

Fabrizio De André, il dialetto e la canzone d'autore
a cura di Annino La Posta
ISBN 9788864383866
Collana ZONA Music Books

© 2026 Editrice ZONA
Via Massimo D'Azeglio 1/15
16149 Genova
(+39) 338.7676020
info@editricezona.it
editricezona.it

Prima edizione maggio 2026

© 2026 Editrice ZONA - seconda bozza

FABRIZIO DE ANDRÉ, IL DIALETTO E LA CANZONE D'AUTORE

a cura di Annino La Posta

con interventi di
Mirella Conenna, Enrico de Angelis,
Guido Festinese, Annino La Posta

prefazione di Nicola Pasqualicchio

ZONA
Music Books

*Se l'italiano non avesse sempre attinto ai dialetti
sarebbe un linguaggio decaduto da tempo.*
Fabrizio De André

Prefazione

di Nicola Pasqualicchio¹

Il 6 febbraio 2025 ho organizzato all'Università di Verona, su sollecitazione di Annino La Posta, e con l'aiuto suo e di Enrico de Angelis, una giornata di studi dedicata al rapporto tra dialetto e canzone d'autore. L'occasione era la recente uscita (2024) del disco *'Na strada 'mmiez'ò mare. Napoli per Fabrizio De André*, contenente la traduzione in napoletano, a opera di La Posta, dell'intero album *Crêuza de mã* del cantautore genovese, nell'interpretazione di bravissimi artisti partenopei. La giornata non si proponeva dunque di affrontare in modo generico un tema complesso e vasto come quello della canzone d'arte dialettale, ma di ruotare attorno a un *focus* preciso, costituito dal disco-capolavoro di De André e dall'esperimento, difficile quanto riuscito, della sua traduzione in napoletano. Partendo da qui, anche aspetti più generali o collaterali del rapporto tra i cantautori e il dialetto hanno potuto essere trattati, conservando un'omogeneità garantita dal richiamo costante all'occasione di partenza. Di quel piccolo ma denso convegno questo libro è la restituzione fedele, eccezion fatta, per forza di cose, per l'unica sua componente che non poteva essere messa su carta: i begli interventi musicali dal vivo di Gerardo Balestrieri (uno degli interpreti del disco in napoletano) e Clara Frizzi.

La chiarezza, la ricchezza e l'interesse dei saggi che compongono il libro non hanno certo bisogno di premesse e spiegazioni. Se dunque rubo qualche riga con questa prefazione, è solo per trarre alcune rapide riflessioni dai punti che hanno sollecitato in me un particolare interesse. In primo luogo, vorrei sottolineare quello che mi sembra un decisivo passaggio storico dall'importanza vitale che il dialetto ha avuto per la genesi della canzone italiana al ruolo, altrettanto decisivo, che la canzone riveste nel mantenere vive la forza espressiva e le potenzialità

¹ Docente di discipline dello spettacolo, Università degli Studi di Verona.

poetiche del dialetto. Come ben chiarisce il puntuale scritto di de Angelis, storicamente la canzone italiana nasce dialettale, napoletana soprattutto ma non solo, e ci vorrà del tempo prima che i testi in italiano prendano il sopravvento. Una volta che questo sarà avvenuto, però, il dialetto non scomparirà affatto dall'orizzonte della canzone, specialmente d'autore, e, per quanto minoritario, continuerà a stimolare la creatività non solo di artisti che ne hanno fatto il loro canale espressivo unico o predominante (Pino Daniele, Davide Van De Sfroos), ma anche di molti cantautori in lingua (come appunto De André) che non hanno rinunciato a esprimersi nel loro dialetto, in singole canzoni o in interi album. Al di là di un elemento prosodico non secondario (l'abbondanza di parole tronche, generalmente molto più coniugabili con le strutture metriche e ritmiche della canzone), ciò che ancora attrae verso il dialetto in canzone ritengo sia, da una parte, la più marcata espressività fonica delle sue parole e una sorta di diffusa onomatopoeicità, vera o apparente, che sembra offrire alle parole una maggiore vicinanza all'essenza delle cose che designano; dall'altra, il riconoscimento del dialetto come lingua materna, protettiva, familiare, maggiormente adatta a dar voce, almeno in alcuni casi, alla parte più privata, alla dimensione più intima dell'ispirazione.

Si tratta d'altronde di un fenomeno parallelo a quello verificatosi nella poesia italiana, all'interno della quale non sono pochi i grandi autori che hanno affidato interamente o quasi la propria urgenza espressiva al dialetto (da Delio Tessa a Biagio Marin, da Giacomo Noventa a Franco Loi), e ancor più numerosi coloro che hanno affiancato a una produzione prevalentemente in lingua momenti o zone particolari di creazione in dialetto, come Pier Paolo Pasolini o Andrea Zanzotto. Proprio a partire da una riflessione su questi due poeti, il filosofo Giorgio Agamben ha avanzato l'ipotesi di una congenita tendenza della poesia al bilinguismo, come se dietro l'idioma nazionale premesse sempre, al di là del suo effettivo affioramento, una lingua ancestrale e meno artificiale, più radicalmente "propria".

In tempi in cui i dialetti parlati sono minacciati di estinzione o di indebolimento della propria specifica natura per una loro crescente “italianizzazione”, soprattutto a livello lessicale, la poesia si fa dunque custode della loro esistenza e della loro necessità. Ma questo, lo abbiamo visto, vale anche per la canzone, e a maggior ragione – dato che la fruizione quasi esclusivamente “libresca” della poesia, in italiano o in dialetto che sia, unita alla percezione, non sempre pregiudiziale, della difficoltà del linguaggio poetico, la chiude in una nicchia ristretta, la cui angustia non è certamente condivisa dalla *popular music*. Per leggere, voglio dire, una poesia di Loi, bisogna procurarsi un suo libro, aprirlo e scegliere il componimento da leggere. Abbiamo a che fare con una decisione fortemente voluta e con una fruizione del tutto personale. È vero che esistono anche letture a voce alta di opere poetiche, fatte dagli autori stessi oppure da attori, in festival, rassegne, convegni, trasmissioni radiofoniche o televisive. Ma si tratta di una fruizione decisamente minoritaria delle opere poetiche. Le canzoni, invece, molto spesso ci arrivano anche indipendentemente da una nostra preventiva decisione di ascoltarle, attraverso la radio o *playlist* preconfezionate: al punto che non è così infrequente imbattersi nell’ascolto di canzoni come *Créuza de mä* o *El portava i scarp del tennis*.

Il vantaggio della canzone d’autore dialettale non risiede però soltanto nella sua più ampia diffusione rispetto alla poesia, ma ancor di più nel fatto che essa non può giungerci se non attraverso una performance vocale (e anche mimica, se si tratta di un’esecuzione in presenza). A differenza della poesia, apprezzabile anche attraverso una lettura privata e silenziosa, una canzone non è ancora nulla finché resta una serie di notazioni grafiche indicanti parole e suoni: lo spartito non è la canzone. In questo senso, è proprio la canzone a essersi assunta il compito di ricordarci che la poesia nasce orale, e probabilmente cantata, prima di quel processo di decantazione che l’ha condotta a fissarsi in oggetto letterario. Ma se parliamo di canzone e di poesia dialettali, lo scarto ci appare anche più evidente, perché la corposa sonorità del dialetto fatica maggiormente a restare confinata nel silenzio della pagina e chiede con più prepotenza di farsi fisicamente voce. Più della

poesia, dunque, la canzone lascia esistere il dialetto nel suo naturale elemento, la voce; voce cantante e musicata, perché i ritmi, i colori, gli accenti dei dialetti sono prossimi alla musica più di quanto non lo sia la lingua.

Siamo rimasti fin qui nella dimensione della creazione di testi dialettali, di cui *Crêuza de mă* è uno splendido esempio. Ma, grazie alla dialettica introdotta dall'altro polo tematico, *'Na strada 'mmiez' o mare*, i saggi di questo libro si concentrano ancora di più sull'altro importante utilizzo del dialetto in canzone, quello traduttivo. È davvero rilevante il numero di cantautori italiani che hanno deciso di trasporre le opere di loro colleghi stranieri non nella lingua nazionale, ma nel proprio dialetto. L'originale prediletto da questi cantautori-traduttori è il francese di Georges Brassens, e proprio delle tante versioni dialettali delle opere del grande *chansonnier* parla l'articolo di Mirella Conenna, francesista e traduttrice, studiosa di Brassens e dei suoi traduttori, ma anche, potremmo dire, "committente scientifica" di ulteriori nuove versioni del grande francese in vari dialetti meridionali. Siamo ancora in "zona De André", visto che proprio alle sue traduzioni degli anni Sessanta di alcuni capolavori brassensiani dobbiamo la prima conoscenza dell'autore di *Le gorille* nella nostra penisola: belle traduzioni in italiano, che ben rendevano, anche nello stile interpretativo, il mondo poetico del francese; e però superate, qualche anno dopo, dalle versioni in milanese di Nanni Svampa, un caso felicissimo e ineguagliato di ricreazione nella fedeltà, una restituzione ammirevole della variegata commedia umana di Brassens mantenuta al riparo da qualsiasi tentazione imitativa. Sulla sua scia si sono messi in tanti, a cominciare dal piemontese Fausto Amodei, e via via altri traduttori in dialetti del Nord Italia, fino a quando Mirella Conenna non ha "sfidato", con successo, anche cantautori meridionali a misurarsi con le traduzioni da Brassens, la cui lingua fino a quel momento era stata considerata accostabile solo a parlate settentrionali, talvolta, come nel caso del piemontese e del milanese, per riconoscibili affinità linguistiche, e, in genere, per maggior sintonia culturale, vera o supposta, tra culture in senso lato nordiche.

Pregiudizio da sfatare, evidentemente, considerati i risultati delle traduzioni “indotte” da Conenna; la quale sottolinea peraltro che il Brassens ultraparigino che tutti hanno in mente, quello delle vie del 14° *arrondissement*, delle *caves* fumose, del Bobino e dell’Olympia, aveva avuto i natali in Linguadoca, nella città portuale di Sète, dove, per una volontà testamentaria espressa in una sua celebre canzone, fu sepolto: era nato al sud, in riva al mare, e lì volle tornare per l’ultimo viaggio. Ed ecco allora che, in questo libro in cui tanti fili si annodano e si separano per poi tornare a intrecciarsi, tutto mostra di ruotare in definitiva attorno a un unico grande tema, a una parola che indica, assai più che un mare, un crogiuolo di lingue e di culture, di storie e di miti: il Mediterraneo. Perché questo è il vero tema di *Crêuza de mä*, della canzone e dell’album, come evidenzia l’avvincente saggio di Guido Festinese, che definisce il disco «un soundscape mediterraneo intessuto di storie». Il genovese, in questa prospettiva, si rivela assai più di un dialetto in senso tradizionale, di quelli che certo pensiero reazionario vorrebbe testimonianze in sé chiuse e immutabili di un idealizzato passato di un territorio circoscritto; è, al contrario, una lingua-mondo, un organismo sempre vivo e prensile, una parlata sincretica, disposta a innesti di nuove parole appartenenti ad altre genti, e dunque di nuove storie, nuove immagini, nuovi sapori e suoni e odori, nuovi sogni. De André conosceva bene, prima di comporre il disco, la grandissima quantità di influssi arabi e soprattutto turchi sulla lingua genovese, e proprio questa consapevolezza della stratificazione storica e della pluralità del dialetto lo ha disposto a mantenere “aperto” quello da lui impiegato in questo disco, differenziandolo dalla “normale” parlata della sua città e facendone, scrive Festinese, un «genovese in parte vero, in parte arcaico, in parte immaginario». E aggiunge de Angelis: «[in *Crêuza de mä*] il genovese è vestito di tutti i suoni possibili del Mediterraneo, con i timbri e gli strumenti della tradizione islamica e macedone e occitana e catalana... Sarà anche “genovese”, un genovese arcaico e letterario, ma la sostanza culturale-etnica di Genova è più vicina al Marocco, all’Algeria, alla Sicilia, alla Spagna, alla Grecia».

L'insegnamento più prezioso che si trae dall'insieme di questi saggi riguarda proprio la vitalità dei dialetti delle canzoni, la maggior libertà di cui essi godono, rispetto alla standardizzazione della lingua nazionale, di giocare con le parole e con la musica, ma anche di attrarre verso di sé altri dialetti, offrendosi come straordinari modelli di un laboratorio linguistico che non è mai fine a sé stesso, ma è sempre anche assimilazione e scambio di culture diverse. Non è improbabile che siano state proprio le traduzioni di Svampa a stimolare altri artisti alla conversione di Brassens nel proprio dialetto, non tanto per un impulso imitativo, quanto per misurarsi a loro volta con un esperimento che aveva dimostrato possibilità che la più "ingessata" lingua italiana non pareva offrire. Palestra di multilinguismo, il dialetto apriva la strada ad altri dialetti, così come in singoli autori "un dialetto tira l'altro" (a partire dallo stesso De André, tra napoletano, sardo e genovese), e in altri stimola impasti e ibridazioni (si pensi alla compresenza di napoletano, italiano e inglese in certi testi di Pino Daniele); oppure, come nel caso di La Posta, chiede di essere tradotto in un altro dialetto. È molto interessante, a questo riguardo, il racconto che lo stesso La Posta fa della genesi del suo progetto: è il fascino provato di fronte al suono di un dialetto di primo acchito del tutto incomprensibile a stimolarne una traduzione non in italiano, che avrebbe smarrito per strada troppi elementi della densità semantica e sonora del testo originale, ma nel proprio dialetto, il napoletano, e senza nemmeno passare per l'intermediazione di una traduzione italiana di servizio, che avrebbe comportato l'eliminazione del fondamentale confronto diretto tra i due dialetti. Per quanto diversissimi possano essere tra loro, i dialetti condividono molto del rapporto che intrattengono con il parlante e con il mondo che lo circonda, che è assai differente da quello della lingua: in questa prospettiva, possiamo pensare ai dialetti come alle numerosissime declinazioni di una stessa lingua materna, propria, domestica: nel dialetto, chiarisce La Posta, «si nasce. Del dialetto si è, volente o nolente, figli. Il dialetto è la lingua del recondito che ci portiamo dentro anche quando non affiora alle labbra. L'italiano arriva dopo, quando per corrispondere con il mondo lo adattiamo alle nostre vite». Ma che il dialetto del traduttore sia proprio il napoletano è tutt'altro che indifferente:

perché, fatte salve le grandi diversità storiche e culturali, Genova e Napoli sono due grandi città del Mediterraneo, con un fondo comune di credenze, di immagini, di esperienze, e di incontri, scontri, scambi multietnici depositato nei dialetti di entrambe.

Poi, naturalmente, la bravura del traduttore consiste nel rispettare il senso originale trovando le giuste equivalenze, la corrispondenza delle immagini e dei riferimenti, lavoro che non può mai essere superficialmente linguistico, ma deve lavorare in profondo sulle culture di cui i dialetti sono espressione. Servono appunto cultura, acribia, competenza, pazienza, passione: tutte qualità che La Posta possiede, come ci dimostrano, oltre al complesso della traduzione, gli illuminanti esempi di scelte traduttive che ci racconta nel suo saggio. Tenendo comunque presente che di canzone si tratta; e che dunque, per concludere citando ancora l'autore di *'Na strada 'mmiez'o mare*, «Una traduzione [...] per quanto possa essere riuscita non basta a far fare alla canzone il balzo decisivo verso la lingua di approdo, ma c'è bisogno anche di una interpretazione in linea. Solo quando il testo s'incarna nella voce, nel suono e in tutte le atmosfere create dall'arrangiamento si compie il miracolo e una canzone genovese *diventa* una canzone napoletana – e non una canzone in napoletano tradotta da una canzone genovese».

Dialetto e canzone d'autore di Enrico de Angelis

Dirò qualcosa sul ruolo del dialetto nella canzone italiana, intendo nella canzone d'autore, perché nella canzone popolare, quella di tradizione orale, il peso del dialetto è intuitivo. E per dire l'importanza di questo ruolo, basti dire che fino al primo Novecento la "canzone italiana", intesa come canzone in italiano, praticamente non esiste, mentre esisteva una fiorente canzone in vernacolo. Dunque si può subito capire quanto rilevante sia l'uso di questo linguaggio nella poesia per musica.

Fino alla prima guerra mondiale, infatti, la canzone in lingua era riscontrabile solo in alcuni ambiti specifici, che possiamo identificare in questi: nella pratica borghese e salottiera delle romanze, di estrazione o imitazione operistica; nel repertorio di alcuni personaggi del caffè concerto a cavallo tra i due secoli; nella canzone politica e innodica, specie quella anarchica, dunque toscana e anche per questo in una sorta di "italiano"; come tentativi sfiziosi e isolati di autori guarda caso napoletani e in "modi" napoletani. Forme cioè molto caratterizzate, che non legittimano un filone nazionale autonomo e compiuto, e che solo verso la metà del secondo decennio del Novecento si evolveranno producendo un numero sempre maggiore di esperimenti in lingua.

Pratiche diffuse di canzone urbana dialettale c'erano invece in molte città (Napoli in primis, ma anche Roma, Milano, Torino, Trieste...): un filone più legato alle contingenti situazioni locali, magari bozzettistico, ma fresco, spontaneo, grazie anche alla frequenza di concorsi musicali che solleticavano l'estro dei compositori senza vincolarli alle esigenze economiche di un mercato di massa (come accadrà poi col fiorire dell'industria discografica).

Per Napoli c'è da fare però un discorso a parte. La canzone napoletana, cioè *in napoletano*, è in realtà l'unica che arriva a costituire un

patrimonio nazionale (e internazionale), dunque recepita da tutti. Sorvoliamo pure il fatto che il canto delle Sirene sia stato localizzato nel golfo di Napoli... ma va ricordato che nel Quattrocento, con l'avvento degli Aragonesi sul trono, il dialetto napoletano diventa lingua ufficiale del regno, il che provoca una fioritura di poeti di corte che scrivono in dialetto, prendendo spunto dalle cose del popolo, e segnando un passaggio dal canto delle campagne limitrofe alle canzoni d'autore della città. Questa nuova canzone (che già presenta le caratteristiche del futuro: ritmo snello e spigliato, strofe e ritornello che si ripetono con le stesse linee musicali), dopo essere stata creata a corte su ispirazione popolare, ritroverà poi accoglienza nelle strade e nelle piazze di Napoli, tra la gente comune insomma. Forme come la *serenata* o la *posteggia*, già da allora, sono appannaggio di musicanti e cantori per così dire "professionisti". Poi - soprattutto dall'Ottocento - gli autori più rinomati hanno composto a Napoli bellissime serenate "letterarie", che magari perdono la loro natura rituale ma entrano nella storia della canzone come patrimonio nazionale. Un'evoluzione simile ha la *villanella*, che nel Cinquecento arriva appunto dal folklore delle campagne dell'entroterra ma viene accolta a corte, fra i nobili e i ricchi, e viene ricercata, imitata, corteggiata fino alla degenerazione dai poeti letterati alla moda, s'intende sempre usando il napoletano come elemento imprescindibile, insieme ad altre caratteristiche (la struttura a strofe, la vivacità, la varietà di forme e stili, la possibilità di prestarsi alla danza). Acquisisce inoltre una struttura polifonica, che nel Cinquecento è "di rigore", per cui diventa sempre più "colta", anche se poi col Seicento si torna ad andare verso la *monodia*, sicché anche la villanella recupera la struttura ad una sola voce predominante, in pratica quella che per noi oggi è la forma-canzone.

Salto a piè pari l'opera buffa, e accenno al famoso "periodo d'oro" che viene datato a partire dal 1880 fino a tutto il primo Novecento, quando geni poetici e musicali, intellettuali colti, si calano magistralmente nello spirito popolare, nel comune impersonale sentimento collettivo della gente qualsiasi, per creare canzoni nella loro "lingua" per così dire, così come, analogamente, autori provenienti dalle classi po-

polari, non educati dal punto di visto letterario o musicale, sanno istintivamente conferire dignità artistica alla propria espressività spontanea tanto in versi quanto in melodie. Insomma tutta una storia esemplare che fa della canzone napoletana un fenomeno tale da creare il paradosso forse unico al mondo di una lingua *locale* (non viene neanche più di usare la parola “dialetto”) che diventa patrimonio internazionale. Una storia che poi non finisce lì, se pensiamo al *neapolitan power* esploso in anni '70, là dove il rock e il blues si sono messi a parlare napoletano con le voci e i suoni di Napoli Centrale, di Pino Daniele, di Teresa De Sio e tantissimi altri, peraltro sulle tracce anni '50 di Renato Carosone.

Tutto questo per dire a quali sublimi livelli poetici e letterari può assurgere il dialetto (mi si passi ancora il termine pure in questo caso) combinato con la musica.

Insomma, è solo dall'inizio del Novecento, e in particolare da metà circa degli anni '10 che si sviluppa una vera canzone in lingua italiana, alla quale guarda caso una bella spinta la danno proprio autori di Napoli (posso fare dei nomi e dei titoli tra il '17 e il '20: Libero Bovio, *Cara piccina*, *Signorinella*; E.A. Mario *La leggenda del Piave*, *Vipera*, *Le rose rosse*, *Balocchi e profumi*; Armando Gill, *Come pioveva*): evidentemente questi talenti della canzone napoletana si rivelano talmente grandi da reggere benissimo anche il passaggio dal dialetto alla lingua. Altri vari elementi contribuiscono poi a sviluppare la canzone in lingua: la diffusione della romanza di estrazione operistica, nonché le spinte economiche di allargamento di mercato suggerite dalla fortuna crescente dei personaggi del *café-chantant* a cui si accennava prima.

Non c'è dubbio che da allora la situazione si è capovolta, e la canzone dialettale è diventata minoritaria rispetto a quella in lingua. Ma questo decadere progressivo, lungo il prosieguo del secolo, non ne ha però segnato la scomparsa. Con l'affermarsi dei primi cantautori anni '60, per esempio, quella pratica ha conosciuto un salto di qualità al quale molti dei cantautori migliori non si sono sottratti. Gino Paoli, Enzo Jannacci, Sergio Endrigo, Fabrizio De André, Bruno Lauzi han-

no tutti pubblicato almeno un album intero nel loro dialetto di origine o di elezione. Francesco Guccini amava scrivere o tradurre in modenese, raggiungendo esiti felicissimi come quando restituì a *La tieta* del catalano Joan Manuel Serrat, nota in italiano come *Bugiardo e inco-sciente* cantata da Mina, il suo vero contenuto, che non era quello cantato da Mina ma era la storia tenerissima di una zia zitella.

A proposito poi di *traduzioni* in dialetto, ebbene, i nostri autori di traduzioni cantabili si sono sbizzarriti in questo senso. Jacques Brel è stato cantato in bolognese, in genovese, in milanese, in trentino, in friulano. Georges Brassens batte ogni record, dal momento che sono documentate su disco sue versioni in piemontese, genovese, milanese, cremonese, veneziano, bassanese, friulano, modenese, livornese, siciliano.

Il Club Tenco di Sanremo è stato una lampante dimostrazione del fenomeno, grazie al geniale artefice del Club, Amilcare Rambaldi, che colse subito il valore delle lingue minoritarie. Non solo il “Tenco” ha ospitato artisti dialettali fin dalle primissime edizioni della “Rassegna della canzone d’autore”, documentando la Venezia di Gualtiero Bertelli e Alberto D’Amico, la Milano di Nanni Svampa e Ivan Della Mea, l’Emilia di Pierangelo Bertoli, la Lucania di Antonio Infantino, la Puglia di Mario De Leo... Ma nel 1978 la nostra Rassegna fu addirittura dedicata specificatamente alla canzone dialettale, chiamando sul palco esponenti di primo piano della musica regionale italiana come il grande foggiano Matteo Salvatore, il torinese Roberto Balocco, il sardo Franco Madau, un giovanissimo Pino Daniele; ma anche un occitano e un catalano, minoranze linguistiche presenti anche sul nostro territorio, un filone assimilabile al dialetto in quanto lingue e culture non dominanti, marginali, che ci ha regalato musiche incantevoli provenienti da questi territori “minori”.

Quell’edizione del “Tenco” dedicata ai dialetti venne intitolata, con apparente e provocatoria contraddittorietà, “Il villaggio... universale”, con evidente citazione del “villaggio globale” di McLuhan. Il che ci pone subito un problema tuttora attuale. Se già allora si poteva cominciare a parlare di globalizzazione, da quando la comunicazione di

massa mette in collegamento mondiale tendenze e modi di provenienze disparate, ma proprio per questo tendendo ad uniformarle, a omologarle, si va dunque in direzione opposta a quella riaffermazione dei legami con le nostre precise e circoscritte realtà locali, territoriali, che il dialetto privilegia. Il contrasto può risolversi se questo doppio binario finisce per intrecciarsi, con scambi di linguaggio, di stile, di ambiente: per cui si è potuto anche fare rock o rap in napoletano o in siciliano o in salentino, o, per risalire al 1984 e a qualcosa che qui oggi ci interessa direttamente, inventare un disco fondamentale come *Crêuza de mä* dove il genovese è vestito di tutti i suoni possibili del Mediterraneo, con i timbri e gli strumenti della tradizione islamica e macedone e occitana e catalana... Sarà anche “genovese”, un genovese arcaico e letterario, ma la sostanza culturale-etnica di Genova è più vicina al Marocco, all’Algeria, alla Sicilia, alla Spagna, alla Grecia, che non al continente: un coacervo di creatività piena di colori, profumi e sapori forti. Disse Fabrizio a proposito di *Crêuza de mä*: “L’idea decisiva mi nacque dalla scoperta che la lingua genovese ospita al suo interno oltre duemila vocaboli di provenienza araba o turca”. Non a caso la prima stesura di quei testi era in un arabo maccheronico.

Nel 2007 ho avuto occasione, per un convegno a Siena¹, di analizzare una massa di dati relativi agli album di cosiddetta “canzone d’autore” usciti nell’arco di quattordici anni a cavallo del 2000 (precisamente dal 1994 al 2007), per calcolare l’incidenza e la progressione della canzone in dialetto sul mercato discografico di qualità. L’indagine si intendeva riferita a dischi in prevalenza dialettali che fossero opera di cantautori, ovviamente anche gruppi, insomma canzoni scritte da chi le canta, anche quando magari ispirate a modi e fonti di tradizione popolare, e quindi dialettale. Si sa che da tempo è di larghissimo uso, da parte di molti artisti, il ricorso a quelle fonti per non solo “elaborarle” (per usare un termine che è anche tecnico-burocratico, riconosciuto dalla Siae) ma pure per creare ex novo repertori scritti, propri, in cui quei modi e quelle fonti sono però fortemente presenti. Mu-

1 *Poesia e canzone d’autore in Italia. Evoluzioni contemporanee e fantasie di avvicinamento*, a cura del Centro Studi Fabrizio De André e dell’Università degli Studi di Siena, Siena 10-12 ottobre 2007.

sica che prende lo spunto, si ispira, si serve delle radici tradizionali per inventare una canzone comunque nuova, d'autore. Pensiamo, per andare un po' indietro a metà Novecento, a un Domenico Modugno che, pugliese, usa frequentemente il linguaggio e gli stilemi della canzone siciliana e di quella napoletana. Chiamiamola via via musica popolare-sca, folk progressivo, folk-rock, contaminazione etnica o quel che volete, è comunque una pratica interessante e ricca di implicazioni, nella quale il dialetto è imprescindibile.

Potei calcolare che, in quell'ambito dei cantautori, la percentuale di album in dialetto, a cavallo del millennio, è stato del 11,6%. In tutto, arrotondando, circa 2700 dischi in italiano contro 350 in dialetto. In media 25 dischi dialettali all'anno. Lascio a chi legge la valutazione se questa percentuale, nel contesto generale della nostra musica e della nostra cultura, appaia alta oppure no. Resta il fatto che in quattordici anni sono stati 212 i cantautori che si sono cimentati in album in dialetto. Una presenza significativa dunque va riscontrata, e aggiungo in progressione costante, senza sbalzi tra una fase e un'altra.

Tra gli artisti che hanno pubblicato più dischi dialettali ci sono anche personaggi molto particolari, assai prolifici ma legati strettamente al costume territoriale dei loro luoghi, di livelli artistici anche eterogenei (il friulano Lino Straulino, il napoletano Nino D'Angelo, il barese Leone Di Lernia, il bresciano Charlie Cinelli). Ma "in testa alla classifica" c'erano i gruppi meridionali storici come Almamegretta, Nidi d'Arac, Sud Sound System, 99 Posse, Agricantus...

Giusto guardando alla ripartizione geografica, il risultato è scontato, in misura persino stucchevole. Fa la parte del leone la Campania, ovviamente grazie ai napoletani. Seguono la Puglia e la Sicilia, quindi la Sardegna. Solo dopo si sale al Nord, prima con l'area delle lingue friulane-istriane-slovene (effettivamente ricchissima di fermenti in questo campo), poi coi dialetti lombardi e quelli veneti. Dopodiché si torna giù alla Calabria; quindi, press'a poco agli stessi livelli, il Lazio (che, a differenza della Campania, non si riconduce necessariamente a Roma: un dato interessante, questo, di distinzione fra i due grandi capoluoghi, che pure sono accomunati da tradizioni locali molto forti),

gli occitani, i liguri, i piemontesi, gli emiliani-romagnoli, e i linguaggi *romanès* dei rom (abbiamo considerato anche questi).

Le rimanenti regioni sono un po' cenerentole, la Toscana per esempio. Si potrebbe dire che questo accade perché il “dialetto” della Toscana è la lingua italiana... ma non è solo così. La Toscana conta su importanti e ancora attuali frequentazioni delle proprie lingue locali, ma concentrate, più che sul cosiddetto “cantautorato”, sul mondo dei cantastorie (anzi, è forse la regione dove il cantastorie è rimasto più vivo, dopo il tramonto della scuola siciliana e di quella padana), nonché su quello dell’ottava rima e di altri vari “riti” di tradizione popolare.

Era scontata, questa schiacciante prevalenza del Meridione nel ricorso ancora attuale e artistico al dialetto, anche se in fondo potrebbe pure sorprendere, oggi che l’emigrazione, l’urbanizzazione, l’industrializzazione hanno almeno in parte uniformato le popolazioni nord-sud, distaccando dalle loro radici tanto i “nativi” che gli immigrati.

Ma è così: Napoli ancora regina, dunque. Dal fascino così prepotente che persino al genovese De André, al giuliano cresciuto a Genova Gino Paoli, al siciliano Battiato, al milanese Vecchioni, al bolognese Lucio Dalla, alla toscana Ginevra Di Marco o agli astigiani Paolo e Giorgio Conte... a tutti questi è piaciuto cantare o addirittura scrivere canzoni in napoletano; o se la romana Fiorella Mannoia ha inciso una poesia di Titina De Filippo e la friulana Alice una di Totò musicata dalla siciliana Giuni Russo, per non parlare degli interi album dedicati alla canzone napoletana da Mina, da Milva e persino da Noa. E così via. Per nulla peregrina, in questo senso, è stata l’idea di Annino La Posta di trasporre in quella lingua il genovese, per di più “strano”, di *Créuza de mä*. Una formula recentemente seguita per De André anche dal cantautore Francesco Giunta che ha trasformato in siciliano *La buona novella*, in questo caso non tanto da dialetto a dialetto dunque, ma partendo dalle fonti arabe, armene, bizantine e greche dei Vangeli apocriefi che avevano ispirato Fabrizio.

Sottolineo un'ultima particolarità che ho riscontrato in quella mia ricerca: il fenomeno sempre più frequente della compresenza di più lingue, e quindi anche di più dialetti, nel repertorio di uno stesso artista, nello stesso disco, e anche all'interno di una stessa canzone. Ci sono album di Daniele Sepe, di Eugenio Bennato, del Parto delle Nuvole Pesanti dove si canta in molte lingue e molti dialetti, per lo più meridionali; album di Teresa De Sio, o dei gruppi Bisca o Vox Populi, dove il napoletano è continuamente frammisto all'italiano; altri di Lucilla Galeazzi o del gruppo Novalia dove si spazia tra diversi dialetti del Lazio e dell'Umbria. I gruppi friulani cantano quasi indifferentemente in friulano, in veneto, in istriano e in sloveno. Gli Agrigantus, veri specialisti in questo, hanno sempre mescolato al siciliano d'origine tantissime altre lingue.

Lo prendo come un segno incoraggiante e benefico del nostro tempo. Chi non si è adeguato a ripetere pedissequamente gli schemi imposti dalla globalizzazione (o meglio, dalla colonizzazione americana) sta estendendo sempre più, all'infinito per quanto è possibile, i confini dei modelli culturali, per creare una musica libera, senza frontiere, senza barriere di genere, di stile, di riferimento geografico ed etnico, quindi anche di lingua. Nella società multietnica anche la musica è diventata multietnica. È singolare, ma più si è attenti – come oggi accade, per una giusta rivendicazione delle proprie autonomie culturali – alle proprie radici etniche, più ci si concentra sulle specifiche caratteristiche della musica territoriale, e più queste caratteristiche possono entrare in circolo, andando a infiltrarsi – proprio grazie anche alla straordinaria vastità e rapidità di comunicazione telematica – nel patrimonio universale della musica, nell'uso incrociato e contaminato che tutti i musicisti del mondo stanno facendo in modo pressoché generalizzato. E come si fanno canzoni multilingue, anche i linguaggi della musica vengono dalle più diverse origini: dalla metropoli newyorkese all'Africa, dalla musica celtica a quella latinoamericana, da quella ebraica a quella araba, da quella balcanica a quella dell'Estremo Oriente, e così via.

Questo uso di tutti i linguaggi, anche e soprattutto minoritari, va sostenuto come un'apertura, per così dire, progressista, democratica,

illuminata, rispettosa dei valori e delle fatiche popolari. Eppure, ahimè, l'uso del dialetto è al tempo stesso cavalcato da qualcuno come un ottuso concetto sciovinista, conservatore, attaccato ai piccoli privilegi e alle peculiarità locali, chiuso all'esterno, come una regressiva rivendicazione di qualcosa di "proprio", di esclusivo, una difesa delle proprie origini autoctone come baluardo contro lo "straniero" che avanza. Una sorta di contraddizione ideologica insita nell'uso attuale del dialetto. Se volessimo usare le famose categorie ironizzate da Gaber, potremmo dire che c'è un dialetto "di sinistra" e uno "di destra"... Ma questa distinzione ha forse perso senso quando pensiamo che una grande mente illuminata della sinistra storica, la comunista Luciana Castellina, si è entusiasmata per l'enciclica *Fratelli Tutti* di Papa Francesco, là dove Francesco avverte: "*attenti al locale, potrebbe farci cadere nella meschinità (...) fra localizzazione e globalizzazione deve esserci sempre una tensione, si tratta di due poli inesorabili (...) bisogna farsi interpellare dall'altrove*".² Luciana Castellina ha commentato che il papa «*con questo richiamo al mondo, contro il revival delle chiusure comunitarie, se la prende giustamente contro l'esaltazione delle differenze culturali: un diritto di ciascuno reclamare la propria, ma non per chiudersi dentro, perché, al contrario, bisogna cercare l'innesto, la contaminazione: le culture non sono come le piante che in nome della biodiversità vanno preservate come sono, debbono confrontarsi positivamente, perché quella dell'altro, come diceva il grande intellettuale palestinese Edward Said, "è una risorsa critica di se stesso", e senza questo esercizio perderebbero la loro funzione antropologica*».³ È proprio ciò che ha fatto Fabrizio innestando il "suo" genovese con le culture arabe e maghrebine. È ciò che a sua volta ha fatto Annino La Posta convertendolo nel "suo" napoletano. Insomma dialetto sì ma *cum grano salis*. L'aveva già capito Georges Brassens, quando in una canzone prende in giro i campanilisti, cioè, testualmente "gli imbecilli contenti di essere nati da qualche parte".⁴

2 Lettera enciclica *Fratelli tutti* del Santo Padre Francesco sulla fraternità e l'amizizia sociale, San Paolo Edizioni, 2020.

3 *Infinitimondi*. Bimestrale di pensieri di libertà n° 17/2021.

4 Georges Brassens, *La ballade des gens qui sont nés quelque part*, 1972.

Parole dialettali tra le note di Brassens e De André di Mirella Conenna

Per costruire il tema delle traduzioni delle canzoni partendo da quelle di Georges Brassens e di Fabrizio De André e, in particolare, da alcune loro versioni dialettali, incomincerò con una citazione: *Le texte en chanson est une réalité flottante* (Chaudier & July, 2021) ovvero “Il testo di una canzone è una realtà fluttuante”. Il riferimento al secondo significato dell’aggettivo *fluttuante* – “Essere soggetto a continue oscillazioni e variazioni” (*Treccani.it*, s.v. *fluttuare*) – può evocare i tanti passaggi del testo cantato, per il tramite dell’operazione traduttiva, non soltanto in varie lingue, ma anche in vari dialetti. Il primo significato – “Ondeggiare, esser mosso dai flutti, detto del mare e di ciò che galleggia sul mare” (*Ibid.*)¹ – diventa qui un accenno a una recente traduzione, dal genovese al napoletano, di *Crêuza de mă*, il disco in cui si compendia la magia dello stile di De André, nella sorprendente versione di Annino La Posta: *’Na strada ’mmiez’o mare. Napoli per Fabrizio De André. Crêuza de mă ricantato in napoletano.*² L’uso del verbo *ricantare*, e non *tradurre*, sottolinea una coralità che rinvia sia a una forma di appropriazione sia a un grande rispetto dell’originale. La voce di Faber risuona lungo questa strada che metaforicamente si apre per collegare due porti dello stesso mare; c’è l’eco dell’originale genovese, la cui genesi e complessità ci è raccontata nell’analisi accattivante di Guido Festinese, nel suo bel libro *Mare Faber. Le storie di Crêuza de mă* (2019). La riproposta in napoletano offre felici ricreazioni di

1 I significati sono più o meno corrispondenti in francese: *flotter*: “1. Être porté par un liquide, s’y maintenir en surface ou en suspension sans s’y enfoncer. [...] 2. Être porté çà et là, aller au gré des vents dans un mouvement ondoyant”. (TLFi, s.v. *flotter*).

2 Ricantato in napoletano da Teresa De Sio, Francesco Di Bella, Gerardo Balestrieri, Enzo Gragnaniello con Mimmo Maglionico, Maldestro, Nando Citarella, Nuova Compagnia di Canto Popolare, CD Block Nota, 2024.

immagini, rimandi a detti popolari e raggiunge quell'armonia di fedeltà e autonomia che deve caratterizzare un'opera tradotta.

Il mio intento è quello di focalizzarmi sulle parole dialettali che la traduzione intreccia alle musiche di Brassens e di De André. Non approfondirò la questione dell'uso dei dialetti da parte di De André, il quale, oltre che nel suo genovese natale, arricchito da echi mediterranei, di *Crêuza de mä*, scrive una divertente canzone in napoletano, *Don Raffae'*, e una, *Zirichiltaggia (baddu tundu)*, in sardo gallurese, la lingua della sua terra d'adozione. È noto quanto egli sia stato affascinato dai dialetti che, frammisti a suoni strumentali esotici, compongono le basi della sua ricerca canora della maturità. E non posso non ricordare che mi accennò lui stesso al valore dei dialetti, nel breve incontro che mi accordò dopo un suo concerto a Bari nel 1997. Eppure, De André non tradusse in dialetto Brassens, il suo "grande maestro" le cui ballate risuonano in alcune parlate regionali italiane. L'ipotesi più plausibile di questa assenza è che Georges rappresenti il modello iniziale del percorso di Fabrizio, colui che lo plasma e lo ispira, ma, quando i dialetti diventano per lui centrali, i suoi testi e le sue musiche non sono più all'ombra del poeta di Sète.

L'opera di Georges Brassens, il padre riconosciuto dei nostri cantautori, è legata, in Italia, soprattutto ai nomi di Fabrizio De André e di Nanni Svampa che, traducendola e interpretandola, ne hanno favorito la diffusione. Ha tradotto soltanto sei canzoni, De André, ma è lui che lo ha fatto conoscere agli italiani (me compresa) e, dopo mezzo secolo, capita ancora, per far riferimento a Brassens in un discorso, di dover citare "*Il gorilla* di De André". Le traduzioni di Fabrizio appaiono come canzoni "sue": la riscrittura poetica, il pathos trasmesso dalla sua voce affascinante, ricompongono le canzoni di Brassens. L'effetto permane nel tempo; ne dà prova la riscoperta dei giovani che, pur avendo altri idoli canori, se si imbattono in De André e quindi in Brassens, soprattutto in Internet, si appassionano e cercano di approfondirne la conoscenza (Conenna 2015b).

Di Brassens parlerò soltanto nell'ottica delle traduzioni dialettali italiane delle sue canzoni, con un breve cenno ad alcune versioni in lingue regionali e dialetti francesi. Sono note quelle in provenzale di

André Chiron³ e quelle nei creoli parlati nei dipartimenti d'oltremare: Sam Alpha⁴ traduce nel creolo della Martinica e Danyèl Waro⁵ nel creolo della Réunion. Si annoverano anche, fra le tante versioni raccolte nella Banca dati (inedita) *Les interprètes de Brassens* di Claude Richard e Jacques Chaillou, un esempio in alsaziano, cantato da Doris Schaal⁶ e diverse varianti occitane, senza contare gli adattamenti di vari interpreti amatoriali. Come spiegare queste variazioni in una Francia in cui la normalizzazione della lingua ha, di fatto, eliminato i dialetti nel XVII secolo? Talvolta si tratta di una forma di appropriazione locale, legata anche alla più recente riscoperta di culture regionali; più sovente vi è la tendenza, d'ordine sentimentale, che porta a cantare le canzoni predilette nella lingua antica dei nonni, del villaggio. Me ne dà conferma in un'intervista (inedita, che qui riporto in italiano) la cantante Aline Rouyre-Barthes che ha tradotto alcune canzoni di Brassens in occitano:

lingua certo poco parlata, ma che è anche la lingua degli affetti, la lingua che mi riporta alle mie radici, ai nonni che la parlavano e se ne servivano per non farsi capire da noi bambini. Per me rimane quindi una lingua 'segreta'. Il fatto di utilizzarla mi riporta alla mente tante belle immagini dell'infanzia.

La cantante forma, insieme ad Alain Aouat, il *Duo Alyane*, riconosciuto come duo "franco-occitano"; in scena, cantano ognuno una strofa, in francese e in occitano, quindi rispondendosi, alla maniera dei trovatori. Tale formula interpretativa si inserisce così in una tradizione antica, permette la comprensione immediata del pubblico, migliorando

3 CHIRON, André, *Quau es bèn que noun bouge (Auprès de mon arbre)* <<https://youtu.be/kVSUrsaQ8U4>>.

4 ALPHA, Sam, *Doudou ban foyal (Les amoureux des bancs publics)* <https://youtu.be/7RZWz2MQpqM?list=PL_kJYhiJJ4ZxnYT53xvg-qjZ6iVzPn5-Mi>.

5 WARO, Danyèl, *Monmon (La mauvaise réputation)* <<https://youtu.be/9Q4BwoA-Q4-s?list=RD9Q4BwoAQ4-s>>.

6 SCHAAL, Doris, *Der Gorilla (Le gorille)*, adattamento di Robert Jacobi <<https://youtu.be/xGr4Z6lvjwc>>.

la ricezione e arricchendo di un'eco suggestiva la versione della canzone di Brassens. Vi sono anche traduzioni realizzate nella variante occitana parlata a Sète: sono quelle di Philippe Carcassés, il quale riflette anche sulle difficoltà metriche incontrate nella non semplice operazione che ritiene essere un adattamento, come nel caso de *Le vieux Léon* (2022: 73). Sarebbe interessante approfondire, seguendone eventuali sviluppi, questa produzione dialettale di area francese con adeguati strumenti scientifici. Ho piacere, tuttavia, di citare il caso del celebre cantante Marcel Amont, amico di Brassens il quale gli offrì persino l'esclusiva della canzone *Le chapeau de Mireille*.⁷ E Marcel sembra ricambiare lo straordinario favore di Georges cantando *Pauvre Martin* nel suo dialetto, il bearnese, che è una variante del gascone: *Praube Martin*.⁸

Da un punto di vista teorico, parlo di *oggetto-canzone* quale unità semiotica complessa, unione inscindibile del testo poetico e del testo musicale e i miei studi di traduttologia della canzone si collocano nell'ambito della semiologia della canzone di Louis-Jean Calvet (1998, 139):

La chanson est un phénomène pluriel, qui conjugue plusieurs types de signifiants: la langue, la mélodie, le rythme, l'orchestration, la gestuelle, les éclairages, etc.⁹

e del suo sviluppo, la *cantologia (cantologie)* di Stéphane Hirshi (2008: 25):

... considérer la chanson globalement, comme une rencontre entre un texte, une musique *et une* interprétation.¹⁰

7 AMONT, Marcel, *Le chapeau de Mireille* <https://youtu.be/E_3sJ4r9nM4>.

8 AMONT, Marcel, *Praube Martin* <https://youtu.be/DvwM3vfxC_k>.

9 [La canzone è un fenomeno plurale che coniuga diversi tipi di significanti: lingua, melodia, ritmo, orchestrazione, gestualità, luci, etc.].

10 [... considerare la canzone globalmente, come l'incontro tra un testo, una musica e un'interpretazione].

L'approccio semiologico di Calvet considera tutti gli elementi che compongono una canzone; la forma partecipa alla costruzione stessa del senso del testo, può anche trasformarlo (1998, 139):

... je considère tous les éléments constituant la chanson en me demandant si et comment la forme participe à la construction du sens. [...] l'élaboration du sens [...] relève de la convergence entre les différents constituants. L'effet sémantique ainsi produit [...] peut également préciser le sens du texte ou le transformer.¹¹

Nella mia rassegna delle versioni di Brassens illustrerò le trasposizioni in alcuni dialetti dell'Italia meridionale; un caso particolare in cui vi sono mie personali implicazioni. Nella fattispecie, il mio consueto ruolo di traduttologa si è infatti configurato in modo inconsueto, passando da una sorta di “convalida dei prodotti”, attraverso le mie analisi e valutazioni delle traduzioni, a un ruolo che ha ispirato spunti creativi. La nascita di nuove versioni che ne è derivata si inserisce fra gli aspetti particolari che sottendono quella vera e propria circolazione delle idee che riguarda le traduzioni delle canzoni di Brassens in Italia. L'attività critica e scientifica si rapporta alla produzione artistica (ovvero le traduzioni di canzoni); inoltre vi sono pure scambi diretti fra traduttori. È ben nota la dimensione collettiva che sempre più caratterizza il lavoro del cantautore; le modalità traduttive vengono così a farne parte a pieno titolo.

Osserviamo quindi da vicino le versioni dialettali di Brassens. Tutto nasce da un'idea di Nanni Svampa, il primo a pensare, traducendo Brassens, a una ricreazione delle sue canzoni in dialetto, forse seguendo il filo di immagini sorte all'improvviso davanti a quei testi francesi che via via si coloravano di parole lombarde, con le musiche di Georges in sottofondo... Le parole dialettali hanno poi assunto un ruolo di

11 [... prendo in considerazione tutti gli elementi che costituiscono la canzone, chiedendomi se e in che modo la forma partecipa alla costruzione del senso. (...) L'elaborazione del senso rileva dalla convergenza tra i diversi costituenti. L'effetto semantico così prodotto può ugualmente precisare il senso del testo oppure trasformarlo].

primo piano nella sua operazione traduttiva che ha difeso, negli anni, corredandola con una costante riflessione, a più livelli, sulla loro resa tecnica, sulla loro finalità:

Perché Brassens in milanese? Prima di tutto, perché negli anni Sessanta il milanese era una lingua che si scriveva, si parlava e si cantava. Il milanese, poi, ha un vantaggio: ha le tronche che l'italiano non ha [...] Ma c'è un'altra ragione ancora: in quegli anni, il milanese era un po' una bandiera. Erano gli anni della canzone alternativa. [...] La canzone popolare cantava la vita... (de Angelis & Sacchi 2003: 63).

Tale riscrittura delle ballate di Georges è così giustificata dal traduttore dapprima sulla base dell'uso, dato che, all'epoca, il milanese era in voga; poi, sulla base della versificazione, per la necessità di far combaciare il testo poetico con la musica affinché la nuova canzone sia tale, sia cioè cantabile e al tempo stesso riconoscibile per quanti ricordano l'originale. Inoltre, la scelta di Svampa assume anche una parvenza di impegno nella quotidianità, con tanti personaggi sapientemente tratteggiati. Si pensi all'umanità del suo *rotamatt*,¹² il robivecchi, il quale ripropone i tratti del celebre *auvergnat*, senza diventare un più fedele, ma misterioso, "alverniate";¹³ si pensi ai vari diseredati: *Quand mi seri on barbón, dormivi sott ai panch* (Svampa 1983:

12 SVAMPA, Nanni, *Canzón per el rotamatt: Canti per ti la mia canzón / ti el rotamatt, ti el me barbón / che te m'hée dàa on poo de mangià / quand seri restàa senza cà* (Svampa 1983: 76), [traduzione letterale: Canto per te la mia canzone / tu il rigattiere, tu il mio barbone / che m'hai dato un po' da mangiare / quando sono rimasto senza casa].

13 Il generoso personaggio della canzone, originario della regione Auvergne, altri non sarebbe che Michel Planche, il marito di Jeanne, l'*hôtesse* della seconda strofa. Entrambi, com'è noto, accolsero Georges nella loro povera casa dell'Impasse Florimont, aiutandolo per lunghi anni: *Elle est à toi, cette chanson, / Toi, l'Auvergnat qui, sans façon, / m'a donné quatre bouts de bois / Quand, dans ma vie, il faisait froid; [...] Elle est à toi, cette chanson, / Toi, l'Hôtesse qui, sans façon / M'as donné quatre bouts de pain / Quand, dans ma vie, il faisait faim;* (Brassens 2007: 69).

120);¹⁴ *Al paés indove seri sfollàa / mi me ciamàven el disgraziàa*;¹⁵ senza dimenticare *La Rita de l'Ortiga*¹⁶ che pare sia nata proprio in quel quartiere periferico di Milano, pur essendo la copia lombarda della *Brave Margot*. I testi tradotti in milanese ricevono la linfa della tradizione popolare che rispecchia perfettamente il filone atemporale dell'opera di Brassens. Fine conoscitore della tradizione lombarda, da lui raccolta nei volumi de *La mia morosa cara* e nei dischi, i dodici album de *La Milanese. Antologia della canzone lombarda*, Svampa pare proiettare Brassens nella tradizione; alcune canzoni/traduzioni hanno pennellate di canzoni popolari: per esempio, il *Pover Martin* (Svampa 1983: 70):¹⁷

*Per do palanch e 'na michètta
mattina prest, mezdì, de nòtt
avanti e indrée per la cunètta
a voltà terra, a streppà mòtt.*

-
- 14 SVAMPA, Nanni, *La donna de cent cinquanta franch* [traduzione letterale: Quando ero un barbone dormivo sotto le panchine]; *La fille à cent sous: Du temps que je vivais dans le troisièm' dessous*, (Brassens 2007: 155).
- 15 SVAMPA, Nanni, *El disgraziàa*, (Svampa 1983: 116), [traduzione letterale: Al paese dove ero sfollato / mi chiamavano il disgraziato], *La mauvaise réputation: Au village, sans prétention / J'ai mauvaise réputation* (Brassens 2007: 33).
- 16 SVAMPA, Nanni, *Dopo el pont che va giò a l'Ortiga / dove ona volta gh'era on quaj pràa / coi so pégor gh'era la Rita a faj pascolà. / On bèll dì ghe va adrée on gattin / senza mamma e senza papà / e la Rita le ciappa in brasc e le fa ballà* (Svampa 1983: 72), [traduzione letterale: Dopo il ponte che va giù all'Ortiga / dove una volta c'era qualche prato / la Rita faceva pascolare le sue pecore. Un bel giorno le va dietro un gattino / senza mamma e senza papà / e la Rita lo prende in braccio e lo ninna]. *Brave Margot: Margoton, la jeune bergère, / Trouvant dans l'herbe un petit chat / Qui venait de perdre sa mère, / L'adopta... / Elle entrouvre sa collette / Et le couche contre son sein*. (Brassens 2007: 63).
- 17 [Traduzione letterale: Per due monete e una michetta / mattino presto, mezzogiorno, di notte / avanti e indietro per la cunetta / a voltar terra, a strappare zolle], *Pauvre Martin: Pour gagner le pain de sa vie, / de l'aurore jusqu'au couchant, / Il s'en allait bêcher la terre / En tous les lieux, par tous les temps!* (Brassens 2007: 55).

O la più corale *L'era on bèll fiór* (Svampa 1983: 128):¹⁸

*Mi n'hoo mai vist come mì, cara gent
foeura de matt per ona bella tosa
ma gh'hoo de dì che hoo perdúu i sentiment
a vardàgh tropp i tètt in la camisa*

*L'era on bèll fior in d'ona pèll de vacca
l'era ona vacca e la pareva on fiór...*

Alla fine, tutte queste canzoni “popolari” lo sono diventate, nel senso che sono entrate a far parte del repertorio milanese. Il pubblico le ha recepite e continua ancor oggi a cantarle, riconoscendole come un patrimonio “locale”. La ricezione è elemento portante sia della canzone stessa, nella distinzione operata da Calvet (1981: 92) in *chanson écrite, chantée, reçue*, sia della traduzione di una canzone, che amplifica, diversificandolo, il fatto di ricevere e riproporre una data canzone da parte del traduttore (Conenna 1992-1993: 39). Questo fenomeno funzionava perfettamente nei concerti di Svampa, ove bastava un accenno perché il pubblico riprendesse la canzone in coro. Sui valori dell'interpretazione, lasciamo la parola allo stesso Nanni:

Nel mio caso [...] non si tratta di essere un traduttore di testi tout-court, il cui lavoro è destinato all'interpretazione canora di altri, ma il successo è legato anche al mio modo di interpretare le canzoni (Brevetto 2007: 74).

Nel suo lungo percorso traduttivo, incominciato con la prima versione di *Je suis un voyou* (*Mì sont on malnàtt*), Svampa ha mostrato una particolare attenzione alla nozione di credibilità, sia per il felice

18 [Traduzione letterale: Non ne ho mai visti come me, cara gente, / impazziti per una bella ragazza / ma devo dire che ho perso i sentimenti / a guardarle troppo il seno sotto la camicetta. // Era un bel fiore in una pelle di vacca / era una vacca e sembrava un fiore...], *Une jolie fleur: Jamais sur terre il n'y eut d'amoureux / Plus aveugle que moi dans tous les âges / Mais faut dire que je m'étais crevé les yeux / En regardant de trop près son corsage. // Une jolie fleur dans une peau de vache / Une jolie vache déguisée en fleur* (Brassens 2007: 73).

esito derivante dal riambientare i testi, da Parigi a Milano, grazie a certe atmosfere e all'uso del dialetto; sia, nelle versioni in italiano riproposte nella maturità (*Donne, gorilla, ...*, 2004), con la scelta di canzoni più consone alla sua età, come *Saturne*.

Tutti i traduttori di Brassens dichiarano di aver mirato alla diffusione in Italia del cantautore che li aveva ammaliati, di aver voluto condividere l'opera con il proprio pubblico; Svampa scriveva, nel 1979:

sono convinto che l'uso del dialetto è una scelta giusta, in qualche caso l'unica giusta. [...] tutto è criticabile ed è giusto che lo sia, ma tutto è costruttivo se serve a diffondere, come io credo di aver fatto, e in certi casi a un buon livello poetico, un autore importante che nessuno ancora oggi ha presentato adeguatamente a livello nazionale (Vettori 1979: 142).

A lui va riconosciuto ugualmente un vero e proprio ruolo di *passer*, in particolare grazie alla traduzione letterale dell'opera completa di Brassens (anche se ormai si annoverano molti inediti che hanno ampliato la raccolta): *Brassens. Tutte le canzoni tradotte*, in collaborazione con Mario Mascioli (1991). Il libro è considerato la “bibbia” da generazioni di traduttori che vi hanno trovato chiarimenti a più livelli per poter decifrare le complesse poesie di Georges. Inoltre, Nanni è stato un punto di riferimento riconosciuto anche per traduttori “occasionalisti”, fan (e non solo italiani) che a lui si sono rivolti, inviandogli testi e registrazioni di versioni amatoriali. Tutto ciò costituisce un'interessante documentazione messa in luce dal suo archivio, che ho avuto l'onore di organizzare (Conenna 2025) su richiesta di Dina Svampa, che opera attivamente per mantenere viva l'opera del marito insieme alle figlie Elena e Lidia e all'*Associazione Nanni Svampa*, con l'intento di trasmettere alle giovani generazioni la variegata attività culturale del grande artista.¹⁹

Con le sue tante competenze, Svampa riscrive canzoni milanesi che conservano l'eco dell'originale e soprattutto definisce – pur senza vo-

19 <<https://associazionenannisvampa.it>>.

lerlo, anzi osserverà sempre questo fenomeno con divertita sorpresa – il modello che caratterizza le traduzioni di Brassens in Italia.

Il primo a riprendere quel modello, sempre negli anni Sessanta, è il grande Fausto Amodei, che realizza, in piemontese, traduzioni belle e fedeli. Proprio seguendo l'esempio di Nanni, Fausto trova la soluzione che gli permette di applicare il suo schema traduttivo, perché per lui traduzione di una canzone vuol dire “traduzione ritmica”:

Ho tentato dapprima alcune traduzioni in italiano, scoraggiandomi subito di fronte alla carenza di parole tronche nella nostra lingua rispetto alla loro abbondanza in francese, rifiutando fin da allora il ricorso sistematico all'apocope, come pure all'artificiale trasformazione di finali tronche in finali piane, che, soprattutto musicalmente, costituirebbero una grave alterazione (Libretto introduttivo al CD *Oiseaux de passage*: 15).

Il piemontese, in particolare quello letterario del poeta Angelo Brofferio, diviene per Fausto un prezioso scrigno di parole e di rime, lessicalmente trasparente rispetto al francese; gli offre inoltre una maggiore libertà di esprimere quanto sarebbe più complicato narrare in italiano. Amodei traduce in profonda armonia con Brassens. La tenace ricerca di rime perfette che caratterizza il suo tradurre si fonde con la scrittura poetica dell'autore di partenza, il quale cesellava i suoi versi per anni e anni.

La canzone *L'assassinat*, tradotta in italiano da De André in *Delitto di paese*, è una sorta di *chanson réaliste*, un fatto di cronaca ricco di stereotipi popolari: il vecchio vittima di delinquenti, il pentimento della donna e così via. Nella sua versione in piemontese, *El delit*, Amodei riscrive, con il medesimo schema metrico dell'originale, la turpe storia di un anonimo villaggio francese, antitetico della capitale – *C'est pas seulement à Paris / Que le crime fleurit, / Nous, au village, aussi, l'on a / De beaux assassinats* (Brassens 2007: 169) – e la rende credibile in dialetto con l'ambientazione in una borgata fuori Torino: *Ant le sità a son present / baron ëd delinquent; / ma 'dcò 'nt ij borgh fòra 'd Tu-*

*rin / it troève quàich sasìn.*²⁰ Per interpretare le sue traduzioni, sia in piemontese sia in italiano, Amodei ha, nei suoi ultimi anni, passato il testimone al suo amico e allievo Carlo Pestelli. Questi continua così il progetto di diffondere l'opera di Brassens tradotta da Fausto Amodei, con una convincente interpretazione, per voce e chitarra, impreziosita dagli originali arrangiamenti da lui curati in collaborazione con Federico Bagnasco, che lo accompagna al contrabbasso.

Altre traduzioni piemontesi – in un dialetto che conserva il sapore del *terroir*, un dialetto vivo, parlato nelle valli valdesi – sono quelle che il compianto Giovanni Ruffino aveva realizzato in collaborazione con Roberto Rivoira. Sono traduzioni certo un po' di nicchia, ma che pur sono state divulgate anche in Francia, dove Ruffino le ha spesso interpretate con successo in vari festival e soprattutto a Sète, la città natale di Brassens.²¹

Il lavoro pionieristico di Svampa è stato portato avanti da tanti altri traduttori, aggrappati alle parole tronche del loro vernacolo e nel contempo desiderosi di ridisegnare le storie di Brassens a modo loro, con colori condivisi dal loro pubblico.

Un caso rilevante è quello del friulano di Giorgio Ferigo, le cui traduzioni, nella raccolta *Jerbata (La mauvaise herbe)*, sono state interpretate dal gruppo Povolar Ensemble.²² Nella stessa area, ritroviamo le versioni in carnico di Flavio Gonano il quale, vivendo a Milano, arriva a Brassens grazie alle traduzioni di Svampa.

Citerò ancora il triestino Alessandro “Benni” Parlante, giunto anche lui a Brassens passando da De André e, per la comprensione dei testi, dalla traduzione letterale di Svampa e Mascioli. Un ruolo importante ha svolto per lui la collaborazione con un altro traduttore e interprete di Brassens, Alessio Lega. Benni Parlante ribattezza Georges in

20 [Traduzione letterale: Nelle città sono presenti / mucchi di delinquenti; / ma anche nelle borgate fuori Torino / trovi qualche assassino], Libretto introduttivo al CD *Oiseaux de passage*: 33 <<https://www.youtube.com/watch?v=Lfw2dpGi0f4>>.

21 RUFFINO, Giovanni, *Bruta reputassion (La mauvaise réputation)* <<https://www.youtube.com/watch?v=e1VWLx7w9GI>>.

22 POVOLAR ENSEMBLE <<https://music.apple.com/gb/artist/povolar-ensemble/1142532466>>.

Jure, “come ogni buon Giorgio che fosse vissuto in un quartiere popolare triestino”.²³

Difficile annoverare tutti i traduttori; ci sono esempi sporadici in vari dialetti, come il veneziano di Betto Balon (Alberto Andreanelli), il bassanese di Gianni Stefani,²⁴ il cremonese di Carlo Ferrari.

Nel passaggio traduttivo delle canzoni di Brassens in tante versioni realizzate in Italia, la scelta dei dialetti rimane dunque un motivo ricorrente. Pur se in procinto di scomparire, con la globalizzazione che ha mutato le periferie, i dialetti restano una lingua del cuore, esprimono al meglio le emozioni. Portatori di cultura, supportano quel fattore identitario che può caratterizzare la traduzione, in particolare se fatta da un artista; nella fattispecie, ognuno vuol riprodurre il “suo” Brassens. Nella traduzione della canzone i dialetti ci offrono tutto un mondo di suoni.

Un piccolo corpus di versioni di canzoni di Brassens in alcuni dialetti italiani meridionali ha avuto origine – mi sia consentito ricordarlo – grazie a una mia intuizione, avvalorata dalla riflessione traduttologica.

Un’idea, che mi ero fatta nel tempo, si concretizzò nel 1991. Era l’anno di *MilanoEuropa per Brassens*, grande evento organizzato a Milano da Nanni Svampa nel decimo anniversario della scomparsa del cantante francese. Fui responsabile della componente scientifica associata ai concerti al Teatro Lirico: il convegno internazionale “Georges Brassens. Lingua, poesia, interpretazioni”, cui parteciparono tanti traduttori di Brassens in varie lingue (Conenna 1998). A forza di approfondire il tema centrale del convegno – legato, per l’Italia, soprattutto alle versioni in milanese di Nanni Svampa e in piemontese di Fausto Amodei – incominciai a sollevare un problema che mi stava a cuore già da un po’: “Ma perché non tradurre Brassens anche nei dialetti del sud?”. La cosa pareva stravagante a Svampa, che ribadiva la prossimi-

23 C.p. di Alessandro “Benni” Parlante, *La canzon de quei nati de qualche parte (La ballade des gens qui sont nés quelque part)* <<https://www.youtube.com/watch?v=oPe1YcyeH3o>>.

24 <<https://www.youtube.com/watch?v=aKD7heo89Qk>>.

tà linguistica e culturale con il francese che lo aveva portato all'uso del milanese; la scelta di “un dialetto celto-romanzo” era per lui “inevitabile” (Conenna 1980: 163). Nel mondo di Brassens ritrovavo però – e non soltanto in virtù del mio personale punto di vista meridionale – tante immagini solari: Georges, nato sulle rive di quel Mediterraneo che amava al punto di desiderare di essere sepolto in spiaggia, ricorre nella sua poesia a vari riferimenti al sud, frammisti, nelle musiche, agli echi delle tarantelle. Senza poi dimenticare le origini lucane di sua madre. Inoltre, i personaggi tratteggiati nelle canzoni incarnano vizi e virtù di ogni epoca e di ogni luogo, sono universali, per cui avrebbero benissimo potuto muoversi in realtà italiane del sud. Da linguista, principalmente, mi piaceva sia che potesse essere messo in luce un ventaglio lessicale idoneo a fornire soluzioni al traduttore, sia che si ricorresse a espedienti più tecnici, ricreando, ad esempio, le frasi idiomatiche; senza escludere, in alcuni casi, il ricorso all'apocope, con quelle forme di troncamento (*fa'*, per *fare* ecc.) che sono abituali nell'uso e anche nelle canzoni, soprattutto napoletane, si pensi a Pino Daniele o anche al romanesco di *Tanto pe' canta'*, canzone scritta da Petrolini e Simeoni nel 1932, resa celebre da Nino Manfredi.

Per verificare la bontà della mia idea, chiesi una prima traduzione in barese a Vito Carofiglio, un collega francesista dell'Università di Bari che si diletta a tradurre i grandi classici in dialetto ed era un appassionato di Brassens. Inoltre, aveva già avuto un ruolo per me importante: mi aveva fatto scoprire le versioni di Svampa che ben conosceva, avendo vissuto a Milano. Carofiglio scelse una canzone complessa, quella più lunga, la *Supplique pour être enterré à la plage de Sète*: sette minuti di raffinati alessandrini. La sua versione, che dedicò a Nanni Svampa, *Suppleche pe jesse anderrate a la marine de Sette*, riecheggia anche, nel titolo, la canzone popolare tradizionale barese (*Abbasce' alla marine*). Il commento del traduttore:

Ho voluto correre il rischio – l'avventura – di tradurre in dialetto barese un testo di Brassens: la sfida doveva essere per me la più alta possibile per consegnare a me stesso anzitutto, e agli altri, la prova che il gioco vale la candela in questo genere di

trapasso linguistico-letterario-musicale. Il fervente ammiratore e cultore di Brassens sapeva quale importanza ha nell'universo di Brassens la *Supplique*: su essa bisognava operare passando in un altro codice culturale, in un'altra atmosfera antropologica, apparentemente o realmente incongrua con quella originaria. [...] I trapassi di riferimenti e immagini culturali specifiche in uso nella poesia di Brassens sono i più difficili da effettuare: pensiamo soprattutto ai riferimenti geografici, di cui il primo è già in titolo ed è la chiave di volta di tutta la "rêverie" giocosa, Sète. Ho lasciato il suono in Sette (pr. in barese perfettamente equivalente): non è più la località geografica, ma un numero che allude a una realtà riconoscibile, ma perché no?, possibile. (Carofiglio 1998: 233-234).

La canzone incomincia con una ricreazione a livello fonico: la *camarde*, termine letterario, prediletto da Brassens per indicare la morte, è tradotto con il termine *masciare* (che rinvia, in area meridionale, alla strega, alla fattucchiera, alla zingara) qui unito alla preposizione *de* (Ivi: 234):

*La masciare de la Morte me fasce u musse
E me véne sembe dréte com 'a na frusckue
Fiure 'nge mettibeche o nase*

*Dungue accerchendate da tande muerte e tombe
So penzate o testamende a mette na scionde
Pe nu sfizie ca me pegghiasse²⁵*

La *Suppleche* è stata talvolta presentata a Bari dal cantante Rocco Capri Chiumarulo, in ambito universitario. Nel 2005, ci fu l'occasione

25 [Traduzione letterale: Quella strega della Morte mi tiene il broncio / E mi viene sempre dietro, come una donnaccia / Fiori le misi nel naso / Dunque, circondato da tanti morti e tombe / Ho pensato di mettere un'aggiunta al testamento / Tanto per levarmi lo sfizio]. *La camarde, qui ne m'a jamais pardonné / D'avoir semé des fleurs dans les trous de son nez, / Me poursuit d'un zèle imbécile. / Alors, cerné de près par les enterrements, / J'ai cru bon de remettre à jour mon testament, / De me payer un codicille* (Brassens 2007: 203).

più rilevante, data la presenza, in un convegno da me organizzato,²⁶ di traduttori di Brassens quali Fausto Amodei, Nanni Svampa e Alessio Lega. Nel 2021, in occasione del centenario della nascita di Brassens, Rocco Capri Chiumarulo ha ripreso il testo della canzone, con alcuni lievi interventi atti a favorirne la cantabilità; ne ha curato l'arrangiamento e l'ha registrata con il suo gruppo Terrae.²⁷

Ho poi proposto di tradurre in dialetto a Salvatore Pagano, un professore di francese che, da anni, a Palermo, traduceva e cantava Brassens. Racconta:

Fino ad oggi ho tradotto 48 canzoni di Brassens, tutte rigorosamente in italiano; sapevo che Nanni Svampa e Fausto Amodei avevano tradotto con molto successo in dialetto milanese e torinese, ma non mi era mai passata per la mente l'idea di cimentarmi nella traduzione in siciliano. [...] parlando al telefono con Mirella Conenna, mi convinco a tentare la traduzione in dialetto. All'inizio mi era venuta la "brillantissima" idea di tradurre in dialetto la mia traduzione italiana, quale assurdità... [...] così riprendo il testo originale e piano piano nasce *U Pin-tuto*. [...] Man mano che andavo avanti nella traduzione, mi rendevo conto che anche il mio dialetto si prestava, a mio avviso molto bene, a tradurre Brassens [...] in certi passaggi si avvicina all'originale più questa traduzione in dialetto che non quella in italiano (Pagano 1998: 230-31).

Ecco l'inizio di questa prima traduzione sicula de *Le mauvais sujet repent* (Ivi: 231):

*Pareva fatta o torniu tantu era bona
Cacciava i masculi vicino a via Roma
Appena rissi "beddu miu c'amu a fari"
Capii ca era nova e ca s'avia 'nsignari.*

26 Convegno *Tradurre in musica. Omaggio a Brassens*, Università degli Studi di Bari Aldo Moro, 14 marzo 2005.

27 CAPRI CHIUMARULO, Rocco

<https://www.youtube.com/watch?v=xg90uh_McpM>.

*Pi stu misteri era purtata veramenti
Ma a teoria sula ccà nun servi a nenti
Picchi è chiù facili chiurirsi 'n cummentu
Ca fari a fimmini ri strada all'acqua e o ventu.*²⁸

Le versioni siciliane (11 canzoni) accompagneranno Salvatore fino alla fine, in particolare, durante la malattia, trasporrà *Trompe-la-mort* in *U futti a morte*. Alcune sono ora disponibili sul canale YouTube di sua figlia Manuela, che ne cura l'edizione, per esempio *'U scimmiuni (Le gorille)*.²⁹

Nelle sue traduzioni Pagano sceglie, come punto di riferimento linguistico e stilistico, il settecentesco poeta siciliano Giovanni Meli (alla maniera di Amodei che – come si è visto – si rifà al modello del poeta e uomo politico piemontese dell'800 Angelo Brofferio). Tali scelte lasciano trasparire una forma di deferenza verso il poeta Brassens nel trasferire i suoi testi in versioni dialettali, inevitabilmente più connotate come popolari. E Amodei ha sempre dichiarato di voler “evitare il rischio di rendere un Brassens strapaesano” (Conenna 1980: 164).

Questi due primi esempi di traduzioni, realizzati a pochi mesi di distanza e poi resi noti in miei articoli e conferenze e infine pubblicati (Conenna 1998), son venuti a comporre una prima “materia traduttologica” diventata anche oggetto di dibattito e riflessione, e si sono trasformati, con mia grande soddisfazione, in un “modello” da seguire.³⁰

28 [Traduzione letterale: Pareva lavorata al tornio, tanto era ben fatta / Cacciava i maschi vicino a Via Roma / Appena disse “Bello mio, che facciamo?” / Capii che era nuova del mestiere e doveva imparare // Per questo mestiere era veramente portata / Ma la teoria, da sola, non serve a niente / Perché è più facile chiudersi in convento / Che fare la donna di strada, all'acqua e al vento]. *Elle avait la taill' faite au tour; / Les hanches pleines, / Et chassait l' mâle aux alentours / De la Mad'leine... / À sa façon d' me dir': “Mon rat, / Est-c' que j' te tente?” / Je vis que j'avais affaire à / Un' débutante... // L'avait l' don, c'est vrai, j'en conviens, / L'avait l' génie, / Mais, sans technique, un don n'est rien / Qu'un' sal' manie... / Certes, on s' fait pas putain / Comme on s' fait nonne. / C'est du moins c' qu'on prêche, en latin, / À la Sorbonne...* (Brassens 2007: 38).

29 <<https://www.youtube.com/watch?v=zjl6Qr13dZM>>.

30 Un'altra traduzione ascrivibile a questa produzione “imitativa” è quella del *Gorille* in Yiddish, realizzata da Marisa Ines Romano e interpretata da Moni Ovadia nel

Sono nate così altre traduzioni: quella del *Gorille* in dialetto lucano a opera di Adriano Cozza (di cui parlerò qui di seguito) e quella di *Dans l'eau de la claire fontaine* in dialetto salentino a opera di Giulia D'Andrea, francesista all'Università del Salento, di cui ho seguito la formazione scientifica. L'intento della traduttrice, che è anche musicista, era volto a verificare la fattibilità di una traduzione di Brassens in dialetto salentino che fosse "cantabile". Interpretando la nozione di *cantabilità* secondo una prospettiva metrica (e dunque ricreando metro, rima e cadenza), D'Andrea (2021) ambienta la canzone presso la Grotta della Poesia. La traduzione è stata presentata in due convegni.³¹

*La sciuta sse face lu bbagnu
Ammeru alla grotta Poesia
Stia nuta finc'allu carcagnu
Cce beddha ca era ddha stria
Spicciau lu faugnu e llu ientu
All'aria la esta menau
Ddha fiata foi mutu cuntentu
Ca la bbeddha stria me chiamau*³²

Per generalizzare il problema di queste traduzioni meridionali occorrerebbe disporre di molti più esempi; vi sono però casi recenti, come *Marinette*, trasformata in napoletano da Annino La Posta in *Malietta* nella bella versione interpretata da Gerardo Balestrieri. Annino

già citato convegno del 2005. Non si tratta certo di un dialetto italiano del sud, ma la motivazione è stata ispirata dalle mie conferenze cui la traduttrice partecipa a volte, arricchendole con il commento delle sue scelte traduttive.

- 31 Convegno a Sète, 18 Settembre 2021: *Est-il toujours joli le temps passé? Nouvelles approches des chansons de Brassens*; convegno a Parigi: *Brassens traduit. Dialogues en chansons*, École Normale Supérieure, 6 novembre 2021.
- 32 [Traduzione letterale: *Era andata a farsi il bagno / Vicino alla Grotta Poesia / Era nuda fino al calcagno / Che bella che era questa ragazza // Calò il favonio e il vento / Gettò in aria il suo vestito / Fui allora molto contento / Che la bella ragazza mi chiamò*], *Dans l'eau de la claire fontaine / Elle se baignait toute nue. / Une saute de vent soudaine / Jeta ses habits dans les nues. // En détresse, elle me fit signe, / Pour la vêtir; d'aller chercher / Des monceaux de feuilles de vigne, / Fleurs de lis ou fleurs d'oranger.* (Brassens 2007: 147).

ha poi proseguito l'opera con nuove traduzioni: *'E sulitiere (Fernande)*, *'O fantasma (Le fantôme)*, *'O viento (Le vent)*. *Accisaglia (Hécatombe)*, *'O vellicolo d'a mugliere 'e 'nu carrabiniere (Le nombril des femmes d'agent)*, *'O magnarecotta pentuto (Le mauvais sujet repent)*, *Troppo spisso se scasse (Quatre-vingt-quinze pour cent)*, *'A danza d'e jastemme (La ronde des jurons)*, *'A cummara (La traîtresse)*. Altri tentativi in fieri lasciano ben sperare...

Un fattore interessante da segnalare riguarda comunque l'uso e una differente diffusione di dialetti che prima erano circoscritti ad ambiti ristretti, familiari:

alcuni dialetti del Sud, per esempio il barese, hanno avuto una maggior affermazione dalla fine degli anni Settanta con creazioni teatrali varie. [...], il che può rendere] credibile la stessa operazione di nicchia della trasposizione di Brassens, prima forse impensabile (Conenna 2015a: 55-56).

Il barese è uscito dai confini regionali grazie a dei film; il dialetto salentino si è diffuso, a livello nazionale, grazie a delle canzoni, soprattutto sul ritmo della pizzica. Tutto ciò potrebbe modificare anche la ricezione di questi esempi di traduzioni, da parte del pubblico non soltanto locale.

Sul piano traduttologico, il riscontro sul campo della mia ipotesi ha portato, in primo luogo, alla realizzazione delle versioni “del sud” con la verifica della potenzialità tecnica di trasporre i testi di Brassens in vari dialetti italiani. In secondo luogo, si è generato un fenomeno di emulazione con altre versioni spontanee. In entrambi i casi, la mia attività di tradutologa della canzone, di studiosa di Brassens in particolare, mi ha portata ad avere un ruolo, una sorta di funzione di promozione di nuove canzoni tradotte. Del resto, i dialoghi, le recensioni, i vari scambi diretti nella cerchia degli appassionati di Brassens in Italia hanno dato un rilievo particolare alla mia attività scientifica; l'esser diventata, nel tempo, un punto di riferimento, ha alimentato la mia riflessione traduttologica attraverso la pratica stessa dei traduttori cui

elargivo a volte consigli e suggerimenti. La mia lunga collaborazione con Nanni Svampa – lo ricordo sempre – è stata per me un osservatorio privilegiato del compito del traduttore ed è in segno di amicizia che Fausto Amodei mi ha, talvolta, chiesto un parere e soprattutto ha tradotto, per un saggio che stavo scrivendo, la canzone *Pensée des morts*, facendone una bellissima versione (Conenna 2020). Si potrebbe dire, ampliando il discorso e adoperando un generico termine al maschile, che il traduttologo e il traduttore sono così riuniti in uno spazio di circolazione delle idee che va dal campo accademico al campo della creazione artistica. Inoltre, il ruolo del traduttologo viene a essere concretamente legato all'attività traduttiva, svolgendo un ruolo di mediazione (che è tipico di ogni traduzione). Con un ulteriore passaggio, si va dall'interpretazione testuale all'interpretazione in quanto traduzione e quindi all'interpretazione dell'esecuzione cantata, musicale.

Alla mia proposta di riscrivere le ballate del cantante-poeta di Sète scegliendo dei dialetti italiani del sud, i traduttori hanno risposto con risultati più che soddisfacenti. A queste versioni avevo inizialmente attribuito l'etichetta di *traduzioni indotte* (Conenna 2015a), ma per eliminare un'eventuale sfumatura “coercitiva” in tale definizione, preferisco ricorrere via via a un ventaglio di sinonimi: *traduzioni suggerite*, *richieste*, *consigliate*, ecc. Con quella prima denominazione intendevo soprattutto simboleggiare il fatto che la motivazione fosse “esterna”, secondo il significato dell'aggettivo *indotto*: “fatto o fenomeno, che non ha la sua causa nell'oggetto in cui si manifesta...” (*Treccani.it*, s.v. *indotto*). Nella fattispecie, il traduttore, che non aveva avuto l'idea di tradurre, rispondendo affermativamente alla mia richiesta, viene ad accettare al contempo una doppia sfida: tradurre un complesso testo poetico cantato, ma anche farsi paladino di un assunto teorico: dimostrare che Brassens sia traducibile nei dialetti italiani del sud (come già attestato che lo sia in tante lingue del mondo).

Il gorilla di De André, oltre a far conoscere la celebre ballata di Brassens, ha svolto anche una funzione di *traduzione-fulcro* per due versioni effettuate, a partire non dall'originale francese ma proprio da questa celebre versione italiana; la filiazione è indicata da diversi ele-

menti lessicali nella traduzione in greco del cantautore Christos Thiva-
ios³³ ed è apertamente dichiarata nella versione in dialetto lucano.

Ho conosciuto Adriano Cozza quando insegnavo all'Università della Basilicata; era uno studente e venne ad assistere a una mia conferenza. Appassionatissimo di De André, passava spesso a trovarmi per parlarne. Condividemmo l'emozionante avventura di assistere, nel marzo del 1997, al concerto di Faber a Bari e riuscimmo anche a incontrarlo, per una breve ma indimenticabile chiacchierata su Brassens e i dialetti.

Due mesi dopo Adriano realizzò una traduzione metrica del *Gorilla* nel dialetto di Brienza. Nel suo testo lucano, “licenziosamente ispirato a *Le gorille* di Georges Brassens e ardentemente dedicato al vernacoltore Fabrizio De André”, Adriano trasforma l'animale in un montone, 'U sciavuórt,³⁴ per ricreare la ripetizione di suoni dell'espressione “fondatrice” della canzone: da *Gare au gorille* a *Accuórt* e a 'u sciavuórt!

La storia inizia con un'andatura che evoca “normalità”: una mattina di mercato, tutta la gente, in piazza, ammira “l'ovino” e le ragazze, curiose, guardano un posto preciso dell'animale:

Fu na matina ca ng'èra m'rcat'.
Uómm'n' e ffèmm'n' r' miénz' país'
stian' tutt' quand' ngandat'
nanz' a nu piécure' r' unn'c'e mis'.
Cèrt' ffigliól' (cum'èran' fòrt'!)
s'arranzávan' sènza scuórn'
p' s'adduná si quir' sciavuórt'
t' nés's' ddassóit' na spèci' r' cuórn'.
Accuórt'
*a 'u sciavuórt'!*³⁵

33 THIVAIOS, Christos <https://www.youtube.com/watch?v=jyzbZf7Hd-Q&list=RD-jyzbZf7Hd-Q&start_radio=1>.

34 Un'altra versione di questa canzone con cambio di animale, *Gare au jaguarr* del rapper JoeyStarr, fu censurata e ritirata dal commercio <<https://www.youtube.com/watch?v=lnsxAffKw1c>>.

Poi l'evento scatenante: non la gabbia che si apre, come nell'originale, ma la fune che si rompe e libera la bestia che vuole liberarsi della verginità. La descrizione della corsa scomposta dell'animale e della folla spaventata è puntellata dai riferimenti deittici che descrivono i quartieri di Brienza.

La canzone *'U sciavuórt'* è nota nella comunità dei brassensiani perché spesso citata dalla sottoscritta e perché fu incisa, in un CD autoprodotta, dal compianto Giuseppe Setaro, traduttore e interprete di Brassens, originario di Muro Lucano. Pur apprezzandone l'interpretazione, che aveva autorizzato, Adriano – molto sensibile ai dialetti: *“Come Fabrizio De André, sale e condimento di ogni mio pensiero, nutro una curiosità insaziabile per tutto quanto fa vernacolo”* (Collazzo & Cozza: 10) – avvertiva la variante e fu davvero felice di scoprire, anni dopo, un interprete di Brienza, il suo amico Michele Casale. E questa nuova interpretazione fu gratificata: nel 2019 si classificò seconda nella prima edizione del Premio Brassens, organizzato a Marsico Nuovo, il paese da cui erano partiti, sul finire dell'Ottocento, i nonni materni di Brassens. Un video del 2023, realizzato in omaggio ad Adriano, scomparso improvvisamente nel 2020, è opera di una giovane fotografa, Marilena Divito.³⁶

Traduttore di De André, Francesco Giunta è diventato recentemente, accogliendo il mio suggerimento, traduttore di Brassens. La scoperta del grande poeta della canzone francese si intreccia, per lui, con le canzoni tradotte da De André, che ripropone in siciliano. In un primo momento si è limitato alle canzoni tradotte da Fabrizio, successivamente ha sentito il bisogno di incontrare direttamente Brassens, come mi ha raccontato in un'intervista (inedita):

35 [Traduzione letterale: *Fu di mattina, durante il mercato. / Uomini e donne di mezzo paese / stavano tutti quanti rapiti / davanti a un ovino di undici mesi. / Certe ragazze (quant'erano forti!) / senza pudore sporgevano il capo / per sincerarsi se tale montone / avesse là sotto una sorta di corno. / Attenzione / Al montone!].*

36 <https://www.youtube.com/watch?v=FcF-wtt_aEE&list=RDFcF-wtt_aEE&start_radio=1>.

Nasco come semplice utente della canzone d'autore italiana; nel corso degli anni, comincio a scrivere in siciliano. Avverto allora il bisogno di riscrivere in siciliano *La buona novella*, un'opera che si è innestata nella mia vita con un'appropriazione emozionale fortissima e privata. A Brassens ci arrivo grazie a te! Il tuo suggerimento mi ha permesso un ulteriore incontro con Brassens che conoscevo solo attraverso De André. Non ho chiaramente avuto il coinvolgimento della *Buona novella*... L'ombra di Fabrizio ha avuto certo un suo ruolo, ma ho cercato, deliberatamente, di evitare che fosse un modello, nel mio riprodurre i testi. Per questo vorrei ora tradurre delle canzoni che De André non ha tradotto. All'inizio il mio è stato un approccio mediato da Faber, poi ho avvertito l'esigenza di ritrovare direttamente Brassens. Sono ricorso quindi alla traduzione letterale di Svampa-Mascioli per capire bene i testi originali, ma ho avuto soprattutto bisogno di ascoltare e riascoltare la sua voce straordinaria. Avverto davvero l'esigenza di aver presente la sua interpretazione pregnante per renderlo in siciliano.

L'affermazione di Giunta ricorda quell'effetto "magnetico" di Brassens, riconosciuto da tanti, anche tra coloro che sono avvezzi ad ascoltare tutt'altro genere di musica. Come dicono Chaudier & July (2021):

... on peut aimer Brassens sans comprendre le français. La chanson est faite pour mettre en valeur des institutions culturelles et historicisées (la voix humaine, la musique, la langue, la textualité, la scène) aussi bien que des appropriations singulières. Écouter et aimer Brassens, c'est donc percevoir (simultanément ou diversement) et admirer (plus ou moins) une voix, une langue (la langue française), une écriture (poétique), un instrument, une posture, une présence corporelle et scénique, autant dire un rapport contextualisé à la voix, à la langue, au style, à la scène, à l'espace public.³⁷

37 [...] si può amare Brassens senza capire il francese. La canzone è fatta per valorizzare istituzioni culturali e storicizzate (la voce umana, la musica, la lingua, la testualità, la scena), così come appropriazioni singolari. Ascoltare e amare Brassens significa quindi percepire (simultaneamente o diversamente) e ammirare (più o meno) una voce, una lingua (la lingua francese), una scrittura (poetica), uno stru-

Francesco Giunta cerca di riadattare le storie di Brassens alla realtà locale, avendo cura di tradire il meno possibile e di recuperare, nella sua scrittura, gli elementi del patrimonio siciliano come i riferimenti alla poesia di Giovanni Meli. Ad esempio, nella traduzione di *Dans l'eau de la claire fontaine*, intitolata *Nna ll'acqua frisca frisca i surgiva*,³⁸ optando per il nome dialettale Nici, ricorrente nelle canzoni tradizionali, Giunta associa la fanciulla a Nicea, una delle Naiadi, le ninfe delle acque, che amava la caccia e la solitudine dei boschi. Così, i tratti della propensione all'isolamento e quelli paesaggistici, in comune con la fanciulla e con il luogo della canzone, rendono coerente la scelta traduttiva (così – come si è visto – avviene per la versione salentina).

I titoli scelti da Giunta sottolineano la sua tendenza *cibliste*, per dirla con Ladmiral (2015), ovvero la volontà di orientare il testo tradotto alla lingua e alla cultura d'arrivo, di renderlo fruibile dal destinatario. Sono ricreati bozzetti ed elementi di vita siciliana, per esempio, nella versione de *Le gorille*, la tipica esclamazione *Bedda matri 'u scimiuni!* che indica la sorpresa, risulta di sicuro effetto. Riscritture siciliane sono anche le canzoni *Strati ca vann'o nfernu (o mParaddisu)*, versione di *L'assassinat* e *Di mòriri pinzannu*, ovvero *Mourir pour des idées*.

Nella bella versione della celebre *Les passantes*, Giunta propone uno slittamento poetico che trasforma le tante immagini evanescenti delle donne cantate nei versi di Antoine Pol che Brassens volle mettere in musica in delle suggestive “gocce d'amore” (*Ucci d'amuri*)³⁹ che rispecchiano l'effimero degli incontri narrati nella canzone.

Per chiarire il mio discorso, sceglierò, come caso esemplare, le varie versioni della *Marche nuptiale*.

mento, una postura, una presenza corporea e scenica, come dire, un rapporto contestualizzato *alla voce, alla lingua, allo stile, alla scena, allo spazio pubblico*].

38 [Traduzione letterale: *Nell'acqua fresca fresca di sorgente*].

39 <<https://youtu.be/zeYbQ7J6Ei0>>.

Nella *Marche nuptiale*,⁴⁰ Brassens descrive il matrimonio campestre di due anziani sposini:

*Mariage d'amour, mariage d'argent,
J'ai vu se marier toutes sortes de gens:
Des gens de basse source et des grands de la terre,
Des prétendus coiffeurs, des soi-disant notaires...*

Questa bellissima canzone è la prima di Brassens che ho ascoltato nella traduzione di De André:

*Matrimoni per amore, matrimoni per forza
Ne ho visti d'ogni tipo, di gente d'ogni sorta
Di poveri straccioni e di grandi signori
Di pretesi notai, di falsi professori.*⁴¹

Il poetico, singolare quadretto viene ora a colorarsi, grazie alle versioni dialettali, con echi di vallate italiane, dalle Alpi alla Sicilia. Ecco la prima strofa, nelle varie riscritture.

Quella in milanese, di Svampa:

*Matrimòni d'amor, matrimòni de danee
N'hoo vist de tucc i razz, col sindich o col prèt
Hoo vist sposass i sciori oppur la pòra gent
Balord che 'l se spacciaven per vice-dirigent.*⁴²

Quella in piemontese, di Amodei:

*Mariagi d'amor, nòsse d'òr e d'argènt,
mi i l'hai vist maridesse tute sòrt ëd gènt,*

40 (Brassens 2007: 108) <https://www.youtube.com/watch?v=KqGWIInK_Gz8>.

41 <<https://www.youtube.com/watch?v=42mYpQHTDnY>>.

42 [Traduzione letterale: *Matrimoni d'amore, matrimoni d'interesse / Ne ho visti di tutte le razze, col sindaco e col prete / Ho visto sposarsi i signori e la povera gente / Balordi che si spacciavano per vice-dirigenti*] <https://www.youtube.com/watch?v=F7_121T47zM&list=RDF7_121T47zM&start_radio=1>.

*nösse ëd pòvri balòss, nösse ëd gran milionari
e nösse ëd garson che a disijo d'esse impresari.*⁴³

Quelle in siciliano, una di Pagano:

*Pi picciuli o p'amuri a genti si marita,
n'hau vistu matrimoni assai 'nta me vita:
di genti ricca forti o di ch'un avi nenti,
di genti sturiata, di genti ca si senti.*⁴⁴

E una di Giunta:

*Matrimoni pi dinari, matrimoni d'amuri
nni vittì maritari di genti e di signuri
di tinti binistanti, di pòviri pizzenti
varberi accumulati, nutara essennu nenti.*⁴⁵

La canzone è una denuncia del matrimonio, rito borghese, solitamente allietato dalla marcia nuziale per eccellenza, quella del *Midsummer Night's Dream* di Mendelssohn. Qui non vi è carattere di festa e il tempo di marcia (2/4) è quello della marcia funebre. Forse a suggerire che il matrimonio è la tomba dell'amore. Rifacendosi a questo, Pagano rinvia, già nel titolo, *Accompagnamentu ri ziti (Il corteo degli sposi)* a un "corteo funebre" (Piccitto 1977, s.v. *accompagnamentu*). Giunta, invece preferisce un titolo più esplicito, *Matrimoni di me matri e me patri*.

43 [Traduzione letterale: *Matrimoni d'amore, nozze d'oro e d'argento / Ho visto sposarsi ogni sorta di persone, / nozze di poveracci, nozze di gran milionari, / e nozze di garzoni che dicevano d'essere imprenditori*]

<<https://www.youtube.com/watch?v=SvwuoC2ew04&list=PLBwDoTIT05MOI4-RHPYwlfqKoEF-tS8kZN&index=8>>.

44 [Traduzione letterale: *Per denaro o per amore, la gente si marita / Ne ho visti tanti di matrimoni nella mia vita: / di gente tanto ricca o di chi non ha niente, / di gente istruita, di gente che si dà arie*].

45 [Traduzione letterale: *Matrimoni per soldi, matrimoni d'amore / ne ho visto sposarsi di gente comune e di signori, / di cinici benestanti, di poveri pezzenti, / barbieri d'accomodo, notai pur non essendolo*] <<https://youtu.be/U2jWs8vkOmc>>.

Gli alessandrini di Brassens suggeriscono un tono solenne, discorsivo, ripreso, anche se con versi dall'accentuazione più fluida e disuguale, da De André. L'arte di Amodei ricomponе un testo poetico che viene a fondersi al ritmo musicale con rime perfette, avvalorate da un lessico trasparente (*mariage / mariagi*). Bella la ricreazione, in piemontese, di una frase idiomatica – espediente narrativo abituale in Brassens – qui ben inserita nel contesto campagnolo: *an vardavo curios, come ëd vache a la fera* che traduce *la foule nous couvait d'un œil protubérant*. Un'altra interessante ricreazione di frase idiomatica ci è offerta da Salvatore Pagano per dire che la grandinata fa “cadere dalla padella nella brace”:⁴⁶ *Cocciu supra u cravunchiu, si misi a grannuliari; cocciu e cravunchio* rinviano a malattie della pelle e il modo di dire esiste in altri dialetti meridionali (*sopra la tigna, la capa malata*).⁴⁷

Un elemento importante del testo, *le char à bœufs* (un carro di buoi) si trasforma in milanese in un *on carrètt de fen*, in piemontese in un *birocc* e in siciliano in un *carritteddu* (Pagano) e un *stràscinu* (Giunta). Pennellate siciliane ci offrono *la coppula, i cumpari, i ciuri* (fiori); in milanese, *i sciòri* (signori); l'imprecazione *Par Jupiter, la noce continue / per Giove, le nozze vanno avanti* è resa in torinese: *Le nòsse, Giuda faoss, a l'han da continuè*, che ricostruisce assonanze inserendo un'esclamazione tipica piemontese. La proposta di Giunta per la stessa invettiva, ricorre a un trasparente stereotipo culturale che ci ricorda il mondo dei pupi siciliani: *Furiusi com'Orlando*. Svampa mette in scena un coro di parenti che urlano *come matt / “anca se vègn giò el ciel quèj lì deven sposass” [...]* “*dàj che oramai ghe sèmm*”.

Il recupero dei riferimenti alla cultura locale indica che, nelle versioni dialettali, sono maggiormente evidenti quei fenomeni di acculturazione attraverso i quali passa ogni operazione traduttiva.

46 Cf. un'espressione simile: “*Supra vaddira craunchiu*. Dicesi quando si passa da uno stato cattivo ad altro peggiore.- Cader dalla padella nella brace” (Castagnola 1980, s.v. *vaddira*).

47 “foruncolo [...] pustola del vaiolo” (Piccitto 1977, s.v. *cocciu*); “grosso foruncolo [...] bubbone” (Piccitto 1977, s.v. *craunchiu*).

Per concludere questo mio contributo sulle versioni dialettali delle canzoni di Georges Brassens con, in filigrana, vari riferimenti all'opera di Fabrizio De André, ribadirò che esso può ascriversi nel quadro più ampio dei rapporti canzone e dialetto in Italia.

Nel saggio introduttivo al già citato album di *Creuza de mă* in napoletano, *Il dialetto nella canzone d'autore*, Enrico de Angelis scrive:

Se pensiamo che fino al primo '900 la "canzone italiana" non esiste, mentre esisteva ed esiste una fiorente canzone in dialetto – e non sto parlando della musica popolare di tradizione orale, dove la cosa è ovvia, bensì di canzone d'autore –, si può capire l'importanza dell'uso di questo linguaggio nella poesia per musica. Fino alla prima guerra mondiale la canzone in lingua era riscontrabile solo in alcuni ambiti specifici. [...] C'erano invece pratiche diffuse di canzone urbana dialettale in molte città (Napoli in primis. [...]) Da allora la situazione si è capovolta, e la canzone dialettale è diventata minoritaria rispetto a quella in lingua. Ma questo decadere progressivo [...] non ne ha però segnato affatto la scomparsa, [...] molti dei cantautori migliori [...] hanno tutti pubblicato almeno un album nel loro dialetto di origine o di elezione (p. 9).

Tale disposizione favorevole dei cantautori nei confronti dei dialetti può ben motivare le riscritture "locali" dell'opera di colui che influenzò la loro stessa opera, negli anni Sessanta.

Le canzoni di Brassens si trasformano, in virtù della loro universalità, rivivendo in tante lingue nazionali e regionali, rifioriscono con nuovi e originali innesti poetici. Brassens è il modello alto che si apre a più livelli di interpretazione, il che rende possibile i tanti adattamenti, le manipolazioni, le svariate cover. Un fenomeno questo che si attesta e consolida con il passar del tempo, anche in ottica francese.

In Francia, sul piano della ricezione, si registra un cambiamento significativo: anni fa era inimmaginabile variare le canzoni di Georges e le pur numerose interpretazioni di altri cantanti, per quanto legate allo stile degli interpreti, restavano abbastanza classiche. Le traduzioni, invece, erano considerate sia un omaggio sia una particolarità, a volte un

po' sorprendente e quasi folcloristica. Ora si apprezzano sempre più le traduzioni, si ammettono riadattamenti ritmici; si registrano persino casi limite di modifiche testuali: Renée Garlène, in una sua cover de *Le vingt-deux septembre*, sostituisce i “pizzi” con le “bretelle”: le *bretelles* invece delle *dentelles* dell'originale, assumendo il proprio punto di vista di interprete femminile.⁴⁸

In Italia, il fenomeno Brassens è tuttora vivo... Va certo considerato di nicchia, dato il mutare dei gusti e i circuiti di fruizione della canzone, ma il suo ruolo di grande classico, di modello del cantautorato nostrano è dichiarato. Le diffusioni delle traduzioni continuano e, come si è visto, spuntano anche nuovi traduttori.

In questa mia rassegna non ho menzionato vari traduttori in italiano, come Beppe Chierici, amico personale di Brassens, che ne ha tradotto l'opera completa e continua a interpretarlo; o come Andrea Belli, noto anche in Francia e in Belgio. Il mio intento era infatti quello di illustrare le traduzioni dialettali che costituiscono la specificità dell'opera tradotta di Georges in Italia.

Il corpus particolare considerato, le versioni dialettali di Brassens, può fornire spunti anche di ordine metodologico in situazione di traduzione della canzone in dialetto. Per esempio, indicare la possibilità di rifarsi a modelli di poeti dialettali come hanno fatto alcuni traduttori (Fausto Amodei, Salvatore Pagano e Francesco Giunta). Nanni Svampa, invece, non si ispira ai poeti dialettali perché sposta l'asse della traduzione sul modello della canzone popolare, il che può rivelarsi altra fonte di ispirazione per futuri traduttori.

Ho quindi voluto divulgare un problema teorico che mi ha coinvolta, la realizzazione di versioni di queste canzoni nei dialetti del sud, illustrando la risposta positiva ottenuta da un gruppo di traduttori che hanno percepito e riplasmato le canzoni con la loro differente sensibilità. Ovviamente, tutti sono fan di Brassens, l'unico professionista è il cantautore Francesco Giunta, poi vi è un cantautore dilettante, Salvatore Pagano; tre traduttori non interpreti, Annino La Posta, Adriano

48 GARLÈNE, Renée, *Le vingt-deux septembre* <<https://www.youtube.com/watch?v=a2gOztgaumM>>: *Pieusement nouée dans vos deux bretelles; Pieusement noué d'un bout de vos dentelles* (Brassens 2007: 193).

Cozza e Vito Carofiglio, quest'ultimo rappresentante di una categoria di studiosi in quanto francesista. Alla medesima categoria appartiene Giulia D'Andrea, esperta di metrica che si avvale anche di una formazione musicale.

Il percorso delle traduzioni dialettali di Brassens in Italia – originato dalla genialità interpretativa di Nanni Svampa per il milanese, illuminato dalla raffinata metrica di Fausto Amodè per il piemontese – si è via via modulato attraverso apporti in altri dialetti. Il pubblico si è così differenziato, e sempre, comunque, si è voluto trasmettere il messaggio di libertà di Georges Brassens. I dialetti ben veicolano i contenuti. E la canzone si mescola alla vita delle persone.

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

- BRASSENS, Georges (2007), *Œuvres complètes*, (Édition établie, présentée et annotée par Jean-Paul Liégeois), Paris, Le cherche midi.
- BREVETTO, Gianfranco (2007), *La mia vita con Brassens. Intervista a Nanni Svampa*, in *Georges Brassens. Una cattiva reputazione* (a cura di G.B.), Roma, Aracne.
- CALVET, Louis-Jean (1981), *Chanson et société*, Paris, Payot.
- CALVET, Louis-Jean (1998), *Approche sémiologique de quelques chansons de Georges Brassens*, in Conenna (1998): 139-145.
- CARCASSÈS, Philippe (2022), *Adapter Brassens en occitan, un défi*, in *Novel almanac setòri e de las ribas de Taur, Sète, Cèucle occitan setòri*: 71-74.
- CAROFILIO, Vito (1998), *Versione della Supplique pour être enterré à la plage de Sète* in dialetto barese, in Conenna (1998): 233-236.
- CASTAGNOLA, Michele (1980), *Dizionario fraseologico siciliano italiano*, Palermo, Vito Cavallotto.
- CHAUDIER Stéphane, JULY, Joël (2021), *La genèse en chanson: constantes et spécificités [En ligne]*, 52, | 2021, mis en ligne le 01 juillet 2021, consulté le 13 septembre 2025 <<http://journals.openedition.org/genesis/5779>>; DOI <<https://doi.org/10.4000/genesis.5779>>.
- COLLAZZO, Assunta, COZZA, Maria Teresa e Daniela (a cura di, 2023), *Adriano Cozza, Senza rumore*, prefazione di Mirella Conenna, Brienza, Brienza et cetera Libri.

- CONENNA, Mirella (1980), *Brassens e i suoi interpreti in Italia*, in *Lectures* 4/5: 151-169.
- CONENNA, Mirella (1992-1993), *Toute la gamme des "accords". Pour une analyse des traductions italiennes des chansons de Brassens*, in *Équivalences*, vol. 22/1-2 et 23/1: 33-48.
- CONENNA, Mirella (a cura di, 1998), *Georges Brassens. Lingua, poesia, interpretazioni*, Fasano, Schena.
- CONENNA, Mirella (2015a), *Le canzoni di Brassens in Italia. Note traduttologiche*, in (a cura di) ZACCARO, V., IVANOVSKA-NASKOVA, R., *Incroci. Studi sulla letteratura, la traduzione e la glottodidattica*, Università degli Studi di Bari Aldo Moro, Università Ss. Cirillo e Metodio di Skopje: 43-66.
- CONENNA, Mirella (2015b), *Les chansons de Brassens et le Web 2.0. Interactions, variations, traductions*, in *Repères DoRiF* n. 8, *Parcours variationnels du français contemporain*, DoRiF Università, Roma, septembre <http://www.dorif.it/ezine/ezine_articles.php?art_id=242>.
- CONENNA, Mirella (2020), *Le continuum de Pensée des morts: du poème de Lamartine à la chanson de Brassens et ses traductions italiennes*, in *Analogie et interactions au sein des études romanes* (éd. Elisaveta Popovska et coéd. Snezana Petrova), Skopje, Faculté de philologie Blaže Koneski, Université Sts. Cyrille et Méthode: 165-186.
- CONENNA, Mirella (2025), *Svampa e Brassens. Tra le carte del traduttore*, in *Svampeide. Testimonianze sulla vita, l'arte, l'opera di Nanni Svampa*. Testi degli interventi della giornata organizzata il 23 aprile 2024 a Milano presso il Teatro Elfo Puccini, raccolti e presentati da Mirella Conenna, prefazione di Silvano Piccardi, pubblicazione a cura dell'Associazione Nanni Svampa, Lecce, Youcanprint.
- D'ANDREA, Giulia (2021), *Traduire une chanson de Brassens en dialecte du Salento*: Dans l'eau de la claire fontaine, in *Écho des études romanes*, 17/2: 109-124.
- DE ANGELIS, Enrico, SACCHI, Sergio Secondiano (a cura di, 2003), *La tradotta. Storie di canzoni amate e tradite*, Civitella in Val di Chiana, ZONA.
- FESTINESE, Guido (2019), *Mare Faber. Le storie di Crêuza de mă*, Genova, Galata.
- HIRSCHI, Stéphane (2008), *Chanson. L'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo*, Paris-Valenciennes, Les Belles Lettres-Presses Universitaires de Valenciennes.

- LADMIRAL, Jean-René (2015), *Sourcier ou cibliste. Les profondeurs de la traduction*, Paris, Les Belles Lettres.
- PAGANO, Salvatore (1988), *Tradurre Brassens in siciliano*, in Conenna 1998: 229-232.
- PICCITTO, Giorgio (1977), *Vocabolario siciliano*, Palermo, Centro Studi Filologici e Linguistici Siciliani.
- RICHARD, Claude, CHAILLOU, Jacques (inedito), *Les interprètes de Georges Brassens*.
- SVAMPA, Nanni (a cura di, 1977), *La mia morosa cara. Raccolta di canti popolari milanesi e lombardi*, Milano, De Carlo.
- SVAMPA, Nanni (1983), *W Brassens*, Milano, Gammalibri.
- SVAMPA, Nanni, MASCIOLI, Marco (1991), *Brassens. Tutte le canzoni tradotte*, Padova, Muzzio.
- TLFI-Trésor de la Langue française informatisé <<http://www.atilf.fr/tlfi>>.
- TRECCANI.IT, Vocabolario Treccani <<https://www.treccani.it/vocabolario/>>.
- VETTORI, Giuseppe (a cura di, 1979), *Nanni Svampa. Canzoni e risate*, Roma, Lato Side.

DISCOGRAFIA

- 'Na strada 'mmiez'ò mare. Napoli per Fabrizio De André. Crêuza de mă ricanato in napoletano* (2024), Udine, Block Nota.
- POVOLAR ENSEMBLE, *Jerbata* (2000), Tredici canzoni tradotte in friulano da Giorgio Ferigo, Udine, Block Nota.
- Oiseaux de passage* (2023), Carlo Pestelli canta Georges Brassens tradotto da Fausto Amodei, Udine, Block Nota.
- SVAMPA, Nanni (a cura di, 1970-1977), *La milanese. Antologia della canzone lombarda*, Milano, Durium.
- SVAMPA, Nanni (2004), *Donne, gorilla, fantasmi e lillà. Omaggio italiano a Georges Brassens*, Milano, Recording Arts.

Crêuza de mă: un soundscape mediterraneo intessuto di storie di Guido Festinese

Si potrebbe iniziare così: se provate a nominare a un genovese d'una certa età una “*crêuza de mă*”, e se per un caso della sorte non gli viene in mente repentinamente il disco celeberrimo di Fabrizio De André e Mauro Pagani che ha avuto tempo, in quattro decenni, di lasciare sedimenti nella memoria, probabilmente vi guarderà con un certo e ben dissimulato disappunto. Sì, perché dire “*crêuza de mă*” con tre parole è ridondante, pleonastico per un genovese. È ovvio, per chi vive tra Voltri e Nervi, stabilendo una definita linea di continuità di quella striscia lunga e stretta che è Genova, una trentina di chilometri panneggiati tra mare e monti, che una *crêuza* sia una *crêuza* “*de mă*”. La strettoia tra verticalità e mobile orizzontalità acquatica è evidente.

A meno che, e qui anticipiamo già le conclusioni alle quali giungeremo, per *Crêuza de mă* non si intenda tutt'altra cosa. Piccolo mistero per nulla misterioso, tra chi andava per mare a cercar pesci. Ne ritratteremo. *Crêuza*, tra altro, è parola relativamente giovane, come prima attestazione scritta: la troviamo per la prima volta nel dizionario genovese del Casaccia del 1876 come “via che mena per le ville”, dunque stradina che conduce attraverso i poderi di campagna. Il termine è una derivazione dal latino “*corrosus*”: dove il “*corrosus*” sta per quel lento lavoro d'acqua che viene giù dai monti cercandosi la strada per la discesa, e assieme per la “*corrosione*” del terreno per l'incessante lavoro dei passi degli uomini, e soprattutto degli asini che su quelle strette vie imbastite dall'acqua costruiscono poi la vera e propria *crêuza*, in genere con un misto tra pietre e mattoni infissi nel terreno come punti di ancoraggio per piedi e zoccoli.

Torniamo al punto centrale, quello inquadrato dal titolo di questo intervento, che cerca di riassumere la pluralità di voci e tematiche con-

vocate da un disco importante e tutt'ora largamente poco indagato come *Crêuza de mä*, a dispetto di un mare d'inchiostro.

Dunque, il disco del 1984, *Crêuza de mä*, come “un soundscape mediterraneo intessuto di storie”. Ogni termine scelto e usato ha rilevanza. “Un”, perché quando De André e Pagani concepiscono l'album cantato in genovese non hanno l'ambizione di totalizzare in un *continuum* acustico tutto il Mediterraneo. L'articolo indeterminativo sta a significare allora che questo è un tentativo, un approccio, una via possibile, forse ipotetica. Un inseguire un filo di narrazione che non ha precedenti, ma solo sparsi antecedenti non strutturati. Dove spesso spunta il genio *popular* innovativo di Mauro Pagani, nello strano, difficile, stimolante periodo che segue l'abbandono della Premiata Forneria Marconi, 1976, allora al culmine della propria inappuntabilità come formidabile (ma un po' ripetitiva) macchina da progressive rock, specie dopo il tour americano e inglese.

Crêuza arriva nel 1984, quando ancora la world music era concepita come una categoria estetica non chiaramente definibile e prevedibile. Per intendersi: è uno degli anni in cui trionfa, sul mercato della popular music, un suono e un modo di trattarlo che è l'esatto contrario di quel disco in genovese inatteso: uno dei momenti apicali di quello che Greg Milner ha definito, nel suo bel libro *Alla ricerca del suono perfetto, la loudness war*, la guerra dell'intensità pompata di suoni fonofissati, una rincorsa inquietante a saturare tutto lo spettro sonoro, e in cui chitarre e batterie sembrano risuonare in cattedrali deserte.

In più, tranne qualche *rara avis* che persegue un proprio sogno residuale di “autenticità rock” (si pensi alla scena del cosiddetto Paisley Underground californiano, con i Green on Red, i Dream Syndicate, o i “desertici” Thin White Rope), la musica pop in quella prima porzione degli Ottanta suona oltre che fragorosamente vacua e luccicante, spinta e consegnata quasi in toto al synth pop, alla dark wave ammiccante ma prevedibile. Lì per lì *Crêuza* non aveva né l'intenzione, né la forza per scompaginare le carte globali della popular music. Comincerà a farlo nel medio termine e, con sempre maggiore evidenza e vigore, nel lungo e lunghissimo termine. Oggi è un “classico”: e i classici, come è

stato ben detto, hanno il pregio costante di saper abitare il proprio presente, affondare le radici in un passato per nulla obliato, far intuire succosi squarci di futuro.

Torniamo al titolo. Si dice di un “soundscape mediterraneo” e “intessuto di storie”. Vediamo di precisare. Soundscape è termine che, dalla fine degli anni Settanta del secolo scorso, identifica le pionieristiche ricerche di molti sociologi, musicisti, musicologi, uno per tutti il Murray Schafer di *Tuning of the World*, 1977, tradotto da noi come *Il Paesaggio Sonoro*. L’equivalente in suono di “landscape”, paesaggio fisico. Chi realizza un “soundscape” accende le macchine per registrare un ambiente naturale e/o antropizzato e lo fissa su un supporto a futura memoria e indagine. Oggi il termine soundscape, largamente usato, copre un’area semantica assai più corposa, e si potrebbe e si può intendere come soundscape anche quanto, diciamo a partire dalla metà degli anni Sessanta, è stato realizzato in studio con il montaggio cosciente di frammenti sonori “altri”, rispetto alle mere canzoni o composizioni musicali. È quello che chiamiamo “psichedelia”: dove, andando alla radice della parola, si allude a stimoli sonori speciali che contribuiscano a “rivelare, svelare gli abissi mentali” della psiche. Dunque un viaggio “fisico” (si ascolta con le orecchie, e le tonalità più gravi smuovono la pancia!) che diventa al contempo viaggio mentale. Si consideri un disco conosciutissimo che si muove tra art rock e psichedelia tra i più noti al mondo, *The Dark Side Of The Moon*. Nei brani e tra i brani, e all’inizio e alla fine non si ascolta solo musica, ma voci apparentemente anonime che sembrano rispondere a domande poste da un misterioso interlocutore, macchine della vita quotidiana, annunci, risate, battiti cardiaci, tintinnare di monete, esplosioni fragorose. È un disco sul tempo che trascorre inevitabile, sulla valenza distruttiva della violenza interpersonale, la follia in agguato dietro una facciata di normalità, l’assenza, la brutalità ossessiva del denaro e del ripetersi di vite ordinarie. *Mutatis mutandis* (cioè quasi tutto, nei contenuti e del tipo di soundscape evocato), *Crêuza de mă* funziona allo stesso modo: è un concept album che deve fornire, e sin dal primo ascolto, continue indicazioni che si sta trattando di culture mediterranea-

nee, musicali e non musicali, archetipiche e quotidiane, storiche e mitiche, locali (focus: Genova) e diffuse in tutto il “mar bianco” – come definivano il Mediterraneo gli Ottomani, per distinguerlo dal Mar Nero. In continuo gioco di rimbalzo tra le sponde. La metafora della “tessitura” di storie invece riguarda quei flussi di civiltà che si sono incontrate e scontrate, nel Mediterraneo, e diversi fuochi relazionali sulle coordinate musicologiche di riferimento, pur ben celate dietro quelle che sono comunque, a tutti gli effetti, “solo” una serie di belle canzoni. Dunque strazio della guerra e commercio, pirateria e vessazioni, storie cinquecentesche che riverberano nella contemporaneità, singoli protagonisti e collettività, figure simbolo e popoli interi.

Cominciamo a dipanare la matassa complessa del perché, come s’è detto, con tutte le precisazioni del caso, *Crêuza* assomigli a *The Dark Side Of The Moon*, Perfino nella scelta iconografica ci sono delle similitudini: per il gruppo inglese il prisma ottico su sfondo nero concepito dallo studio Hipgnosis che rimanda alle piramidi, al mistero della luce e del tempo, invece la solarità mediterranea diretta e indistinta, senza una precisa locazione geografica della casa a calce su cielo azzurro della copertina di *Crêuza*, una “summa” evidente e misteriosa di Mediterraneo. E poi, una volta che la puntina è scesa sui solchi, o il raggio laser comincia a leggere le serie digitali del compact, segue un montaggio incrociato di parole, suoni, suoni “altri” che entrano in relazione con le parole, i temi musicali, i profili melodico-ritmici scelti.

Il disco floydiano inizia con quello che sembra un battito cardiaco (in realtà è un colpo sulla grancassa trattato) e una serie di voci e inquietanti risate. Il soundscape scelto invece da Mauro Pagani per dare immediata suggestione mediterranea, complementare a quella della cover, e distinguere il disco in genovese da qualsiasi altra precedente esperienza di “canzone folk in genovese”, è la sorprendente *Aria macedone per gaita*. Il brano raccolto dalla musicologa Domna Samiou, messo in apertura di *Crêuza* e concesso con un “sì” via lettera ai due italiani stabilisce le prime coordinate geografiche dell’intero disco: è qualcosa di esotico e di familiare al contempo.

È una cornamusa monocanna che suona, e agli italiani del 1984 poteva rammentare qualcosa delle zampogne che si ascoltano dai suonatori ambulanti nelle feste natalizie. L'area geografica di provenienza ci racconta invece che Balcani e, procedendo verso Oriente, quella che Pagani chiama "la faglia di Sant'Andrea della musica", l'Anatolia e la regione del Mar Nero, sono alcuni dei riferimenti usati per la costruzione delle musiche.

Se *Crêuza de mă* inizia così, con un'indicazione precisa ed esotica al tempo stesso, dovrà anche terminare in maniera simmetrica, esattamente come *The Dark Side Of The Moon* termina con un nuovo battito isocronico cardiaco, e una voce lontana a spegnersi che precisa il sinistro *There is no dark side of the moon really, matter of fact it's all dark*.

In posizione simmetrica all'apertura, la chiusura del brano che intitola il disco di De André e Pagani finisce con voci di venditori di pesce, una donna e un uomo, che sembrano salmodiare le parole in una cantillazione più araba che italiana, effetto del genovese. Ci torneremo.

Parallelamente, il finale del disco sarà su uno "psichedelico" rumore di mare che frange, quasi a chiudere il cerchio sul "mare chiuso" di cui s'è trattato, con il suo intrico di amore, morte, commercio, sopravvivenze stente o sontuose. Sta già risaltando, indirettamente, un fatto: *Crêuza de mă*, la canzone, è in epitome già il concentrato secco di tutto quanto si andrà a sfiorare nel disco, in un'affascinante dialettica tra riflessioni e ricordi personali di Fabrizio De André e aperture storiche a tutto campo. Anche quest'aspetto scaturirà fuori, crediamo, nel prosieguo. Dunque, partendo dalle prime note: un'aria forte e anche un po' straziante per cornamusa, che sembra precipitare a capofitto nel corposo, implacabile attacco di basso che segna l'inizio della parte "canzone". Lì si comincia a raccontare una storia, anzi, una pluralità di storie che corrispondono a un unico *textum*, un intreccio da dipanare e svelare, con acribia, pena il perdersi parecchio di quanto v'è celato. S'è scelto allora di procedere in questo tentativo di svelamento seguendo passo passo i versi e commentando il testo di De André. Che come ogni grande canzone (e lo sapevano bene anche De André e Pa-

gani) può anche essere gustata come “puro suono”, il suono di un “esotismo interno”, del genovese in parte vero, in parte arcaico, in parte immaginario di De André.

In fin dei conti, raccontarono i due all’uscita del disco, almeno un paio di generazioni sono cresciute gustandosi il suono delle canzoni anglosassoni di Dylan, di Cohen, di Neil Young e di tanti altri afferandone forse solo qualche brandello di senso. E andava comunque bene così. Ma il lenticolare approccio al testo di De André restituisce un mondo di narrazioni che meritano ben altro approfondimento.

Cominciamo la navigazione, rispettando, peraltro, il modo di trascrivere il suono del genovese di De André più basato su un avvicinamento semplificato ai suoni reali che alla grafia oggi invalsa, incomprendibile al quadrato a chi non conosce l’ostica lingua dei liguri. Si parte.

Umbre de muri, muri de mainé, dunde ne vegni, duve l’è ch’ané.

Le prime parole cantate da Faber sono una piccola trappola linguistica. Giocano sull’ambiguità semantica che prende il termine “muro” a cavallo tra italiano e genovese. In italiano è, ovviamente, una struttura petrosa rigida, che serve da contenimento, da separazione, da base per costruire le case e innalzarne i livelli sopportando i pesi (i “muri maestri”). In genovese muro significa però “volto”, e qui De André gioca sulla “petrosità” di quei volti ispessiti dalla fatica e resi reticoli di rughe dal sole e dal salmastro, visi come muri, insomma, e muri come volti. Cui si chiede, come cedola d’ingresso, di specificare “da dove vengano e dove vadano”. Qui De André introduce il primo accenno alla perenne dialettica partenza-ritorno, a quel pendolo necessitato e ineludibile che marca la vita del marinaio. Un antico proverbio genovese recita: *mainà, mai ninte*: traducibile grossomodo come “marinaio, uomo che non avrà mai nulla nella vita”. Nulla se non la certezza di dover tornare per mare, riapprodare, ripartire. Quindi...

De un scitu dove a lûn-a se mostra nûa, e a neutte a n’â puntou u cutello ä gua: i versi poetici nascondono una prima tranche di storia, che, senza entrare in pignolesco dettaglio cronologico, è ambientatile

grossomodo nel periodo storico della pirateria, dunque, con i numeri grandi, tra gli anni attorno al Novecento-Mille e i primi decenni dell'Ottocento. Quando cioè viene firmato il trattato di Algeri, che mette fine, almeno parzialmente e formalmente, alla pirateria che interessa sia i cristiani (ad esempio, furono pirati anche i Cavalieri di Malta), sia i musulmani.

Pratica storicamente ben indagata, complesso gioco delle parti tra potenze, con riscatti, patimenti a volte decennali (Miguel de Cervantes fu prigioniero per dieci anni ad Algeri, ad esempio) ed equilibri di potere, disseminazione geografica nel “mare nostrum” con basi e postazioni che coprono l'intero Mediterraneo, molte in Italia, molte in quello che definiamo Magreb e fino allo stretto di Gibilterra e oltre, in qualche caso spinte anche ben oltre la Manica, tra Francia, Inghilterra, Irlanda. E dunque, si chiedeva De André, “da dove arrivate, marinai?”; arrivano “da un posto dove la luna si mostra nuda”, dunque dove non ci sono luci a confondere la nudità dell'astro, dove al limite, se non troppo in altura, si intravede il tremolio di qualche luce sulla costa, e dove la luna appare per quel che è.

Qui però interviene un altro verso “e la notte ci ha puntato un coltello alla gola”. Dunque la visione del satellite non è confortante epifania lirica per marinai poetici, ma immediato presagio di sciagura: perché si legano luna-notte-coltello. Oltre a produrre due immediati antecedenti per dei versi che ritroveremo in due altre canzoni di *Crêuza*: in *Sinan Capudan Pascià* – in cui compaiono, appunto, luna e ferri affilati da combattimento, (*E sciabbre se zogan a lùn-a*, le sciabole si giocano la luna) – e in *Sidun*, dove il cantautore scrive e canta di *ferri in gua*, “ferri nella gola”. Sorge immediato allora il sospetto che De André abbia voluto nascondere sotto un leggero manto poetico una storia di assalti di veloci sciabecchi pirateschi alle navi commerciali, assalti in cui appariva, con terrore, il vessillo con la “luna nuda”, il simbolo dell'Islam. A questo punto si innesca quasi naturalmente quel concetto di riferimento cui si accennava prima: *Crêuza*, la canzone, come epitome degli altri brani. Qui, con questo verso sulla pirateria, come s'è detto, De André sembra già alludere alla storia del “renegado” Cicala, *Sinan Capudan Pascià*, la cui vicenda è poi raccontata nel dettaglio

con acume e ironia da Faber. È appena il caso di ricordare che centinaia, forse migliaia furono i casi di genovesi, livornesi, amalfitani, veneziani, pisani, siciliani catturati da flottiglie dell'Islam, fatti prigionieri, convertiti all'Islam per scelta o per convenienza e diventati a propria volta pirati, a volte anche comandanti, sotto le insegne della mezza luna.

Sulla storia del Cicala (nobile famiglia medievale genovese: vicino alla Cattedrale di San Lorenzo c'è ancora un'austera piazza Cicala), diventato "Il genovese Signore del governo ottomano" (così una possibile traduzione del titolo), pirata e assaltatore di navi, chioseremo con un raccordo saggistico-letterario ritrovabile in un testo del 1986 dello scrittore Vincenzo Consolo, edito originariamente da Sellerio.

In *La pesca del tonno in Sicilia* di Consolo, il gran siciliano di *Rebello*, si trova un preciso riferimento a un Sinan Pascià, pirata rinnegato e autore di incursioni sulle ricche coste trapanesi e palermitane, al largo delle quali venivano calate le reti delle tonnare, un pirata di evidenti origini genovesi. Come si spiega? Con il fatto che i genovesi avevano ampi addentellati commerciali con la pesca del tonno in Sicilia e la gestione delle tonnare. Quindi conoscevano bene i luoghi della ricchezza, e se ne ricordavano meglio anche una volta passati dall'altra parte.

Riprendiamo il discorso su *Crêuza*. Se l'orizzonte storico alluso da De André è quello che contempla, assieme, duro lavoro sul mare e contemporaneo rischio della pirateria – per una lunga sequela di secoli in cui, e qui usiamo le parole di Braudel in *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*: "In tutto il Mediterraneo l'uomo è cacciato, rinchiuso, venduto, torturato, e vi conosce tutte le miserie, gli orrori e le santità degli universi concentrazionari" – allora si chiariscono meglio i successivi versi di *Crêuza*. Con una "E" iniziale che ricollega esplicitamente il discorso a quello dei marinai nella notte esposti agli improvvisi attacchi pirateschi, De André completa il quadro generale, di sofferta disarmonia, con due immagini pregnanti.

E a muntä l'äse gh'è restou Diu / U diau l'è in cë e s'è gh'è faetu u nù: dunque “a montare l'asino c'è restato Dio, il diavolo è in cielo, e lì s'è fatto il nido”. De André qui usa una serie di riferimenti biblici, il cui simbolo pregnante è l'umile, dimessa pazienza dell'asino, non qui l'animale sbeffeggiato nei secoli, ma quasi un simbolo sapienziale di pazienza e conoscenza delle cose (come peraltro molta tradizione esoterica ha voluto interpretarlo: si ricordi ad esempio la raffigurazione “impossibile” dell'asino che suona l'arpa con gli zoccoli, ben diffusa nelle cattedrali europee: ne troviamo una, splendida, sul festone di decorazione di marmo in bassorilievo di una porta della cattedrale di San Lorenzo a Genova, che affaccia sull'omonima via: è possibile che De André, osservatore attento, l'abbia vista e memorizzata?). Il Dio che cavalca l'asino rimanda inevitabilmente all'ingresso di Gesù a Gerusalemme a cavallo dell'asino nella Domenica delle Palme, e in seconda battuta arriva anche il riferimento all'umile, tenace animale cavalcato da Maria nelle Scritture.

Se questo è il contesto, già riassunto nella polarità lavoro-pace *versus* pirateria-guerra, ne deriva una necessità quasi oggettiva di requie, di riposo, un tirare il fiato anche per i marinai già condannati a un eterno andare e tornare per mare. Che puntualmente arriva, nei versi di De André.

Ne sciurtimmu da u mä pe sciugà e osse da u Dria / a funtan-a d'i cumbi 'nta cä de pria.

Traduciamo: “Usciamo dal mare per andare ad asciugarci le ossa da Andrea / la fontana dei colombi nella casa di pietra”. Apparentemente molto criptico, immagini poetiche in libertà. E un certo margine di ambiguità per le interpretazioni, chiariamo subito, De André stesso lo lascia: perché ha concentrato nei versi successivi diverse storie a cui teneva, e che voleva raccontare in epitome poetica. Vediamo. “Usciamo dal mare per andare a asciugarci le ossa da Andrea / (nel)la fontana dei colombi nella casa di pietra”.

Qui si apre un intero ventaglio di interpretazioni, ma alcuni dati di fatto sono assai emblematici. Chiariamo subito: il personaggio princi-

pale di questi versi non sono i marinai, ma quella figura centrale che è Dria, Andrea in genovese.

È la seconda volta che un Andrea entra nelle canzoni di De André: la prima volta con la magnifica canzone uscita nel 1978 e dedicata a un amore omosessuale spezzato nella Grande Guerra, adesso l'Andrea è a tutti gli effetti riconducibile a un grande amico di Faber, una persona in cui De André vedeva un riferimento, per il suo schierarsi sempre dalla parte dei più umili, dei vulnerabili, degli esclusi, e viceversa, bisogna dire; tant'è che Andrea, ovvero don Andrea Gallo, spesso ha ribadito, nelle parole e nei suoi scritti che il canzoniere di De André per lui è stato un "quinto vangelo", tanto che ha lavorato fino alla fine dei suoi giorni a *Sopra ogni cosa / Il Vangelo secondo De André*.

S'erano conosciuti indirettamente, la prima volta, quando don Giacomino Piana, cugino di Andrea Gallo, insegnante al liceo classico Colombo di Genova, aveva fatto leggere al parente, prete anch'egli, la lettera furibonda di un De André adolescente, sdegnato perché la Chiesa aveva rifiutato i funerali religiosi a un ragazzo morto suicida (*Perché d'un suicida non hanno pietà*, scriverà in una sua dolente canzone anni dopo). Un nome che don Gallo aveva ricordato, negli anni a venire.

Idem sentire tra "il Gallo" – come lo chiamavano i ragazzi e le ragazze sbandati che hanno avuto (e hanno ancora) la fortuna di essere accolti nella sua comunità di San Benedetto – e De André. Che nella canzone che intitola riassume, nei versi su don Gallo, la funzione religiosa e di assistenza del sacerdote, il suo predisporre una sorta di "mensa aperta" per tutti i diseredati, al contempo alludendo anche al paio di locali che il combattivo prete ha voluto creare per dare un lavoro ai ragazzi usciti dal tunnel delle dipendenze, della violenza, dell'incuria: i ristoranti del Gallo. Uno fronteggia la Lanterna di Genova, non lontano dalla stessa chiesa del prete di strada.

Ecco allora che si fondono tre tematiche: i marinai affamati (per mare si mangiavano gallette dure come pietre ammolate nell'acqua salata e pesce di recupero, se andava bene) che al ritorno trovano sponda nella "casa delle case", simboleggiata dalla tavolata, il richia-

mo diretto alla vera “casa” del Gallo, indicata nei versi apparentemente criptici “nel(la) fontana dei colombi nella casa di pietra” (quest’ultimo particolare ripetuto due volte).

Ora, con buona evidenza, la “fontana dei colombi” in una “casa di pietra” per un “Andrea che non è marinaio” non può che essere il fonte battesimale adornato con sculture o bassorilievi di colombe, e la “casa di pietra” la chiesa di San Benedetto. Nasconde un gioco ancor più sottile, il tutto: perché Faber ci tiene a dire di Andrea “che non è marinaio”, e forse qui l’allusione è a un giovane don Gallo che, tra gli altri suoi mille impegni, era anche stato cappellano dei garaventini. Chi erano costoro? I ragazzi sbandati, abbandonati, orfani, borderline che andavano a finire sulla nave di Garaventa, un educatore e filantropo che nel 1883 s’era inventato una sorta di alternanza scuola-lavoro (con rigida, a volte asfissiante disciplina militare e marinara) su una nave militare in disuso ormeggiata nel porto di Genova. Esperienza durata fino al 1977. Ora don Gallo già allora aveva tutt’altro approccio con i ragazzi: consentiva loro di uscire, li portava al cinema, li incoraggiava a imparare a suonare uno strumento, perché a bordo della Garaventa c’era una banda. È un ricordo preciso del cantautore e *crooner* Andrea Morabito, in arte Mora, che fu un “garaventino” e che li imparò a suonare il pianoforte e la fisarmonica.

Torniamo al don Gallo che è al contempo l’oste dei sogni dei marinai e il patron della comunità che accoglie gli sbandati. Chi c’è al banchetto immaginario di don Gallo nella comunità?

Gente de Lûgan facce da mandillà / qui che du luassu preferiscian l’ä / figge de famiglia udù de bun / che ti peu ammiàle senza u gundun.

Traduciamo: “Gente di Lugano, facce da malfattori, quelli che della spigola preferiscono l’ala. Figlie di famiglia, odore di buono, che puoi guardarle senza preservativo”. Anche qui, apparente e bonaria cripticità, ma facilmente decrittabile: è il banchetto dei poveracci, in realtà, perché quella “gente di Lugano” che non conosce i pesci (tant’è che della spigola vorrebbero l’ala!) è messa a simbolo di gente “non genovese”, raccattata in giro un attimo prima che sia troppo tardi. Esi-

ste peraltro un modo di dire in genovese per indicare una persona poco astuta, un imbroglione da poco, che è “*tei propriu un luassu*”, sei fesso come una spigola. L’espressione “*mandillà*” rimanda invece a chi truffa con abilità da prestigiatore del fazzoletto, e al mandillo, parola araba a sua volta derivata dal greco antico *mandèleion*. Un mandillo ricompare nel brano che chiude *Crêuza, D’ä më riva*.

Trattiamo ora delle “figlie di famiglia” che “puoi guardarle senza preservativo” (ma non copularci, con tutta evidenza: altrimenti il preservativo servirebbe): con tutta evidenza sono invece ragazze costrette a prostituirsi, sfuggite alle maglie dei loro protettori, almeno con il porto sicuro don Gallo. Qui il rimando diretto e indiretto di De André va a un altro brano di *Crêuza, Â duménega*, dove appunto sfilano per la loro modesta uscita settimanale le ragazze prostitute del cosiddetto “Lupanare di Monte Albano”, attivo per secoli nel centro di Genova, con tanto di cancellata e chiusura notturna, un podestà interno a reggere il tutto e a riscuotere le tasse che servivano a finanziare i lavori nel porto di Genova e un destino infernale per quelle ragazze-madri, quelle ex schiave arrivate dalle colonie genovesi, quelle servette messe incinte dagli ipocriti padroni di casa. Infernale sì, ma con un minimo di “protezione”, fin tanto che erano nel lupanare: quando si ammalavano o invecchiavano finivano a prostituirsi nell’angiporto, fuori dalle mura: diventavano le bagasce “*extra vagantes*”, le stravaganti. Per la cronaca, segnaliamo che De André per ragioni di metrica indica “la domenica” come giorno dell’uscita concessa, ma in realtà il giorno vero era il sabato.

Prima di inoltrarci in quel sogno d’opulenza gastronomica che è il pranzo descritto (con evidente ironia), affrontiamo ora il ritornello che scorre tra le strofe, che nasconde un paio d’altri piccoli segreti: *E anda-u méuéueu-e anda u méueue – anda-ayo*. Apparentemente un altro dei giochi di puro suono da sempre ascritti al testo della canzone guida. Certo, l’oscillazione vocalica e cantilenante fu già concepita da Mauro Pagani nei provini fatti ascoltare a Faber come una sorta di pseudo arabo di riferimento per i fonemi. Dentro, però, nella successiva limatura linguistica di De André, il cantautore inserisce due riferi-

menti precisi. Nell'antico dizionario di Giovanni Spano sul sardo si legge *istare a s'anda anda*, espressione del Logudoro che indica l'andare in giro, il bighellonare. Nel ricordare che De André conosceva con cognizione di causa quel dialetto, mi sia consentito anche di riportare una testimonianza personale: nel porto di Genova lavoravano molti operai sardi venuti a cercar fortuna e lavoro, e il loro "anda" era entrato nel genovese, sia nel significato di "forza, andiamo", sia in quello di "levarsi dai piedi", detto con fare più o meno minaccioso. Mio padre era a capo di una squadra di operai tubisti impiegati sulle navi per le riparazioni urgenti, e ricordo bene quell'"anda", nei due sensi indicati. In ogni caso, perfetto nel ritornello per indicare il continuo peregrinare tra sponde dei *mainà*.

De André inoltre nasconde un'altra espressione ben conosciuta e quasi da intercalare del sardo nelle tre lettere finali: *ayo*. Che sarebbe poi *ajo*, espressione che, di nuovo, sta per "andiamo", "sbrighiamoci" e simili. In ogni caso con connotato di movimento.

Il pranzo di don Gallo per le "panse veue", le pance vuote, sembra alludere direttamente a un sogno d'opulenza rabelesiano, o al Dario Fo della "fame dello Zanni" che vorrebbe addirittura e infine divorare se stesso per la fame che lo rode. Tutto è esagerato, sovrabbondante, una chimera culinaria del tutto immaginaria, per una mensa dei poveri. Una proiezione di fame atavica. Andiamo a tradurre il menu. "Frittura di pesciolini, vino bianco di Portofino, cervella d'agnello cotte con lo stesso vino, lasagne da condire con il sugo di quattro tipi di carne, agrodolce di lepre di tetti". E dunque: piatti raffinati e immaginari, perlopiù, perché una frittura di pesciolini appena nati è tutt'altro che merce da mensa dei poveri, come il vino bianco di Portofino, mentre le cervella di agnello marcano un sinistro riferimento ai sanguinari "cacciatori di agnelli" della terribile e tragica *Sidun* che arriverà nel disco. Il sugo per condire le lasagne "ai quattro tucchi" non esiste: esiste solo il succo "cou tucchu", con un unico pezzo di carne da far cuocere a fuoco lentissimo. Quadruplicarlo significa alludere a un'abbondanza inusitata, evidentemente e ironicamente smentita dall'agrodolce con la "lepre dei coppi", un povero gatto macellato per mangiarselo

per fame pregressa. È un abbassamento ironico che ci fa capire la dimensione onirica del pranzo.

Siamo all'ultima strofa, forse una delle meno comprese nella sua vera realtà, del brano eponimo che riassume tutti gli altri: *E 'nta barca du vin che naveghiemu in nsc'i scheuggi / Emigranti du rie cu'i cioi 'nti euggi*. Letteralmente: “E sulla barca del vino ci navigheremo sugli scogli / emigranti del ridere / con i chiodi negli occhi”. Sono state date parecchie fantasiose interpretazioni di questi versi, essenzialmente incentrate sull'apparente manifestarsi di una “barca dei folli” ubriacconi che va pure a finire sugli scogli. Interpretazioni che, peraltro, non trovano alcun appiglio nel misterioso prosieguito dei due versi successivi. Procediamo con cautela, perché qui la storia (vera) ricomincia a pulsare, sotto le parole di De André, attento, quasi vorace lettore immerso nelle vicende storiche. La “barca du vin” è, precisamente, un leudo vinacciero, gloriosa imbarcazione specifica che, per secoli, ha rappresentato una delle eccellenze della marineria ligure e uno dei principali mezzi di trasporto per le merci, bypassando le pericolose, tortuose strade costiere. Partiamo dalla definizione stessa della barca da carico, attestata dal basso medioevo e attiva sino a tempi molto recenti: ai nostri giorni, volenterosi maestri d'ascia, storici della cultura materiale e appassionati hanno anche dato vita a Sestri Levante a un'Associazione amici del leudo, curando tra altro la conservazione dell'ultimo leudo in grado di navigare, il “Nuovo aiuto di Dio”, oltre al fatto che l'Unesco ha riconosciuto l'imbarcazione come mezzo “di valore storico e culturale”.

Partiamo dal nome, leudo (che De André non usa perché sarebbe stato letteralmente incomprensibile), detto anche, in alcuni casi “liuto” o “liudo” e, più raramente, “catalan”. Guardando a sud, “liutelli” erano le veloci barche corsare dei pescatori trapanesi, di quando in quando anche pirati. A dispetto della rivendicazione “tipicamente ligure” dell'imbarcazione, la radice della parola leudo è esattamente la stessa di quella dello strumento musicale che in italiano chiamiamo liuto, e che in arabo è *oud*. Cioè “legno”. Uno dei molti strumenti “etnici” che

Mauro Pagani aveva imparato a suonare e amare dopo la crisi con la Pfm che porterà ai suoi dischi da solista e, poco dopo, a *Crêuza*. Dunque un prestito evidente dall'arabo, e per l'attrezzo musicale, e per la barca. Più ironica ancora la rivendicazione d'origine della vela principale nell'armatura del leudo, vela detta "latina": che sarebbe poi, e di nuovo, la vela triangolare degli sciabecchi arabi citati anche da De André in *Sinan Capudan Pascià*. L'altra vela, sempre triangolare, era posizionata sulla prua del leudo, ed è detta "polaccone". La particolarità dell'albero maestro del leudo è il posizionamento inclinato verso la prua: un trucco per consentire di intercettare meglio il vento, e in più di servire come argano per il carico delle merci.

Barca veloce, affidabile, filante, il leudo misurava circa una quindicina di metri e poteva portare una trentina di tonnellate di carico. Navigava essenzialmente (ma non necessariamente) sotto costa, e poteva essere alato e varato sulle spiagge e nelle insenature liguri, in mancanza di porti (peraltro malvisti dalla spietata Repubblica di Genova): ci volevano una trentina-quarantina di uomini robusti, poi con le funi il leudo era tirato in secco e scaricato. Ce lo testimoniano anche preziose foto storiche. Per questo De André dice che "con la barca del vino ci navighiamo [perfino] sugli scogli": perché era una barca preziosa e adatta a tutto. Detto fino a qualche tempo fa "il TIR del mare", il leudo ligure copriva incessantemente le rotte di cabotaggio tra la Liguria, la Corsica, la Sardegna, le piccole isole del Tirreno, in primis l'Isola d'Elba: i carichi erano di merci varie, le principali olive, formaggio sardo, maioliche, ardesie, sabbia, vino. Abbiamo testimonianza, tutt'ora viva, che la tradizione del leudo attecchì anche in Puglia, nel golfo di Gallipoli, a S. Maria al Bagno: lì ancora oggi si trova "lu lieutu col pulaccone". Fermiamoci qui: il "leudo vinacciero", la *barca du vin* cui allude Faber, era un leudo particolare; costruito in modo da offrire solido ancoraggio a incastro alle botti del vino, mentre la coperta era a schiena d'asino, per far scivolare via dalle forature laterali l'acqua imbarcata in caso di tempesta o mare grosso. Una sola cuccetta, e scomoda, per il comandante del leudo: il *bacan* cui allude De André, altra parola di origine araba, e fino a qualche tempo fa spesso usata da chi parlava genovese per rivolgersi cordialmente a una persona.

Perché De André parla dell'equipaggio come di “emigranti del (o dal) ridere” e con “i chiodi negli occhi”? Perché gli emigranti veri, non quelli da brevi rotte di veloce cabotaggio, erano coloro che si imbarcavano sui velieri prima, e sui “vapori” poi, non l'equipaggio dei leudi, gente abituata a rientri mattutini in cui si resta abbagliati dal sole che si alza in cielo e dal riflesso della luce sull'acqua, i “chiodi negli occhi”.

È un mattino “fratello dei garofani e delle ragazze”: con rara finezza e pertinenza storica, De André qui allude a un fiore che, nella tradizione iconografica, è da sempre identificato, assieme alla rosa, come fiore della passione e dell'amore. Era il fiore di Zeus per i greci e di Giove per i romani, garofani appaiono come simbolo d'amore sacro nelle tele di Leonardo e dei fiamminghi. Qui il senso lega i garofani alle ragazze: la promessa, in sostanza, di rivedere al mattino il bel viso della ragazza che ti aspetta, perfetto specchio a rovescio delle *figge de famiggia* prima citate. Attenzione però, sembra dirci De André nei due versi finali, i più difficili da decrittare, ma che racchiudono il senso di tutta la narrazione di *Crêza*: Il “mattino del rientro” citato è anche, però *bacan d'a corda marsa d'aegua e de sä*, è il “padrone della corda marcia d'acqua e di sale”; dunque delle funi perennemente a mollo nel continuo alaggio dei leudi sulle spiagge, corde sempre impregnate d'acqua salmastra. Ed è sempre il mattino, e qui svela quanto annunciato all'inizio di questo percorso, che con le sue corde salmastrine *ne liga e a ne porta 'nte na crêza de mä*: il ritorno a casa è solo una breve parentesi, poi ogni mattino chiama a una ripartenza, le corde di alaggio e di scarico legano simbolicamente e praticamente i marinai al loro destino di fatica. Li legano e li riportano in una *crêza* “di mare”. Dunque il moto è da terra verso il mare, verso l'orizzonte. Non si spiegherebbe questa espressione decisiva, se non con un'immagine naturale oggi in disuso, raccolta da chi stila queste note molti anni fa tra i pescatori del ponente ligure: una “*crêza de mä*” è quando al mattino presto parte un vento sottile di terra che sfiora il pelo delle acque, e le folate leggere e fredde sembrano disegnare, da appena oltre la battigia, via verso il mare aperto, una sorta di “*crêza*”, di sentiero sul mare. Eccolo, il piccolo segreto nascosto. Il marinaio deve tornare incessan-

temente sul mare, quella è la sua “crêuza”: come verrà non a caso ricordato anche nel brano che chiude tutto il disco, nel segno della nostalgia e del rumore del mare, *D’ä më riva*.

Quando finisce *Crêuza de mă*, sul tornare del ritornello arabeggianti e “sardeggianti”, c’è un’altra chiosa circolare: se il tutto si apriva con l’aria tracia per gaita sola, ora le sillabe di De André e le note vanno a confondersi nelle voci dei venditori dell’antico mercato del pesce genovese, una su tutte quella della leggendaria “signora Caterina”, che, come dice De André “vendeva il pesce in Re, la mia stessa tonalità”: e la signora Caterina, senza saperlo, inanella nel finale una sorta di voluttuosa e sinuosa melopea pentatonica sul re di impianto, la-si, la-fa#. Una sorridente e anziana Circe, anche lei a riportare tutti, inconsapevolmente, sulla *Crêuza de mă*. Una *crêuza* ora pronta a dilatarsi e chiudersi nel cerchio del succedersi di nuove stazioni musicali mediterranee: le altre canzoni.

BIBLIOGRAFIA

- BRAUDEL, Fernand (2010), *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell’età di Filippo II*, Torino, Einaudi.
- CASACCIA, Giovanni (1876), *Dizionario genovese-italiano*, Genova, Gaetano Schenone.
- CONSOLO, Vincenzo (1986), *La pesca del tonno in Sicilia*, Palermo, Sellerio.
- CONSOLO, Vincenzo (1987), *Retablo*, Palermo, Sellerio.
- FO, Dario (1969), *Mistero buffo. Giullarata popolare in lingua padana del ’400*, Milano, Tip. Lombarda.
- GALLO, don Andrea (2014), *Sopra ogni cosa, il Vangelo secondo De André*, Milano, Piemme.
- GUGLIELMI, Federico, RIZZI, Cesare (2002), *Grande Enciclopedia Rock*, Firenze, Giunti.
- MILNER, Greg (2016), *Alla ricerca del suono perfetto*, Milano, il Saggiatore.
- SCHAFFER, Raymond Murray (1977), *The Tuning of the World*, New York, Random House.
- SPANNO, Giovanni (2004), *Vocabolario italiano-sardo*, Nuoro, Ilisso.

DISCOGRAFIA

DE ANDRÉ, Fabrizio (1984), *Créuza de mã*, Milano, Ricordi.

DE ANDRÉ, Fabrizio, BUBOLA, Massimo (1978), *Andrea*, Milano, Ricordi.

DE ANDRÉ, Fabrizio, PETRACCHI, Clelia / REVERBERI, Gian Piero (1961), *La ballata del Miché*, Roma, Karim.

ENSEMBLE INSTRUMENTAL dirigé par Domna Samiou (1975), *Les Flûtes Grecques*, Paris, Arion.

PINK FLOYD (1973), *The Dark Side of the Moon*, Hollywood, Harvest.

SITOGRAFIA

https://avalon.law.yale.edu/19th_century/bar1815t.asp – Testo in inglese del trattato di Algeri

Da Créuza de mä a 'Na strada 'miezz' o mare di Annino La Posta

*Per scambiare le proprie opinioni o per commerciare patate
è utile che ognuno di noi conosca la lingua dell'acquirente.*

*Per esprimere la propria creatività è indispensabile che
ognuno di noi si serva della propria lingua.*

Fabrizio De André¹

Una sera di metà marzo, al Palapartenope, Fabrizio De André tenne il suo ultimo concerto a Napoli. Prima di intonare *Don Raffae* disse: “Voglio ringraziarvi. Voglio ringraziare voi napoletani per averci insegnato a cantare”. L’applauso scrosciante del pubblico sottolineò la sua vocazione alla napoletanità.

Fabrizio amava molto Napoli, non so se dal punto di vista estetico, sicuramente da quello culturale. A sostegno di questa tesi, basta considerare che l’unica vera cover registrata nella sua carriera è una canzone napoletana del repertorio classico, *La nova gelosia*. D’altro canto, De André ha cantato solo in tre dialetti: il genovese, il suo; il sardo, quello adottivo, e il napoletano. Un dialetto che ha scelto, quindi un dialetto elettivo.

“Il napoletano mi ronza nelle orecchie e nel cuore fin dai tempi del neorealismo cinematografico dell’immediato dopoguerra, dal teatro dei De Filippo, dalle poesie di Di Giacomo e dalle canzoni dei Murolo”.²

Risale al 1978 il primo approccio di De André al napoletano, quando in coppia con Massimo Bubola tradusse *Romance in Durango*, una canzone di Bob Dylan tratta dall’album *Desire* di due anni prima.³ Dy-

1 TAZENDA, *Limba*, 1992, retro copertina.

2 Intervista a Fabrizio De André raccolta da Giancarlo Susanna, Music, 1990.

3 DE ANDRÉ, Fabrizio, *Rimini*, 1978.

lan, di fronte alla necessità di dover diversificare linguisticamente il ritornello dal resto della canzone, trattandosi di una storia di frontiera, aveva optato per lo spagnolo. De André e Bubola scelsero un dialetto, il napoletano. Nel 2006 Bubola raccontò a Massimo Cotto:

“Abbiamo avuto l’idea, giudicata molto strana all’epoca, di tradurre il ritornello dallo spagnolo al napoletano. Gli americani hanno familiarità con lo spagnolo, non foss’altro che per ragioni di immigrazione è la seconda lingua in Usa, ma da noi un ritornello in spagnolo non avrebbe avuto senso. Avrebbe avuto senso in napoletano, perché saremmo stati speculari al testo originale”.⁴

Dal punto di vista linguistico l’idea è apprezzabile, il risultato meno, visto che quello che viene usato è uno pseudo napoletano. Se si volesse rendere realmente il ritornello in napoletano bisognerebbe riscriverlo completamente. Di napoletano c’è solo l’intenzione, qualche parola e la pronuncia che cerca di virare dalle parti del Vesuvio. Tra le altre cose, De André finisce per inciampare nell’errore più comune di chi cerca di imitare il dialetto napoletano, il dittongo *st* che si pronuncia *sct*, forte del fatto che in napoletano per la maggior parte delle consonanti seguita dalla lettera *t* succede proprio così, peccato che invece con la lettera *s* non accada. *E presto arriveremo a Durango* è una frase scritta in italiano e non basta per renderla napoletana pronunciare *pre-scto arriveremo...* perché nessuno che conosca il dialetto lo farebbe mai.

Il secondo tentativo di napoletano è *Don Raffae*, pubblicata in un disco del 1990, *Le nuvole*. Il testo, scritto dallo stesso De André sempre insieme a Massimo Bubola e musicato da Mauro Pagani, è molto più centrato, tanto che a prima vista sembra proprio napoletano. Poi se si guarda meglio, al di là delle imperfezioni evidenti (e dei veri e propri errori, ad esempio *sarebbe 'no santo* correttamente dovrebbe essere *sarrisseve 'nu santo*) molti termini sono proprio in italiano. Qualcuno dirà, a ragione, che lo faceva anche Pino Daniele.

4 COTTO, Massimo, *Doppio lungo addio*, Roma, Aliberti Editore, 2006.

“Ho usato apposta un dialetto napoletano maccheronico”.⁵

L'ultimo tentativo è l'interpretazione de *La nova gelosia*, a cui Fabrizio si è accostato con assoluto rispetto cercando, per quanto sia possibile a chi in quel dialetto non ci è nato, di pronunciarlo correttamente e bisogna dire che ci sia anche riuscito.

Alla luce di tutto questo, arrivare a tradurre un suo disco, peraltro già scritto in dialetto, più che una forzatura ci è parsa una logica conclusione di un percorso iniziato dallo stesso De André.

Per preparare il palato, prima di immergerci nella disamina del disco, ascolteremo la seconda parte di *Khorakhané (A forza di essere vento)*, un brano del 1996 tratto da *Anime salve*. Il testo originale è stato scritto da De André in collaborazione con Ivano Fossati ed è stato trasposto da Giorgio Bezzecchi in romanes, la lingua dei rom. Per noi, tradotto per l'occasione in napoletano dal sottoscritto, lo canta Clara Frizzi, artista veronese, e quindi se la sua pronuncia non dovesse essere proprio impeccabile non gliene faremo una colpa.

*'Sta capa ccà
'ncopp 'a 'na spalla l'aggia pusa'
pe 'nzerrà l'uocchie e sunna'
'nu poco 'e fuoco ca farrà
'e chistu pagliaro 'na casa.*

*Chi sarrà, ca ce lu conte,
chi sarrà,
ce 'o conta chi resta e no chi
se ne va sulo
addereto
a n'auciello ca vola.*

(Questa testa / la devo posare sopra una spalla / per chiudere gli occhi e sognare / un po' di fuoco che farà / di questo pagliaio

5 Intervista a Fabrizio De André riportata da Dorian Fasoli in *Fabrizio De André: passaggi di tempo: da Carlo Martello a Princesa*, Roma, Edizioni Associate, 2001.

una casa. // Chi sarà a raccontarcelo / chi sarà / ce lo racconta
chi resta e non chi / se ne va da solo / dietro/ a un uccello che
vola.)

L'idea di tradurre *Crêuza de mä* in napoletano mi frullava in testa da tempo, quasi da quando l'ho ascoltato per la prima volta e non ho capito niente, ma era solo una delle tante possibilità del reale che ha preso un po' più di consistenza una notte a Sanremo. Al Club Tenco, di cui ho fatto attivamente parte per una ventina d'anni, avevamo indetto un referendum in cui si chiedeva quali fossero le canzoni da salvare e portare sulla famosa isola deserta, l'anno dopo al posto della canzone si chiedeva conto dei dischi e quello ancora dopo degli artisti. Il primo anno vinse *Crêuza de mä*, la canzone; l'anno dopo sempre *Crêuza de mä*, il disco; quello ancora dopo Fabrizio De André, l'artista.⁶

Era il 2009 quando sul palco del dopo-Tenco (ovvero, la cena post spettacolo con accompagnamento musicale improvvisato) qualcuno insieme a qualcun altro, per festeggiare la vittoria al referendum, stava suonando le canzoni di *Crêuza de mä*. Quella notte pensai che se quel disco fosse stato scritto in un dialetto a me più vicino non mi sarebbe dispiaciuto. Non sapevo che quasi contemporaneamente Teresa De Sio perdeva il sonno sulla traduzione del brano eponimo, cioè quello che dà il titolo al disco.

Teresa lo cantò la prima volta in un concerto all'Agnata, la tenuta di De André in Sardegna, nell'agosto del 2010, e poi lo inserì nell'album *Tutto cambia* l'anno successivo. Io che, per sgravarmi dall'incombenza, spero sempre che le cose che vorrei fare le faccia qualcun altro, provai a suggerire a Teresa di tradurre il resto del disco ma non ebbi fortuna. Così fui costretto a pensarci io.

Tradotte in napoletano le altre tracce – perché la cosa dal mondo delle idee passasse a quello delle cose concrete, mondo che, è bene precisare, mi è alquanto estraneo – mi rivolsi a Dario Zigiotto, mio amico e noto agitatore culturale, come lui amava definirsi. Insieme

6 LA POSTA, Annino, il cantautore, numero unico del Club Tenco Sanremo in occasione del Premio Tenco, edizioni 2007/2008/2009/2010.

cercammo gli artisti a cui affidare i brani. Per avvicinarci alle origini della parola e del suono, più che di interpreti avevamo bisogno di voci, voci che restituissero lo stesso profumo che si sente nel disco originale, dirette e, per quanto possibile, spoglie delle incrostazioni della modernità. Trovate le voci, abbinammo le canzoni agli artisti in base alla loro cifra stilistica.

Fin da subito avevamo deciso di pubblicare le registrazioni dal vivo proprio per restituire, almeno in parte, l'atmosfera delle serate napoletane. A mio avviso, infatti, ogni disco live, non solo il nostro, risponde al tentativo di cristallizzare un momento, di regalare anche a chi non era presente la sensazione di respirare quell'aria.

In seguito, grazie all'entusiasmo di Dario e alla sua competenza, nonché alle sue innate doti comunicative, riuscimmo a farci finanziare dal Comune di Napoli due concerti al Maschio Angioino, il 14 e il 15 settembre 2015, durante i quali registrammo tutte le tracce. Il disco, *'Na strada 'mmiez'o mare. Napoli per Fabrizio De André*, ha visto la luce solo nel 2024, grazie a Nota di Valter Colle.

L'anello di congiunzione di tutto il progetto è chiaramente il dialetto. Nel dialetto si nasce. Del dialetto si è, volenti o nolenti, figli. Il dialetto è la lingua del recondito che ci portiamo dentro anche quando non affiora alle labbra. L'italiano arriva dopo, quando per corrispondere con il mondo lo adattiamo alle nostre vite. Ma dentro l'italiano si nasconde sempre un accento, una sfumatura, un fondo di dialetto che ci tiene legati alle nostre origini e non ci lascia andare mai completamente. Così, quando l'italiano suona, il dialetto echeggia profondamente. Finché in certi momenti, in certe circostanze della nostra vita, il dialetto ritorna con impeto e ci riporta di colpo dove siamo partiti. Se l'italiano, dunque, ci serve per andare incontro al mondo, il dialetto ci permette di ritornare a casa. Ecco, tornare a casa. Niente più di una lingua condivisa ci fa sentire a casa. E la mia lingua, oltre all'italiano, è il napoletano. Ma un dialetto, diversamente da una lingua, bisogna costruirselo da soli. Perché, se è vero che esiste un solo italiano, dal momento che il dialetto è contaminato per definizione e non ne esiste uno puro, ognuno ha il suo dialetto che non è mai perfettamente so-

vrapponibile a quello di un altro. “Questo non lo capiscono neanche a Genova”, avevano detto molti all’uscita di *Crêuza de mä*, ed è parzialmente vero, ma non del tutto. Sarebbe stato più corretto dire: “Qualcuno capisce delle cose, altri ne capiscono altre”.

“La bellezza degli idiomi locali è la loro mobilità. Basta un chilometro di distanza e la parola già ne esce storpiata rinnovata. Le lingue nazionali al contrario non si rinnovano e non si modificano”.⁷

Il dialetto che ho usato in queste traduzioni è il mio, anche se ho cercato di arricchirlo attraverso la ricerca lessicale, che è sempre bene affiancare a un lavoro come questo. Ho usato diversi dizionari, alcuni molto vecchi. Il più antico, il *Vocabolario delle parole del dialetto napoletano che più si discostano dal dialetto toscano*, è del 1789. A dire il vero, forse è anche un po’ troppo vecchio.

Tenere un piede nel passato, però, è basilare se si vuole evitare di restituire una lingua scialba, monotona e troppo legata all’italiano. I dialetti, infatti, tutti i dialetti, negli ultimi anni si stanno appiattendo sull’italiano. Senza entrare nel merito della brutalizzazione a cui è stato sottoposto in certe canzoni che abbiamo avuto la sfortuna di sentire recentemente, per capire di cosa stiamo parlando basta fare qualche esempio: oggi il *fazzoletto* lo si sente chiamare, spessissimo, semplicemente *fazzuletto* che non è altro che la napoletanizzazione del termine italiano. Il corretto termine napoletano è *moccatore*. Lo stesso è successo al *macellaio* che si sente sempre più spesso chiamare *macellaro* quando invece sarebbe più corretto filologicamente chiamarlo *chianchiere*. La lingua cambia, l’abbiamo detto, ed è un fenomeno inarrestabile, ma quando si scrive allora è meglio, o almeno io credo sia meglio, evitare le banalizzazioni. Nella traduzione bisogna cercare di mettere in evidenza la peculiarità di un idioma rispetto a un altro. Un termine proprio di una lingua basta a spostare il centro di gravità di una canzone, i termini idiomatici, poi, aprono addirittura dei mondi.

7 Detto nel corso del tour di presentazione del disco (1984) e riportato in Guido Festinese, *Mare Faber, Le storie di Crêuza de mä*, Genova, Galata, 2024.

Mediante l'uso dei dizionari, e con la conseguente ricerca lessicale, la traduzione diventa un atto creativo, dato che non basta volgere un testo in un'altra lingua perché sia tradotto. La traduzione impone una immersione in tutto quello che il nuovo linguaggio significa in termini di contenuti, usanze, costumi, tradizioni, gesti, sensi, significati... che possono essere prossimi a quelli della lingua di partenza ma anche molto distanti. Perché una traduzione esista è necessario che il testo sia credibile in un'altra realtà, deve sembrare che in quella realtà sia nato e non che provenga da un altro luogo e che si guardi intorno spaesato. Non basta adattarlo in un'altra lingua. Il testo non deve essere adattato, deve essere. È come se nascesse in quel momento e in quella lingua.

Quello che nel testo di una canzone conta di più sono il ritmo della frase, le rime, gli accenti. Questa gabbia non deve essere una prigione ma un'opportunità, e più è stretta più obbliga a cercare soluzioni nuove e originali. Per garantire poi il ritmo della frase, le rime e gli accenti, qualche parola va cambiata ma, a mio avviso, mai tanto da stravolgerne il senso primario. Quando si ascolta una canzone tradotta si deve avere l'impressione che sia la stessa anche se non è proprio così. Si deve restituire lo spirito e il senso globale. Questo è quello che si è cercato di fare.

Tradurre da un dialetto a un altro, se non è un'operazione inedita è quanto meno un'operazione inconsueta. Il passaggio da un dialetto all'altro è avvenuto senza intermediazioni, giacché la presenza del dialetto esclude quasi sempre quella della lingua madre. Nel corso della traduzione qualcosa si perde sempre. Quindi, se si fosse passati attraverso l'italiano si sarebbe perso qualcosa nel primo passaggio e qualcosa'altro nel secondo. Non solo, il dialetto è più immediato, più diretto rispetto all'italiano, pertanto la traduzione senza intermediazioni permette di conservare questa immediatezza, che rappresenta lo spirito primario dell'idioma locale.

Prima di iniziare il processo di traduzione bisogna capire da dove si parte. "Il genovese di De André è una lingua inventata ma comprensibile", mi ha detto Max Manfredi, e allora io mi sono limitato a in-

ventare un dialetto che fosse comprensibile e ci ho fatto fluire dentro il genovese di Fabrizio trasformandolo in napoletano.

Qualcuno, come era già successo a De André, si sarebbe potuto lamentare della troppa letterarietà dei testi. È vero, il dialetto che ho usato è molto letterario, ma non lo vedo come un difetto. Tutte le lingue che hanno una funzione artistica sono letterarie. Non si può fare letteratura con una lingua comune, la si può fare solo con una lingua letteraria. Per capire cosa intendo bisogna infilarsi nei testi e analizzarli uno per uno mettendo a nudo quella peculiarità del dialetto di cui si parlava prima.

Crêuza de mä parte con il brano eponimo, quello tradotto da Teresa De Sio che inevitabilmente dà il titolo all'album, *'Na strada 'miezz'o mare*.

Come ho già detto, un solo termine è sufficiente perché all'interno del brano si apra una finestra su un altro mondo. Il napoletano è stato, ed è ancora, molto usato nella canzone, tanto da creare un repertorio di immagini così potenti che basta una sola parola per rievocarle. Quando Teresa canta quelle *figliole vestute a schiocche* la memoria corre inevitabilmente a *Era de maggio e te cadéano 'nzino, a schiocche a schiocche, li ccerase rosse*⁸ che, al di là del significato, aggiunge alla canzone una sfumatura nuova.

Riutilizzare un frammento di una canzone già esistente, con il duplice fine di dargli vita nuova e al contempo di rievocare un mondo, può essere accostato alla pratica del reimpiego architettonico in epoca medievale, ovvero il riutilizzo di materiale edilizio tratto da costruzioni precedenti non più in uso. Nel nostro caso, succede ancora con il verso *Quanno a la marina c'arriva 'o pesce / corrono 'e figliole ca si no s'ammoscia* che richiama un brano tradizionale pugliese, un dialetto molto affine al napoletano, portato al successo negli anni Sessanta da Tony Santagata con il titolo *Quant'è bello lu primm'ammore*. Si tratta di *Abbaso 'a la marine: Abbaso a la marina se venne 'u pesce /*

8 *Era de maggio*, Salvatore Di Giacomo-Mario Costa, 1885.

e tu, 'mmghiera me', nen a 'uei fernesce (Giù alla marina si vende il pesce, e tu, moglie mia non la vuoi piantare).

Molto interessante è l'elenco delle cose da mangiare, ripreso direttamente dal testo originale, che rimanda a quella vertigine della lista molto amata da Umberto Eco che parte dal catalogo delle navi nell'Iliade e attraversa tutta la storia della letteratura. L'elenco di cibi, in prevalenza liguri, in mano a Teresa De Sio prende la forma di un compendio di cucina partenopea.

Il secondo brano del disco, *Jamina* (in originale *Jamin-a*), è stato affidato alla voce di Francesco di Bella.

“*Jamin-a* è un'ipotesi di avventura positiva che in un angolo della fantasia del navigante trova sempre e comunque spazio e rifugio. *Jamin-a* è la compagna di un viaggio erotico che ogni marinaio spera o meglio pretende di incontrare in ogni posto, dopo le pericolose bordate subite per colpa di un mare nemico o di un comandante malaccorto”.⁹ “Tutti quanti ma soprattutto la stampa più retriva hanno detto che era una prostituta ed è invece una splendida compagna di viaggio. Ce ne fossero di Jamine! Voglio dire: è una Bocca di rosa vista attraverso un'esperienza personale. Ed è l'unica canzone erotica del mio repertorio”.¹⁰

In un'altra occasione, parlando ancora di questo brano, De André aggiunge:

“Il genovese è una lingua autentica, che può esprimere proprio tutto. Il bello è che qualunque sua espressione, per quanto truccida, non è mai volgare. Sia l'aristocratico che il venditore di pesce possono usare la medesima terminologia senza mai scendere nella volgarità. E certo, il *belin* tradotto in italiano non ottiene giustizia. Così accade per altre espressioni utilizzate nel

9 Intervista a Fabrizio De André, Mixer, Rai2, 1984 riportata in Claudio Sassi e Walter Pistarini, *De André Talk*, Roma, Coniglio Editore, 2008.

10 Intervista a Fabrizio De André riportata in Alfredo Franchini, *Uomini e donne di Fabrizio De André*, Genova, Fratelli Frilli Editori, 2000.

corso del disco. Insomma, scegliendo di cantare in genovese, ho voluto lasciare fuori dalla porta ogni possibile travisamento. Ho potuto dire quello che volevo, esprimermi usando termini precisi senza paura che fossero giudicati sconci o triviali”.¹¹

Nel napoletano, purtroppo, ciò non accade e il rischio di scivolare nel triviale è sempre dietro l'angolo, basta usare una parola sbagliata perché tutto crolli e allora bisogna essere cauti e, quando ci si riesce, girarci intorno piuttosto che andare dritti al punto. Ma qui siamo di fronte a una canzone erotica e quindi come tale va trattata. E allora, se la lingua infuocata (*lengua 'nfeuga*) con cui il personaggio si presenta viene tradotta allo stesso modo, (*lengua 'nfucata*), già la bocca spalancata (*bucca spalanca'*) assume una connotazione più erotica perché viene usato il termine *sguarrata* che, pur significando la stessa cosa, è una parola che viene usata quasi esclusivamente per indicare le gambe spalancate. Oltre misura.

La lupa di pelle scura diventa una lupa che non si sposta e anche qui il termine *scosta* allude alla femmina che resta ferma quando il maschio tenta l'assalto.

Un altro termine che assume una chiara connotazione sessuale spostandolo di contesto è *scazzecare* (*scàzzecate Jamina*) che letteralmente significa distaccare, nel senso proprio della pelle che resta attaccata a causa della pressione e degli umori corporali. È una cosa che può succedere tra due parti del corpo di una stessa persona ma anche tra quelle appartenenti a due corpi diversi. Inoltre, *scazzecare* significa anche staccare il cane rimasto attaccato alla cagna dopo l'accoppiamento, e pur essendo un significato che non si palesa ma che resta sotto soglia, riesce anche da lì a fare la sua parte in termini di sensazioni.

L'espressione più carica di significato e anche la più difficile da rendere è stata *roggiu de mussa pin-a* ovvero, *getto di fica sazia*, come compare nella traduzione sul disco, o *crogiuolo di fica piena*, secondo una traduzione più fedele. In napoletano è diventata, grazie all'uso di due termini arcaici, *schizzeco 'e ntacca ruglia*. *'Ntacca* è un termine traslato da fessura, con una etimologia prossima a un analogo termine

11 Intervista a Fabrizio De André raccolta da Flavio Brighenti, Il lavoro, 1984.

italiano, mentre *ruglia* si usava per indicare un vaso completamente colmo, un momento prima di traboccare. La locuzione che ne deriva carica l'immagine di letterarietà e storia evitando di farla scivolare verso il basso.

Sempre per indicare *chella ca guarda 'nterra*, un vocabolo molto interessante che avrei usato volentieri, invece di *'ntacca*, è *purchiacca*. Un termine considerato molto volgare che invece, venendo dal greco antico ed essendo composto da *pyr* che significa fuoco e *koilia* cavità, può essere elegantemente reso come *cavità di fuoco*. A mio avviso molto più poetico di fessura. Purtroppo la metrica ha voluto diversamente.

Andiamo avanti, il *sûgu de sà de cheusce* (succo di sale di cosce) è diventato *zuco salato 'e vuosco* (succo salato di bosco). Bosco, quindi, invece di cosce. Potrebbe sembrare più innocente se l'immagine non provenisse direttamente dal verso di una canzone, *Fare l'amore*, scritta (per quanto riguarda la parte testuale) da Pasquale Panella, che dice: *Spingiti come il vento tra i rami degli alberi / nel fogliame odoroso che si è mosso per te*,¹² con tutte le allusioni che si porta dietro.

Nel verso successivo viene cambiato il significato anche alla parola *amore*, pur lasciandola pressoché invariata (in napoletano si dice *amore*). Nel verso *adreto'o pilo l'ammore* (dietro il pelo l'amore), il termine si identifica, leggendolo come una sineddoche (nello specifico, il tutto per la parte), con il sesso femminile.

Restando in ambito retorico, nel finale del brano sono state usate una similitudine e una metafora: *nu' stregner 'e ganasce* (non stringere le ganasce) e *va pe' l'onna abbascio*. La prima associa quello che De André chiama *u gruppu de e teu gambe* (il nodo delle tue gambe) alle ganasce ovvero, all'elemento mobile di un dispositivo di bloccaggio dal quale, come la canzone dice nel finale, è difficile uscire vivi; la seconda, *va pe' l'acqua abbascio* (viene portato via dall'acqua di scolo) si usa per indicare qualcosa che non è servita a niente. Nel nostro caso è stato cambiato il termine originale con *onda* (preso dal testo in geno-

12 *Fare l'amore*, Pasquale Panella, Armando e Giuseppe Mango, 2000.

vese, *l'unda*) conservando però la metafora e dandole, anche in questo caso, una connotazione sessuale: *'a voglia nun arriva 'n cimma / ma va pe' l'onna abbascio* (l'eccitazione non arriva al suo culmine ma viene sprecata), che come conclusione, in ogni senso, ci è sembrata perfetta.

Prima di chiudere, però, è interessante far notare che due versi, per questioni di rima, s'invertono. De André scrive *sultana de e bagasce* (sultana delle bagasce) e *regina muaé de e sambe* (regina madre delle sambe) e in napoletano diventano *sultana d'e moresche* e *riggina d'e bagasce*.

Il senso resta lo stesso, cambia solo il ballo che in De André è un samba (uno stile musicale e di danza originario del Brasile e legato alle tradizioni afroamericane importate dagli schiavi rapiti nell'Africa occidentale) e in napoletano, per renderlo più autoctono, diventa una moresca. La moresca è una danza di origine araba che prende piede a Napoli intorno al quindicesimo secolo, chiamata così perché introdotta dai mori, come venivano genericamente identificati tutti quelli che provenivano sia dall'impero Ottomano che dall'Africa del nord. Due ritmi africani che si danno il cambio passando da una sponda all'altra del continente.

Una canzone erotica in partenza e anche in arrivo, *Jamina*. Cambia il linguaggio, la zona, il ritmo, ma la sostanza e la temperatura restano invariate. Insomma, non è proprio come quando Francesco De Gregori canta: *Se tu fossi di ghiaccio ed io fossi di neve / che freddo amore mio pensaci bene a far l'amore*.¹³

Una traduzione, però, per quanto possa essere riuscita non basta a far fare alla canzone il balzo decisivo verso la lingua di approdo, ma c'è bisogno anche di una interpretazione in linea. Solo quando il testo s'incarna nella voce, nel suono e in tutte le atmosfere create dall'arrangiamento si compie il miracolo e una canzone genovese *diventa* una canzone napoletana – e non una canzone in napoletano tradotta da una canzone genovese.

13 DE GREGORI, Francesco, *Niente da capire*, 1974.

A tal proposito, nelle note interne del disco, Francesco Di Bella dice:

“Il nostro solo compito è stato quello di tirare fuori delle immagini per poter trasportare il ritratto di Jamina dai carruggi genovesi ai vicoli di Napoli. La lingua basta già a creare il contesto ma, oltre alla lingua, c'è anche tutto il sentire di chi canta, tutto quello che ci si mette in termini di interpretazione, in modo tale che intorno alla nostra Jamina si possa delineare un altro sfondo, un altro panorama”.

Resta solo una curiosità. L'ultima immagine della canzone, *e l'ùrtimu respiu me u tegnu pe sciurti vivu da u gruppu de e teu gambe* (e l'ultimo respiro me lo tengo per uscire vivo dal nodo delle tue gambe) è diventato *e l'urdemo risciato m'o tengo pe' me n'ascì vivo 'a 'mmiez-z'a chesti cosce*. Dori Ghezzi, quando ha letto il testo la prima volta, ha sentito il bisogno di chiedermi come facesse questa signora ad annodare le gambe con l'ausilio delle sole cosce. La risposta è lessicalmente banale: *gambe*, in napoletano, si dice *cosce*. Forma retorica? Preferenza per la parte alta rispetto a quella bassa? Non si sa.

Il terzo brano de *'Na strada 'miezz'o mare*, cantato da Gerardo Balettrieri, è *Sidone* (in originale *Sidùn*).

È necessaria, in questo caso, una nota storica. Nel 1982, Israele invade il Libano sia per rispondere agli attacchi dell'Organizzazione per la Liberazione della Palestina (OLP) sia per contrastare l'influenza della Siria. L'esercito israeliano avanzò fino a Beirut, causando enormi perdite tra la popolazione civile. Per arrivare alla capitale l'esercito israeliano attraversò anche Sidone.

“Sidone è la città libanese che ci ha regalato, oltre all'uso delle lettere dell'alfabeto, anche l'invenzione del vetro. Me la sono immaginata, dopo l'attacco subito dalle truppe del generale Sharon nel 1982, come un uomo arabo di mezz'età, sporco, disperato, sicuramente povero, che tiene in braccio il proprio figlio macinato dai cingoli di un carro armato. Un grumo di san-

gue, orecchie e denti da latte, ancora poco prima labbra grosse al sole, tumore dolce e benigno di sua madre, forse sua unica e insostenibile ricchezza. La piccola morte a cui accenno nel finale non va semplicemente confusa con la morte di un bambino piccolo. Bensì va metaforicamente intesa come la fine civile e culturale di un piccolo paese: il Libano, la Fenicia, che nella sua discrezione è stata forse la più grande nutrice della civiltà mediterranea”.¹⁴

Dal punto di vista linguistico questa canzone è la più lineare, la gabbia si presenta, quindi, con maglie più larghe. Nella parte centrale, ad esempio, le rime sono totalmente assenti. Il testo possiede una sacralità insita che ho cercato di trattenere.

Pochi i termini ricercati. Tra questi spiccano *foia* che significa smania, frenesia. Nel nostro caso è stata associata all'imminenza del parto. Nel testo originale non compare, ma avevo bisogno di una parola corta per tradurre *de stæ* (dell'estate) dal momento che in napoletano una locuzione bisillabica equivalente non esiste e per quanti sforzi si facciano non si riesce a scendere sotto il doppio delle sillabe. Considerando poi che De André la usa due volte di seguito, l'unica cosa da fare era sostituirla cercando di fare di necessità virtù. Questo è uno di quei casi in cui la gabbia dà la possibilità di intervenire sul testo e magari riuscire anche ad arricchirlo.

Un altro termine interessante e molto antico, spuntato da quel famoso dizionario di cui si diceva prima, è *gravugno*, quasi un'onomatopea, per indicare cumulo, ammasso in sostituzione di *grùmmu* (grumo).

Considero particolarmente riuscito il verso *fino a che l'ultimo sangue / n'ha stutate tutt'e voglie* (fino a che l'ultimo sangue, dell'ultimo uomo, abbia spento tutta la bramosia di sangue del carnefice) scritto pensando al grido del parroco Jean Meslier, *Vorrei che l'ultimo dei re venisse strangolato con le budella dell'ultimo prete*,¹⁵ con cui condivi-

14 Intervista a Fabrizio De André rilasciata nel corso di Mixer, Rai2, 1984, riportata in Claudio Sassi e Walter Pistarini, *De André Talk*, Roma, Coniglio Editore, 2008.

15 MESLIER, Jean, *Testamento*, 1733.

de lo stesso intento, la stessa rabbia, la stessa cattiveria e la stessa follia.

La dolenza con cui si chiude il brano è racchiusa tutta in un termine consueto del dialetto napoletano: *criatura*, che si usa per designare i bambini ma che racchiude un significato più profondo, indica che i bambini sono la nostra unica e personale possibilità di creare una vita. Questo lo rende un vocabolo più adatto di quello di partenza, *figgeu* (figlio). *Pecché 'e nuosto da pianura fino 'o mare / n'adda cchiù crescere né albero, né spiga, né criatura* (perché di nostro, dalla pianura fino al mare non debba più crescere né albero, né spiga, né *criatura*).

Sinan Capudan Pascià (che in arabo significa signore genovese della sublime porta) è il brano che segue. Per *'Na strada 'miezz'o mare* è stato tradotto in collaborazione con Gennaro Del Piano, arrangiato da Mimmo Maglionico e cantato da Enzo Gragnaniello.

“Dopo la presa di Costantinopoli non c’è stata più nessuna repubblica marinara, vale a dire né Pisa, né Venezia, né Genova né i Catalani o altri che riuscissero a vincere una battaglia per mare contro i turchi. Erano finite da un pezzo le cosiddette guerre di sterminio, quando certe potenze ne aggredivano altre sterminando tutti gli abitanti. Ci si era resi conto che conveniva di più ridurre in schiavitù i nemici, e usarli come servi. A un certo Cicala, che in genovese si dice Sigà, accadde di essere preso prigioniero durante una battaglia. Era un rematore della Repubblica genovese. Quest’uomo fece di tutto per riuscire a riemergere da una situazione tremenda, cristiano in mezzo ai musulmani. Vi lascio immaginare come venivano trattati i prigionieri di guerra nel 1500, soprattutto se di fede diversa. Tanto fece che diventò Gran Visir e Seraschiero del sultano di Costantinopoli, con il nome di Sinan Capudan Pascià”.¹⁶

A dimostrazione del fatto che le città di mare si rispecchiano le une nelle altre, anche a Napoli esiste una storia simile, quella di un cala-

16 Detto nel corso del concerto alla Festa dell’Unità di Cagliari del 30 settembre 1984. Riportata da Walter Pistarini ne *Il libro del mondo*, Firenze, Giunti, 2010.

brese, all'epoca abitante del Regno di Napoli, Ulug-Alì detto Ucciali, che a seguito dello stesso destino era diventato pascià di Algeri e Tripoli.

Un uomo, il nostro Sinan, in balia di eventi e forze che si muovono al di sopra di lui, una sorta di Pulcinella o meglio di Razzullo, lo scrivano de *La cantata dei pastori*: la fortuna da non stuzzicare, in napoletano *sfruculia*, come fosse un cane che dorme; la vecchiaia che viene a dare fastidio, *me vene a scunceca*, e che un giorno gli farà quello che lui non vuole fare alla fortuna; i turchi; la sorte, *'a ciorta*, che può essere buona o cattiva; Dio o Allah, in base a come lo si guarda e lo si impreca. In mezzo un ritornello che viene da un detto popolare, per cui anche quello in napoletano è costruito intorno a un detto popolare: *Vota e gira, 'o cetrulo va 'nculo ô padulano* (Gira che ti rigira, il cetriolo finisce nel didietro dell'ortolano). Che poi è proprio quello che dice il secondo ritornello: *Amu me bell'amu / a sfurtùn-a a l'è 'n belin / ch'ù xeua 'ngiu au cù ciù vixin* (Amore mio bell'amore / la sfortuna è un cazzo / che vola intorno al sedere più vicino). Del termine *belin* abbiamo già detto per bocca di Fabrizio, da parte nostra, per non *sfruculia* nessuno, abbiamo usato *cetrulo*, cetriolo, allusivo ma non diretto. Anche perché *culo* non siamo riusciti a evitarlo, non fosse altro che per la rima.

Saltabellando di qua e di là troviamo un avvoltoio che diventa un *malauciello*, un uccello del malaugurio; il *freidu u te morde*, il freddo che ti morde, diventa un caldo che *te leva a pelle*, ti uccide, in senso figurato ma anche letterale; la secca che si presenta all'improvviso, *'n'trasatta*, un termine che ci viene dal latino, *intra res acta*, all'interno delle azioni compiute, mentre le cose accadono. La secca che è poi la sua fortuna, la fortuna che forse proprio perché non è stata stuzzicata si presenta come una *ciorta* benevola.

Per tradurre *u lou s'è gangiou in travaggiu dûu* (il lavoro è diventata fatica) è stato preso un verso, *comme ce ha fatto mamma, scauze annure e muorte 'e famma*, da una canzone del 1868 di un autore ano-

nimo, *Italiella*:¹⁷ *pe' chi 'sta fatica 'a fa scauze e annure*, un altro riutilizzo.

Il verso centrale di questa canzone, che racchiude tutta la filosofia del personaggio, è raccontato da Mauro Pagani:

“Sigà riflette e dice: In fondo, che differenza fa tra bestemmiare nostro signore e bestemmiare Allah?”¹⁸

In genovese il verso *giastemmandu Mumä au postu du Segnu* (bestemmiano Maometto al posto del Signore) è lasciato troppo solo, così in napoletano lo si è voluto sorreggere con un altro verso, ottenuto risparmiando sillabe da quello precedente, che gli fa da appoggio: *Nun è traditore, e nun va all'inferno / chi jastemm' a Maometto e no 'o Pataterno* (Non è un traditore e non va all'inferno chi bestemmiava Maometto e non il Padreterno). Ovvero, quando la volontà dell'uomo è ridotta a zero e resta solo la bestemmia, quella bestemmia dà ancora più gusto, perché non prevede una pena dal momento che la conversione all'Islam è solo di facciata.

Dopo una canzone il cui titolo è rimasto invariato, ne segue un'altra che ha avuto quasi la stessa sorte: *'A pittima* che viene da *'A pittima*.

“Alla pittima, ancora oggi sinonimo di persona fastidiosa, appiccicosa e implacabile nella sua determinazione, si dava il compito nell'antica Genova di riscuotere, dietro compenso, i debiti dei creditori insolventi. Il personaggio è la risultante di un'emarginazione sociale dovuta principalmente alle sue carenze fisiche: ‘Cosa ci posso fare se non ho le braccia per fare il marinaio. Se ho il torace largo un dito, giusto per nascondermi con il vestito dietro un filo?’ Questo è il lamento di chi è stato

17 *Italiella*, incisa dalla NCCP nell'album *11 mesi e 29 giorni*, 1977.

18 Intervista a Fabrizio De André riportata da Riccardo Bertone in *Belin sei sicuro?*, Firenze, Giunti, 2003.

costretto da una natura tutt'altro che benevola a scegliersi per sopravvivere un mestiere sicuramente impopolare".¹⁹

Il termine *pittima* esiste anche in napoletano e vuol dire sanguisuga, mignatta, e in senso più esteso: seccatore, importuno, persona che è difficile levarsi di torno. Il personaggio è lo stesso, cambia solo lo sfondo. "A pittima tratta di un personaggio discutibile, inizialmente sgradevole ma che alla fine mostra tutto il suo lato umano. Questo è proprio l'aspetto più peculiare dell'opera di De André, quello di scovare l'umanità dappertutto". Così, nelle note di copertina, la racconta Maldestro, l'artista a cui è stato affidato il brano.

Nella prima parte della canzone, quando De André indugia sulle mancanze fisiche del protagonista, ribaltando un po' il senso, se n'è sottolineata una qualità, ovvero quella di riuscire, malgrado abbia due stecche per gambe (*Tengo [...] 'e cosce comm'a doie stecche*), ad andare dappertutto. Per farlo è stato inserito un modo dire napoletano, *Jì a Lècca e 'a Mecca* (andare alla Lecca e alla Mecca), girare il mondo in lungo e in largo, favorito anche dal fatto che nella frase viene citata la Mecca e si crea un legame con il brano precedente.

Quando, invece, il testo originale recita: *E vaddu in giù a çerca i dinè / a chi se i tegne e ghe l'àn prestè* (e vado in giro a chiedere i denari / a chi se li tiene e glieli hanno prestati) si è voluto inserire una nota d'ironia: *Je vaco in giro a cercà 'e sorde / a chi de priesteti n's'allicorda*, ovvero, vado in giro a chiedere i soldi a chi dei prestiti non si ricorda.

Segue una strofa che resta legata all'originale solo nel significato generale. De André scrive *E a chi nu veu däse raxùn / che pâ de strâ-nûâ cuntru u trun / ghe mandu a dî che vive l'è cäu ma a bu-n mercöu* (e a chi non vuole darsi ragione / che sembra di starnutare contro il tuono / gli mando a dire che vivere è caro ma a buon mercato), in napoletano diventa *A chi pe' pagà v'aspettann'o terno / e vive annascuso d'o Pataterno / le dico ca chi ha bisuogne 'e ll'ate n'è core 'ngrato* (A chi per pagare aspetta di fare un terno al lotto / e vive senza che il Pa-

19 Intervista a Fabrizio De André rilasciata nel corso di Speciale Mixer, Rai2, 1984, citata in Elena Valdini, *Tourbook*, Milano, Chiarelettere, 2009.

dreterno se ne accorga / gli dico che chi ha bisogno degli altri non deve poi essere ingrato). *Staje aspetann'o terno?* (Stai aspettando il terno?), si usa per indicare che qualcuno aspetta qualcosa che potrebbe non arrivare mai e intanto il tempo passa anche se, nel nostro caso, all'espressione viene dato un significato più diretto; *Vive annascuso d'o Pataterno* lo si dice sia di chi abbia raggiunto un'età veneranda in buona salute, sia di chi riesce a evadere il fisco; *Core 'ngrato* (Cuore ingrato) è un riutilizzo e nemmeno di prima mano, nel senso che se n'è fatto largo uso nella storia. Viene dall'omonima canzone, una tra le più famose del repertorio classico napoletano.²⁰ L'episodio più noto in cui compare è quello legato al calciatore José Altafini. La storia narra che Altafini, dopo aver militato per diversi anni tra le file del Napoli, era poi passato alla Juventus. Lo stesso anno, giocando contro il Napoli, quasi allo scadere dei tempi regolamentari, aveva messo a segno la rete della vittoria. La leggenda vuole che in quello stesso momento tutto lo stadio intonasse: *Core, core 'ngrato, te haje pigliato 'a vita mia. Tutto è passato e nun ce pienze cchiù...* Quanto sia vero, non si sa di preciso, ma di fatto da quel momento José Altafini a Napoli, e non solo, è noto come *José Core 'ngrato*.

Alla fine troviamo un altro reimpiego. L'epilogo della canzone, *quandu a vittima l'è 'n strassé ghe dō du mæ* (quando la vittima è uno straccione gli do del mio) è diventato: *ca c' 'e mett'io senza respire si 'o fatto è niro* (che ce li metto io [i soldi] se il fatto è nero, se la situazione è penosa). Non è difficile riconoscere che il prestito proviene da una parte del ritornello di *Tammurriata nera*, una canzone scritta nel 1944 da Edoardo Nicolardi e E. A. Mario che recita: *Ca tu 'o chiamme Ciccio o 'Ntuono, ca tu 'o chiamme Peppe o Ciro, chillo 'o fatto è niro niro, niro niro comm'a che!*

'A dummeneca (in genovese *'Á duménega*), interpretata da Nando Citarella, ci catapulta direttamente al centro della città.

“Era costume della vecchia Genova che le prostitute fossero relegate in un quartiere della città. Tra i diritti ad esse riconosciu-

20 *Core 'ngrato*, Riccardo Cordifero-Salvatore Cardillo, 1911.

ti vi era quello della passeggiata domenicale. Il Comune era solito dare in appalto le case di tolleranza con i cui ricavi pare riuscisse a coprire quasi per intero gli annuali lavori portuali”.²¹

Anche a Napoli succedeva qualcosa di simile. In un libro pubblicato tra il 1748 e il 1750, *Dell'istoria della città e regno di Napoli* di Giovanni Antonio Summonte si legge: “Il Gabellotto delle meretrici (...) ministra la giustizia conto le meretrici (...). In questo tribunale si tengono annodate tutte le meretrici della città, dalle quali ogni mese si esige un tanto di gabella del guadagno che ciascheduna fa della propria persona”. E ancora: “Sua Maestà [Ferdinando I] ordina che le meretrici se debbano permutare in luogo deputato e publico [sic], acciò non habitino appresso le donne oneste (...) e acciò la Città restasse purgata di tal dishonestà”. A Napoli fino alla fine del XIX secolo le prostitute erano relegate nel Borgo Sant'Antonio Abate e la sera la pubblica sicurezza ne chiudeva il cancello al grido di “jammo ja' ca mo si chiude, chi è 'a rinte è 'a rinte e chi è 'a fore è 'a fore”.

La passeggiata domenicale per le vie del centro aveva uno scopo preciso. Mostrare le prostitute serviva principalmente a far loro pubblicità, quindi a stimolarne la frequentazione che, da un lato, secondo quanto si pensava all'epoca, portava a ridurre la sodomia e dall'altro ad aumentare i guadagni dello Stato.

Si comincia con un senso plurimo, *chella ca vire è carne c'avanza*. Carne – perché è così che sono viste le prostitute – che viene avanti; carne che viene messa innanzi, presentata; carne che sporge fuori, che fa fatica a essere contenuta dai vestiti striminziti; carne avanzata dopo che tutte le donne “oneste” sono state prese in moglie.

Qualcuno ha scritto che in Groenlandia ci sono più di dieci modi per dire neve,²² questo perché ce n'è tanta e per tanti mesi nel corso dell'anno, quindi è un fenomeno centrale in quelle zone, a differenza di quanto può succedere dalle nostre parti dove è invece fenomeno assolutamente marginale. Ecco, io nel napoletano sono riuscito a contare

21 DE ANDRÉ, Fabrizio, *Crêuzza de mā*, note interne del disco, 1984.

22 HØEG, Peter, *Il senso di Smilla per la neve*, Milano, Mondadori, 1994.

più di venti modi diversi per indicare una prostituta, magari è solo una bizzarrìa linguistica, magari potrebbe significare qualcos'altro, chissà. La nostra gabbia non ci ha permesso per il momento di tirarne fuori uno, allora sono stati utilizzati due giri di parole. Il primo viene direttamente dall'originale, *è figge du diàu* (le figlie del diavolo) diventa *'e ffiglie 'e Farfariello* dove Farfariello è uno dei nomi del diavolo napoletano, un termine che compare anche ne *Lo guarracino*, una canzone della fine del Settecento; il secondo, *femmene senza padrone*, è originale e mette in evidenza la libertà di cui godevano queste donne, mentre alle donne "oneste" era pressoché negata, una libertà che incute timore. Un concetto che troviamo anche in De André, in una delle pochissime cose che ha cantato pur non avendole scritte, un frammento che aveva improvvisato dal vivo durante la tournée del 1997: *La bella che è addormentata, lalalà, lalalà, lalalà, ha un nome che fa paura, libertà libertà libertà.*²³

Procedendo troviamo una strofa, *se ncaniscano pur 'e piccerille c'appena hann'avuto criterio già vulevan 'i 'o futtisterio*, in cui compaiono tre termini sui quali vale la pena soffermarsi: *ncaniscano*, si eccitano (come cani); *criterio*, capacità di discernimento, e *futtisterio*, bordello – in antitesi al *munasterio*, che vuol dire monastero. Solo criterio viene ancora usato, gli altri appartengono più alla letteratura che al lessico. La traduzione quindi risulta essere: si eccitano anche i più piccoli che appena raggiunta l'età della ragione vogliono già andare al bordello.

A quei tempi a Napoli c'era quindi, come si è detto, il gabellotto, ovvero l'ufficio che gestiva le meretrici. Per estensione, questo termine designava anche chi lo presiedeva e, per ulteriore estensione, le stesse meretrici venivano dette *gabellate*, cioè sottoposte alla gabella. Per indicare l'ipocrisia del gabellotto – che agisce contro coscienza, visto che si unisce al resto della popolazione per gridare contro queste povere donne da cui lui e il suo ufficio traggono guadagno – c'è una locuzione specifica: *'nganna l'anema*, ingannare l'anima. E quindi il gabellotto non si fa scrupolo e *cundice cu voce leggera / site 'e peggio*

23 *I carbonari*, Giorgio Calabrese-Armando Trovajoli, 1969, da *Ed avevamo gli occhi troppo belli*, in *A-Rivista Anarchica*, 2001.

puntunère. Dove *cundìcere* sta per dire gesticolando, condire la voce con i gesti, e *puntunèra* è un altro sinonimo di prostituta, il grado più basso della categoria, le prostitute d'angolo, quelle che si prostituiscono per strada. C'è da notare che questa categoria non era sottoposta alla gabella, perché quello che faceva non era legale, era una specie di prostituzione di contrabbando. La *gabellata* quindi, sentendosi apostrofata *puntunèra*, si sarebbe dovuta sentire degradata e offesa.

La canzone si chiude con la figura di un bigotto. De André lo chiama: *Bruttu galùsciu de 'n purtòu de Cristu* (brutto stronzo di un portatore di Cristo), nella versione napoletana *diventa: bizzuoco ca vai fuienne 'e peccate* (bigotto sempre impegnato a scappare dal peccato). Anche lui si è unito alla folla urlante che guarda le prostitute *c'uochie 'mpestate* (con occhi incolleriti ma anche appestati ovvero, nello specifico, affetti da sifilide), ma è l'unico a non essersi accorto che in mezzo a loro c'è stata anche quella che poi è diventata sua moglie. Ancora una volta per indicare le prostitute si ricorre a un giro di parole. De André scrive *quelle creatûe / che se guagnan u pan da nûe* (quelle creature che si guadagnano il pane da nude), in napoletano diventa *chelli femmene triste, ca se smàzzene c'o canisto*. *Triste* viene dall'italiano tristo, un termine caduto in disuso, oggi si usa dire mesto. Più interessante è il verso successivo in cui *smàzzene*, in senso figurato significa lavorare tanto, volgarmente farsi il culo, di cui *mazzo* è sinonimo. Lo stesso vale per *canisto* (letteralmente canestro). In questo modo, *smàzzene c'o canisto* diventa farsi il culo con il fondoschiena. Non penso che occorran ulteriori spiegazioni.

Il ritornello è la parte del disco che se fosse tradotta letteralmente risulterebbe essere la più greve. Nella traduzione si è provato a donarle un po' più di fruibilità. *A Ciamberlin sùssa belin / ä Fuxe cheusce de sciaccanuxe / in Caignàn musse de tersa man / e in Puntexellu ghe mostran l'öxellu* (A Pianderlino succhia cazzi / alla Foce cosce da schiaccianoci / in Carignano fighe di terza mano / e a Ponticello gli mostrano l'uccello) questo è l'originale. In napoletano ha acquisito un andamento progressivo in senso geografico, si parte da Piedigrotta e si arriva a Toledo, passando per Mergellina e Caracciolo: *A Piererotte so' carnecotte / a Mergellina già quatte mappine / a Caracciolo so'*

tutte zoccole / e a Toledo rotte pure addereto. Procediamo con ordine: *Carnecotta*, non più carne fresca ma carne così maneggiata da sembrare cotta; *mappina*, panno consunto, non più nuovo (è uno dei modi di chiamare le prostitute, forse in analogia con lo straccio che viene continuamente sbattuto); *zoccole* è un altro dei sinonimi che si è diffuso anche altrove, ma è di origine squisitamente partenopea. Per capirlo bisogna fare un passo indietro. Durante il giovedì santo, il giorno “dei sepolcri”, le nobildonne del Settecento nel loro peregrinare lungo via Toledo da una chiesa all’altra, per evitare che i vestiti toccassero terra e si sporcassero indossavano degli alti zoccoletti. Le prostitute dei Quartieri Spagnoli le presero a esempio e cominciarono a usarli anche loro, quotidianamente, fino a essere chiamate le *zoccolette dei Quartieri* e da lì semplicemente *zoccole*. Considerando che l’ultimo verso non necessita di spiegazioni, il ritornello può essere tradotto: A Piedigrotta sono carnecotte / a Mergellina già quattro mappine / a Caracciolo sono tutte zoccole / e a Toledo rotte pure dietro.

Il disco è chiuso da un brano, *Da chella riva* (in origine *D’ä mæ riva*), che è parente prossimo di molte canzoni napoletane del periodo classico, una caratteristica che Fausta Vetere della NCCP, a cui la versione napoletana è stata affidata, riconosce subito: “*Da chella riva* rappresenta il distacco forzato, non voluto, delle persone che sono emigrate per andare a cercare lavoro altrove. In tutte le nostre famiglie, tra i nostri antenati, c’è qualcuno che è dovuto salire su una nave e partire per le Americhe o per altri posti lontani”.

Crêuza de mä si apre con un approdo e si chiude con un distacco.

“Quando un navigante abbandona la banchina del porto della città in cui vive arriva il momento del distacco dalla sicurezza, dalla certezza. È un momento sottilmente drammatico, un momento che si vive come accecati da un controsole, e che suscita la nostalgia nel momento stesso in cui l’imbarcato fa l’inventario del suo baule da marinaio”.²⁴

24 Intervista a Fabrizio De André rilasciata nel corso di Speciale Mixer, Rai2, 1984, citato in Elena Valdinì, *Tourbook*, Milano, Chiarelettere, 2009.

La versione napoletana parte subito con un cambiamento lessicale che però non altera il significato complessivo: la *mea riva* diventa *chella riva*. In napoletano l'aggettivo possessivo va messo dopo il sostantivo e quindi, per evitare di far poggiare la musica sull'aggettivo mettendo in secondo piano il sostantivo, tra l'altro rilevante, si è preferito mutare la natura dell'aggettivo e tenere in vista il sostantivo *riva*. Tutto questo lo si è sottolineato per dare un'idea degli strani percorsi che portano alla costruzione di un verso e che nella maggior parte dei casi finiscono per essere dimenticati.

Andando avanti troviamo il *moccaturo*, di cui si è detto, e un po' più avanti la *controra*, dal latino *contra hora*, vale a dire ora contraria: l'ora del primo pomeriggio (specie estivo) inadatta al lavoro, contraria alle logiche del tempo perché diurna ma, visto che la si trascorre dormendo, sarebbe meglio fosse notturna. La *controra* è quella che nei paesi di lingua spagnola viene detta *siesta*.

Più avanti ci viene incontro un'immagine sul potere taumaturgico del mare e allora, quando Fabrizio canta *u so ben t'ammìi u mǎ / 'n pò ciù au largu du dulú* (so bene stai guardando il mare / un po' più al largo del dolore), una canzone di un più recente repertorio partenopeo fa capolino. Si tratta di *L'odore del mare* di Eduardo de Crescenzo:²⁵ *L'odore del mare mi calmerà / la mia rabbia diventerà / amore, amore e mi sorriderà* e allora il verso diventa: *o'saccio stai guardanno 'o mare / p'acquietà ogni dolore* (lo so, stai guardando il mare per quietare ogni dolore).

Per chiudere, sottolineo un'altra analogia con il brano eponimo, la riproposizione di una lista. Questa volta si elenca il contenuto del baule da marinaio. Dentro, un mandolino che non ha nessun bisogno di essere tradotto; *'na beretta neigra* (una berretta nera) che diventa più napoletanamente *'nu cuppulicchio niro* – quel tipo di copricapo che l'iconografia classica attribuisce anche a Masaniello – e per finire *ancún Zena* (ancora Genova) che diventa, ovviamente, *'nu poco 'e Napule*.

25 *L'odore del mare*, Guido Morra-Eduardo De Crescenzo-Maurizio Fabrizio, 1987.

Un lavoro lungo e difficile, irto di ostacoli, per cercare di portare a Napoli uno dei dischi più importanti della canzone italiana. Ci abbiamo provato e speriamo di esserci riusciti. Dori Ghezzi, dopo aver letto i testi, ci ha guardati e ci ha detto: “Se Fabrizio fosse stato napoletano, tutti i suoi dischi sarebbero uguali a come sono tranne questo, che sarebbe come volete farlo voi”.

Noi l’abbiamo fatto davvero, e c’è un solo modo per sapere se quel che ha detto Dori sia vero o meno: procurarsi il disco e valutare autonomamente.

N.B. Tutte le dichiarazioni virgolettate, ove non diversamente indicato, sono di Fabrizio De André.



Ascolta la seconda parte di *Khorakhanè*
(*A forza di essere vento* – 1996, da *Anime salve*)
tradotta in napoletano da Annino La Posta
ed eseguita da Carla Frizzi. Il testo originale è stato scritto
da Fabrizio De André in collaborazione con Ivano Fossati
ed è stato trasposto da Giorgio Bezzecchi in *romanes*,
la lingua dei rom.

BIBLIOGRAFIA

- ACCADEMIA FILOPATRIDÌ (1789), *Vocabolario delle parole del dialetto napoletano che più si discostano dal dialetto toscano*, Napoli, Giuseppe Maria Porcellì.
- BERTONCELLI, Riccardo (2003), *Belin sei sicuro?*, Firenze, Giunti.
- CARRERA, Alessandro (2021), *Bob Dylan Lyrics 1969-1982*, Milano, Feltrinelli.
- COTTO, Massimo (2006), *Doppio lungo addio*, Reggio Emilia, Aliberti Editore.
- D'ASCOLI, Francesco (1993), *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, Napoli, Gallina.
- DE SIMONE, Roberto (1994), *Disordinata storia della canzone napoletana*, Ischia, Valentino Editore.
- FASOLI, Dorianò (2001), *Fabrizio De Andrè. Passaggi di tempo: da Carlo Martello a Princesa*, Roma, Edizioni Associate.
- FESTINESE, Guido (2019), *Mare Faber. Le storie di Crèuza de mä*, Genova, Galata.
- FRANCHINI, Alfredo (2000), *Uomini e donne di Fabrizio De Andrè*, Genova, Fratelli Frilli.
- GIACCO, Giuseppe (2003), *Schedario napoletano*, Proprietà letteraria dell'Autore.
- HØEG, Peter (1994), *Il senso di Smilla per la neve*, Milano, Mondadori.
- LA POSTA, Annino (2007), *Napoli. Dentro le voci*, Civitella in Val di Chiana, Editrice ZONA.
- LA POSTA, Annino (2007/2008/2009/2010), il cantautore, numero unico del Club Tenco Sanremo diffuso in occasione del Premio Tenco.
- MESLIER, Jean (2025), *Testamento. Le ultime volontà di un prete ateo, comunista e rivoluzionario del '700*, Sesto San Giovanni, Editoriale Jouvence.
- MOLTENI, Ferdinando, AMODIO, Alfonso (2010), *Controsolo. Fabrizio De Andrè e Crèuza de mä*, Roma, Arcana.
- PALIOTTI, Vittorio (1992), *Storia della canzone napoletana*, Roma, Newton Compton.
- PISTARINI, Walter (2010), *Il libro del mondo*, Firenze, Giunti.
- PUOTI, Basilio (1841), *Vocabolario domestico napoletano e toscano*, Napoli, Tipografia Simoniana.
- La canzone napoletana* (1983), Roma, Roberto Napoleone Editore.

- SASSI, Claudio, PISTARINI, Walter (2008), *De André Talk*, Roma, Coniglio.
- SCIALÒ, Pasquale (2023), *Storia della canzone napoletana*, Vicenza, Neri Pozza.
- SUMMONTE, Giovanni Antonio (1748/1750), *Dell'istoria della città e regno di Napoli*, Napoli, Stamperia di Domenico Vivenzio.
- VALDINI, Elena (2009), *Tourbook*, Milano, Chiarelettere.
- ZAZZERA, Sergio (1996), *Proverbi e modi di dire napoletani*, Roma, Newton Compton.

DISCOGRAFIA

- 'Na strada 'mmiez'ò mare. Napoli per Fabrizio De André* (2024), Udine, Nota.
- DE ANDRÉ, Fabrizio (1978), *Rimini*, Milano, Ricordi.
- DE ANDRÉ, Fabrizio (1984), *Crêuza de mã*, Milano, Ricordi.
- DE ANDRÉ, Fabrizio (1990), *Le Nuvole*, Milano, Ricordi-Fonit Cetra.
- DE ANDRÉ, Fabrizio (1996), *Anime salve*, Milano, BMG Ricordi.
- DE ANDRÉ, Fabrizio (2001), *Ed avevamo gli occhi troppo belli*, A-Rivista Anarchica.
- DE CRESCENZO, Eduardo (1987), *L'odore del mare*, Milano, Ricordi.
- DE GREGORI, Francesco (1974), *Francesco De Gregori*, Roma, RCA.
- DE SIMONE, Roberto (1977), *La cantata dei pastori*, Milano, EMI.
- DE SIO, Teresa, (2011), *Tutto cambia*, Milano, Edel.
- DYLAN, Bob (1976), *Desire*, Los Angeles, CBS Records.
- MUROLO, Roberto (1963/1964), *Napoletana. Antologia cronologica della canzone partenopea*, Milano, Durium.
- NCCP-NUOVA COMPAGNIA DI CANTO POPOLARE (1971), *Nuova Compagnia di Canto Popolare*, Milano, Rare.
- NCCP-NUOVA COMPAGNIA DI CANTO POPOLARE (1977), *Il mesi e 29 giorni*, Milano, EMI.
- PANELLA, Pasquale, MANGO, Armando e Giuseppe (2000), *Fare l'amore*, Milano, Warner.
- SANTAGATA, Tony (1964), *Quant'è bello lu primm'ammore*, Roma, Sunset Records.
- TAZENDA (1992), *Limba*, Roma, Visa Record.

SITOGRAFIA

<<https://www.radionapoli.it/encyclopedia/>>.

<<https://www.vesuvioweb.com/>> – Raffaele Bracale, *Modi di dire della lingua napoletana*.

<<https://www.vesuviolive.it/>>.

<<https://dettinapoletani.it/>>.

Gli autori

MIRELLA CONENNA, francesista, professoressa ordinaria, ha insegnato all'università di Bari Aldo Moro. Studiosa di paremiologia, traduttologia e semiologia della canzone d'autore. Con saggi, conferenze e l'organizzazione di convegni ha contribuito alla diffusione dell'opera di Georges Brassens in Italia. Ha ricevuto in Francia il Prix Mémoire Georges Brassens 2020.

ENRICO DE ANGELIS è giornalista professionista, critico musicale, storico della canzone. In materia di “canzone d'autore”, espressione coniata per la prima volta da lui stesso nel 1969, ha scritto o curato numerosi libri, tra cui un'antologia dei propri scritti, *Musica sulla carta* (ZONA, 2009). Ha lavorato a una serie innumerevole di dischi, concerti, festival, rassegne, corsi, conferenze, programmi radiofonici. Ha operato all'interno del Club Tenco di Sanremo dall'anno di fondazione (1972) e ne è stato per vent'anni il direttore artistico.

GUIDO FESTINESE, giornalista, docente, saggista, scrittore, collaboratore di riviste specializzate, scrive per Alias de il manifesto, Audioreview e il Giornale della Musica. Per quasi vent'anni si è occupato di divulgazione al Museo del Jazz di Genova, dal 2015 al 2021 è stato docente di storia del jazz ed estetiche delle musiche afroamericane al conservatorio Niccolò Paganini, in seguito all'università di Genova. Ha all'attivo migliaia di articoli, una quindicina di libri e scritture per il teatro musicale.

ANNINO LA POSTA, giornalista e scrittore, è stato membro del Direttivo del Club Tenco e per quasi vent'anni ha partecipato all'organizzazione del Premio Tenco. Ha collaborato con diverse riviste musicali e con il quotidiano L'Arena di Verona. È autore di diversi libri di critica musicale (uno su tutti: *Franco Battiato. Soprattutto il silenzio*, edito da Giunti), di due dischi (come traduttore) e di un monologo teatrale.

Indice

Prefazione, di Nicola Pasqualicchio	7
<i>Dialetto e canzone d'autore</i> , di Enrico de Angelis	15
<i>Parole dialettali tra le note di Brassens e De André</i> , di Mirella Conenna	25
<i>Crêuza de mă: un soundscape mediterraneo intessuto di storie</i> , di Guido Festinese	57
<i>Da Crêuza de mă a 'Na strada 'miezz'o mare</i> , di Annino La Posta	75
Gli autori	103

editricezona.it
info@editricezona.it