

## Parallelismi e inversioni: l'impensato del semiologo<sup>1</sup>

Gianfranco Marrone

**Abstract.** The emphasis on the search for a method identifies Semiotics among human sciences. One of the guiding principles of this search is poeticness, conceived as a core mechanism of meaning-making structures. As Jakobson, Lévis-Strauss and, finally, with its exemplar analysis of Maupassant, Greimas illustrate, looking for parallelisms and inversions between expression and content is one of the most marking traits of Semiotic methodology. In order to clarify this point, the article resumes a previous semiotic analysis of Paolo Conte's song *Pittori della domenica*, a text with manifest poetic features. The objective is not to articulate further what previously found, but to illuminate the underlying choices and questions that guided the path of the analyst, giving a voice to an otherwise tacit know-how.

*Sarebbe bello fare un'analisi approfondita  
di questo testo, ma porterebbe via tantissimo tempo.  
(sintagma cristallizzato che introduce  
molti interventi nei convegni di semiotica)*

### 1. Metodologia e saper-fare

Greimas ripeteva spesso che la semiotica è nata più che altro come esplicitazione, e riorganizzazione coerente, del saper fare implicito di alcune discipline umanistiche come la filologia, la lessicologia, la critica letteraria, la storia delle arti o il comparativismo religioso. Discipline con una lunga tradizione alle spalle, e considerevoli risultati esplicativi, che, pur basandosi su procedure rigorose, non sembrano interessate a vantare un qualche metodo di ricerca o modello d'analisi. Se per le cosiddette scienze della natura la questione del metodo, da Bacon e Descartes in poi, è costitutiva (al punto da poter essere talvolta programmaticamente denegata), per le discipline umanistiche, pur non ponendosi con la medesima imperiosità, tale questione è tanto decisiva quanto implicita, tacita, quasi vergognosa di sé stessa. È in questo senso che la teoria della significazione – per quanto inevitabilmente attraversi quattro diversi livelli operativi: empirico, metodologico, teorico, epistemologico – è innanzitutto una disciplina metodologica, proponendosi addirittura, auspicava lo stesso Greimas, come metodologia tout court per le scienze umane e sociali.

Oggi questo genere di proposta, effettivamente un po' enfatica, appare rivedibile, a causa di svariate ragioni che non metto conto discutere qui. I confini fra le discipline sono più sfrangiati o, meglio, in costante rielaborazione; per non parlare dei loro oggetti di conoscenza, costruiti, decostruiti e ricostruiti in continuazione. Di modo che ogni discorso sul metodo, in campo umanistico, sa adesso di stantio, di sospettosamente preoccupante, perversa spia della volontà di riversare le problematichità d'ogni vissuto soggettivo e d'ogni fenomeno socio-culturale entro l'alveo, tanto riduttivo quanto pacificante, della logica

---

<sup>1</sup> Ringrazio Pierluigi Cervelli, Tarcisio Lancioni, Dario Manganò e Maria Pia Pozzato per i consigli e le critiche.

da ingegneri lévitraussiani, se non della naturalità, della biologia, di meccanismi cerebrali – o mentali – tanto universali quanto estendibili a dismisura. Così la semiotica, pur senza dimenticare le sue radici post-cartesiane, non solo ha cessato di offrire i propri servizi come teoria generale del metodo d'ogni sapere umanistico, ma ha anche smesso di discutere con le altre discipline della medesima area (come, soprattutto, le ricerche sociologiche e storiche, le indagini letterarie e quelle antropologiche) circa eventuali comuni modelli strategici di conoscenza e di interpretazione del mondo. Il metodo, come tutte le mode, è passato di moda; e la semiotica, divenuta una disciplina come tutte le altre nel mercato del sapere, appare sempre più alla ricerca di sé stessa, ancora più costretta nel famigerato “varco strettissimo” fra metafisica e logica matematica (ancora Greimas 1970, p. 12) o, aggiornando i termini, fra l'*anything goes* di molti cultural studies e lo sperimentalismo aprioristico di scienze cognitive e neuroscienze. Da una parte tutto fa brodo, e basta indicare fatti e problemi anziché spiegarli; dall'altra a tutto si crede, e si sottostà, purché abbia il marchio di fabbrica di una durezza sedicente scientifica.

Ecco allora arrivato il momento, per la scienza della significazione, non solo e non tanto di fare chiarezza ripensando al ruolo del livello metodologico della semiotica fra l'empirico, il teorico e l'epistemologico (Marrone 2021a), ma di invertire la direzione dello sguardo puntandolo su di sé, sul proprio saper fare implicito, su quell'impensato che precede e accompagna ogni analisi testuale e discorsiva, etnografica e socio-culturale.

La semiotica, filosofia con altri mezzi, non ha fatto altro, nel corso della sua breve storia, che elaborare modelli d'analisi, usando i propri oggetti di conoscenza (i famosi testi-‘selvaggi’) come stimolo per rendere tali modelli sempre più performanti, per dotarli di maglie sempre più sottili, più fini, capaci di articolare ancora per comprendere meglio. Così facendo, ha moltiplicato le analisi, anzi ha fatto dell'analisi testuale (o comunque la si voglia chiamare) il proprio punto di forza, il marchio della sua riconoscibilità, la legittimazione della sua esistenza in vita. Ne è scaturito, col passare degli anni e il parallelo ampliamento dei campi di indagine, una sorta di automatismo dello sguardo semiotico verso la significazione umana e sociale, una specie di incorporata prassi di ricerca, fatta propria al punto da divenire impensata: come dire tutto un saper-fare che non è più, o non è ancora, un vero e proprio metodo, e che richiede perciò – esattamente come faceva Greimas con la filologia – una qualche forma di esplicitazione, di chiarimento epistemologico (cfr. Marrone 2010, 2021c).

Dobbiamo insomma chiederci: di cosa parliamo quando parliamo d'analisi semiotica? Quali sono i gesti mentali, i dispositivi strategici, le tattiche di esplorazione adoperati dal semiologo (perennemente) al lavoro? quali antenne costui tiene costantemente tese? e, di conseguenza, verso cosa le orienta? che cosa in prima istanza egli va a cercare per ri-costruire la significazione, per inventare la testualità, per trasformare il senso in significazione?

## 2. Poeticità diffusa

Provare a rispondere a queste domande porta dapprima, e molto rapidamente, a ricordare che il senso si dà per differenza, che la significazione scaturisce dalle relazioni, di modo che la discontinuità sta alla base d'ogni attribuzione di significato e di valore, sia esso individuale o collettivo. Le relazioni precedono i termini, li costituiscono e li disfano di continuo. Non fatti o cose, oggetti materiali o dati bruti (ammesso che esistano) occorre dunque ricercare, ma differenze e relazioni pertinenti fra di essi, interruzioni che generano senso e trasformazioni che lo rigenerano. Strutture insomma, non ontologicamente date, ma epistemologicamente necessarie.

Fra le accortezze implicite di questo saper-fare semiotico c'è, per nulla paradossalmente, la ricerca della poeticità, di quel celebre paradigma che, dispiegandosi nel sintagma, genera ripetizioni zoppicanti, false ridondanze, manifestazioni concomitanti di elementi oppostivi, ora sul piano dell'espressione ora su quello del contenuto, ora – ma assai meno di rado – su entrambi. Una ricerca insomma, prima d'ogni

altra cosa, di parallelismi e di inversioni. Jakobson (1963), è noto, a partire dai suoi primi studi sui dispositivi formali della poesia e sul principio di letterarietà evocato dall'Opojaz, aveva appunto spiegato come la poeticità sia un meccanismo semiotico che si ritrova ben al di là dei testi propriamente poetici (i quali variano parecchio a seconda delle epoche e delle culture; cfr. Lotman 2022): l'esempio di "I like Ike" è fulminante. A suo avviso la poeticità emerge ogni qualvolta le disgiunzioni paradigmatiche (*aut-aut*) si ritrovano associate nel medesimo sintagma (*et-et*), andando a costituire una relazione d'altra natura (*ve/ve*) che, superando l'arbitrarietà della significazione linguistica, genera nuovi possibili significati o quanto meno suggerisce altre piste interpretative. La materia dell'espressione, per dirla con terminologia hjelmsleviana, già divenuta sostanza grazie a una qualche precedente operazione di formazione, viene ulteriormente ritagliata generando nuovi formanti e dunque nuovi significati. È il fenomeno del fonosimbolismo – che successivamente Greimas ribattezzerà semisimbolismo – il quale porta a motivare una sostanza altrimenti arbitraria. Principio che vale per la sonorità, cioè per i testi verbali, ma anche per altri linguaggi, altre forme espressive, a cominciare dall'immagine. Così Lévi-Strauss (1964) usa questa stessa idea per ricostruire paradigmi a partire dai sintagmi dei miti amerindi, mentre Greimas (1966) suggerisce che può valere anche il contrario: nel sintagma narrativo del mito un contenuto posto all'inizio (primo elemento del paradigma) viene rovesciato alla fine (secondo termine): la trasformazione narrativa, manifestando entrambi i termini di un'opposizione semantica, è intrinsecamente poetica. Del resto, per spiegare in cosa consista il linguaggio plastico presente in certe immagini, funzionante per lo più mediante semisimbolismi, Greimas (1984) evocava giusto gli esempi della poesia jakobsoniana e del mito lévi-straussiano. Ci sono rime sonore come rime visive, figurali talvolta, eidetiche, topologiche o cromatiche talaltra.

Può accadere, come Floch (1995) ha ricordato citando lo studio lévi-straussiano sulle maschere amerindie, che in due culture diverse (o anche, più semplicemente, in due opposte comunicazioni di brand) al medesimo significante corrisponda un significato opposto oppure, viceversa, lo stesso significato venga espresso da due significanti opposti. Così i loghi IBM e Apple dicono del medesimo progresso tecnologico che cambia le vite quotidiane, ma lo fanno l'uno in forma di sigla verbale l'altro in forma di costruzione visiva, andando a innescare una fitta serie di opposizioni sia plastiche sia figurative che portano avanti il medesimo discorso nel mondo dei consumi informatici e della relativa comunicazione di marca. Possono darsi dunque inversioni espressive e parallelismi semantici, come anche il contrario, parallelismi espressivi e inversioni semantiche. La moda, la cucina, il cinema, il teatro, l'architettura, il design funzionano per lo più in questo modo.

### 3. Spie sonore, rime figurali

Quest'insistente ricerca dei parallelismi e delle inversioni, a lungo andare, è divenuta una specie di impensato semiotico, di automatismo pre-metodologico, di piccolo stratagemma per orientare l'analisi dei testi. Ritrovare una ripetizione sonora, più o meno totale, più o meno approssimativa, come anche visiva o audiovisiva, diviene una specie di prassi consolidata, alla ricerca di quelle spie sul piano del significante che possano comportare delle disgiunzioni su quello del significato: disgiunzioni topiche (cioè di argomento) ma anche attoriali, spaziali, temporali, figurative e così via.

Analizzando "Deux amis" di Maupassant, Greimas (1976) ha osservato come il dispositivo discorsivo che permette di intercalare una sequenza in un'altra può generare un flash back pragmatico che è un avanzamento cognitivo: la narrazione delle battute di pesca dei due amici "prima della guerra" è ciò che sta pensando Morissot nel momento in cui "riconosce un amico" in Sauvage incontrato per caso lungo il boulevard extérieur di Parigi "in un limpido mattino di gennaio". Scrive Greimas:

Si ricorderà che le ultime parole della sequenza intercalante, sulla riva del fiume [*bord de l'eau*], designano il luogo topico della sequenza intercalata, e che l'ultima parola di tale sequenza, *boulevard*,

indica il luogo di incontro dei due amici, ossia lo spazio della sequenza intercalante. Queste indicazioni spaziali rinviano da una sequenza all'altra e "assicurano la transizione" (Greimas 1976, p. 69).

Possiamo star certi che a fare da spia testuale di questo dispositivo (a far tendere le antenne semiotiche di Greimas) è stata l'assonanza, quasi un anagramma fra *bord de l'eau* e *boulevard*: un parallelismo sonoro cui corrisponde un'inversione semantica. Tanto più significativo quanto l'acqua (*eau*), in generale, avrà in tutto il racconto una valenza positiva (omologata alla /non-morte/); e a far da destinante ingannatore ai due amici sarà dell'acquavite (*eau de vie*).

Mi fece notare questo espediente, questa ricerca del parallelismo sonoro (su cui Greimas non dice in effetti quasi nulla), Paolo Fabbri, quando insieme cercavamo un qualche criterio per estrapolare dal romanzo *Paolo il caldo* di Brancati un breve testo circa "la luce del Sud" sul quale avevamo deciso di lavorare (Fabbri, Marrone 1992). Come segmentare quel testo nel testo? Seguendo quanto Greimas aveva lasciato implicito, andammo alla ricerca di possibili indicazioni sul piano della sostanza sonora. E individuammo, come inizio del nostro testo, la frase "la cosa che più si isola dalle altre ([...] è la luce)", ponendovi come conclusione "(apprensione); parola ricorrente nella mia Isola, e più della parola, la cosa stessa"<sup>2</sup>. Tre termini detti all'inizio (*cosa, più, isola*) tornano alla fine (sono "parole ricorrenti") anche se con valori semantici differenti: nell'incipit *cosa* indica genericamente un'entità da osservare nel paesaggio siciliano, alla fine viene invece contrapposta alla parola; *isola*, a sua volta, è prima un verbo (dunque in minuscolo) e poi un sostantivo che indica una precisa regione ("la *mia* Isola", dunque in maiuscolo); quanto a *più*, mantiene il medesimo significato in entrambe le repliche. Ora, questi parallelismi portano a un'inversione, o meglio a una trasformazione narrativa: la luce diviene apprensione, una proprietà del paesaggio produce una passione che è insieme del corpo e dell'animo. Come s'è detto, questi meccanismi basilari della poeticità non sono presenti soltanto nei testi linguistici ma anche in quelli più ampiamenti narrativi, verbali e no. Quando ho lavorato su *Arancia meccanica*, romanzo e film, per esempio, sono andato in cerca di parallelismi e inversioni nelle relazioni fra corpi e spazi (Marrone 2005): tutto il corso della vicenda è costellato di corpi contenuti in uno spazio e corpi contenitori, dunque spazi essi stessi; e ci sono, conseguentemente, movimenti di intromissione dei corpi in certi spazi (con relativa espulsione), come intromissioni di varie sostanze dai corpi (e relativa espulsione). Con movimenti variamente metaforici, tali per cui una sostanza che esce da un corpo e un corpo che esce da uno spazio finiscono per fare rima, alternandosi efficacemente: essendo il suo corpo pieno di musica, e non potendola eliminare, Alex si getta dalla finestra e... guarisce. Risorge potremmo dire, grazie anche alle indicazioni espresse nella copertina di un libro, dato che il testo – rigorosamente diviso in tre parti pensate come tesi, antitesi e sintesi – presenta sia una isotopia cristiana sia una isotopia libresco. Lo scontro narrativo fra due tipi di corpo – il *Körper* agognato da Brodsky e il *Leib* vissuto da Alex – diviene possibile proprio grazie a questi giochi incrociati fra parallelismi espressivi e inversioni semantiche.

Un caso analogo in cui mi sono recentemente imbattuto (Marrone 2021), per quanto in un contesto assai differente, è quello che mette in relazione la confezione di una pietanza tipica siciliana, le sarde a beccafico, con un romanzo di Andrea Camilleri dove il commissario Montalbano mangia proprio quel piatto. Le sarde a beccafico si chiamano così perché, secondo la leggenda, imitano l'uccelletto di cui portano il nome: come quest'ultimo mangiando fichi fa sì che le sue carni divengano assai gustose, analogamente la sarda viene farcita con un ripieno agrodolce che la rende molto gradevole al palato: un cibo povero ne imita uno aristocratico per via di una rima figurale: quella, ancora una volta, di un corpo contenitore che introduce al proprio interno sostanze gastronomicamente di rilievo. Bene,

---

<sup>2</sup> Una riprova esteriore dell'efficacia di questa procedura sta nel fatto che, tempo dopo, scoprimmo che il brano che avevamo estratto in quel modo dal romanzo era di fatto, con quell'inizio e quella fine, il testo di un articolo che Brancati aveva pubblicato anni prima sul *Corriere della sera*, e che aveva poi raccolto in un libro dal titolo *Il borghese e l'immensità*. Inserendolo, infine, tale e quale nel romanzo – da dove noi (è il caso di dire) l'avevamo isolato.





mangiando le sarde a beccafico il corpo di Montalbano diviene esso stesso una farcitura. Nell'incipit del *Ladro di merendine* leggiamo:

S'arrisbigliò malamente: i linzòla, nel sudatizzo del sonno agitato per via del chilo e mezzo di sarde a beccafico che la sera avanti si era sbafàto, gli si erano strettamente arravugliate torno torno il corpo, gli parse d'essere addiventato una mummia (Camilleri 1996, p. 9).

Salvo Montalbano, a causa delle sarde mal digerite, è penosamente arrotolato nelle lenzuola sudaticce e diventa una mummia. Uomo d'ordine e di passione, il celebre commissario diviene come il ripieno delle sarde di cui è pieno. Il gioco delle scatole cinesi è felicemente all'opera.

#### 4. Strategie d'analisi

Per rendere più chiara questa procedura aperitiva all'analisi semiotica torniamo a un testo poetico, o per meglio dire al testo di una canzone che alla poesia fa palese riferimento, da me analizzato qualche tempo fa all'interno di uno studio sul concetto di dilettantismo. Si tratta di *Pittori della domenica* di Paolo Conte, dove un dilettante in musica (qual è stato Conte all'inizio della sua carriera, e quale egli stesso si mette in mostra – vedremo – in una prima esecuzione del brano) racconta di alcuni dilettanti in pittura: i pittori della domenica, appunto. È importante ricordare il contesto di tale analisi dato che, come sappiamo, “il testo è costituito unicamente dagli elementi semiotici conformi al progetto teorico della descrizione” (Greimas, Courtés 1979, p. 361). Ciò significa che l'obiettivo dell'analisi testuale non è quello di ricostruire le strutture presunte oggettive di un testo, le sue basi formali più o meno segrete, lo scheletro silente che regge l'architettura artistica di un'opera. Si tratta semmai di ricostruire i dispositivi semiotici per cui un'opera si fa testo o, per dirla più semplicemente, un certo prodotto culturale si iscrive in una semiosfera, partecipando alla sua costruzione, decostruzione e ricostruzione. L'analisi, dunque, è sempre strategica, schierata, mai neutra o neutrale.

Così, l'analisi che ho abbozzato di quella canzone di Paolo Conte – va detto – non mirava, poniamo, a mostrare l'arte poetica del cantautore astigiano (come mille volte è stato proposto) né a ricostruire il suo universo immaginario provinciale degli anni 50 (anche questo più volte fatto). Teneva piuttosto a arricchire la complessa configurazione discorsiva del dilettantismo, cangiante nel tempo e nello spazio, con un testo a questo riguardo esemplare che doppiamente ne parla: a livello dell'enunciato e a quello dell'enunciazione. Riprenderò pertanto, cercando di esplicitare le scelte di metodo, quanto già detto altrove (Marrone 2021b), e rinvio a quel mio articolo per ulteriori approfondimenti tematici.

#### 4.1 Eclisse del dilettantismo

Prima di analizzare il brano in questione, è necessario inquadrare la figura di Paolo Conte e spiegare il senso del suo dilettantismo: avvocato di professione, nel tempo libero Conte scriveva canzoni che altri – Celentano, Lauzi, Jannacci, Patty Pravo – cantavano in dischi e concerti<sup>3</sup>. Dei due stadi dell'arte musicale, composizione ed esecuzione, Conte lavorava solo alla prima, peraltro da amatore, e poi nel tempo libero suonava con la sua orchestrina jazz, per puro divertimento. Un perfetto dilettante, insomma. A un certo punto, verso la metà degli anni 70, qualcuno gli ha chiesto di incidere dei dischi interpretando lui stesso le sue canzoni, da cui i primi due album intitolati entrambi col suo solo nome, nel

---

<sup>3</sup> Tra i numerosi scritti su Paolo Conte, quelli che più abbiamo tenuto in considerazione sono: Marrone (1983), De Angelis (a cura, 1989), Caselli (2002), Romana (2006), Zoppi (2006), Romagnoli (2008), Furnari (2009), Bico, Guido (2011), Pistone (2019), Padalino (2021).



secondo dei quali si trova la canzone in questione. Poi a poco a poco il successo, che ne ha fatto oggi una star internazionale, un cantautore professionista ampiamente apprezzato dalla critica e dal pubblico.

Ora, occorre essere il più chiari possibile: inquadrare la figura di Conte in via preliminare, prima di analizzare una delle sue canzoni, non significa tornare a dare all'Autore un ruolo primario nello studio delle arti o in generale dei testi. Non è un ritorno al biografismo ingenuo – o mitologizzante, come accade regolarmente nel discorso dei media – che considera l'Autore proprietario unico e responsabile ultimo della sua Opera, di modo che quest'ultima, a conti fatti, serve a ricostruire la 'personalità' del primo, la sua più o meno segreta psicologia, la sua intimità profonda. Dopo lo slogan barthesiano inneggiante a una 'morte dell'autore' (Barthes 1984), e le riflessioni foucaultiane circa il posto che tale figura occupa nella costituzione, al tempo stesso strutturale e politica, del discorso (Foucault 1969), ripristinare quel genere di concezione postromantica delle arti e della loro critica apparirebbe insensato. D'altro canto, appare oggi altrettanto ingenuo rinchiudersi in una supposta testualità immanente che ignorerebbe – secondo il dettato del famigerato *close reading* – ogni influenza esterna circa la fattura dell'opera. L'immanenza – opposta alla manifestazione, non certo alla trascendenza – non è data ma costituita dall'analisi stessa, in funzione, lo si è detto, delle sue strategie e dei suoi scopi (debitamente esplicitati). Essa non si determina perciò a priori, grazie a un rifiuto un po' donchisciottesco di considerare i contesti personali o sociali, psicologici o storici di produzione del testo. Ciò che è contesto e ciò che è testo viene deciso nel corso dell'analisi, senza farsi irretire dalle operazioni di testualizzazione compiute a monte dalle istituzioni del sapere, da quello che sempre Foucault (1970) chiamava l'ordine del discorso (il quale decide volta per volta cosa è opera e cosa non lo è, quali sono i confini fra queste due sfere, quali le caratteristiche dei generi, i territori del sapere e così via).

Dal nostro particolare punto di osservazione ciò significa che, se in questo caso s'è deciso di prendere in considerazione il nesso fra l'autore e il testo, è perché, andando alla ricerca di elementi che aiutino a costruire la configurazione discorsiva del dilettantismo, non si può non rilevare che il contenuto del testo riprende e riarticola – traghettando dal mondo della musica a quello della pittura – il vissuto dell'autore, vissuto che, lo vedremo, ri-emerge nella dimensione enunciativa. Insomma, se possiamo operare sulla base di quello che Barthes (1971) chiamava un "amichevole ritorno all'autore", è a partire, sempre e comunque, dalla natura testuale dell'enunciazione: non di autori stiamo parlando ma dei loro simulacri presenti entro il testo – o, forse, il co-testo (cfr. Marrone 2010, 2021c).

## 4.2 Un ruolo tematico

Torniamo al nostro testo. Altro preliminare dell'analisi testuale è la spiegazione del suo titolo o, meglio, del nesso fra il titolo e l'enunciato testuale. Nel caso in questione, occorre cioè mettere in evidenza che il 'pittore della domenica' è un preciso *ruolo tematico*, una figura ben definita entro una cultura di riferimento, l'enciclopedia presupposta che gli dona una connotazione per lo più negativa<sup>4</sup>. Più che enciclopedie, vediamo però, rapidamente, alcuni dizionari:

*Pittore della domenica*: chi si dedica alla pittura nel tempo libero, solo come passatempo (Treccani)<sup>5</sup>.  
*della domenica*: dilettante; spreg., inesperto, incapace, improvvisato: pittore, fotografo della domenica; automobilista della domenica (De Mauro)<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Occorre forse ulteriormente chiarire che lo scopo di questo scritto non è la spiegazione concettuale del metalinguaggio semiotico, che daremo per assodato (non foss'altro perché esistono molte opere che se ne occupano), ma l'esplicitazione dell'impensato dell'analisi. Che non è la stessa cosa. Il nostro lettore conosce la teoria semiotica, ma probabilmente non sa ben trasformarla in metodo.

<sup>5</sup> <https://www.treccani.it/vocabolario/pittore/>, consultato il 20/3/2022.

<sup>6</sup> <https://dizionario.internazionale.it/parola/della-domenica>, consultato il 20/3/2022.



Il pittore della domenica, secondo queste definizioni, dipinge non tanto per diletto ma “solo” far passare il tempo, senza alcuna maestria dunque; motivo per cui non è solo inesperto, privo della competenza necessaria per dipingere bene, ma anche improvvisato, senza aver dunque frequentato l’iter socialmente (esteticamente?) necessario per poter essere ‘vero’ pittore. In questo, non è molto differente da un fotografo o da un automobilista che, rispettivamente, fotografano o guidano soltanto la domenica, dunque in un momento che non è legato al lavoro, alla capacità professionale ma al tempo libero. L’opposizione temporale /domenica vs giorni feriali/ diviene dunque il significante di /incompetenza vs competenza/, che si pone sul piano del contenuto. Ritroveremo questo piccolo sistema semisimbolico nella canzone: di modo che fra titolo ed enunciato il nesso è stabilito.

Quella semiosfera in disordine che è la rete ci rimanda altre informazioni pertinenti (e una netnografia sarebbe quindi d’uopo). Un nome che viene spesso fuori da Google digitando ‘pittore della domenica’ è quello di Henri Rousseau, artista che ha saputo diventar tale a partire da un’oscura stazione doganale di provincia: “considerato un semplice e modesto ‘pittore della domenica’, Rousseau inizia farsi strada ed a riscuotere una certa notorietà tra le menti più aperte e lungimiranti”. Spigolature: ‘pittore della domenica’ è il quesito di un cruciverba la cui soluzione è ‘naif’. Ma soprattutto troviamo in rete decine di recensioni di mostre di artisti dilettanti, alcuni esplicitamente chiamati, ma in senso positivo, ‘pittori della domenica’. Internet riabilita in più occasioni questa figura che l’estetica filosofica aveva tacciato delle peggiori nefandezze, e non a caso vi troviamo diverse dichiarazioni del tipo:

Il pittore della domenica è uno che ama sinceramente e senza secondi fini la pittura, e che non ha la forza e la convinzione sufficienti per farne l’unico scopo della vita.

Ma come si può fare questo oggi, in un momento in cui è in crisi la stessa idea di pittura? Forse quello dei pittori della domenica è l’unico modo oggi possibile di continuare l’avventura pittorica, non più condizionata dalla necessità di essere testimone del proprio tempo e suo prodotto significativo, ma contenta del più semplice ruolo di confessione privata, di ausilio esistenziale, di rifugio.

Ognuno (sic) può usare la pittura come un diario in cui registrare i diversi momenti della propria storia, elencando i momenti significativi dell’evoluzione personale, specchio del profondo e modo di organizzare lo spazio della vita per esorcizzarlo. (<http://www.collezioni-f.it/pittdom.html>, consultato il 20 Marzo 2022).

Accade così, ed era inevitabile, che si organizzino veri e propri “talent per artisti non professionisti”, definiti un “antidoto allo stress di un mondo che si prende troppo sul serio”. Un lungo articolo del quotidiano “La Stampa” pubblicato il 24 ottobre del 2014 ci si sofferma, sostenendo a un certo punto che

è arrivato il momento di rivalutare il ‘pittore della domenica’, quello che – la domenica, appunto – prende tela e colori, carta e matita e senza troppe ambizioni invece di lavare l’auto o piazzarsi sul divano a guardare il campionato di calcio dà spazio alla propria, forse orribile ma sempre libera fantasia senza vergognarsi e senza far vergognare i propri familiari. (Bonami 2014).

Potremmo continuare. Ma bastano queste indicazioni per ricostruire il nostro ruolo tematico – dispositivo creatore di aspettative lungo la ricezione del testo – come una figura molto meno delineata del previsto: da un lato dilettante nel senso di artista incapace, e un po’ patetico per questo; dall’altro dilettante come personaggio che in taluni casi viene socialmente riabilitato, ora dal punto di vista intimo e personale (perché qualcuno dovrebbe vergognarsi di dipingere senza saperlo fare?) ora da quello estetico-culturale (chi ha detto che l’artista deve essere necessariamente competente?). Ritroveremo in parte questa ambivalenza nella nostra canzone.



### 4.3 Testualità

Vediamo finalmente il testo (nel senso, tradizionale, della parte verbale) della canzone:

*Eccoli li, lungo le strade  
Come a cercare segrete plaghe  
Le mogli a casa... sempre arrabbiate  
Per qualche ora le hanno ripudiate*

*Generalmente han sguardi buoni  
Sovente ingenui e un po' da bambinoni  
C'è sempre in loro un po' di dramma  
A capirli è solo la loro mamma*

*Pittori della domenica...*

*Eccoli li, con gli occhi attenti  
A radunare di sé mille frammenti  
Dispersi in giro per l'eternità  
Da una particolare sensibilità*

*Oggi vien male questo celeste  
Ma no, è il ricordo delle tue  
Delle tue tempeste  
C'è sempre in loro un po' di scena  
Di amore e morte è un'altalena (Conte, 1975)*

È una fiera dei parallelismi e inversioni: e non solo di rime, come potevamo immaginare. Prima di immergerci in essa, occorre dire qualcos'altro sul titolo della canzone che, va notato, è al plurale e senza articolo determinativo. La canzone intende perciò dire qualcosa non di *un* dilettante in particolare (token) né *dell'intera classe* dei dilettanti (type), ma di quel che *alcuni di essi sono per lo più*, “generalmente” – come si dice a un certo punto. Il soggetto protagonista della vicenda è collettivo, e anche quando diventa singolare, a un certo punto, prendendo la parola (“oggi vien male”) si divide immediatamente in due (“delle tue, delle tue tempeste”). Da cui la figura finale dell'*altalena*, oscillazione ironica, per iperbole, fra amore e morte, e, senza iperbole, fra due parti – tanto costitutive quanto opposte – dell'anima del pittore della domenica, impersonate, vedremo, dalle due figure femminili della nostra storia. Per rendere conto di questa specie di attante collettivo occorre abbozzare un'analisi della canzone nel suo complesso, i cui esiti dovrebbero appunto ricostruirlo a tutti i livelli del senso, da quello assiologico profondo a quello narrativo, a quello tematico e figurativo.

### 4.4 Schema formale

Spiccano subito alcune ripetizioni del significante

*eccoli li / eccoli li  
c'è sempre in loro un po' di / c'è sempre in loro un po' di*

che dividono il testo due parti simmetriche, separate da un segmento centrale in cui si nomina il *topic* del testo; il parallelismo serve a mettere in rilievo alcune trasformazioni semantiche di rilievo fra la prima e la





seconda parte, come ad esempio – ma ci torneremo – i passaggi:

- cercare → radunare
- sguardi buoni → occhi attenti
- dramma → scena

Più sul piano dell'espressione tornano gli stessi frammenti sonori, più su quello del contenuto spiccano le divergenze, le operazioni di trasformazione entro comuni isotopie: quella della ricerca, quella della visione e quella del teatro. Ecco dunque lo schema formale della canzone:

<b>Eccoli li</b> , lungo le strade Come a <i>cercare</i> segrete plaghe Le mogli a casa... <u>sempre</u> arrabbiate Per qualche ora le hanno ripudiate	Pittori della domenica ... (orchestra)	<b>Eccoli li</b> , con gli <i>occhi attenti</i> A <i>radunare</i> di sé mille frammenti Dispersi in giro per l'eternità Da una particolare sensibilità
Generalmente han <i>sguardi buoni</i> Sovente ingenui e un po' da bambinoni		Oggi vien male questo celeste Ma no, è il ricordo delle tue Delle tue tempeste
<b>C'è sempre in loro un po' di <i>dramma</i></b> A capirli è solo la loro mamma		<b>C'è sempre in loro un po' di <i>scena</i></b> Di amore e morte è un'altalena

Ricostruita questa struttura di base, fondata su parallelismi espressivi e inversioni semantiche, si può passare all'analisi del testo utilizzando il metamodello del percorso generativo, che è insieme forma della teoria e metodo di investigazione. Da esso ricaviamo alcune delle principali domande da porre al testo, andando perciò alla ricerca dei modi in cui determinati fenomeni semantici (spazi, tempi e attori, narratività, enunciazione) vengono manifestati, nell'incontro fra piano del contenuto e piano dell'espressione. Comprenderemo così che cosa comporti la trasformazione dal *cercare* a *radunare*, dagli *sguardi buoni* agli *occhi attenti*, dal *dramma* alla *scena*.

#### 4.5 Spazialità

Il testo si apre con débrayage spaziale – *eccoli li* – che mette in campo tre diversi soggetti:

- da un lato i pittori, ritrovati dopo una qualche ricerca pregressa, sorta di antefatto narrativo;
- dall'altro l'enunciatore che tiene su di sé il punto di vista, facendosi osservatore esterno che, dopo aver trovato i pittori, funge anche da informatore e li indica. A chi?
- a un terzo soggetto, verosimilmente l'enunciatario, che assume il ruolo di spettatore che vuole vederli all'opera, vuol sapere qualcosa di essi e delle loro attività, delle loro passioni.

Spettatore di cui alla fine si comprenderà la funzione, data la già menzionata isotopia drammaturgica: la forma di vita dei pittori della domenica, come tutte le forme di vita, è fondamentalmente spettacolare (cfr. *c'è sempre in loro un po' di scena*). L'incipit sembra dire dunque: volevate vedere i pittori della domenica, volevate sapere qualcosa di loro? *Eccoli li*. Di modo che il patto comunicativo – per quanto ironico – è pedagogico (far sapere dell'enunciatore + voler sapere dell'enunciatario): adesso ve li mostro e vi spiego chi sono e cosa fanno.

Il *li* in questione, opposto al *qui* dell'enunciatore, ci riporta all'enunciato, dove l'attore protagonista – come s'è detto, collettivo – è collocato in un luogo preciso, la strada, o meglio *le strade*, da cui si dipartono altri due spazi:

- le *segrete plaghe* che sembra essi stiano cercando,
- e la *casa*, dove son rimaste le mogli, dunque luogo da cui i pittori provengono.



Le strade, a un livello superiore, si opporranno in seguito a un altro luogo basilare, metafisico, onirico, immaginario: quell'*in giro* che dallo spazio rimanda al tempo, all'eternità. *In giro per l'eternità* è una specie di cronotopo, una sintesi di spazio-tempo: se *le strade* sono il luogo di una vaga ricerca di *segrete plaghe*, *in giro per l'eternità* è un cercare più preciso, là dove si cerca di radunare i *mille frammenti* di sé che si sono sparsi in esso.

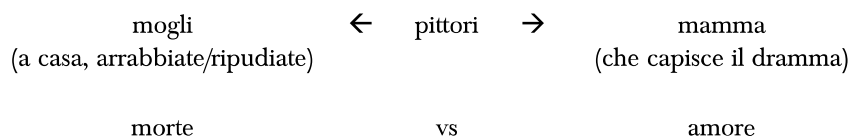
Il PN fondamentale del Soggetto si raddoppia e si precisa: non basta la ricerca di spazi altri (le *segrete plaghe*); è necessario il ripescaggio di sé, che è un rimontare insieme i frammenti sparsi in giro per l'eternità. La figura dell'eternità permette di passare così dallo spazio al tempo.

#### 4.6 Attorialità

Prima occorre dire qualcosa sugli attori. Oltre ai pittori, e a coloro i quali dal di fuori li stanno guardando (narratore-osservatore-informatore e spettatore), appaiono nel testo due soli attori umani, in evidente opposizione fra loro:

- le *mogli a casa*, ripudiate per qualche ora;
- la *mamma*, l'unica che capisce e che giustifica, fra l'altro, gli *sguardi da bambinoni* dei pittori.

L'altalena fra amore e morte potrebbe pertanto essere interpretata come l'amplificazione ironica dell'opposizione basica moglie vs mamma, dove è abbastanza chiaro chi sia l'amore e chi la morte. Da cui lo schema



#### 4.7. Temporalità

Andiamo al tempo, che possiede un'articolazione assai più complessa. Tantissimi sono i termini che lo mettono in gioco (*sempre, oggi, domenica, generalmente...*). Ecco alcune opposizioni paradigmatiche molto chiare, dove il primo termine è manifestato e il secondo occultato, ma facilmente ricostruibile per catalisi:

- *per qualche ora* (vs resto del tempo)
- *domenica* (vs giorni feriali)
- *oggi* (vs altri giorni).

Ed ecco alcune forme di loro aspettualizzazione:

- *sempre* (ripetuto tre volte) = duratività
- *generalmente* = iteratività
- *sovente* = iteratività (intensificata)
- *eternità* = duratività

Spicca la differenza fra le due forme di duratività: *sempre* e *eternità*. Il *sempre* sta dal lato dell'effettualità quotidiana, quello delle mogli a casa, dei giorni feriali, della dura realtà. È il coté dei termini occultati del paradigma temporale: resto del tempo, giorni feriali, altri giorni. L'*eternità* sta invece da quello della *rêverie* immaginativa: è il momento della domenica, dell'oggi, delle poche ore in cui le mogli vengono ripudiate.



#### 4.8 Discorsività

Riassumendo l'esame della sintassi discorsiva, e montando insieme i suoi tre elementi (spazio, attori, tempo), si ha una tabella di questo tipo:

<i>rêverie</i>	vs	<i>dura realtà</i>
eternità		sempre
domenica		giorni feriali
per qualche ora		resto del tempo
oggi		altri giorni
strada, segrete plaghe		casa
mamma		mogli
← altalena →		
pittori della domenica		

#### 4.9 Narratività

Siamo adesso in grado di scendere di livello e riarticolare la dimensione narrativa.

I pittori della domenica vanno sulle strade a dipingere *en plein air*, ma solo per qualche ora, come a sfuggire dalla quotidianità settimanale durante la quale stanno a casa con le mogli perennemente arrabbiate. La loro arte è una fuga verso l'esterno, nel tentativo di radunare i mille frammenti di sé sparsi, non tanto nello spazio, quanto nel tempo dell'eternità. Come dicevano i teorici romantici, il dilettante è malato di sentimentalismo, trasferisce su di sé quel sentimento che, nel caso della vera arte, dovrebbe essere appannaggio esclusivo dello spettatore.

Da che cosa è causato questo dissidio, quest'altalena? Dalla *sensibilità particolare*, che ha disperso i *mille frammenti* dei pittori *in giro per l'eternità*. Si delinea una precisa polemica narrativa, tutta interna allo spazio cognitivo del pittore della domenica:

- da una parte la *particolare sensibilità*, che è una sorta di Antisoggetto (una messinscena dell'Antisoggetto, vedremo dopo), contro cui lottano,
- dall'altra parte, se pure per qualche ora alla settimana, i pittori della domenica, che occupano il ruolo di Soggetto, forti – ed è la loro unica expertise – se non di un debole *sguardo da bambini*, di *occhi attenti*. Nel passaggio dalla prima alla seconda parte della canzone si rafforza l'isotopia visiva. Come si è detto, le ripetizioni lungo il sintagma testuale non hanno mai il medesimo senso.

Ma che ne è della sanzione? Come funziona questa expertise dei pittori? Alla prima vera e propria loro performance – buttare sulla tela un po' di celeste (quello del cielo?) –, subito un giudizio negativo: *vien male*. Ecco che, sanzionando negativamente l'operato dei pittori della domenica, viene presupposta un'altra arte, mai nominata, quella vera e unica, che i pittori non sanno raggiungere: l'arte è citata come termine silente del paradigma. E a nulla potranno le due giustificazioni addotte:

- il celeste viene male *oggi*, un oggi però che sta sotto il segno dell'iteratività (cfr. *generalmente, sovente*);
- viene male a causa del riaffiorare di un ricordo, quello delle *tempeste* interiori dei pittori.

#### 4.10 Enunciazione

Problema: chi parla in questo specifico frangente, chi dice della sanzione negativa? Non è chiarissimo. Sembra infatti d'aver a che fare con un tipico discorso indiretto libero, dove è indecidibile chi sia l'attore incaricato dell'enunciazione. L'enunciatore cioè tiene la parola per sé, ma riporta quella dell'attore presente nell'enunciato:



- *oggi vien male questo celeste* sembra esser detto dal pittore, da uno dei pittori, uno qualsiasi; ma potrebbe anche esser detto dall'enunciatore-osservatore, così come dall'enunciatario spettatore;
- *ma no, è il ricordo delle tue, delle tue tempeste* è la replica di chi? Ragionevolmente di un suo compagno di strada, di un altro pittore della domenica, oppure di lui stesso che si auto-risponde, così come, anche in questo caso, dell'enunciatore o dell'enunciatario.

In ogni caso, qui succede qualcosa: è come se ci fosse una sorta di adesione – per quanto parziale, e sfumata dall'ironia conclusiva (l'*altalena fra amore e morte*) – del soggetto dell'enunciazione al soggetto dell'enunciato. Non una vera e propria assunzione della predicazione (“vien male il celeste”, “ma no, sono le tempeste”), e comunque un'adesione patemica, una sorta di compassione, di messa in comune della dimensione passionale: l'unica, in fondo, nella quale vivono i pittori della domenica. Da una parte costoro hanno le mogli sempre arrabbiate: e la collera, sappiamo, è sentimento terminativo, replica a una fiducia mal posta – verosimilmente proprio in loro. Come dire che le mogli sono arrabbiate perché i pittori non riescono a fuoriuscire da questo ritornello – esistenziale ed estetico – sempre uguale. Dall'altra parte, questi pittori vivono una scissione interiore, una polemica narrativa fra la *particolare sensibilità* che disperde i frammenti di sé (bambinoni capiti solo dalla mamma – nell'eternità) e i loro *occhi attenti* che provano a radunarli.

C'è come una sospensione del giudizio dinnanzi alla messa in mostra di questa posa complessa e stratificata del dilettante. Il quale, nonostante la continua rabbia familiare nei suoi confronti, persiste ostinatamente nell'andare in giro, la domenica *en plein air*, a vivere un altro sogno. A fronte dell'accigliata realtà effettuale, che li vorrebbe vigili e presenti in ogni circostanza dell'esistenza (cfr. *sempre*), la loro arte pittorica è un gesto di resistenza, un'ostinata resistenza da dilettanti ma pur sempre una.

#### 4.11 Teatralità

Resta da sottolineare infine l'importanza nel testo dell'isotopia teatrale, che fa del pittore della domenica non un tipo sociale in generale ma una precisa forma di vita, la quale, come sappiamo, si assesta giusto nel suo essere una messinscena di sé stessi (come il dandy, il decabrista russo, o l'hippie, o il punk). Darsi a vedere, dare spettacolo di sé è rafforzare, realizzare una forma di vita.

Tale isotopia è data nel passaggio dal *dramma* della seconda strofa alla *scena* finale. Come s'è detto, la reiterazione della medesima frase – *c'è sempre in loro un po' di* – pone l'accento sulla differenza fra i due termini che chiudono la frase medesima. E nel passaggio dall'uno all'altro c'è una intensificazione semantica molto chiara:

- *un po' di dramma* connota generica disforia, vita vissuta non in modo tragico ma quasi, con qualche insoddisfazione di fondo, un velo di tristezza;
- *un po' di scena* è molto diverso: apparentemente *scena* è un iperonimo di *dramma*, ma in effetti si tratta di una specie di presa in giro (come quando si dice che una persona *fa scena*): il pittore della domenica recita la parte d'esser tale, si mette in scena, cioè si mostra come un derelitto per qualche ora, uno a cui viene male il celeste a causa delle troppe tempeste interiori, sperando in uno spettatore che possa compartirlo e capirlo, possibilmente come la mamma.

Eccolo lì: e adesso lo spettatore è riuscito a guadagnarlo, di modo che la sua scissione interiore, il raddoppiamento fra sé e il proprio simulacro si trova confermato da un altro raddoppiamento, quello che la scena e la sala, la messinscena e il pubblico. Un pubblico che, a suo modo, aderisce alle sue passioni interiori, alla sua particolare sensibilità. Commenti espliciti di questo spettatore? Nessuno, a parole; tanti, in musica.



## 5. Ironia e autoironia

Occorre allora chiedersi: come esegue Paolo Conte questa canzone? Se compariamo le sue due versioni esistenti sul mercato<sup>7</sup> – la prima in studio del 1975 e la seconda dal vivo del 2003 –, si nota un fortissimo cambio di passo fra dilettantismo e professionalità, cui corrisponde un forte cambiamento di statuto enunciativo. Se infatti la versione del 2003 è pressoché perfetta da ogni punto di vista, dalla voce all'arrangiamento, nella prima spicca all'orecchio l'erre moscia, ma soprattutto la serie di stecche da dilettante lasciata nell'incisione. Qui Conte è veramente impacciato, financo nella performance al piano<sup>8</sup>. Ed è come se queste incertezze siano, per così dire, rincorse, intenzionalmente eseguite, quasi recitate. Esse sono concentrate difatti soprattutto in quei momenti in cui Conte prova ad alzare il tono della voce per lanciarsi in virtuosismi che finiscono per rivelarsi a dir poco imbarazzanti (“amore e *morteeeee*, un'altalena”). Avrebbe potuto risparmiarsi, ma, come dire, vengono mostrati in tutta la loro goffa teatralità. Del resto, i produttori del disco avrebbero potuto far rifare la registrazione, eliminando le imprecisioni; ma non l'hanno fatto, hanno preferito lasciare la canzone così, con Paolo Conte che canta in modo assai dissonante, con l'erre moscia, palesando la sua incapacità canora, il suo dilettantismo anche al piano. Come se non bastasse, la voce di Conte, in questa prima versione della canzone, accompagna il gesto deittico dell'enunciatore (*eccoli li*) con una specie di mugugno che continua, sfumandola leggermente, la melodia della canzone. Un mugugno che, arrestando il flusso verbale, e dunque il racconto, introduce il suono del corpo, il vibrare interiore della carne<sup>9</sup>. Avrebbe detto Barthes (1981): emerge la grana della voce. Laddove nella versione *live* della canzone nel passaggio dalla prima alla seconda parte del testo s'afferma la musica dell'orchestra, e in essa soprattutto il suono struggente della fisarmonica, in quella in studio tutto si gioca nel profondo della corporeità, in linea di continuità con la dimensione passionale che enunciato ed enunciazione vivono in comune. Così, l'inno al dilettante è cantato da un dilettante che mostra apertamente di esser tale, con un po' di scena, e che inneggia a sé stesso, non senza una certa timidezza. Conte, potremo dire, è qui un cantante della domenica.

Ora, poco importa se in questa prima esecuzione della canzone l'incapacità canora e musicale sia intenzionalmente esibita o, invece, sia l'unico effetto possibile di un cantautore alle prime armi; se cioè, per così dire, Conte c'è o ci fa. Quel che importa, dal punto di vista semiotico, è l'effetto di senso che si viene a produrre, soprattutto quando, comparando le due versioni, spiccano fortemente le loro differenze: forse di dettaglio dal punto di vista meramente musicale, di rilievo se considerate dal punto di vista della significazione.

Nell'incisione del '75 c'è come un'immedesimazione fra enunciatore ed enunciato, una sorta di adesione valoriale fra un cantante dilettante e un pittore della domenica; di modo che l'indecisione sopra rilevata a proposito del discorso indiretto libero (chi dice *ma no, è il ricordo delle tue, delle tue tempeste?*) nel

---

<sup>7</sup> Qui (<https://www.youtube.com/watch?v=BIeHpUZ7YZo>) la versione originale della canzone, registrata in studio e pubblicata nell'album *Paolo Conte* del 1975. E qui (<https://www.youtube.com/watch?v=Gt215U-eTek>) una versione del vivo, risalente al 2003. In sostanza, da quando Conte è diventato un professionista questa canzone è praticamente sparita dal suo repertorio.

<sup>8</sup> Mi scrive a questo proposito uno dei revisori anonimi, che sentitamente ringrazio: “Si può pensare che Conte abbia registrato la voce accompagnandosi in diretta con il pianoforte, e la tensione generale per la prova fa emergere piuttosto il dilettantismo nella pratica pianistica: le imperfezioni nei passaggi ‘virtuosistici’ come le rapide scale che incespicano in qualche punto (e risultano invero non proprio utili ai fini dell'arrangiamento), il suono strano del pianoforte, il fraseggio impreciso, che lasciano intuire una digitazione sbilanciata e una cattiva distribuzione del peso sui tasti, dovuta probabilmente anche a una postura del corpo scorretta (lo si capisce all'ascolto, anche prima di averlo visto). Nella prima incisione Conte è un pianista dilettante (non professionale) di sicuro, ma ciò conta meno per il giudizio che il pubblico darà della voce di un nuovo *cantautore*, cantante e autore di parole e musica”.

<sup>9</sup> Diverse le canzoni in cui Conte usa questo che, provvisoriamente, abbiamo chiamato approssimativamente mugugno che intona la melodia: fra queste cfr. almeno *Genova per noi* (che sta nello stesso disco).





testo complessivo, cioè sincretico, della canzone viene meno. E quel che emerge è una chiara forma di autoironia. L'enunciatore della canzone prende in giro sé stesso prendendo in giro i pittori della domenica: è uno di loro, è come loro; fa parte del medesimo ambiente, vive le medesime tempeste, ha la medesima particolare sensibilità, etc. Lo sa, è ne ride. Con una sorta di autocompiacimento.

Nella versione *live* del 2003, invece, musicalmente impeccabile sotto ogni aspetto ivi compreso quello del canto, l'autoironia si trasforma in più immediata ironia: l'enunciatore tiene fermo il suo distacco dal soggetto dell'enunciato, e se ne fa beffe. Sottolineando implicitamente la differenza di valore fra arte ben fatta e arte mal fatta, fra competenza e incompetenza, al modo dei tradizionali critici del *Kitsch*<sup>10</sup> – se pure nel solo campo della pittura. Non sarà un caso, da questo punto di vista, che in questa versione, subito dopo aver intonato *oggi vien male questo celeste* Conte si blocchi per qualche istante e riprenda la frase successiva – *ma no, è il ricordo delle tue, delle tue tempeste* – ridendoci su: canta e ride insieme, con un sorriso amaro e assai significativo che conserva tutto il doppio senso enunciativo del verso: sia cioè che parli l'enunciatore (il quale ride del pittore) sia che il pittore parli a se stesso (ridendo delle proprie incapacità) è comunque un distacco forte, segnalato appunto dalla risata, fra incapacità vissuta e incapacità raccontata.

---

<sup>10</sup> Sul Kitsch e il dilettantismo, cfr. Mecacci (2014) e Belpoliti e Marrone (a cura, 2020).



## Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Barthes, R., 1971, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil; trad. it. *Sade, Fourier, Loyola*, Torino, Einaudi 2001
- Barthes, R., 1981, *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil; trad. it. *La grana della voce. Interviste 1962-1980*, Torino, Einaudi 1986.
- Barthes, R., 1984, *Le bruissement de la langue. Essais critiques 4*, Paris, Seuil; trad. it. *Il brusio della lingua, in Saggi critici IV*, Torino, Einaudi 1988.
- Bico, M., Guido, M., 2011, *Paolo Conte. Un rebus di musica e parole*, Roma, Carocci.
- Bonami, F., 2014, "Arriva la grande rivincita dei pittori della domenica", in *La stampa*, 29 ottobre, <https://www.lastampa.it>.
- Caselli, R. 2002, *Paolo Conte*, Roma, Editori riuniti.
- De Angelis, E., a cura, 1989, *Conte*, Padova, Muzio.
- Fabbri, P., Marrone, G., 1992, *La luce del sud*, in *Working papers/Circolo semiologico siciliano* n. 2.
- Floch, J.-M., 1995, *Identités visuelles*, Paris, PUF; trad. it. *Identità visive*, Milano, FrancoAngeli 2021.
- Foucault, M. 1969, "Qu'est-ce qu'un auteur?", in *Bulletin de la Société française de philosophie*, année 63, n. 3, pp. 73-104; trad. it. "La funzione-autore", in *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli 2004, pp. 1-21.
- Foucault, M. 1970, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard; trad. it. *L'ordine del discorso*, Torino, Einaudi 1972.
- Furnari, M. 2009, *Paolo Conte. Prima la musica*, Milano, Il Saggiatore.
- Greimas, A. J., 1970, *Du sens*, Paris, Seuil; trad. it. *Del senso*, Roma, Luca Sossella 2017.
- Greimas, A. J., 1976, *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Paris, Seuil; trad. it. *Maupassant. La semiotica del testo in esercizio*, Milano, Bompiani 2019.
- Greimas, A. J., 1984, "Sémiotique figurative et sémiotique plastique" in *Actes sémiotiques-Documents* n. 60, pp. 1-24; trad. it. "Semiotica figurative e semiotica plastica", in D. Mangano, P. Fabbri, a cura, *La competenza semiotica*, Roma, Carocci 2012, pp. 297-319.
- Jakobson, R., 1963, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit; trad. it. *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli 1966.
- Lévi-Strauss, Cl., 1964, *Mythologiques I. Le cru et le cuit*, Paris, Plon; trad. it. *Il crudo e il cotto*, Milano, Il Saggiatore 1964
- Lotman, J. M. 2022, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Milano, La Nave di Teseo.
- Marrone, G. 1983, *Il Mocambo e le milonghe: a proposito di Paolo Conte*, in *La memoria* n. 1.
- Marrone, G. 2005, *La cura Ludovico*, Torino, Einaudi.
- Marrone, G. 2010, *L'invenzione del testo*, Roma-Bari, Laterza.
- Marrone, G. 2020, "Finzioni gastronomiche e astuti ripieni: sarde a beccafico", in A. Giannitrapani, D. Puca, a cura, *Forme della cucina siciliana. Esercizi di semiotica del gusto*, Milano, Meltemi.
- Marrone, G. 2021a, "Semiotica marcata: frammenti di un manifesto", in P. Fabbri, *Biglietti d'invito. Per una semiotica marcata*, Milano, Bompiani.
- Marrone, G. 2021b, "Il dilettante, fra resistenza ed estasi", in G. Marrone, T. Migliore, a cura, 2021.
- Marrone, G. 2021c *Introduction to the Semiotics of the Text*, Berlin, De Gruyter.
- Marrone, G., Migliore, T., a cura, 2021, *La competenza esperta*, Milano, Meltemi
- Mecacci, A., 2014 *Il kitsch*, Bologna, Il Mulino.
- Padalino, M., 2021, *Paolo Conte. Storia di un poeta che dipinse la musica*, Città di Castello, Odoya.
- Pistone, F., 2019, *Tutto Conte. Il racconto di 240 canzoni*, Roma, Arcana.
- Romana, C. G., 2006, *Quanta strada nei miei sandali. In viaggio con Paolo Conte*, Roma, Arcana.
- Romagnoli, F., 2008, *Una luna in fondo al blu. Poesia e ironia nelle canzoni di Paolo Conte*, Foggia, Bastogi.
- Zoppi, I. M., 2006 *Paolo Conte, elegia di una canzone*, Arezzo, Zona.