

LUCA BERTOLONI - ARIANNA CHIEPPE

«ALTROVE E QUI»: TRAIETTORIE GEOGRAFICHE NEL CANZONIERE DI CLAUDIO BAGLIONI

Le rappresentazioni territoriali nei prodotti mediali di carattere finzionale riscuotono da tempo interesse da parte dei geografi. Ancora poco esplorato è, tuttavia, il mondo della canzone, analizzata prevalentemente come insieme di cartografie, elencazione di toponimi o riflessione intorno a pratiche sociali condivise, venendo considerata soltanto in poche occasioni come una macchina simulante della territorialità, secondo il modello proposto da Marcello Tanca¹.

Nella canzone italiana, attraversata da diverse forme di scrittura geografica, appare interessante il caso di Claudio Baglioni (1951), nel cui canzoniere la geografia non assume solo carattere narrativo o posizionale, ma si esprime nei termini di una territorialità dinamica che si muove dall'ambiente urbano della capitale vissuto dall'autore negli anni dopo il Sessantotto fino ad arrivare a toccare paesaggi a-referenziali che agiscono come dispositivi configurativo-esistenziali². Tutto il suo canzoniere è attraversato da una coscienza geografica che si esprime nella dialettica tra un "qui" transitoriamente presente, geo-localizzabile e socialmente attivo, e un "altrove" eterno, metafisico e trasformativo, che permette, tramite itinerari in divenire, di percorrere nuove topologie esistenziali³.

Una prima traiettoria geografica che emerge nelle sue canzoni è quella *referenziale*, in cui, tramite un'abbondanza di designatori rigidi, si osservano alcune mappature di percorsi e itinerari narrativi che procedono in parallelo tra istanze di racconto e territori agiti; i paesaggi impiegati in questa traiettoria, infatti, non svolgono mai una funzione meramente figurativa o scenografica, ma dialogano con la diegesi dei dischi e dei brani in termini drammaturgici. Esempi prototipici di questo modello sono le

¹ TANCA M., *Geografia e fiction. Opera, film, canzone, fumetto*, Milano, FrancoAngeli, 2020.

² Per una contestualizzazione si rimanda a BERTOLONI L., *Frugando parole. Lingua e stile delle canzoni di Claudio Baglioni*, Roma, WriteUp, 2023.

³ TURCO A., *Configurazioni della territorialità*, Milano, FrancoAngeli, 2010.

due versioni di *Questo piccolo grande amore* (quella originale del 1972 e ancora di più il suo ampliamento transmediale del 2009), le cui *soundtrack* sono inframezzate da brevi brani di carattere locativo riconoscibile sin dai titoli (*Stazione Termini*, *Porta Portese*, etc.). Più in generale, in questi due album Roma (teatro della storia) è scandagliata in molti angoli urbani referenzialmente connotati e posizionalmente collocati (Piazza del Popolo, il Tevere, Porta Portese, Via di Ripetta, etc.), che tuttavia non fanno solo da cornice alla vicenda amorosa, ma vi prendono parte condizionando direttamente le azioni di un io narrante che si muove tra essi in un percorso evolutivo e dinamico, e agendo su un piano ritmico nel tessuto macrotestuale del *concept*. I diversi snodi urbani vengono percorsi dall'*alter ego* del giovane Baglioni assumendo la medesima funzione sociale che avevano nella capitale negli anni post-Sessantotto: Piazza del Popolo è un ampio luogo aperto alle contestazioni da cui l'io protagonista cerca di fuggire, poiché non si sente parte di quelle istanze politiche (nonostante ne condivida l'afflato proiettivo); il lungotevere invece si configura come un frammento di altrove urbano in cui vivere liberamente gli inizi della relazione amorosa; la stazione Termini, di contro, con l'irrompere invasivo della modernità ferroviaria, è il luogo in cui si rompono gli idilli a causa della partenza del protagonista per il servizio militare. Da ultimo, Porta Portese rappresenta l'anima più tradizionalmente cosmopolita, caciaronna e disorientante della capitale, evidenziata dalla presenza di stornelli in romanesco (attraverso cui si manifesta il *genius loci* romano) che tuttavia non riescono a tessere un paesaggio sonoro sufficientemente confortevole per il protagonista, frastornato non solo dalla confusione del mercato, ma anche dall'incontro della propria amata con un altro uomo, che segna la fine del sogno giovanile. La traiettoria referenziale è dunque direttamente filtrata dall'esperienza autobiografica del cantautore, trasportata intercettando una serie di abitudini sociali potenzialmente condivisibili anche dai coetanei di Baglioni.

La seconda traiettoria, che si condensa soprattutto negli anni Ottanta, è invece quella *simbolica*, tracciata tramite designatori accidentali che non rimandano a punti precisi sulla carta, ma evocano appunto il valore simbolico degli elementi che compongono i paesaggi. A dominare questa traiettoria, che esordisce in brani come *Poster* (1975), ricco di panchine, metrò e distributori del caffè, è un paesaggio urbano non determinato, che in particolare ne *La vita è adesso* (1985) appare associabile, ancora una

volta, a quello della capitale, soprattutto grazie ad una serie di rimandi lessicali che attingono alle opere romane di Pier Paolo Pasolini (in termini come *borgate* o *montarozzo*), pur senza mai ricorrere a forme di designazione esplicitamente referenziale. In questo album la città-protagonista appare vista dall'alto tramite l'occhio di una macchina da presa neorealista, nello scorrere anonimo di una giornata – dal risveglio (1. *Un nuovo giorno, un giorno nuovo*) alla conclusione (10. *Notte di note, note di notte*) – tutta ritmata dalle azioni automatiche di personaggi anch'essi anonimi che ne popolano le strade. Laddove la denominazione è completamente assente, prevale la reificazione, ossia il controllo materiale del territorio: inquadrando la città prima dall'alto e poi dal basso (come un cine-occhio vertoviano che si infiltra in strade e cortili) emergono infatti molti elementi del paesaggio urbano di una città italiana mediamente industrializzata dei primi anni Ottanta, con lampioni, luci grigie, marciapiedi, antenne, metrò, vetrine illuminate, tram e portoni di palazzi. Questa città diventa così emblema di un'urbanizzazione disorientante che sembra spersonalizzare l'essere umano, diviso tra anonime, perpetue e ordinate processioni laiche verso i luoghi di lavoro («nelle vie e chi di luce come di candela / camicie silenziose nel mattino», *Un nuovo giorno, un giorno nuovo*; «questi altri strangolati da cravatte / che dentro la ventiquattre portano la guerra», *Uomini persi*), e spontanee e disordinate vitalità di chi insegue un sogno, di chi cerca spasmodicamente l'amore come mezzo per evadere dall'opprimente e ripetitiva quotidianità («Amori / eterni come l'acqua alle fontane», *Amori in corso*) o di chi sente il bisogno di fuggire verso luoghi di libertà («Un treno per dove libero e ribelle / correrò come un cavallo / sotto grappoli di stelle», *Un treno per dove*).

L'antinomia tra un paesaggio urbano in bianco e nero e le azioni degli uomini che, tramite l'amore e il sogno, cercano i colori, è estremizzata nei dischi degli anni Novanta, dove la contrapposizione cromatica si esplicita nel contrasto tra il grigiore dei metalli delle città e i colori portati da una figura mitologica che le attraversa, un Cavaliere *alter-ego* dello stesso Baglioni: gli elementi della natura incontaminata, di carattere prevalentemente marino (scogliere, cristalli), irrompono così nel grigiore della città de *Le vie dei colori* (1995), trasportati epicamente e liturgicamente dal Cavaliere che trasforma gli elementi urbani degradanti (ciminiera, lamiere metalliche, gru) in occasioni di allegre feste colorate («sulle ciminiera disegnò un castello di corallo / e al ballo tutto il quartiere andò»).

Questo contrasto anticipa la terza e ultima traiettoria, quella *irreale* (da *Cuore d'aliante*, 1999: «Io resto qua / nell'irrealtà»), che coinvolge principalmente i brani degli anni Novanta e dei Duemila. Lasciati da parte i paesaggi urbani, in questa traiettoria prevalgono le rappresentazioni di ambienti naturali connotati in termini mistico-esoterici, in cui sono assenti gli elementi di controllo simbolico, materiale e organizzativo della superficie terrestre a favore di una figurazione duale della natura, pacifica e vitale da un lato (distese d'acqua o immense praterie), inospitale e insidiosa dall'altro (con paesaggi desertici o montani: «camminerai / un deserto arido / tra dirupi e gole», *Sì, io sarò*, 1999). Tali ambienti, descritti lessicalmente in termini terrestri, in realtà assumono una connotazione interiore: sono infatti spazi immateriali dell'introspezione, che si trasformano in territori emozionali quando vengono attraversati dai tanti io borghesiani del cantautore (Cucaio, il cavaliere, il viaggiatore), che si moltiplicano non solo nel tempo (passato, presente, futuro) ma anche nello spazio. Baglioni inscena così un animismo diffuso che pervade la natura anche quando, occasionalmente, utilizza ancora designatori referenziali rigidi, come ne *Le mani e l'anima* (1990), in cui il continente-Africa, personificato, prende la parola attraverso una serie di suoni consonantici e allitteranti duri (che ricreano i movimenti della terra) per lanciare un disperato grido a causa delle vessazioni subite dagli esseri umani, oppure designatori simbolici, come in *Isole del sud* (2013), dove mancano riferimenti diretti alla Lampedusa tanto amata, ma è evocato genericamente un sud periferico, marginale e liminale del mondo (e dell'umanità).

Nel canzoniere di Baglioni si materializza così un *altrove* geograficamente, temporalmente e umanamente lontano rispetto al *qui* del presente: un'irrealtà verso cui tendono gli *alter-ego* del cantautore («dove ce ne andremo / verso l'orizzonte / di là, di là dal ponte», *Di là dal ponte*, 2003) che provano a vincere il tempo e a districare la complessità esistenziale del presente. Tale contrapposizione è esplicitata nel brano che apre il suo ultimo album, *Altrove e qui* (2020), in cui il designatore *altrove* è riferito a una condizione di alterità che Baglioni stesso ha provato in molti momenti della sua vita, e il *qui* rappresenta la gabbia dell'orizzontalità del quotidiano. La territorialità baglioniana non si dà allora mai in termini solo contemplativi, ma si esprime nella dialettica tra impulsi descrittivi e bisogni emotivi, facendo da un lato dialogare l'impianto designativo con una geografia nomadica, di ricerca costante, e risultando dall'altro come

l'esito di un'azione processuale e trasformativa (il *cammino* lungo la *strada*) che ogni essere umano deve compiere nel tempo e nello spazio esteriore e interiore per raggiungere un territorio (ciascuno il suo) in cui poter trovare la pace e l'armonia con il mondo circostante.

Università degli Studi di Pavia
bertoloni.luca@gmail.com

Alma Mater Studiorum Università di Bologna
chieppea@gmail.com