primo testo con quello definitivo, rispettando lo stesso schema metrico elaborato in precedenza. Normalmente la mascherina si compone di parole a caso, spesso in lingua inglese, oppure di numeri scelti in base alla loro pronuncia. Per rendersi conto del funzionamento di questo sistema, basti prendere i primi quattro versi di *Sparring partner* (1984), immaginando un'ipotetica mascherina composta di serie numeriche che riportano la stessa forma metrica dei versi finali:

È un macaco senza storia	34 37
dice lei di lui	9 9 2 3
Che gli manca la memoria	29 48
in fondo ai guanti bui	18 32

Più problematico è valutare propriamente l'applicazione di questo procedimento per la canzone d'autore, considerando che in questo contesto entrano in gioco più fattori nella scrittura dei singoli brani (il metodo può variare sensibilmente a seconda dell'autore, e lo stesso interprete può concepire diversamente i pezzi a seconda dei casi e della presenza di coautori di testi e accompagnamenti). Generalizzando al massimo, però, si può dire che di norma il cantautore è portato a rispettarlo, sorvegliando in prima persona alcune o tutte le fasi realizzative, al netto di possibili collaborazioni. De André, ad esempio, era solito partire da un primo canovaccio in prosa del tema da sviluppare, per poi passare alla composizione della linea melodica completa di mascherina (normalmente arrangiata con la chitarra) che faceva da base per la scrittura dei versi definitivi. Tuttavia, in lavori più complessi si occupò solo in parte della gestazione dei brani: in *Creuzza de mä*, ad esempio, svolse unicamente i ruoli di paroliere e interprete, lavorando sulle tracce di prova, anch'esse complete di mascherina, consegnate in precedenza da Mauro Pagani, coautore dell'album¹². Ma resta il fatto che il metodo della mascherina, così come vedremo anche in Conte, si dimostra quello più in uso anche nella produzione d'autore.

2. PAOLO CONTE: TRA STILE, METRICA E RITMICA

Arriviamo a Paolo Conte, e cerchiamo innanzitutto di collocare il suo repertorio in rapporto al problema dell'italiano in quanto lingua difficile da gestire in simbiosi con la musica. Prima di addentrarci nella questione, però, va considerato che la produzione dell'autore astigiano – così come, più in generale, quella dei maggiori interpreti della canzone nazionale – non si presenta come unitaria sotto il profilo tematico e stilistico, ma registra evoluzioni importanti nel corso degli anni: per quanto riguarda gli arrangiamenti musicali, è stato osservato come la successione di nuovi collaboratori durante la sua carriera abbia sostanzialmente modificato i tipi di orchestrazione e l'intelaiatura ritmica delle canzoni, determinando quattro fasi fondamentali, dal 1974 al 2010, nel corso delle quali le prime strumentazioni da balera si evolvono in partiture più complesse, insolite e

¹² Per una trattazione più ampia dell'argomento si rinvia a Felici (2019: 157-60), e bibliografia ivi citata.

ricercate, non di rado passibili di contaminazioni di vario genere, dal jazz all'elettronica¹³. Sotto il profilo testuale, invece, è all'inizio degli anni Ottanta che si determina un punto di frattura nell'uso della lingua, che passa dai toni più dimessi e colloquiali dei primi lavori, espressivi di un'iconografia padana di provincia, a scritture più raffinate e dedite alla sperimentazione. Se brani del primo repertorio come *La fisarmonica di Stradella*, *Wanda* (1974), *Genova per noi* (1975) si distinguono per l'espressività volutamente semplice e antiretorica (anche con fenomeni di pronuncia regionale settentrionale), con degli album *Gelato al limon* (1979) e – soprattutto – *Paris milonga* (1981) si affermano i caratteri fondamentali della produzione più matura e apprezzata dal pubblico nazionale e internazionale: l'accoglimento crescente di voci rare e di termini stranieri, spesso di sapore antico; l'esposizione di tipo lineare e narrativo sostituita da una sintassi spesso contratta ed espressiva di immagini enigmatiche e sconnesse; il valore sempre più determinante attribuito alla componente musicale rispetto a quella verbale¹⁴.

Certamente, all'interno di questa evoluzione Conte si dimostra il cantautore che più di ogni altro guarda all'aspetto ritmico e melodico della parola, e che inevitabilmente soffre i limiti che la nostra lingua dimostra nella gestione delle fasi realizzative dei brani, del tutto conformi al procedimento che abbiamo osservato in precedenza. Si prendano, in proposito, alcune dichiarazioni dell'autore sul tema:

Novantanove volte su cento ho composto prima le musiche e poi ho lavorato sul disegno della melodia e dell'interpretazione. Le idee del testo mi sono venute quasi sempre dopo. La musica per me ha il compito di imporre la regia, l'impaginazione di tutta la canzone.

Come tanti compositori che scrivono prima le musiche poi le parole, in genere scrivo con un finto inglese, che è elastico, ti fa sognare molto di più, poi quando devi fare i conti con l'italiano cambia tutto perché la gabbia metrica e la rigidità della lingua italiana, se all'inizio creano problemi, alla fine ti costringono a un'essenzialità che fa bene al testo. [...] E viceversa, nel poco lavoro di forbice sta il difetto delle canzoni italiane degli anni Trenta e Quaranta. Spesso bellissime, però avevano il loro punto debole nel testo, nelle rime facili *cuor-amor*¹⁵.

Lasciamo stare, per il momento, il cenno alla prima stesura del testo in una mascherina in «finto inglese», e concentriamoci su due aspetti fondamentali che investono direttamente la poetica musicale di Conte e il *labor limae* che caratterizza la scrittura dei brani: innanzitutto, il fatto che la musica venga composta – tranne in rare eccezioni¹⁶ – sempre e comunque prima del testo, che risulta quindi ancillare rispetto allo sfondo melodico, almeno in relazione al processo compositivo (tant'è che si è parlato di «mentalità radicalmente “musicocentrica”»¹⁷ del cantautore astigiano, come mai in nessun altro autore della canzone moderna); in secondo luogo, il rapporto problematico – se non

¹³ Cfr. Bico, Guido (2011: 31-33).

¹⁴ Per l'ampio argomento si rinvia a Borgna (1992: 369); Scrausi (1995: 96); Tirone, Giovannetti (1996: 139); Caffarelli, Ricci, Telve (1995a: 141-2, 165-66); Caffarelli, Ricci, Telve (1995b: 146-48); La Via (2006: 211-12); Furnari (2009: 40-2). Nuove acquisizioni sono riportate nel recente Furnari, Tufano, Verdenelli (2023).

¹⁵ Cito rispettivamente da Di Stefano (1991) e Verdelli (2022: 81), quest'ultimo già in Dell'Arti, Parrini (2008). Osservazioni simili sono fatte dall'autore in Conte (2003: 101-102); cfr. Furnari (2009: 42).

¹⁶ Tra queste, ad esempio, vi è *Genova per noi* (1975, escludendo la versione di Bruno Lauzi), per la quale il testo è stato concepito insieme alla musica, come dichiarato dall'autore: «Le idee, che peraltro avevo in testa da molto tempo, si sono trasformate in parole proprio mentre componevo la musica, seduto al pianoforte, una sera» (Di Stefano, 1991).

¹⁷ La Via (2006: 210).

addirittura conflittuale – che Conte manifesta nei confronti della nostra lingua, specificamente in relazione alla componente ritmica delle parole da sovrapporre alla musica. E ciò si pone come tema ricorrente nelle dichiarazioni dell'autore (qui precisato anche con riferimento alle più tipiche forme apocope in rima della canzonetta del primo Novecento), che in altre occasioni viene maggiormente circostanziato, anche in relazione al problema delle tronche:

È molto faticoso per me [...] 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 anche divertito affrontare le altre lingue per la loro capacità filmica, cinematografica e teatrale di raccontare al di là dei significati letterali¹⁸.

Anche per Conte, quindi, l'italiano risulta effettivamente una lingua problematica da praticare in forma cantata, considerando che la scarsa presenza di «parole snelle ed elastiche, adattabili alla sinuosità di una frase musicale» porta spesso «a un lavoro faticoso di rinuncia» e «di forbici»¹⁹. Da qui la continua ricerca di un repertorio lessicale prezioso e funzionale alle cadenze dell'accompagnamento, con soluzioni spesso ardite che si riversano anzitutto in posizione rimica: già a partire dal frequente ricorso alle sdruciole, di norma poco praticate nel panorama canzonettistico poiché difficilmente maneggiabili in rapporto agli schemi metrici dei brani²⁰ (caso emblematico, in questo senso, è quello di *Nonsense* [1987], che ne conta 16 a fine e 15 a interno verso²¹); ma anche con l'impiego insistito di tronche, frequenti già a partire dal primo repertorio. Basti prendere, in proposito, la nota *Gelato al limon* (1979) dove, nell'irregolarità strutturale dei versi, «ogni possibile stratagemma è [...] impiegato per sancire il dominio incontrastato del verso tronco su quello piano»²² (dall'apocope del termine chiave, ai verbi al futuro, ai sostantivi, ai pronomi accentati sull'ultima sillaba). Mentre in pezzi meno datati il ricorso alle tronche arriva a essere intenzionalmente esasperato: si vedano i casi di *Il maestro* (1990)²³, *I giardini pensili hanno fatto il loro tempo* (1992) e soprattutto *La frase* (1982)²⁴, dove la continua collocazione a fine verso di verbi al futuro conferisce al testo un tono favolistico da filastrocca:

Se la frase *arriverà*
e il tuo nome *sfiorerà*
il segreto *scenderà*
dove non era sceso mai
e il solletico *farà*

¹⁸ Sono parole pronunciate a proposito di *Spassiatamente* (1987), scritta interamente in dialetto napoletano, in vari casi praticato da Conte nei suoi brani per i suoi «vantaggi metrici e fonici», nonché per la ricchezza di parole tronche (cito da Conte, 2003: 39; dichiarazioni simili anche riguardo a *Ma si t'a vò scurdà*, 1990; cfr. Furnari, 2009: 136; Castaldo, 2005, dove Conte parla di «scarsa plasticità della lingua italiana»).

¹⁹ Conte in Di Stefano (1991); cfr. Caffarelli, Ricci, Telve (1995a: 145).

²⁰ Tant'è che un tipico accorgimento compensativo per incastrare le sdruciole negli schemi metrici delle canzoni consiste nel trasformarle in parole metricamente e ritmicamente tronche (cfr., sull'argomento, Zuliani, 2009: 33-35).

²¹ Cfr. Caffarelli, Ricci, Telve (1995a: 150-1, 157).

²² *La Via* (2006: 212).

²³ Cfr. Bico, Guido (2011: 116).

²⁴ Cfr. Caffarelli, Ricci, Telve (1995a: 158-59).

dove non era sceso mai
e il solletico *farà*
dove non era sceso mai
se la frase *arriverà...*
E se non *arriverà*
e nel buio *dormirà*
il silenzio *giocherà*
con i tuoi capelli neri
e la tua *infelicità*
sceglierà nuovi sentieri
e se non *arriverà...*

Probabilmente, però, le soluzioni rimiche più originali sono realizzate attraverso le tronche in consonante, che si propongono in soluzioni differenti a seconda del contesto. Vi sono molteplici casi in cui l'impiego delle forme apocopate, talora di retaggio evidentemente melodrammatico, viene sfruttato insistentemente con chiaro intento ironico: basti notare la serie *marron : pardon, giudicar : rinfacciar* di *Sono qui con te sempre più solo* (1974); le coppie *bar : fior, marron : pardon* di *La ricostruzione del Mocambo* (1975): «oggi ho ripreso con il mio *bar* [...] / il Mocambo, ecco qui tutto in *fior*», «abbiamo comprato un tinello *marron* [...] / io parlo male il tedesco, scusa, *pardon*»; la lunga catena *amor : cuor : folclor : furor : pudor : sudor : tenor : fulgor : albor* di *Ratafià* (1987); o, ancora, la sequenza *cuor : ancor : languor* di *L'orchestrina* (2010). Fino ad arrivare a brani più estrosi come *La zarzamora* (1995), *Il regno del tango* (2004) e *Tropical* (2014), nei quali l'esotismo di soggetti e accompagnamenti musicali porta a giocare su una vasta gamma di ispanismi tronchi, talora affiancati da voci italiane camuffate come straniere (tipo *splendor, ispirazion, cofidenzial*)²⁵.

Fanatismo *provincial*
Surrealismo *primordial*
Di un barocco madornale
Transcendental
Vedo sempre il mio *color*
Che dipinge il tuo *splendor*
L'amaranto di un umano
Supremo *amor*
(*La zarzamora*)

Non son neanche del paese
Ho una valigia di *carton*
Sono vestito, sì, in borghese
Ma dentro c'è il *bandoneon*
[...]
Sei giorni no e un giorno sì
Dan poco o niente di stipendio
Per un tanguero *encantador*
È questo, dunque, il bel compendio
Di un'esistenza di *languor*
Ma non importa, però vivo
Un bel silenzio nel *rumor*
E osservo con lo sguardo bravo

²⁵ Cfr. Verdelli (2022, 146-147). Un gioco simile si ripropone in *India* (2004), con le coppie *colonial : intellettual, colonial : spiritual*. Ringrazio Vincenzo Ricotta per la preziosa consulenza in merito agli accompagnamenti musicali dei brani.

Il paesaggio dell'*amor*
Ci sono anime segrete
Fregate da un'*ispirazion*
Sono persone che hanno sete
Di dadaismo, di *astrazion*
Di un erotismo sconfinato
Che sembra quasi una *illusion*...
(*Il regno del tango*)

Eran le ultime sambe degli anni Cinquanta
e noi giù
sotto la nordica pallida Europa
un poco più giù
confidenzial
fregatura *total*
illusional
come il *gerovital*
altre stagioni
altra storia *virtual*
nella scusante del *monumental*
tropical
tropical
anzi *subtropical*...
(*Tropical*)

Di certo, uno dei tratti che più distingue i testi di Conte sta nel ricorso continuo a rime eleganti e insolite, incardinate su un vasto campionario di termini del tutto o pressoché sconosciuti nel panorama della canzone italiana²⁶. Ed è significativo che l'autore astigiano faccia riferimento alle lingue straniere più di ogni altro interprete: su tutte, oltre allo spagnolo, il francese e l'inglese, che rappresentano modelli culturali in lui ben radicati e offrono al contempo ampi campionari di voci funzionali al disegno ritmico e melodico (si pensi, in proposito, al brano *Spaccami il cuore*, riscritto in inglese come *Don't break my heart* «per avere più swing»²⁷). Non a caso, i forestierismi risultano particolarmente utili in posizione rimica, in specie quando si dimostrano evocativi di percezioni concrete e adatti all'incastro nello sfondo musicale: si prendano i versi «sotto un fruscio di *taffetù* [...] / mentre lei splende sul *sofà*» (*La donna d'inverno*, 1979), dove il tocco del tessuto pregiato rimanda alla lucentezza della donna distesa; quelli «ma una birra fa gola di *più* / in questo giorno appiccicoso di *caucciù*» (*Bartali*, 1979), con rima tronca più che mai lontana dalla tradizione, dove l'ultimo termine risulta efficace sul piano musicale come su quello narrativo (il *caucciù* rimanda alle gomme della bici); o, ancora, quelli «stava lì nel suo sorriso / a guardar passare i *tram* / vecchia pista da elefanti / stesa sopra al *macadàm*» (*Sparring partner*, 1984), nei quali il materiale del manto stradale (il *macadàm* indica la pavimentazione di pietrisco) non ha alcun peso nell'economia del racconto, ma viene scelto ancora una volta in quanto efficace per significato e significante. In questo senso, uno degli esempi più rappresentativi di impiego a oltranza di forestierismi – sempre ricercati ed efficacemente adattabili all'accompagnamento – è dato da *Hemingway* (1982), nel quale la scelta delle parole in rima rispetta sempre i parametri di musicalità e suggestività: *Harry's*

²⁶ Dato che non è sfuggito a Umberto Fiori (2003: 18), che ha notato come in Conte «le tronche a fine verso, imposte dalla musica, vengono risolte senza ricorrere alle zeppe e alle banalità che formano l'armamentario di ogni paroliere», specialmente «dando la preferenza a parole rare o bizzarre».

²⁷ Conte in Verdelli (2022: 151).

bar : *Zanzibar* (con riferimento allo storico caffè di Piazza S. Marco frequentato dal protagonista); *Timbuktu* : *Babalù* (dove la seconda rimanda a una nota canzone cubana²⁸, e quindi a una atmosfera familiare a Hemingway); *Curaço* : *spiegberò* (in cui il sostantivo rinvia al liquore omonimo, ma anche a un'isola caraibica). Si tratta, in ogni caso, di termini adottati in quanto fortemente evocativi di atmosfere suggestive ed esotiche, ma anche in funzione della loro pronuncia:

Oltre le dolcezze dell'*Harry's bar*
e le tenerezze di *Zanzibar*
c'era questa strada
oltre le illusioni di *Timbuktu*
e le gambe lunghe di *Babalù*
c'era questa strada.
Questa strada zitta che vola via
come una farfalla, una nostalgia.
Nostalgia al gusto di *Curaçao*
forse un giorno meglio mi *spiegberò*.

A prescindere dalle rime, è chiaro che la scelta delle parole da cesellare nelle frasi musicali rappresenta un'operazione tanto accurata quanto onerosa. E ciò si motiva, oltre che dalla difficile gestione dell'impianto metrico, anche dai criteri seguiti da Conte nel primo stadio compositivo dei testi:

Non parto mai da un argomento [quando scrivo il testo di una canzone]. I testi nascono sempre dalla frizione di due o tre parole tra loro, una frizione che attrae altre parole disegnando così un inizio di storia o provocando anche soltanto la voglia di raccontare. [...] Devi aspettare che le cose siano avvenute e che le parole siano entrate nel tuo vocabolario caricandosi di peso specifico, di odori, di sapori, di colori, in modo che divengano quasi fisiche. Se parlo dell'Aprilia non voglio fare un riferimento nostalgico, ma ne parlo perché nel mio vocabolario la parola Aprilia ha l'odore della benzina²⁹.

Si può concludere, in estrema sintesi, che la ricerca lessicale di Conte fa riferimento costante, più di ogni altro autore, a due criteri di selezione che spesso agiscono in concomitanza. Da un lato, come si è visto, vi è la ricerca di voci raffinate e lontane dall'uso comune, non di rado strettamente connesse alla dimensione percettiva: da qui la fitta rete di termini carichi di valore fonosimbolico che attraversano regolarmente il suo repertorio, e che rinviano spesso a gusti, fragranze e odori rari ed esotici, siano essi direttamente evocativi (si pensi al *tamarindo* di *Blue Tangos*, all'*assenzio* di *La nostalgia del Mocambo*, al *narghilè* di *Vamp*, tra i tanti esempi possibili) o limitati alla sensibilità dell'autore: come nel caso, sopra riportato, del ciclomotore *Aprilia* in *La topolino amaranto*, scelto non per essere rappresentativo di un'atmosfera del passato, ma di un odore preciso; o, ancora, di *Mocambo*: termine che, oltre a indicare la piccola abitazione di fortuna, nell'immaginario

²⁸ Cfr. Capasso (2013: 96).

²⁹ Conte in Di Stefano (1991). L'autore si è pronunciato in modo simile a proposito di *Parigi* (1981): «Le mie parole nascono intanto su una frase musicale, poi vengono piano piano, quando tre-quattro di loro riescono a formare un'idea e a dare il senso di una piccola storia»; di *Max* (1987): «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»; nonché di *Dal loggione* (1979): «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» (cito da Conte, 2003: 15, 30, 55; cfr. sullo stesso argomento, Furnari, 2009: 135).

contiano rappresenta «un nome esotico che sa di caffè»³⁰. Dall'altro lato, si valuta con estrema attenzione il valore fisico della parola, e quindi l'aspetto fonetico e ritmico del significante, che deve funzionare per pronuncia in sovrapposizione alla traccia musicale³¹. Ed è in questo contesto che si coglie il principio, direttamente evocato da Conte, secondo il quale la scrittura dei testi, in molti casi, non mira a produrre una narrazione lineare e coerente, ma si concentra in un gioco combinatorio di termini per «frizione»: partendo, cioè, dalla selezione di una o più parole che soddisfano l'immaginario e la ricerca estetica dell'autore, e procedendo con altre che si associano alle prime innanzitutto per analogia di significante. Da qui i frequenti accostamenti paronomastici (ad es. «Ma l'ombra è ambrata»: *La negra*, 1987; «che bella ragazza / e come ramaazza»: *La zarzamora*, 1995), talvolta spinti all'estremo, come nel caso di *Novecento* (1992), tutta costruita sulla successione di termini in rima e in assonanza, anche a interno verso (*mattino* : *mocassino*; *palcoscenico* : *pleistocenico* : *preistorico*; *vulcanico* : *galvanico*; *vaniglia* : *battaglia* : *meraviglia*), che si susseguono a cascata senza apparente soluzione di coerenza, producendo così un effetto d'urto sul piano semantico, ma di contiguità su quello fonetico:

Dov'eravamo mai in quel *mattino*
quando correva il Novecento
le grandi gare di *mocassino*
lassù, sul *palcoscenico pleistocenico*
sull'altopiano *preistorico*
prima *vulcanico* e poi *galvanico*
dicono che sia tutta una *vaniglia*
una grande *battaglia*
una forte *meraviglia*
eh eh eh...

Tali considerazioni non implicano che Conte guardi alla lingua concentrandosi soltanto su sonorità e valore impressionistico delle parole. Al contrario, in linea con la sua grande passione per cruciverba e crittografie, sono vari e costanti i *divertissements* anfibologici realizzati attraverso la lingua «per far vibrare il gusto del doppio senso all'interno dei testi»³². Non mancano i giochi di camuffamento semantico basati sul significante: «Sara, ti sei accorta? / sarà, ma non importa» (*Onda su onda*, 1974); «Arrivo lì, così» (*Nessuno mi ama*, 1987), dove il primo segmento è pronunciabile come “a Rivoli”, con riferimento al comune dell'hinterland torinese; mentre *Come di* (1984) è tutta sviluppata sull'opacità semantica tra italiano e francese (*come di-comédie*)³³. Ma, soprattutto, non mancano i giochi enigmistici centrati sulla polisemia, che si sviluppano in soluzioni varie. Ciò vale per singoli termini, italiani o stranieri, le cui accezioni si estendono oltre quelle immediatamente intelligibili: il *leone* di *Azzurro* (1968), ad esempio, rinvia all'animale feroce come alla bocca di leone, la pianta profumata tipica di alcune zone del Mediterraneo; *Macaia* (*Genova per noi*, 1975) in dialetto genovese identifica una particolare condizione meteorologica, ma anche uno stato d'animo di malinconia; *milonga* (*Alle prese con una verde milonga*, 1981) si

³⁰ Verdelli (2022: 32).

³¹ Cfr. Scrausi (1995: 98-99); Caffarelli, Ricci, Telve (1995a: 146-147); Furnari (2009: 43); Bico, Guido (2011: 21).

³² Conte in Verdelli (2022: 64). «Non mi sono mai sentito un letterato, anche se capisco che c'è della poesia nelle canzoni; per quanto riguarda l'enigmistica: qualche doppio senso, qualche giochino di parole, mi viene spontaneo, perché io sono un enigmista e autore di giochi. Diciamo che ne ho un po' l'ossessione: quando sento una parola con due sillabe che si possono incastrare non resisto alla tentazione. A volte non mi ricordo più perché le metto, ma forse dovevo farlo per finire una rima» (ivi: 169).

³³ Cfr. Caffarelli, Ricci, Telve (1995a: 170); Caffarelli, Ricci, Telve (1995b: 149).

riferisce alla danza popolare sudamericana, al genere di canto nato tra i *gauchos* argentini, al locale da ballo, nonché «*alla donna leggera che in questo lavoro*»³⁴; *Pretend pretend pretend* (1981) è dichiaratamente giocata sul termine-chiave già presente nel titolo, un falso amico che non coincide con il significato di 'pretendere', bensì con quello di 'fingere'³⁵; lo *sparring partner* (nell'omonimo brano, 1984), oltre a indicare il pugile anziano che fa da allenatore, richiama più genericamente un uomo debole; *Ghibli (Collegli trascurati)*, 1990, è di base un vento caldo e secco tipico della Libia, ma identifica anche un tipo di areo della seconda guerra mondiale, un personaggio dei fumetti e un modello della Maserati³⁶; in *Paris, les paris* (2000), scritta interamente in francese, il toponimo «può voler intendere "i parigi", cioè le tante facce della città di Parigi, oppure "le scommesse"»³⁷; *India* (2004), infine, rinvia anzitutto al paese dell'Asia meridionale, ma «può essere anche inteso come donna india» e, più in generale, «rappresenta l'esotico»³⁸.

Ancora più frequenti sono gli espedienti fondati su omografi e omofoni, siano essi – anche in questo caso – italiani o stranieri: «Le donne odiavano il jazz / non si capisce il motivo [...] / Duemila enigmi nel jazz / ah, non si capisce il motivo» (*Sotto le stelle del jazz*, 1984), dove *motivo* significa 'ragione' o 'traccia musicale' a seconda del verso; «*posate le posate*» (*Non sense*, 1987); *hesitation* (nell'omonima canzone, 1987) sta letteralmente per 'esitazione', ma indica anche un tipo di valzer all'inglese, e la canzone si muove appunto a ritmo di valzer³⁹; in *Blu notte* (1987) la «*notte blu*» arriva a confondersi nelle «*note blue*», caratteristiche del canto e della musica dei *bluesman* (secondo un accostamento già praticato nella coppia «*blu tango-blue tango*» di *Blue tangos*, in *Un gelato al limon*, 1979⁴⁰). E risultano ancora più elaborati le onomaturgie e i giochi di parole volti a storpiare la lingua nella sua immediata comprensione: *Sijmadicandhapajiee* (1995), «scritta graficamente [...] come una parola azteca» apparentemente priva di senso, non è nient'altro che la traslitterazione della frase «siamo dei cani da pagliaio» in dialetto astigiano, e identifica i derelitti di paese⁴¹; la canzone *Pasta diva* (2000), interamente sviluppata su melodie belcantistiche, storpia già nel titolo – poi ripreso nel brano e richiamato con l'espressione «fosti diva» – la famosa cavatina della *Norma* di Bellini; così come ne *La java javabaise* (2000) il segmento «Papé Satan, Papé Satan Aleppo / pan et salam, pan et salam a fette» è evidente contraffazione dei noti versi del VII canto dell'*Inferno*. Fino ad arrivare al verso «passa la vita, come una señorita, de amor» di *Ratafià* (1987), dove il segmento *come una señorita* presenta un significato nascosto e decifrabile solo se si considerano i trascorsi di avvocato di Conte e il nome della sua commercialista: «passa la vita, *come un assegno, Rita*»⁴².

³⁴ Zoppi (2006: 80).

³⁵ «È venuta tanti anni fa sotto le mie dita con una certa eleganza che col passare del tempo non è mai scomparsa, e proprio per non rovinarla ho preferito farla eseguire in inglese, scrivendo io come in altre occasioni il testo pur non sapendo l'inglese, con l'aiuto di sette dizionari sparsi sul tavolo. Do un aiuto subito a quelli che come me masticano poco l'inglese: "pretend pretend" non vuol dire "pretendi pretendi", ma "mascherati mascherati"» (Conte, 2003: 44).

³⁶ Cfr. Capasso (2013, 204-205).

³⁷ Ivi: 64.

³⁸ Conte in Maltese (2004; cito da ivi: 143).

³⁹ «È una canzone di supposizione, intuizione, e probabilmente di solitudine. Come sempre sono partito dalla musica; ho pensato un valzer, un valzer-*hesitation* e partendo da questa parola inglese ho costruito una storia, la storia di "Hesitation". [...] Volevo che l'esitazione provenisse in tutta libertà dalla parola stessa. [...] Offro una parola, una sensazione, alla fantasia del pubblico» (Conte in Furnari, 2009: 134-135).

⁴⁰ Cfr. Furnari (2009: 108-109). Ma non è da escludere un riferimento anche al *Blue note*, noto jazz club di New York e di Milano.

⁴¹ Cfr. Verdelli (2022: 135).

⁴² Cfr. Caffarelli, Ricci, Telve (1995a: 170); Caffarelli, Ricci, Telve (1995b: 149).

You are, you are
you are a long, long train.
You are, you are
you are a long, long train.
You are, you are
you are a long, long train.
(we go away)
(we go away)

Tu vuoi farmi un ritratto in forma di piano
e me lo vuoi fare in forma di treno...
(ouha, ouha, ouha, ouha, ouha, ouha, ouha...)

E si osservi, in ultimo, l'impianto testuale di *Ratafià* (1987), che si pone come particolarmente rappresentativo della propensione di Conte a concepire i suoi lavori per attrazione di suoni e parole, prescindendo da ogni intento di coerenza narrativa:

Ratafià, elisir, arquebuse
è una bottiglieria.
Mille-feuilles, tarte aux pommes, chantilly
è una pasticceria.
Il gaucho sa che cos'è
l'aria blu della prateria.
Il gaucho è contento e rimare a guardar.

Passa la vita, come una señorita, de amor.
Apre il ventaglio e mette a repentaglio i cuor.
Camicia allegra che piace anche ai pelagra, folclor.
E nel traffico e nel trambusto
Ci han preso gusto a tutto questo odor, furor.

Grut-grut-grut, pot-pot-pot, cling-cling-cling.
È un traffico africano.
Solo lui, paradis, sa cos'è
un clacson peruviano.
Pensa a me, pensa a me, pensa a me che non so cosa fare.
Il cinema è un gaucho seduto al caffè.

Appare evidente, già a una prima lettura, come il brano condensi molti dei tratti distintivi della poetica musicale di Conte: la selezione di gruppi di termini sensorialmente evocativi e musicalmente funzionali, accostati gli uni agli altri per «frizione» (*ratafià* 'tipo di liquore', *elisir*, *arquebuse* 'distillato di erbe', che rimandano all'area semantica della *bottiglieria*; *mille-feuilles*, *tarte aux pommes*, *chantilly*, che rinviano a quella della *pasticceria*). E a questi si aggiungono i forestierismi insoliti e folcloristici (*gaucho*, *señorita*, *pelagra*); le immagini esotiche e prive di senso (*traffico africano*, *clacson peruviano*); gli ideofoni *grut-grut-grut*, *pot-pot-pot*, *cling-cling-cling*; le continue apocopi in rima. Il tutto, come si è detto, pensato non per concepire una narrazione di senso compiuto, ma per tratteggiare un mosaico di immagini suggestive e sconnesse.

Per concludere, insistendo un'ultima volta sul concetto di voce come strumento e di parola come sequenza fonematica in simbiosi con la musica, si prende un caso poco noto e non valorizzato dalla critica, in relazione al film *Tu mi turbi* (1983), diretto e interpretato da Roberto Benigni, del quale Conte è autore dei quattro brani che ne compongono la

colonna sonora. Oltre a *Via con me*, uscito due anni prima in *Paris milonga* e qui cantato da Benigni, le musiche contano tre inediti: *Le chic et le charme*, interamente scritta in francese, *Sparring partner* e *Macaco*. Il dato interessante è che le ultime due canzoni escono soltanto un anno dopo nell'album *Paolo Conte*, e sono qui consegnate in forma provvisoria, cantata in mascherina in «finto inglese»⁴⁷. Ciò spiega perché vengano accreditate approssimativamente nei titoli di chiusura (come *The sparring partner* e *Il grande Barnum*) e risultino escluse dalla colonna sonora pubblicata in EP parallelamente all'uscita del lungometraggio⁴⁸. Il dato significativo, in questo senso, sta nel fatto che l'autore abbia prestato due brani incompiuti a un'opera cinematografica che avrebbe prevedibilmente riscosso grande successo quale in effetti ebbe (va sì considerato che in quel momento Benigni non aveva ancora conosciuto la fama internazionale di fine anni Ottanta e Novanta, ma è altrettanto vero che era già ampiamente apprezzato per i suoi primi lavori e l'attività di avanspettacolo). Evidentemente per Conte le due tracce, pur non avendo ancora raggiunto lo stadio definitivo di composizione, presentavano già una loro compiutezza, determinata dal solo incrocio di voce e musica. Ed è in questo particolare che, idealmente, il cerchio si chiude: Conte e la musica; Conte e le parole. Parole, studiate, ricercate, evocative; ma anche – o, forse, soprattutto – parole come espressione di ritmo e sonorità intimamente legati alle note.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Arcangeli M. (1999), “Va’ dove ti porta Sanremo: la tomba della lingua. Uso e riuso espressivo nelle canzoni delle rassegne sanremesi delle edizioni 1996-1998”, in *Lingua Nostra*, LX, pp. 91-124.
- Arcangeli M. (2005), “Linguistica della canzone: lo stato dell'arte”, in Tonani E. (a cura di), *Storia della lingua italiana e storia della musica*. Atti del IV Convegno ASLI (Sanremo, 29-30 aprile 2004), Franco Cesati Editore, Firenze, pp. 199-218.
- Antonelli G. (2010), *Ma cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantato*, il Mulino, Bologna.
- Bandini F. (1996), “Una lingua poetica di consumo”, in Coveri L. (a cura di), *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, Interlinea, Novara, pp. 27-35 (già in Renzi L. (a cura di), *Poetica e stile*, Renzi L., Liviana, Padova, 1976, pp. 191-200).
- Bertinetto P. M. (1981), *Strutture prosodiche dell'italiano. Accento, quantità, sillaba, giuntura, fondamenti metrici*, Accademia della Crusca, Firenze.
- Bico M., Guido M. (2011), *Paolo Conte. Un rebus di musica e parole*, Carocci, Roma.
- Borgna G. (1992), *Storia della canzone italiana*, Mondadori, Milano.
- Caffarelli E., Ricci A., Telve S. (1995a), “Paolo conte. Ma quella faccia un po' così”, in Borgna G., Seriani L. (a cura di), *La lingua cantata. L'italiano nella canzone d'autore dagli anni Trenta ad oggi*, Garamond, Roma, pp. 139-171.

⁴⁷ Come da dichiarazione di Conte, qui citata a p. 806.

⁴⁸ «Io ho scritto tutte le musiche del film *Tu mi turbi*, avevo già registrato *Via con me* per il mio disco, poi ho prestato a lui [Benigni] una base scartata. In quel film c'erano altre canzoni strumentali a cui poi aggiunto in seguito il testo, *Macaco*, *Sparring partner*, che io cantavo con dei fonemi inventati sul momento» (Conte in Mollica, 2008; cito da Capasso, 2013: 47). La versione provvisoria di *Sparring partner* accompagna i titoli di apertura del film, mentre quella di *Macaco*, proposta con due arrangiamenti diversi, fa da sfondo al finale del primo episodio (*Durante Cristo...*) e all'inizio del terzo (*In banca*). La colonna sonora, pubblicata presso l'etichetta RCA, comprende *Via con me* nell'arrangiamento di Benigni e *Le chic et le charme*.

- Caffarelli E., Ricci A., Telve S. (1995b), "Nulla finisce, o tutto, nelle parole di Paolo Conte", in *Italiano & Oltre*, X, 3, pp. 146-149.
- Castaldo G. (2005), "Parla Paolo Conte. Ci vuole pasion per vivere", in *la Repubblica*, 19/11/2005, p. 55.
- Capasso E. (2013), *Paolo Conte. Il viaggiatore dei paesaggi cantati*, Arcana, Roma.
- Cartago G. (2005), "La lingua della canzone italiana", in Id., *La lingua letteraria, delle arti e degli artisti*, Franco Cesati Editore, Firenze, pp. 283-303.
- Conte P. (2003), *Si sbagliava da professionisti. Canzoniere commentato*, a cura di Mollica V., Pattavina V., Einaudi, Torino.
- Coveri L. (1996), "Per una storia linguistica della canzone italiana", in Coveri L. (a cura di), *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana: saggi critici e antologia di testi di cantautori italiani*, Interlinea, Novara, pp. 13-24.
- Coveri L. (2005), "Linguistica della canzone: lo stato dell'arte", in Tonani E. (a cura di), *Storia della lingua italiana e storia della musica*, Franco Cesati Editore, Firenze, pp. 169-188.
- Coveri L. (2011), "Le canzoni che hanno fatto l'italiano", in Benucci E., Setti R. (a cura di), *Italia linguistica: gli ultimi 150 anni. Nuovi soggetti, nuove voci, un nuovo immaginario*, Accademia della Crusca, Le Lettere, Firenze, pp. 69-126.
- Dell'Arti G., Parrini M. (2008), *Catalogo dei viventi. 7247 italiani illustri*, Marsilio, Venezia.
- Di Stefano P. (1991), "Se Montale lo sentisse", in *la Repubblica* (28/07/1991), p. 29.
- Felici A. (2019), *La canzone italiana di fronte alla lingua: la questione della metrica e il caso De André*, in Trifone P., De Blasi N. (a cura di), *L'italiano sul palcoscenico*, Accademia della Crusca – goWare, Firenze, pp. 151-62.
- Fiori U. (2003), *Scrivere con la voce. Canzone, Rock e Poesia*, Unicopli, Milano.
- Furnari M. (2009), *Paolo Conte. Prima la musica*, il Saggiatore, Milano.
- Furnari M., Tufano I., Verdenelli M. (a cura di) (2023), *Paolo Conte. Transiti letterari nella poesia per musica*, University press, Urbino.
- Guccini F. (2014), "Le mie canzoni nate in una notte", in *Il Fatto Quotidiano del Lunedì* (17/11/2014), p. 7.
- La Via S. (2006), *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Carocci, Roma.
- Ligabue L. (2013), *La mia vita non è in rima (per quanto ne so). Intervista sulle parole e i testi*, a cura di Antonelli G., Laterza, Roma-Bari.
- Maltese C. (2004), "Paolo Conte. Il mio viaggio alla ricerca di un'Italia che rideva di sé", in *Il Venerdì di Repubblica*, 5/11/2004.
- Mollica V. (2008), *Parole Parole. Intervista a Paolo Conte*, in Radio Rai (5/12/2008).
- Pestelli C. (2012), "Amodei: il mio addio al palcoscenico coi versi di Brassens", in *la Repubblica* (30/10/2012), p. 19.
- Podestà A. (2015), "De Gregori canta Bob Dylan – Amore e furto", in *L'isola della musica italiana*: <http://www.lisolachenoncera.it/rivista/recensioni/de-gregori-canta-bob-dylan-amore-e-furto>.
- Rossi F. (2010), "Canzone popolare e lingua", in Simone R. (dir.) *Enciclopedia dell'italiano*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, II voll. (2010/2011), I, pp. 172-176.
- Scausi, Accademia degli (1995), *Versi rock. La lingua della canzone italiana negli anni '80 e '90*, Rizzoli, Milano.
- Tirone P., Giovannetti P. (1996), "Poesia e inganno nei cantautori anni '70", in Coveri L. (a cura di) *Parole in musica, Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana: saggi critici e antologia di testi di cantautori italiani*, Interlinea, Novara, pp. 115-142.
- Verdelli G. (2022), *Paolo Conte*, Sperling & Kupfer, Milano.
- Zoppi I. (2006), *Paolo Conte. Elegia di una canzone*, Zona, Civitella Val di Chiana.

Zublena P. (2008), “«Max, non si spiega». Figure dell’opacità semantica in Paolo Conte”,
in *Il suono e l’inchiostro. Cantautori, saggisti, poeti a confronto*, a cura del Centro Studi
Fabrizio De André, Chiarelettere, Milano, pp. 122-148.

Zuliani L. (2010), *Poesia e versi per musica. L’evoluzione dei metri italiani*, il Mulino, Bologna.

Zuliani L. (2018), *L’italiano della canzone*, Carocci, Roma.

