

TEXTURAS 01

Rutas Atlánticas
Redes narrativas
entre América Latina y Europa

Simone Ferrari y Emanuele Leonardi (eds.)



Milano University Press

Rutas Atlánticas
Redes narrativas
entre América Latina y Europa

Simone Ferrari y Emanuele Leonardi (eds.)

TEXTURAS 01



Milano University Press

Rutas Atlánticas. Redes narrativas entre América Latina y Europa
a cura di Simone Ferrari e Emanuele Leonardi. Milano, University Press, 2021 (Texturas, 1)

ISBN: 979-12-80325-30-3 (PDF)

DOI: 10.13130/texturas.59

Le edizioni digitali dell'opera sono rilasciate con licenza Creative Commons Attribution 4.0
- CC-BY-SA, il cui testo integrale è disponibile all'URL:
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>.



Le edizioni digitali online sono pubblicate in Open Access su:
<https://libri.unimi.it/index.php/texturas>

In copertina
Marco Petrus
Shade Abstractions 4
Olio su tela, 2019

Realizzazione editoriale
Nexo, Milano

© 2021 Simone Ferrari, Emanuele Leonardi
© 2021 Milano University Press

Pubblicato da:
Milano University Press
Via Festa del Perdono 7 – 20122 Milano

Sito web: <https://milanoup.unimi.it>
e-mail: redazione.milanoup@unimi.it

La collana "Texturas", edita dalla Milano University Press, intende offrire uno spazio di ricerca sui rapporti tra il mondo italiano, l'Europa e l'America latina, intrecciati dai fili di molteplici trame di scambio culturale e di esperienza storica dal respiro plurisecolare.

Si intende dar conto di queste tessiture, che hanno costruito immaginari, accolto diaspore e viaggi, consentito specchi per un reciproco guardarsi, a volte solidale, a volte critico e problematico. Laboratorio di una cultura transemisferica, la relazione fra Italia, Europa e America Latina ha generato nel tempo pratiche e pensieri che hanno precocemente superato frontiere e ne hanno mostrato la porosità.

Gli scenari che "Texturas" si propone di indagare sono quelli dei patrimoni culturali condivisi e in contatto, elaborati grazie alle interazioni fra individui e collettività in movimento. In tali patrimoni si depositano memorie in comune che costantemente inducono a riflettere sulle forme, di ieri come di oggi, di abitare il mondo.

La collana "Texturas" è diretta da
Emilia Perassi, Maria Matilde Benzoni e Maria Canella

Comitato scientifico

Gabriele Bizzarri, *Università degli Studi di Padova*

Camilla Cattarulla, *Università di Roma 3*

Miguel Rocha Vivas, *Universidad Javeriana, Bogotá*

Eduardo Huarag Álvarez, *Pontificia Universidad Católica de Perú*

Jorge Francisco Liermur, *Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos - Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires*

Comitato editoriale

Allegra Ferrante, Simone Ferrari, Emanuele Leonardi, Alice Nagini

Il volume è stato pubblicato con il contributo di



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI MILANO**

DIPARTIMENTO DI LINGUE
E LETTERATURE STRANIERE

Con il patrocinio di

Università degli Studi di Padova

Pontificia Universidad Católica del Perú

Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca

Université de Reims, Champagne-Ardenne



**PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ**



INDICE

10

INTRODUCCIÓN

Simone Ferrari, *Texturas de ida y vuelta. El desafío de recorrer mundos.*

Emanuele Leonardi, *Un archivo de travesías atlánticas.*

35

ENSAYOS

36

I. Primera edad moderna entre historia y literatura

Louise Bénat-Tachot, *Conexiones y prácticas historiográficas: Italia y «el arte de historiar» en las Crónicas de Indias de Gonzalo Fernández de Oviedo (1535-1547) y Francisco López de Gómara (1552).*

Blythe Alice Raviola, «Alterazioni». Una prospettiva globale nelle Relazioni universali di Giovanni Botero.

Ofelia Huamanchumo de la Cuba, *Las 'Indias de por acá' en el discurso italiano de la época de la Contrarreforma.*

Leonardo García Pabón, *Humanismo renacentista en ciudades coloniales del virreinato del Perú.*

93

II. Espacio y ciudad

Fernanda Haydeé Pavié Santana *Formas generativas de habitar el espacio urbano. Un análisis de los mecanismos de apropiación de la ciudad en Italia caminada por Gabriela Mistral.*

Geishel Curiel Martínez, *Venecia en la literatura latinoamericana.*

Maria Amalia Barchiesi, *Del imaginario turístico al espíritu del lugar. Julio Cortázar, alguien que anduvo por Italia.*

Eduardo Huarag Álvarez, *Influencia del cine neorrealista italiano en la narrativa neorrealista de los 50' en el Perú.*

Nelly Rajaonarivelo, *La Habana cinecittà: la ciudad neorrealista de Fernando Pérez.*

Maria Canella, *Architettura e rivoluzione. Le Scuole nazionali d'arte di Cuba.*

171

III. Teatro, música y artes plásticas: experiencias intercontinentales

María Fernanda Martino Ávila, «*Esa mezcla rara de Griseta y de Mimi*»: las relaciones ocultas entre el tango canción y la ópera verista en la formación del identitario cultural rioplatense.

Almudena Mejías Alonso, *El sainete y su llegada a Hispanoamérica: de la 'corrala' al 'conventillo'.*

Yolanda Clemente San Román e Isabel Díez Ménguez. *El Sainete Criollo en las bibliotecas de Madrid: aproximación a un catálogo bibliográfico descriptivo*.

Karín Chirinos Bravo, *Sátira, sincretismos y nuevas performatividades musicales: el uso del violín en la danza-drama La Tunantada*.

Laura Scarabelli, *Tramar la identidad femenina: las máquinas de coser de Bianca Pitzorno y Eugenia Predo Bassi*.

Mauro Novelli, «Una ilusión temeraria». Gli elisir sudamericani di Paolo Conte.

243 IV. Vivencias, pensamientos, memorias: trayectorias biográficas y miradas históricas

Maria Gabriella Dionisi, *Risiedere ad Asunción del Paraguay: un destino, un'opportunità reciproca*.

Federico Sesia, *La Cristiada vista da Lovanio*.

Jacopo Turconi, *Ambasciatore, intellettuale e giornalista: Juan Ignacio Luca de Tena dalla Spagna al Cile (1939-1943)*.

Giovanna Scocozza, *Dalla 'nonviolenza' di Aldo Capitini alla 'paz del hombre' di Eugen Relgis: umanitarismo e pacifismo tra Italia e Uruguay*.

Laura Fotia, *Circolazione di idee e di intellettuali tra Argentina, Europa e Stati Uniti nel Novecento: il ruolo degli istituti culturali argentini fino agli anni Quaranta*.

Claudia Borri, *Alpinisti italiani in Patagonia. La spedizione di Guido Monzino alle Torres del Paine (1957-1958)*.

Simone Ferrari, *De Álvaro Ulcué a Ezio Roattino: 'identidades de ida y regreso' en la lucha indígena colombiana*.

341 V. Texturas literarias: escribir entre dos mundos

Simone Trecca, *Fenomenología del tránsito: texturas biográficas y literarias en Una hora en la vida de Stefan Zweig, de Antonio Tabares*.

Susanna Nanni, *Texturas ajedrecísticas entre Europa y Argentina: El que mueve las piezas de Ariel Magnus (2017)*.

Luca Bernardini, *Il più argentino tra i polacchi, il più polacco degli argentini. Witold Gombrowicz scrittore argentino nello sguardo dei polacchi*.

Alessandra Ghezzani, *Simulacro e banalizzazione della cultura: la presenza di Witold Gombrowicz nei racconti dell'esilio di Virgilio Piñera*

Danilo Manera, *José Manuel Castañón: una balandra entre dos mundos*.

Flavio Fiorani, *Caminando entre confines inciertos: Mis dos mundos de Sergio Chejfec*.

404

VI. Texturas literarias: recepciones, circulaciones, reescrituras

Emanuele Leonardi, *El infinito de la reescritura: Carlos Liscano, Dino Buzzati y Jorge Luis Borges*.

Sandro Gerbi, *Sulle orme di mio padre. L'editing della Disputa del Nuovo Mondo*.

Valeria Ravera, *Italia-Argentina y vuelta: trayectorias del fumetto y de la historieta*.

Felipe Joannon, *La copia de yeso de Adolfo Couve. Una novela epistolar como réplica latinoamericana*.

Audrey Louyer, *De Argentina a Italia: circulación de la literatura fantástica, el ejemplo de Juan Rodolfo Wilcock*.

Jesús Cano Reyes, *Tornaviaje de la lengua literaria de Jorge Baron Biza*.

459

VII. Migración e identidad: representar el tránsito

Rosa Maria Grillo, *Sagarana in Italia, una rivista e un mondo*.

Françoise Aubes, *Peruanas, escritoras y transcontinentales: nuevos imaginarios migratorios*.

Allegra Ferrante, *Cruces lingüísticos identitarios: el paradigma nómada en La gelosia delle lingue de Adrián Bravi*.

Valeria Stabile, *Entre letra y letra. La sobrevivencia de los espectros en Fuga en Mí menor de Sandra Lorenzano*.

Mariana Rodríguez Barreno, *La costa de la modernidad: el Paisaje infinito de la costa del Perú de J.E.Eielson*.

Emilia Perassi, *Lasciate ogni speranza. Note alla citazione dantesca nella narrativa latinoamericana. Miguel Bonasso, Alejandro Hernández, Emiliano Monge*.

536

HISTORIA E HISTORIADORES

Maria Matilde Benzoni, *Italia-America latina: contesti storici e prospettive di ricerca (secoli XVI-XXI)*.

576

I. Perspectivas de investigación

Paolo Broggio, Luigi Guarnieri Calò Carducci e Manfredi Merluzzi, *Europa e America allo specchio. Studi per Francesca Cantù, 2017* (scheda di Maria Matilde Benzoni)

Chiara Vangelista, *Scatti sugli Indios. Ricerche di storia visiva, 2018* (scheda di Massimo De Giuseppe)

Graziano Palamara, *L'Italia e l'America Latina agli inizi della Guerra Fredda (1948-1958), 2017* (scheda di Benedetta Calandra)

587

II. Trayectorias historiográficas

Chiara Vangelista, *La qualità del pensiero, la capacità di dis-orientarmi* (intervista a cura di Maria Matilde Benzoni)

Manfredi Merluzzi, *Cadere lì, oltre l'angolo del mondo, dove finisce il mare*

Graziano Palamara, *América Latina. De encuentro personal a unidad de análisis histórica*

618

ENTREVISTAS

Alonso Cueto: narrar las relaciones humanas (por Elisa Poli)

Gunter Silva: literatura y ciudad (por Simone Ferrari)

Adrián Bravi: l'idioma in transito (di Allegra Ferrante)

Giorgio Oldrini: storie di ordinaria maravilla (di Elena Gazzarri)

636

APÉNDICES

Biografías

Resúmenes

MAURO NOVELLI

Università degli Studi di Milano

«Una ilusión temeraria» Gli elisir sudamericani di Paolo Conte

«non era America, chissà
non era Africa, chissà
la vecchia via del varietà»
Paolo Conte, *Vamp*

Letto il titolo di questo intervento, immagino che a molti sarà venuta in mente una delle canzoni più celebri di Paolo Conte, anzi una delle canzoni italiane più celebri del secondo Novecento. Intorno a *Messico e nuvole* la chitarra in effetti risuona da cinquant'anni ormai, visto che il pezzo venne lanciato da Enzo Jannacci nel 1970¹. Ma a dire il vero mi trovo anch'io in una «situazione di contrabbando», non tanto perché ci fu un altro interprete prima di Conte, quanto perché la Siae attribuisce le parole a Vito Pallavicini, autore di tanti testi per Mina e Adriano Celentano (compreso *Azzurro*, anch'esso musicato da Conte). Senza contare poi che l'America c'entra sino a un certo punto: sebbene a molti oggi sfugga, il riferimento al Messico è guidato essenzialmente dal fatto che tante coppie ci andavano per risposarsi, prima che in Italia si approvasse la legge sul divorzio, giusto alla fine di quel 1970.

D'altra parte, se andiamo a osservare il testo da vicino, ci accorgiamo subito che il sistema d'immagini è quello che strutturerà stabilmente il canzoniere contiano. Si consideri lo stesso ritornello: «Messico e nuvole / la faccia triste dell'America / il vento suona la sua armonica / che voglia di piangere ho»² (Conte, 1988). Vedremo tra poco come Conte ami promuovere la musica a protagonista delle storie che propone. *Boogie*, per esempio, è un boogie che parla di una coppia che balla un languido boogie. La musica è il motore della voce: un motore non nascosto sotto il cofano ma esibito, perché, come ha dichiarato lo stesso Conte,

una musica si porta dietro tutta una letteratura: certe cadenze musicali appartengono ormai a un codice espressivo e in questo codice le parole finiscono per cadere. Non solo, le musiche hanno dei colori nel loro fondo che condizionano anche tutto quello che è il cromatismo dell'immaginazione attraverso il quale, poi, lavoro sulle parole. (Furnari, 2009: 42)

¹ In quell'anno figura col titolo *Mexico e nuvole* in un 45 giri e nell'album *La mia gente*. La musica è di Paolo Conte, con la collaborazione di Michele Virano; l'arrangiamento di Nando De Luca.

² Le trascrizioni dei testi sono mie, operate a partire dalle esecuzioni vocali dell'autore.

Il che dovrebbe innanzitutto metterci in guardia da un errore di prospettiva tipico della critica letteraria, che quando si volge alle canzoni lascia nell'ombra le melodie e si concentra sulle parole, con analisi di taglio per lo più stilistico, un po' nella convinzione che lì vada cercata l'eventuale dignità di una composizione, e molto per la carenza di competenze musicali specifiche. Quest'ultimo, meglio confessarlo subito, è anche il caso di chi scrive: ma mi illudo che la lacuna sia meno grave, perché diversi musicologi già hanno analizzato nel dettaglio le modalità del comporre contiano (La Via, 2006; Furnari, 2009; Bico-Guido, 2011, fra gli altri).

In ogni modo il ragionamento verterà proprio sull'andirivieni, anzi l'osmosi fra testi e musiche ispirate dalla tradizione latinoamericana, alla quale Conte guarda con inesausta passione, specie a partire dalla fase che si apre con l'album *Aguaplano* (1987). Ma i riferimenti abbondano anche in precedenza, sin dai lavori degli anni Settanta. «Coi ritmi sudamericani la parola italiana riesce a muoversi meglio» (Cotto, 2015: 64), ha sostenuto l'avvocato. E ancora: «Per noi italiani del secondo Novecento, il Sudamerica ha rappresentato il massimo dell'esotismo, l'altrove per trovare scampo all'ordinario e respingere la quotidianità» (64).

Dichiarazioni che ci portano già in una direzione ben precisa. Prima di imboccarla però è opportuno sottolineare come si tratti di una strada poco affollata. Non è questa l'occasione per imbastire raffronti sistematici, e del resto latitano ricostruzioni d'insieme sulla presenza dell'America Latina nei testi musicali del secondo Novecento italiano; se comunque si guarda ai cosiddetti cantautori della generazione di Conte, balza subito all'occhio una differenza. Com'era inevitabile, infatti, i più dopo il Sessantotto hanno guardato oltreoceano in chiave politica: basti pensare alle tante composizioni evocanti Che Guevara, o anche solo a un titolo del 1975 di Francesco De Gregori come *Hanno ammazzato Pablo*, che tutti credettero dedicato a Neruda.

Nella discografia di Conte non è dato imbattersi in richiami di questo tipo. Qualche sintonia si può invece trovare su un altro versante, meno legato all'attualità. Mi riferisco all'interesse verso il tema dell'emigrazione nelle Americhe: un classico della canzone italiana sin dai tempi di *Mamma mia dammi cento lire*, ancora ben vivo in ambito cantautorale, come provano la trilogia del *Titanic* di De Gregori, e vari titoli di Ivano Fossati, da *L'angelo e la pazienza* a *Italiani d'Argentina*. Sul medesimo argomento Conte scrisse un brano interpretato da Bruno Lauzi nel 1981, *Argentina*. Una terra dove tutto è grande, «ne abbiám frustate scarpe a Buenos Aires» (Conte, 2014), e si finisce inevitabilmente «davanti a un mare enorme americano / che sciacqua un sogno / vecchio ormai» nel baccano del porto, in mezzo ai bastimenti. Né può mancare la banda che suona sotto la luna, in rima con una donna india dalla «faccia bruna» (2014). Un contesto insomma piuttosto prevedibile: non è forse un caso che Conte abbia fatto propria la canzone solo molto più tardi, nell'album *Snob*.

Si tratta in effetti di un episodio isolato. Il suo sogno rioplatense è di altra natura, arredato con le suppellettili recuperate dai motivi in voga fra le due guerre, quando l'Argentina era terra di *gauchos e muchachas*, mentre un po' più a nord sfolgorava *Maria de Bahia*. *Ratafià* esemplifica perfettamente questo approccio: «la pampa attende in un silenzio d'erba», il «gaucho è contento», «passa la vita, come una señorita, / de amor apre il ventaglio / e mette a repentaglio i cuor» (Conte, 1987). Conte però non si limita a dare una spolverata a questo armamentario: non intende certo recuperarlo seriamente con mezzo secolo di ritardo. I suoi sono omaggi ironici (non mi spingerei a definirli postmoderni), che concorrono a creare quell'esotismo spaziale e insieme temporale che si ripromette. È l'approdo a un altrove mai visto, ma intensamente

vagheggiato, e al tempo stesso il ritorno a lidi perduti. I lidi che avevano allietato i ragazzi nel secondo dopoguerra:

[...] 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 della nostra vita reale vengano trasferite in un teatro 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. (Mollica, 2003: 77)

Come Salgari, Conte non ha bisogno di visitare le Indie per parlare di Sandokan, o il Sahara per parlare di Timbuctù. In questo senso può essere esotica e misteriosa anche Genova, che si trasforma da punto di partenza per il Sudamerica in punto d'arrivo. Alludo naturalmente a *Genova per noi*, meta di quelli che stanno «in fondo alla campagna» e temono il mare scuro «che si muove anche di notte / e non sta fermo mai» (Conte, 1998). I rimbalzi tra orizzonti domestici e mondi lontanissimi sono sistematici nella scrittura di Conte, dove una notte d'inverno ad Alessandria può essere tigrata e avventurosa quanto le navigazioni di Bastian Caboto, intorno al quale (cito da *Chi siamo noi*) la curiosità spalancava «in un sospiro il suo ventaglio / di meraviglie americane» (Conte, 1975). Un'illusione di cui si è consci, ma che vale comunque la pena di coltivare, perdendosi nelle fantasticherie che compongono al di là del mare, oltre i naufragi della vita, un'isola dal clima dolce, come in *Onda su onda*, «ritmi, canzoni, / donne di sogno, banane, lamponi» (Conte, 1974). È questo uno degli elementi più riconoscibili della maniera di Conte, ben colto da Stefano Bollani nella spiritosa parodia *Copacabana*, facilmente reperibile su *youtube*.

La *vis* evocativa può rapprendersi sino all'estremo: *Tropical*, e ritornano «le ultime sambe degli anni Cinquanta», quando «le parole bastavan da sole / a descriverti il regno del sole, / del frastuono bluette» (Conte, 2014). *Mocambo*, ed ecco apparire non un night club americano ma un modesto bar della provincia italiana, il cui proprietario è protagonista di una serie di canzoni che attraversa i decenni³. Il nome agisce, per citare Montale (una trentina d'anni fa, nel 1991, Conte ricevette il Premio intitolato al Nobel ligure, indice di una precoce legittimazione). Il caso forse più paradigmatico e certamente più spettacolare è *Sijmadicandhapajiee*, una parola che pare «azteca» (Cotto, 2015: 159), dice Conte stesso, chiamata a evocare «un luogo di solitudine, un luogo quasi sepolto e sommerso dall'antichità» (159). Ma che in realtà nasconde una frase in astigiano: «Siamo dei cani da pagliaio». Uno dei rarissimi frangenti in cui ricorre al proprio dialetto, uno dei tanti *calembour* che l'autore –esperto enigmista, maestro di rebus e crittografie– ama spargliare nei suoi lavori⁴.

Non si tratta comunque di esercizi a chiave. Pretendere di spiegare sino in fondo i testi di Conte, o riformularli in parafrasi logiche e piane è velleitario, stante la loro costante oscillazione fra «opacità» e «ambiguità semantica» (Zublena, 2009), fondata sulla figura della reticenza.

³ La saga del Mocambo ha conosciuto quattro tappe, fra il 1974 e il 2004: *Sono qui con te sempre più solo*, *La ricostruzione del Mocambo*, *Gli impermeabili*, *Nostalgia del Mocambo*.

⁴ Un esempio tra mille: nel brano citato di *Ratafià* «come una señorita» (Conte, 1987) si può leggere anche «come un assegno, Rita» (Caffarelli, Ricci, Telve, 1994: 170), il nome della commercialista dell'avvocato Conte.

Ciò discende da un obiettivo lucidamente perseguito dall'autore piemontese, che tiene molto a offrire uno spazio di libertà al fruitore delle sue canzoni, da riempire con l'immaginazione personale: «voglio lasciare ciascuno con i suoi colori, i suoi suoni, le sue esperienze e la sua sensibilità» (Mollica, 2003: 30). Non sorprende dunque la ricorrente tematizzazione dell'ineffabilità: di modo che in *Hemingway* la «strada zitta» se ne «vola via / come una farfalla, una nostalgia, / nostalgia al gusto di curaçao / forse un giorno meglio mi spiegherò» (Conte, 1998).

In attesa di quel giorno notiamo come Conte prepari i suoi elisir con mosse fulminee, dalle quali nascono spesso bozzetti icastici. Memorabile, ad esempio, la strofa di *Maracas* su Cuba, «due donne a spasso qua e là, / si intravedeva la vecchia città / mezza barocca e tutta un collage / un poco alhambra e tanto garage»⁵ (Conte, 2014). Camuffata, implicita, carsica, accennata soltanto, quasi sempre s'intravede in Conte una matrice narrativa. Da questo punto di vista un passaggio cruciale, per restare al nostro tema, è rappresentato da *Sudamerica*, canzone compresa nell'LP del 1979 *Un gelato al limon*, in seguito ripresa da svariati interpreti (da Jannacci a Fossati, da Benigni a De Gregori). Conte vi proietta un personaggio enigmatico sul fondale di una moderna e rovente città uruguaiana, dove va in scena il gran teatro della vita: «Il giorno tropicale era un sudario, / davanti ai grattacieli era un sipario». Di lui sappiamo che è «venuto da lontano» e vive una povertà dignitosa, spera «di essere prossimamente milionario» (Conte, 1979) e «ha la genialità di uno Schiaffino», ovvero di Juan Alberto Schiaffino (1925-2002), grande calciatore della *celeste*, che invertì il classico percorso dell'emigrazione. Il nonno, ligure di Camogli, era sceso ai primi del Novecento a Montevideo, dove aprì una macelleria. Lui invece lasciò il Peñarol alla metà degli anni Cinquanta per giocare nel Milan. Come oriundo entrò anche nella nazionale italiana.

Riaffiora così il desiderio di andarsene, il sogno di un *ailleurs*, ma rovesciato: il Sudamerica non più come terra promessa, ma come punto di partenza. «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» (1979). Che si tratti di un indio giunto in città a cercar fortuna, e deciso a spostarsi più in là? Supposizioni. Ciò che più conta, comunque, è il riferimento all'aereo. Dio è il velivolo che lo porta via, verso una salvezza che in ultima istanza coincide con la musica, come è facile capire seguendone la scia nella stagione successiva. Lo ritroviamo infatti nel pezzo che dà il titolo all'album *Aguaplano*, un neologismo coniato da Conte. Qui la prospettiva si rovescia, non più dal basso verso l'alto ma dalla cabina di un aereo che «nell'aria bionda e calda vola piano» verso il mare tropicale, uscendo da «un bel mondo dal colore baio / dove c'è il fiume di gennaio» (Conte, 1987). Cioè il Rio de Janeiro: riecco il gioco di parole, come sempre ben motivato. Rio infatti deve il suo nome a un abbaglio dei portoghesi, che scambiarono la baia per la foce di un fiume. Chiedere al pilota di trovarlo significa chiedere l'impossibile, inseguire un miraggio. Come quello che porta a vedere un pianoforte a coda lunga da concerto che «luccica sul grande mare» (1987), testimonianza di una storia d'amore molto complicata e di un'ossessione che alla nostra memoria di europei smaliziati richiama irresistibilmente Fitzcarraldo, il visionario eroe interpretato da Klaus Kinski nel film di Werner Herzog (allora da poco uscito), che avrebbe voluto impiantare un teatro d'opera a Manaus.

⁵ Un'altra visione cubana balena nell'assurda storia di *Sindacato miliardari*, dove l'io narrante raggiunge all'Avana, in sella a una bicicletta dorata, un amico al quale ha prestato dei soldi, trovandolo disteso su un'amaca. «Che sia vero? Che sia un inganno? Chissà! / O il riverbero del sole che c'è qua» (Conte, 1974).

Fuga nell'Amazzonia in re minore, fra l'altro, è il titolo di un lavoro molto più recente: si ascolta in *Amazing game*, disco strumentale del 2016, dove lo affiancano altri brani che rimandano all'America Latina, come *Rumbomania* e *Mannequins Tango*. Conte in effetti predilige i titoli rematici, che esibiscono il genere al quale appartiene la composizione. Per limitarci alle musiche latine, il suo canzoniere è un turbinio di *samba mambo tango rumba fandango habanera*, continuamente invocate anche nei testi, in nome di quella fondamentale corrispondenza di cui si diceva all'inizio. Prendiamo ad esempio la rumba. In *Sudamerica* «i ballerini aspettano su una gamba / l'ultima carità di un'altra rumba» (Conte, 1979); in *Nostalgia del Mocambo* risuona per la città «un ritmo sconfinato di rumba» (Conte, 2004); in *Dancing* l'uomo balla una «vecchia rumba», poco convinto che sia solo «un'allegria del tango» (Conte, 1989). Anche quest'ultimo viene continuamente chiamato in causa, a partire dall'assunto, caro a Conte, per il quale «come la lucertola è il riassunto di un coccodrillo, così il tango è il riassunto di una vita» (Cotto, 2015: 64-65), «una musica che sa di destino e di addio» (64-65), forse «la più vivida che ci è dato immaginare; vive infatti di ombre e di lampeggi, delle luci in genere livide e crude» (65). I suoi interpreti figurano spesso: di nuovo Conte impugna vecchi stereotipi, cospargendoli di ironia. Nella memoria campeggia lo squattrinato suonatore che in *Il regno del tango* arriva con una valigia di cartone davanti alla porta di un cinema di Buenos Aires: «per un tanguero encantador / è questo, dunque, il bel compendio / di un'esistenza di languor» (Conte, 2004). La proprietaria, «vecchia bisbetica», lo scaccia, e lui esorta il suo bandoneon, «vecchio leon», a morderla.

Meno ovvio è il caso della milonga, alla quale è dedicato un brano in cui viene promossa a eroina assoluta: *Alle prese con una verde milonga*. Questa danza *pampera*, tipica della cultura *gaucho*, si trasforma sotto la penna di Conte in una femmina inquieta da sedurre, che estenua e diverte il musicista (Bico-Guido, 2011: 77-88). Il termine *milonga* d'altronde indicava anche le donne di facili costumi che lavoravano nei luoghi dove si ballava. Nel caso specifico abbiamo però a che fare con un'autentica metacomposizione, nella quale il testo problematizza il modo in cui viene trattato il genere musicale, rallentato ad arte per farne risaltare «l'origine d'Africa», l'eleganza di zebra. È un altro sogno da inseguire «fino ai laghi bianchi del silenzio / fin che Athualpa / o qualche altro Dio / non ti dica descansate niño / che continuo io» (Conte, 1981). Dove Atahualpa non è un leggendario guerriero inca ma il formidabile chitarrista argentino, mezzo quechua e mezzo basco, Atahualpa Yupanqui (Héctor Chavero, 1908-1992). Conte lo conobbe anziano a un Premio Tenco, ma Atahualpa aveva trovato il successo nell'immediato dopoguerra a Parigi, dove suonò nei teatri con Edith Piaf. Non per nulla la canzone compare in un album dal titolo *Paris milonga*. La mediazione della capitale francese è imprescindibile un po' per tutti i generi americani amati da Conte, che addirittura si è divertito a imbastire una «commedia musicale» (Conte, 1989) illustrata, *Razmataz*,⁶ sulle vicende di una fascinosa ballerina di colore giunta sulle rive della Senna nell'epoca da lui prediletta, i ruggenti anni Venti.

Le danzatrici abbondano, quando Conte si volge ai ritmi latini. Donne per lo più corteggiate, desiderate, inafferrabili, come la nostrana *Schiava del Politeama*, dea dell'«habanera e del fandango», «regina dei cuor» (Conte, 1982) che appare sul proscenio col corpo verniciato d'oro, facendo sdilinquire un commendatore. O come *La Zarzamora* (il nome evoca lo strascico

⁶ La definizione di «commedia musicale» si legge sulla copertina del volume *Razmataz* (Conte, 2019) che raccoglie un'ampia scelta di tavole disegnate, spartiti annotati e altri materiali autografi.

delle gonne sudamericane), dalle labbra d'«amaranto incantatore», che volteggia «sulla via del Paranà», per la gioia «dei suoi spasimanti, / centravanti, cicisbei» (Conte, 1995). Proprio una ballerina si accampa al centro di quello che se non erro è l'unico pezzo cantato interamente in spagnolo, *Los amantes del mambo*. Vi compare una coppia che volteggia sotto le stelle in cima a un grattacielo, lui con «un impecable smoking / negro tuxedo / ella un viento de raso rojo / un tornado». L'uomo si muove in modo meccanico, mentre la donna infiamma il ballo sentendo lievitare dentro di sé un'antica, inquietante idea, «de abandonar el suelo / y muy alto volar». È il «mambo amor / mambo locura, mambo señor» (Conte, 2010).

Qui si vede bene come il ricorso allo spagnolo sia favorito dalle cadenze ossitone. Conte ha sempre lamentato la difficoltà nell'adattare i testi alle melodie: la lingua italiana, «possedendo poche parole tronche e troppe parole sdrucchiole, consonanti poco elastiche e scarsi dittonghi, si dimostra nettamente poco ritmica» (Furnari, 2003: 101-102). È il classico problema di librettisti e parolieri, pesantemente limitati dalla penuria di cadenze 'maschili' in toscano. La necessità di chiudere il verso su un tempo forte sta alla radice del ricorso agli accorgimenti di cui i ritornelli delle canzonette italiane fanno largo uso: strilli monosillabici, sdrucchiole riaccentate in coda, stranierismi bislacchi, eccetera (Zuliani, 2009: 24-58). Canzoni come *Cuanta pasión* risolvono drasticamente il problema: il recitativo in italiano, le strofe in spagnolo: «Più son pallide e languide / le donne nell'andare / e meglio sanno esprimere / il morbido sbandare / che arriva dai vulcani antichi / e dalle onde del mare / che sulle terre tiepide / si sporgono a danzare. / Cuanta pasión en la vida / cuanta pasión! / Es una historia infinita / cuanta pasión! / Una ilusión temeraria / un indiscreto final / ay, que pasión visionaria / y teatral!» (Conte, 2005). Dove di nuovo ricorre l'immaginario su cui si è insistito.

Lo spagnolo non è l'unica lingua in cui si avventura Conte, che ha scritto quattro o cinque canzoni in inglese e altrettante in francese. In esse però l'idioma straniero è sempre corretto, mentre nel caso iberico si diverte a contaminare, osare, scherzare, in linea con un vecchio filone della musica leggera italiana, adiacente al cabaret, che dai toreri da ridere del primo Novecento tocca il Fred Buscaglione di *Porfirio Villarosa* e arriva negli anni Ottanta ai Righeira e ad Armando De Razza. Più che termini isolati, come il già citato *aguaplano*, importa segnalare la presenza di veri e propri testi maccheronici, a volte complicati dalla presenza di un ulteriore elemento: il dialetto. Se è vero infatti che Conte rinuncia al piemontese, spesseggiano in compenso le incursioni nel napoletano, guidate dalla sua profonda ammirazione per la cultura musicale partenopea. Fra gli *exploit* più clamorosi spicca *Vita da sosia*, dove si narra la trovata di un meridionale trapiantato in un paese ispanofono, che cerca di sfruttare la somiglianza con un pezzo grosso della polizia in una «casa de tolerancia». Tutte le lavoranti danno il meglio, e ne esce sfiancato. Una storia grottesca, al pari dell'impasto linguistico col quale viene costruita. Qualche rapido assaggio: «el comandante está aquí! / Curre a scetà Morena, / cà duorme, iamm' iah!». «No digo lo que me tocò pasar, / la noche mas tribolante... / es mejor todo olvidar... / Ah, vida de sosia, vida! / Che guai aggi'a passà / ma fatemi o' piacere, / ma per la carità!» (Conte, 1985).

In *Maracas* invece si incontra un'ironica triangolazione fra spagnolo, italiano e genovese, lungo il solco dell'antica pista che porta nelle Americhe, dove «vuoi o non vuoi, / hanno sorrisi più larghi di noi» (Conte, 2014). Le *maracas*, clessidre del tempo che scorre inesorabile, accompagnano la chimera di un approdo salvifico. Ma è meglio restare nel campo dell'immaginazione. Quando l'emigrante davvero arriva in una grande città che gli è estranea, rischia di

andare a picco, travolto da voci e usanze incomprensibili, come capita al napoletano di *Naufragio a Milano*, o all'uomo stordito dal trambusto sudamericano di *Danson metropoli*. Il suo è un delirio linguistico italo-ispánico: «è già un bel narcisismo de una fisa italiana / che svisa e vola sopra le tenebre per noi / che so che quei / de li indiani, capito? / Vivo amigo! Mi penso una ... / una stanzetta umida, / una stufetta elettrica, / pero, pero en la idiosincrasia / de una metropoli». Assurdità? Non del tutto. In Conte c'è sempre una logica nascosta dietro al caos, e stavolta magari anche un messaggio, per quanto criptico. Nella metropoli si sente infatti girare «una grande predica», e l'avvocato si getta a modo suo «a spintoni nell'attualità» della Seconda Repubblica (la canzone esce nel '95 in *Una faccia in prestito*), cavando dal cappello «un matador», «un venditor», un imbonitore che propone un «piezo de lana inglesa, / un piezo de fama portuguesa», e ridendo invita a comperare «questa che ne ho già venduti mille uguali / che è un successo» (Conte, 1995). Niente nomi, ma la critica al consumismo televisivo allora dilagante, alla capacità di manipolare l'opinione pubblica di chi girava col sole in tasca, pare lampante.

No all'omologazione plastificante, sì al confronto, anzi alla contaminazione tra culture. Conforta quest'impressione la recente *Manuale di conversazione*, dove assistiamo a un'altra collisione linguistica, ritmata dalle tronche spagnoleggianti. Un camionista peruviano dà un passaggio a una donna dall'idioma indecifrabile: «capisco un bel niente / della tua canzon / peruviano io / mixto andaluz, / io soy camionero / sensible mi luz / y te pregunto sospiro / de alma perdida». Tenta comunque di rivolgersi a lei: «parliamo di tutto in italiano / o anche africano se lo vuoi / dimmi che non lo vuoi», e la invita a portare l'indomani appunto un «manuale di conversazion» (Conte, 2014). E così, obliquamente, Conte dice senza dirlo della difficoltà e insieme della necessità di intendersi nella vita moderna, ma anche della curiosità ardente che lo ha spinto ad aprire mille volte la portiera per viaggiare in compagnia di tradizioni musicali lontanissime, ricamando su questi incontri un'inimitabile *textura* di umorismo e malinconia.

Mauro Novelli, «*Una ilusión temeraria*». *Gli elisir sudamericani di Paolo Conte*.

Paolo Conte ha contribuito a riformulare l'immaginario italiano legato all'America Latina grazie a canzoni di notevole impatto, come *Messico e nuvole*, *Alle prese con una verde milonga*, *Aguaplano*, *Sudamerica*, *Il regno del tango*, *La zarzamora*. In esse l'avvocato di Asti distilla nella sua maniera inconfondibile una serie di stereotipi tradizionali, tematizzando volentieri i generi musicali che più spesso lo hanno ispirato, a cominciare dal tango. L'intervento prende in esame queste rappresentazioni, connotate dal frequente ricorso alla lingua spagnola, nell'intento di individuarne tecniche, modalità e funzioni.

Paolo Conte has helped to renew the Italian way of thinking about Latin America thanks to songs of great impact, such as *Messico e nuvole*, *Alle prese con una verde milonga*, *Aguaplano*, *Sudamerica*, *Il regno del tango*, *La zarzamora*. In them the lawyer from Asti distills in his unique mood a series of traditional stereotypes, often theming the musical genres that most inspired him, tango first of all. The present contribution focuses on these representations, characterized by the frequent use of the Spanish language, in order to identify techniques, methods and functions.

PAROLE CHIAVE | KEY WORDS

Paolo Conte; Sudamerica; Parigi; tango

Paolo Conte; South America; Paris; tango

AMBITO TEMATICO

Letteratura italiana contemporanea; Musicologia e storia della musica.

AMBITO GEOGRAFICO

Italia

ASSE CRONOLOGICO

XX-XXI secolo