



May 29-30, 2019

Florence, Italy

Intersections:

The Arts and the Concept of Time

Luca Bertoloni

«Nel segno del film»: il trattamento del tempo nella scrittura cinematografica di Claudio Baglioni tra cinema e canzone

Firenze, 30 maggio 2019

Abstract

Secondo Arnold Hauser, il cinema ha influenzato buona parte dell'arte novecentesca; Claudio Baglioni, cantautore italiano, ha maturato nel corso della sua carriera uno stile di scrittura che in molti hanno definito *cinematografico*: questo saggio si pone lo scopo di indagare le modalità con cui il cinema ha influenzato la scrittura di Baglioni, dimostrando in particolare che l'influenza della settima arte è evidente soprattutto nelle modalità del racconto e nel trattamento del tempo. All'interno della discografia di Baglioni si possono infatti individuare infatti tre grandi fasi, ciascuna rispettivamente ispirata a tre momenti della storia del cinema, in cui la modalità di gestione del tempo e del racconto muta notevolmente: si metterà in evidenza come tale mutamento si

rispecchi anche nelle tre fasi della produzione baglioniana (fase classica, fase neorealista, fase avanguardista).

1.1 *Introduzione*

Nella sua *Storia sociale dell'arte* (1951) il sociologo, filosofo e storico dell'arte ungherese Arnold Hauser ha affermato che il Novecento si è declinato «nel segno del film»¹: il medium cinematografico, secondo il filosofo, avrebbe infatti reso finalmente visibile tramite immagini in serie di natura audiovisiva, realizzate grazie a nuovi mezzi tecnici sconosciuti fino ad allora, il «carattere rapsodico del nuovo romanzo» del primo Novecento (il romanzo di Proust, Joyce o Virginia Woolf), caratterizzato da «tagli, dissolvenze e interpolazioni»², dunque da una gestione del tempo completamente inedita: questi autori hanno privato il tempo della sua natura lineare e cronologica a favore di una nuova dimensione di flusso a-temporale, che si esprime in intrecci discontinui e nel sorgere improvviso di pensieri e di stati.

Dopo la sua affermazione come medium, come forma artistica e come categoria estetica, il cinema ha influenzato alcune forme d'arte più giovani, come in Italia la cosiddetta «canzone d'arte moderna»³ (la definizione è di Paolo Jachia), offrendosi a loro come modello anche nell'inedita modalità di organizzazione del tempo (già propria del romanzo primo-novecentesco); protagonista di questa rivoluzione è stato in particolare quel cinema che ha lavorato sul montaggio come strumento linguistico piegato a logiche a-narrative e a-temporali (da Èjzenštejn a Truffaut). Gran parte della canzone d'arte moderna italiana è stata influenzata dal cinema soprattutto nel trattamento del tempo: in alcuni cantautori in particolare si può osservare uno stile di scrittura che si rifà a diversi momenti della storia del cinema, mutuando in particolare la gestione del

¹ HAUSER 1951, p. 465.

² Ibidem.

³ JACHIA 1998, pp. 12-13.

tempo e la modalità di racconto. Nell'opera del cantautore romano Claudio Baglioni (1951) si possono addirittura individuare tre fasi, corrispondenti a tre momenti diversi della storia del cinema (il cinema classico, il neorealismo, la Nouvelle Vague/le avanguardie), in cui la sua scrittura, da tanti studiosi definita proprio «cinematografica»,⁴ si declina diversamente in base alla diversa gestione del tempo del racconto e alle differenti tecniche di montaggio.

2.1 *La scrittura cinematografica di Claudio Baglioni*

Nell'opera di Claudio Baglioni si possono evidenziare, come anticipato, tre distinte *fasi cinematografiche*, a ciascuna delle quali corrisponde un differente stile di scrittura ed un diverso trattamento del tempo. La prima fase, ben rappresentata dall'album di successo *Questo piccolo grande amore* (1972), può essere chiamata *classica*, fondamentalmente perché si rifà alla gestione del tempo del primo cinema hollywoodiano (oggi detto più propriamente *classico*⁵), alle sue modalità di racconto e alla sua tradizionale narrazione in orizzontale, realizzata tramite un narratore onnisciente con una serie di catene cause-effetti (sia tra gli eventi che tra le inquadrature). La seconda fase, testimoniata egregiamente da *La vita è adesso* (1985), si può chiamare *neorealista*, perché vagamente ispirata al neorealismo sia letterario che soprattutto cinematografico, vagliato però dal punto di vista di un regista e scrittore successivo alla stagione cinematografica strettamente etichettata come neorealista, Pier Paolo Pasolini; nel disco vengono trasportate diverse tecniche cinematografiche molto usate dal neorealismo, con l'obiettivo di narrare un racconto che si svolge nell'arco di un'intera giornata (simile a quanto ha fatto nel 1929 Dziga Vertov nel celeberrimo *L'uomo con la macchina da presa*) attraverso lo sguardo dell'io del cantautore che, come una macchina da presa, va in giro per le strade di Roma a pescare volti anonimi (come

⁴ Come è stato evidenziato per esempio in SERIANNI 1994, PEDRINELLI 2007, COLOMBATI 2011, ELIAS 2015, CIABATTONI 2016 e JACHIA 2015 e 2018.

⁵ Cfr. VILLA 2015, pp. 65-92, in particolare p. 69.

nel Neorealismo), riprendendoli in azioni quotidiane e altrettanto anonime. La terza fase si può invece chiamare *avanguardistica*: la scrittura di Baglioni guarda al montaggio concettuale delle avanguardie, in particolare quelle russe, ma anche alla *Novelle Vague* francese, prediligendo la creazione di cortocircuiti temporali ed ellissi che ricordano molto gli effetti descritti da Hauser nel nuovo romanzo, realizzati grazie alle libere associazioni, al flusso e all'analogia. Questa fase è rappresentata, con modi molto differenti, in particolare in due album: *Oltre* (1990) e *Io sono qui* (1995), un disco costruito come un film, che rappresenta il punto di arrivo della scrittura cinematografica baglioniiana, diventata nel corso del tempo un elemento fondamentale per la configurazione del suo stile come cantautore. Il differente trattamento del tempo legato alla contaminazione con il cinema è evidente sia a livello del *macrotesto* che dei singoli *testi*, e può essere inoltre monitorato analizzando in particolare alcune spie linguistiche, su tutte l'uso della *sintassi* e dei *tempi verbali*.

2.1.2 *Fase classica (1970-1978)*

Il secondo album di Baglioni, *Questo piccolo grande amore* (1972), che consacrò il suo successo in Italia (e non solo), rappresenta al meglio la *fase classica* della sua scrittura cinematografica, che va dal 1970 al 1978⁶.

Tutto il *macrotesto* è costruito come un racconto che ha uno sviluppo cronologico coerente: un anno in cui si sviluppa tutta la storia d'amore, dal primo incontro-conoscenza dei due protagonisti, fino alla loro definitiva separazione. La forma scelta è quella del *concept album* di natura narrativa e non concettuale, come invece erano stati due dei primissimi *concept-album* della musica italiana (*Senza orario, senza bandiera* dei New Trolls, 1968, co-firmato da Fabrizio De

⁶ Nel 2009 Baglioni amplia la storia: l'album diventerà prima un romanzo e poi un vero e proprio film (per la regia di Riccardo Donna), tutto costruito sulle canzoni, infine anche un prodotto audiovisivo di natura ibrida, *FilmOpera* (2010), nato come supporto visivo per l'ultimo tour del progetto *Q.P.G.A.* (acronimo che funge da titolo di tutto il progetto del 2009-2010), *ConcertOpera*, rappresentazione definitiva di tutta l'opera (per un approfondimento cfr. BERTOLONI 2019)

André e dal poeta genovese Riccardo Mannerini, e *Tutti morimmo a stento*, dello stesso anno, sempre Fabrizio De André); già questa scelta si configura come strettamente cinematografica e *classica* (ad Hollywood è da sempre fondamentale raccontare una *storia*). Ogni singola canzone racconta soltanto un episodio funzionale a fare andare avanti il racconto (la conoscenza dei due, il litigio, le uscite con gli amici, la prima volta, ecc...), esattamente come avviene nel cinema classico hollywoodiano. Inoltre, non si osserva una costruzione per quadri, ma un procedere della narrazione di brano in brano in modo consequenziale. Si può confrontare questa narrazione con la struttura del racconto di uno dei primissimi concept album narrativi della musica italiana, sempre di Fabrizio De André, *La buona novella* (1970), di due anni precedenti, costruito su salti temporali molto forti e su punti di vista differenti di vari personaggi, che cambiano di canzone in canzone (Maria, Giuseppe, un narratore esterno, il ladrone pentito e altri ancora). In *Questo piccolo grande amore* non è così: la narrazione è tutta realizzata da un *unico* punto di vista, quello dell'io-protagonista (che nel remake del 2009⁷ prenderà il nome di Andrea, mentre qui resta anonimo); infatti l'ascoltatore entra in contatto soltanto con quello che vede il personaggio a cui è affidata la narrazione, per altro tutta strutturata in prima persona. Si può osservare inoltre una *consequenzialità nella gestione del tempo*: i singoli eventi raccontati sono tutti legati tra di loro da un rapporto causa-effetto, esattamente come nel montaggio hollywoodiano (per esempio la canzone del primo bacio, *Con tutto l'amore che posso*, è “montata” esattamente dopo quella del primo grande litigio, *Battibecco*; *Questo piccolo grande amore*, la canzone nostalgia, è invece montata esattamente dopo il viaggio verso la caserma militare per il servizio di leva, rappresentato dalla coda musicale di *Cartolina rosa*⁸).

⁷ Del progetto fa parte anche un nuovo album, remake di quello del '72, ricco di temi e motivi inediti, molti modulati sui brani originali e sulla struttura del disco originale (per un approfondimento, cfr. BERTOLONI 2019).

⁸ E nell'album del 2009 dal nuovo brano *Ancora no*, nato unendo una primissima versione del brano eponimo, *Ci fosse lei* (pubblicato nella raccolta del 2005 *Tutti qui*), e un motivo musicale, tematico e testuale di un brano pubblicato nel 1974 all'interno di *E tu*, dal titolo *Quanta strada da fare*.

Anche a livello del *singolo testo* la scrittura si rifà puntualmente agli stilemi del cinema classico: Baglioni alterna nei brani brevi inquadrature e stacchi di montaggio (spesso ad un verso corrisponde un'inquadratura) con frammenti di dialoghi (vere e proprie battute), primi piani e campi-controcampi. Lo si può osservare leggendo per esempio la prima strofa del secondo brano del disco, *Una faccia pulita*.

Finalmente una strada fuori mano e un bar,
sono tutto sudato, mi conviene entrar.
Mi sentivo osservato dalla testa in giù
«Che mi dai da fumare che io non ne ho più?»
Nel sentir questa voce mi voltai,
manco a farlo apposta ho visto lei,
la maglietta scollata, una faccia pulita,
«scusa se sono stata sfacciata».

La sequenza della canzone riporta il primo incontro tra l'io protagonista e la sua futura fidanzata (che nel 2009 prenderà il nome di Giulia); dopo una rapida inquadratura sulla scenografia di sfondo su cui viene ambientata la vicenda (rapidità sottolineata dall'avverbio *finalmente* e dalla sintassi nominale), lo sguardo-macchina da presa di Baglioni inquadra il protagonista da vicino (è «tutto sudato») mentre entra nel bar, poi riprende dalla testa ai piedi il protagonista, mentre ascolta la battuta di dialogo fuori campo della ragazza; l'io protagonista viene poi inquadrato mentre si volta e vede come apparire la ragazza, di cui ci regala alcuni brevi zoom, sempre dal punto di vista di lui (la maglietta scollata, la faccia pulita – è quasi una soggettiva), per poi inquadrarla frontalmente mentre risponde con un'altra battuta di dialogo. Se si dovesse trasportare in film questa strofa le possibilità sarebbero diverse, a seconda dello stile e delle scelte linguistiche privilegiate dal regista (la prima battuta della ragazza potrebbe anche non essere fuori campo, per esempio; al limite, tutto potrebbe essere addirittura raccontato *in soggettiva*, visto che il disco è scritto in prima persona), ma il particolare uso della sintassi fa propendere verso la scelta

di una descrizione che è realizzata *in parole*, ma come se fosse nella testa fosse immaginata e pensata *come un film*. In canzone non esistono virgole e capoversi (trattandosi di una forma prevalentemente orale, anche se fissata su supporto fisico), che si possono dedurre ascoltando il brano e percependo le pause fra le parole: sentendo il brano ci si accorge che il ritmo, dettato dall'andamento delle parole legate alla musica, scandisce i versi in brevi inquadrature e in singoli stacchi di montaggio, qui esemplificati dalla versificazione e dalle virgole. La sequenza, anzi, potrebbe essere stata tutta concepita proprio come già intrinsecamente legata all'immagine filmica. A riprova di ciò, si possono osservare i versi «Nel sentir questa voce mi voltai / manco a farlo apposta ho visto lei», in cui sembra di assistere alla presenza di una canzone con «funzione di istanza narrativa primaria»⁹, ossia una canzone che condiziona strettamente la messa in scena e la struttura narrativa delle immagini; infatti il movimento del corpo dell'io si ferma irrealmente mentre, sorpreso dalla voce della ragazza, si sta voltando per scrutarne il volto (che non a caso è ripreso nel titolo della canzone, *Una faccia pulita*). Si può quindi osservare la natura non solo cinematografica della canzone e della scrittura, ma addirittura *musicale-cinematografica*, sulla scorta di un uso della musica per immagini che era già stato abbondantemente sperimentato dal cinema italiano proprio partire dal decennio precedente¹⁰. A livello temporale, anche in questo caso viene inquadrato solo quello che è finalizzato al racconto, proprio come nel cinema classico. Infine, si possono osservare i tempi verbali (nel brano, ma anche in tutto l'album): prevalgono nettamente l'indicativo presente e i tempi del passato narrativo (l'imperfetto e il passato prossimo); nella scelta di questi tempi si può osservare l'alternanza tra tre differenti punti di vista: 1. un "io" (Andrea) che parla al *presente*, che esplicita i pensieri realizzati in quel preciso momento temporale dal protagonista, e che ci guida nel racconto; 2. un "io" (Andrea) che invece "parla" attraverso battute di dialogo, a cui rispondono i suoi interlocutori

⁹ BUZZI 2013, p. 53.

¹⁰ Cfr. *ivi*.

(in questo caso la futura fidanzata; più avanti, gli amici e la madre), in cui il tempo presente serve per rimandare deitticamente al contesto comunicativo; 3. un “io” che, passato un po’ di tempo, racconta e ricorda gli episodi attraverso il passato prossimo o l’imperfetto (facendoci immergere totalmente nella dimensione più narrativa del disco)¹¹. Nonostante la diversa scansione temporale e le diverse voci dialoganti, la polifonia di questi tre punti di vista converge tutta nel narratore: l’io protagonista, sempre e costantemente al centro del racconto, esattamente come è centrale il protagonista di un film hollywoodiano o classico.

2.1.3 *Fase neorealista (1980-1985)*

La *fase neorealista* (1980-1985) coinvolge due importantissimi album, *Strada facendo*, 1981, e *La vita è adesso*, 1985, ma è quest’ultimo che la rappresenta al meglio, dimostrando debiti non soltanto con il cinema, ma anche con buona parte del Novecento artistico italiano (e non solo): dal punto di vista linguistico, tantissimi sono i debiti nei confronti della poesia primo-novecentesca, in particolare degli ermetici: nell’album sono disseminati quasi i tratti della cosiddetta «grammatica ermetica» teorizzata da Pier Vincenzo Mengaldo¹², come ho dimostrato nel mio lavoro di tesi di laurea triennale¹³; dal punto di vista letterario, Francesco Ciabattoni ha invece dimostrato che l’album è «una rilettura ed una risposta alla visione pasoliniana del mondo delle borgate romane»¹⁴, ricco tra l’altro di una serie di prelievi lessicali (anche interi sintagmi o immagini significative), riferimenti tematici e riprese strutturali da Pier Paolo Pasolini; più in generale, nell’album vengono trasportate intere situazioni letterarie e cinematografiche pasoliniane, che passano così dai romanzi e dal grande schermo alla testualità musicale, verbale e performativa della canzone. Il

¹¹ Su questo ricordo del passato è costruita la finzione narrativa che sta dietro alla ripresa del disco nel 2009.

¹² MENGALDO 1991, p. 137; per uno studio di questi tratti in canzone cfr. ANTONELLI 2010, pp. 91-92.

¹³ BERTOLONI 2017.

¹⁴ CIABATTONI 2007, p. 233.

disco appare quindi come un' *opera neorealistica* per tematiche, soluzioni e stile, in cui la canzone, esattamente come il cinema, si dà come «strumento di registrazione e riproduzione di una realtà autentica e non mediata, di carattere fortemente antispettacolare»¹⁵. A livello del macrotesto, tra gli stilemi del cinema neorealista che vengono ripresi nell'album si possono osservare in particolare: la scelta di non ricorrere a personaggi e a protagonisti precisi, quanto piuttosto di raccontare storie di uomini qualunque; la netta prevalenza di ambientazioni esterne, come il setting delle borgate romane, caro tra gli altri a Vittorio De Sica e a Roberto Rossellini (oltre che come già detto a Pasolini), o interni significativi (come i cortili delle case di periferia o il treno); soprattutto, ancora una volta, la gestione del tempo: il disco infatti non racconta soltanto alcuni momenti selezionati di una storia, finalizzati a portare avanti una trama di carattere narrativo (come anticipato, una simile struttura era già stata utilizzata da Vertov), ma rappresenta realisticamente (o neorealisticamente) un'intera giornata, dal mattino alla sera (infatti si apre con il sole che sorge del brano *Un nuovo giorno, un giorno nuovo*, e si chiude con la luna nel cielo di *Notte di note, note di notte*), con tantissimi momenti di vuoto, tempi “morti” in cui non accade fondamentalmente nulla, se non piccole azioni insignificanti (come gli uomini che si fanno la barba, i panettieri che cuociono il pane e i bambini che giocano nei cortili). In questo disco è centrale il *paradigma della visibilità*, come si può osservare nel videoclip della *title-track* (il primo di tutta la carriera di Baglioni), girato tra l'altro dal premio Oscar Gabriele Salvatores: nel video viene inquadrata Roma dall'alto grazie a lunghe panoramiche in piano sequenza, in cui il regista va a pescare Baglioni che passeggia tra la gente comune per le strade della capitale, suggellando la presenza dell'occhio dell'autore come il veicolo da cui osservare tutta la città, presenza per altro rimarcata anche dalla fotografia che accompagna l'interno della confezione dell'LP. A livello del macrotesto dunque è assente ogni tipo di narrazione, perché si predilige l'effetto-realtà dato dalla

¹⁵ VILLA 2015, p. 110.

trasposizione in parole e musica del piano-sequenza, come si può osservare a titolo esemplificativo nell'inizio del primo brano dell'album, *Un nuovo giorno, un giorno nuovo*.

Bentornato a questo sole
nelle camere di tutto il mondo
quando allaga letti e cuori
che si girano per un secondo.
Uno specchio che si invecchia
mentre raschiano i sogni e il mento
per ricominciar le strade
e li coglie di fianco il vento.

Innanzitutto, si può osservare l'assenza totale sia di battute di dialogo che di personaggi (non c'è alcun pronome personale soggetto), ma gli uomini vengono evocati tendenzialmente attraverso metonimie (i cuori, il mento); il testo non è impostato su una narrazione, ma su una visione originata dallo sguardo che, come una macchina da presa in preda a virtuosismi (di natura tra l'altro per niente neorealista), si muove per le strade della capitale tra interni e esterni: la macchina da presa entra nelle finestre di un palazzo di borgata e va a scovare «letti e cuori» (l'uso assoluto del sostantivo di natura ermetica e simbolista rafforza l'effetto del piano-sequenza); successivamente si muove all'interno della stanza e va ad inquadrare lo specchio, nel quale si rispecchiano gli uomini che si fanno la barba (in questo caso la visione è doppia, poiché è mediata dallo specchio: la topicalizzazione del sostantivo *specchio* rende ancor più efficacemente questo effetto), poi torna ad inquadrare il mondo fuori dalla finestra lungo le strade (setting privilegiato di tutto il disco). Il neorealismo cinematografico dunque è molto evidente a livello del macrotesto, mentre nella scrittura dei singoli brani sembra che lo stile guardi già alle avanguardie, ricreando i movimenti di una macchina da presa che tende a muoversi in modo più o meno virtuosistico, almeno in questo brano, mentre invece in altri brani è molto più ferma, come per esempio in *Notte di note, note di notte*; i virtuosismi in questo caso servono per

rendere la frenesia del risveglio mattutino della città, opposta invece alla pace della notte (ovviamente, non nel centro di Roma, ma nelle borgate): cinema e lingua vanno dunque di pari passo sia nello *stile* che nei *contenuti*. Interessante osservare i verbi: in tutto il disco i passati sono rarissimi¹⁶; si prediligono invece il presente, il futuro (collegato all'idea di speranza che permea tutto l'album) o addirittura l'ellissi del verbo, come si può notare nel passo del brano citato, che si apre proprio con due versi in sintassi nominale («Bentornato a questo sole / nelle camere di tutto il mondo»). Non c'è quindi alcuna narrazione, ma soltanto un *hic et nunc* dato come se fosse espresso da un piano-sequenza cinematografico, che grazie alle analogie e ad una sapiente gestione della sintassi (struttura della frase, collocazione di soggetti, aggettivazione, parestesie, sintagmi impressionistici¹⁷) rende nel testo gli ipotetici virtuosismi registici e i movimenti di macchina coraggiosi e arditi dello sguardo/macchina di Baglioni, che scruta dall'alto la vita di borgata della sua città.

2.1.4 *Fase avanguardista (1990-1999)*

Già nella fase neorealista, come si è detto, è entrato nella scrittura di Baglioni il cinema delle avanguardie; con gli anni Novanta (*fase avanguardista*, 1990-1999) quest'influenza si fa più significativa nella modalità di costruzione del racconto, nella gestione del tempo e nei processi di significazione (livello concettuale-analogico).

Oltre (1990) è un disco sostanzialmente e totalmente a-narrativo, anche se al suo interno è presente un sottile *fil-rouge* (non narrativo, ma tendenzialmente evocativo) che collega tutti i brani: l'album infatti è il racconto della catarsi di Baglioni che, lasciato il suo alter-ego bambino (Cucaio), si libera definitivamente del proprio passato (il disco si apre con *Dagli il via*, una sorta di corsa nel

¹⁶ Affermazione di Gino Castaldo in COLOMBATI 2011, p. 1621.

¹⁷ Per queste ultime due definizioni, cfr. ANTONELLI 2010, pp. 115-116.

presente¹⁸ dalla quale scaturisce in Baglioni il bisogno di ritornare al passato – il brano successivo, *Io dal mare*, infatti riparte da capo, raccontando il suo concepimento – e si conclude con *Pace*, al culmine del percorso catartico). Baglioni sceglie una modalità di racconto totalmente a-narrativa: le venti canzoni rappresentano pensieri che emergono casualmente e spontaneamente raccontando attimi di vita (l'amore intenso e carnale, i viaggi giovanili, il proprio concepimento, le passeggiate con i cani, le domande e i sogni di Cuciao-bambino, le delusioni nelle amicizie, la voglia di protesta, la passione per l'Africa e molto altro ancora) in una modalità altrettanto casuale, anzi, per dirla con Hauser, «rapsodica». In questo caso il sistema di riferimento è sia letterario (il romanzo di Joyce) che cinematografico (il montaggio delle avanguardie); gli artifici linguistici utilizzati sono gli stessi de *La vita è adesso*, con l'acceleratore ancora più schiacciato sul versante degli accostamenti arditi e delle analogie, questo rende più deciso (a livello sia del macrotesto che dei singoli testi) un passo verso le avanguardie e verso associazioni di carattere concettuale, non più consequenziali e del tipo causa/effetto. Lo si può osservare in particolare in un brano come *Io dal mare*, di cui si riporta ora l'incipit.

Saranno stati scogli di carbone dolce
dentro un ferro liquefatto
di una luna che scagliò il suo quarto
come un brivido mulatto
o un bianco volar via di cuori pescatori
aria secca di un bel cielo astratto.

Questo passo è costruito grazie ad una sintassi molto ellittica e incerta che forma un periodo piuttosto lungo (se confrontato con i testi degli album precedenti), tutto retto dal primo futuro anteriore *saranno stati*; nel disco il futuro anteriore è per altro molto usato, ma il tempo verbale più frequente è soprattutto

¹⁸ Il riferimento è ovviamente al primo canto della Commedia dantesca, che in realtà è rievocato anche nella figura di Virgilio, che compare nell'ultimo brano del disco (per un'analisi della poetica del disco cfr. almeno JACHIA 2018, pp. 93-121, TALANCA 2017, pp. 282-287, e tutto CAGGIANI 2010; per una serie di riferimenti all'opera di Dante nelle canzoni italiane cfr. CIABATTONI 2017).

il *passato remoto*, che viene utilizzato non più con la funzione enfatica e ritmica che aveva nel melodramma e nella canzone primo-novecentesca, ma con un'accezione nuova¹⁹ (in un disco che parla del passato dell'artista, serve per forza un tempo passato, e il tempo per eccellenza del passato nella lingua italiana è il *passato remoto*); il futuro anteriore, in questo caso, dà un clima di incertezza e di vaghezza a tutto il passo; le analogie invece sono date da accostamenti ardi, dalla non facile interpretazione, di aggettivo-sostantivo (il brivido mulatto), di sostantivazione dell'infinito accompagnato da aggettivo (il bianco volar via di cuori pescatori) e dalla giustapposizione di elementi («cuori pescatori / aria secca di un bel cielo astratto»). In un altro brano, *Signora delle ore oscure*, si possono osservare maggiormente alcune giustapposizioni di carattere analogico che si rifanno al montaggio concettuale delle avanguardie.

Signora delle ore dure - amazzonica -
adolescente nuca morbido sentiero
dove cammino i miei sguardi
a guardia del suo sonno immobile guerriero.

Signora delle ore dure - caraibica -
alba sbucciata odore aspro di un'arancia
le ragnatele del giorno
da allontanare via da lei con la mia lancia.

La “signora delle ore scure” (o dure) è *adolescente nuca* (non ha un'adolescente nuca, ma è adolescente nuca), la qual nuca è un *morbido sentiero* per l'io/amante; più avanti è *alba sbucciata* (da notare la commissione parestetica di astratto e concreto nella forma sincretica nome + aggettivo) ma anche *odore aspro*; inoltre troviamo due apposizioni, *amazzonica* e *caraibica*, che sono concordate direttamente con il soggetto, e che concettualmente sono aggettivi molto connotati dal punto di vista semantico. Le giustapposizioni creano dunque

¹⁹ ANTONELLI 2010, pp. 131-133.

una serie di analogie concettuali che servono per descrivere evocativamente la misteriosa protagonista del brano.

3.1 *Un disco come un film*

L'ultimo step della scrittura cinematografica di Baglioni è *Io sono qui* (1995), nel pieno della *fase avanguardista*, un disco in cui il medium cinematografico si mostra e si svela, come avviene in buona parte delle avanguardie e nella *Novelle Vague*. L'album fa parte di una trilogia i cui tre atti sono costruiti ciascuno grazie ad uno stratagemma preciso: per il passato (*Oltre*) Baglioni ricorre al flusso di coscienza, per il futuro (*Viaggiatore sulla coda del tempo*, 1999) alle nuove tecnologie (internet su tutte), mentre per il presente (*Io sono qui*) viene scelto il cinema. Baglioni dunque usa il medium cinematografico come dispositivo per poter offrire uno sguardo sul *mondo presente* (non contemporaneo, ma il mondo reale e circostante²⁰) sia da un punto di vista strutturale (un film in musica, parole e performance, dunque un *film* che diventa *canzone*) che da un punto di vista simbolico (il cinema come metafora di un presente sfuggente, costantemente mediato da processi di visione che alterano la realtà, anzi, la rendono sfuggibile, indescrivibile e inarrivabile). L'album è composto da diciotto brani: undici sono canzoni canoniche, e rappresentano il «girato del film»²¹; due pezzi, solo strumentali, fungono invece da colonna sonora; gli ultimi cinque brani (chiamati *tempi*) sono caratterizzati invece sempre da una stessa musica (stratagemma ripreso da *Questo piccolo grande amore*, e poi riutilizzato nel remake del 2009, *Q.P.G.A.*, segno che il cinema è il *fil rouge* che lega questi due progetti molto distanti tra loro negli anni e nelle tematiche), ma con un testo che si rifà a più livelli al cinema. Si può osservare tutto questo a titolo esemplificativo nel testo del primo dei tempi, *Primo tempo*.

²⁰ Dunque, nell'accezione di *presente* più prettamente filosofica di «esistente, in atto» (cfr. GDLI online).

²¹ TALANCA 2017, p. 283.

Finestra di una casa
con il bianco quadrettato
(lento carrello in avanti) dal sole mezza invasa
lui col mento un po' appoggiato
sul bordo del piano
i tasti bianchi e neri
non c'è suono né rumori
(primo piano di lui) negli occhi ha dei pensieri
chiusi in cerca di colori
(stacco) ora corre una spiaggia
fatta a scimitarra
(interno giorno) lui buttato su un divano
abbraccia una chitarra
(fuori campo) una voce in napoletano
eco di un vecchio canto
che cammina in fondo al mare
e gli bagna le labbra
lui se la mette accanto
(particolare) sulle corde a risuonare

Le porzioni di testo tra parentesi non vengono cantate, ma sono sussurrate dalla voce dello stesso Baglioni e montate insieme alla melodia e alle note del pianoforte. In questi testi la scrittura filmica e cinematografica si fa esplicita ed il medium *si svela*; il cinema non detta più i modi e i tempi del racconto, ma *si fa esso stesso racconto*, “prestando alla canzone” i suoi artifici tecnici, esattamente come in una sceneggiatura cinematografica: Baglioni sfrutta appieno la testualità verbale, musicale e performativa della canzone per poter realizzare non soltanto una sceneggiatura, ma una vera e propria *messa in forma del film nella forma della canzone*. Dalla sceneggiatura cinematografica Baglioni prende i riferimenti alla location («Esterno, giorno»), le modalità tecniche di *chiusura o di raccordo*, affidate al parlato («stacco»); le *didascalie del personaggio*, inserite nel cantato («negli occhi ha dei pensieri») esattamente come i *titoli secondari*, che indicano

il luogo dell'azione («lui col mento un po' appoggiato / sul bordo del piano»); infine le indicazioni di *montaggio*, che di solito mancano nelle sceneggiature preparatorie al film (comparendo solo in quelle *desunte*²²), sono affidate al parlato (movimenti di macchina come «lento carrello in avanti», campi di ripresa come «fuori campo», zoom come «particolare», stacchi di montaggio come «stacco», oppure effetti o punti in cui posizionare la macchina da presa, presenti in altri brani). Questa strategia di scrittura filmica adottata dal cantautore romano è secondo Ciabattoni mutuata ancora una volta da due opere di Pier Paolo Pasolini, la raccolta *Bestemmia*, «un'opera poetica in forma di sceneggiatura cinematografica»²³, e la poesia *Una disperata vitalità*. Baglioni però, da autore di canzoni e non di poesie, non si ferma qua: l'arrangiamento minimale dei brani (solo pianoforte) serve a connotare realisticamente anche dal punto di vista performativo²⁴ (tramite l'arrangiamento, che è la *veste performativa* della musica di una canzone) la storia che viene raccontata, ossia la descrizione del presente di Baglioni, che egli stesso racconta sia come *artista* che allo stesso tempo come *uomo* (ecco perché è seduto al piano); la situazione “Baglioni-pianoforte” funge dunque da collante sul quale si stagliano le situazioni-concetto (come nel montaggio delle avanguardie) più varie, rappresentate dal girato delle canzoni (una donna nella doccia, il ricordo di un amore napoletano, la fine di una storia d'amore, la composizione notturna di un brano, un viaggio onirico, un concerto e molto altro ancora). Nei tempi inoltre Baglioni utilizza il sonoro *tout court*, secondo l'uso che ne fa proprio il cinema, inserendo nei brani alcuni *rumori*: nel *Terzo tempo* si ascoltano per esempio il rumore dei passi di due piedi (mentre in

²² BUCCHERI 2003, p. 57.

²³ CIABATTONI 2016, p. 134.

²⁴ La *performance* in canzone secondo Polo Giovannetti (2006, p. 14) coincide con l'*interpretazione*, ossia un «particolare atto di enunciazione che viene affidato alla persona fisica dell'esecutore. Non si dà – statutariamente – canzone senza esecuzione: la canzone deve risuonare in una voce e in un corpo (se del caso mediati dalla riproduzione, elettrica, elettronica o digitale – ma la sostanza non cambia, nemmeno quando i corpi siano totalmente virtuali); e i significati che il pezzo sprigiona vanno commisurati alla presenza di quel particolare cantante»; la *voce* per Roland Barthes è «atto di scrittura perché “mette su carta” e realizza la relazione tra componente verbale e componente musicale, unendole e fissandole in una cosa sola» (SIBILLA 2003, p. 152); la performance in canzone però non riguarda soltanto la voce, ma coinvolge anche «l'esecuzione musicale, l'apporto di strumentisti e arrangiatori, il gesto, la presenza scenica» (JACHIA 1998, p. 10), dunque anche l'arrangiamento.

sottofondo vanno i versi «e i suoi piedi che ora / vanno proprio a tempo / mentre scendono le scale»), mentre nel *Secondo tempo* si può ascoltare il passaggio di un'auto (durante i versi «lui strimpella su un volante / di un'auto scoperta»), il rumore dell'acqua della doccia che scende (con in sottofondo i versi «nella tenda della doccia / si muove una figura») e molti altri ancora come i rumori dei tasti di una macchina da scrivere, gli applausi del pubblico e gli schiamazzi degli spettatori di uno studio televisivo. Il disco *si fa "film"* grazie anche ad un uso cinematografico (e poco canzonettistico) del sonoro (e non a caso ai rumori sono molto attenti sia i registi delle avanguardie che gli autori della Nouvelle Vague francese).

Nel disco si possono infine osservare almeno altri tre elementi che testimoniano una transizione dal cinema alla canzone. 1. A livello strutturale (macrotesto), nell'album vi sono tre brani in posizioni-chiave che si rifanno alla struttura vera e propria di un film: *Inizio* (traccia 1, solo musicale), *Intervallo* (traccia 10, esattamente a metà tracklist, solo musicale) e *Fine* (l'ultima traccia del disco, la 18: un brano che inizia come uno dei *tempi*, ma poi prende una strada tutta sua); l'ultimo brano "vero" si intitola invece *Titoli di coda*, ed è tutto costruito sul rapporto metaforico tra vita e cinema: la morte dell'uomo è paragonata alla fine di un film (o anche di un'opera teatrale), esattamente come il finale di una pellicola, che si conclude definitivamente quando smettono di scorrere i titoli conclusivi. 2. Il secondo aspetto riguarda i singoli testi, in particolare il rapporto tra *canzoni* e *tempi*: tutti i quadri tematico-concettuali delle canzoni vengono anticipati nei tempi da uno o più versi, come appunto si fa nelle sceneggiature, in cui si riassume quello che poi si andrà a girare nelle singole scene (e che gli spettatori andranno a vedere). Si prenda a titolo esemplificativo sempre il *Primo tempo*: nei versi «negli occhi ha dei pensieri / chiusi in cerca di colori / (stacco) ora corre una spiaggia / fatta a scimitarra» si anticipa la sinossi del primo brano che segue immediatamente il tempo, *Le vie dei colori* (traccia 4), mentre il brano successivo, *Reginella* (traccia 5), è anticipato dai versi «(fuori

campo) una voce in napoletano / eco di un vecchio canto / che cammina in fondo al mare / e gli bagna le labbra». Dopo *Reginella*, troviamo *Secondo tempo* (traccia 6), nel quale si anticipa il contenuto del girato dei brani successivi (tracce 7, 8 e 9) fino al *Terzo tempo* (traccia 11, che segue l'intervallo) e così via, scorrendo fino alla fine dell'album. Nel "girato" però non si osservano particolari tecniche di scrittura cinematografica: il cinema non influenza più la modalità di racconto di queste canzoni, perché si è fatto *esso stesso* racconto. 3. In tutto il disco abbondano i riferimenti di carattere metaforico al cinema, esplicitati in particolare nella contrapposizione *attori/spettatori*, citata testualmente in due versi di *Fammi andar via* («io e te come in un fermo immagine / attori e spettatori»), e invocata nel ritornello di *Bolero* («Siamo sempre qua / storie in bianco e nero / dove abbiamo solo / un ruolo fisso da comparsa» - da notare il gioco dei contrasti *bianco/nero* e *ruolo/comparsa*). Da questo punto di vista, è particolarmente interessante *L'ultimo omino*, penultima canzone dell'album, brano che riproduce un videogioco, un altro esempio concreto di contrapposizione tra realtà virtuale (finzione) e mondo reale; all'inizio di ogni strofa la voce di Baglioni, parlando, annuncia il *livello* raggiunto, che non è nient'altro che una fase della vita raccontata attraverso una perifrasi di carattere metaforico («*Level one* / A cavallo di un girello / sempre a caccia di tesori / piccole dita di mela sul castello / con le carte e un vento / abbatte quadri e cuori»). Per suggellare definitivamente ed esplicitamente (come se ce ne fosse ancora il bisogno) il legame dell'album con il cinema, il brano si chiude con la ripresa quasi letterale del celebre monologo finale di *Blade runner*, che Baglioni recita quasi rappando sulle note di uno stacchetto musicale. All'interno di questo brano la strategia linguistica consente di trasformare la forma del videogioco nella forma-canzone, denotando un tentativo di rimediazione²⁵ che va oltre il cinema, ma che guarda al videogioco come una forma nuova del contemporaneo utilizzata

²⁵ Un simile processo di rimediazione in canzone era già stato realizzato nel 1981 nel brano *Fotografie*, una canzone costruita come *un album di fotografie*, stratagemma a-narrativo piuttosto originale usato per descrivere lo sviluppo e la fine amara di una storia d'amore.

per esplicitare il tema di fondo del disco, ampliando la prospettiva già decisamente intermediale. Il trattamento del tempo è ancora centrale, anche se in maniera diversa: il cinema è colto nella sua funzione più *documentaria* e strettamente riproduttiva, quella di un *occhio meccanico* (per citare ancora Vertov) grazie al quale si può avere uno sguardo nuovo e unico (in questo caso, di carattere metaforico e simbolico) sulla realtà circostante, dunque sul *presente*.

Io sono qui dunque rappresenta per Baglioni il punto di arrivo di un percorso tutto legato al cinema come medium: non più soltanto la gestione del tempo, ma la struttura stessa dell'album (macrotesto) e di alcuni singoli brani (i tempi) diventano un vero e proprio film, anche senza immagini; inoltre, il cinema è invocato anche come paradigma di una realtà, quella di fine Novecento, difficile da comprendere in altra maniera; infine, il cinema si offre come veicolo, strumento e dispositivo per poter cogliere l'essenza più profonda di questa nuova realtà. Come se, in accordo con Hauser, Baglioni volesse suggellare davvero che il secolo che si sta chiudendo, il Novecento (l'album è del 1994), si sia tutto sviluppato proprio «sotto il segno del film».

4.1 *Conclusioni*

Da questa breve analisi per campioni si è potuto osservare quanto il cinema sia stato importante all'interno dell'opera di Baglioni almeno in quattro aspetti.

1. Nella *struttura*: la struttura del film (macrotesto-album) e la sua modalità di narrare per inquadrature (singole canzoni e versi) hanno influenzato più o meno tutta la produzione del cantautore romano, fino all'esperimento finale della resa di un film nella forma-canzone.
2. Nello *stile*: Baglioni ha fatto della scrittura cinematografica un tratto caratteristico del proprio stile, soprattutto per quanto riguarda la componente strettamente verbale, ma non solo (come si è visto per i *tempi*).

3. Nel *significato*: la forma-canzone ha allargato le proprie possibilità di generare significati e di maturare più livelli di significazione grazie al cinema, superando così anche alcuni dei suoi limiti espressivi e formali.
4. A *livello intermediale*: la canzone ad un certo punto non basta più a sé stessa, ma per implementare il suo discorso ha avuto bisogno, nel caso di Baglioni (e probabilmente anche di altri), di guardare al più togato cinema, creando così un ponte e un legame inscindibile tra i due media, essendo essa stessa, oggi, per sua natura, un «oggetto intermediale»²⁶ e «un'entità narrativa migrante e trasmediale»²⁷.

Nel passaggio da cinema a canzone ha avuto un ruolo centrale il cambiamento della *gestione del tempo* in relazione alla *struttura del racconto* e dell'opera: è proprio grazie alla differente gestione del tempo che la canzone per Baglioni ha guardato *concretamente* al cinema mutuando alcune sue modalità espressive (nonostante la differenza sostanziale tra i due media), permettendo addirittura che si sviluppassero tre riconoscibili e differenti fasi di scrittura cinematografica, ognuna ispirata ad un momento-chiave della storia del cinema. Si può dunque affermare che la produzione in canzone di Baglioni si sia declinata nel «segno del film», esattamente come affermava Hauser per quanto riguarda l'intersezione fra le arti del Novecento; l'opera del cantautore romano, tuttavia, non è che soltanto *una* delle tante occasioni di mutua interazione tra canzone e cinema che si sono sviluppate nel nostro paese: un'analisi comparatista, inter-semiotica, post-analitica e interdisciplinare, come quella condotta in questa sede, può fare luce sulla collaborazione proficua tra cinema e canzone, due mondi che hanno condizionato (e condizionano tutt'ora) sensibilmente l'immaginario pop del nostro paese, che si sono influenzati tra loro in modo vicendevole e reciproco dalla loro nascita fino ai nostri giorni.

²⁶ SIBILLA 2003, p. 130.

²⁷ SPAZIANTE 2013, p. 70.

Bibliografia

- ANTONELLI GIUSEPPE, *Ma cosa vuoi che sia una canzone? Mezzo secolo di italiano cantato*, Il Mulino, Bologna, 2010.
- BERTOLONI LUCA, *La lingua delle canzoni di Claudio Baglioni [1980-1990]*, tesi di Laurea Triennale in Lettere Moderne, Università di Pavia, relatore prof. Mirko Volpi, correlatore prof. Pietro Benzoni, [www.academia.edu/33678085/ La_lingua_delle_canzoni_di_Claudio_Baglioni_1980-1990_](http://www.academia.edu/33678085/La_lingua_delle_canzoni_di_Claudio_Baglioni_1980-1990_), A. A. 2016-2017.
- BERTOLONI LUCA, *Nel segno del film, nel segno della canzone: la situazione italiana. I casi di Claudio Baglioni e di Nanni Moretti*, tesi di Laurea Magistrale in Filologia Moderna, Scienze della Letteratura, del Teatro e del cinema, Università di Pavia, relatrice prof. Federica Villa, correlatore prof. Paolo Jachia, A.A. 2018-2019.
- BUCCHERI VINCENZO, *Il film. Dalla sceneggiatura alla distribuzione*, Carocci, Roma, 2003.
- BUZZI MAURO, *La canzone pop e il cinema italiano. Gli anni del boom economico (1958-1963)*, Kaplan, Torino, 2013.
- CAGGIANI FILIPPO MARIA, *Oltre. Storia e analisi del capolavoro di Claudio Baglioni*, <http://baglioni.paroledimusica.com>, 2010.
- CIABATTONI FRANCESCO, *Pier Paolo Pasolini e le canzoni di Claudio Baglioni*, in “The Italianist”, 27, 2007.
- CIABATTONI FRANCESCO, *La citazione è un sintomo d’amore*, Carocci, Roma, 2016.
- CIABATTONI FRANCESCO, *Dante and Italy’s Singer-Songwriters*, “Italian Quarterly”, pp. 62-80, 2017.

- COLOMBATI LEONARDO, *La canzone italiana. 1861-2011. Storie e testi, Vol. II*, Mondadori, Ricordi, Milano, 2011
- ELIAS CATHY ANN, *Claudio Baglioni, the Apollo of Musica Leggera*, in A. CICCARELLI, M. MIGLIOZZI, M. ORSI (a cura di), *Musica pop e testi in Italia dal 1960 ad oggi*, Longo Editore, Ravenna, 2015.
- GDLI = *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, a cura di S. Battaglia, Grandi opere Utet, Accademia della Crusca, www.gdli.it.
- GIOVANNETTI PAOLO, *Che cosa può insegnare la canzone alla poesia?*, in N. MEROLA (a cura di), *La poesia italiana del secondo Novecento: atti del convegno di Arcavacata di Rende (27-29 maggio 2004)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006.
- HAUSER ARNOLD, *Storia sociale dell'arte* [1951], Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2001.
- JACHIA PAOLO, *La canzone d'autore italiana 1958-1997*, Feltrinelli, Milano, 1998.
- JACHIA PAOLO, PARACCHINI FRANCESCO, *Baglioni-Morandi: due capitani coraggiosi*, Azzurra Music, Pastrengo (VR), 2015.
- JACHIA PAOLO, *Claudio Baglioni. Un cantastorie dei giorni nostri (1967-2018)*, Fratelli Frilli, Genova, 2018.
- MENGALDO PIER VINCENZO, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991.
- PEDRINELLI ANDREA, *Quel gancio in mezzo al cielo. Claudio Baglioni, canzoni tra l'uomo e Dio*, Ancora, Milano, 2007.
- SERIANNI LUCA, BORGNA GIANNI (a cura di), *La lingua cantata: L'italiano nella canzone dagli anni Trenta ad oggi*, Garamond, Roma, 1994.
- SIBILLA GIANNI, *I linguaggi della musica pop* [2003], Strumenti Bompiani,

Milano, 2014.

SPAZIANTE LUCIO, *Testualità, quasi-mondi, ecosistemi mediali*, in C. BISONI, V.

INNOCENTI (a cura di), *Media Mutations. Gli ecosistemi narrativi nello scenario mediale contemporaneo. Spazi, modelli, usi sociali*, Mucchi editore, Modena, 2013.

TALANCA PAOLO, *Il canone dei cantautori italiani. La letteratura della canzone d'autore e le scuole dell'età*, Carabba, Lanciano, 2017.

VILLA FEDERICA, CARLUCCIO GIULIA, MALAVASI LUCA, (a cura di), *Il cinema. Percorsi e questioni teoriche*, Carocci, Roma, 2015.