

BANANE E LAMPONI. PAOLO CONTE E LA TRADIZIONE POETICA

Ilaria Tufano

È noto che sia lo stesso Paolo Conte a dichiarare provocatoriamente una sorta di insofferenza nei confronti della poesia, recepita come un genere «poco virile, frivolo, un tantino effeminato»,¹ e si definisca un lettore desultorio e distratto, frequentatore disattento di poeti novecenteschi quali Pavese, Sereni, Campana e Sbarbaro, mentre ha sempre privilegiato il potere esecutivo della musica, su cui la parola, «secondo gli angoli e sinusoidi», viene in secondo tempo a modellarsi.² Inoltre, studi recenti hanno rilevato come Conte, contrariamente all'uso di molti cantautori contemporanei – quali, ad es. De André³ – difficilmente esibisca nelle sue canzoni rievocazioni esplicite a intertesti letterari, e che qualora ci siano risultano prive di precisi riferimenti: *Madeleine* (1981) solo latamente allude al romanzo di Proust, e *Hemingway* (1982) non guarda alle opere dello scrittore americano bensì alla vulgata della sua vita avventurosa.⁴ Non sarà un caso che nel 2016 Conte abbia deciso di comporre un disco totalmente strumentale: *Amazing Game*. Ma, di contro, in direzione della poesia, lo spingono il conferimento nel 1991 del premio Librex Montale, nella sezione *Versi per musica* unitamente alla scelta di musicare alcune liriche del poeta genovese all'interno delle celebrazioni per il centenario della sua nascita.⁵ Inoltre, è vero che si legge, soprattutto nella bibliografia specifica e titolata sui testi di Paolo Conte, di debiti, o influenze, o analogie con la tradizione della poesia moderna. Se non che i rilievi appaiono in questo senso scontati o imprecisi. Tale è, ad esempio, l'accostamento dei suoi testi all'«ironia amabile e crepuscolare di Gozzano» per quello che di *rétro* e primo-novecentesco paiono riflettere, e per un evidente e innegabile gusto dell'antico

1 Caselli 2002, p. 41.

2 Conte 2003, pp. 101-102.

3 Cortelazzo 2000, pp. 28-30.

4 Zublena 2009, p. 123.

5 Bico-Guido, p. 18, *ivi*, p. 66.

e dell'obsoleto, per cui il *ratafià* ha la stessa funzione delle *crinoline*. Ma occorre considerare che la poesia di Gozzano è essenzialmente 'narrativa' e rigorosamente 'sintattica', a fronte di soluzioni come quelle di Conte, che spiccano invece per libertà di associazioni e immagini. ⁶

Dove sta questa libertà? Una possibile chiave di lettura è prospettabile con la poesia surrealista, che qui intendo nella accezione più 'manualistica' del termine, di poesia fondata su libere associazioni che riflettono un percorso psichico (o psicologico) interno piuttosto che l'aderenza a una visione oggettiva e razionale della realtà. Scriveva André Breton nel *Manifesto del Surrealismo* (1924) che esso è un «automatismo psichico» puro con il quale egli si propone a esprimere il reale funzionamento del pensiero.⁷ Se non che quell'automatismo psichico, quel procedere attraverso l'inconscio con associazioni libere di parole e immagini, con tutte le tecniche specifiche che questo comportava per i surrealisti, funziona fino a un certo punto per Conte. Laddove il parallelo si deve fermare è nel fatto che la poesia per musica di Conte si muove con libertà in relazione a immagini e dati sensoriali, piuttosto che a movimenti psichici profondi. Secondariamente si può notare che questa libertà, ovvero il precipitare di immagini apparentemente incongrue, si verifica significativamente anche all'interno di testi che sono comprensibili nel loro insieme e nel tema principale.

Parto subito da un esempio arcinoto: la canzone *Onda su onda* (interpretata dapprima da Bruno Lauzi, che l'ha inserita nell'album *Lauzi oggi* del 1974 e come retro del 45 giri *Passa il tempo* e apparsa nell'album *Paolo Conte* dello stesso anno), esempio tipico di un modulo 'narrativo' che Conte non disdegna, con un evento e uno sviluppo e con passaggi lasciati in sospeso entro una 'vicenda' agevolmente percepibile: la storia – diciamo così – di un naufrago, un uomo che cade da una nave in crociera nella notte (non si sa bene perché) mentre la sua compagna si stringe amorosamente a un *lui* imprecisato durante un ballo sulla nave. Non a caso Conte l'ha definita una canzone enigmatica e svela l'identità dell'adultero, che non si evince dal testo: «un uomo è caduto in mare da una nave da crociera; è scivolato, è stato spinto da qualcuno, o si è buttato lui? C'è un antefatto che io ho costruito con la tecnica del flash-back: la donna di quest'uomo lo tradisce con

6 *Ivi*, p. 56.

7 Breton 2003, p. 30.

il comandante della nave, e tutto ciò potrebbe costituire il movente. Ma forse il movente è un altro, più nascosto, più segreto, è una solitudine che non si può comprendere se non dopo un vero naufragio che fa approdare a una riva segreta».⁸ Il naufrago, dopo una dichiarata disforia, conoscerà un suo risarcimento approdando a un'isola fantastica, lontana, esotica e tropicale, dove ritroverà la pace e un nuovo senso della vita.⁹ Com'è quest'isola? Come ce la disegna il testo?

Che notte buia che c'è, povero me, povero me
che acqua gelida qua, nessuno più mi salverà
son caduto dalla nave, son caduto
mentre a bordo c'era il ballo.
Onda su onda
il mare mi porterà
alla deriva
in balia di una sorte bizzarra e cattiva
onda su onda
mi sto allontanando ormai
la nave è una lucciola persa nel blu
mai più mi salverò
Sara, ti sei accorta?
stai già danzando insieme a lui
con gli occhi chiusi ti stringi a lui
Sara, ma non importa ...
Stupenda l'isola è, il clima è dolce intorno a me
ci sono palme e bambù, è un luogo pieno di virtù
steso al sole ad asciugarmi corpo e viso
guardo in faccia il paradiso.
Onda su onda
il mar mi ha portato qui
ritmi, canzoni
donne di sogno, banane, lamponi

8 Conte 2003, p. 51.

9 Si veda in proposito Capasso 2013, p. 24: «*Onda su onda* si presta a una doppia lettura, da un lato quella favolistica relativa all'isola tropicale con 'banane e lamponi', dall'altro quella della solitudine, del naufragio dell'uomo preda forse di un'allucinazione, forse un desiderio di allontanamento dal mondo che è più sogno che realtà. La costruzione sonora si poggia su tre tempi, una strofa con un inizio lento che poi si velocizza, accompagnando le scoperte dell'io narrante, e un ritornello orecchiabile costruito con sapienza armonica, grazie a una successione di accordi in tonalità maggiore e minore».

onda su onda
mi sono ambientato ormai
il naufragio mi ha dato la felicità che tu
non mi sai dar.

Poche parole, come si vede, bastano a tratteggiare l'isola tropicale: il clima dolce, meraviglioso, la vegetazione esotica, i canti e i balli, le donne bellissime, i frutti. E qui il discorso può sostare, esattamente su due sostantivi trisillabi in imperfetta consonanza: *banane e lamponi*.¹⁰ Per le banane nessun problema, il riferimento si addice al quadro generale, ma i *lamponi*? Che c'entrano i lamponi? Il frutto non è per niente esotico, è dei climi freddi, di mezza montagna in realtà, si trova, spontaneo o coltivato, in Europa. Banane e lamponi, in altre parole, nel momento in cui si descrivono le bellezze di un'isola tropicale, non possono stare insieme, così come difficilmente staranno insieme «l'oleandro e il baobab» della celeberrima *Azzurro* scritta con Vito Pallavicini nel 1969 per Adriano Celentano.¹¹

Questa riflessione porta a ricorrere a una categoria che in poesia è frequente e importante: l'imprecisione. Per di più, se si guarda al tipo specifico di incongruità dell'accostamento, chi si occupa di poesia ricorda una ben nota conferenza di Giovanni Pascoli su Leopardi, pronunciata nella sala Luca Giordano di Palazzo Medici-Riccardi a Firenze il 24 marzo 1896, ripubblicata più volte, infine, con il titolo de *Il Sabato*, in *Pensieri e discorsi* del 1907. Nelle pagine di apertura del saggio Pascoli ricordava *Il sabato del villaggio*, e in particolare ne ricordava alcuni versi. Ma si legga lo stesso Pascoli:

Donzelle non vidi venire dalla campagna col loro fascio
d'erba [...]. Avrei voluto vedere il loro mazzolino, se era
proprio «di rose e di viole». Rose e viole nello stesso mazzolino
campestre d'una villanella, mi pare che il Leopardi

10 Il dittico di frutta costituisce il titolo di una canzone di Gianni Morandi, scritta da Franz Campi e pubblicata per la RCA nel 1992. Solo l'intertesto di *Onda su onda* spiega il titolo della canzone cantata da Morandi il cui tema è la gelosia dell'io narrante.

11 Solo in seguito la canzone sarà pubblicata da Paolo nell'album dal vivo *Concerti 1989* e poi nella raccolta *The Best of Paolo Conte* 1996. Capasso 2013, p. 21: «Intervistato da Fabio Fazio, durante la trasmissione *Che tempo che fa*, su quale fosse la canzone più bella di sempre, il compositore Nicola Piovani, vincitore dell'Oscar per la colonna sonora del film *La vita è bella*, ha risposto: 'Azzurro di Paolo Conte tocca vette di perfezione, difficilmente raggiungibili'».

non le abbia potute vedere. A questa, viole di Marzo, a quella, rose di Maggio, sì, poteva; ma di aver già vedute le une in mano alla donzelletta, ora che vedeva le altre, il Poeta non doveva qui ricordarsi.

Ora il Leopardi [...] questo «mazzolin di rose e di viole» non lo vide quella sera: vide sì un mazzolino di fiori, ma non ci ha detto quali [...] perché io sospetto che quelle rose e viole non siano se non un *tropo*, e non valgano, sebbene speciali, se non a significare una cosa generica: fiori. [...] in una poesia così nuova, il Poeta così nuovo cadeva in un errore tanto comune della poesia italiana anteriore a lui: l'errore dell'indeterminatezza [...] Errore d'indeterminatezza che si alterna con l'altro del falso, per il quale tutti gli alberi si riducono a faggi, tutti i fiori a rose e viole (anzi rose e viole insieme, unite spesso più nella dolcezza del loro suono che nella soavità del loro profumo), tutti gli uccelli a usignuolo.¹²

Pascoli aveva già stigmatizzato le inesattezze botaniche dei poeti, spia e segnale dell'ossequio a una consolidata e vetusta tradizione lirica italiana:¹³ è noto che l'immagine dei due fiori appaiati è presente in Petrarca, nella canzone 207 dei *Rvf*: «così rose e viole / ha primavera e 'l verno ha neve et ghiaccio»¹⁴ e si ripresenta puntualmente nella lirica dei secoli successivi, dalle rime del Poliziano e del Magnifico all'*Andrea Chénier* di Luigi Illica.¹⁵ Le riflessioni di Pascoli erano precedute dalle dichiarazioni rilasciate in una intervista raccolta dall'allora giovanissimo Ugo Ojetti nel 1894 (ma uscirà nel 1895).¹⁶ Pur senza menzionare Leopardi, Pascoli esponeva il suo pensiero sulla lirica a lui contemporanea, a partire da Carducci, di cui evidenziava l'eccesso di retorica, focalizzandosi poi su D'Annunzio, a suo dire «il primo poeta d'Italia». Ma anche D'Annunzio, benché innovativo, talvolta cede alla tradizione, soprattutto nella definizione naturalistica:

12 Pascoli 1946, p. 59.

13 Sulle obiezioni di Pascoli a Leopardi si vedano almeno Varese 1974; Genco 2001; Calzone 2006; Galgano 2014; Villa 2019.

14 Cfr. almeno Bonora 1978.

15 Si veda Arnaudo 2017.

16 Sulla polemica che oppose il giovane Ojetti, che nel 1896 scrisse nella "Revue de Paris" l'articolo *Quelques littérateurs italiens* in cui deprecava l'assenza in Italia di veri letterati e le risposte piccate di Carducci e Pascoli, si legga Tomasello 2007.

La campagna è stata per troppo tempo dai nostri poeti descritta convenzionalmente sopra un tipo fatto; per troppo tempo gli uccelli sono stati sempre rondini ed usignoli, e per troppo tempo i fiori dei mazzolini sono stati *rose e viole*. Si studia tanto la psicologia che un po' di botanica non farebbe male. Il primo è stato Gabriele il quale però molte volte usa a denominare le erbe e le piante il nome latino italianizzato, mentre abbiamo dei nomi italiani meravigliosi e poeticissimi. Ma anche lui, anche lui! O non mi è andato a far nidificare, non so più dove, gli usignoli sui cipressi?¹⁷

Le parole di Pascoli, che già a certa critica primonovecentesca sembrarono frutto di pedanteria minuziosa,¹⁸ possono sembrare severe, e in un certo senso lo sono, perché rappresentano, in un momento di grande svolta della nostra tradizione poetica, il punto terminale di uno storico faticoso ripensamento critico: non tanto – come si legge – su Leopardi, quanto sul modello che Leopardi continuava a impersonare alla fine dell'Ottocento. Per Pascoli, all'opposto di una lirica 'tradizionale' di ispirazione petrarchesca e accademica in cui rose e viole possono per convenzione stare insieme in un mazzolino, la poesia è tale e assolve alla sua funzione quando dice le cose, le fa vedere e udire, quando dice il particolare con parole che indicano cose precise.¹⁹ Le osservazioni pascoliane, pur notissime, qui ci possono guidare per mettere a fuoco la questione che ci riguarda più da vicino: quella che, attraverso la lezione del *Sabato*, suggerisce le coordinate essenziali per una macro-distinzione della lingua poetica fra l'*esattezza* e l'*indistinzione*.

A questo punto è chiaro che, oltre a quanto detto, non si debbono né si possono cercare analogie specifiche con i versi di Paolo Conte. In realtà l'accostamento di banane e lamponi è inesatto se si pensa al mondo che Conte vuole rievocare, ma non è certo tradizionale per ciò che riguarda l'associazione in sé. Le 'rose e le viole' leopardiane di petrarchesca memo-

17 Ojetti [1895] 1946, pp. 200-201.

18 Per una sintesi dei giudizi intorno alle osservazioni di Pascoli, cfr. Getto 1956.

19 Si può rilevare insieme a Castoldi 1999, p. CXXVII che «l'esigenza di determinatezza era pertanto un punto fermo del discorso poetico pascoliano. Non sorprendono quindi le sue considerazioni sull'indeterminatezza del Leopardi, sentita piuttosto come limite, come debito all'Arcadia: residuo accademico all'interno di un vero e proprio processo di innovazione della poesia italiana in senso 'verista', che avviato dal Leopardi, avrebbe avuto nel Pascoli stesso il più rappresentativo continuatore».

ria stanno, in questo senso, all'opposto del contiano «banane e lamponi». Il binomio, lungi dall'essere 'indistinto', è ardito e originale per ciò che evoca. Il dittico banane e lamponi accende i versi di colore creando un campo sinestetico. Conte è per questo completamente attestato sul versante di una versificazione moderna, il cui capofila forse è proprio Pascoli. Nella canzone, a ben vedere, i sensi ci sono tutti: la sensazione fisica dell'*acqua gelida* in tandem con la *notte buia* e con la luna che è *lucchiola persa nel blu*, la danza di Sara che richiama la musica, e che poi si ripropone nei *ritmi e canzoni* dell'isola, il contatto fisico del ballo, e infine *banane e lamponi* includono, al meglio, il colore, il gusto e l'olfatto²⁰.

Di fatto Conte è molto esperto nella sinestesia. La creazione di un vasto e articolato campo sinestetico nei testi delle sue canzoni ne costituisce la cifra peculiare e significativa: colori odori e suoni si fondono e diventano segnali di una meticolosa attenzione alla realtà delle cose, in cui le sensazioni sostituiscono le emozioni e i sentimenti e stabiliscono il vero nesso fra l'anima del poeta e i frammenti di realtà che egli rappresenta. Frammenti, perché anche dove una narrazione c'è, quello che risalta sono i particolari di volta in volta suggeriti ed enfatizzati da dettagli che risultano evocativi attraverso una loro intrinseca e ricercata desultorietà. Per fare solo alcuni esempi, tra i più noti: *Blue tangos* (1979), la meta-letteraria *Alle prese con una verde milonga* (1981)²¹ ove la sinestesia è già nel titolo, *Sparring partner* (1984), *Come mi vuoi?* (1984), *La negra* (1987). Mi soffermo sulla sinestesia evocata in *La negra*, un testo costruito sulla contrapposizione tra il rivelarsi della maestà misteriosa e calda della donna esotica e l'accidia del soggetto maschile: un'epifanica *négresse* che compare improvvisa attraverso il *medium* telefonico nella «giostra pigra» del quotidiano di un individuo. Il testo si serve della sinestesia tra il campo auditivo e visivo per esprimere in chiave contemporanea un motivo topico della letteratura e della trattatistica quattro-cinquecentesca, nella esibizione di una delle possibili declinazioni di un folgorante *kairòs* perduto:²²

20 Interessante anche la significativa assonanza uditiva che si viene a creare tra i due sostantivi trisillabi (*banane e lamponi*), con terminazione in ane e oni; assonanza più evidente nella canzone di Morandi dove il secondo termine, reso al singolare (*lampone*), evoca meglio il gusto di un gelato o di una bevanda. Insomma, una allusività più allargata, sfrangiata che il plurale, più rigido e asseverativo, non esprime.

21 Su cui si veda, in questo stesso volume, il saggio di Fraccacreta.

22 Si veda Bologna 1995.

Ti cerca una negra
al telefono un attimo
ma l'ombra è ambra
sicuro che sia negra
non c'è aereo che si alzi in aria
e l'anima è magra.
Ti cercava una negra
sì, ma non l'avrei capita più
in questa giostra pigra.

Ecco un tentativo di spiegazione di Conte nell'intervista del 8 novembre 2019 rilasciata a Dario Olivero pubblicata su "Repubblica":

Una regina nera bellissima ... - «Può darsi che cercassi, senza dirla troppo in grande, una divinità. Femmina, donna: cercavo una sorpresa. C'è una mia canzone, passata un po' inosservata, che si chiama *La negra* ... Ci ho messo dentro l'idea di questo tale che riceve una telefonata e capisce che è una negra che gli sta parlando. E però la rifiuta per pigrizia, un po' alla Massimo Troisi, ha presente?». *Che cosa in particolare?* - «Quei suoi personaggi incerti, esitanti. Ecco, con quel tipo di pigrizia ho rifiutato il contatto di questa donna al telefono. Sentivo che era la vita a chiamarmi, che era il sole, che era un'energia meravigliosa, adorabile, da adorare. Ma nella canzone non riuscivo a mantenere il contatto con lei».²³

I versi delle canzoni di Conte sono stati analizzati dal punto di vista metrico e retorico con acribia e ingegno. Riassumo sommariamente e parzialmente lo stato degli studi. Tra i molti che se ne sono occupati Enzo Caffarelli, Alessio Ricci, Stefano Telve hanno individuato bene le dittologie, le sinestesie, le analogie preposizionali, le onomatopée, i *calembours*, gli usi fonosimbolici, le anfibologie e gli ideofoni che costellano i versi del maestro,²⁴ inoltre individuano la struttura metrica 'tradizionale' – segnatamente pascoliana²⁵ – dei versi di *Blue tangos*: otto novenari a rima o consonanza baciata.²⁶ Vale la pena ricordare le osservazioni di Paolo Zublena, il quale si è soffermato sulle metafore che creano «una figuralità in genere lontana

23 Olivero 2019.

24 Caffarelli-Ricci-Telve 1994, pp. 163-170.

25 Sull'uso del novenario in Pascoli si veda: Conde Muñoz 2004.

26 Caffarelli-Ricci-Telve 1994, pp. 156-167.

dalle metafore morte (che, se presenti, sono in genere ironizzate) per quanto veicolata da figuranti che provengono dal serbatoio della quotidianità, [...] ma altrettanto spesso i figuranti metaforici [...] sono ricavati da un esotismo all’inizio quasi proverbialmente provinciale, poi più raffinato». Zublena riflette proficuamente sul costante uso dei deittici, che non creano effetti di realismo, ma cospargono i versi di suggestioni poetiche e traghettano il testo dal piano verbale a quello musicale, infine sull’uso costante della reticenza che tematizza e contemporaneizza l’antico topos dell’ineffabilità e della preterizione.²⁷ Manuela Furnari nella sua analisi di *Madeleine* (1981) ne ha trattato la «fittissima rete di corrispondenze foniche» di cui sottolinea l’efficace struttura chiastica e rileva come il testo sia costituito da un sottile e continuo intreccio di «rime assonanze e consonanze anafore e allitterazioni».²⁸ Stefano La Via si sofferma sulla canzone *Max* (1987) di cui ha individuato tre blocchi strofici e un modulo metrico composto da quinari e settenari nonché l’iterazione del monosillabo Max: «più il nome viene ripetuto in associazione a frammenti di immagini e sensazioni, e più il personaggio evanescente di Max emerge in tutto il suo drammatico mistero» tanto che il narratore davanti a questa realtà enigmatica vorrebbe scendere impaurito dall’approssimarsi di un terribile segreto». Ma poi, ha notato La Via, la parola passa alla musica, soprattutto alla voce-guida del clarinetto.²⁹ Già Paolo Jachia aveva osservato, in proposito di *Max*, che è «solo la musica a dare una spiegazione (una non spiegazione) di quello che accade: è una musica dove si sente quanto Conte abbia studiato la tecnica ipnotica-musicale di Ravel, il suo crescere a spirale fino a inghiottire il tempo».³⁰ Da ultimo, varrà ricordare Antonio Sotgiu, che osserva quanto «i versi contiani sembrano per certi aspetti vicini a quelli baudeleriani, sebbene meno angosciati e perturbanti. Si prenda ad esempio la celebre *À une passante*, nella quale l’io poetico proietta un futuro ipotetico, non situato e non situabile («Ailleurs, bien loin d’ici! trop tard! jamais peut-être!») con la giovane donna vestita a lutto, agile, nobile e dalle gambe statutarie, fugacemente incontrata nella strada urlante. La dialettica “qui/altrove” caratterizza i brani contiani sia a livello tematico sia a livello ritmico».³¹

27 Zublena 2009, pp. 130; 132.

28 Furnari 2009, pp. 188-189.

29 La Via 2017, pp. 217-219.

30 Jachia 1998, pp. 104-105.

31 Sotgiu 2023.

Dal canto mio, non mi resta che focalizzare, nei versi di Conte dagli anni Sessanta al Duemila, l'uso costante dello scarto semantico ottenuto per lo più attraverso l'uso della dittologia, di cui uno dei membri produce un effetto inaspettato e straniante: non solo «banane e lamponi», ma «una danza / piena di sogno e sapienza» e «attimi e stelle / fontane e piastrelle» in *Blue tangos* (1979) e «libertà e perline colorate» offerte all'amata in *Gelato al limon* (1979). Fino a «niente più / che il cavallo e il chinino», due trisillabi allitteranti che compaiono nelle pianure di un rurale nord-ovest evocato in *Diavolo rosso* (1982), un luogo quasi mitico, di ascendenza pavese, dove il «buio / sa di fieno e di lontano» e dove il popolare Giovanni Gerbi corre in bicicletta attraverso una campagna assolata. Ma possiamo ricordare la sorprendente disgiunzione di «certi gatti o certi uomini / svaniti in una nebbia o una tappezzeria» di *Madeleine* (1981) o il più consueto parallelismo allitterante di «le scarpe nuove / di pioggia e pensieri» di una *Berlino* (2008) grigia e la pioggia è incongruamente «spagnola» e *L'orchestrina* (2010) dove «il vento suda / aria di pioggia e di infelicità». Oppure il più articolato e sensuale «un sandwich e un po' d'indecenza» ch'egli chiede alla donna in *Come mi vuoi?* (1984) in consonanza con il perimetro di una «stanza» colma di un tricolon pirotecnico: «incantesimi spari e petardi», cornice circoscritta agli amori dei protagonisti. Da notare che lo scarto semantico di Conte è lontano dalla consolidata tecnica gozzaniana che ne declina l'uso in senso costantemente prosaicizzante, e varrà la pena qui ricordare «gli occhi azzurri d'un azzurro di stoviglia» della Signorina Felicità, dove, come tutti sanno, anche *Nietzsche* è in rima con *camicie*. Nei versi di Conte la sua funzione è, al contrario, latrice di una dimensione altra e più vasta rispetto a qualsiasi tipo di realismo descrittivo, lontano da ogni tipo di oggettività: ovvero il secondo termine della dittologia ha una funzione straniante ed evocativa. Ciò è ancora più evidente, quando abbandonato il procedimento dittologico, sono prodotti versi come: «Ma il suo sguardo è una veranda», che apre un orizzonte metaforico sull'altrove e «una calma più tigrata» che proietta il lettore in una metaforica giungla in cui si muove il pugile-macaco, melanconico e profondo *alter ego* dell'autore in *Sparring partner* (1984); o l'orchestra che «precipita / in un ventilatore al Grand Hotel» in *Come di* (1984), canzone il cui titolo e testo è quasi interamente giocato sull'omofonia tra il sostantivo francese e l'avverbio e la preposizione italiana, che si chiosano vicendevolmente all'insegna della necessità della recita e della simulazione. Anche la recente *Tra le tue braccia* (2010) produce versi nobilitati dall'ipallage e dall'iterazione variata di

monosillabi, come «i pensieri che / vanno scalzi per lontane vie ... / via da te / via da me».

Abbiamo già visto che le figure fonetiche quali omofonia, assonanze, consonanze e paronomasia siano ricorrenti nei testi di Conte, ma, sottolineo, esse sono spesso al servizio dello scarto semantico, enfatizzato per lo più dalla sintassi paratattica, franta, da uno stile nominale, dall'*enumeratio* tanto utilizzata da uno dei poeti contemporanei più innovativi, che da sempre ha cercato la collaborazione con i musicisti: Edoardo Sanguineti. Sanguineti ricorre all'*enumeratio* recuperandola, diversamente da Conte, dal mondo medievale, come nel caso di *Laborintus*, ispirato esplicitamente alla *Commedia* dantesca e del *Gatto lupesco*, che dà il titolo a una sua raccolta di poesie (1982-2001) e diventa fondamentale nella sua poesia per musica. Pensiamo a *Passaggio*, scritto per la musica di Luciano Berio nel 1961-62, e volutamente ascrivito a entrambi a indicare la più completa compartecipazione alla stesura e alla struttura dello spettacolo: come Conte rivendica il legame inscindibile tra i suoi versi e la musica esibendo un uso frequente di monosillabi nonsense e un inglese più o meno inventato, così Sanguineti e Berio vogliono sottolineare l'indissolubilità delle loro competenze nella composizione di un'opera a quattro mani che fonda parola e musica. È stato messo in luce come le tecniche musicali abbiano manipolato l'elemento verbale di *Passaggio* e quanto la musica abbia fornito nuove connotazioni. La trasformazione musicale delle parole ci informa sul loro nuovo contenuto: parole concitate o distese, parole urlate o distorte, evidenziate o incomprensibili, accompagnate da strumenti o da essi disturbate, oltre al significato determinato dal codice linguistico, hanno quello proveniente dal codice d'ascolto musicale, cioè si caricano dei significati all'interno del sistema entro cui le colloca la nuova condizione di parole musicali.³² «*Passaggio* sembra essere [...] un'azione scenica in cui la parola, ricondotta a una dinamica che la vede oscillante tra il suo esser dotata di significato e rappresentativa di un codice comunicativo e la sua pura fisicità sonora, si affianca e si fonde a una musica aperta al dialogo e al contrappunto della voce».³³ La prima esecuzione fu alla Piccola Scala di Milano il 7 maggio 1963 per la regia di Virginio Piecher,³⁴ la scena, disegnata da Enrico Baj e Felice Canonico, consta di sei stazioni corredate da diciture evangeliche

32 Si veda in proposito Dalmonte-Lorenzini 1981, p. 18.

33 Venturo 2007, p. 31.

34 Su *Passaggio* si legga Artioli 1983, pp. 82-83.

o scritturali in latino allusive al tema del viaggio, ma la *via crucis* che conduce alla Pasqua e alla redenzione è ribaltata in una catabasi infera. Assistiamo al rovesciamento della religiosità medievale continuamente rievocata: la figura femminile, tra vessazioni e torture, diventa la protagonista di una Passione contemporanea, e, in attesa dell'amato in un giardino, assiste alla sua trasformazione in spettro, tra i commenti solidali del coro A (in orchestra) e oppressivi del coro B (in sala). Ma non possiamo non notare che il carattere fortemente eversivo dell'opera è ottenuto anche attraverso i consueti procedimenti stilistici della scrittura sanguinetiana di quegli anni: il catalogo, il polisindeto e il mistilinguismo, elementi variamente riscontrabili in tante canzoni di Conte, sebbene le scelte musicali e ideologiche, oltre che l'orizzonte teorico anticapitalistico, polemico e antiborghese siano del tutto differenti. Leggiamo un brano di *Passaggio*:

LEI:

e silenzio, e sabbia, negli occhi, nella mente e
cercando,
e toccando:
e (disse) toccando (te); e cercando (te): e disse
come una liberazione;
e vento; e schiuma ai piedi dell'alto muro: e disse:
non aspetterò: oh (disse) in questo,
giardino
[...]

CORO B:

Oh le rêves
oh, senza fine?
ah ah c'est bien!
extraordinaire!
eins-zwei polizei
qu'est-ce qui c'est?
you should have been home, sleeping!
sst in sogno
endless sentire è
sentirsi
komm komm
[...]³⁵

35 *Passaggio*, Stazione II (*Pes meus stetit in via recta*), in Sanguineti 1993, pp. 33-34.

Sanguineti dichiarava a Luigi Pestalozza: «nelle ricerche dei Novissimi, e poi del Gruppo '63 era forte il sentimento di drammatizzazione e di una teatralizzazione della parola poetica. La parola, nei rappresentanti più significativi di quella nuova avanguardia, era sentita come parola detta, come fatto vocale o come mi piace anche dire, come fatto corporale, di investimento corposo del linguaggio [...] In breve l'energia corporale investita nella voce».³⁶ Al di là delle diverse finalità di Sanguineti e Conte, e della innegabile distanza tra i due, l'uno 'chierico organico' militante e l'altro disincantato e *desengagé*, le affermazioni del poeta genovese sulla parola 'corporale' sembrano parzialmente corrispondere alle *performance* contane contraddistinte da una *raucitas* pastosa che arrotonda ogni significante, in cui *enumeratio* e plurilinguismo sono tratti connotanti.

L'utilizzo della paronomasia può attivare campi metaforici esibiti attraverso l'*enumeratio*. Basti pensare alla paronomasia di alcuni suoi versi tra i più belli e famosi, su cui varrà la pena indugiare, in *Genova per noi*: «Macaia, scimmia di luce e di follia, / foschia, pesci, Africa, / sonno, nausea, fantasia...». La parola dialettale genovese *macaia* indicante una condizione meteorologica determinata dallo scirocco che genera pesantezza e tedio – di probabile etimologia greca – viene assimilata a una scimmia (il macaco) a cui segue un affastellarsi di sostantivi apparentemente straniante ma evocativo dell'atmosfera che capita di respirare tra vico San Bernardo e via dei Giustiniani, tra Canneto il Lungo e piazzetta Stella sotto una sonnolenta cappa irrespirabile intrisa di odore di pesce e di spezierie africane. È una Genova antica e meridiana, quella di Paolo Conte, dai pericolosi demoni dell'accidia³⁷, una Genova dal pomeriggio eterno, lo stesso pomeriggio metafisico che spinse Conte a modificare il titolo tratto da Leopardi alla *lectio doctoralis* all'Università di Macerata nel 2003: *Il pomeriggio. Delle favole meridiane o antiche*. La Genova di Conte è una città umida di scirocco, che agli occhi dei monferrini, «che stanno in fondo alla campagna» dove il sole non è che «un lampo giallo al parabrise», non può che manifestarsi in una sua incomprensibile e assorta immobilità, cui si contrappone per antitesi l'inquietudine eterna dell'elemento equoreo, «che si muove anche di notte e non sta fermo mai».

36 *Ivi*, p. 14.

37 Sui demoni meridiani, si veda Caillois 1999.

A questa canzone fa riferimento Sanguineti, che nel 2004, in occasione della nomina di Genova Capitale Europea della Cultura, ha scritto un libello dal titolo evidentemente contiano, *Genova per me*, senza peraltro mai menzionare Paolo Conte. Si tratta di una serie di brevi memorie incorniciate a Genova che si pongono come *razos* di altrettante poesie tratte dalle raccolte *Segnalibro* e *Gatto Lupesco*. In una delle prose racconta che, dopo aver vissuto lungo tempo a Torino e sei anni a Salerno, il suo ritorno – avvenuto nel 1974 – nella città in cui nacque fu fortemente spaesante. Anche a lui, così come alla voce narrante di *Genova per noi*, la città portuale, labirintica, stretta, e urbanisticamente irrazionale, comunicava un senso di inquietudine destabilizzante:

Sapevo, verificavo, che nel mio radicale imprinting razionale si era collocata una città qual è Torino, tutta squadrata come un cruciverba, con tutte le caselle bene a posto, secondo uno schema assolutamente geometrico, e con tutte le definizioni a posto, secondo il codice classico delle parole incrociate. E mi trovavo gettato, adesso, in un luogo che mi appariva fatalmente informe, destrutturato, imprevedibile. Alla lettera, io non sapevo da che parte girarmi. Ma l'avevo attraversata, senza conoscere né riconoscere niente, propriamente, senza riuscire a orientarmi, trascinato di qua e di là da qualche amico, come in uno spazio assolutamente straniero.³⁸

Genova per me si conclude con un acrostico di sei versi con cui il poeta celebra il capoluogo ligure – evitando in questo caso di ricordarne la ben nota verticalità –,³⁹ una città, che agli occhi di Sanguineti rappresenta un microcosmo in cui si fondono agevolmente Lisbona e san Francisco, perché essa «è una replica del mondo, e un po' un suo archetipo ristretto, una specie di modellino. Così posso cercarla dappertutto e trovarla dappertutto, se voglio»:

Guardala qui, questa città, la mia:
È in riva al Tejo che io cerco Campetto,

38 Sanguineti 2005, p. 30.

39 La verticalità viene ricordata nelle pagine iniziali del libello: «Morale nella favola è che Genova, come tutti sanno, e come i versificatori e i cantautori ci cantano e ricantano è una città verticale, verticalissima. Dunque salite al Castelletto, al Righi, infunicolatevi in alto, se non soffrite di allucinosi spaziali o funzionali o psichiche», Sanguineti 2005, p. 11.

Nel Bairro Alto ho trovato Castelletto,
O un Cable Car su in Vico Zaccaria:
Vedilo, il mondo: in Genova è raccolto
A replicarne un po' la psiche e il volto.⁴⁰

40 *Ivi*, pp. 74-75. L'acrostico si legge a p. 73.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Arnaudo, Marco

2017 *Le rose e le viole di Leopardi: una lettura intertestuale*, "Italice", 94 /2, pp. 224-231.

Artioli, Umberto

1993 *Edoardo Sanguineti. Opere e introduzione critica*, a c. di Giorgio Guglielmino, Verona, Anterem Edizioni, pp. 81-93.

Bico, Mauro; Guido, Massimiliano

2011 *Paolo Conte. Un rebus di musica e parole*, Roma, Carocci.

Bigi, Emilio

1967 *Leopardi e l'Arcadia*, in Id., *La genesi del Canto notturno e altri saggi su Leopardi*, Palermo, Manfredi, pp. 141-184.

Bologna, Corrado

1995 *Immagini di fortuna: pensiero, arte e letteratura tra antico e moderno*, Firenze, Sanzanobi.

Bonora, Ettore

1978 *Leopardi e Petrarca*, in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, Atti del IV Convegno internazionale di Studi Leopardiani (Recanati 13-16 settembre 1976), a c. di Id., Firenze, Olschki, pp. 91-150.

Breton, André

2003 *Manifesti del Surrealismo*, introduzione di Guido Neri, Torino, Einaudi.

Caffarelli, Enzo; Ricci, Alessio; Telve, Stefano

1994 *Paolo Conte, ma quella faccia un po' così*, in *La lingua cantata. L'italiano nella canzone dagli anni Trenta ad oggi*, a c. di Gianni Borgna e Luca Serianni, con una testimonianza di Fabrizio De André, Roma, Garamond, pp. 139-171.

Caillois, Roger

1999 *I demoni meridiani*, Torino, Bollati Boringhieri.

Calzone, Sergio

2006 *Nessun poeta ha da essere un botanico. A proposito dell'obiezione di Pascoli al «mazzolin di rose e viole» di Leopardi*, in *E 'n guisa d'eco i detti e le parole. Studi in onore di Giorgio Bárberi Squarotti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, I, 487-495.

Capasso, Ernesto

2013 *Paolo Conte, il viaggiatore dei paesaggi cantati*, Roma, Lit Edizioni.

Caselli, Roberto

2002 *Paolo Conte*, Roma, Editori Riuniti.

Castoldi, Massimo

1999 *Saggi e edizioni leopardiane*, edizione critica, Sarzana, Agorà.

- Conde Muñoz, Aurora
2004 *Ancora su Pascoli e l'uso del novenario. Analisi de La voce*, "Cuadernos de Filología Italiana", 11, pp. 113-142.
- Conte, Paolo
2003 *Si sbagliava da professionisti. Canzoniere commentato*, a c. di Vincenzo Mollica e Valentina Pattavina, Torino, Einaudi.
- Cortelazzo, Michele
2000 *La lingua della canzone d'autore nella storia dell'italiano contemporaneo*, in *Tradurre le canzoni d'autore*, Atti del Convegno, Milano, Università Bocconi, 29 settembre 1997, a c. di Giuliana Garzone e Leandro Schena, Bologna, Clueb, pp. 21-34.
- Dalmonte, Rossana; Lorenzini, Niva
1981 *Funzioni strutturanti nel rapporto musica-poesia. Passaggio e Laborintus II di Sanguineti-Berio*, in *Il gesto della forma, musica, poesia teatro nell'opera di Luciano Berio*, Milano, Arcadia Edizioni, pp. 1-44.
- De Angelis, Enrico (a c. di),
1989 *Conte. 60 anni da poeta*, Padova, Franco Muzzio Editore.
- Furnari, Manuela
2009 *Paolo Conte. Prima la musica*, Milano, il Saggiatore.
- Galgano, Andrea
2014 *Di là delle siepi. Leopardi e Pascoli tra memoria e nido*, Roma, Aracne.
- Genco, Giuseppe
2001 *Il Leopardi del Pascoli*, "Testo", 42, pp. 39-66.
- Getto, Giovanni
1956 *Pascoli critico*, "Lettere Italiane", VIII, 1, pp. 269-282.
- Jachia, Paolo
1998 *La canzone d'autore italiana 1958-1997. Avventure della parola cantata*, Prefazione di Caterina Caselli Sugar, Milano, Feltrinelli.
- La Via, Stefano
2017 *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Roma, Carocci.
- Ojetti, Ugo
1946 *Alla scoperta dei letterati* [Milano, Fratelli Dumolard 1895], a c. di Pietro Pancrazi, Firenze, Le Monnier.
- Pascoli, Giovanni
1946 *Il sabato*, in *Prose*, con una Premessa di Augusto Vicinelli, *Pensieri di varia umanità*, vol. I, Milano, Mondadori, pp. 57-85.
- Sanguineti, Edoardo
1993 *Per musica*, a c. di Luigi Pestalozza, Modena, Mucchi.
2005 *Genova per me*, Napoli, Guida.

Tomasello, Dario

2007 *'Geremiadi' del vate. Carducci, Pascoli, Ojetti e la breve storia di una polemica*, "Studi sul Settecento e Ottocento", II, pp. 85-93.

Varese, Claudio

1974 *Pascoli e Leopardi*, in *Leopardi e il Novecento*, Atti del III Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 2-5 ottobre 1972), Firenze, Olschki, pp. 65-82.

Venturo, Mariafrancesca

2007 *Parola e travestimento nella poetica teatrale di Edoardo Sanguineti*, prefazione di Francesco Muzzioli, Roma, Fermenti.

Villa, Angela Ida

2019 *Il giallo erudito dei crisantemi di Giovanni Pascoli (Il Convito 1896): rose e viole (funebri, antiche e pagane) al posto dei crisantemi (funebri, moderni e cristiani) e le rose e viole cripto-leopardiane dei Vecchi di Ceo*, "Otto-Novecento: rivista quadrimestrale di critica e storia letteraria", 3, pp. 195-252.

Zublena, Paolo

2009 «*Max, non si spiega*». *Figure dell'opacità semantica in Paolo Conte*, in *Il suono e l'inchiostro*, a c. del Centro Studi F. De André, Milano, Chiarelettere, pp. 122-148.

SITOGRAFIA

Olivero, Dario

2019 Dario Olivero, *Una dea nera a ritmo di jazz ci salverà*, "la Repubblica", 2019/ 11/ 08 https://www.repubblica.it/robinson/2019/11/08/news/paolo_conto_una_dea_nera_a_ritmo_di_jazz_ci_salvera_-300799415/

Sotgiu, Antonio

2023 *Paolo Conte*, [https:// theitaliansongs.com/it/singers/paolo-conte-2/](https://theitaliansongs.com/it/singers/paolo-conte-2/)