

Fabrizio De André artigiano della canzone
di Martina Vavassori
ISBN 9788864387260

© 2018 Editrice ZONA
via Massimo D'Azeglio 1/15
16149 Genova
Tel. 338.7676020
info@editricezona.it
www.zonamusicbooks.it
www.editricezona.it
www.zonacontemporanea.it

progetto grafico: Serafina
Stampa: Digital Team – Fano (PU)
Finito di stampare nel mese di settembre 2018

Martina Vavassori

FABRIZIO DE ANDRÉ
ARTIGIANO DELLA CANZONE

ZONA
Music Books

*Una tradizione è veramente morta
quando la si difende invece di inventarla.*

Paul Veyne

Introduzione

L'artigiano non crea niente dal nulla; il suo mestiere, se mai, consiste in un lavoro paziente e accurato di recupero, appropriazione e rielaborazione di qualcosa che già c'è, e a cui egli conferisce una forma nuova e originale. Fabrizio De André è un artigiano: è lui stesso, innanzitutto, a definirsi tale, e del resto l'analisi del suo metodo compositivo, a cui è dedicato il primo capitolo di questo libro, non lascia spazio a molti dubbi in merito. Come lo Shakespeare artigiano del teatro di Muriel Bradbrook, De André l'artigiano non inventa mai le storie che racconta: anche per lui, l'ispirazione proviene sempre dall'esterno; spesso e volentieri, da una precedente lettura, che egli adatta poi in forma di canzone.

La musica, in questo processo, rappresenta un elemento tutt'altro che secondario, o accessorio. Se il Nobel a Bob Dylan ha recentemente riaperto l'annosa discussione riguardo a se la canzone possa o meno considerarsi letteratura, una delle risposte che spero di dare con questo lavoro è che sì, senza dubbio la canzone può considerarsi letteratura, ma d'altra parte non va mai con essa confusa né totalmente identificata, se non si vuole rischiare di perdere di vista il valore aggiunto che, al suo interno, è conferito al testo letterario proprio dalla musica e dall'esecuzione cantata. Nel caso di De André, vedremo peraltro nel corso del primo capitolo come, a dispetto della fondamentale ispirazione – e ambizione – letteraria relativa al testo, la musica vada considerata a tutti gli effetti un elemento strutturale delle sue composizioni, andando essa a porsi fra lo spunto poetico primigenio e la modalità in cui esso concretamente si realizza.

A fare di De André un artigiano, ad ogni modo, è anche e soprattutto il suo metodo di lavoro fondamentalmente collaborativo, il quale rimanda, non a caso, alla pratica della bottega dove l'opera viene realizzata collettivamente da apprendisti e maestro, e dove il ruolo di quest'ultimo consiste più che altro nel filtrare e nel convogliare i diversi apporti per dare vita a un insieme coerente e originale. Ciò che più conta, per quanto ci riguarda, è che una tale pratica di lavoro non può che presupporre una concezione dell'arte di matrice inequivocabilmente pre-romantica, in cui il primato spetta non tanto all'autore, quanto all'opera stessa.

Le tesi sviluppate in merito al metodo compositivo artigianale di Fabrizio De André vengono inquadrare, nel secondo capitolo, all'interno di un discorso di carattere più propriamente teorico. Le radici della peculiare concezione deandreiana dell'arte a cui abbiamo accennato sopra vengono individuate, innanzitutto, proprio alle origini della cultura occidentale, laddove musica e letteratura costituiscono un tutt'uno inscindibile, e laddove le storie – interamente affidate all'oralità e alla memoria – costituiscono un patrimonio collettivo che è innanzitutto depositario di una comune identità.

Il breve *excursus* che, disegnando una sorta di filo rosso, mostra le somiglianze di De André con le figure dell'aedo, del rapsodo, del trovatore e del menestrello ci consente di mettere in evidenza tre fondamentali dialettiche alla base dell'opera del cantautore (scrittura-oralità, colto-popolare, autorialità-collettività), le quali, a loro volta, rimandano a una dialettica più profonda fra due modelli culturali opposti e speculari. Il primo, incentrato sulla figura dell'autore come solo vero creatore di un'opera che viene fissata per sempre mediante la scrittura, è da identificarsi con la tradizione colta; il secondo, al contrario,

coincide con la tradizione popolare tramandata oralmente per secoli in mille forme e in mille varianti, attraverso la memoria collettiva.

Sebbene i due modelli culturali coesistano – per l'appunto – dialetticamente all'interno dell'opera di De André, è però soprattutto il secondo che ci interessa in questa sede, dal momento che è in gran parte esso a motivare tanto l'unicità del suo approccio alla scrittura – unicità misurata, evidentemente, sulle consuetudini della canzone d'autore novecentesca – quanto la particolare concezione di tradizione che traspare dal suo canzoniere, sia a livello formale sia a livello ideologico. Come avremo modo di notare in diverse occasioni, la tradizione non è mai, per De André, qualcosa da difendere, da conservare e da tramandare così com'è, ma è qualcosa di cui è necessario, innanzitutto, appropriarsi a fondo, e che bisogna poi contribuire a inventare e reinventare, garantendone così non la mera sopravvivenza, ma la vera e propria vita.

Tale idea di tradizione è sostanzialmente il perno attorno al quale ruota anche tutto il resto di questo libro, dedicato all'analisi del canzoniere deandreiiano e in particolare di tre dischi: *Non al denaro non all'amore né al cielo* (del 1971), *Canzoni* (del 1974) e *Creuza de mä* (del 1984). Il primo – riscrittura dell'*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters realizzata insieme a Giuseppe Bentivoglio e a Nicola Piovani – ci consentirà di riflettere non solo sulle modalità di quella che è a tutti gli effetti una traduzione inter-semiotica, ma anche e soprattutto sulla capacità di De André di servirsi di un'opera altrui per esprimere contenuti assolutamente originali. Il secondo – antologia di canzoni costituite per lo più da adattamenti e traduzioni dall'inglese e dal francese –, se da un lato ci mostrerà i diversi livelli di recupero, assemblaggio e

rielaborazione di materiale preesistente operati dal cantautore, dall'altro ci permetterà anche di concentrarci sulla traduzione come pratica di mediazione non solo linguistica, ma anche poetica, ideologica e culturale in senso più ampio. Nel terzo – capolavoro in dialetto genovese e dalle sonorità mediterranee scritto insieme a Mauro Pagani – vedremo infine il discorso sulla tradizione concretizzarsi a livello di forma.

Capitolo I. De André l'artigiano

I – 1. *Shakespeare the Craftsman*

Il titolo di questo capitolo è debitore a un ciclo di lezioni tenute nel 1968 da Muriel Clara Bradbrook nell'ambito delle Clark Lectures dell'università di Cambridge, confluite poi, l'anno successivo, in un fondamentale volume intitolato, appunto, *Shakespeare the Craftsman*¹, "Shakespeare l'artigiano". Già all'epoca affermata critica shakespeariana, Bradbrook nel corso dei vari incontri mostrava non solo come il teatro elisabettiano di Shakespeare discendesse in buona parte dalla tradizione medievale popolare delle sacre rappresentazioni, ma anche, e soprattutto, come l'opera del drammaturgo di Stratford fosse inestricabilmente legata alle caratteristiche del teatro dell'epoca, nonché alle esigenze specifiche delle compagnie, dei luoghi e delle occasioni in cui essa concretamente si realizzava.

Fu, nell'universo degli studi sul teatro inglese, una vera e propria rivoluzione.² Da allora nessun lavoro su Shakespeare poté più prescindere da un'accurata analisi del contesto teatrale di epoca elisabettiana, né da un'opportuna considerazione delle particolari forme di produzione, manipolazione e trasmissione del testo tipiche di questo mondo, in cui, come scrive giustamente Melchiori, "il testo vero" era, in fin dei conti, "la rappresentazione, lo spettacolo", e in cui l'ultima parola spettava "non all'autore, non all'uomo di lettere nel suo studio, ma all'attore, al regista e ai suoi collaboratori che realizzano quel testo in quanto creazione collettiva."³ Ciò che più importa, comunque, anche ai fini del nostro discorso, è che grazie, in buona parte, a quel fondamentale e pionieristico ciclo di lezioni

di Bradbrook, negli anni a venire andarono gradualmente affermandosi un'immagine e un'idea di Shakespeare che non potevano distare di più dal mito del bardo ereditato dalla tradizione romantica: da uno Shakespeare poeta geniale e solitario, esiliato dal mondo e creatore di versi sublimi, si passò allora a uno Shakespeare artigiano, uomo di teatro e nel mestiere del teatro immerso a trecentosessanta gradi, non solo in quanto autore di testi e di copioni, ma anche come attore e impresario. Un'immagine e un'idea, queste, sicuramente meno nobili e più umili, ma non per questo meno affascinanti e ricche di una loro vitalità, soprattutto in anni in cui ogni richiamo a una dimensione popolare e collettiva trovava un terreno particolarmente fertile; per rimanere in ambito teatrale, basti pensare che l'anno di pubblicazione di *Shakespeare the Craftsman*, il 1969, è anche l'anno dell'ormai leggendario debutto, a Sestri Levante, di *Mistero buffo* di Dario Fo, dichiaratamente ispirato alla figura del giullare medievale e alla tradizione popolare della Commedia dell'Arte.

È lecito chiedersi, a questo punto, che cosa questo Shakespeare artigiano del teatro abbia a che fare con uno studio dedicato a Fabrizio De André. Occorrerà dunque dire, fin da ora, che il titolo di questo capitolo, coniato su quello del fondamentale libro di Muriel Bradbrook, vuole innanzitutto essere, già di per sé, una vera e propria dichiarazione di intenti: come lo Shakespeare di Bradbrook, quindi, il Fabrizio De André oggetto di analisi e discussione in questo e nei prossimi capitoli non sarà – come forse vorrebbero alcuni – il poeta della canzone, il genio creatore o l'autore ispirato di versi talmente nobili da non avere affatto bisogno della musica per stare in piedi; sarà invece – più umilmente forse, eppure, io credo, più giustamente – cantautore e insieme artigiano della canzone.

Il riferimento allo Shakespeare uomo di teatro riscoperto a partire dalla fine degli anni Sessanta, inoltre, risulta particolarmente utile in apertura a questo primo capitolo dedicato al metodo compositivo di De André, in quanto ci consente di sollevare, già in partenza, almeno tre aspetti di fondamentale importanza. Il primo riguarda il fatto che, come Shakespeare non inventa praticamente mai niente dal nulla, ma recupera sempre le storie alla base dei suoi drammi da materiale in qualche modo preesistente, così anche De André, tendenzialmente, compone ispirandosi a storie già lette, per lo più, altrove: è noto, per esempio, che la fiaba triste narrata nella *Canzone di Marinella* sia ispirata a una notizia di cronaca nera riportata in un quotidiano⁴, così come è noto che dietro a *Smisurata preghiera*, il brano che chiude il disco *Anime salve*, ci sia la lettura della *Summa di Maqroll il gabbiere* e di altri testi di Alvaro Mutis⁵. L'artigiano, in altre parole, non è un creatore; la sua arte consiste, piuttosto, nella capacità di modellare materia già esistente dandole una forma a volte nuova e a volte semplicemente diversa, nel realizzare le qualità che essa già contiene, in potenza, piegandola a un determinato fine.

Il secondo aspetto ha a che fare con la natura collaborativa e quindi collettiva del lavoro artigianale, natura che si scontra inevitabilmente con la nozione, invece, necessariamente individuale, di autorialità. Tanto Shakespeare quanto De André sono da considerarsi, anche in questo senso, dei veri e propri artigiani. Per quanto riguarda il primo, è ormai opinione diffusa, tra gli studiosi, che buona parte dei drammi tramandati sotto il nome di William Shakespeare siano in realtà, più verosimilmente, frutto della collaborazione tra il drammaturgo di Stratford e co-autori di volta in volta diversi⁶; del resto, come abbiamo già avuto modo di ricordare, era in ogni caso pratica abituale del teatro elisabettiano manipolare all'occorrenza il testo

di partenza in base alle particolari esigenze legate alla messa in scena, la quale era, in fin dei conti, l'unico vero testo da rispettare. In quanto a De André, vedremo meglio in seguito come le diverse collaborazioni che caratterizzano, in particolare, la fase compositiva dei suoi lavori, se fino a *La buona novella* possono ancora essere definite occasionali, con *Non al denaro non all'amore né al cielo* iniziano a essere appositamente ricercate e, di volta in volta, opportunamente selezionate, fino a divenire nel corso del tempo un tratto distintivo e insostituibile del metodo di scrittura del cantautore.

Infine, un ultimo e fondamentale aspetto che accomuna i due artigiani William Shakespeare e Fabrizio De André, e che chiude il cerchio sulle premesse di questo primo capitolo, è la finalità performativa – e, in ultima analisi, trascendente i confini della letteratura in senso stretto, perlomeno così come questa viene oggi comunemente intesa – insita nella loro scrittura. In altre parole, se il teatro⁷ e la canzone condividono certamente una componente letteraria relativa al testo, d'altra parte, però, entrambi si realizzano pienamente soltanto nel momento in cui quel testo viene concretamente performato, per mezzo, a seconda dei casi, della rappresentazione sul palcoscenico o dell'esecuzione cantata. Vedremo nei prossimi paragrafi come anche questo aspetto, che potrebbe forse apparire persino scontato, sia invece determinante per la particolare forma assunta dalle canzoni già in fase di composizione.

I – 2. Artigiano, più che artista

Volendo tentare di dare una descrizione quanto più possibile precisa del metodo compositivo di Fabrizio De André, niente può risultare più utile, in prima istanza, delle dichiarazioni

rilasciate in merito dallo stesso cantautore, apparse, già a partire dagli anni Sessanta, su giornali e riviste appartenenti per lo più alla stampa nazional-popolare: sebbene, infatti, De André fosse all'epoca tutt'altro che un personaggio pubblico, si rifiutasse di apparire in televisione e persino di dare concerti, all'interno di una concezione che avrebbe soltanto gradualmente assorbito l'enorme impatto dell'industria culturale sulla produzione artistica⁸ le sue canzoni, proprio in quanto canzoni, non potevano che essere considerate prodotti essenzialmente di intrattenimento, e il loro autore non poteva che apparire, a sua volta, più una personalità dello spettacolo che non un uomo di cultura.

La prima – e probabilmente la più famosa – di queste dichiarazioni viene rilasciata nel dicembre del 1967 all'invitata della rivista femminile *Rossana*, nel corso di un'intervista. Alla domanda su come nascessero le sue canzoni, De André risponde in modo molto preciso:

Leggendo una novella, un libro, o semplicemente un giornale, mi viene improvvisamente l'idea per un testo. Allora, per ricordarla, faccio una stesura in prosa. Poi, in base a questo schema che può essere allegro, drammatico o ironico, secondo l'impulso che l'ha ispirato, invento la musica alla chitarra; quindi, leggendo la prosa scritta prima, faccio i versi in rima.⁹

Si tratta di parole a cui si fa spesso riferimento, a volte quasi esse bastassero, nella loro schematicità, a rendere esaustivamente conto del metodo compositivo di Fabrizio De André. In realtà, se da un lato il loro contributo nel gettare luce su alcuni elementi sicuramente pregnanti è indubbio, dall'altro sarebbe sbagliato perdere di vista il contesto in cui vennero pronunciate. Il Fabrizio De André intervistato da *Rossana* nel 1967 non è ancora – o non è ancora del tutto – il cantautore che

sarà nei decenni successivi: si trova, tutto sommato, ancora agli esordi della sua carriera, finora ha scritto le sue canzoni più che altro per svago e soprattutto le ha scritte per lo più da solo.¹⁰ Tutto questo, nel giro di pochi anni, sarebbe cambiato, e avrebbe avuto – come vedremo – alcune importanti conseguenze anche a livello di metodo di scrittura.

La rivelazione principale contenuta nella dichiarazione a *Rossana*, comunque, resta in linea di massima sostanzialmente valida per tutte le produzioni del cantautore, e riguarda l'ispirazione letteraria alla base dei testi. De André ammette placidamente, infatti, che la stesura in prosa precedente alla composizione della musica sia, di fatto, una vera e propria rielaborazione di un testo già esistente, o quantomeno l'elaborazione di uno spunto stimolato dalla lettura di quel testo. Il suo lavoro, quindi, è già in partenza non tanto quello di creare una storia dal nulla, quanto, se mai, quello di dare di quella storia una propria versione, di rimodellare il materiale originario fino a conferirgli una forma nuova e diversa da quella che aveva in precedenza.

Questa ispirazione letteraria assumerà nel tempo forme diverse e molteplici: basti pensare, per esempio, a due fondamentali *concept* dei primi anni Settanta, *La buona novella* e *Non al denaro non all'amore né al cielo*, riscrittura l'uno dei Vangeli apocriefi e l'altro dell'*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters, oppure al palese riferimento de *Le nuvole* all'omonima commedia di Aristofane, oppure, ancora, a un disco come *Anime salve*, con il suo enorme debito nei confronti di Alvaro Mutis. A questo proposito, Marianna Marrucci parla di una vera e propria "poetica del saccheggio"¹¹: nel suo saggio dedicato alla genesi e alla composizione dei testi di De André, dopo aver analizzato, nel dettaglio, il caso di *Smisurata*

preghiera, Marrucci conclude che "quasi nulla [...] è di prima mano, ma il testo definitivo della canzone è assolutamente originale e insieme coerente con la poetica di Fabrizio De André."¹² Il cantautore, in altre parole, riprende sì da altri (in questo caso da Mutis) il proprio materiale di partenza, ma il prodotto finale del suo lavoro finisce per discostarsi completamente, sia nella forma sia nel significato, dal modello che lo ha ispirato. Per tornare all'esempio della *Canzone di Marinella*, la notizia di cronaca nera riguardante la morte violenta di una prostituta che De André aveva letto in un quotidiano si trasforma, per mano sua, in una fiaba al termine della quale la fanciulla muore, molto più delicatamente, scivolando in un fiume.

Vale la pena, a questo punto, di citare un'altra nota dichiarazione di De André, che ben si inserisce, qui, nel nostro discorso. L'occasione è ancora una volta un'intervista, in questo caso rilasciata alla rivista *Oggi* nel gennaio del 1972, qualche mese dopo la pubblicazione di *Non al denaro non all'amore né al cielo*. Nel corso della conversazione si discute, tra l'altro, del rapporto tra le poesie di Masters e i testi del *concept*, e il cantautore afferma:

"Comunque il mio è stato solo un lavoro di mosaicista. Masters aveva già detto tutto: io non ho fatto altro che ricomporre questi versi in modo tale che potessero essere detti in canzoni... un lavoro a tavolino, e un lavoro più da artigiano che da artista."¹³

Certo, anche in questo caso bisogna tenere conto del fatto che De André, in quella particolare occasione, si riferisse nello specifico al lavoro da lui compiuto insieme a Giuseppe Bentivoglio sui testi dell'*Antologia di Spoon River*; eppure,

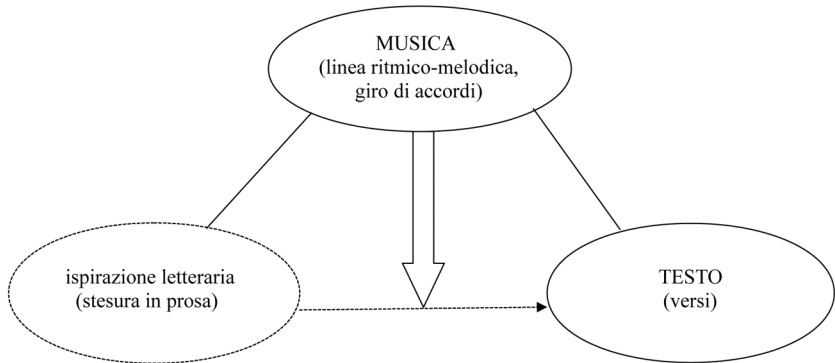
come il già citato saggio di Marianna Marrucci ben dimostra, non è difficile adattare questa definizione di "mosaicista", fornitaci dal cantautore medesimo, anche al resto del suo lavoro, soprattutto per quanto riguarda la fase compositiva relativa ai testi.

È sempre De André, inoltre, ad auto-definirsi un artigiano, piuttosto che un artista, mostrando così di distinguere chiaramente due diverse modalità di scrittura: una, artistica, caratterizzata dalla creazione diretta e spontanea, e l'altra, artigianale, consistente invece in un lavoro paziente e accurato, di recupero, assemblaggio, rielaborazione e poi di meticolosa limatura e rifinitura. A confermare che l'operazione compiuta dal cantautore sia normalmente di questo secondo tipo ci sono, tra le altre cose, le testimonianze dei numerosi collaboratori che lo hanno affiancato nel corso degli anni. Il produttore Roberto Dané, per esempio, racconta a Riccardo Bertoncelli¹⁴ delle infinite notti passate insieme a De André nella sua casa di corso Italia, a Genova, a comporre i testi de *La buona novella*, e della tecnica minuziosa del cantautore nel curare ogni singolo verso, ogni singola quartina, fino a raggiungere l'effetto desiderato; un'operazione, insomma, tutt'altro che automatica e immediata, ma al contrario frutto di un lavoro faticoso e persino massacrante – per quanto creativo e quindi, alla fine, gratificante – e di una perizia data dall'esercizio assiduo e paziente del proprio strumento espressivo, tipica dell'artigiano. La versione di Dané è confermata, per così dire, da Ivano Fossati, co-autore di *Anime salve* vent'anni dopo *La buona novella*, che narra, sempre a Bertoncelli¹⁵, di un De André chiuso in casa a scrivere per giorni e giorni, ligio al duro lavoro piuttosto che alla fugace ispirazione del momento.

Assodato questo primo punto, l'intervista del 1967 a *Rossana* ci presenta anche un secondo, e altrettanto fondamentale, nodo da sciogliere, che riguarda il rapporto tra testo e musica in fase compositiva. Il cantautore ci fornisce infatti, nel giro di poche parole, due informazioni estremamente importanti, che, se analizzate a dovere, contribuiscono a fare non poca chiarezza: ci dice, innanzitutto, che l'ispirazione primigenia per comporre una canzone riguarda nel suo caso sempre, come abbiamo già avuto modo di vedere, la parte relativa al testo, tant'è vero che la prima fase di scrittura consiste in una rielaborazione in prosa di uno spunto ricavato da una lettura; ci dice anche, però, che la composizione della musica alla chitarra precede, ed è la base, dei versi in rima, e cioè del testo della canzone nella sua versione definitiva.

Per "composizione della musica alla chitarra" si intende con ogni probabilità, almeno in questa prima fase, la semplice creazione di una linea ritmico-melodica con il relativo e fondamentale giro di accordi; niente di complesso, insomma, e del resto ben sappiamo di come la composizione di una vera e propria partitura non solo fosse preclusa a De André – la cui preparazione musicale era tutto sommato modesta¹⁶ – ma costituisse anche, per lui, interessato già da allora più alla cura dei testi che ad altro, motivo, tutto sommato, di scarso interesse. Quello che conta, ad ogni modo, è che la dichiarazione a *Rossana* ci mostra palesemente come i versi di Fabrizio De André, pur costituendo, in ultima analisi, la ragion d'essere delle intere sue canzoni ed essendo quindi a tutti gli effetti, secondo la fondamentale definizione di Stefano La Via, un esempio di "poesia per musica"¹⁷, non siano affatto dalla musica indipendenti, ma, al contrario, vengano creati proprio a partire dalla struttura musicale – per quanto minima e minimale essa sia. Sono versi che, in altre parole, nascono per essere cantati,

per essere accompagnati alla e dalla musica, la quale, a sua volta, ben lungi dall'essere un qualcosa di accessorio, può essere definita un vero e proprio elemento strutturale della composizione, che va a porsi tra la fondamentale ispirazione letteraria e il modo in cui questa ispirazione concretamente si realizza:



Questo schema, derivato dalla descrizione che De André fa del proprio metodo di scrittura alla fine degli anni Sessanta, rimane sostanzialmente valido anche per il lavoro dei decenni successivi. Il caso più estremo, da questo punto di vista, è probabilmente quello di *Creuza de mä*, per il quale Mauro Pagani, dopo anni di ascolti e ricerche nell'ambito della musica mediterranea, scrive innanzitutto le tracce musicali, cantandole nei provini in "arabo maccheronico"¹⁸ per dare un'idea delle sonorità desiderate anche a livello linguistico, e per il quale De André compone i testi in genovese soltanto in un momento successivo. Anche, comunque, per un disco che in un certo senso si situa agli antipodi di *Creuza de mä* per la tipologia di lavoro svolto, *Non al denaro non all'amore né al cielo*,

sappiamo dal co-autore Nicola Piovani che il cantautore era solito abbozzare dei giri di accordi ancora prima di mettersi concretamente al lavoro sulle poesie di Masters – e, da queste, sui testi delle canzoni – insieme a Giuseppe Bentivoglio.¹⁹

Dire che la musica è un elemento strutturale delle composizioni di De André significa anche e soprattutto, per quanto ci riguarda, riconoscere che diverse caratteristiche intrinseche ai testi delle sue canzoni dipendono strettamente dal loro essere stati appositamente redatti per la musica e per l'esecuzione cantata. Tra queste caratteristiche, la principale e la più evidente è senza dubbio la stroficità, a proposito della quale vale la pena di citare, qui, alcune osservazioni di Stefano La Via:

Mi riferisco, in sostanza, a quel principio compositivo di fondo [...] alla base dell'approccio creativo deandreiano: versi d'alta qualità letteraria – non importa se originali o tradotti – vengono intonati su musiche [...] di carattere invariabilmente strofico e formulaico. [...] passando da una strofa all'altra, son proprio i versi, nel loro continuo mutare, a chiarire via via il significato di una musica apparentemente immutabile, fino a metterne a fuoco il senso più riposto. [...] Si tratta, in altre parole, di un'espressività dilatata e cumulativa [...]²⁰

La stroficità è, fra tutti, l'elemento che più testimonia l'unione profonda tra testo e musica nelle canzoni di De André. Secondo questo principio, magistralmente descritto da La Via nel suo saggio, è vero infatti che è compito delle parole, attraverso il loro continuo variare da una strofa all'altra, rendere via via chiaro il senso profondo della canzone, ma è anche vero che la struttura del testo è a sua volta determinata da quella, fissa e invariata, della musica, la quale, del resto, quel senso profondo già lo contiene. Il testo, quindi, non è che di fatto una continua

variazione sul tema musicale, e di quel tema musicale è fondamentalmente a servizio.

Un'altra tendenza formale riscontrabile in De André, derivata anch'essa da questa presenza strutturale della musica nella composizione, è una certa libertà a livello metrico e rimico: sebbene infatti sia il cantautore stesso a specificare di comporre versi in rima, e sebbene anche a livello metrico sia normalmente ravvisabile, nelle sue canzoni, un dato *pattern*, non accade di rado che, all'interno di uno schema tutto sommato regolare, De André si conceda significative variazioni. È sempre *La Via*²¹ a notare, per esempio, come *Nell'acqua della chiara fontana*, rispetto al suo Brassens di riferimento caratterizzato da un totale "rigore trobadorico", sia dotata, invece, di una certa "flessibilità giullaresca": al dominante novenario, De André alterna piuttosto di frequente (per 1/4 dei totali ventiquattro versi) il decasillabo, mentre l'apparente regolarità iniziale dello schema a rima alternata è turbata già nella terza strofa per poi essere recuperata nella quinta, e messa nuovamente in crisi nella sesta.

Si tratta, anche in questo caso, di un fenomeno per il quale la presenza della musica è determinante: essa, infatti, garantisce alla canzone una regolarità – principalmente ritmica, ma anche armonica – di fondo, ed è proprio contando su questa regolarità, su questa ricorrenza cadenzata di suoni e accenti, che il cantautore è libero di operare, a livello di testo, alcune piccole eccezioni, le quali in fin dei conti rendono l'andamento della canzone nel suo complesso più vivace e movimentato. Senza la musica di accompagnamento, irregolarità metriche e rimiche di questo tipo difficilmente potrebbero avere luogo.

Su stroficità e caratteristiche come quelle descritte qui sopra torneremo più avanti. Per il momento, alla luce di quanto è stato

detto finora, basti notare quanto poco senso abbia sostenere – come molti²² hanno fatto e continuano a fare – che i testi di De André siano vere e proprie poesie, e che per stare in piedi non abbiano affatto bisogno della musica: chi fa tali affermazioni mostra infatti di non comprendere appieno la loro natura e, limitandosi a considerarne il pur indubbio valore letterario, finisce per perdere inevitabilmente di vista il valore aggiunto conferito al testo proprio dalla musica. Fabrizio De André non è un poeta, è un cantautore. Un cantautore, certo, particolarmente dedito e attento alla cura delle parole, ma che alle parole sceglie sempre di accompagnare le note, servendosi di esse "come un pittore si serve della tela".²³ Anche in questo, insomma, in tutto e per tutto un artigiano.

I – 3. La bottega

Nessuna descrizione del metodo compositivo di Fabrizio De André sarebbe completa, se non prendesse in considerazione l'aspetto che più contribuisce a caratterizzarlo nel panorama della canzone d'autore italiana e internazionale: mi riferisco alle collaborazioni che – sistematicamente a partire dai primi anni Settanta, e occasionalmente anche prima – contraddistinguono la fase di scrittura delle sue canzoni e dei suoi album. Se infatti la produzione di un disco – nelle diverse fasi di arrangiamento, registrazione e mixaggio – è un processo che evidentemente presuppone il lavoro di un *team* – composto da arrangiatori, musicisti, tecnici del suono e necessariamente da un produttore con una visione d'insieme a supervisionare il tutto – , la scrittura dei brani che compariranno poi sul disco in questione non richiederebbe, teoricamente, che un semplice autore. A maggior ragione quando si tratta del disco di un cantautore²⁴, che, a partire dalla fine degli anni Cinquanta, è per definizione colui

che interpreta le canzoni di cui ha scritto – autonomamente, appunto – sia testo che musica. Sia ben chiaro: non che per i cantautori sia esclusa la possibilità di collaborare con altri, o tra di loro. Di collaborazioni, anzi, è disseminata la loro storia: limitandoci all'Italia, basti pensare a quella di Francesco Guccini con i Nomadi durante gli anni Sessanta, o a quella di Francesco De Gregori con Lucio Dalla per *Banana Republic* alla fine degli anni Settanta, o ancora a quella, celeberrima, di Lucio Battisti con i due parolieri Mogol e Pasquale Panella.

Eppure, se prendiamo in considerazione questi e altri casi, notiamo subito come le collaborazioni con e tra cantautori, per quanto numerose e diversificate, non riguardino quasi mai la fase compositiva delle canzoni: sappiamo bene, per esempio, che brani come *Noi non ci saremo* e *Dio è morto*, pur divenuti nel tempo veri e propri cavalli di battaglia dei Nomadi, sono in realtà opera, a livello autoriale, del solo Guccini, così come sappiamo che il *live* di *Banana Republic* consisteva di fatto, per la maggior parte, nell'esecuzione congiunta di brani estratti dalle rispettive discografie soliste di Dalla e De Gregori; per quanto riguarda invece Battisti, la sua scelta di affidarsi fin dal principio a parolieri professionisti per la composizione dei testi lo colloca non a caso decisamente ai margini della definizione di cantautore.

A un primo sguardo, il caso di De André potrebbe apparire analogo e speculare a quello di Lucio Battisti. Leonardo Colombati scrive addirittura, a questo proposito, di un "canone della musica popolare italiana" che avrebbe al centro proprio queste due figure²⁵:

De André e Battisti sono l'alfa e l'omega, lo zenit e il nadir della canzone italiana; rispettivamente il poeta e il musicista,

l'intellettuale e il *bon sauvage* [...] Quasi mai De André ha composto la musica delle proprie canzoni, la cui forza sono i suoi celebratissimi testi; Battisti, al contrario, è il geloso autore di ogni singola sua nota, lasciando ad altri il compito di rivestirle di parole [...]

In realtà, non possiamo fare a meno di notare come questa così apparentemente perfetta specularità fra i due sia più ricercata che reale. Certo, l'interesse di De André ricade fin dal principio più sul testo che sulla musica, ma d'altra parte le dinamiche compositive delle sue canzoni sono spesso molto più complesse di come Colombati, un po' semplicisticamente, le sottintende. Persino per un disco come *Anime salve*, le cui musiche furono quasi interamente scritte da Ivano Fossati, sappiamo per esempio che non fu mai prestabilita una vera e propria divisione di compiti, e il fatto che De André si dedicasse principalmente ai testi e Fossati principalmente alla musica non impediva, a detta di quest'ultimo, la possibilità, per ciascuno, di intervenire a influenzare o modificare le scelte dell'altro.²⁶

Nemmeno nel caso di *Creuza de mä*, per il quale l'intervento compositivo di De André sui testi si colloca in buona parte a posteriori rispetto a quello di Mauro Pagani sulle musiche, il cantautore rinuncia del tutto a curare anch'egli la dimensione musicale del disco, seguendo con attenzione quasi maniacale ogni fase della sua produzione, dalle registrazioni fino al mixaggio.²⁷ Soprattutto, in De André la tendenza a delegare in modo sempre più massiccio ai collaboratori il lavoro relativo alla composizione della musica inizia a farsi chiaramente strada soltanto a distanza di anni dal suo esordio, e secondo dinamiche e motivazioni del tutto diverse da quelle che portano Battisti a delegare a Mogol e a Panella la composizione dei testi. Ma andiamo con ordine.

L'esordio discografico di Fabrizio De André risale al 1961, con i due 45 giri *Nuvole barocche/E fu la notte* e *La ballata del Michè/La ballata dell'eroe*. Per buona parte del decennio la produzione del cantautore si concretizza proprio nella pubblicazione di questi piccoli dischi dal doppio lato; il primo 33 giri, *Volume 1*, arriva soltanto nel 1967. Durante questi anni – come dicevamo – De André scrive per lo più da solo, sebbene non manchino, già da allora, le prime sporadiche collaborazioni: per il testo della *Ballata del Michè*, come è noto, il cantautore si avvale dell'aiuto della paroliere Clelia Petracchi, mentre è l'amico Paolo Villaggio a contribuire ai versi de *Il fannullone* e della celebre *Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers*, uscite entrambe l'anno successivo.

Per quanto riguarda la musica, fondamentali sono in questa fase gli insegnamenti e le indicazioni del chitarrista Vittorio Centanaro, che incoraggia De André a riscoprire la tradizione dei trovatori provenzali e il loro particolare modo di servirsi dell'accompagnamento musicale²⁸, e soprattutto il lavoro dell'arrangiatore Gian Piero Reverberi, assegnato al cantautore quasi "d'ufficio" dalla casa discografica e suo collaboratore fino a *La buona novella* e poi di nuovo per *Canzoni* – e in parte anche per *Rimini* – a metà degli anni Settanta.

Al di là delle più o meno occasionali collaborazioni, comunque, quello che emerge con forza dall'analisi di questo primo periodo è sicuramente la tendenza, da parte di De André, ad appropriarsi spesso e volentieri di materiale – sia letterario che musicale – in qualche modo già esistente e opera di altri autori, per rielaborarlo poi con assoluta libertà all'interno delle proprie composizioni: se, per esempio, è un'omonima poesia di François Villon a ispirare *Il testamento*, il tema musicale della *Canzone dell'amore perduto* è invece sviluppato a partire

dall'Adagio del *Concerto in re maggiore per tromba, archi e basso continuo* del compositore Georg Philipp Telemann, mentre *Fila la lana*, a dispetto dall'indicazione che la vuole tratta "da una canzone popolare francese del XV secolo", consiste di fatto nella traduzione e nel relativo adattamento musicale di una canzone pressoché contemporanea, scritta da Robert Marcy e incisa da Jacques Douai.²⁹ De André, peraltro, non si fa troppi scrupoli a depositare a suo nome alla Siae composizioni che in realtà, da un punto di vista strettamente autoriale, a volte sue interamente non sono³⁰, mettendo così in evidenza l'inevitabile conflitto tra una tradizione artistica tutta costruita intorno alla figura individuale dell'autore – qual è anche la tradizione cantautorale – e una concezione che invece pone l'opera al centro di tutto e ne fa patrimonio collettivo – qual è, in buona misura, la sua.

In questi anni Fabrizio De André non è ancora un cantautore di professione: alla sua principale occupazione di studente universitario si aggiunge, dopo la nascita del figlio Cristiano e il matrimonio con Puny Rignon nel 1962, il lavoro di direttore negli istituti scolastici di proprietà del padre; scrivere canzoni non è per lui che un'attività secondaria, all'epoca, una sorta di passatempo che gli permette di arrotondare i guadagni per mantenere la famiglia.³¹ Le cose iniziano a cambiare dopo qualche tempo, e in particolare quando Mina, nel 1968, pubblica la sua versione della *Canzone di Marinella*, procurando all'autore del brano non solo un notevole picco di notorietà, ma anche un significativo aumento delle entrate legate ai diritti Siae. È a questo punto che De André capisce di poter fare della sua attività di cantautore un vero e proprio mestiere, e, abbandonati il lavoro di direttore scolastico e la carriera universitaria prima della laurea, si getta anima e corpo nella sua nuova occupazione; il periodo tra la fine degli anni Sessanta e

l'inizio degli anni Settanta, non a caso, non solo è per il cantautore il più prolifico in assoluto, ma segna anche l'affermarsi – o piuttosto il confermarsi, e l'accentuarsi – di alcune modalità di lavoro che contribuiranno, col tempo, a farne una figura assolutamente unica.

Innanzitutto, questo periodo segna il passaggio deciso, per De André, dal formato del 45 giri al formato del 33 giri, che si rivelerà ben presto quello a lui più idoneo e più conforme: tra il 1967 e il 1973 il cantautore pubblica ben sei *long playing* contenenti materiale in larghissima parte inedito, mentre i piccoli *extended playing* vengono ormai unicamente deputati al ruolo complementare di promozione dei singoli, ovvero di quei brani da cui la casa discografica si aspetta un particolare successo a livello commerciale. Nel momento in cui, quindi, De André smette di scrivere canzoni per passatempo e inizia a farlo per mestiere, alla pubblicazione di brani isolati si sostituiscono progetti molto più ambiziosi, che trascendono le singole canzoni e ruotano invece attorno a un elemento che accomuna tutte le composizioni racchiuse nel disco.

Non a caso, se si eccettuano l'album d'esordio *Volume 1* e quello dell'anno successivo contenente brani in buona parte già editi, *Volume 3*, gli altri LP di questo periodo non sono semplicemente raccolte di canzoni, ma sono tutti album a tema – o *concept album*. *Tutti morimmo a stento* non è solo presentato ed eseguito, con tanto di orchestra sinfonica, come una "Cantata in si minore per solo, coro e orchestra", ma è anche un disco dedicato al tema della morte; *La buona novella*, oltre a rivelare una certa impostazione teatrale di fondo – probabilmente legata anche alle esperienze da regista del produttore Roberto Dané³² – consiste in una riscrittura della storia di Maria e Gesù di Nazaret ispirata ai Vangeli apocrifi; *Non al denaro non all'amore né al*

cielo è, a sua volta, la riscrittura di un'opera poetica, l'*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters; *Storia di un impiegato*, infine, è un disco che, narrando le vicissitudini di un colletto bianco convertito tardi al Maggio francese, fa il punto sulle derive individualistiche e violente dell'ideologia collettivista sessantottina.

La svolta più evidente relativa a questi anni, comunque, ha a che fare con il confermarsi e lo stabilizzarsi della dimensione collaborativa in fase di scrittura. Mentre infatti, come abbiamo visto, per la maggior parte degli anni Sessanta De André aveva scritto canzoni per lo più da solo – pur con l'eccezione di alcune occasionali collaborazioni, e pur tenendo sempre presente la sua tendenza a lavorare su materiale già esistente – i primi due *concept Tutti morimmo a stento* e *La buona novella* portano con sé alcune importanti novità. Per quanto riguarda il primo, al di là del lavoro congiunto con il poeta e amico Riccardo Mannerini per il testo del *Cantico dei drogati* e con Giuseppe Bentivoglio per quello della *Ballata degli impiccati*, il carattere baroccheggiante di fondo rivela sicuramente un grande debito anche nei confronti di Gian Piero Reverberi, musicista di formazione classica che, riconosciuto a livello di diritti unicamente in veste di arrangiatore, svolse in realtà un ruolo molto più significativo nel coordinamento dell'intero progetto, soprattutto sul piano musicale.³³ Qualcosa di simile si può dire anche per *La buona novella*, dove De André – pur riconosciuto di fatto come unico autore³⁴ – viene affiancato non solo da Reverberi per gli arrangiamenti e per la musica in generale, ma anche dal produttore Roberto Dané, che oltre ad assisterlo nella composizione dei testi contribuisce a curare l'impronta e l'impostazione complessiva del disco.

Il passaggio successivo – e chiave – è costituito dagli altri due *concept* cui accennavamo sopra, *Non al denaro non all'amore né al cielo* e *Storia di un impiegato*. Per lavorare a entrambi, infatti, De André trascorre per la prima volta mesi interi lontano da Genova, a Roma, immerso nella scrittura dei brani e nelle successive registrazioni, ma soprattutto coinvolge, fin dall'inizio del progetto, una piccola squadra di collaboratori, composta principalmente da Giuseppe Bentivoglio, Nicola Piovani e Roberto Dané. Tutti i testi contenuti in questi due dischi presentano la doppia firma De André-Bentivoglio, tutte le musiche quella De André-Piovani.³⁵ Si tratta di una svolta fondamentale, non solo perché porta a maturazione, per così dire, tendenze e attitudini che avevano caratterizzato il lavoro del cantautore fin dall'inizio della sua carriera, ma anche perché verrà ulteriormente confermata nelle produzioni successive, fino a divenire un vero e proprio marchio di fabbrica. Bisogna dire, inoltre, che la dimensione collaborativa alla base di questi due dischi coinvolge anche una fase persino antecedente a quella della scrittura vera e propria: una fase di discussioni e di confronti, particolarmente favorita dal contesto politico e sociale di quegli anni e dal fatto che i diversi membri della squadra, pur trovandosi su posizioni ideologiche quasi mai del tutto allineate, condividono pur sempre idee e convinzioni di fondo.³⁶

Dopo la breve e disordinata collaborazione con Francesco De Gregori per *Volume 8* e in parte anche per *Canzoni* a metà degli anni Settanta³⁷, un lavoro, di nuovo, più propriamente collettivo contraddistingue i due *concept* scritti da De André insieme a un giovanissimo Massimo Bubola, *Rimini* e *L'indiano*, pubblicati rispettivamente nel 1978 e nel 1981.³⁸ Caratterizzati entrambi da uno spiccato e rinnovato interesse per la musica e la cultura popolare e parallelamente da una fascinazione per il contemporaneo rock di matrice anglosassone, scritti entrambi in

Sardegna, alla tenuta dell'Agnata, in tempi molto lunghi e rilassati, questi due dischi sono il frutto di un vero e proprio lavoro congiunto dei due autori, che riguarda tanto le discussioni sui temi portanti – rispettivamente la piccola borghesia italiana e i parallelismi tra gli Indiani d'America e il popolo sardo – quanto la ricerca delle forme poetiche e musicali.

Una svolta ulteriore, e in un certo senso definitiva, è invece rappresentata da *Creuza de mă* del 1984, che – come abbiamo già accennato e come avremo modo di vedere in seguito – si innesta fin dal principio sugli ascolti e sulle ricerche che Mauro Pagani aveva condotto negli anni precedenti nell'ambito della musica mediterranea, e per il quale l'unico intervento di De André – perlomeno in fase compositiva – riguarda i testi. *Creuza de mă* è sicuramente un caso particolare ed estremo, eppure possiamo dire che esso inauguri una tendenza ampiamente ripresa anche nei due dischi successivi: la tendenza, cioè, da parte del cantautore, a occuparsi sempre più esclusivamente delle parole e ad affidare in larga parte la composizione della musica ad altri, senza comunque mai perderla completamente di vista. Abbiamo detto come nel caso di *Anime salve*, del 1996, le musiche siano state in buona parte scritte dal solo Ivano Fossati; dinamiche simili si hanno anche nel disco del 1990, *Le nuvole*, cofirmato da De André e Pagani ma caratterizzato, anch'esso, da un'implicita e sostanziale suddivisione di compiti.³⁹

Alla luce di questo *excursus* sulle numerose collaborazioni di cui è disseminata la carriera del cantautore, appare evidente come il suo orientarsi in modo sempre più deciso verso una scrittura collaborativa abbia, tutto sommato, relativamente poco a che fare con una consapevolezza – speculare a quella che effettivamente porta Battisti a delegare quasi fin da subito la

composizione dei testi – delle proprie modeste competenze a livello musicale. Come abbiamo visto, infatti, De André comincia a ricercare i propri collaboratori in modo sistematico soltanto nel momento in cui diviene cantautore di professione, e i suoi progetti iniziano a farsi più ambiziosi e a richiedere quindi un lavoro più complesso nelle diverse parti. Nel suo caso si tratta quindi, in altre parole, non tanto di una vera e propria necessità – reale o presunta – , quanto piuttosto di una scelta, che peraltro ben si sposa con la tendenza, presente in lui fin dall'inizio, a lavorare spesso e volentieri su materiale già esistente e a curarsi ben poco, in molti casi, della dimensione strettamente autoriale. È lo stesso cantautore a confermare un'interpretazione di questo tipo, nel corso della lunga intervista rilasciata a *Mucchio Selvaggio* nel settembre del 1992:

"[...] è un po' quello che succede ai disegni dei pittori quando diventano quadri e si arricchiscono di colori e di tutto il resto. Allo stesso modo la canzone scritta con la chitarra si avvicina molto di più all'ideale che hai in mente di quanto non possa il prodotto finito."⁴⁰

Del resto, neppure la brillante proposta di Franco Fabbri, che nel suo saggio *De André il progressivo* cerca di inquadrare la figura del cantautore nel *frame* del *progressive* rock e interpreta le collaborazioni e altri aspetti del suo metodo compositivo – "incomprensibili se non addirittura imbarazzanti"⁴¹ nel contesto della canzone d'autore – come contaminazioni con il suddetto ambiente musicale, contribuisce a mio avviso a chiarire del tutto questa scelta. Se infatti nel caso delle *band progressive* la scrittura collettiva è connaturata al contesto creativo di gruppo – e, peraltro, ampiamente sperimentale – , nel caso di un cantautore – erede contemporaneo, per certi aspetti, di quello Shakespeare poeta geniale e solitario celebrato dal

Romanticismo – essa non può che presupporre, alla base, una peculiare e atipica concezione dell'arte, di matrice, ancora una volta, decisamente artigianale:

Ma infatti io ho sicuramente un concetto dell'arte preromantico, tanto è vero che io sono uno che collabora volentieri, faccio spesso il gregario. È un continuo confronto. Ricordo quando c'erano questi grandi pittori di paesaggio, che partivano da Anversa e venivano a vivere e a morire a Roma, come Brill per esempio. Lui era bravo a disegnare le quinte e gli sfondi, ma si faceva dipingere i personaggi, gli asini o i pastori che camminavano per la strada, dalla scuola dei Carracci di Bologna.⁴²

Il riferimento è chiaro: anche se mai direttamente nominata, l'idea su cui si basa l'intera metafora pittorica sviluppata nel corso dell'intervista è quella della bottega, ovvero di quel luogo in cui durante il Rinascimento – ma non solo –, gli aspiranti artisti e gli aspiranti artigiani⁴³ si recavano per imparare il mestiere, dove il lavoro era svolto collettivamente da apprendisti e maestro e dove quest'ultimo – spesso, poi, firmatario dell'opera – aveva più che altro il ruolo di coordinare il progetto e di convogliare i diversi apporti in modo da dar vita a un insieme unitario e insieme originale.

Per quanto riguarda le numerose collaborazioni cui abbiamo fatto cenno in questo paragrafo, di dinamiche di bottega si può sicuramente parlare⁴⁴, non tanto forse in termini di distinzione tra apprendisti e maestro, quanto piuttosto considerando la straordinaria capacità di De André di assorbire i contributi dei propri collaboratori e di inserirli complessivamente nell'opera conferendo loro, al tempo stesso, la sua personale e inconfondibile impronta.⁴⁵ Letta così, questa tendenza a collaborare non può che apparire coerente con le altre

caratteristiche alla base del metodo compositivo del cantautore già analizzate in precedenza, e non può che confermare la nostra tesi del De André artigiano della canzone, che concepisce la scrittura non tanto come creazione individuale del singolo, ma piuttosto come recupero, rielaborazione e riappropriazione di qualcosa che già c'è, e che trascende, in quanto tale, la dimensione dell'autore per divenire patrimonio collettivo.

I – 4. Le carte

Ulteriore conferma delle caratteristiche del metodo compositivo di Fabrizio De André delineate nel corso di questo capitolo ci viene dalla vasta documentazione autografa conservata presso l'archivio della Biblioteca Umanistica dell'Università di Siena, e in particolare da quella relativa ai materiali di studio e di lavoro del cantautore.⁴⁶ All'interno di questa sezione, infatti, sono raccolti diversi quaderni e fogli sparsi utilizzati in fase di scrittura delle canzoni, che riportano idee, appunti preliminari, testi o parti di testi con le relative annotazioni, traduzioni, considerazioni sulla strumentazione dei brani e sugli elementi eventualmente da revisionare. Prima di addentrarci nell'analisi di alcuni di questi documenti, sarà bene considerare che si tratta, in linea di massima, di carte appartenute al solo De André, che per lo più non rendono conto, quindi, della dimensione collaborativa alla base della maggior parte dei suoi lavori; allo stesso modo, dal momento che – come abbiamo visto – il cantautore non componeva tramite partitura, le informazioni che possiamo trarre sono per lo più relative ai testi, sebbene da queste sia poi possibile ricavare anche indicazioni sul particolare rapporto fra testo e musica che caratterizza le varie composizioni.

Il primo documento su cui ci concentreremo sarà un quaderno risalente alla fine degli anni Sessanta, contenente i testi di alcune canzoni di *Volume 1* e appunti e altro materiale preparatorio relativo a *L'infanzia di Maria*, presumibilmente il primo brano de *La buona novella* a essere stato composto.⁴⁷ Le canzoni di *Volume 1* in questione sono *Si chiamava Gesù*, *Preghiera (per un amico) in dicembre* (questo il titolo originario di *Preghiera in gennaio* qui riportato), *Bocca di rosa*, *Via del Campo*, *Marcia nuziale* e *La canzone di Barbara*.

Alcuni dei testi, ordinatamente trascritti a penna blu in una bella calligrafia corsiva, compaiono qui in una redazione che è già, di fatto, quella definitiva dell'album; nel caso di altri, invece, abbiamo a disposizione una versione che, per quanto redatta in modo altrettanto ordinato, è ancora per lo più in via di definizione, come ci segnalano, di volta in volta, le abbondanti cancellature e correzioni a penna, le parti scritte a matita e soprattutto, qua e là, le strofe ancora mancanti. Al di là dei differenti stadi di composizione dei vari brani, comunque, alcune significative caratteristiche comuni sono facilmente ravvisabili, e vogliamo esemplificarle, qui, per mezzo della trascrizione della quarta strofa di *Preghiera (per un amico) in dicembre*, così come risulta redatta nel quaderno:

Signori benpensanti spero non vi dispiaccia
se in cielo in mezzo ai santi Iddio fra le sue braccia
Soffocherà il singhiozzo di quelle labbra smorte
che all'odio e all'ignoranza preferirono la morte⁴⁸

A saltare subito all'occhio – qui come negli altri testi – è l'utilizzo molto libero della punteggiatura e la scarsa osservanza delle norme linguistiche relative all'uso della maiuscola a inizio di frase. Più che rispondere a una logica grammaticale vera e

propria, infatti, i versi di questa e delle altre canzoni risultano invece aderenti a una già sostanzialmente presente struttura ritmico-melodica di fondo, la quale – fermo restando il senso compiuto del periodo complessivo – è in fin dei conti ciò che detta le caratteristiche metriche e linguistiche delle varie strofe. Non solo, quindi, De André omette diverse virgole (per esempio dopo l'apostrofe "Signori benpensanti") e il punto in chiusura di periodo, ma utilizza anche la lettera maiuscola – grammaticalmente del tutto immotivata – in apertura al terzo verso, soltanto per marcare dal punto di vista grafico la struttura metrica di quartina composta da due distici di alessandrini, dettata dalla sottostante frase musicale. Tutti i testi di *Volume 1* qui presenti sono trascritti secondo questa modalità, e sono composti da una sequenza – di lunghezza variabile – di quartine a loro volta suddivise all'interno in coppie di versi, ricalcanti una struttura ritmico-melodica – ma necessariamente anche armonica – mai eccessivamente complessa, che si risolve nel giro di poche battute e viene poi ripetuta pari pari – fermo restando le possibili variazioni – per tutto il resto della canzone, secondo il fondamentale principio della stroficità.

A testimoniare il fatto che i versi nascano a partire da una struttura musicale già sostanzialmente definita o comunque abbozzata c'è anche, per ognuno dei testi riportati nel quaderno, l'indicazione a matita – di solito in alto a destra – della tonalità di riferimento. Questo vale, quindi, non solo per un caso come quello della futura *Preghiera in gennaio*, che compare qui in una redazione già praticamente definitiva abbinata alla tonalità di La minore, ma anche per testi lunghi dall'essere completi, come quello, per esempio, della *Canzone di Barbara*, di cui nel quaderno sono riportate soltanto le prime due strofe ma la cui tonalità – anche in questo caso di La minore – risulta già indicata a fianco del titolo.

Il fatto che poi, in *Volume 1*, le due canzoni vengano di fatto eseguite entrambe in Do minore poco importa: se è vero, infatti, che per De André la musica costituisce il punto di partenza per la redazione del testo in versi, è anche vero, però, che una volta che quel testo è stato redatto essa non diviene altro che uno strumento al suo servizio, in quanto tale passibile di adattamenti; uno strumento per declamare quelle parole che sono nate sì sul respiro della musica, ma che rappresentano in se stesse, in fin dei conti, la vera ragion d'essere dell'intera canzone. Del resto, tanto questo scarso curarsi della tonalità in sé quanto il particolare modo di redigere il testo che abbiamo osservato nel dettaglio relativamente a *Preghiera (per un amico) in dicembre* ci rimandano a quello che è il contesto privilegiato e, in fondo, naturale di una canzone, ovvero quello performativo; all'esecuzione che è, di fatto, l'unica vera realizzazione congiunta delle tre componenti letteraria, musicale e interpretativa alla base di questa forma d'arte, e della sua dimensione squisitamente orale.

Per quanto riguarda, invece, il rapporto tra la prima stesura in prosa e la successiva versificazione di cui abbiamo discusso nel secondo paragrafo di questo capitolo, un caso particolarmente eloquente tra i documenti presenti nel quaderno è senza dubbio il testo di *Bocca di rosa*.⁴⁹ Se esso, infatti, condivide con gli altri le caratteristiche relative alla suddivisione in quartine composte a loro volta da due coppie di distici, all'utilizzo peculiare di punteggiatura e maiuscole e all'abbozzo della tonalità in matita – Sol minore, in questo caso – la prima, in particolare, delle quattro pagine del documento ci fornisce un'ulteriore, significativa indicazione. Mentre, a partire dalla settima strofa, il testo di *Bocca di rosa* risulta trascritto in una versione che è tutto sommato molto simile a quella definitiva di *Volume 1*, nella prima parte esso si presenta invece molto più fluido e instabile,

ancora evidentemente in fase di lavorazione: oltre al fatto che una delle strofe qui presenti viene poi del tutto eliminata, ciò che più conta è che, dopo la celebre quartina d'apertura dedicata alla breve ma efficace presentazione della protagonista, il testo del documento presenta un buco corrispondente alla lunghezza di quattro strofe da quattro versi ciascuna, chiaramente previste ma non ancora composte né inserite.

A un primo sguardo, potrebbe sembrare strano che una canzone come *Bocca di rosa*, costituita – come la maggior parte di quelle di *Volume 1* – da una sequenza di quartine del tutto simili tra loro dal punto di vista metrico e rimico, risulti incompiuta, in questa fase, proprio nella prima parte; per un brano di questo genere, infatti, verrebbe molto più naturale pensare a una composizione ordinata e cronologica, data dalla reiterazione nell'applicazione della cellula metrica e ritmico-melodica di base allo svolgimento lineare della narrazione. Se, però, si tiene presente la procedura compositiva illustrata dallo stesso De André nel corso dell'intervista a *Rossana* – riportata nel secondo paragrafo – il documento in questione cessa di costituire una sorpresa, e non fa che confermare un metodo caratterizzato dall'elaborazione dei versi a partire da una precedente e primitiva stesura in prosa della storia narrata nella canzone.

In questa luce, è chiaro che il testo di *Bocca di rosa* riportato nel quaderno corrisponde a una fase di lavorazione in cui il cantautore – pur avendo già stabilito lo svolgimento della narrazione nonché elaborato la struttura musicale di base del brano – è ancora alle prese con la resa in versi del contenuto narrativo. Non stupisce, quindi, che il buco lasciato all'interno del testo corrisponda alla sezione iniziale piuttosto che a una parte successiva, dal momento che l'intera storia, in ogni caso, è

già stabilita in partenza nella versione in prosa originaria; né sorprende che all'interno di una struttura ritmico-melodica già definita i versi, previsti in numero esatto, debbano ormai soltanto prendere concretamente forma.

Il secondo documento dell'archivio De André che prendiamo qui brevemente in considerazione è un altro quaderno, risalente però a oltre dieci anni più tardi e, nello specifico, alla fase di scrittura e lavorazione dell'album *Creuza de mä*.⁵⁰ Si tratta di carte dal contenuto molto più vario e composito rispetto a quelle analizzate qui sopra, che, se da un lato testimoniano il passaggio da un De André autore per lo più integrale delle proprie canzoni a un De André sempre più di frequente collaboratore di altri artisti⁵¹, dall'altro segnalano anche il progressivo ampliarsi del ruolo del cantautore nella produzione complessiva del disco, al di là di quella che è la dimensione strettamente compositiva. La maggior parte dei documenti presenti in questo quaderno, com'è ovvio, ha a che fare con la composizione dei testi in genovese dei sette brani dell'album, in ordine sparso: di volta in volta, ci troviamo di fronte a citazioni, appunti preliminari o considerazioni su determinati aspetti concernenti tematiche generali o riguardanti una singola canzone, oltre che, evidentemente, a testi o più spesso abbozzi di testi poi ripresi e sviluppati in seguito, in una continua opera di limatura e rifinitura – tipica da sempre del cantautore – che ambisce ad adattare nel modo più coerente possibile le parole alle musiche già composte da Mauro Pagani.

Dando invece uno sguardo alle pagine del quaderno non strettamente relative alla scrittura dei testi, abbiamo fin da subito una prova dell'enorme ruolo svolto da De André anche nel determinare – per quanto, per lo più, in fase post-compositiva – le sonorità e le particolari atmosfere acustiche di *Creuza de mä*,

e della volontà del cantautore di lasciare così, in qualche modo, la propria impronta sul disco non solo a livello letterario e di *performance*, ma anche, nonostante tutto, da un punto di vista più propriamente musicale.

Su una pagina⁵², per esempio, troviamo una breve annotazione relativa ai giorni e agli orari di apertura del mercato del pesce in piazza Cavour a Genova, dove, sappiamo, fu effettuata la registrazione posta poi in chiusura alla *title track*, e su cui a sua volta si innesta la ritmica di *Jamin-a*. Altrove⁵³ è riportato un elenco dei sette brani dell'album con, accanto a ciascuno, un appunto riguardante gli strumenti musicali da utilizzare nell'esecuzione, i quali furono probabilmente oggetto di discussione con Pagani e che, nella versione poi incisa sul disco, risultano in parte diversi. Infine, un documento che testimonia tutta la meticolosità di De André anche come produttore con una sua visione d'insieme – e che qui sotto riportiamo per intero – è una lista breve ma estremamente accurata contenente gli elementi che, a suo parere, sono da revisionare per ottenere un buon amalgama finale del testo con la musica:

da controllare:

- metrica versi (se è cacofonica)
- battere e levare delle frasi all'inizio, accenti intercalari
- tonalità e numero versi
- versione cantata Mauro
- versione senza canto (premix due piste di cui una libera)⁵⁴

-
1. Muriel Clara Bradbrook, *Shakespeare the Craftsman: The Clark Lectures 1968*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
 2. Cfr. Giorgio Melchiori, "Shakespeare e il mestiere del teatro"; in *Shakespeare: genesi e struttura delle opere*, Bari, Laterza, 1994, p. 3.

3. Ivi, pp. 11-14.
4. Cfr. Luigi Viva, *Non per un dio ma nemmeno per gioco. Vita di Fabrizio De André*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 115.
5. Cfr. Marianna Marrucci, *Il «mosaicista» De André. Sulla genesi e la composizione dei testi di un cantautore*; in Centro Studi Fabrizio De André (a cura di), *Il suono e l'inchiostro*, Milano, Chiarelettere, 2009, p. 112.
6. È notizia del 23 ottobre 2016 che Christopher Marlowe, ritenuto in passato da alcuni il vero autore dei drammi shakespeariani, sia stato invece riconosciuto e accreditato da un gruppo di ricercatori come uno dei collaboratori di Shakespeare per la trilogia di *Henry VI*; cfr. l'articolo di Dalya Alberge sul *Guardian*, *Christopher Marlowe credited as one of Shakespeare's co-writers*, <http://bit.ly/2eIj4zH>.
7. Ci si riferisce, evidentemente, al teatro di parola.
8. Cfr., fra gli altri, Umberto Eco, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, 1964.
9. Rossana, *La mosca bianca della piccola musica*, 11 dicembre 1967; in Claudio Sassi e Walter Pistarini, *De André talk. Le interviste e gli articoli della stampa d'epoca*, Roma, Coniglio, 2008, p. 36.
10. Per le dovute precisazioni a riguardo si veda, più nel dettaglio, il prossimo paragrafo.
11. Marrucci, *Il «mosaicista» De André*, p. 106.
12. Ivi, p. 114.
13. Luigi Bianco (*Oggi*), *Ho imparato a cantare ma non mostrerò mai i denti come Massimo Ranieri*, gennaio 1972; in Sassi-Pistarini, *De André talk*, p. 131.
14. Riccardo Bertoncetti, *Belin, sei sicuro? Storia e canzoni di Fabrizio De André*, Firenze, Giunti, 2012, p. 87.
15. Ivi, p. 141.
16. L'unica vera e propria formazione musicale di De André consiste nelle lezioni private di violino e poi soprattutto di chitarra impartitegli in casa dei genitori quando e ancora giovanissimo; cfr. Viva, *Non per un dio ma nemmeno per gioco*.
17. Stefano La Via, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Roma, Carocci, 2006.
18. Bertoncetti, *Belin, sei sicuro?*, p. 132.
19. Nicola Piovani intervistato da Vincenzo Mollica in Elena Valdini (a cura di), *Volammo davvero. Un dialogo ininterrotto*, Milano, Bur, 2007, p. 121.

20. Stefano La Via, *De André 'trovatore' e la lezione di Brassens*; in Gianni Guastella e Marianna Marrucci (a cura di), *Da Carlo Martello al Nome della Rosa. Musica e letteratura in un Medioevo immaginato (Semicerchio XLIV)*, Pisa, Pacini, 2011, p. 94.
21. Stefano La Via, *Il topos della «chiara fontana» dal Medioevo al Sessantotto*; in Gianni Guastella e Paolo Pirillo (a cura di), *Menestrelli e giullari. Il Medioevo di Fabrizio De André e l'immaginario medievale nel Novecento italiano*, Firenze, Edifir, 2012, p. 77.
22. Cfr., fra gli altri, Antonio Tabucchi, *Quando un'epigrafe diventa un racconto*; in Valdini, *Volammo davvero*, p. 130.
23. Fabrizio De André citato in apertura a *Il suono e l'inchiostro*, p. III.
24. Cfr. Enrico Deregibus, *Canzone d'autore: lo stato dei lavori*; ne *Il suono e l'inchiostro*, p. 19.
25. Leonardo Colombati, "De André e Battisti al centro del canone"; ne *La canzone italiana 1861-2011*, Milano, Mondadori-Ricordi, 2011, pp. 1206-1207.
26. Bertocelli, *Belin, sei sicuro?*, p. 141.
27. Ivi, p. 133.
28. Cfr. Claudio Così e Federica Ivaldi, *Fabrizio De André. Cantastorie fra parole e musica*, Roma, Carocci, 2011, p. 37.
29. La poesia di Villon è *Le testament*, nota anche come *Le grand testament* (in François Villon, *Poesie*, Milano, Feltrinelli, 2008); la canzone di Marcy è invece *File la laine*.
30. Le musiche di *Per i tuoi larghi occhi*, *La città vecchia* e *Il testamento* sono opera di Elvio Monti, ma furono accreditati a De André perché Monti non era iscritto alla Siae; cfr. Così-Ivaldi, *Fabrizio De André*, p. 39.
31. Cfr. Viva, *Non per un dio ma nemmeno per gioco*, e le numerose interviste di quegli anni raccolte in Sassi-Pistarini, *De André talk*.
32. Bertocelli, *Belin, sei sicuro?*, p. 87.
33. Ivi, p. 73. Reverberi, tra l'altro, sostiene di aver avuto in parte anche un ruolo di autore, sia in *Tutti morimmo a stento* sia ne *La buona novella*.
34. Le uniche eccezioni sono le musiche di *Ave Maria* (accreditata a Gian Piero Reverberi) e quella de *Il testamento di Tito* (accreditata a Corrado Castellari).
35. Fanno eccezione *Sogno numero due* (il cui testo fu composto da De André insieme a Roberto Dané) e, ovviamente, *Canzone del maggio*, liberamente ispirata a *Chacun de vous est concerné* di Dominique Grange.

36. Mentre De André è dichiaratamente anarchico, le posizioni dei suoi tre collaboratori si avvicinano più al marxismo; cfr. Bertoncelli, *Belin, sei sicuro?*, p. 87.
37. Diversamente dagli altri dischi degli anni Settanta *Volume 8* non è un album a tema, e non nasce a partire da un progetto ben definito.
38. Tutte le canzoni dei due dischi sono opera di De André e Bubola con l'eccezione di *Avventura a Durango* in *Rimini* (traduzione di *Romance in Durango* di Bob Dylan e Jacques Levy) e *Ave Maria* ne *L'indiano* (canto tradizionale sardo adattato da Albino Puddu e poi ulteriormente rielaborato).
39. Nella composizione di alcuni brani de *Le nuvole* intervengono anche altri autori: nel dettaglio, Massimo Bubola per il testo di *Don Raffaè* e Ivano Fossati per quelli delle due canzoni in genovese, *Megu megun* e *'Á çimma*.
40. Roberto Cappelli (*Mucchio Selvaggio*), *Cantico per i diversi*, settembre 1992; in Sassi-Pistarini, *De André talk*, p. 349.
41. Franco Fabbri, *De André il progressivo*; ne *Il suono e l'inchiostro*, p. 98.
42. Cappelli, *Cantico per i diversi*, p. 350.
43. La cesura netta e definitiva tra arte e artigianato può essere essa stessa, a ben vedere, considerata un prodotto del Romanticismo.
44. Cfr., fra gli altri, Così-Ivaldi, *Fabrizio De André*, p. 41.
45. Secondo Roberto Dané è proprio questa la più grande dote di De André; cfr. Bertoncelli, *Belin, sei sicuro?*, p. 87.
46. Le collocazioni dei vari documenti consultati presso l'archivio De André di Siena a cui si fa riferimento qui sono quelle riportate in Marta Fabbrini e Stefano Moscadelli, *Archivio d'Autore: le carte di Fabrizio De André*, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2012. I materiali di studio e di lavoro corrispondono, nella suddivisione interna del catalogo di Fabbrini e Moscadelli, alla sezione G, e in particolare, per quanto ci riguarda, alla seconda e alla terza parte di questa sezione.
47. Collocazione: IV/197, cc. 16 num. I. 1-31 (Fabbrini-Moscadelli, p. 192).
48. Collocazione: IV/197, I. 3 (Fabbrini-Moscadelli, p. 192).
49. Collocazione: IV/197, I. 4-7 (Fabbrini-Moscadelli, p.192).
50. Collocazione: IV/200, cc. 32 num. L.1-62 (Fabbrini-Moscadelli, p. 196).
51. Valgono le precisazioni e le considerazioni già fatte a questo proposito nel paragrafo precedente.
52. Collocazione: IV/200, L. 26 (Fabbrini-Moscadelli, p. 196).
53. Collocazione: IV/200, L. 27 (Fabbrini-Moscadelli, p. 196).
54. Collocazione: IV/200, L. 44 (Fabbrini-Moscadelli, p. 196).

Capitolo II. Teoria e pratica del canzoniere deandreoiano

II – 1. Aedi e rapsodi, trovatori e menestrelli

Se il primo capitolo si apriva con il riferimento allo Shakespeare artigiano del teatro riscoperto grazie a Muriel Bradbrook a partire dalla fine degli anni Sessanta, il presente prende le mosse da una figura che, per quanto ci riguarda, non è certo meno emblematica: quella di Omero. Il leggendario bardo cieco e i due poemi a lui tradizionalmente attribuiti – *Illiade* e *Odissea* – ci introducono efficacemente, infatti, ad alcuni caratteri-chiave dell'opera di Fabrizio De André che saranno delineati nelle prossime pagine, e che per molti aspetti ci riconducono, per l'appunto, alle origini della cultura occidentale, laddove non solo era sancito il "«primato dell'acustico» rispetto al «visivo» [...] della φωνή sul γράμμα, della voce sulla scrittura"⁵⁵, ma dove i bardi erano anche "*specialisti della memoria*"⁵⁶ collettiva e di quella memoria fondamentale a servizio. Vale la pena, credo, osservare già qui in apertura come la questione omerica – la quale, riassumendo, non è altro se non il "dubbio dell'esistenza dell'autore del massimo classico greco"⁵⁷ – ponga contemporaneamente al centro e alle origini della nostra tradizione letteraria l'opera in sé, e non il suo creatore.

Nella Grecia arcaica delle origini il poeta è l'aedo, il cantore⁵⁸ che, accompagnandosi con uno strumento musicale a corda e appoggiandosi presumibilmente a melodie attingibili da un repertorio, narra in versi, di fronte a un uditorio, le gesta degli dei e degli eroi, attinte a loro volta, in gran parte, dall'ampio bagaglio della mitologia, cuore dell'identità greca. L'aedo non

inventa storie, quindi, semplicemente le racconta: ce ne offrono una prova, fra l'altro, proprio i proemi dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, dove il poeta invoca la Musa e le chiede di cantargli dei danni provocati agli achei dall'ira di Achille e del lungo peregrinare di Odisseo durante il suo νόστος, il suo ritorno a Itaca da Troia. Vicende, in entrambi i casi, già ben note al pubblico che di volta in volta si raduna ad ascoltare l'aedo, a tutti gli effetti patrimonio collettivo e materia a cui il poeta – ben lungi dall'esserne il creatore – non si limita che a dare una forma; non è un caso se, come ci ricorda Bruno Gentili, nell'*Odissea* il cantore Femio viene collocato tra gli artigiani.⁵⁹

La caratteristica che, comunque, distanzia maggiormente l'aedo dal poeta così come noi lo intendiamo oggi è sicuramente quella dell'oralità. I poemi omerici, trascritti per la prima volta, si presume, tra la fine dell'VIII e l'inizio del VII secolo a.C., nascono e appartengono, originariamente, a un contesto culturale a cui la pratica della scrittura, se non del tutto sconosciuta, è comunque ancora per lo più estranea, e in cui la letteratura, data la sua marcata componente collettiva, ha una funzione sociale che fa della *performance* orale dell'aedo di fronte a un uditorio la sua realizzazione naturale. È bene sottolineare che l'oralità di cui si parla non riguarda soltanto la trasmissione del testo – e quindi, sostanzialmente, la sua memorizzazione – ma anche e soprattutto il suo strettissimo rapporto con l'accompagnamento musicale, da un lato, e la sua genesi, dall'altro.

Se risulta ormai appurato che musica e letteratura costituiscano in questa fase e in questo contesto un insieme unitario, dobbiamo notare come ciò dipenda, in gran parte, dall'ambito performativo orale in cui l'aedo si trova a operare, e in cui la melodia costituisce non solo un canale privilegiato per

la trasmissione immediata del testo al pubblico e per una sua fruizione più agevole, ma anche uno strumento che facilita notevolmente il compito del poeta medesimo. È infatti opinione diffusa, tra gli studiosi, che durante i secoli precedenti all'adozione della scrittura per la redazione delle opere letterarie l'aedo non si limitasse a riprodurre davanti al suo uditorio testi precedentemente memorizzati; si pensa, invece, che un ruolo fondamentale sia stato allora svolto dall'improvvisazione, e cioè dalla capacità del cantore di narrare la propria materia conferendole una forma sempre diversa, anche a seconda del luogo, dell'occasione e della tipologia di pubblico presente.

Prendendo in considerazione, ancora una volta, l'*Iliade* e l'*Odissea*, se è vero che la loro mole e la loro complessità sembrano presupporre – almeno nella forma in cui i due poemi sono giunti fino a noi – la possibilità di trascrivere, già all'epoca, quantomeno alcune parti e l'intervento ordinatore – se non propriamente autoriale – di un individuo o di un gruppo ristretto, è anche vero però che numerose sono le caratteristiche formali delle due opere che ci rimandano a un universo letterario inequivocabilmente orale: ad esempio, il modo di procedere tipicamente paratattico e le espressioni e i versi formulari, che, ricorrendo simili o identici al ricorrere di simili o identiche situazioni narrative, fungono da appoggio al canto improvvisato dall'aedo, esattamente come la struttura ritmico-melodica sulla base della quale egli elabora la sua poesia.

Nel complesso, la letteratura greca di questo periodo ci appare più come un insieme di pratiche orali dal forte significato collettivo, che non come un *corpus* di testi scritti riconducibili all'attività di singoli autori; come un'entità estremamente fluida e allo stesso tempo vivace, in continuo movimento e in continua definizione: fondamentalmente, come una tradizione aperta, data

non tanto dalla conservazione e dalla trasmissione di un patrimonio fisso e immutabile, ma resa viva dai continui e molteplici apporti. Una tradizione, scrive Bruno Gentili,

non chiusa, statica, come un prodotto finito o un repertorio di convenzioni inalterabili, ma dinamica e aperta alle innovazioni che ciascun poeta introduce, sul piano del lessico, della semantica formulare e del racconto, per adeguare il suo canto alle esigenze concrete della *performance* in rapporto alle diverse occasioni e alle attese del pubblico.⁶⁰

Questo, almeno, fino a quando l'adozione sempre più diffusa della scrittura porta con sé inevitabili cambiamenti, e alla figura dell'aedo va gradualmente sostituendosi quella del rapsodo, che recita – non più canta – a memoria i versi dell'epica ormai canonizzata e normalizzata. In questa fase, se da un lato la dimensione orale continua a sopravvivere accanto a quella scritta – che con il tempo la soppianderà quasi del tutto – dall'altro le sue caratteristiche e condizioni risultano profondamente mutate: compito di chi declama, ora, non è più quello di contribuire direttamente a plasmare la tradizione con il proprio canto, ma, come ci suggerisce l'etimologia legata al verbo *ράπτειν* (cucire), quello di trasmettere testi⁶¹ già sostanzialmente fissati dalla scrittura, che il rapsodo non si limita che a "cucire insieme".

Risulterà certo evidente, a questo punto, l'analogia fra molte delle caratteristiche qui sopra delineate in riferimento all'epica greca e alla figura dell'aedo e certi tratti dell'opera di Fabrizio De André che sono già stati individuati nel corso del primo capitolo, e che verranno più diffusamente e accuratamente discussi nei prossimi paragrafi. Prima di passare a considerarli nel dettaglio, però, sarà bene richiamare e descrivere brevemente anche una seconda e, per quanto ci riguarda, altrettanto

importante tradizione letteraria, che cronologicamente si colloca circa venti secoli dopo gli aedi: la tradizione dei trovatori, e più in generale della poesia per musica del Basso Medioevo, in gran parte eseguita e diffusa dai giullari tanto nelle corti quanto nelle pubbliche piazze.

Per De André, fra l'altro, si tratta in questo secondo caso di un punto di riferimento palese e indiscutibile: non solo, infatti, il cantautore vanta origini provenzali e intrattiene contatti con la lingua e la cultura francesi fin dalla più tenera età per tramite del padre⁶², ma soprattutto la canzone trobadorica, nello specifico, costituisce per lui un fondamentale modello all'epoca degli esordi, considerate anche le importanti mediazioni rappresentate allora dall'ascolto di Brassens e dai contatti con il chitarrista Vittorio Centanaro, di cui si è già avuto modo di dire. Una significativa testimonianza, a tal proposito, ci viene fornita da varie interviste raccolte da Sassi e Pistarini e risalenti agli anni appena successivi all'esordio, in cui spesso si fa riferimento – sia da parte del giornalista di turno sia da parte di De André medesimo – a un quasi mai esaustivamente chiarito carattere "medievale" del cantautore, con il richiamo diretto, peraltro, a figure come quelle del trovatore e del menestrello.

Un articolo apparso su *TV Sorrisi e Canzoni* nel luglio del 1967, per esempio, è intitolato *Fabrizio De André, il menestrello in microsolco*, e appena sotto il titolo, accanto alla fotografia che lo ritrae con la chitarra in mano, leggiamo una dichiarazione di De André che afferma di essere senz'altro un cantautore, ma di preferire a questo termine, secondo lui vago e impreciso, quello più specifico di trovatore, con esplicito riferimento ai provenzali.⁶³

Non mi soffermerò ora sulle ovvie e numerose differenze che separano l'universo della poesia per musica medievale da quello della canzone d'autore novecentesca, persino da quella – pur del tutto peculiare – di Fabrizio De André. Invece, mi concentrerò su quegli aspetti che, anche considerata l'enorme distanza tra le due tradizioni e i due diversi modi di concepire poesia e musica, contribuiscono indiscutibilmente ad avvicinare il cantautore a quel Medioevo da lui e intorno a lui continuamente evocato. A tal fine, sarà bene innanzitutto precisare che i due termini utilizzati nell'articolo citato sopra come sinonimi – trovatore e menestrello – indicano in realtà, nella cultura medievale, due figure ben distinte. I trovatori – nella Provenza del XII e del XIII secolo – sono innanzitutto gli autori e poi spesso anche gli esecutori professionisti, legati a filo doppio all'ambiente delle corti, di composizioni liriche in lingua d'oc per lo più in forma di canzone, pensate per l'accompagnamento musicale di uno strumento a corda.

Questi testi, che hanno di solito come motivo centrale il cosiddetto "amor cortese", ricevono quindi dai loro autori tanto una sistemazione scritta quanto una melodia abbinata che ne specifica la destinazione squisitamente orale, connessa con l'esecuzione cantata dello stesso trovatore o di altri, così da risultare di una duplice natura, sospesa tra la scrittura e l'oralità, e tra la musica e la poesia. D'altra parte, se sarebbe sbagliato sottovalutare o addirittura perdere di vista la dimensione relativa alla *performance* musicale, bisogna certamente riconoscere che al centro di queste composizioni ci sia senza dubbio il testo letterario, e che la melodia – per quanto, anche in questo caso, elemento strutturale e determinante per la natura della composizione stessa – sia in fin dei conti, più che altro, una componente di appoggio per la declamazione dei versi. Ce lo dimostra il fatto che, come nota Henri-Irénée Marrou⁶⁴, a fronte

dei più di duemilacinquecento testi trobadorici a noi pervenuti, abbiamo oggi a disposizione soltanto poche centinaia delle corrispondenti melodie; il che, oltre a costituire, pare, una prova della scarsa considerazione a esse riservata, sembrerebbe anche informarci del loro carattere essenzialmente formulaico.⁶⁵

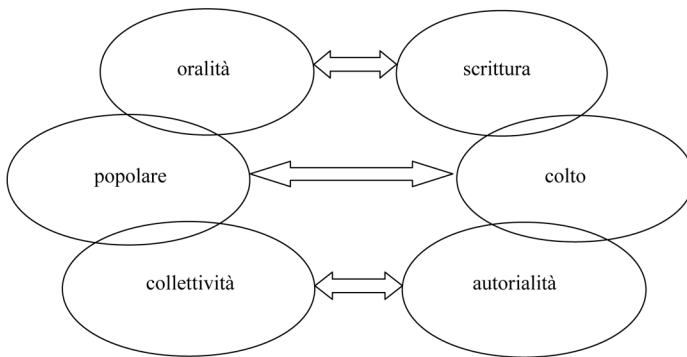
Per quanto riguarda invece i menestrelli, è sulla questione dell'autorialità che si gioca un netto scarto: a differenza dei poeti-compositori, infatti, questi ultimi sono di norma intrattenitori dediti esclusivamente all'esecuzione di materiale composto da altri, o tramandato per mezzo della memoria collettiva; totalmente immersi nell'oralità, quindi, ed estranei o comunque lontani dalla pratica della composizione e della scrittura. Se si tralascia il significato più storicamente specifico del termine – che li vorrebbe a corte, alle dirette dipendenze di un signore⁶⁶ –, i menestrelli rappresentano inoltre, a tutti gli effetti, una sottocategoria dei giullari, e cioè di quelle figure dedite, nel Basso Medioevo, praticamente a ogni forma di intrattenimento, e presenti non solo nei castelli e nelle corti signorili, ma anche e soprattutto nelle pubbliche piazze, girovaghi per natura e per mestiere.

È proprio forse quest'ultimo aspetto a legittimare e a rendere plausibile il richiamo alla figura del menestrello in riferimento a Fabrizio De André, perché se è vero che da un lato il suo essere autore di canzoni sembrerebbe avvicinarlo più che altro, come abbiamo visto, ai trovatori, dall'altro almeno un paio di caratteristiche della sua particolare personalità di cantautore sono evidentemente e indiscutibilmente "giullaresche". La prima ha a che fare con la sua tendenza a ibridare le forme della tradizione nel momento stesso in cui le riprende, e a mescolare in modo estremamente originale elementi colti con elementi popolari. La seconda, di carattere più ideologico che

strettamente formale, riguarda la figura del giullare – come ben scrive Sandra Pietrini – più che altro come "filigrana"⁶⁷, e si concretizza nell'attitudine di De André a ribaltare parodisticamente il punto di vista comune e a mettere provocatoriamente in discussione la morale dominante.

II – 2. Tre dialettiche-chiave

L'excursus delle pagine precedenti, oltre a disegnare una sorta di filo rosso che unisce gli aedi e i rapsodi della Grecia arcaica, i trovatori e i menestrelli medievali e il cantautore novecentesco Fabrizio De André, pone anche in evidenza una serie di concetti – alcuni dei quali già introdotti o accennati nel primo capitolo – che è ora giunto il momento di definire in modo esaustivo e di disporre all'interno di uno schema che occorrerà tenere presente anche in seguito, per l'analisi delle opere. Si tratta, nello specifico, di tre coppie di concetti opposti, muovendosi tra i quali l'arte cantautorale di De André si definisce dialetticamente di continuo:



Vediamo ciascuna delle tre coppie nel dettaglio. Di oralità si è ampiamente discusso in riferimento alle figure analizzate nel paragrafo precedente: al canto improvvisato dell'aedo, che a partire da una melodia e da una metrica già sostanzialmente definite dà una forma sempre nuova alla materia eroica e mitologica; al rapsodo che "cuce insieme" i versi nel momento stesso in cui li recita; alle canzoni trobadoriche, di cui le melodie formulaiche abbinata ai testi precisano la destinazione performativa; infine, agli intrattenimenti dei menestrelli, le cui esecuzioni sono affidate per lo più all'esercizio della memoria. Come abbiamo in parte già visto, dinamiche simili a quelle descritte per le suddette figure si ritrovano anche in De André.

Alla dimensione dell'oralità, connessa per sua natura, più che altro, con la componente musicale⁶⁸, si sovrappone però con forza, nell'opera del cantautore, anche quella della scrittura, legata non solo alla mutata funzione della poesia e della musica attraverso i secoli, ma anche a quella fondamentale ispirazione letteraria che costituisce, sappiamo, la vera ragion d'essere delle sue canzoni. L'opera di De André oscilla quindi in continuazione tra queste due dimensioni, rivelando una fondamentale dialettica interna tra le componenti musicale e performativa proprie di qualsiasi canzone e quel testo in cui si concretizza l'ambizione fondamentalmente letteraria dell'autore.

Persino nei concerti dal vivo – che il cantautore inizia a tenere soltanto a partire dalla metà degli anni Settanta – , se sappiamo che da un lato egli preferiva non allontanarsi, durante l'esecuzione, dalle versioni delle canzoni stabilite in sede di registrazione ed era solito richiedere esplicitamente ai musicisti che lo affiancavano di non improvvisare sulla partitura⁶⁹, dall'altro abbiamo anche diverse testimonianze del fatto che nemmeno i testi fossero, in realtà, così fissi e inalterabili come si

potrebbe immaginare, e che a volte, anzi, essi venissero più o meno pesantemente ritoccati a seconda dell'occasione.

Nell'archivio di Siena, per esempio, è conservato un documento⁷⁰ con il testo integrale di una versione di *Via della Povertà* – a sua volta traduzione a firma De André-De Gregori di *Desolation Row* di Bob Dylan⁷¹ – in cui ai nomi dei personaggi che popolano il vicolo dylaniano – da Cenerentola a Romeo, dal Buon Samaritano a Ofelia, da Casanova a Ezra Pound – vengono sostituiti quelli di personalità di spicco nell'Italia degli anni Ottanta, tra cui Pertini, Craxi, papa Wojtyła, Berlinguer, Sindona, Agnelli, Bearzot; il tutto, presumibilmente, in previsione di un concerto in cui il cantautore si sarebbe ritagliato un po' di spazio per la satira politica e sociale. Non può che risultare evidente, anche qui, l'analogia tra l'operazione compiuta da De André su questo testo e quella dell'aedo che adatta in continuazione la propria materia all'occasione e al pubblico che si trova di fronte, o la somiglianza tra la parodia deandreiiana e l'irriverenza che abbiamo individuato come tipica del giullare.

La seconda coppia di concetti riguarda invece la dialettica colto-popolare, e quindi la compresenza, nell'opera di De André, di elementi – sia letterari che musicali – ripresi tanto dalla tradizione colta quanto dalla tradizione popolare, e la sintesi estremamente originale che ne deriva. Bisognerà intanto chiarire quale significato abbia in questo contesto il termine "popolare", considerata la stratificazione semantica a cui l'aggettivo è stato ed è tuttora soggetto. In contrapposizione a "colto", "popolare" non è qui da intendersi come sinonimo né di "pop" – e quindi come espressione della cultura di massa e insieme prodotto dell'industria culturale – né tantomeno di "popolaresco" – e cioè proprio delle classi economiche e sociali subalterne; al contrario,

"popolare" va inteso qui nel suo significato originario – quello più puro, indicatoci dall'etimologia – in quanto relativo a un popolo come insieme di individui accomunati dai medesimi costumi e dalle medesime tradizioni. Nella stessa accezione, in fin dei conti, con cui lo intendeva Béla Bartók quando raccoglieva le musiche popolari nelle campagne dell'Europa orientale, e ne scriveva distinguendole molto chiaramente da quelle popolari, espressione invece del mondo borghese e cittadino.⁷²

Si è detto che la mescolanza di elementi colti con elementi popolari riguarda in De André tanto la componente del testo quanto quella della musica. Basti pensare a un disco come *Tutti morimmo a stento*, dove la forma colta della cantata à la Bach non esclude la presenza di forme tipicamente popolari quali la ballata e il girotondo, o ancora a un disco come *Le nuvole*, in cui il palese rimando letterario ad Aristofane e la citazione dell'opera buffa e di altri generi della musica colta sono controbilanciati da elementi inequivocabilmente popolari fra cui spicca l'utilizzo dei dialetti genovese e sardo.

Bisogna notare, comunque, che, essendo di solito l'ispirazione di De André di matrice letteraria e risalendo essa spesso e volentieri a una precedente lettura, i riferimenti colti – e letterari – tendono ad abbondare soprattutto per quanto riguarda la componente del testo, pur non essendo raro imbattersi in forme come quelle, per l'appunto, della ballata e della filastrocca popolare (oltre a *Girotondo*, si pensi per esempio a *Volta la carta*). Gli elementi testuali di derivazione colta coprono sostanzialmente due diverse tipologie: la prima riguarda l'utilizzo di forme poetiche dalla consolidata tradizione letteraria, quali la pastorella (*Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers*) o la *chanson de toile*⁷³ (*Fila la lana*), o

quantomeno la ripresa di situazioni narrative ed espedienti stilistici ascrivibili alla suddetta tradizione; la seconda consiste invece nel recupero più o meno palese e nella rielaborazione più o meno massiccia dei testi di altri autori, del presente e del passato (la *Ballata degli impiccati*, per esempio, trae spunto dalla *Ballade des pendus* di Villon⁷⁴, mentre in *Creuza de mă*, come vedremo, sono frequenti e numerosi, anche se probabilmente non altrettanto evidenti, i riferimenti all'*Odissea*).

Per quanto riguarda invece la componente musicale, se nemmeno qui sono esclusi gli elementi di derivazione colta (il tema di *Caro amore*, per esempio, è tratto dal *Concerto d'Aranjuez* di Joaquín Rodrigo, così come quello della *Canzone dell'amore perduto*, abbiamo visto, dal *Concerto in re maggiore per tromba, archi e basso continuo* di Telemann), nell'opera di De André si rintracciano altrettanto e persino più spesso ritmi riconducibili alle danze della tradizione popolare – quali il valzer, la giava, la giga e la tarantella – , una strumentazione che unisce – soprattutto dall'inizio degli anni Ottanta in poi – a quella più tradizionale e consueta della canzone una significativa sezione etnica e, in generale, una semplicità ritmico-melodica e armonica di base che abbiamo già avuto modo di descrivere e che ci rimanda, qui, a quel carattere formulaico della musica osservato a proposito degli aedi della Grecia arcaica e poi dei trovatori medievali. La terza e ultima dialettica, infine, riguarda la tensione fra dimensione autoriale e dimensione creativa collettiva, e, nel ricondurci alle osservazioni fatte in proposito nel corso del primo capitolo, ci introduce al contempo nella particolarissima idea di tradizione che traspare dall'opera di Fabrizio De André, e che proveremo ora a delineare.

II – 3. Quale tradizione?

Tornando per un istante allo schema di qualche pagina fa, si noterà come i sei concetti-chiave cui era dedicato il paragrafo precedente siano stati lì disposti in modo da mettere in evidenza non solo le tre dialettiche individuate alla base dell'opera di De André, ma anche la contrapposizione di due diversi poli, corrispondenti, ciascuno, a quello che potremmo definire un particolare modello culturale. Il polo di destra, nel quale confluiscono i concetti di "scrittura", "colto" e "autorialità" corrisponde a un modello culturale incentrato sulla figura dell'autore come unico creatore e solo vero "proprietario" dell'opera, la quale riceve da lui una sistemazione scritta che la rende fissa e definitiva, e la quale entra così a far parte di un canone di riferimento insieme ad altre opere del medesimo tipo. Il polo di sinistra, al contrario, con i tre concetti di "oralità", "popolare" e "collettività", si riferisce a un modello culturale opposto, che ha al suo centro non l'autore ma l'opera stessa, la quale però, lungi dall'essere qualcosa di fisso e immutabile, è concepita più come un processo che come un prodotto, a cui ciascuno può contribuire e che appartiene non al singolo, ma alla collettività. Mentre, quindi, possiamo facilmente identificare il primo modello con la tradizione – sia letteraria che musicale – colta e con quel canone che viene normalmente insegnato a scuola, con il secondo modello ci avviciniamo molto di più, invece, a quella cultura popolare tramandata oralmente in mille forme e in mille varianti, e per secoli affidata alla memoria collettiva della comunità.

Abbiamo detto che l'arte di De André si definisce dialetticamente di continuo muovendosi per l'appunto fra questi due diversi poli. Non possiamo fare a meno di notare, però, come ciò che contraddistingue maggiormente il cantautore

all'interno del panorama della canzone sia proprio l'enorme peso esercitato, nel suo caso, dal modello culturale rappresentato nella parte sinistra del nostro schema. Se è vero, infatti, che questo peso dipende in parte dalla natura stessa dell'arte cantautorale, e in particolare – come abbiamo visto – dalle sue componenti musicale e performativa, nel caso di De André non basta certo questo a rendere ragione del metodo compositivo che abbiamo ampiamente descritto nel primo capitolo, né delle particolari forme assunte con lui dalla scrittura, che tratteremo nel dettaglio nelle prossime pagine. A motivare, invece, i numerosi punti di contatto tra il cantautore e le figure dell'aedo, del rapsodo, del menestrello e del trovatore – tutte ampiamente collocabili, con la parziale e significativa eccezione di quest'ultimo – all'interno del secondo modello culturale di riferimento, c'è se mai, tutt'al più, una concezione della tradizione del tutto peculiare.

Nel suo libro *Citare la tradizione*⁷⁵, scrivendo a proposito di T. S. Eliot e della quinta e ultima sezione del poema *The Waste Land*, Riccardo Campi spiega il particolare utilizzo che il poeta americano fa delle citazioni nei versi conclusivi⁷⁶, inquadrando brillantemente il tutto in un'idea che vale la pena di considerare, qui, quantomeno nei suoi tratti salienti. Partendo dal presupposto che sia obiettivamente impossibile distinguere sempre e comunque il lavoro dell'immaginazione dal lavoro della memoria, e che quindi in alcuni casi la citazione di opere altrui diventi di fatto un'appropriazione inconscia e inconsapevole⁷⁷, Campi interpreta l'operazione compiuta da Eliot nel finale di *The Waste Land* come un tentativo da parte del poeta di salvare la tradizione – la quale, così com'è, non può essere altro che rovina – recuperandola e però allo stesso tempo, necessariamente, rinnovandola, e collocandola – pur in forma di frammenti – in un nuovo contesto che sia in grado di restituirle

significato e di renderla attuale. Lo stesso Eliot, del resto, distingueva nel suo celeberrimo saggio *Tradition and the Individual Talent* fra "tradition" e "archaeology", e scriveva che "tradition [...] cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour"⁷⁸. La tradizione, in questa prospettiva, è vista più che altro come una meta a cui bisogna giungere e che anzi è necessario riconquistare di continuo, e non come un prodotto del passato da limitarsi a conservare.

È superfluo sottolineare l'enorme distanza che separa T. S. Eliot da Fabrizio De André, soprattutto considerando le forme totalmente diverse che la loro arte assume realizzandosi nel concreto. La stessa idea di tradizione, in fin dei conti, differisce nei due sotto vari aspetti, eppure presenta indiscutibilmente alcuni tratti comuni. In particolare, come in Eliot così anche in De André la tradizione è concepita più come un punto di arrivo che come un punto di partenza, e come qualcosa che, per essere mantenuto vivo e vitale, deve essere continuamente rinnovato e rielaborato, non certo tramandato così com'è.

Come ancora una volta ci suggerisce l'etimologia, del resto, la tradizione non ha soltanto a che fare con l'atto del trasmettere, e quindi del consegnare qualcosa a qualcun altro nella stessa forma in cui lo si era ricevuto, ma anche con l'atto del tradire, e cioè, sostanzialmente, dell'appropriarsene innanzitutto, e poi dell'alimentarlo mettendoci del proprio, e restituendolo in una forma necessariamente diversa da quella di partenza.⁷⁹ Sarà nostro compito mostrare, nei prossimi capitoli, in che modalità questa particolare idea di tradizione si concretizzi nell'opera di Fabrizio De André.

II – 4. In pratica (proposta aperta di classificazione)

Prima di dedicarci nel dettaglio ai tre dischi *Non al denaro non all'amore né al cielo*, *Canzoni* e *Creuza de mă* prenderemo dunque in considerazione il canzoniere deandriano nel suo complesso e, cercando di individuare al suo interno operazioni e modalità ricorrenti, proveremo ad abbozzarne una sorta di classificazione; la quale – pur con tutti i limiti del caso e delle classificazioni in genere – avrà un duplice vantaggio: essa ci servirà, innanzitutto, come bussola per orientarci nella vasta produzione di Fabrizio De André, e al contempo ci sarà utile per identificare come, nella pratica, si concretizzi la particolare idea di tradizione che abbiamo delineato nel paragrafo precedente.

In un primo gruppo faremo rientrare i numerosi brani originali, ovvero quei brani che, pur rivelando, in genere, un grande debito nei confronti di altri autori e di altre opere così come della tradizione sia colta che popolare, non nascono palesemente a partire da un testo – letterario o musicale – già esistente, ma dalle intuizioni di De André e dei suoi collaboratori. In un secondo gruppo collocheremo invece gli adattamenti, e quindi quelle canzoni il cui testo o la cui musica vengono creati su misura per una musica o per un testo – rispettivamente – preesistenti. La terza categoria comprenderà le traduzioni, e cioè le versioni in italiano a opera di De André di canzoni originariamente in lingua inglese o francese. La quarta categoria sarà dedicata alla modalità della riscrittura, e riguarderà quindi l'operazione compiuta dal cantautore e dalla sua squadra in alcuni *concept* album che "riscrivono" un'opera letteraria complessa, non solo arricchendola della dimensione musicale, ma modificandone radicalmente anche la forma e piegandone il contenuto ideologico al proprio messaggio. Il quinto gruppo, infine, si rivolgerà esclusivamente alla più

particolare e radicale delle operazioni compiute da De André nei confronti della tradizione: quella dell'album *Creuza de mă*⁸⁰, a cui sarà dedicato per intero l'ultimo capitolo di questo lavoro e che consiste in una originalissima rielaborazione e riappropriazione di forme e linguaggi tradizionali, sia linguistici e letterari che musicali.

a) Brani originali

La categoria dei brani originali è – come ci si potrebbe aspettare – numericamente la più corposa delle cinque. Si tratta, è evidente, di un gruppo estremamente vario ed eterogeneo, che raccoglie opere anche molto diverse l'una dall'altra per periodo di composizione, tematiche, forme e linguaggi utilizzati; tuttavia, se c'è una caratteristica che, io credo, le accomuna tutte quante, essa consiste proprio in quella tendenza a recuperare materiale già esistente, ad appropriarsene e a riutilizzarlo secondo i propri modi e i propri scopi, che abbiamo già individuato come tipica di Fabrizio De André. Ed è proprio in questa tendenza, innanzitutto, che la particolare idea di tradizione delineata nel paragrafo precedente si concretizza: una tradizione, potremmo dire, come organismo vivente, che per continuare a vivere non può mai rimanere uguale a se stessa, ma deve continuamente cambiare e adattarsi a nuove condizioni e nuove circostanze. A esemplificare questa prima categoria ho scelto due brani scritti a circa quindici anni di distanza l'uno dall'altro: *Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers* e *Volta la carta*.

Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers, pubblicato per la prima volta su 45 giri nel 1963 come lato B de *Il fannullone* e inserito poi in *Volume 1* nel 1967⁸¹, nasce, secondo la testimonianza del co-autore Paolo Villaggio⁸², da un'intuizione iniziale di De André, il quale aveva scritto alla chitarra un tema

per corno e voleva sviluppare questo tema in forma di canzone. Partendo da una musica già definita nei suoi tratti fondamentali e nel suo strumento tematico, quindi, De André e l'amico Villaggio si divertono a comporre insieme il testo, che, a sua volta, costituisce il punto di partenza per il completamento della sezione musicale e – non di minore importanza – per lo splendido arrangiamento di Gian Piero Reverberi.⁸³ *Carlo Martello* è perciò, in tutto e per tutto, un brano originale, interamente composto e curato da De André e dai suoi collaboratori; eppure, i riferimenti alla tradizione – letteraria, *in primis*, ma anche musicale – sono così abbondanti e smaccati da risultare una componente tutt'altro che secondaria, e da racchiudere in sé, in fin dei conti, il senso stesso della canzone, costituendo essi lo specchio formale dell'abbassamento ironico cui è sottoposta la figura di re Carlo.

Mentre la marcia scandita dal corno nelle battute iniziali ci introduce in ambiente inequivocabilmente epico – ed epico francese, nello specifico⁸⁴ –, ai toni da *chanson de geste* delle prime strofe va presto a sovrapporsi, con l'entrata in scena della "pulzella", una situazione narrativa radicalmente estranea a questo genere, e tipica invece della pastorella. La sovrapposizione delle due forme letterarie, tuttavia, non è segnalata né dalla struttura musicale – che si ripete sostanzialmente uguale dall'inizio alla fine, secondo lo schema AAB-AAB-AAB-AAB-AA⁸⁵ – né, soprattutto, dalla lingua e dallo stile, ovunque artificiosamente altisonanti e ricchi di arcaismi; sono soltanto l'arrangiamento di Reverberi e la *performance* di De André – in modo discreto eppure estremamente efficace – a caratterizzare ironicamente i personaggi e a sottolineare l'effetto parodico complessivo. Ed è proprio la parodia il filtro attraverso cui il cantautore, qui, può approcciarsi alla tradizione e permettersi di recuperarne le

forme, riempiendole di un significato nuovo e coerente con la sua poetica e la sua ideologia.

Per quanto riguarda invece *Volta la carta*, scritta insieme a Massimo Bubola e inserita nell'album *Rimini* – del 1978 – subito dopo la *title track*⁸⁶, anche in questo caso assistiamo a un recupero massiccio di forme e linguaggi tradizionali e a un loro riutilizzo originale, sebbene ciò avvenga, rispetto a *Carlo Martello*, in chiave decisamente più popolare, e sia da ricollegare alla particolare tematica dell'album – ovvero la piccola borghesia italiana. La musica popolare, che viene chiaramente distinta da Bubola – intervistato da Bertonecelli⁸⁷ – da quella nazional-popolare e che costituisce insieme al rock di matrice anglosassone l'anima sonora di *Rimini*, è presente in *Volta la carta* sotto forma di giga, e quindi di danza veloce in tempo di sei ottavi:



Nel testo, invece, il recupero di elementi tradizionali avviene sostanzialmente su due livelli. Il primo è quello della forma complessiva di filastrocca in rima, su cui però De André e Bubola cuciono – con una tecnica che ricorda molto quella dei rapsondi – immagini e suggestioni per lo più estranee al testo di partenza nelle versioni tramandate, nonché una storia che, con il suo chiaro svolgimento lineare, ne arricchisce e movimentata la struttura iterativa. Il secondo livello ha invece a che fare con i

numerosi riferimenti testuali, più o meno palesi, ad altre filastrocche o canzoni popolari: il nome della protagonista Angiolina, per esempio, rimanda immediatamente alla canzone tradizionale veneta di cui Bubola parla a Bertoncetti nel corso dell'intervista, mentre il personaggio di Madama Dorè, presente nell'ultima strofa, è lo stesso di una nota filastrocca per bambini.⁸⁸

b) Adattamenti

All'interno della categoria degli adattamenti possiamo distinguere due gruppi, a seconda che a venire adattato sia un testo oppure una musica preesistente. Un palese esempio del primo tipo è rappresentato da *S'i' fosse foco*, pubblicato su *Volume 3* nel 1968⁸⁹ e adattamento in forma musicata del più noto sonetto di Cecco Angiolieri.⁹⁰ Se la fascinazione di De André per il Medioevo è ormai cosa nota, nemmeno la scelta del poeta senese deve particolarmente stupire, dal momento che il suo antistilnovismo, il suo stile crudo e diretto e insieme le tematiche predilette del vino, del gioco e dell'amore carnale non potevano che costituire fonte di spunto e di ispirazione per il cantautore, soprattutto all'epoca.

L'operazione compiuta da De André consiste qui sostanzialmente nella composizione, a partire dal sonetto di Angiolieri, di una musica che a esso si adatti: il testo di partenza, quindi, non viene per nulla modificato, senonché, secondo una procedura tipica della ballata, nell'adattamento deandreiiano la prima stanza viene ripetuta pari pari anche in chiusura, a garantire una perfetta circolarità. Il tema musicale principale in tre ottavi e la ritmica fortemente scandita che caratterizzano le due quartine iniziali vengono anticipati da chitarre e tamburo all'interno di una breve introduzione

strumentale, ripetuta poi anche in seguito a inframmezzare le due strofe:

A segnalare il passaggio testuale dal fronte alla sirma, invece, corrisponde il passaggio a un secondo tema – sempre in tre ottavi – e a una ritmica più movimentata grazie anche all'utilizzo della fisarmonica, salvo poi il ritorno al tema principale in chiusura, in corrispondenza della ripetizione circolare della prima quartina.

Operazione opposta e insieme del tutto peculiare è invece quella compiuta nel caso de *La morte*, brano contenuto, come *Carlo Martello*, in *Volume 1*⁹¹. Qui, infatti, De André adatta sì un testo da lui composto a una musica preesistente, ma, a differenza di quanto avviene in *Caro amore* o *La canzone dell'amore perduto* – dove il testo viene adattato, come abbiamo visto, a un precedente tema strumentale – ne *La morte* la musica di riferimento è invece quella di un'altra canzone, e precisamente di *Le verger du roi Louis* di Georges Brassens.⁹²

De André, quindi, recupera anche qui, come tante altre volte, un brano del maestro francese, ma anziché tradurne il testo – il quale, peraltro, è di fatto una poesia di Théodore de Banville che Brassens aveva a sua volta musicato –, decide di mantenerne la

musica, e di cucirvi sopra parole originali. Dalla poesia di Banville dedicata al verziere del re Luigi, e cioè al terreno riservato alle impiccagioni nella Francia pre-rivoluzionaria, si passa, nella canzone di De André, al tema della morte in generale, la quale compare nei suoi versi personificata tra suggestioni medievali ed echi di poesia contemporanea:

La morte verrà all'improvviso
Avrà le tue labbra e i tuoi occhi
Ti coprirà d'un velo bianco
Addormentandosi al tuo fianco.

Nell'ozio, nel sonno, in battaglia
Verrà senza darti avvisaglia
La morte va a colpo sicuro
Non suona il corno né il tamburo.
[...]⁹³

Da notare soprattutto è come, grazie alla straordinaria capacità del cantautore di recuperare materiale di varia provenienza e di riutilizzarlo in modo assolutamente libero e originale all'interno di un nuovo contesto e di un nuovo "impasto", la palese citazione da Pavese del primo e del secondo verso (*Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*⁹⁴) non solo si adatti inaspettatamente alle immagini più convenzionali e topiche della morte giustiziera e livellatrice, ma finisca anche per renderle più attuali e vicine a una sensibilità contemporanea; cosicché, se da un lato il gusto medievaleggiante dell'insieme è indubbio – ed è sottolineato anche dal particolare arrangiamento, con la chitarra ad accompagnare la voce nelle strofe e il flauto dolce e il tamburo nell'introduzione e negli intermezzi⁹⁵ – dall'altro la canzone risulta comunque, nel complesso, estremamente moderna.

c) Traduzioni

Una porzione relativamente modesta – anche se non per questo secondaria per importanza – del canzoniere deandreadiano riguarda le traduzioni, ovvero i brani – opera solitamente di altri cantautori – che De André traduce in italiano dall'inglese o dal francese. Bisogna notare che la pratica della traduzione non coinvolge indistintamente tutta quanta l'attività del cantautore, ma piuttosto determinate fasi all'interno della sua carriera, e in particolare gli esordi (e quindi, sostanzialmente, gli anni Sessanta) e il periodo compreso tra la pubblicazione di *Canzoni* e quella di *Rimini*, a metà degli anni Settanta.

Se nel primo caso il ricorso a questa pratica può essere spiegato con una stretta e vitale vicinanza, all'epoca, ai modelli francesi – primo fra tutti Brassens – , nel secondo la motivazione è piuttosto da ricollegarsi a una crisi creativa e prima ancora personale e familiare⁹⁶, che se da un lato ostacola o addirittura in alcuni casi inibisce la creazione di brani originali, dall'altro favorisce invece l'esercizio sull'opera altrui. Del resto, vista e considerata l'ormai nota tendenza di De André ad appropriarsi liberamente tanto di forme tradizionali quanto di materiale composto da altri, la traduzione non può che apparire, in questa luce, come una delle tante modalità attraverso cui tale tendenza effettivamente si concretizza. Gli aspetti più tecnici in merito alla teoria e alla pratica traduttologica verranno trattati in seguito, relativamente ai brani inseriti nel disco *Canzoni*, del 1974; per il momento, ci limiteremo invece a considerazioni di carattere più generale, anche attraverso alcuni esempi.

Si è detto che le lingue da cui De André traduce sono l'inglese e il francese. Quest'ultimo, appreso in casa dal padre ancora durante l'infanzia, costituisce il fondamentale tramite attraverso il quale il cantautore si accosta inizialmente alla

cultura della canzone e alla pratica della scrittura musicale; non è un caso, quindi, se le sue prime traduzioni vengono realizzate proprio a partire da brani di cantautori francesi, e in particolare dal prediletto Brassens. Tra queste annoveriamo per esempio *Il gorilla*⁹⁷, versione italiana della celebre *Le gorille*⁹⁸ contenuta in *Volume 3*, in cui il giovane De André, pur non allontanandosi quasi mai eccessivamente dalle immagini e dallo spirito del testo di partenza e pur intendendo con ogni probabilità la propria trasposizione più come un omaggio al maestro che non come un brano con una sua effettiva autonomia, mostra comunque di non temere il confronto e soprattutto di non farsi troppi scrupoli nel maneggiare e nel manipolare il testo all'occorrenza, cosicché dalle nove strofe originarie si passa nella sua versione a otto.

Per quanto riguarda invece le traduzioni dall'inglese – lingua appresa da De André molto più tardi e mai davvero padroneggiata del tutto – dopo il lavoro condotto insieme alla sua insegnante Maureen Rix sulla ballata tradizionale *Geordie* nel 1966, bisogna attendere fino all'incontro e alla successiva collaborazione con Francesco De Gregori a metà degli anni Settanta, perché l'apertura verso la musica di Bob Dylan e Leonard Cohen dia i suoi frutti in questo senso.

La frequentazione della canzone d'autore e del rock in lingua inglese prosegue durante gli anni di lavoro con Massimo Bubola, insieme al quale De André traduce la dylaniana *Romance in Durango*⁹⁹ e la inserisce poi nell'album *Rimini*. Rispetto a quanto osservato per *Il gorilla*, è evidente che l'operazione compiuta in questo caso sia molto più radicale: a venire tradotto, in *Avventura a Durango*¹⁰⁰, non è soltanto il testo nel suo significato letterale o possibilmente metaforico, ma anche e soprattutto l'universo di rimandi e riferimenti culturali che fa da cornice alla storia avventurosa e insieme romantica

della coppia di protagonisti (e la traduzione del titolo, a questo proposito, davvero non poteva essere più nel segno):

[...]

*Sold my guitar to the baker's son
For a few crumbs and a place to hide
But I can get another one
And I'll play for Magdalena as we ride.*

Ho dato la chitarra al figlio del fornaio
Per una pizza ed un fucile
La ricomprerò lungo il sentiero
E suonerò per Maddalena all'imbrunire.

[...]

*Then the padre will recite the prayers of old
In the little church of this side of town
I will wear new boots and an earring of gold
You'll shine with diamonds in your wedding gown. [...] ¹⁰¹*

Il frate pregherà per il perdono
Ci accoglierà nella missione
Avrò stivali nuovi, un orecchino d'oro
E sotto il velo tu farai la comunione. [...] ¹⁰²

Si noti come, pur mantenendo l'ambientazione messicana per mezzo dei riferimenti agli Aztechi, alla tequila e alla corrida, nonché la sceneggiatura da "spaghetti-western"¹⁰³ – secondo la definizione di Bubola – dell'originale, De André riesca a far risultare il suo testo immediatamente familiare all'orecchio italiano, e allo stesso tempo a connotare geograficamente i suoi protagonisti in modo da renderli in tutto e per tutto corrispondenti ai due fuggitivi dylaniani. Il rimando alla pizza nella seconda strofa (la prima delle due riportate qui sopra), ben lungi dall'essere casuale, serve, in particolare, ad anticipare la più estrema delle traduzioni compiute da De André e Bubola in

questo testo, e cioè la traduzione dello spagnolo maccheronico che Dylan mescola all'inglese nel ritornello con un napoletano altrettanto maccheronico mescolato invece all'italiano:

[...]
No llores, mi querida
Dios nos vigila
Soon the horse will take us to Durango
Agarrame, mi vida
Soon the desert will be gone
*Soon you will be dancing the fandango. [...]*¹⁰⁴

Nun chiagne, Maddalena
Dio ci guarderà
E presto arriveremo a Durango
Strignime, Maddalena
'Stu desert' finirà
Tu potrai ballare o' fandango. [...]

¹⁰⁵

d) Riscritture

Se fino a ora abbiamo necessariamente considerato il lavoro compiuto su brani a sé stanti, in questa sezione ci occuperemo invece di una modalità che trascende la singola canzone e coinvolge, al contrario, un intero album – e per essere ancora più precisi, un *concept* album. Come abbiamo anticipato sopra, infatti, l'operazione della riscrittura riguarda l'intervento su di un'opera letteraria complessa, il che evidentemente esclude la singola poesia – isolata o all'interno di una raccolta – e il testo della singola canzone. All'interno del canzoniere deandreaiano, di riscrittura vera e propria si può in realtà parlare in due soli casi, a proposito di due *concept* realizzati a un anno di distanza l'uno dall'altro: *La buona novella*, del 1970, e *Non al denaro non all'amore né al cielo*, del 1971. Del secondo, basato sull'*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters, ci

occuperemo nel dettaglio nel prossimo capitolo; in questa sede, proveremo invece a delineare brevemente i caratteri di questa particolare operazione considerando il lavoro su *La buona novella*, ispirato, com'è noto, ai Vangeli apocrifi.

*La buona novella*¹⁰⁶, scritto quasi interamente da De André con l'assistenza del produttore Roberto Dané per la redazione dei testi e quella di Gian Piero Reverberi per le musiche e gli arrangiamenti¹⁰⁷, è il secondo *concept* album realizzato dal cantautore dopo *Tutti morimmo a stento*, e si differenzia radicalmente da quest'ultimo per il fatto che, mentre a fungere da filo conduttore tra i brani di *Tutti morimmo a stento* era soltanto la tematica della morte – oltre che la forma complessiva di cantata *à la* Bach – , il disco del 1970 si ispira invece dichiaratamente a un *corpus* di testi letterari preesistenti, i quali forniscono non solo la materia primaria della narrazione – e quindi le storie di Maria e Gesù di Nazaret – ma anche e soprattutto la particolare prospettiva da cui queste storie sono narrate.

L'operazione della riscrittura, quindi, consiste qui innanzitutto nel recupero del materiale narrativo dei Vangeli apocrifi e nel suo riutilizzo all'interno di un nuovo contesto e in una forma del tutto estranea a quella di partenza, che è naturalmente quella della canzone. De André sceglie di strutturare il lavoro attorno ad alcuni episodi centrali (l'infanzia di Maria, il suo matrimonio con Giuseppe, il concepimento e la nascita di Gesù, la crocifissione) e di inserire il tutto all'interno di una cornice formata dai due cori posti all'inizio e alla fine dell'album, *Laudate dominum* e *Laudate hominem*, i quali costituiscono già un'importante indicazione del ribaltamento di prospettiva effettuato nel disco.

I Vangeli apocrifi, in effetti, più che come diretta fonte letteraria sono presenti ne *La buona novella* come filtro ideologico: come notano Claudio Cossi e Federica Ivaldi¹⁰⁸, il loro apporto concreto sui versi di De André è, tutto sommato, davvero modesto, e anche se l'attenzione ad alcuni dettagli così come l'enfasi posta sull'umanità dei personaggi piuttosto che sulla loro divinità può essere effettivamente rintracciata e ricondotta alle opere degli evangelisti non sinottici, la narrazione è, nel complesso, di matrice inequivocabilmente deandreaiana, così come vanno riconosciute a De André la maggior parte delle immagini e in generale delle soluzioni letterarie presenti nei testi.

Il fulcro della riscrittura effettuata nell'album, allora, è da cercarsi piuttosto, come si diceva, a livello di impostazione ideologica che non propriamente poetica o poetologica, e da questo punto di vista il riferimento ai Vangeli apocrifi non può che assumere un duplice significato. Innanzitutto, esso permette a De André di sottolineare come la sua narrazione – e quindi la sua prospettiva – sia altra, alternativa e diversa da quella ufficiale calata e imposta dall'alto; in secondo luogo – e aspetto, questo, ancora più importante – tale riferimento costituisce la principale chiave di lettura dell'allegoria sviluppata ne *La buona novella* contro il potere e contro l'autorità, così come il cantautore stesso la esplicherà trent'anni più tardi:

[...] alcuni [...] consideravano *La buona novella* anacronistica, perché non si erano accorti che, in effetti, *La buona novella* era un'allegoria. Un'allegoria che si precisava [...] attraverso il paragone fra le istanze più giuste del movimento sessantottino con altre istanze [...] contro l'abuso dell'autorità, contro i soprusi del potere [...] avanzate da un signore di 1969 anni prima che si chiamava Gesù di Nazaret, in nome di una fratellanza universale e di un egualitarismo universale.¹⁰⁹

55. Corrado Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna, Il Mulino, 2000, p. 44.

56. Ivi, p. 128.

57. Aldo Nove, trascrizione del live "Scrivere fra canzone e letteratura", Siena, 11 ottobre 2007; in Centro Studi Fabrizio De André (a cura di), *Il suono e l'inchiostro*, Milano, Chiarelettere, 2009, pp. 291-292.

58. L'etimologia di "aedo" (in greco αοιδός) è connessa proprio con il verbo αείδειν, "cantare".

59. Cfr. Bruno Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 19.

60. Ivi, p. 30.

61. Si noti, a questo proposito, che il sostantivo "testo" è, etimologicamente parlando, il participio passato del verbo "tessere".

62. Cfr. Luigi Viva, *Non per un dio ma nemmeno per gioco. Vita di Fabrizio De André*, Milano, Feltrinelli, 2002, pp. 9- 60.

63. Cfr. Manlio Fantini (*TV Sorrisi e Canzoni*), *Fabrizio De André, il menestrello in microsolco*, 2 luglio 1967; in Claudio Sassi e Walter Pistarini (a cura di), *De André talk. Le interviste e gli articoli della stampa d'epoca*, Roma, Coniglio, 2008, p. 28.

64. Henri-Irénée Marrou, *I trovatori*, traduzione di Anna Maria Finoli, Milano, Jaca Book, 1983, p. 90.

65. Sul carattere formulaico delle melodie trobadoriche si veda anche Francesco Stella, *Appunti per una fenomenologia linguistica della forma canzone dal medioevo a De André*; in Gianni Guastella e Marianna Marrucci (a cura di), *Da Carlo Martello al Nome della Rosa. Musica e letteratura in un Medioevo immaginato (Semicerchio XLIV)*, Pisa, Pacini, 2011, p. 9.

66. L'italiano "menestrello" – come anche il francese *ménestrel* e l'inglese *minstrel* – deriva dal latino *ministerialis*, aggettivo a sua volta connesso con il sostantivo *ministerium* (incarico, servizio).

67. Sandra Pietrini, *L'invenzione romantica del buffone: da giullare di corte a nobile guascone*; in Gianni Guastella e Paolo Pirillo (a cura di), *Menestrelli e giullari. Il Medioevo di Fabrizio De André e l'immaginario medievale nel Novecento italiano*, Firenze, Edifir, 2012, p. 30.

68. A differenza della letteratura, che può essere per lo più fruita e goduta direttamente dalla pagina scritta per mezzo della lettura silenziosa, la musica si realizza e realizza pienamente la propria funzione soltanto quando viene concretamente eseguita.

69. Cfr. Ferdinando Molteni e Alfonso Amodio, *Controsolo. Fabrizio De André e Creuza de mă*, Roma, Arcana, 2010, pp. 25-26.

70. Collocazione: IV/56, c. 1 num. I.185-186 (Marta Fabbrini e Stefano Moscadelli, *Archivio d'Autore: le carte di Fabrizio De André*, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2012, p. 228).

71. Bob Dylan, *Desolation Row*; in *Highway 61 Revisited*, New York, Columbia Records, 1965.

72. Béla Bartók, *Scritti sulla musica popolare*, traduzione di Angelo Brelich, Torino, Boringhieri, 1977.

73. Queste e altre forme ascrivibili alla tradizione letteraria colta vengono elencate da Antonio Tabucchi, *Quando un'epigrafe diventa un racconto*; in Elena Valdini (a cura di), *Volammo davvero. Un dialogo ininterrotto*, Milano, BUR, 2007, p. 130.

74. In François Villon, *Poesie*, traduzione di Luigi De Nardis, Milano, Feltrinelli, 2008.

75. Riccardo Campi, "Citare la tradizione. Sul finale di *The Waste Land*"; in *Citare la tradizione*, Firenze, Alinea, 2003, pp. 21-43.

76. Cfr. Thomas Stearns Eliot, *The Waste Land*; in Stephen Greenblatt (a cura di), *The Norton Anthology of English Literature*, New York, Norton, 2006, p. 2308.

77. "[...] o perché avendo la testa piena di versi altrui ho creduto di lavorare d'immaginazione mentre non lavoravo che di memoria, o perché talvolta ci si imbatte negli stessi pensieri e negli stessi giri di frase, è certo che mi sono rivelato plagiatario senza saperlo"; Voltaire citato in Campi, "Citare la tradizione", p. 22.

78. Thomas Stearns Eliot, *Tradition and the Individual Talent*; in Greenblatt, *The Norton Anthology of English Literature*, p. 2320.

79. Il verbo latino *tradĕre*, da cui deriva il sostantivo "tradizione", continua direttamente in italiano con "tradire", e solo indirettamente con "tramandare". A proposito di diversi modi di concepire la tradizione, si veda anche il *pamphlet* di Maurizio Bettini *Contro le radici. Tradizione, identità, memoria*, Bologna, Il Mulino, 2012.

80. *Creuză de mă* non verrà trattato in questa sede; si veda invece, a riguardo, il quinto capitolo.

81. Fabrizio De André e Paolo Villaggio, *Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers*; in *Volume 1*, Milano, Bluebell Records, 1967.

82. Cfr. Villaggio citato da Stefano Carrai, *Carlo Martello di De André e Villaggio fra pastorelle e goliardia*; in Guastella-Marrucci, *Da Carlo Martello al Nome della Rosa*, p. 106.

83. Nella versione su 45 giri del 1963 il brano presenta l'arrangiamento di Giampiero Boneschi; qui, in ogni caso, consideriamo la versione di *Volume 1*, arrangiata da Reverberi.

84. Nella *Chanson de Roland* il paladino Orlando muore eroicamente, nel tentativo di allertare le truppe di Carlo Magno, proprio suonando con tutte le sue forze un olifante, e cioè un tipo di corno da caccia.

85. Si veda l'analisi di Stefano La Via, *De André 'trovatore' e la lezione di Brassens*; in Guastella-Marrucci, *Da Carlo Martello al Nome della Rosa*, pp. 78-79.

86. Fabrizio De André e Massimo Bubola, *Volta la carta*; in *Rimini*, Milano, Ricordi, 1978.

87. Riccardo Bertoncetti (a cura di), *Belin, sei sicuro? Storia e canzoni di Fabrizio De André*, Firenze, Giunti, 2012, p. 99.

88. *Ibid.* Per il testo della filastrocca *Volta la carta* nella versione più nota e completa si veda <http://bit.ly/2kMm5lQ>; per quello di *Madama Dorè*, invece, <http://bit.ly/2k87Vtc>.

89. Fabrizio De André (testo di Cecco Angiolieri), *S'i' fosse foco*; in *Volume 3*, Milano, Bluebell Records, 1968.

90. Cecco Angiolieri, *S'i' fosse foco*; in Romano Luperini, Pietro Cataldi e Lidia Marchiani, *La scrittura e l'interpretazione (1)*, Palermo, Palumbo, 1996, pp. 348-349.

91. Fabrizio De André (musica di Georges Brassens), *La morte*; in *Volume 1*.

92. Georges Brassens (testo di Théodore de Banville), *Le verger du roi Louis*; in *Les Funérailles d'antan*, Amsterdam, Philips, 1960.

93. De André, *La morte*.

94. Cesare Pavese, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, Torino, Einaudi, 1970.

95. Cfr. La Via, *De André 'trovatore' e la lezione di Brassens*, p. 93.

96. Cfr. Viva, *Non per un dio ma nemmeno per gioco*, p. 159.

97. Fabrizio De André (musica di Georges Brassens), *Il gorilla*; in *Volume 3*.

98. Georges Brassens, *Le gorille*; in *La Mauvaise Réputation*, Parigi, Polydor, 1952.

99. Bob Dylan e Jaques Levy, *Romance in Durango*; in *Desire*, New York, Columbia Records, 1976.

100. Fabrizio De André e Massimo Bubola (musica di Bob Dylan e Jaques Levy), *Avventura a Durango*; in *Rimini*.

101. Dylan, *Romance in Durango*.

102. De André, *Avventura a Durango*.
103. Cfr. Bertocelli, *Belin, sei sicuro?*, p. 99.
104. Dylan, *Romance in Durango*.
105. De André, *Avventura a Durango*.
106. Fabrizio De André, *La buona novella*, Milano, Produttori Associati, 1970.
107. Si consideri quanto già detto a proposito nel primo capitolo.
108. Claudio Cosi e Federica Ivaldi, *Fabrizio De André. Cantastorie fra parole e musica*, Roma, Carocci, 2011, p. 92.
109. Fabrizio De André, *M'innamoravo di tutto – Il concerto 1998*; ne *I concerti*, Milano, Nuvole Production, 2012.

Capitolo III. Le parole degli altri, mio il discorso: *Non al denaro non all'amore né al cielo* (1971)

III – 1. Tra *concept album* e riscrittura collettiva

Non al denaro non all'amore né al cielo esce per la Produttori Associati nel 1971, nel pieno del decennio che, per Fabrizio De André, sarà il più prolifico di sempre: nel giro di undici anni, dal 1967 al 1978, il cantautore pubblica infatti ben nove *long-playing*, contro i quattro del ventennio che si apre dopo l'esperienza del sequestro in Sardegna nel 1979¹¹⁰. Il periodo a cavallo tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, in particolare, non è solo in assoluto il più produttivo dal punto di vista discografico, ma è anche e soprattutto quello in cui giungono a maturazione alcune tendenze relative alle modalità e alle forme della scrittura deandreiana che con il tempo diverranno – come già scrivevamo – un vero e proprio marchio di fabbrica.

La prima di queste tendenze riguarda la scrittura collaborativa. Sebbene, infatti, i quattro dischi pubblicati tra il 1967 e il 1970 – *Volume 1*, *Tutti morimmo a stento*, *Volume 3* e *La buona novella* – siano sostanzialmente opera, a livello autoriale, del solo De André¹¹¹, a mano a mano che i lavori si fanno più complessi e ambiziosi anche il ruolo svolto dai collaboratori tende a farsi via via più ampio e articolato. Da sottolineare ancora, per questi primi anni, è soprattutto il contributo di Gian Piero Reverberi, il quale, ingaggiato e riconosciuto unicamente in qualità di arrangiatore, dà in realtà un'impronta molto forte alla componente musicale nel suo complesso – sia a livello di forme e strutture utilizzate, sia, più

raramente, a livello di scrittura vera e propria – in particolare per quanto riguarda *Tutti morimmo a stento* e *La buona novella*.

Nel caso di quest'ultimo lavoro, alla figura di Reverberi si aggiunge quella, altrettanto fondamentale, del produttore Roberto Dané, il quale, andando ben oltre le mansioni di supervisione e coordinamento discografico che gli competono in prima persona, assiste il cantautore anche durante la fase più propriamente letteraria di scrittura dei testi. Ed è proprio il riferimento a Dané che ci permette di collegarci alla seconda delle tendenze che si consolidano in questo periodo, ovvero l'utilizzo sempre più frequente, e sempre più maturo e originale al tempo stesso, della forma del *concept* album, inaugurata in via sperimentale con *Tutti morimmo a stento* e poi recuperata e ulteriormente sviluppata e approfondita nei tre dischi pubblicati tra il 1970 e il 1973 (tutti prodotti, non a caso, da Roberto Dané): *La buona novella*, *Non al denaro non all'amore né al cielo* e *Storia di un impiegato*.

In questo contesto, possiamo dire che l'album a cui il presente capitolo è dedicato segni un punto di svolta decisivo all'interno della carriera di De André, innanzitutto proprio perché, per la prima volta, il cantautore sceglie in via del tutto intenzionale e meditata di dividerne interamente la scrittura con altri, e precisamente con Giuseppe Bentivoglio per quanto riguarda i testi e con Nicola Piovani per quanto riguarda le musiche; della squadra, anche se non propriamente in veste di autori, fanno poi parte a tutti gli effetti anche i due produttori Dané e Sergio Bardotti. Nel caso specifico si tratta, è bene sottolinearlo, di una scelta che risponde tanto a esigenze e caratteristiche intrinseche a quello che abbiamo visto essere stato da sempre l'approccio di De André alla scrittura – approccio, peraltro, poi confermato anche negli anni a venire – , quanto inevitabilmente legata anche

al contesto storico, politico, sociale e culturale che fa da cornice alla lavorazione dell'album, e che ha come sua premessa fondamentale il Sessantotto.

In questo senso, non del tutto prive di fondamento – per quanto confuse e mosse in buona parte, probabilmente, da rancori personali – appaiono le critiche rivolte da Reverberi ai lavori immediatamente successivi a *La buona novella*, e al fatto che, con Dané di mezzo, De André si fosse calato nel ruolo di intellettuale di sinistra, e avesse cominciato a condurre un discorso troppo scopertamente politico.¹¹² Una conferma, del resto, ci viene dal secondo disco realizzato dal cantautore insieme a Bentivoglio e a Piovani, *Storia di un impiegato*, in cui, a cinque anni di distanza, si cerca di fare il punto sul movimento sessantottino fallendo clamorosamente nell'impresa di ricavarne un messaggio chiaro e coerente da proporre, e mettendone invece in mostra tutte le lacerazioni e le ferite ancora aperte e ormai in cancrena.

Nonostante in *Non al denaro non all'amore né al cielo* i riferimenti diretti alla politica siano molto più limitati e anzi quasi assenti, è indubbio che anche in questo caso il clima post-Sessantotto abbia influito tanto sul taglio conferito al disco – taglio fortemente didascalico – quanto sulla pratica compositiva nel concreto, caratterizzata, secondo le testimonianze di De André e di Piovani, da interminabili chiacchierate, discussioni e confronti all'interno del gruppo di lavoro prima ancora che dalle operazioni di scrittura vera e propria, nelle due fasi di elaborazione dei testi e delle musiche (spesso e volentieri, come già sottolineavamo, a partire da un giro di accordi già abbozzato in precedenza).¹¹³

Di fatto, però, diversamente da quanto avviene nel caso di *Storia di un impiegato*, in *Non al denaro non all'amore né al cielo* De André riesce a evitare di mettere la politica in primo piano spostando il baricentro su un piano essenzialmente umano, e incanalando quindi i contributi dei vari collaboratori nella direzione da lui desiderata. Tanto che proprio Roberto Dané, nell'intervista rilasciata a Riccardo Bertocelli che abbiamo già avuto modo di citare, riconosce appunto in questa straordinaria capacità di mediare, e allo stesso tempo di assorbire gli elementi di provenienza altrui facendoli propri, la principale chiave delle collaborazioni deandreadiane: "Fabrizio ha passato la vita a collaborare [...] Ma è vero che gli altri li usava, per essere sempre se stesso. Era lui il filtro, lui a mediare".¹¹⁴

Per quanto riguarda, d'altro canto, il secondo aspetto che abbiamo accennato sopra, se da un lato *Non al denaro non all'amore né al cielo* si inserisce a pieno titolo nella triade di dischi a tema realizzati da De André e prodotti da Dané all'inizio degli anni Settanta, dall'altro la sua forma di *concept* album è inestricabilmente legata, nel caso specifico, al suo essere la riscrittura di un'opera letteraria, e precisamente dell'*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters. Come nel caso – già rapidamente preso in considerazione – de *La buona novella*, quindi, a fare di *Non al denaro non all'amore né al cielo* un *concept* album non è semplicemente la trattazione di una determinata tematica, né lo svilupparsi di una dimensione narrativa a collegare i diversi brani – come sarà nel successivo *Storia di un impiegato* –, e non è neppure l'utilizzo di una particolare forma o struttura musicale che inglobi in sé le singole canzoni – come era già stato, in buona parte, nel caso di *Tutti morimmo a stento*.

Come per *La buona novella*, invece, anche qui a fungere da collante principale è un'opera letteraria preesistente, a cui non solo si fa esplicitamente riferimento, ma di cui si dispone in modo del tutto libero modificandone la forma e piegandone il contenuto ideologico al proprio messaggio. Se, però, abbiamo visto che ne *La buona novella* il riferimento ai Vangeli apocrifi serviva per lo più, oltre che a fornire il materiale narrativo primario, come pretesto e occasione per elaborare una narrazione alternativa a quella ufficiale e per sviluppare un'allegoria del tutto originale contro il potere e contro l'autorità, nel caso di *Non al denaro non all'amore né al cielo*, al contrario, il lavoro viene inequivocabilmente svolto a partire dal testo letterario di riferimento, considerato non solo nel suo insieme ma anche e soprattutto nelle sue singole parti.

La riscrittura dell'*Antologia di Spoon River* realizzata da De André e dai suoi collaboratori coinvolge sostanzialmente due diverse operazioni, che si fondono nel dare concretamente vita al disco così come noi possiamo fruirlo. La prima è un'operazione di carattere formale, che riguarda, innanzitutto, quella fondamentale "traduzione inter-semiotica"¹¹⁵ mediante la quale dal *medium* letterario dell'antologia poetica di Masters si passa al *medium* della canzone – nelle sue tre componenti letteraria, musicale e performativa –, e che, dato questo presupposto, non può che comportare anche modifiche macro e micro-strutturali al testo di partenza. Tra le modifiche macro-strutturali, la più vistosa è sicuramente la selezione delle liriche operata dal cantautore all'interno dell'antologia, cosicché dai circa duecentocinquanta componimenti del poeta americano si passa, nell'album, a nove brani.

A livello micro-strutturale, invece, l'adattamento dei testi di Masters in forma di canzone implica chiaramente tutta una serie

di modifiche tecniche apportate alle singole poesie, in particolare per quanto riguarda la struttura metrica e rimica, che in una canzone non solo devono necessariamente adattarsi alla sottostante struttura musicale, ma servono anche direttamente la *performance* orale del cantautore. Bisogna specificare, a questo proposito, che i testi su cui De André e Bentivoglio intervengono non sono in realtà quelli in inglese di Masters, ma le loro traduzioni italiane a opera di Fernanda Pivano, la quale, pur non facendo parte della squadra del cantautore, ne segue tuttavia il lavoro da vicino. L'operazione compiuta da De André in questo caso, quindi, non ha nulla a che fare con la traduzione propriamente intesa.

Il secondo livello coinvolto dalla riscrittura deandreiana è invece il livello che potremmo definire ideologico, e si identifica per l'appunto con il messaggio racchiuso nell'album; il quale, pur considerato il riutilizzo di materiale altrui, appare non solo del tutto originale e in linea con la poetica di Fabrizio De André, ma anche incredibilmente moderno e aderente al contesto politico, sociale e culturale dell'Italia dell'epoca. Ed è proprio qui, in fin dei conti, che il senso più profondo dell'operazione compiuta dal cantautore in *Non al denaro non all'amore né al cielo* va individuato, perché, come è lui stesso ad affermare:

Il discorso è sempre mio. Mi sono ritrovato in questi personaggi di Spoon River come si sono ritrovati altri: perché ci rassomigliamo un po' tutti. Il fatto clamoroso è che questi personaggi che si muovevano nella piccola borghesia dell'America degli anni '10 siano gli stessi che si muovono nella borghesia della grande Europa del 1971, o del grande mondo. [...] Comunque il mio è stato solo un lavoro di mosaicista. Masters aveva già detto tutto [...]»¹⁶

Si tratta di una dichiarazione importante (e a cui, peraltro, ci era già capitato di fare in parte riferimento nel primo capitolo), particolarmente significativa laddove il cantautore, pur riconoscendo a pieno titolo a Masters la paternità dei contenuti e, concretamente, dei testi di partenza, rivendica comunque come suo il "discorso", e cioè non solo – non tanto – il lavoro di rielaborazione e adattamento formale dell'opera letteraria da lui compiuto insieme ai collaboratori, ma soprattutto l'aver saputo sviluppare, a partire da quell'opera, un significato autentico e originale.

III – 2. *L'Antologia di Spoon River* come pre-testo

Prima di analizzare nel dettaglio la riscrittura realizzata da De André in *Non al denaro non all'amore né al cielo*, non possiamo non spendere qualche parola in merito all'opera letteraria che ne costituisce il pre-testo. *The Spoon River Anthology* è una raccolta di testi poetici in versi liberi e in forma di epigrafe, ciascuno dei quali dedicato – con poche eccezioni fra cui la lirica introduttiva intitolata *The Hill* – a un defunto del fittizio villaggio americano di Spoon River¹¹⁷, defunto che viene indicato nel titolo con nome e cognome e che prende la parola in prima persona per raccontare la storia della propria vita – o, più spesso, della propria morte – agli immaginari visitatori del cimitero in cui riposa, e ai vivi in generale.

Le liriche che compongono l'antologia vengono inizialmente pubblicate tra il maggio e il dicembre del 1914 su un giornale di St. Louis nel Missouri, il *Reedy's Mirror*, a mano a mano che Edgar Lee Masters le redige, prendendo in parte spunto dai casi che si era trovato ad affrontare come avvocato in tribunale e in parte attingendo, invece, a vicende ed episodi relativi alle due

cittadine in cui aveva trascorso la sua giovinezza, Petersburg e Lewistown.¹¹⁸ La prima edizione completa, pubblicata a Chicago nell'aprile del 1915, è un successo letterario clamoroso. Bisogna dire che a stimolare l'interesse della maggior parte dei lettori sono allora – e saranno per lungo tempo a venire – più che altro i contenuti delle poesie, e il realismo di Masters che, proprio in quanto tale e senza scrupoli di sorta, smaschera il falso moralismo di matrice piccolo-borghese dilagante nella società americana del tempo.

Fra i primi a riconoscere all'*Antologia* un valore letterario altro e ulteriore rispetto a quello di denuncia sociale è, quantomeno in Europa, Cesare Pavese. Autore di una tesi di laurea su Walt Whitman e in generale affamato conoscitore della letteratura americana anche grazie all'amico e corrispondente Antonio Chiuminatto, che dagli Stati Uniti gli spedisce i testi degli scrittori da lui richiesti in edizione economica, Pavese ha modo di leggere l'opera di Masters esattamente quindici anni dopo la sua prima pubblicazione a Chicago, all'inizio del 1930. Il primo dei suoi tre famosi saggi dedicati a *Spoon River*¹¹⁹ esce già l'anno successivo sulla rivista *La Cultura*; vale la pena, credo, di citarne qui alcuni passaggi, se non altro perché il valore primario riconosciuto da Pavese all'*Antologia* ha, a mio parere, a che fare molto da vicino con gli aspetti che rendono la riscrittura deandreaiana un'operazione così pertinente e così riuscita, come vedremo nelle prossime pagine:

[...] se si prende Edgar Lee Masters, come vogliono, per un antipuritano, lo si riduce a un ben misero e trascurabile libellista. [...] il fatto importante non sta nella polemica contro certi modi puritani [...] ma nell'ardore invece veramente da puritano con cui sono affrontati, oltre il particolare momento storico, il problema del senso dell'esistenza e il problema delle proprie azioni [...]¹²⁰

E più oltre:

[...] potrebbe anche parere, a sfogliarlo, una rassegna di casi clinici. La differenza sta soltanto nell'occhio del poeta che guarda i suoi morti, non con compiacenza malsana, o polemica, [...] ma con una consapevolezza austera e fraterna del dolore di tutti, della vanità di tutti, e a tutti fa pronunciare la confessione, a tutti strappa una risposta definitiva, non per cavarne un documento scientifico o sociale, ma soltanto per sete di verità umana.¹²¹

Secondo Pavese, quindi, il vero valore dell'*Antologia di Spoon River* non sta nel suo aspetto – pure, indubbiamente presente – di critica o di polemica nei confronti della società e della sua falsa morale; sta, invece, nell'indagine sincera che Masters conduce intorno all'umanità dei personaggi, concedendo loro la possibilità, almeno da morti, di gridare la loro verità struggente ed estrema, e in questo modo essere compresi per quello che in vita non hanno mai potuto essere. Indagine, è bene sottolinearlo, che non dà mai luogo a una visione d'insieme in grado di illuminare il tutto di senso, ma che si conserva in tutta la sua tensione etica senza mai giungere a una soluzione.

È sempre Cesare Pavese, tra l'altro, a procurare il testo in lingua originale dell'*Antologia di Spoon River* alla futura traduttrice italiana dell'opera, la sua ex-allieva Fernanda Pivano, e in seguito a convincere Giulio Einaudi a pubblicare la traduzione da lei realizzata nei primi mesi del 1943. Se le vicissitudini relative alla tormentata storia editoriale della raccolta di Masters in italiano sono divenute nel tempo quasi leggendarie¹²², è comunque fondamentale tenere quantomeno presente questo: l'*Antologia*, in Italia, viene tradotta per la prima volta in piena epoca fascista, e da testo – qual è – non particolarmente gradito alla censura di regime, essa inizia a

circolare in modo semi- clandestino soprattutto tra i giovani del tempo; di conseguenza, anche negli anni a venire all'opera sarà sempre associato un particolare significato intriso di antifascismo, il quale andrà necessariamente a sovrapporsi all'aspetto – che aveva, fino ad allora, ricevuto più attenzioni – di denuncia libertaria della falsa morale piccolo-borghese.

Proprio grazie alle sue vicende editoriali, in altre parole, l'*Antologia di Spoon River* diviene presto in Italia un testo con una storia tutta sua, attraverso la quale il libertarismo di Masters si trasforma in un'occasione di ribellione a un dato contesto e a un dato sistema¹²³; un simbolo, quasi, dell'opposizione al fascismo che, in altre forme, continuerà a sopravvivere anche dopo la fine della guerra, e in quanto tale continuerà a essere opposto. Quando Fabrizio De André legge per la prima volta l'*Antologia di Spoon River* alla fine degli anni Cinquanta, possiamo presumere che questo particolare significato tutto italiano del libro fosse ancora ben presente; non sorprende più di tanto, dunque, che nel 1971 l'opera di Masters dovesse sembrare a lui e ai suoi collaboratori un ottimo pre-testo attraverso cui rivolgersi, e dire ancora molto, alla società italiana del tempo.

III – 3. Un microcosmo in microsolco

Nel dedicarci finalmente, ora, all'analisi della riscrittura deandreiana, partiremo necessariamente da quella "traduzione inter-semiotica" che consiste nel passaggio dal *medium* letterario dell'*Antologia di Spoon River* al *medium* letterario-musicale della canzone, e di *Non al denaro non all'amore né al cielo*. Si tratta di una trasformazione assolutamente basilare all'interno delle dinamiche creative dell'album, che non deve mai assolutamente essere persa di vista o messa in secondo piano, se

si vuole evitare di cadere nell'errore di considerare la riscrittura di De André come una seconda opera letteraria e non – quale invece è – come un disco di canzoni, scritte e poi anche interpretate dal loro autore. La musica è qui un elemento tutt'altro che secondario, o accessorio, e anche se nel caso specifico il lavoro viene svolto a partire da una precedente opera di letteratura, l'*Antologia* di Masters è sempre da considerarsi più uno strumento di cui De André si serve per condurre il proprio discorso in forma di canzoni, che non viceversa qualcosa di cui il suo disco sia a servizio.

Che la musica sia un elemento strutturale dell'album lo prova, in primo luogo, la già citata testimonianza di Nicola Piovani – quella secondo cui De André era solito abbozzare i giri armonici in partenza – dalla quale risulta chiaro che i brani di *Non al denaro non all'amore né al cielo* prendano forma nella testa del cantautore fin dal principio sotto forma di canzoni, e non di poesie a cui la musica sia stata cucita addosso in seguito. Al di là, comunque, di quelle che sono le testimonianze riguardanti il processo compositivo dell'album in nostro possesso, una prova ancora più eloquente della funzione strutturale della musica in quest'opera è contenuta nei testi medesimi, che divergono da quelli originali di Masters in primo luogo proprio per aspetti squisitamente formali, e riguardanti la struttura metrica e rimica.

Abbiamo detto che gli epitaffi di *Spoon River* sono in versi liberi; caratteristica, questa, che – suggerita al poeta americano, come la forma complessiva della raccolta, dall'*Antologia Palatina*¹²⁴ – è indice di tutta la modernità dell'opera, ed è l'espressione stilistica primaria di quella "dimensione unica della memoria"¹²⁵ che più di ogni altra cosa fa da filo rosso ai diversi componimenti. Il fatto che in *Non al denaro non all'amore né al cielo* del verso libero – mantenuto, ovviamente, da Fernanda

Pivano nella sua traduzione – non sia rimasta traccia, ma, al contrario, tutti i brani del disco presentino una struttura metrica ben definita, è indicativo innanzitutto della loro natura di testi di canzoni, che, in quanto tali, devono adattarsi alla sottostante struttura musicale. Proviamo, per esempio, a confrontare la prima parte del brano che apre il disco di De André, *La collina*, con quella della corrispondente lirica introduttiva della raccolta di Masters, *The Hill* (in traduzione):

*Dove sono Elmer, Herman, Bert, Tom e Charley,
l'abulico, l'atletico, il buffone, l'ubriacone, il rissoso?
Tutti, tutti, dormono sulla collina.*

*Uno trapassò in una febbre,
uno fu arso nella miniera,
uno fu ucciso in una rissa,*

*uno morì in prigione,
uno cadde da un ponte lavorando per i suoi cari –
tutti, tutti dormono, dormono, dormono sulla collina. [...] ¹²⁶*

Dove se n'è andato Elmer
Che di febbre si lasciò morire
Dov'è Herman bruciato in miniera.

Dove sono Bert e Tom
Il primo ucciso in una rissa
E l'altro che uscì già morto di galera.

E cosa ne sarà di Charley
Che cadde mentre lavorava
E dal ponte volò, volò sulla strada.
Dormono, dormono sulla collina
Dormono, dormono sulla collina. [...] ¹²⁷

Si noterà che, mentre nel testo dell'*Antologia di Spoon River* i versi e le strofe sono di lunghezza variabile, il testo di De André,

al contrario, presenta una struttura molto regolare, data da una sequenza di terzine composte da versi metricamente vari – ma sempre facilmente identificabili, e compresi per lo più tra il settenario e il dodecasillabo – quadripartita per mezzo di un distico di endecasillabi fra loro identici che si ripete uguale, a mo' di ritornello, ogni tre strofe.

Si noterà altresì che il cantautore, pur attenendosi fondamentalmente alle immagini della lirica di Masters, ne riorganizza però liberamente la distribuzione e la progressione, in modo da garantire innanzitutto quella fondamentale regolarità ritmica che è del tutto assente nella poesia di partenza, e che qui consente invece al testo della canzone di adattarsi al sottostante tempo musicale in tre quarti e in particolare al fraseggio ritmico-melodico della parte cantata, che, in base al fondamentale principio della stroficità, si mantiene sostanzialmente invariato al variare delle strofe:

Valzer

Do-ve se n'è an-da-to El-mer che di feb-bre si la-sciò mo-ri-re do-v'è Her-man bru-

Lam Dom Lam Sim7

-cia-to in mi-nie-ra. Do-ve so-no Bert e Tom, il

Mi7 Lam Dom

Un discorso simile va fatto per quanto riguarda le rime, che nell'*Antologia di Spoon River* sono un espediente stilistico tutt'altro che consueto e a cui invece sappiamo che De André ricorre molto spesso, e per una ragione ben precisa. Nella parte de *La collina* che abbiamo riportato sopra, per esempio, "miniera" alla fine della prima terzina rima con "galera" alla fine della seconda, mentre altrove all'assenza di rime vere e proprie suppliscono le assonanze, come quella tra "lavorava" e "strada" all'interno dell'ultima terzina o quella, meno forte, tra "morire" nella prima terzina e "rissa" nella seconda.¹²⁸

Le rime introducono nel nostro discorso anche un elemento ulteriore, che ha a che fare con quella terza componente dell'arte della canzone che altrove abbiamo definito performativa, e che si concretizza nell'interpretazione cantata del brano in questione da parte, in questo caso, dello stesso cantautore. Mentre, infatti, l'*Antologia di Spoon River* è un testo destinato principalmente alla fruizione solitaria tramite lettura silenziosa, *Non al denaro non all'amore né al cielo* è un disco di canzoni, che devono quindi necessariamente essere fruite tramite l'ascolto, e il cui testo, accompagnandosi alla musica e venendo veicolato per mezzo dell'esecuzione cantata, è interamente affidato all'oralità. In questo contesto, le rime svolgono chiaramente la funzione – comune, del resto, a molta poesia di derivazione tanto colta quanto soprattutto popolare – di facilitare la comprensione, l'assimilazione e necessariamente anche la memorizzazione del testo, le cui parti risultano ancora più strettamente legate tra loro proprio grazie ai richiami fonici e fonetici che ricorrono nel corso del suo progredire.

Aggiungiamo che in *Non al denaro non all'amore né al cielo* l'esecuzione cantata riceve, nel complesso, una cura particolare, e De André si sforza per la prima volta di andare oltre l'utilizzo

naturale della sua voce per rendere il canto più aspro e più espressivo, come si avverte già ascoltando il brano d'apertura e come è lui stesso a dichiarare:

[...] la mia voce è particolarmente dolce, anche se io ho cercato di inasprirla un po'. [...] ho cercato di cantare in diversi modi, proprio a livello di tono: la mia voce è diventata più espressiva e meno raccontiera del solito, e sono contento dei risultati perché ho dimostrato a me stesso di poter raggiungere delle tonalità alte che ritenevo al di fuori delle mie possibilità. Prima avevo la mania della bella forma, del bel dire: invece, tutto sommato, va bene così [...]¹²⁹

Considerato questo primo e fondamentale aspetto di "traduzione inter-semiotica", vediamo ora più nel dettaglio le manipolazioni effettuate da De André e dai suoi collaboratori sull'*Antologia di Spoon River*, sia sul piano formale sia sul piano ideologico. A livello macro-strutturale, l'operazione più vistosa compiuta dal cantautore è sicuramente la selezione di nove brani tra i duecentoquarantaquattro della raccolta di Masters: selezione drastica, dovuta innanzitutto, com'è ovvio, al formato stesso di un disco di canzoni, che per sua natura può supportare soltanto una quantità limitata di materiale sonoro, e che, anche per una questione legata alle modalità della sua fruizione, non supera normalmente una determinata durata.

De André, tuttavia, non si limita a fare una selezione del materiale letterario originario per adattarsi a quelli che potrebbero apparire come i limiti del supporto da lui utilizzato, ma, al contrario, sfrutta le caratteristiche intrinseche al disco in vinile per conferire al suo lavoro una struttura fondamentalmente diversa da quella dell'*Antologia*, ed evidentemente frutto di una sua rielaborazione originale.

La scelta dei brani, innanzitutto, non è casuale così come potrebbe apparire a prima vista, ma viene effettuata sulla base di un criterio tematico ben preciso. Fra le numerose possibilità a disposizione, il cantautore sceglie di costruire il proprio album intorno ai due temi dell'invidia e della scienza, da lui ritenuti particolarmente adatti, evidentemente, per condurre un discorso efficace sulla società contemporanea, tanto a livello di critica nei confronti dell'ideologia piccolo-borghese che ne è alla base quanto come discorso umano in senso più ampio¹³⁰:

	LATO A	
	1. <i>La collina</i> (< <i>The Hill</i>)	
INVIDIA	2. <i>Un matto (Dietro ogni scemo c'è un villaggio)</i> (< <i>Frank Drummer</i>)	
	3. <i>Un giudice</i> (< <i>Judge Selah Lively</i>)	
	4. <i>Un blasfemo (Dietro ogni blasfemo c'è un giardino incantato)</i> (< <i>Wendell P. Bloyd</i>)	
	5. <i>Un malato di cuore</i> (< <i>Francis Turner</i>)	
	LATO B	
	6. <i>Un medico</i> (< <i>Dr Siegfried Iseman</i>)	
	7. <i>Un chimico</i> (< <i>Trainor, the Druggist</i>)	
	8. <i>Un ottico</i> (< <i>Dippold the Optician</i>)	SCIENZA
	9. <i>Il suonatore Jones</i> (< <i>Fiddler Jones</i>)	

La breve epigrafe di Frank Drummer, tutto preso dalla smania di comunicare agli altri quello che gli "si agitava dentro"¹³¹, viene riscritta da De André e Benvivoglio come la storia di un matto senza nome, la cui follia coincide proprio con l'invidia ed è connotata più in senso sociale che non psicologico o psichiatrico, in quanto derivante o comunque connessa con la discriminazione e l'isolamento che egli subisce per i suoi comportamenti anormali, e cioè diversi da quelli della

maggioranza.¹³² La trattazione del primo tema prosegue poi con la vicenda del giudice nano Selah Lively, che si serve della sua professione per vendicarsi della sorte e dello scherno di cui è sempre stato fatto oggetto da parte di tutti per via della sua statura, e con quella di Wendell P. Bloyd, il "blasfemo che è un esegeta dell'invidia e per salirne alle origini la va a cercare in Dio"¹³³, salvo poi rendersi conto – ed è, questa, una delle aggiunte e delle manipolazioni più significative effettuate da De André sui testi di Masters – che non era Dio a detenerne le cause, ma il potere che a sua volta di Dio si serviva.¹³⁴

A offrire, d'altro canto, una parabola di risoluzione positiva contro l'individualismo dell'invidia è la storia di Francis Turner, il malato di cuore che, pur avendo anch'egli, in teoria, tutte le ragioni per essere invidioso, diversamente dagli altri tre personaggi riesce a riscattare quella vita che fino ad allora aveva vissuto soltanto a metà rendendosi disponibile ad amare senza risparmiarsi.

Per la trattazione del secondo tema, invece, le epigrafi selezionate dall'*Antologia* e poi rielaborate sono, innanzitutto, proprio quelle di tre professionisti della scienza: il dottor Siegfried Iseman, medico dalle nobili e altruistiche intenzioni la cui realizzazione viene impedita dal sistema socio-economico e, ancora una volta, dal potere alla sua base; il farmacista Trainor, che De André – ampliando notevolmente lo spunto fornito dalla poesia di Masters – trasforma in un chimico recluso volontariamente nel suo laboratorio a fare esperimenti per sfuggire alla vita e all'amore; infine l'ottico Dippold, che ai suoi clienti offre lenti speciali per espandere la realtà circostante, e a cui nella canzone di De André si sovrappone – come vedremo – l'immagine di uno spacciatore di allucinogeni.

A queste tre figure, accomunate dal fatto di rappresentare negativamente la scienza in quanto strumento nelle mani del potere ma soprattutto in quanto antitetica alla vita vera, si contrappone il suonatore Jones – l'unico personaggio di *Spoon River* di cui il cantautore conservi il nome all'interno della propria riscrittura –, per il quale l'esercizio della musica non è un mestiere, ma una scelta che va di pari passo con la vita e costituisce con essa un tutt'uno inscindibile.

Dando uno sguardo allo schema dell'album riportato due pagine addietro, si noterà che De André sfrutta in modo particolarmente efficace la suddivisione, intrinseca al 33 giri in vinile, del materiale sonoro in due parti corrispondenti ai due lati del supporto, assegnando a ciascun lato i brani relativi a uno dei due temi e andando a creare, in questo modo, una struttura perfettamente simmetrica che si sovrappone – pur non sovrastandola del tutto – alla logica strutturale del testo di Masters. *L'Antologia di Spoon River*, infatti, è semplicemente una raccolta di poesie, simili fra loro per forma ma disposte in sequenza, l'una accanto all'altra, senza nessun criterio particolare, e accomunate invece soprattutto dal riferimento al fittizio – eppure ricco di riferimenti reali – villaggio di Spoon River; se volessimo, quindi, individuarne e definirne una qualsivoglia logica strutturale, essa sarebbe necessariamente quella che, dal microcosmo degli abitanti di questo villaggio americano sospeso fra la realtà e l'immaginazione, ci permetterebbe di risalire al macrocosmo non solo dell'America, ma dell'umanità tutta.

Per quanto riguarda *Non al denaro non all'amore né al cielo*, da un lato questa logica di microcosmo viene senz'altro mantenuta, e il fatto che De André scelga di aprire il suo album con la riscrittura della lirica introduttiva dell'*Antologia* –

conservando peraltro, nella maggior parte dei casi, i nomi originali dei personaggi di Masters – ne è una prova importante, perché mediante essa anche i protagonisti senza nome di tutti gli altri brani vengono in qualche modo ricondotti alla comunità che riposa nel cimitero sulla collina, e inglobati quindi in un insieme comune. D'altro canto, però, la scelta dei due temi dell'invidia e della scienza permette al cantautore di muoversi trasversalmente all'interno dell'*Antologia di Spoon River*, creando un percorso orientato in una direzione e verso un messaggio ben precisi.

Il lato A – con l'unica e significativa eccezione del brano *La collina* – è strutturato in maniera esattamente speculare al lato B: in entrambi i casi, alla trattazione della rispettiva tematica mediante tre parabole negative, i cui personaggi vivono schiavi rispettivamente dell'invidia e della scienza e spesso e volentieri soccombono proprio sotto i loro colpi (*Un matto*, *Un giudice* e *Un blasfemo* nel lato A; *Un medico*, *Un chimico* e *Un ottico* nel lato B), fa seguito invece – come già abbiamo anticipato – una parabola positiva, contenente in ciascun caso una proposta per liberarsi dalle costrizioni portate con sé da questi due vizi, attraverso la scelta dell'amore (in *Un malato di cuore*) e della libertà (in *Il suonatore Jones*). Il brano conclusivo, poi, assume un significato e un'importanza particolari all'interno del disco, non solo per la sua possibile e spesso evidenziata valenza autobiografica, ma anche perché, trovandosi agli antipodi del brano di apertura che omaggia la struttura antologica dell'opera di Masters, è quello che più di tutti, invece, marca lo scarto rappresentato dalla riscrittura deandreiiana, contenendo esso la summa del messaggio intorno a cui tutto il discorso dell'album prende forma.

Si noti, peraltro, che è paradossalmente proprio attraverso il personaggio del suonatore Jones che le due logiche strutturali

sottese dal disco – quella di microcosmo portata con sé dall'*Antologia di Spoon River* e quella legata, invece, alla riscrittura di De André – possono convivere in armonia, senza escludersi l'un l'altra o entrare necessariamente in conflitto. Non è certo un caso, in fondo, che il suonatore Jones sia l'unico dei personaggi del disco a venire introdotto già nel brano d'apertura, e ad avere lì – come, del resto, già nella lirica di Masters – una strofa interamente dedicata, dalla quale viene ricavato anche il titolo dell'album e nella quale è già fondamentalmente presente il nucleo di quel messaggio che sarà poi ulteriormente sviluppato ed elaborato nel brano conclusivo:

[...]

Dov'è Jones il suonatore
Che fu sorpreso dai suoi novant'anni
E con la vita avrebbe ancora giocato.

Lui che offrì la faccia al vento
La gola al vino e mai un pensiero
Non al denaro, non all'amore né al cielo.
[...]¹³⁵

[...]

Libertà l'ho vista dormire nei campi coltivati
A cielo e denaro, a cielo ed amore
Protetta da un filo spinato.

Libertà l'ho vista svegliarsi ogni volta che ho suonato
Per un fruscio di ragazze a un ballo
Per un compagno ubriaco.
[...]¹³⁶

Messaggio, quello del suonatore Jones, di libertà incondizionata e incondizionabile, che non ha altri fini se non in se stessa, e che nel disco di De André viene eletta a unico autentico modo di vivere pienamente la vita, arrivando alla

morte con "[...]un ridere rauco e ricordi tanti / e nemmeno un rimpianto."¹³⁷

All'inizio di questo capitolo scrivevamo che in *Non al denaro non all'amore né al cielo* Fabrizio De André riesce a evitare quel discorso apertamente politico che sarà invece inevitabile nel disco successivo, e a mantenere la sua indagine su un piano essenzialmente umano. A testimoniare – oltre alle parole del cantautore medesimo, che nell'intervista a Fernanda Pivano riportata nelle note di copertina dell'album dichiara che secondo lui "il difetto sostanziale sta nella natura umana"¹³⁸ – ci sono alcune caratteristiche formali comuni, di fatto, a tutte le canzoni del disco; caratteristiche che, se a un primo sguardo sembrerebbero distanziare anche notevolmente il lavoro di De André dall'opera di Masters, se analizzate a fondo mostrano invece come la riscrittura deandreiiana funzioni particolarmente proprio in virtù della sua aderenza – per quanto dialettica, e mai scontata – a quello che già Pavese, abbiamo visto, identificava con il principale valore dell'*Antologia di Spoon River*, e cioè a quell'indagine traboccante di "consapevolezza austera e fraterna" compiuta da Masters intorno alla natura umana.

Fra queste caratteristiche formali, la più evidente ha senza dubbio a che fare con la scelta di De André di eliminare pressoché tutti i numerosi riferimenti dell'*Antologia* al contesto relativo al microcosmo di Spoon River; contesto che, per quanto fittizio, implica inevitabilmente un'attenzione più ad aspetti sociali che non umani, in virtù delle sue analogie e dei suoi parallelismi con il contesto reale. Mentre i personaggi di Masters, dunque, sono sempre molto chiaramente identificati attraverso il loro nome e spesso e volentieri anche attraverso il loro cognome, e sono sempre riconducibili alla comunità del villaggio e alle sue dinamiche socio-politiche interne, nelle

canzoni di De André, al contrario, il contesto è delineato con tratti appena sufficienti a permettere alla storia di avere luogo, e per il resto l'attenzione è tutta dedicata ai singoli personaggi e alla loro interiorità: alle loro aspirazioni, alle loro paure, ai loro rancori, alle loro fantasie, ai loro amori; alla loro umanità, in fin dei conti, la quale è a ben vedere il vero motore delle vicende narrate nei vari brani.

Se, quindi, la storia del giudice Selah Lively rappresenta per Masters anche un'occasione per ribadire i rapporti di potere esistenti nel villaggio e delineati anche altrove nel corso dell'*Antologia*, in *Un giudice* la stessa storia, pur presentando uno svolgimento del tutto simile a quello del testo di partenza, e pur sottolineando anch'essa la scalata sociale del protagonista, è tutta incentrata sul fardello del suo nanismo, che per anni gli causa lo scherno di tutti e che, in questa luce, diviene la comprensibile causa della sua sete di vendetta.¹³⁹ Allo stesso modo, mentre nell'epigrafe di Francis Turner Masters sente la necessità di rendere la ragazza baciata dal protagonista testimone e allo stesso tempo unica custode del suo "segreto"¹⁴⁰, in *Un malato di cuore* la stessa ragazza – per quanto chiaramente presente – non viene mai direttamente nominata se non attraverso pronomi o aggettivi a lei evidentemente riferiti, quasi il protagonista volesse proteggerne l'identità e insieme il ricordo:

[...]

Eppure un sorriso io l'ho regalato

E ancora ritorna in ogni *sua* estate

Quando io *la* guidai, o fui forse guidato

A contar*le* i capelli con le mani sudate.

[...] ¹⁴¹

Un discorso analogo va fatto anche per i titoli dei sette brani centrali del disco, che nella versione originale dell'*Antologia di Spoon River* coincidono – come abbiamo visto – con il nome e spesso anche con il cognome del personaggio a cui sono dedicati, e che in *Non al denaro non all'amore né al cielo*, invece, riportano quello che è il dato principale della sua identità sotto forma di sostantivo preceduto dall'articolo indeterminativo (*Un matto, Un giudice, Un blasfemo* ecc.), anticipandone già in qualche modo la storia.

Bisogna notare, a questo proposito, che la scelta di De André di liberarsi anche in questo caso dei rimandi e dei riferimenti al microcosmo di Spoon River non va letta come volontà di ricavare dai personaggi dell'*Antologia* una rassegna di tipi, o di personaggi simbolici, che siano in tutto e per tutto rappresentativi della caratteristica loro associata; significativo è, per l'appunto, l'utilizzo dell'articolo indeterminativo, a implicare che ogni storia, per quanto indubbiamente segnata dalla suddetta caratteristica, è solo una delle tante possibili, ed è sempre assolutamente unica e individuale.

Rispetto ai testi dell'*Antologia di Spoon River*, peraltro, i brani di *Non al denaro non all'amore né al cielo* vedono notevolmente accentuata proprio la loro dimensione narrativa, e spesso quello che in *Masters* non è che uno spunto atto a rimanere impresso nell'immaginazione del lettore viene da De André notevolmente sviluppato proprio in questo senso, così che le storie contenute nelle sue canzoni finiscono per assumere una valenza inevitabilmente allegorica – che il cantautore indirettamente conferma, pur senza mai darne un'esplicita definizione, a Fernanda Pivano:

"[...] Mi pareva necessario spiegare queste poesie; poi c'era la necessità di farle diventare delle canzoni. Cioè delle storie, e una storia non è un pretesto per esprimere un'idea, dev'essere proprio la storia a comprendere in sé l'idea".¹⁴²

Se consideriamo, per esempio, l'epigrafe del farmacista Trainor, l'operazione compiuta da De André da questo punto di vista appare immediatamente chiara. Partendo da una poesia di una manciata di versi, infatti, il cantautore elabora insieme a Bentivoglio un testo decisamente più complesso, in cui lo spunto originario fornito da Masters sotto forma di riflessioni sparse viene inglobato in una struttura narrativa che, per quanto mossa, ha un suo svolgimento ben definito, e va a comporre insieme ad altro materiale il nucleo centrale della canzone all'interno di un *flashback* introdotto dalle immagini dello splendido *incipit*:

Solo la morte m'ha portato in collina
Un corpo fra i tanti, a dar fosforo all'aria
Per bivacchi di fuochi che dicono fatui
Che non lasciano cenere, non sciolgon la brina
Solo la morte m'ha portato in collina.
[...]¹⁴³

Immagini che già contengono, *in nuce*, quella logica fondamentale allegorica della riscrittura deandreiiana che trova ulteriore attuazione nel resto del brano, svelandoci esse fin dal principio, in tutta la loro concretezza metaforica, che il tema della scienza, in *Un chimico*, non è il fine ma innanzitutto un mezzo, un filtro, un espediente per narrare il dramma fondamentale umano del suo protagonista.

Da un punto di vista stilistico-formale, la caratteristica che, probabilmente, più avvicina i testi dell'*Antologia di Spoon River*

e quelli di *Non al denaro non all'amore né al cielo* è la narrazione in prima persona, la quale, a sua volta, ci rimanda non solo all'*Antologia Palatina* – modello letterario diretto di Masters – , ma anche, inevitabilmente, alla *Commedia* di Dante e in particolare all'*Inferno*, i cui morti, come giustamente scrive Pavese nel suo saggio su *Spoon River* che abbiamo già avuto occasione di citare, "sono più vivi che in vita"¹⁴⁴. Per quanto riguarda *Non al denaro non all'amore né al cielo*, se da un lato la narrazione in prima persona può essere senz'altro letta, qui, come l'ennesimo omaggio del cantautore all'opera letteraria a cui egli si ispira per il suo disco, dobbiamo però anche riconoscere che, indipendentemente da Masters, questa scelta si adatta perfettamente a quella che è, fin dagli esordi, la poetica deandreiiana più autentica, e alla morale alla sua base che Roberto Vecchioni ben definisce "giustificatoria e non giustiziera"¹⁴⁵.

Morale che, evidentemente, ha nella comprensione il suo strumento privilegiato, e che quindi, a livello di poetica, si concretizza principalmente nell'attitudine di De André a indagare sempre e comunque le ragioni dei suoi personaggi, e fa di brani come ad esempio *Un medico* – tutto costruito sul divario tra il giudizio che ha bollato per sempre il protagonista "truffatore imbroglione"¹⁴⁶ e le nobili intenzioni che lo animavano – la naturale prosecuzione del percorso iniziato quasi dieci anni prima con una canzone come *La ballata del Michè*, prima ancora che la trasposizione della storia del dottor Siegfried Iseman.

Alcune considerazioni, infine, vanno necessariamente rivolte a quegli aspetti che, citando Massimo Vizzaccaro, possiamo definire di "mediazione linguistica, quando non culturale"¹⁴⁷, e quindi sostanzialmente al tentativo, da parte di De André e dei

suoi collaboratori, di adattare il materiale letterario recuperato dall'*Antologia di Spoon River* al pubblico italiano dei primi anni Settanta. Il primo, ottimo esempio ci viene offerto già nel secondo brano del disco, *Un matto (Dietro ogni scemo c'è un villaggio)*, laddove, al riferimento di Frank Drummer all'Enciclopedia Britannica, De André e Bentivoglio sostituiscono il riferimento alla Treccani, senza dubbio più familiare nel panorama culturale italiano:

[...]

Per stupire mezz'ora basta un libro di storia
Io cercai di imparare la Treccani a memoria
E dopo maiale, Majakovskij, malfatto
Continuarono gli altri fino a leggermi matto.

[...] ¹⁴⁸

Il secondo esempio riguarda invece il penultimo brano, *Un ottico*, in cui – come abbiamo già anticipato nelle scorse pagine – alla figura di Dippold ereditata dall'*Antologia* si sovrappone l'immagine di uno spacciatore di allucinogeni, attraverso il quale l'esperienza di espansione della realtà offerta dalle lenti speciali già presenti nel testo di Masters sembra connotarsi, più che altro, come un'esperienza di dilatazione della coscienza simile a quella provocata, appunto, da sostanze allucinogene come l'LSD. ¹⁴⁹

La mediazione culturale, qui, passa soprattutto attraverso la musica e gli arrangiamenti di Nicola Piovani ¹⁵⁰: alla prima parte del brano, scandita in tempo di valzer da un'orchestrina da ballo – poi ripresa sul finale – e musicalmente vicina, nel complesso, alle altre canzoni del disco, ne fa seguito una seconda dall'atmosfera sonora onirica e rarefatta, dove i cambi di tonalità, il particolare mixaggio usato per la voce e l'arrangiamento scarno caratterizzato principalmente dalla

presenza di basso elettrico, tromba e chitarre distorte rimandano immediatamente agli esperimenti musicali legati al rock psichedelico e in generale alla controcultura della seconda metà degli anni Sessanta, di cui *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* dei Beatles è forse l'emblema più celebre.

-
110. Nel 1979 Fabrizio De André e Dori Ghezzi vengono rapiti dalla loro casa in Sardegna da banditi che operano per conto dell'Anonima sarda, e tenuti prigionieri per quattro mesi sulle montagne del Supramonte; cfr. Luigi Viva, *Non per un dio ma nemmeno per gioco. Vita di Fabrizio De André*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 179.
111. Si veda quanto già specificato in proposito nel primo capitolo.
112. Cfr. l'intervista a Gian Piero Reverberi in Riccardo Bertocelli (a cura di), *Belin, sei sicuro? Storia e canzoni di Fabrizio De André*, Firenze, Giunti, 2012, p. 73.
113. Cfr. l'intervista di Vincenzo Mollica a Nicola Piovani riportata in Elena Valdini (a cura di), *Volammo davvero. Un dialogo ininterrotto*, Milano, BUR, 2007, p. 121, e l'intervista di Fernanda Pivano a Fabrizio De André riportata in Claudio Sassi e Walter Pistarini (a cura di), *De André talk. Le interviste e gli articoli della stampa d'epoca*, Roma, Coniglio, 2008, p. 121.
114. Roberto Dané intervistato da Bertocelli, *Belin, sei sicuro?*, p. 87.
115. Gianfranca Balestra, *Spoon River e Fabrizio De André: miti a confronto*; in Valdini, *Volammo davvero*, p. 100. La definizione, comunque, si deve fondamentalmente a Roman Jakobson: *On Linguistic Aspects of Translation*; in Lawrence Venuti, *The Translation Studies Reader*, Londra, Routledge, 2000, pp. 113-118.
116. Fabrizio De André intervistato da Luigi Bianco (*Oggi*), *Ho imparato a cantare ma non mostrerò mai i denti come Massimo Ranieri*, gennaio 1972; in Sassi-Pistarini, *De André talk*, p. 131.
117. Il fiume Spoon esiste davvero, ma bagna in realtà la cittadina di Lewistown, in cui Masters si trasferì con la famiglia da Petersburg all'età di undici anni.
118. Situate entrambe nello stato dell'Illinois, le due cittadine si sovrappongono, nell'*Antologia*, nel dare vita al fittizio villaggio di Spoon River; cfr. la nota introduttiva di Guido Davico Bonino a Edgar Lee Masters, *Antologia di Spoon River*, traduzione di Fernanda Pivano, Torino,

- Einaudi, 2014. Cfr. anche le Note di Luigi Ballerini a Edgar Lee Masters, *Antologia di Spoon River*, traduzione di Luigi Ballerini, Milano, Mondadori, 2016, pp. 559-693.
119. I tre saggi, scritti e pubblicati ad anni di distanza l'uno dall'altro, sono raccolti in Cesare Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 51-72.
120. Cesare Pavese, *Edgar Lee Masters*; ne *La letteratura americana e altri saggi*, p. 52.
121. Ivi, p. 54.
122. Cfr. la nota introduttiva di Bonino all'*Antologia di Spoon River*, Torino, Einaudi, 2014.
123. "[...] Non c'è dubbio che per un'adolescenza come la mia, infastidita dalla roboanza dell'epicità a tutti i costi [...] la semplicità scarna dei versi di Masters e il loro contenuto dimesso, rivolto ai piccoli fatti quotidiani privi di eroismi e impastati soprattutto di tragedia, erano una grossa esperienza; e col tempo l'esperienza si approfondì individuando [...] la denuncia della falsa morale, l'ironia antimilitarista, anticapitalista, antibigottista [...]"; Fernanda Pivano citata nella nota introduttiva di Bonino all'*Antologia di Spoon River*, Torino, Einaudi, 2014.
124. Cfr. la prefazione di Fernanda Pivano all'*Antologia di Spoon River*, Torino, Einaudi, 2014.
125. Pivano nella sua prefazione all'*Antologia di Spoon River*, Torino, Einaudi, 2014.
126. Edgar Lee Masters, *Antologia di Spoon River*, traduzione di Fernanda Pivano, Torino, Einaudi, 2014; pp. 2-3.
127. Fabrizio De André e Giuseppe Bentivoglio (musica di Fabrizio De André e Nicola Piovani), *La collina*; in *Non al denaro non all'amore né al cielo*, Milano, Produttori Associati, 1971.
128. La vocale che porta l'accento – sia linguistico che musicale – è la stessa.
129. Fabrizio De André intervistato da Luigi Bianco; in Sassi-Pistarini, *De André talk*, p. 131.
130. Cfr. l'intervista di Fernanda Pivano a Fabrizio De André; in Sassi-Pistarini, *De André talk*, p. 121.
131. Edgar Lee Masters, *Antologia di Spoon River*, traduzione di Fernanda Pivano, Torino, Einaudi, 2014; pp. 58-59.
132. L'isolamento per via di comportamenti diversi da quelli della maggioranza è un tema caro a De André, che a esso dedicherà buona parte del disco *Anime salve*.

133. Fabrizio De André intervistato da Fernanda Pivano; in Sassi-Pistarini, *De André talk*, p. 121.
134. Si tenga presente il discorso fatto nel secondo capitolo a proposito de *La buona novella*.
135. Fabrizio De André e Giuseppe Bentivoglio (musica di Fabrizio De André e Nicola Piovani), *La collina*; in *Non al denaro non all'amore né al cielo*.
136. Fabrizio De André e Giuseppe Bentivoglio (musica di Fabrizio De André e Nicola Piovani), *Il suonatore Jones*; in *Non al denaro non all'amore né al cielo*.
137. *Ibidem*.
138. Fabrizio De André intervistato da Fernanda Pivano; in Sassi-Pistarini, *De André talk*, p. 121.
139. Cfr. Edgar Lee Masters, *Antologia di Spoon River*, traduzione di Fernanda Pivano, Torino, Einaudi, 2014; pp. 190-191 e Fabrizio De André e Giuseppe Bentivoglio (musica di Fabrizio De André e Nicola Piovani), *Un giudice*; in *Non al denaro non all'amore né al cielo*.
140. Cfr. Edgar Lee Masters, *Antologia di Spoon River*, traduzione di Fernanda Pivano, Torino, Einaudi, 2014; pp. 162-163.
141. Fabrizio De André e Giuseppe Bentivoglio (musica di Fabrizio De André e Nicola Piovani), *Un malato di cuore*; in *Non al denaro non all'amore né al cielo*. I corsivi sono miei.
142. Fabrizio De André intervistato da Fernanda Pivano; in Sassi-Pistarini, *De André talk*, p. 121.
143. Fabrizio De André e Giuseppe Bentivoglio (musica di Fabrizio De André e Nicola Piovani), *Un chimico*; in *Non al denaro non all'amore né al cielo*. Cfr. con Edgar Lee Masters, *Antologia di Spoon River*, traduzione di Fernanda Pivano, Torino, Einaudi, 2014; pp. 38-39.
144. Pavese, *Edgar Lee Masters*; ne *La letteratura americana e altri saggi*, p. 55.
145. Roberto Vecchioni, *Fabrizio De André, lezione in ateneo*; in Valdinì, *Volammo davvero*, p. 154.
146. Fabrizio De André e Giuseppe Bentivoglio (musica di Fabrizio De André e Nicola Piovani), *Un medico*; in *Non al denaro non all'amore né al cielo*. Cfr. con Edgar Lee Masters, *Antologia di Spoon River*, traduzione di Fernanda Pivano, Torino, Einaudi, 2014; pp. 100-101.
147. Massimo Vizzaccaro, *Esplorando «Spoon River» sulla rotta Masters-Pivano-De André*; in Giovanni Dotoli e Mario Selvaggio (a cura di),

- Fabrizio De André fra traduzione e creazione letteraria*, Fasano, Schena, 2009, p. 84.
148. Fabrizio De André e Giuseppe Bentivoglio (musica di Fabrizio De André e Nicola Piovani), *Un matto (Dietro ogni scemo c'è un villaggio)*; in *Non al denaro non all'amore né al cielo*.
149. Cfr. Fabrizio De André e Giuseppe Bentivoglio (musica di Fabrizio De André e Nicola Piovani), *Un ottico*; in *Non al denaro non all'amore né al cielo* e Edgar Lee Masters, *Antologia di Spoon River*, traduzione di Fernanda Pivano, Torino, Einaudi, 2014; pp. 358-359. La particolare connotazione conferita al personaggio dell'ottico nel disco viene già notata da Pivano nel corso della sua intervista a De André riportata in Sassi-Pistarini, *De André talk*, p. 121.
150. Per una descrizione più accurata della musica di questo e degli altri brani si veda Raffaele Montesano, *"E nemmeno un rimpianto". Dall'Antologia di Spoon River a Non al denaro non all'amore né al cielo*, Tavagnacco, Segno, 2012.

Capitolo IV. Interludio: *Canzoni* (1974)

IV – 1. Crisi e ritorno alle origini

[...] la *Storia di un impiegato* l'abbiamo scritta, io, Bentivoglio, Piovani, in un anno e mezzo tormentatissimo e quando è uscita volevo bruciare il disco. Era la prima volta che mi dichiaravo politicamente e so di aver usato un linguaggio troppo oscuro, difficile, so di non essere riuscito a spiegarmi.¹⁵¹

Queste le dichiarazioni di Fabrizio De André a Gigi Speroni, nel corso di un'intervista apparsa sulla *Domenica del Corriere* nel gennaio del 1974. *Storia di un impiegato* è uscito da appena qualche mese. All'epoca dell'incontro con Speroni, il cantautore si trova a Milano, ed è impegnato agli studi della Ricordi con le registrazioni delle tracce di *Canzoni*, che a sua volta uscirà nell'aprile di quell'anno e sarà seguito da *Volume 8* nel gennaio dell'anno successivo; *Rimini* arriverà, a sua volta, soltanto nel maggio del 1978.

Si tratta, è risaputo, di anni di crisi. Creativa, innanzitutto, e lo si può evincere leggendo anche il resto dell'intervista sopra citata, in cui un De André amareggiato e fondamentalemente insoddisfatto del suo ultimo *concept*, nonché spossato dal lavoro quotidiano in sala di registrazione per realizzare un album voluto più dalla casa discografica ormai sull'orlo del fallimento che non da lui medesimo¹⁵², si rivela al suo interlocutore più pieno di dubbi e più privo di ispirazione che mai. Crisi, però, fortemente connotata anche in senso personale, e legata tanto alla disillusione seguita al tramonto del movimento sessantottino – a cui De André aveva partecipato, da anarchico, condividendone convinto gli ideali – e alla sua deriva

individualistica e violenta, quanto alla difficile situazione familiare dovuta principalmente al lento incrinarsi del rapporto con la moglie.¹⁵³ Dopo anni di attività compositiva e discografica intensa, caratterizzata da progetti via via sempre più complessi e ambiziosi, il 1974 si apre quindi con la pubblicazione di un disco, invece, fondamentale antologico, i cui unici inediti sono costituiti dalle traduzioni – con relativi adattamenti musicali – di alcuni brani di Bob Dylan, Georges Brassens e Leonard Cohen; per il resto, il materiale viene recuperato fra quello già edito in formato di 45 giri durante gli anni Sessanta, e riproposto nei nuovi arrangiamenti di Gian Piero Reverberi.

Canzoni si pone dunque a un crocevia, perché se da un lato esso incarna un ritorno – per quanto indiretto e involontario – alla semplicità e all'immediatezza delle origini dopo la parentesi più intellettualistica dei tre *concept* realizzati tra il 1970 e il 1973, dall'altro porta con sé alcune importanti novità, e in particolare testimonia l'apertura del cantautore a nuovi orizzonti musicali, come vedremo.¹⁵⁴ Data la scarsità di brani originali, può non stupire che esso sia, con ogni probabilità, il disco di De André che ha ricevuto meno considerazione in quanto tale; per quanto ci riguarda, però, è proprio questa carenza a costituire paradossalmente motivo di interesse, e a permetterci di confermare e rafforzare ulteriormente le tesi sviluppate nel primo e nel secondo capitolo.

In effetti, fra i brani che compongono la scaletta del disco, l'unico a essere in tutto e per tutto opera del cantautore è la *Ballata dell'amore cieco (o della vanità)*, già pubblicata su 45 giri nel 1966 come lato B della *Canzone dell'amore perduto*; anche in questo caso, tuttavia, la composizione di De André non solo si innesta evidentemente su una struttura letterario-musicale

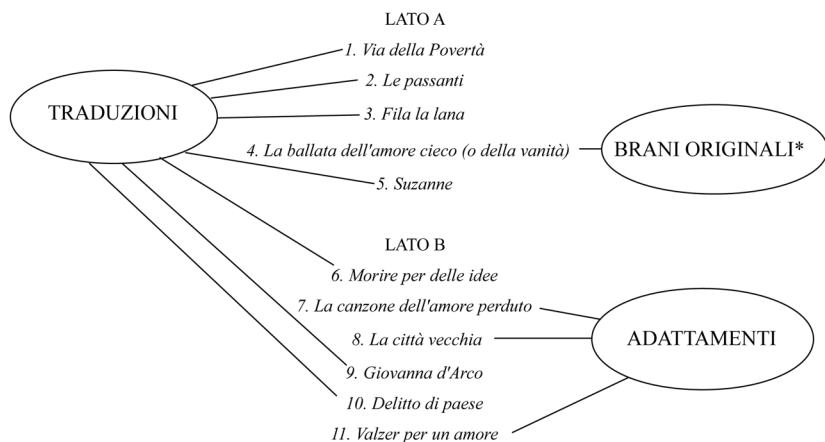
ben radicata nella tradizione occidentale, ma è anche ricca, a livello di testo, di riferimenti letterari recuperati anch'essi da un immaginario ben preciso, seppure filtrati e riproposti attraverso una sensibilità inequivocabilmente contemporanea.

Per il resto, la scaletta di *Canzoni* è composta da brani di altre due tipologie: adattamenti – laddove un testo o una musica già esistenti vengono adattati, rispettivamente, a una musica o a un testo originali – e traduzioni. Alla prima categoria appartengono, innanzitutto, *La canzone dell'amore perduto* e *Valzer per un amore*: nel primo caso, come già sappiamo, il testo di De André viene abbinato a un tema sviluppato dall'Adagio del *Concerto in re maggiore per tromba, archi e basso continuo* di Georg Philipp Telemann; nel secondo, la musica è invece quella del celebre *Valzer campestre* di Gino Marinuzzi. A questo gruppo, inoltre, appartiene a tutti gli effetti anche *La città vecchia*, il cui testo viene palesemente composto a partire dall'omonima poesia di Umberto Saba, e intonato su di una mazurca scritta per l'occasione da Elvio Monti.¹⁵⁵ Anche questi tre brani, come la *Ballata dell'amore cieco*, erano già comparsi su 45 giri durante gli anni Sessanta, e vengono qui riproposti nei nuovi arrangiamenti di Reverberi.¹⁵⁶

Per quanto riguarda invece le traduzioni, *Canzoni* ce ne offre ben sette esempi. Oltre a *Delitto di paese*, versione italiana de *L'assassinat* di Brassens che era già stata pubblicata nel 1965 proprio come lato B de *La città vecchia*, De André propone in questo disco anche altri due brani del maestro francese da lui tradotti: *Morire per delle idee*, sviluppata da *Mourir pour des idées*, e *Le passanti*, di fatto elaborata dalla poesia *Les passantes* di Antoine Pol che Brassens aveva a sua volta adattato in forma di canzone; a completare la rosa dei brani francesi c'è, infine, una nuova versione di *Fila la lana*, presentata qui come

"canzone popolare francese del XV secolo" ma in realtà, come abbiamo già visto, tradotta da *File la laine* di Robert Marcy.¹⁵⁷ La vera novità dell'album è però rappresentata, più che altro, dalle tre traduzioni dall'inglese, una lingua con cui De André – pur avendone ricevuto lezioni da Maureen Rix, con la quale aveva tradotto e cantato in italiano la ballata tradizionale *Geordie* nel 1966 – , intratteneva tutto sommato una scarsa dimestichezza. Il primo e il più complesso dei brani in inglese riproposti in questo disco è *Desolation Row* di Bob Dylan, tradotto insieme a Francesco De Gregori con il titolo di *Via della Povertà*; le traduzioni degli altri due – *Suzanne* e *Giovanna d'Arco*, dagli omonimi brani di Leonard Cohen – sono, invece, esclusivamente opera di Fabrizio De André.¹⁵⁸

Anche solo attraverso questa panoramica iniziale, già si noterà come *Canzoni* coinvolga essenzialmente tre delle operazioni formali descritte nell'ultimo paragrafo del secondo capitolo: la scrittura di brani originali – caratterizzati, però, da un forte debito nei confronti della tradizione – , l'adattamento di testi o musiche già esistenti a musiche o testi originali e infine la traduzione di brani dall'inglese e dal francese. Ciò che più conta, comunque, è osservare ancora una volta come alla base di queste diverse operazioni sia ravvisabile quella tendenza, tipica dell'artigiano, ad assemblare e a rimodellare materiale già esistente conferendogli una nuova forma e inserendolo in un nuovo contesto, in modo da renderlo del tutto originale; tendenza che, a sua volta, conferma un'idea di tradizione fondamentalmente aperta e dialettica. Ecco, quindi, uno schema generale del disco sulla base di quanto detto finora:



Prima di passare a un'analisi più dettagliata dei singoli brani, infine, diremo che *Canzoni* racchiude per noi anche un motivo ulteriore di interesse, connesso proprio con quella forma letterario-musicale già richiamata nel titolo, e omaggiata poi nel corso dell'intero album. La canzone, componimento basato sul principio della stroficità che unisce fin dalle sue origini un testo in versi e in rima a un accompagnamento musicale, e che è quindi per sua natura destinato a una *performance* orale poi venuta meno nel corso del tempo¹⁵⁹, viene qui restituita da De André alle sue caratteristiche originarie e fondamentali: al di là di quelle che sono le palesi differenze – compositive, strutturali e di altro tipo – fra i vari brani, infatti, tutti i componimenti di *Canzoni* sono classici esemplari di "poesia per musica", dove le diverse strofe del testo vengono applicate a una linea ritmico-melodica e a un giro armonico che si ripetono identici o con piccole variazioni a fronte del suo progredire.¹⁶⁰

IV – 2. Recupero, assemblaggio, rielaborazione

La ballata dell'amore cieco (o della vanità) è, si diceva, l'unico brano di *Canzoni* a essere stato scritto integralmente, e in modo del tutto autonomo, da Fabrizio De André. Anche in questo caso, tuttavia, già il titolo è indicativo del fatto che, ferma restando l'originalità del componimento, esso non solo si innesta su una struttura appartenente alla tradizione popolare medievale qual è la ballata, ma, soprattutto per quanto riguarda il testo, è anche ricco di riferimenti letterari ben precisi, che si mescolano nel dare vita a un insieme assolutamente originale.

A differenza della canzone – evolutasi dalla *cansó* trobadorica e massima espressione della poesia colta nella letteratura medievale – la ballata è invece, fin dalle sue origini, una forma popolare, destinata non solo all'esecuzione cantata con accompagnamento musicale ma anche, come suggerisce il nome stesso, a una *performance* simultanea alla danza.

Con la canzone, essa se mai condivide invece il fondamentale principio della stroficità, e cioè l'applicazione di una medesima strofa musicale a strofe testuali diverse, ma accomunate necessariamente da una struttura metrica simile determinata dalla sottostante struttura ritmico-melodica. La ballata, nella sua forma standard, prevederebbe inoltre anche la presenza di un ritornello che si ripete identico tra una strofa e l'altra; il brano di De André, invece, è composto da dieci strofe con testo diverso ma con struttura metrico-rimica e ritmico-melodica del tutto simile, ferme restando le possibili variazioni legate a quella "flessibilità giullaresca" già osservata da Stefano La Via a proposito di *Nell'acqua della chiara fontana*:

Un uomo onesto, un uomo probo
Tra-la-la-lalla tra-la-la-lero
S'innamorò per dutamente
D'una che non lo amava niente.
[...] ¹⁶¹

Sul modello di questa prima strofa, ogni altra del brano è quindi composta da quattro versi, dei quali il primo, il terzo e il quarto sono per lo più novenari – a cui però spesso si alternano anche versi più lunghi o più brevi a seconda dell'occorrenza; il secondo verso è invece, in otto strofe su dieci, un decasillabo che si ripete identico da una quartina all'altra, e che, interrompendo per un istante il fluire della narrazione e sottraendosi allo schema prevalente a rima baciata, ha piuttosto la duplice funzione di sottolineare l'aderenza della metrica testuale alla sottostante ritmica in due quarti e di supplire alla mancanza di un vero e proprio ritornello che conferisca ulteriore unità alla composizione nel suo complesso. A movimentare la struttura fondamentalmente iterativa del brano e a demarcare, allo stesso tempo, i diversi blocchi narrativi, De André inserisce inoltre – dopo la terza, la sesta, l'ottava e la decima strofa – un intermezzo strumentale dal gusto vagamente jazz, affidato agli ottoni e principalmente alla tromba, la quale, con il suo suono freddo e squillante, ben si adatta a rendere il carattere spietato della protagonista femminile.

Oltre all'utilizzo della forma della ballata come struttura testuale e musicale insieme, comunque, il recupero di elementi tradizionali avviene in questo brano anche su un piano più squisitamente e propriamente letterario. Della fascinazione di De André per il Medioevo si è già avuto modo di dire altrove; a questo proposito, si noti come qui sia proprio la forma popolare medievale su cui il cantautore costruisce il proprio brano a

consentirgli di recuperare anche tutta una serie di caratteristiche letterarie ad essa connesse. La prima – e probabilmente la più evidente – di queste caratteristiche ha a che fare con i dettagli macabri e cruenti delle richieste che la donna vanitosa fa all'uomo che è ciecamente innamorato di lei, di uccidere la madre e di strapparle il cuore per i suoi cani e di tagliarsi le vene dai polsi fino a morire.

Queste immagini, infatti, non possono che riportarci alla mente quelle, altrettanto macabre e cruente, di molte ballate medievali soprattutto di provenienza anglosassone e angloscozzese, come ad esempio la celebre *Edward*, il cui protagonista ha la spada sporca del sangue del proprio padre, da lui ucciso su istigazione della madre.¹⁶²

La seconda caratteristica è invece relativa alla valenza evidentemente allegorica dei due personaggi protagonisti della narrazione – anch'essa, del resto, già suggeritaci dal titolo del brano. Come nelle allegorie medievali, infatti, anche qui l'azione non è semplicemente fine a se stessa, ma, al di là di quello che è il suo senso letterale, essa può anche farsi carico di un significato ulteriore proprio attraverso l'identificazione dei due personaggi con il vizio o la virtù da loro personificata. In questa luce, la ballata di De André non è soltanto una storia con un suo svolgimento individuale, ma anche un'allegoria che rappresenta la vittoria finale dell'amore – cieco, e quindi totale e disinteressato al tempo stesso – sulla vanità egoista ed egocentrica che sembrava in un primo momento avere avuto la meglio.

L'originalità della *Ballata dell'amore cieco*, ad ogni modo, risiede principalmente nel fatto che il sostrato medievaleggiante che abbiamo appena descritto, e che riguarda tanto la forma complessiva quanto i richiami letterari concorrenti a livello di

testo, viene rivestito dal cantautore di una patina, invece, decisamente moderna, che contribuisce non poco ad avvicinare la composizione a una sensibilità contemporanea. Tale patina, oltre che attraverso gli intermezzi strumentali cui abbiamo già brevemente accennato, si realizza principalmente a livello di testo, e più nello specifico, ancora una volta, di riferimenti letterari.

È evidente, infatti, che la figura femminile protagonista del brano corrisponda – al di là delle letture che ne abbiamo dato finora – a un "archetipo classico"¹⁶³ della letteratura a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento: quello della *femme fatale*, che ci rimanda immediatamente alle poesie dei simbolisti francesi tanto amati da De André, e soprattutto a quelle di Baudelaire.¹⁶⁴ Se, quindi, *La ballata dell'amore cieco* si innesta da un lato su di una forma eminentemente popolare e associata per sua natura a un contesto performativo squisitamente orale, dall'altro è però anche ricca di riferimenti alla letteratura colta e "d'autore", e ci conferma, pertanto, quanto quella dialettica colto-popolare che nel secondo capitolo abbiamo individuato alla base dell'opera di De André sia feconda e produca, qui, risultati del tutto originali.

Mentre nella *Ballata dell'amore cieco* il recupero della tradizione avviene in modalità fondamentalmente indiretta, per quanto riguarda invece i tre adattamenti presenti nell'album – *La canzone dell'amore perduto*, *La città vecchia* e *Valzer per un amore* – in questi casi siamo di fronte a un vero e proprio utilizzo diretto di materiale preesistente, il quale, opportunamente assemblato e rielaborato, viene appunto adattato a materiale originale. L'operazione funziona in modo del tutto simile per *La canzone dell'amore perduto* e *Valzer per un amore*: in entrambi i brani, infatti, De André riprende una

musica strumentale opera di un compositore colto, e la adatta alla forma canzone e a un testo invece da lui composto.

Il tema che introduce l'Adagio del *Concerto in re maggiore* di Telemann, quindi, viene abbassato di un tono e posto a introdurre *La canzone dell'amore perduto*, affidato anche in questo caso a una tromba accompagnata dagli archi, cui si aggiungono qui gli arpeggi di pianoforte e chitarra:

The image shows a musical score for a piece titled "La canzone dell'amore perduto". The score is in 6/8 time and marked "Lentamente". It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with triplets and a bass line with arpeggiated chords. The lower staff contains a similar melodic line with triplets and a bass line with arpeggiated chords. The chords are labeled as Do, Lam, Rem, Sol7, Fa, and Sol7. The melody is marked with "Tersine arpegg." and "Ri -" at the end.

Ciò che più conta, comunque, è che la linea ritmico-melodica e il relativo giro armonico del tema introduttivo si ripetono pressoché identici nelle strofe cantate; segno, questo, che il testo viene elaborato – quantomeno nella versione definitiva, in versi – a partire dalla musica, e non al contrario, come si potrebbe pensare, a prescindere da essa.¹⁶⁵ Un discorso simile va fatto anche nel caso di *Valzer per un amore*, il cui testo viene intonato da De André sulla stessa melodia del *Valzer campestre* di Marinuzzi¹⁶⁶, già introdotta in versione strumentale prima dell'attacco della strofa:

⊕ **A**

Quan-do ca-ri-ca d'an-ni e di ca-sti-tà fra i ri-cor-di e...le il-lu-
 Re7 Solm Solm Solm Solm segue

-sio-ni del bel tem-po che non ri-tor-ne-rà tro-ve-rai le mie can-zo-ni nel sen-
 Re7 Solm

-tir-le ti me-ra-vi-glie-rai che qual-cu-no ab-bia lo-da-to le bel-lez-ze che al-lor più
 Sol7 Dom Dom La Dom Sol

B

non a-vrai e che a-ve-sti nel tem-po pas-sa-to. Ma
 Re Fa# Re7 Solm

L'operazione compiuta ne *La città vecchia*, invece, è pressoché speculare a quella dei due casi appena descritti. Nonostante il cantautore, infatti, non dichiara in modo esplicito il suo debito letterario nei confronti di Umberto Saba, già il titolo della canzone ci dimostra come l'omonima poesia contenuta nella prima sezione del *Canzoniere* costituisca per questo brano un modello letterario tutt'altro che secondario, e come De André lo componga con il testo della lirica di Saba bene in mente:

Spesso, per ritornare alla mia casa
 prendo un'oscura via di città vecchia.
 [...]

Qui tra la gente che viene che va
 dall'osteria alla casa o al lupanare,
 dove son merci ed uomini il detrito
 di un gran porto di mare,
 io ritrovo, passando, l'infinito
 nell'umiltà.
 [...]

Qui degli umili sento in compagnia
il mio pensiero farsi
più puro dove più turpe è la via.¹⁶⁷

Ad accomunare i due testi non è solo l'ambientazione nei bassifondi di una città di mare – connotata peraltro, in entrambi i casi, in senso autobiografico¹⁶⁸ – o la presenza di personaggi appartenenti agli strati inferiori della società, ma anche e soprattutto la disposizione dell'autore nei loro confronti: Saba afferma di sentire, in compagnia degli umili, il suo pensiero "farsi/più puro dove più turpe è la via"; per quanto riguarda *La città vecchia*, essa è solo una delle tante canzoni dedicate da De André ai reietti e agli emarginati, verso i quali egli dimostra sempre – e da sempre – una particolare simpatia.

Il fatto che, quindi, la morale sia nei due testi molto simile non deve stupire più di tanto; ciò che importa, invece, è osservare come il testo di De André, pur con il suo enorme debito letterario nei confronti di quello di Saba, presenti un messaggio del tutto coerente con l'ideologia del cantautore, tanto che egli, a distanza di trent'anni, si dichiarerà ancora particolarmente affezionato a questo brano, e alla convinzione che ci sia "ben poco merito nella virtù e ben poca colpa nell'errore".¹⁶⁹

La principale differenza fra il componimento di Saba e quello di De André riguarda se mai, più che il loro contenuto, la loro forma. Mentre, infatti, le liriche del *Canzoniere* sono contraddistinte da una musicalità interna particolarmente accentuata, la quale rimanda ovviamente alle caratteristiche originarie della canzone come forma letteraria associata alla musica e destinata alla *performance* orale poi perdutesi nel corso del tempo, il testo del brano di De André, pur essendo meno

ricco, in sé e per sé, di quella musicalità che caratterizza la lirica di Saba, nasce sul respiro della musica, ed è quindi alla musica che lo accompagna inestricabilmente legato.



È la mazurca introdotta dal clarinetto iniziale, quindi, a dettare ne *La città vecchia* buona parte delle caratteristiche del testo, e in particolare a conferirgli quella struttura metrica così adatta alla ritmica e alla melodia sottostanti; privata dell'elemento musicale, la canzone nel complesso difficilmente potrebbe avere l'aspetto che effettivamente ha, e nemmeno il testo di per sé potrebbe essere goduto e apprezzato appieno.

IV – 3. Le "belle infedeli"

Degli undici brani che compongono la scaletta di *Canzoni*, come abbiamo visto, le traduzioni sono ben sette. Questo numero potrebbe forse sorprendere, se si pensa che, in fin dei conti, alla traduzione Fabrizio De André si era già dedicato altre volte in passato, ma i brani tradotti in senso vero e proprio avevano fino ad allora rappresentato una percentuale davvero minima della sua produzione; dopo *Canzoni*, peraltro, le uniche altre traduzioni da lui realizzate saranno *Nancy* e *Avventura a Durango*, pubblicate rispettivamente in *Volume 8* nel 1975 e in *Rimini* nel 1978.¹⁷⁰ L'album antologico del 1974 rappresenta dunque un'eccezione notevole anche da questo punto di vista, e anche in questo caso il fenomeno va spiegato innanzitutto, e messo in relazione, con la crisi creativa e personale che il

cantautore stava attraversando all'epoca. È lui stesso, del resto, a fare una dichiarazione significativa in proposito, durante un concerto del tour in teatro del 1992-1993:

A me [...] è sempre sembrato opportuno, [...] quando un autore non è abbastanza in vena per assumersi in proprio la responsabilità e l'onere d'un'opera sua, che si metta a fare delle traduzioni. Si raggiungono nell'immediato due scopi precisi: quello di esercitarsi e quello di dimostrarsi anche soggettivamente umili; io credo che ci sia bisogno di umiltà in qualsiasi mestiere si scelga di fare nella propria vita. [...] ¹⁷¹

Poiché, quindi, le traduzioni rappresentano non solo la maggior parte del materiale presente in *Canzoni*, ma anche, evidentemente, l'espressione più naturale di questa fase di crisi dal punto di vista creativo e compositivo, non possiamo non dedicare loro un'ampia parte di questo capitolo, nel tentativo di delineare i caratteri che questa operazione assume in Fabrizio De André e allo stesso tempo di definire il suo significato in senso più ampio.

Sarà bene chiarire, innanzitutto, che cosa significa esattamente tradurre una canzone. La traduzione intesa nel senso più tecnico del termine, infatti, è una pratica che riguarda solitamente la resa in una lingua diversa da quella di partenza – e cioè da quella in cui si trova il testo d'origine – di un testo verbale.¹⁷² Come ormai ben sappiamo, però, il testo verbale è la realizzazione concreta di una sola delle tre componenti della canzone, la quale, per realizzarsi appieno, si affida non soltanto alla componente letteraria relativa al testo, ma anche alla musica e alla *performance*.

Se tradurre una canzone significherà quindi inevitabilmente, innanzitutto, rendere il suo testo verbale in una lingua diversa da

quella d'origine, d'altro canto questa resa non potrà che implicare, a sua volta, modifiche più o meno significative e sostanziali alla musica e alle modalità interpretative del brano in questione. Da pratica prettamente linguistica e inter-linguistica qual è, in altre parole, la traduzione diverrà necessariamente in una canzone anche pratica inter-semiotica. L'esempio più interessante offertoci da *Canzoni* a questo proposito è probabilmente quello di *Fila la lana*¹⁷³, il brano di Robert Marcy che De André aveva già tradotto e pubblicato nel 1965 e che qui viene riproposto secondo un'interpretazione e un arrangiamento – merito, quest'ultimo, di Gian Piero Reverberi – decisamente più raffinati.

Al di là di considerazioni puramente linguistiche che – trattandosi di una traduzione dal francese – in questa sede non mi competono, vorrei notare come la traduzione complessiva realizzata da De André vada ben oltre l'aspetto più propriamente testuale, e coinvolga, in particolare, due diverse operazioni fra loro collegate. Innanzitutto, ogni riferimento all'autore contemporaneo del brano viene eliminato, e al titolo viene invece apposta l'indicazione "Da una canzone popolare francese del XV secolo"; in questo modo, l'ambientazione medievale già conferita da Marcy al suo componimento e l'inevitabile richiamo alla figura del menestrello-cantastorie che ne consegue finiscono per essere, nella versione di De André, non solo radicalizzate, ma addirittura meta- testualizzate: nella cornice creata *ad hoc* dal cantautore, *Fila la lana* cessa di essere un semplice brano dal gusto medievaleggiante per divenire un brano medievale a tutti gli effetti, recuperato tramite una modalità che è, per l'appunto, proprio quella tipica del menestrello. La seconda operazione riguarda invece la musica e l'interpretazione, le quali accentuano ulteriormente l'aspetto che abbiamo appena descritto.

A differenza della celebre versione francese eseguita da Jacques Douai¹⁷⁴, in cui l'impressione che si ricava dall'arrangiamento e dall'esecuzione è quella di una narrazione appiattita sulla nostalgia della protagonista, che tutto avvolge e allo stesso tempo tutto da sé distanzia, nella canzone di De André tanto gli arrangiamenti – arricchiti da rulli di tamburi, "avvolgenti fanfare di trombe vagamente *progressive*"¹⁷⁵ e una chitarra in funzione più spiccatamente melodica – quanto l'interpretazione del cantautore – più severa nelle strofe, più dolce nel ritornello – contribuiscono invece a immetterci direttamente nella vicenda, e a sottolinearne insieme tutta la profondità.¹⁷⁶

La traduzione, però, rimane comunque in primo luogo un'operazione squisitamente linguistica, e in quanto tale va presa in considerazione anche in un caso del tutto complesso e peculiare qual è quello della canzone. Se infatti, secondo Roman Jakobson, "Equivalence in difference is the cardinal problem of language and the pivotal concern of linguistics"¹⁷⁷, ancora più arduo sarà realizzare una qualche equivalenza fra due testi in versi, e per giunta dotati di una imprescindibile dimensione musicale come quelli delle canzoni. Jakobson ritiene che già la poesia di per sé sia per definizione intraducibile, e che per renderla da una lingua in un'altra l'unica soluzione possibile sia quella da lui definita "creative transposition"¹⁷⁸; in una canzone, poi, il tutto è – da questo punto di vista – ulteriormente complicato dalla presenza della musica, a cui il traduttore-interprete deve pur sempre adeguare non solo il testo tradotto, ma anche la propria esecuzione cantata. Tenendo presenti queste difficoltà intrinseche, cerchiamo ora di mettere a poco a poco a fuoco il metodo traduttivo adottato da De André, partendo dalle sue note dichiarazioni in merito e arrivando poi a esemplificarle attraverso alcuni brani di *Canzoni*.

Ecco come il cantautore commenta le sue traduzioni di Leonard Cohen – nel dettaglio *Nancy* e *Giovanna d'Arco* –, appena eseguite dal vivo durante il tour in teatro del 1992-1993:

Ognuno ha il suo modo di tradurre: io naturalmente ho il mio. Di solito non bado molto alla literalità della traduzione [...] Mi interessa di più entrare nello spirito della canzone [...] confortato in questo senso da quanto diceva il nostro forse maggior critico letterario del Novecento, Benedetto Croce, che distingueva le traduzioni in due categorie: quelle brutte e fedeli e quelle belle e infedeli. E io, di fronte a quello che, personalmente e modestamente, reputo essere il bello, sono disposto a qualsiasi tipo di infedeltà. [...] ¹⁷⁹

Si tratta di parole importanti, non solo – non tanto – perché De André mostra di individuare in Croce e nella sua *Estetica*¹⁸⁰ un fondamentale punto di riferimento teorico, ma soprattutto perché la traduzione come "bella infedele" gli consente di aggirare gli ostacoli che abbiamo appena descritto, legati alle difficoltà nel rendere un testo poetico in un'altra lingua e alla necessità di conservare la struttura musicale del brano di partenza anche alla base del testo tradotto. Sacrificare la fedeltà alla bellezza, comunque, non significa ignorare o addirittura bistrattare il senso del testo che si va a tradurre; al contrario, se da un lato il traduttore di canzoni deve sempre prestare particolare attenzione agli aspetti formali e deve ricercare un'adeguata resa della dimensione metrico-ritmica del testo di partenza nella lingua d'arrivo, dall'altro quel "tradimento" che egli compie nei confronti del brano originario presuppone, se mai, una comprensione profonda del suo significato, talmente profonda da risultare poi in una sua appropriazione e rielaborazione assolutamente personali. Paradossalmente, quindi, l'infedeltà verso il testo originario diviene, in fin dei conti, una modalità attraverso la quale il traduttore non solo

manifesta il suo rispetto del senso del testo così come questo era stato inteso dall'autore, ma dimostra anche, mediante la sua rielaborazione, quanto la comprensione vera e profonda di quel senso possa stimolare ancora molto di nuovo e originale. Del resto, era già Walter Benjamin a notare, nel suo fondamentale saggio *Die Aufgabe des Übersetzers* – che citiamo qui nella traduzione inglese di Harry Zohn – quanto relativi fossero i concetti di fedeltà e infedeltà in ambito traduttologico:

The task of the translator consists in finding that intended effect [*Intention*] upon the language into which he is translating which produces in it the echo of the original. [...] The traditional concepts in any discussion of translations are fidelity and license [...] These ideas seem to be no longer serviceable to a theory that looks for other things in a translation than reproduction of meaning. [...] Fidelity in the translation of individual words can almost never fully reproduce the meaning they have in the original. For sense in its poetic significance is not limited to meaning, but derives from the connotations conveyed by the word chosen to express it. [...]¹⁸¹

La prima condizione per realizzare una "bella infedele", quindi, è quella di evitare a tutti i costi una resa letterale del testo originario; essa, infatti, non solo renderebbe particolarmente difficoltoso l'adeguamento della metrica della lingua d'arrivo a quella della lingua di partenza e del testo tradotto alla sottostante struttura ritmico-melodica ereditata dal brano che si va a tradurre, ma rischierebbe per giunta di intrappolare il suo significato nel tentativo di rendere in modo esatto tutti i suoi singoli "code-units"¹⁸², tra i quali – sappiamo da Jakobson – non vi è mai una piena equivalenza. Il traduttore deve perciò andare necessariamente oltre la resa letterale delle singole parole, e considerare il testo da tradurre, più che altro, nel suo insieme. Per quanto riguarda De André, un'importante

testimonianza del suo metodo traduttivo in questo proposito ci viene, ancora una volta, dall'archivio di Siena, e in particolare da un blocco note risalente alla prima metà degli anni Settanta e contenente alcuni testi di *Canzoni* in fase di lavorazione.¹⁸³

In questa sede, del suddetto documento ci interessa soprattutto la prima pagina¹⁸⁴, dedicata all'elaborazione del testo de *Le passanti* tradotto dalla poesia francese di Antoine Pol che Brassens aveva a sua volta musicato qualche anno prima. De André suddivide il foglio in due colonne: in quella di sinistra possiamo leggere una resa letterale del testo di Pol, con l'indicazione a margine dello schema delle rime e delle assonanze che il cantautore intende mantenere nella versione italiana; a destra troviamo, invece, parti della traduzione che diverrà poi quella definitiva incisa sul disco, la quale compare qui in una redazione non ancora completa e caratterizzata dalla presenza di numerosi buchi e altrettanti appunti in prosa in cui De André riassume i concetti sui quali intende evidentemente ancora lavorare.

Il documento è estremamente significativo, per due ragioni. Innanzitutto, esso ci mostra come il cantautore si serva della resa letterale nella colonna di sinistra come di una traduzione di servizio, a partire dalla quale realizzare invece un testo che – pur essendo anch'esso, di fatto, una traduzione – diviene, in fin dei conti, semi-autonomo da quello di Pol.¹⁸⁵ In secondo luogo, dalla lettura di questo documento notiamo come, a livello macro-strutturale, De André tutto sommato si attenga all'organizzazione del testo originario, sia per quanto riguarda la metrica e lo schema delle rime e delle assonanze, sia per la distribuzione e la successione di quelli che sono pur sempre alcuni identificabili blocchi tematici; considerando, invece, il livello micro-strutturale, ci accorgiamo che è proprio qui che il

cantautore va maggiormente a intervenire in senso originale, rendendo il testo di Pol in una modalità conforme innanzitutto alla sua poetica e alla sua sensibilità.¹⁸⁶

Non ci resta, ora, che esemplificare quanto detto fin qui mediante l'analisi più approfondita di due traduzioni presenti nel disco. Per ragioni prettamente legate alle mie competenze linguistiche, la scelta è ricaduta su due traduzioni dall'inglese, e nello specifico su *Via della Povertà* – versione italiana, realizzata in collaborazione con Francesco De Gregori, di *Desolation Row* di Bob Dylan – e *Giovanna d'Arco* – elaborata a partire da *Joan of Arc* di Leonard Cohen.

Desolation Row è il brano conclusivo di *Highway 61 Revisited*, ed è l'unico capitolo acustico all'interno di un album che consacra, invece, il passaggio di Dylan all'elettrico già annunciato dal precedente *Bringing It All Back Home*. Su una base di due sole chitarre – una ritmica e l'altra, invece, più propriamente melodica – dieci strofe di dodici versi ciascuna corrispondono ad altrettanti quadri narrativo- descrittivi ambientati, per l'appunto, nel "vicolo della desolazione" richiamato dal titolo¹⁸⁷, e popolato da personaggi di ogni tipo, in gran parte provenienti dalla letteratura.

Il narratore, accompagnato dalla sua signora, si sofferma a osservarli¹⁸⁸, e finisce come risucchiato in un vortice dove il dolore, la solitudine e l'alienazione di ciascuno assumono una connotazione sempre più tragica e una dimensione sempre più profonda, fino a divenire, nei quadri finali, psicosi collettiva e deriva di tutti, dell'umanità intera. È un brano estremamente complesso, *Desolation Row*, non tanto dal punto di vista formale quanto piuttosto per il suo contenuto, dove le suggestioni – letterarie, *in primis*, ma anche storiche, politiche, religiose – si moltiplicano, e dove le diverse e numerose interpretazioni

possibili¹⁸⁹, anziché escludersi a vicenda, instaurano una dialettica interna che sottolinea ulteriormente, se mai, tutta la forza del testo di Dylan.

Un brano, questo è certo, tutt'altro che semplice da tradurre, conservandone per giunta interamente la musica e piegando a essa una lingua, come l'italiano, con una logica metrica fondamentalmente diversa da quella dell'inglese del testo di partenza. A questo proposito, bisogna dire che la forma della canzone è l'elemento a cui De André e De Gregori si mantengono più fedeli, nella loro resa, non solo adattando, come è necessario, i versi in italiano alla sottostante frase musicale con le sue caratteristiche, ma conservandone la struttura complessiva con la sua suddivisione in strofe da dodici versi ciascuna¹⁹⁰ e cercando persino di riprodurne, per quanto possibile, lo schema delle rime:

*They're selling postcards of the hanging
They're painting the passports brown
The beauty parlor is filled with sailors
The circus is in town.*

*Here comes the blind commissioner
They've got him in a trance
One hand is tied to the tight-rope walker
The other is in his pants.*

*And the riot squad, they're restless
They need somewhere to go
As lady and I look out tonight
From Desolation Row. [...] ¹⁹¹*

Il salone di bellezza in fondo al vicolo
È affollatissimo di marinai
Prova a chiedere a uno che ore sono
E ti risponderà: "Non l'ho saputo mai".

Le cartoline dell'impiccagione
Sono in vendita a cento lire l'una
Il commissario cieco dietro la stazione
Per un indizio ti legge la sfortuna.

E le forze dell'ordine, irrequiete
Cercano qualcosa che non va
Mentre io e la mia signora ci affacciamo stasera
Su Via della Povertà. [...] ¹⁹²

Confrontando la prima strofa della traduzione con quella dell'originale di Dylan notiamo che, allo scopo di attenersi alla fondamentale dimensione musicale del brano, De André e De Gregori non solo redistribuiscono e gestiscono molto liberamente le immagini del testo di partenza – cosicché non vi è mai una esatta corrispondenza a livello di singolo verso – , rendendole peraltro all'interno di una sintassi meno concitata e più cadenzata di quella dell'originale, ma si dotano anche di una metrica estremamente elastica, la quale, più che rispondere a una logica interna al testo in italiano, segue appunto l'andamento della musica.

In generale, possiamo dire che sia proprio l'esigenza di mantenere la linea ritmico-melodica del brano di Dylan a spiegare molte – se non addirittura la maggior parte – delle scelte traduttive compiute qui da De André e De Gregori; scelte che, peraltro, finiscono inevitabilmente per influenzare, oltre alla forma, anche il contenuto e il significato della canzone. Il titolo stesso del brano, per esempio, diventa in italiano *Via della Povertà* per ragioni, possiamo presumere, legate innanzitutto alla necessità di far terminare il verso con una parola tronca, in modo da rispecchiare il modulo metrico suggerito da *Desolation Row* e da realizzare con relativa facilità la rima alternata nel finale di ogni strofa. La scelta di sostituire il concetto di

"povertà" a quello di "desolazione" – che avrebbe rappresentato la traduzione più immediata dell'inglese "desolation" – implica però, d'altra parte, una connotazione più concreta e materiale, che va a sovrapporsi a quella condizione delineata invece da Dylan, più che altro, in termini esistenziali e umani.

Effettivamente, la critica più palese rivolta, in certi passaggi, ad alcuni aspetti di carattere politico e sociale è forse il tratto che, a livello di significato, più differenzia la traduzione di De André e De Gregori dal testo di partenza; non solo, a mio parere, perché "what in Dylan is merely surreal is slanted in De André towards a sardonic moral judgement, and there is an ethical engagement with the characters"¹⁹³ – come giustamente scrive Anita Joy Weston – , ma anche perché De André, laddove possibile, coglie l'occasione di portare avanti, più nello specifico, quel discorso contro il potere e contro l'autorità che tanto spazio aveva già ricevuto nella sua produzione precedente e continuerà a ricevere anche in quella successiva. Così, mentre nella prima strofa di *Desolation Row* "the riot squad, they're restless / They need somewhere to go", nell'equivalente di *Via della Povertà* tale stato di agitazione viene non solo ulteriormente rimarcato attraverso l'ossimoro "le forze dell'ordine, irrequiete", ma anche collegato con la necessità, connotata in senso pretestuoso, di trovare "qualcosa che non va".

Allo stesso modo, mentre i personaggi dell'ottava strofa di Dylan appartengono a una "superhuman crew", nella traduzione di De André e De Gregori essi sono invece, semplicemente, "poliziotti", i quali "fanno il loro solito lavoro / Metton le manette intorno ai polsi / A quelli che ne sanno più di loro". Se, infine, il riferimento ai campi di sterminio nazisti nella medesima strofa di *Desolation Row* non è mai esplicitato, ma viene insinuato proprio mediante l'aggettivo "superhuman", che

richiama allo stesso tempo l'idea nietzschiana di "Übermensch" e le teorie di superiorità razziale, in *Via della Povertà* l'allusione è evidente, ed è palesata all'interno di una sequenza dal carattere tragicomico in cui "I prigionieri vengon trascinati / Su un calvario improvvisato lì vicino / E il caporale Adolfo li ha avvisati / Che passeranno tutti dal camino". Al di là, comunque, di quelle che sono le differenze relative a questo aspetto e in generale al tono e all'atmosfera dei due brani – più lirici e surreali in Dylan, più prosastici e sardonici in De André e De Gregori – la strategia traduttiva adottata in *Via della Povertà* consiste sostanzialmente in una resa del tutto libera dei singoli quadri, all'interno dei quali le immagini originarie vengono spesso conservate ma sempre adattate alle esigenze legate alla resa in italiano, e non di rado unite a immagini, invece, del tutto originali, le quali vanno a moltiplicare poliedricamente le suggestioni del testo di partenza e allo stesso tempo conferiscono alla traduzione – pur senza dubbio minore rispetto al capolavoro dylaniano – una sua fondamentale coerenza interna:

[...]

Ophelia, she's 'neath the window

For her I feel so afraid

On her twenty-second birthday

She already is an old maid.

To her death is quite romantic

She wears an iron vest

And her profession's her religion

Her sin is her lifelessness.

And though her eyes are fixed upon

Noah's great rainbow

She spends her time peeking into

Desolation Row. [...] ¹⁹⁴

[...]
I tre Re Magi sono disperati
Gesù bambino è diventato vecchio
E Mr. Hyde piange sconcertato
Vedendo Jekyll che ride nello specchio.
Ofelia è dietro la finestra
Mai nessuno le ha detto che è bella
A soli ventidue anni
È già una vecchia zitella.
La sua morte sarà molto romantica
Trasformandosi in oro se ne andrà
Per adesso cammina avanti e indietro
In Via della Povertà. [...] ¹⁹⁵

Se *Via della Povertà* si configura ancora, in parte, come un *divertissement*, così non è nel caso di quella che, a mio parere, è la più riuscita delle traduzioni dall'inglese di Fabrizio De André, e cioè *Giovanna d'Arco*. Qui il brano di partenza è *Joan of Arc* di Leonard Cohen, pubblicato appena tre anni prima sul celebre *Songs of Love and Hate* e dedicato alla "pulzella d'Orléans", l'eroina medievale che, dopo aver condotto l'esercito francese in battaglia durante la guerra dei Cent'anni ed essere caduta in mano agli inglesi, nel 1431 fu giudicata colpevole di eresia e arsa sul rogo. Cohen, nella sua canzone, si concentra proprio sugli istanti che precedono la morte di Giovanna e la descrive nei termini di un suo matrimonio con il fuoco, al quale la severa eroina con la corazza che le fiamme inseguono già nella prima strofa finisce per arrendersi e per concedersi nel momento stesso in cui lascia la vita.

All'interno di una cornice costituita dalla prima e dall'ultima strofa, e segnalata dall'esecuzione della frase musicale un'ottava sotto rispetto al resto del brano, in modalità di semi-parlato a cui fa eco, in lontananza e in asincronia, la linea melodica poi portata in primo piano nelle strofe centrali, Cohen struttura le

quattro strofe immediatamente successive alla prima come un contrasto¹⁹⁶, e cioè ricalcando quella forma poetica, particolarmente diffusa nel Medioevo romanzo, che rappresenta un dialogo fra due amanti; a metà della quinta strofa, invece, a prendere la parola è di nuovo il narratore, che osserva e descrive quella strana "*coincidentia oppositorum*" di amore e morte in cui "l'autodafé si tramuta in amplesso, il martirio nella prima notte di nozze"¹⁹⁷.

Come già in *Via della Povertà*, anche nel caso di *Giovanna d'Arco* De André ha innanzitutto l'esigenza di adattare il proprio testo alla musica di Cohen, la quale peraltro anche qui viene trasposta in un arrangiamento per molti aspetti simile a quello originale, con la chitarra a scandire la ritmica in tre quarti e gli intermezzi corali a conferire alla composizione il carattere di elegia funebre, il tutto ulteriormente impreziosito dai fiati – ottoni *in primis* – e dagli archi a sottolineare alcuni passaggi. Diversamente da quanto avviene in *Via della Povertà*, però, De André si attiene qui fedelmente alla sequenza delle scene stabilita nel testo di *Joan of Arc*; l'unica, significativa eccezione è rappresentata dalla cornice, che nella versione italiana scompare, venendo la strofa conclusiva del tutto eliminata¹⁹⁸ e quella iniziale, invece, inglobata nella narrazione, di cui essa va a costituire l'attacco *in medias res*¹⁹⁹:

*Now the flames, they followed Joan of Arc
As she came riding through the dark
No moon to keep her armour bright
No man to get her through this very smoky night. [...]*²⁰⁰

Attraverso il buio, Giovanna d'Arco
Precedeva le fiamme cavalcando
Nessuna luna per la sua corazza
Nessun uomo nella fumosa notte al suo fianco. [...]

²⁰¹

Mentre fra le strofe della canzone originale e quelle della traduzione è sempre facilmente ravvisabile una corrispondenza, se andiamo ad analizzare i testi più nel dettaglio notiamo subito come De André renda invece le singole immagini e le singole scene in modo relativamente libero, e come queste – fermo restando il loro debito nei confronti di quelle di *Joan of Arc* – rispondano, in fin dei conti, più a un'esigenza di eufonia interna al testo in italiano che non a una logica di fedeltà verso il testo di partenza. Non a caso, per esempio, mentre Cohen si attiene rigidamente, nel corso di tutto il brano, allo schema a rima baciata, De André elabora invece un tessuto sonoro molto più complesso e raffinato, giocato su continui rimandi fonici e basato sull'utilizzo – oltre che degli schemi rimici più classici – di assonanze, consonanze e rime interne:

[...]

"Then, fire, make your body *cold*
I'm going to give you mine to *hold*"
Saying this she climbed *inside*
To be his one, to be his only *bride*. [...] ²⁰²

"E se tu sei il *fuoco*, raffreddati un *poco*
Le tue mani ora avranno da tenere *qualcosa*"
E *tacendo* gli si arrampicò *dentro*
Ad offrirgli il suo modo migliore di essere *sposa*. [...] ²⁰³

151. Gigi Speroni (*Domenica del Corriere*), *De André s'arrabbia con Gaber*, gennaio 1974; in Claudio Sassi e Walter Pistarini (a cura di), *De André talk. Le interviste e gli articoli della stampa d'epoca*, Roma, Coniglio, 2008, p. 138.

152. Cfr. Luigi Viva, *Non per un dio ma nemmeno per gioco. Vita di Fabrizio De André*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 155-163. La Produttori Associati chiuderà per fallimento nel 1977, e sarà assorbita dalla Ricordi.

153. Cfr. Viva, *Non per un dio ma nemmeno per gioco, ibidem*.

154. A questo proposito, va senz'altro riconosciuto a Francesco De Gregori – che De André incontra al Folkstudio di Roma nella primavera del 1973, e con il quale trascorre l'intera estate di quell'anno a Portobello di Gallura, in Sardegna – il ruolo chiave di mediatore verso la canzone americana.
155. *Città vecchia* di Umberto Saba compare nella prima parte del suo *Canzoniere*, all'interno della sezione "Trieste e una donna" (cfr. Umberto Saba, *Il canzoniere*, Torino, Einaudi, 1961). Il *Valzer campestre* di Marinuzzi, invece, è contenuto nella *Suite siciliana (in quattro tempi per orchestra)*, del 1909.
156. *Valzer per un amore* viene pubblicato su 45 giri nel 1964, insieme alla *Canzone di Marinella*; *La città vecchia* esce invece l'anno successivo, abbinata a *Delitto di paese*.
157. *L'assassinat* è contenuto in *Les Trompettes de la renommée*, Amsterdam, Philips, 1962; *Mourir pour des idées* e *Les passantes* (testo di Antoine Pol) fanno parte di *Fernande*, Amsterdam, Philips, 1972.
158. *Desolation Row* chiude l'album di Bob Dylan *Highway 61 Revisited*, New York, Columbia Records, 1965. *Suzanne*, a sua volta, è il brano introduttivo del primo disco di Leonard Cohen, *Songs of Leonard Cohen*, New York, Columbia Records, 1967; *Joan of Arc*, infine, è contenuta in *Songs of Love and Hate*, New York, Columbia Records, 1971.
159. Evolutasi dalla *cansó* provenzale, la canzone diviene la forma più frequentata dalla lirica italiana medievale. Originariamente era destinata all'esecuzione cantata, ma già con la Scuola siciliana il testo acquisisce autonomia dalla musica.
160. Per la definizione di "poesia per musica" e per la stroficità si veda nel dettaglio il primo capitolo.
161. Fabrizio De André, *La ballata dell'amore cieco (o della vanità)*; in *Canzoni*, Milano, Produttori Associati, 1974.
162. Il testo di *Edward* occupa il tredicesimo posto all'interno della celebre raccolta di Sir Francis James Child, *English and Scottish Popular Ballads*, <http://bit.ly/2lwg9wY>.
163. Silvia Sanna, *Fabrizio de André. Storie, memorie ed echi letterari*, Monte Porzio Catone, Effepi, 2009, p. 56. Sanna riconduce il testo della *Ballata* di De André a una non meglio precisata poesia di Jean Richepin: presumibilmente, *Coeur de mère. Ballade*, la quale può aver fornito al cantautore uno spunto importante per la prima parte della canzone.
164. Cfr. Gianni Borgna, *Le radici culturali di Fabrizio De André*; in Centro Studi Fabrizio De André (a cura di), *Il suono e l'inchiostro*, Milano, Chiarelettere, 2009, p. 70.

165. Per il rapporto fra testo e musica in fase compositiva si veda lo schema delineato nel primo capitolo.
166. Nella sua biografia Luigi Viva riporta che, quando De André nasce a Pegli il 18 febbraio 1940, dal grammofono proviene proprio la musica del *Valzer* di Marinuzzi, scelta dal padre per "alleggerire l'atmosfera" del parto; cfr. Viva, *Non per un dio ma nemmeno per gioco*, p. 11.
167. Umberto Saba, *Città vecchia*; nel *Canzoniere*, p. 81.
168. Trieste nel caso di Saba, Genova nel caso di De André.
169. Cfr. Fabrizio De André, *M'innamoravo di tutto – Il concerto 1998*; ne *I concerti*, Milano, Nuvole Production, 2012.
170. *Nancy* è la traduzione di *Seems So Long Ago, Nancy* di Leonard Cohen, contenuta in *Songs from a Room*, New York, Columbia Records, 1969. Per l'analisi di *Avventura a Durango* si veda il secondo capitolo.
171. Fabrizio De André, *In Teatro – Il concerto 1992/1993*; ne *I concerti*.
172. Questo si intende con "*translation proper*" nella fondamentale classificazione di Roman Jakobson, *On Linguistic Aspects of Translation*; in Lawrence Venuti, *The Translation Studies Reader*, Londra, Routledge, 2000, pp. 115.
173. Fabrizio De André (musica di Robert Marcy), *Fila la lana*; in *Canzoni*.
174. Jacques Douai (testo e musica di Robert Marcy), *File la laine*; in *Chansons poétiques anciennes et modernes*, Parigi, BNF, 1955.
175. Stefano La Via, *De André 'trovatore' e la lezione di Brassens*; in Gianni Guastella e Marianna Marrucci (a cura di), *Da Carlo Martello al Nome della Rosa. Musica e letteratura in un Medioevo immaginato (Semicerchio XLIV)*, Pisa, Pacini, 2011, p. 93.
176. Cfr. anche Nicoletta Marini, *Fabrizio De André traduttore medievale?*; in Giovanni Dotoli e Mario Selvaggio (a cura di), *Fabrizio De André fra traduzione e creazione letteraria*, Fasano, Schena, 2009, pp. 119-121.
177. Jakobson, *On Linguistic Aspects of Translation*, p. 115.
178. Ivi, p. 118.
179. De André, *In Teatro – Il concerto 1992/1993*.
180. Benedetto Croce, *Estetica*, Milano, Adelphi, 1990.
181. Walter Benjamin, *The Task of the Translator*, traduzione di Harry Zohn; in Venuti, *The Translation Studies Reader*, pp. 19-21.
182. Jakobson, *On Linguistic Aspects of Translation*, p. 115.
183. Collocazione: IV/203, cc. 16 num. U.1-18 (Marta Fabbrini e Stefano Moscadelli, *Archivio d'Autore: le carte di Fabrizio De André*, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2012, p. 194).
184. Collocazione: IV/203, num. U.1 (Fabbrini-Moscadelli, p. 194).

185. Questa procedura, a sua volta, non può non richiamare alla mente quella descritta nel primo capitolo a proposito dell'elaborazione di un testo in versi a partire da una precedente stesura in prosa stimolata da una lettura.
186. Cfr. anche Armando Capannolo, *Dal rimpianto del passato alla sua reinvenzione: De André traduce «Les passantes» di Antoine Pol*; in Dotoli-Selvaggio, *Fabrizio De André fra traduzione e creazione letteraria*, p. 163.
187. Fa eccezione l'ultima strofa, che funge da cornice e da commento.
188. Non possiamo fare a meno di segnalare, anche in questo caso, il modello dell'*Inferno* dantesco.
189. Andrea Podestà ne fa un elenco parziale nel libro scritto insieme a Manuela D'Auria, *Le parole che volevo ascoltare. De André traduce Cohen e Dylan*, Lavagna, Zona, 2015, pp. 73-74.
190. L'unica eccezione è costituita dalla strofa dedicata a Dr. Filth (la sesta nel testo di Dylan), che nella versione di De André e De Gregori viene del tutto eliminata. L'ottava e la nona strofa di *Desolation Row*, invece, si ritrovano nel testo di *Via della Povertà* in sequenza invertita.
191. Bob Dylan, *Desolation Row*; in *Highway 61 Revisited*.
192. Fabrizio De André e Francesco De Gregori (musica di Bob Dylan), *Via della Povertà*; in *Canzoni*.
193. Anita Joy Weston, *Text without notes: «Durango» e dintorni*; in Dotoli-Selvaggio, *Fabrizio De André fra traduzione e creazione letteraria*, p. 95.
194. Dylan, *Desolation Row*.
195. De André, *Via della Povertà*.
196. Cfr. Podestà, *Le parole che volevo ascoltare*, p. 57.
197. Podestà, *Le parole che volevo ascoltare*, p. 59.
198. Nella versione del brano uscita su 45 giri nel 1972 e arrangiata da Nicola Piovani la strofa conclusiva di commento è invece presente.
199. "In writerly terms we could say that he favours mimesis over diegesis [...] in ideological terms, that he respects alterity, the other [...]"; Weston, *Text without notes*, p. 92.
200. Leonard Cohen, *Joan of Arc*; in *Songs of Love and Hate*.
201. Fabrizio De André (musica di Leonard Cohen), *Giovanna d'Arco*; in *Canzoni*.
202. Cohen, *Joan of Arc*. I corsivi sono miei.
203. De André, *Giovanna d'Arco*. I corsivi sono miei.

Capitolo V. Inventare la tradizione: *Creuza de mä* (1984)

V – 1. Il mare e la terra

Il termine *creuza*²⁰⁴ indica in genovese una strada suburbana, incassata fra due muri di proprietà. La *creuza de mä* è dunque una strada di questo tipo, che conduce al mare. Il fatto che, in italiano, nessuna traduzione del vocabolo soddisfi fino in fondo²⁰⁵ è indicativo: non solo di quanto ogni lingua sia inestricabilmente legata al contesto in cui è parlata, ma anche, per quanto ci riguarda più da vicino, dell'inestricabile legame che forma e contenuto intrattengono in questo disco. In *Creuza de mä* la forma si fa essa stessa contenuto; il contenuto, d'altra parte, non potrebbe venire espresso se non attraverso quella forma, oppure sarebbe necessariamente un contenuto diverso. Come la *creuza*, che, venendo tradotta in italiano come "mulattiera", già *creuza* più non è.

Non si tratta, ovviamente, soltanto di puntiglio linguistico. In diverse occasioni, infatti, abbiamo avuto modo di sottolineare l'attenzione sempre riservata da Fabrizio De André al particolare, al dettaglio concreto; allo stesso tempo, abbiamo notato come quel particolare e quel dettaglio non avessero, il più delle volte, valore in se stessi, nel loro senso letterale, ma come essi, al contrario, rimandassero quasi sempre a qualcosa d'altro, d'ulteriore. Anche l'immagine della *creuza de mä*, dunque, non è posta per caso al centro di questo disco, e prima di esplicitarla in quanto metafora complessa che raccoglie su di sé molti dei significati sviluppati poi nei singoli brani sarà bene analizzarla nei suoi tratti fondamentali.

Essenzialmente tipica del paesaggio ligure, attraversando il territorio collinare tra una proprietà e l'altra la *creuza de mä* conduce chi proviene dall'entroterra in riva al mare, e chi proviene dal mare nell'entroterra. Oltre a costituire un patrimonio comune e un bene di tutti, quindi, essa realizza la sua funzione, di fatto, completando l'unione della terra con il mare, e del mare con la terra; permettendo, e anzi facendosi garante di un movimento, di uno spostamento continuo tra questi due elementi altrettanto fondamentali, e peraltro fra loro complementari, imprescindibili.

Per inquadrare meglio questo legame essenziale del mare con la terra che costituisce la base tematica del disco di De André, sarà utile introdurre già qui in apertura il riferimento a due opere letterarie che saranno richiamate anche altrove nel corso del capitolo, in funzione di parallelo con l'oggetto primario della nostra analisi e interpretazione. La prima è *Ossi di seppia* di Eugenio Montale²⁰⁶, opera fortemente radicata – come *Creuza de mä* – nel paesaggio della Liguria: anche la raccolta di Montale rimanda già dal titolo non solo a una fondamentale opposizione fra i due elementi in questione, ma anche a una loro essenziale complementarietà, dato che gli ossi di seppia sono il correlativo oggettivo di una parabola che ha inizio nel mare, ma che si conclude necessariamente sulla terra. La seconda è invece un classico che, proprio e principalmente in quanto tale, non può non costituire un punto di riferimento continuo per un disco come quello di De André: l'*Odissea* di Omero²⁰⁷, narrazione di un viaggio per mare che, come in *Creuza de mä*, non è mai davvero fine a se stesso, ma ha sempre la terra come meta e come paradigma.

Prima ancora di essere coinvolti in una metafora complessa come quella della *creuza de mä*, comunque, terra e mare sono

essi stessi – nell'album, come anche nelle due opere letterarie sopra citate – elementi densi di significato e di significati, non solo letterali ma anche e soprattutto metaforici. Se, a questo proposito, volessimo provare a delineare alcuni tratti che il mare e la terra in qualche modo condividono in *Creuza de mă*, in *Ossi di seppia* e nell'*Odissea*, potremmo osservare che, mentre il mare è sempre elemento mobile e mutevole, ma anche vitale, di apertura – verso l'ignoto, l'altro, il diverso – , la terra, al contrario, si definisce proprio attraverso la sua stabile solidità, e una fissa conservazione delle radici che, a volte, può divenire persino paralisi.

Per quanto riguarda, nello specifico, il disco di Fabrizio De André, il mare e la terra non possono che inserirsi metaforicamente, qui, nel discorso che il cantautore svolge in merito alla tradizione, esplicitando e portando a compimento le premesse degli album precedenti. Se quindi, da questo punto di vista, la terra non potrà che rappresentare le radici identitarie di una determinata cultura, il mare significherà, all'opposto, l'apertura e l'incontro con elementi altri, estranei o semplicemente nuovi, che di quella cultura potranno garantire non solo la sopravvivenza, ma anche la fondamentale vitalità. La *creuza de mă*, a sua volta, nel raffigurare l'indispensabile interdipendenza fra terra e mare e la necessità continua di muoversi, di spostarsi dall'una all'altro, indicherà allora, fuor di metafora, la vitale esigenza, per una cultura, di aprirsi agli apporti provenienti dall'esterno e di reinventarsi di continuo, non aspirando a conservare sterilmente un'identità immobile e sempre uguale a sé, ma, al contrario, a riconquistare di continuo un'identità sempre nuova e sempre viva.

V – 2. Radici e genesi del disco

Creuza de mă esce per la Ricordi nel 1984, cofirmato da Fabrizio De André e Mauro Pagani. Le radici del disco, tuttavia, sono da ricercare già almeno nella seconda metà degli anni Settanta, allorché Pagani inizia a interessarsi attivamente alla musica e alle sonorità mediterranee conducendo in merito ascolti, ricerche e studi di carattere a metà tra l'etnologico e il musicologico, e poi collaborando, a sua volta, con musicisti che già allora sperimentavano in quella direzione. Nell'intervista rilasciata a Riccardo Bertone²⁰⁸, parlando delle origini di *Creuza de mă* Pagani fa tre nomi estremamente significativi, che ci aiutano non poco a inquadrare i riferimenti del disco: innanzitutto quello di Demetrio Stratos, il quale – insieme agli Area, a Mario Arcari, a Franco Mussida e ad altri – aveva peraltro collaborato al disco *Mauro Pagani* del 1978, dove già una chiara sensibilità etnica mostrava di prendere forma; in secondo luogo, quello di Moni Ovadia; infine, quello di Béla Bartók, il musicista e studioso della musica popolare che abbiamo già avuto modo di citare, e su cui torneremo ancora.

In quanto a De André, abbiamo visto che i due album scritti insieme a Massimo Bubola, *Rimini* e *L'indiano*, segnalano anche da parte sua un rinnovato interesse per la tradizione popolare – sebbene, in questo caso, non specificatamente mediterranea –, dopo la fase più intellettualistica dei tre *concept* prodotti da Roberto Dané all'inizio degli anni Settanta e dopo la parentesi rappresentata da *Volume 8*. Abbiamo anche già notato come, in *Rimini*, questo interesse si concretizzi spesso e volentieri nel recupero e nel riutilizzo di forme – sia letterarie che musicali – tipicamente popolari, che De André cuce insieme a seconda delle sue esigenze: se in *Volta la carta* la forma della filastrocca si innesta su una struttura musicale di giga, la medesima

struttura si ritrova anche, all'interno dello stesso disco, in *Zirichiltaggia*, la quale, con il suo testo in dialetto sardo ispirato alla forma dell'alterco, costituisce senza dubbio uno dei principali precedenti dei brani in genovese di *Creuza de mä*.

Ne *L'indiano*, poi, linguaggi e influssi popolari si combinano – pur all'interno di una struttura di matrice pop-rock – con il tema del parallelismo tra il popolo sardo e gli indiani d'America, e con un'attenzione tutta nuova verso la questione dell'identità etnica. Si tratta, anche da questo punto di vista, di un antecedente tutt'altro che secondario, dal momento che anche in *Creuza de mä* il ricorso al dialetto, alle sonorità mediterranee e in generale a forme inequivocabilmente popolari andrà di pari passo, e non potrà prescindere, da un discorso sulla tradizione svolto su un livello più propriamente ideologico. *L'indiano*, inoltre, segna una svolta importante anche perché è proprio in occasione della *tournee* seguita alla pubblicazione di questo disco che Fabrizio De André e Mauro Pagani hanno modo di approfondire la loro conoscenza – nata da un incontro fortuito agli studi di registrazione Stone Castles a Carimate – , e di sviluppare gradualmente il progetto di un album sul Mediterraneo.²⁰⁹

Già sappiamo che i testi in genovese di *Creuza de mä* vengono scritti da De André su musiche che Pagani aveva composto in precedenza, e che, per dare un'idea delle sonorità ricercate anche a livello linguistico, aveva cantato nei provini in "arabo maccheronico"²¹⁰. Sarà bene tenere sempre presente, quindi, che sono la musica e soprattutto i suoni a costituire, qui, il fondamentale punto di partenza: non solo perché sono essi a determinare la forma poi concretamente assunta dai versi – come avviene, del resto, in tutta la produzione deandreaiana – , ma anche e soprattutto perché, nel caso specifico, il discorso

sulla tradizione che si pone anche ideologicamente al centro del disco scaturisce proprio dalla ricerca – musicale e sonora, prima ancora che linguistica e testuale – di una forma adatta a rispecchiare l'idea. In *Creuza de mă*, in altre parole, la forma diviene il contenuto, e il messaggio, più che venire espresso attraverso il linguaggio, finisce per coincidere con esso.

V – 3. La forma e l'idea

CRÊUZA è stato il miracolo di un incontro simultaneo fra un linguaggio musicale e una lingua letteraria, entrambi inventati. Prima di CRÊUZA mai il bouzouki era stato suonato in quel modo e mai il genovese aveva assunto così evidenti connotati di lingua arabo-turco-ligure, fino alla storpiatura della stessa foné originale. CRÊUZA è il frutto della ricerca di un linguaggio musicale e letterario che è da ascrivere più al sogno che alla coscienza [...] Per questo è un disco fuori dal tempo [...] ²¹¹

Un dato fondamentale di *Creuza de mă* è che *Creuza de mă* non è un disco di *world music*: *Creuza de mă* è un romanzo d'avventure, con ambientazione nel Mediterraneo. È scritto da due viaggiatori stanziali, che, viaggiare, avevano viaggiato poco. [...] Io nel Mediterraneo avevo viaggiato stando fermo a casa ascoltando tutti i dischi che potevo [...] Non ci sono musicisti mediterranei: siamo io e lui e qualche amico che ci siamo inventati. [...] ²¹²

Partiamo da queste due dichiarazioni, la prima di Fabrizio De André e la seconda di Mauro Pagani: ciò su cui entrambi gli autori pongono l'accento, qui, è il concetto di invenzione. Pagani, nell'affermare che *Creuza de mă* non è un disco di *world music* bensì un romanzo d'avventure con ambientazione mediterranea, ci dice innanzitutto che il Mediterraneo che trova

rappresentazione nell'album non è il Mediterraneo reale, fotografato con intenzioni documentaristiche o filologiche, ma piuttosto un Mediterraneo ideale, che assume determinate caratteristiche in base all'idea – appunto – con la quale i due autori lo identificano. Del resto, anche De André dichiara in più di un'occasione che *Creuza de mă* è l'esatto contrario del disco folcloristico²¹³; esso è, se mai, un disco etnico, che non mira a riproporre a vuoto una tradizione conservata sempre uguale a se stessa, ma in cui della tradizione, se mai, ci si appropria, manipolandola e mettendola in discussione, e inventando a partire da essa forme sostanzialmente nuove corrispondenti a contenuti altrettanto originali.

Per comprendere a fondo l'idea di Mediterraneo che è alla base dell'album, comunque, non possiamo che passare attraverso l'analisi dei linguaggi sviluppati per darle una forma, e cioè le musiche scritte e registrate da Pagani dopo anni di frequentazione dell'ambiente etnico e i testi in quel dialetto genovese che il cantautore sceglie di abbinare alle sonorità mediterranee realizzate dagli strumenti. A un primo sguardo, potrebbe sembrare strano che De André definisca "inventati" due linguaggi di questo tipo, che sembrerebbero invece affondare le loro radici nella tradizione più profonda; a un'analisi più ravvicinata, tuttavia, ci si accorgerà che entrambi – pur intrattenendo un chiaro legame con forme tradizionali – sono in realtà il frutto di una manipolazione ben precisa effettuata dagli autori su tale tradizione.

Prendendo in considerazione le musiche, si noterà che l'unico carattere in tutto e per tutto mediterraneo che vi sia rintracciabile riguarda gli strumenti con i quali esse sono eseguite. In ciascuno dei sette brani dell'album, in effetti, è presente almeno uno strumento etnico: il bouzouki greco in *A pìttima* – cui si

aggiunge, negli intermezzi, anche il flauto a canna – e nella *title track*, la cui introduzione è affidata, inoltre, alla *gajda* macedone; l'oud arabo in *Sinàn Capudàn Pascià* e in *Jamin-a*, dove esso concorre alla sezione ritmica insieme allo *zerb* persiano, mentre allo *shannaj* turco sono riservate alcune brevi intrusioni; la chitarra andalusa e i mandolini – sia acustici che elettrificati – in *A dumènega*; il saz turco in *Sidùn*; infine, la chitarra ottava in *D'ä mæ riva*.²¹⁴

Di propriamente mediterraneo, in altre parole, c'è nelle musiche di *Creuza de mä* soltanto una patina, un rivestimento esterno, che coinvolge senz'altro le sonorità ma che d'altra parte lascia intatta la struttura: questa rimane, in tutto e per tutto, saldamente occidentale. Prova ne è che gli strumenti etnici vengano – laddove possibile – accordati in modo che essi si adattino al sistema tonale classico, e allo stesso tempo, ovviamente, alle tastiere e agli altri strumenti del contemporaneo *progressive rock*. L'operazione compiuta da Mauro Pagani con le musiche di *Creuza de mä*, quindi, se da un lato presuppone una fondamentale apertura nei confronti di sonorità altre e diverse da quelle più comuni e consuete, dall'altro, di fatto, consiste in un adattamento delle caratteristiche intrinseche agli strumenti etnici alle esigenze del sistema musicale occidentale; un'operazione, quindi, senz'altro di avvicinamento, ma anche – inevitabilmente – di sovrapposizione.

Procedimento per certi versi analogo, e per altri invece opposto e speculare, è quello svolto da De André con i testi. Va detto, innanzitutto, che l'idea iniziale era quella di elaborare, a partire dalle musiche già scritte da Pagani, una lingua immaginaria, una sorta di *grammelot* del marinaio che sintetizzasse in qualche modo tutte le lingue del Mediterraneo. L'intuizione del cantautore di servirsi, invece, del dialetto

genovese si rivela ancora più efficace, non solo perché consente al discorso di svolgersi su un piano meno astratto e, per l'appunto, meno immaginario, ma anche e soprattutto perché il dialetto, essendo il linguaggio tradizionale per eccellenza, permette a De André di discutere la tradizione nel momento stesso in cui ne recupera – e, come di consueto, ne rielabora – le forme: lungi dal farne un utilizzo filologico²¹⁵, il cantautore piega il genovese all'esigenza di metterne in evidenza gli influssi derivati da altre lingue mediterranee, risultato di secoli di incontri, contatti e scambi tra popoli e civiltà.

A ben vedere, quindi, la scelta formale di De André è ancora più radicale rispetto a quella di Pagani, perché non comporta solo un'apertura agli influssi provenienti dall'esterno e ai contatti con l'*altro*, ma addirittura implica il riconoscimento di quell'*altro* all'interno della propria identità, e insieme la consapevolezza che ogni identità – e, di conseguenza, ogni tradizione – non vanno ereditate e trasmesse così come sono, in virtù della conservazione di una fantomatica "purezza", ma vanno sempre costruite attraverso l'incontro, il confronto, lo scambio.²¹⁶ Non possono non tornare alla mente, a questo proposito, le considerazioni di Béla Bartók²¹⁷ su come la musica popolare sia naturalmente impura per via dei necessari contatti fra i diversi popoli, e su come sia assurdo immaginare una tradizione che risalga ai primordi senza mai essere stata in qualche modo ibridata.

Ciò che più conta, comunque, è che De André, facendo apparentemente una scelta formale tradizionalista, smaschera in realtà lo stesso tradizionalismo come costruzione ideologica, che impone alla tradizione una "purezza" che non può darsi per definizione, e che nasconde, in fondo, un'essenziale volontà di conservazione. Se pensiamo, poi, che il medesimo dialetto che,

nel disco, viene parlato dai marinai genovesi – la cui vita è scandita da continui ritorni e continue partenze, dal mare alla terra e dalla terra al mare – viene messo in bocca anche all'uomo arabo che, in *Sidùn*, tiene fra le braccia il corpo del proprio figlio maciullato dai carri armati, allora comprendiamo subito come il discorso del cantautore trascenda i confini dell'identità e della cultura genovesi per divenire, in fin dei conti, un discorso ben più ampio, che coinvolge la tradizione in quanto tale, come idea complessiva.

Nel secondo capitolo dicevamo che *Creuza de mä* rappresenta l'operazione più estrema e radicale compiuta da De André a livello di scrittura. Alla luce di quanto visto fin qui, possiamo ora confermarlo, e precisare come ciò sia dovuto, fondamentalmente, a due motivi. Il primo riguarda il fatto che nel caso di *Creuza de mä* il recupero e il riutilizzo di forme riconducibili alla tradizione va di pari passo con una riflessione di carattere teorico e ideologico su di essa; in altre parole, tale recupero e tale riutilizzo si configurano in questo album come operazione meta-letteraria e meta-musicale, dove le forme rimandano esse stesse al contenuto dell'idea. Il secondo motivo, invece, ha a che fare con quel concetto di tradizione aperta che abbiamo già avuto occasione di delineare, e che in questo disco si concretizza in una riappropriazione talmente profonda dei linguaggi tradizionali da risultare, per molti aspetti, in una vera e propria invenzione.

V – 4. Dialetto, popolo, autenticità

In *Creuza de mä* il dialetto genovese, oltre che fornire a De André un'occasione importante di riflessione meta-linguistica e meta-letteraria sulla tradizione, gli permette anche di introdurre

nel discorso un tema a cui egli si mostrerà sempre particolarmente affezionato, anche nel corso degli anni a venire²¹⁸: il tema del rapporto fra dialetto, popolo e autenticità. Come è lo stesso cantautore a riconoscere in uno dei suoi tipici "parlati" durante un concerto del 1998, a procurargli uno spunto fondamentale per la riflessione su questo argomento è Pier Paolo Pasolini:

[...] Io penso che le vere lingue madri, in Italia – una nazione così giovane, per permettersi il lusso di pensare che la propria lingua sia l'italiano – [siano] proprio gli idiomi minori, le lingue locali, che, d'altra parte, hanno anche la funzione di nutrire la lingua maggiore [...] Dal Manzoni in poi direi che questa lingua è decaduta parecchio, se non fossero i dialetti appunto a nutrirla con le loro invenzioni [...] con le massime, con i proverbi, con le cosiddette frasi idiomatiche. Pasolini diceva che il dialetto è il popolo e il popolo è l'autenticità. Sembrerebbero la tesi e l'antitesi di una specie di sillogismo, che richiede come sintesi questa: che il dialetto è l'autenticità. [...]²¹⁹

Pasolini, in effetti, oltre ad aver studiato e raccolto la poesia popolare nel suo celeberrimo *Canzoniere italiano*²²⁰, dedica al popolo e alla sua cultura non poche riflessioni – per lo più di carattere sociologico ed etnologico – durante la sua intensa attività di articolista, in particolare durante la prima metà degli anni Settanta; molti degli scritti usciti allora, a riguardo, su diversi quotidiani, riviste e periodici si ritrovano oggi raccolti nei due fondamentali volumi *Lettere luterane* e soprattutto *Scritti corsari*²²¹. Tra gli articoli più celebri, non possiamo non citare qui la lettera aperta a Italo Calvino uscita originariamente su *Paese sera* e pubblicata poi in *Scritti corsari* con il titolo *Limitatezza della storia e immensità del mondo contadino*, in cui Pasolini afferma di rimpiangere l'"illimitato mondo contadino prenazionale e preindustriale, sopravvissuto fino a solo pochi

anni fa"²²², e in cui troviamo una significativa riflessione a proposito dei dialetti:

[...] Dal punto di vista del linguaggio verbale, si ha la riduzione di tutta la lingua a lingua comunicativa, con un enorme impoverimento dell'espressività. I dialetti (gli idiomi materni!) sono allontanati nel tempo e nello spazio: i figli sono costretti a non parlarli più perché vivono a Torino, a Milano o in Germania. Là dove si parlano ancora, essi hanno totalmente perso ogni loro potenzialità inventiva. Nessun ragazzo delle borgate romane sarebbe più in grado, per esempio, di capire il gergo dei miei romanzi di dieci-quindici anni fa: e, ironia della sorte!, sarebbe costretto a consultare l'annesso glossario come un buon borghese del Nord! [...] ²²³

Come è noto, Pasolini riconduce la decadenza dei dialetti – come anche delle altre espressioni più tipiche della cultura popolare – all'egemonia di quella società dei consumi che trova la sua espressione più emblematica, invece, nella cultura di massa pubblicizzata dai *media* e nell'italiano appiattito dalla televisione. Non c'è quindi da stupirsi se anche per De André – il quale, sappiamo, conosceva e apprezzava Pasolini – il dialetto sarà sempre dotato anche di una particolare connotazione antiborghese, e visto, invece, come il linguaggio più puro di quell'autenticità e di quella vitalità popolari da opporre a ogni codice e a ogni falsa morale.

V – 5. Il viaggio

Come quello dell'*Odissea*, anche quello di *Creuza de mă* è innanzitutto un νόστος, un ritorno a casa. Non, quindi, un viaggio in senso assoluto, ma un viaggio per mare che ha per meta la terra, e la terra da cui si era partiti. Come in *Ossi di*

seppia, anche in *Creuza de mă* il mare viene sempre completato dalla terra. Annunciata dalla *gajda macedone*, dunque, la nave entra in porto. I marinai sbarcano: dopo mesi, possono finalmente asciugarsi le ossa in una casa di pietra, e mangiare e bere come si deve, e guardare le ragazze. Il viaggio, però, li ha resi diversi, diversi senza che loro nemmeno se ne accorgessero:

"Umbre de muri, muri de mainè
Dunde ne vegní, duve l'è ch'anè"
De 'n scitu duve a lîn-a a se mostra nûa
E a neutte a n'à puntou u cutellu ä gua
E a montä l'äze u gh'è restou Dïu
U Diäu l'è in çë e u se gh'è faetu u niu
[...]²²⁴

Come Odisseo, che al suo ritorno a Itaca è paradossalmente divenuto lui stesso lo ξένος, lo straniero, e dopo vent'anni di assenza deve riconquistarsi il suo ruolo e la sua appartenenza, così i marinai di *Creuza de mă* tornano in una Genova alla quale, ormai, appartengono solo a metà, "muri de mainè" fra le "facce de mandillä"²²⁵ di sconosciuti dell'entroterra. Come Odisseo anche loro, viaggiando, hanno conosciuto altri mondi, e ora tutto – anche Genova – non può che apparire diverso. Come Odisseo, infine, anche loro non si fermeranno a lungo sulla terra, legati come sono a quella "corda marsa d'ægua e de să"²²⁶ che li porterà in mare il mattino successivo:

[...]
E in scia barca du vin ghe naveghiemu 'n sci scheuggi
Emigranti du rîe cu' i cioi in ti euggi
Finch'u matîn cresciä da puéilu recheugge
Fre di ganeuffeni e de figge
Bacàn da corda marsa d'ægua e de să
Ch'a ne liga e ne porta 'n' tena creuza de mă.²²⁷

Dopo il ritorno, quindi, di nuovo la partenza. Il viaggio dei marinai non ha mai veramente fine, e a dircelo è quella cantilena ritmica che funge da ritornello e in mezzo alle varie strofe scandisce il racconto a colpi di remi, perdendosi alla fine fra i rumori e le voci di un mercato che noi sappiamo essere, nei fatti, quello del pesce di piazza Cavour a Genova, ma che, a ben vedere, potrebbe essere qualsiasi mercato del Mediterraneo:

[...] Hai ascoltato il mercato del pesce registrato in piazza Cavour a Genova? Hai sentito quei suoni, queste voci che cantano – fortunatamente per me – in Re? Insomma, il tipo di canto di queste venditrici di pesce ti sembra molto lontano da quello di una venditrice di datteri ad Algeri? [...] ²²⁸

In effetti, a convogliare il messaggio più profondo della *title-track* – e non solo – sono proprio i suoni, prima ancora che il testo: il suono della *gajda* macedone all'inizio e poi del *bouzouki* greco; il suono del dialetto genovese che De André piega foneticamente per evidenziarne le inflessioni frutto di secoli di incontri, contatti e scambi fra civiltà; il suono, infine, del mercato in cui si perdono le voci dei marinai appena ripartiti da Genova, e su cui a sua volta si innesta la ritmica della successiva *Jamin-a*, di ambientazione palesemente nordafricana. Tutto ci dice che fra qui e l'altrove non c'è davvero differenza; tutto ci parla, anzi, di un continuo riconoscersi nell'altrove. Il testo, d'altra parte, è interamente costruito intorno a quella metafora della *creuza de mä* che è alla base di tutto il disco: l'eterno viaggio di andata e ritorno dei marinai, il loro movimento continuo dal mare alla terra e dalla terra al mare, dunque, rispecchia sul piano del contenuto la fondamentale necessità di ridefinire di continuo la propria identità attraverso l'incontro con l'altro, già espressa in primo luogo attraverso i suoni e le sonorità.

Lasciatasi Genova nuovamente alle spalle, la nave approda alle coste nordafricane. È qui che ha luogo l'incontro fra un marinaio e Jamin-a, la "lua de pelle scûa"²²⁹ di cui il secondo brano dell'album porta il nome, e che, almeno idealmente, non può non ricordare figure come quelle di Calipso e Circe nell'*Odissea*. Si tratta di un incontro essenzialmente fisico, reso in tutta la sua vivida intensità soprattutto dagli strumenti etnici: in particolare, lo zerb persiano e l'oud arabo, che intessono una ritmica sempre più avvolgente e travolgente a rendere il *climax* dell'amplesso tra i due, mentre le intrusioni dello shannaj turco esprimono tutta la carica ammaliante, seduttiva e anche un po' ipnotica della protagonista. Del resto, a confermare che a condurre l'incontro sia principalmente Jamin-a è proprio il testo narrato dal punto di vista del marinaio, in cui il tono tra il divertito e il compiaciuto dell'inizio lascia gradualmente spazio a un coinvolgimento sempre più estatico e sempre più totale.

Ciò che più conta, comunque, è che persino un brano come *Jamin-a*, nelle dinamiche di *Creuza de mă*, assume una valenza allegorica tutt'altro che secondaria, tale per cui l'incontro fra un uomo genovese e una donna nordafricana – incontro che risulta nello "scambio" più immediato e naturale che ci sia – viene a raffigurare l'incontro e lo scambio fra due civiltà, stimolati non da una volontà di dominio o di sopraffazione, ma se mai da curiosità e apertura verso quell'altro in cui, ancora una volta, si finisce poi per riconoscere se stessi. A questo proposito, è significativo che il marinaio si rivolga a Jamin-a apostrofandola "ma seu"²³⁰.

La tappa successiva segna non solo uno spostamento nello spazio verso est, nella città libanese di Sidone, ma anche – e soprattutto – un brusco salto al presente.²³¹ *Sidùn* si apre, infatti, con le voci contemporanee del generale israeliano Ariel Sharon

e del presidente statunitense Ronald Reagan, che loda "the constructive and corageous role of Italy [...] on the world stage"²³². Parole, queste, che non possono non avere un effetto amaramente ironico, poste come sono a introdurre una canzone dedicata per intero alla distruzione di Sidone durante la guerra in Libano nel 1982:

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 del 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. [...] La piccola morte a cui accenno nel finale di questo canto [...] 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. [...] ²³³

All'uomo arabo che piange disperato la morte del proprio figlio De André presta non solo la sua voce, qui lontanissima dal consueto timbro baritonale e matrice, invece, di un canto sofferto e partecipe come non mai – a tratti, persino, quasi strozzato –, ma anche il dialetto genovese in cui si esprimono tutti i personaggi dell'album; si tratta, insieme al fondamentale anacronismo iniziale, di una delle intuizioni maggiori del brano nello specifico e del disco in generale, perché comporta un istantaneo annullamento di ogni distanza e di ogni differenza a fronte, invece, dell'individuazione di una comune umanità.

Mentre, quindi, De André ci ricorda che ogni discorso sul passato ha valore soltanto quando è rivolto al presente²³⁴, allo stesso tempo ci mostra anche come, di fronte alla morte di un essere umano – e di un bambino, per giunta – e alla distruzione

di una città che raffigura a sua volta la fine di una civiltà e insieme *della* Civiltà, il resto non possa che passare in secondo piano, e apparire in tutta la sua meschinità.

Al di sopra di un arrangiamento scarno ed essenziale dominato dal saz turco – sostenuto armonicamente soltanto nei momenti più intensamente drammatici – , il lamento individuale del padre per la morte del figlio si apre su immagini di fertilità e floridezza relative a un tempo ormai trascorso per sempre, a cui si contrappongono invece, subito dopo, quelle di sangue che caratterizzano la situazione attuale:

[...]
Tùmù duçe benignu
De teu muæ
Spremmûu 'n ta maccaia
De stæ, de stæ

E oua grûmmu de sangue ouëge
E denti de læte.
[...]²³⁵

A questa prima parte fa seguito, poi, una sezione centrale dal ritmo più concitato, contraddistinta dall'accumulo di immagini dalla chiara valenza metaforica legate alla devastazione animalesca – e quindi del tutto incivile – portata dai soldati, "chen arraggè / Cu'a scciûmma a a bucca"²³⁶, i quali non solo estirpano ogni segno di vita, ma anche ogni possibilità di proliferazione futura: "Perché de nostru de cianûa a u meü / Nu peua ciû cresce ni ærbu ni spica ni figgeü"²³⁷. Nell'ultima parte, infine, viene chiarita la metafora centrale del brano, nel parallelo fra la morte del bambino e la notte che cala sulla città in fiamme:

[...]
Ciao mæ 'nin, l'ereditæ
L'è ascusa
'N te sta çittæ
Ch'a brûxa, ch'a brûxa

In ta seia che chin-a
E in stu gran ciæu de feugu
Pe a teu morte piccin-a.²³⁸

Il lamento, allora, da individuale non può che farsi collettivo, e trovare espressione, alla fine del brano, non più attraverso le parole ma soltanto attraverso i suoni, i quali paradossalmente, da puri significanti, finiscono per assumere su di sé un significato altrimenti ineffabile. L'unica speranza, nella tragedia di *Sidùn*, è che quell'eredità "ascusa", nascosta, possa sopravvivere alla distruzione della città e della civiltà fenicia, venendo in qualche modo recuperata e tenuta in vita da altri.

Dal presente della guerra in Libano si torna, con la canzone successiva, al Medioevo della Repubblica. Al centro esatto dell'album, *Sinàn Capudàn Pascià* è ispirata alla vicenda – ripresa dall'aneddotica storica²³⁹ – di Scipione Cicala, marinaio genovese del XV secolo catturato dai mori durante una battaglia navale svoltasi nei pressi delle isole Gerbe e in seguito divenuto Gran Visir e Serraschiere del Sultano per i servizi resi all'Impero. Si tratta di uno snodo fondamentale nelle dinamiche nel disco, non solo perché la figura di Cicala riunisce su di sé l'ambientazione nuovamente genovese che caratterizzerà in modo più compiuto i due brani successivi – *A pìttima* e *A dumènega* – e quella, invece, più genericamente mediterranea delle due canzoni precedenti, ma soprattutto perché la sua storia – l'unica davvero attestata nelle cronache cittadine – scredita la tradizione nel momento stesso in cui la recupera, facendosi beffe

di qualunque patriottismo e contrapponendo a esso, invece, del puro e semplice opportunismo.

Sinàn Capudàn Pascià va così a inserirsi, a pieno titolo, nel discorso ideologico portato avanti da De André in *Creuza de mä*, a favore di una tradizione mai fine a se stessa o pretesto per la conservazione di un dato *status quo*, ma sempre, al contrario, occasione di apertura e di cambiamento. Non è un caso, del resto, che all'interno di un disco che è già di per sé, volutamente, tutt'altro che accurato dal punto di vista filologico, questo brano sia, soprattutto per quanto riguarda la musica, il meno "etnico" di tutti: a garantire una sonorità propriamente mediterranea è qui, infatti, soltanto l'oud arabo, mentre per il resto gli strumenti utilizzati sono quelli tipici del contemporaneo *progressive rock*, primo fra tutti l'emblematico *synclavier*.

La valenza allegorica della vicenda di Cicala è sottolineata, a livello di testo, da una struttura complessa e movimentata, data dall'intreccio di tre differenti sezioni. Alle strofe di carattere più propriamente narrativo, dedicate al racconto in prima persona del protagonista – eseguite, da parte di De André, in una voce insolitamente acuta, declamativa e cantilenante – ne fanno seguito altre di tipologia, invece, meta-narrativa – interpretate in modalità di semi-parlato e dal ritmo decisamente più accentuato – , in cui il personaggio si rivolge al suo ascoltatore presentandosi e dichiarando i suoi intenti. A inframmezzare queste due sezioni ci sono, infine, alcune strofe che potremmo definire gnomiche, alle quali viene affidato un sunto per immagini della morale opportunistica di Cicala, cantate a mezza voce e caratterizzate da una melodia orecchiabile e suadente. Particolare rilievo assume, in questo senso, la seconda strofa della canzone, elaborata a partire da quello che De André, nelle note ai testi, dichiara essere un "ritornello popolare di alcune

località rivierasche tirreniche", e che, nell'antologia dei canti del mare curata da Virgilio Savona e Michele Straniero, ritroviamo effettivamente, in diverse forme e varianti, fra i canti tradizionali di un po' tutte le località costiere dell'Italia, non solo tirreniche ma anche adriatiche, e persino di alcune località dell'entroterra²⁴⁰:

[...]

In tu mezu du mä gh'è 'n pesciu tundu
Che quandu u vedde ò brütte u va 'n sciù fundu
In tu mezu du mä gh'è 'n pesciu palla
Che quandu u vedde ò belle u vegne a galla.

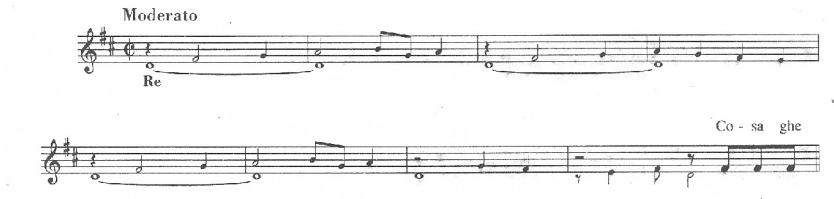
[...] ²⁴¹

Di ambientazione genovese e cittadina, la successiva *A pítima* sancisce un significativo incontro della poetica deandreiana più classica con i linguaggi e le forme propri di *Creuza de mä*. Come in *Sidùn*, anche qui il protagonista è una vittima: della natura, innanzitutto, che non gli ha dato braccia abbastanza forti per fare il marinaio né mani abbastanza solide per fare il muratore, ma solo "'n pùgnu dūu ch'u pâ 'n nīu" e "'na cascetta larga 'n dīu"²⁴²; vittima, poi, necessariamente anche della società, dal momento che l'unico mestiere che le sue caratteristiche fisiche gli consentono di fare è quello di riscuotere i crediti dei debitori insolventi per conto di altri: il mestiere della pittima²⁴³, appunto, che aggiunge al disagio e alle difficoltà procurategli dalla sua debolezza e dalla sua gracilità motivo di disprezzo da parte dei debitori in questione e della società tutta, che vede in lui un parassita. Si tratta di un personaggio che ricorda molto il malato di cuore di *Non al denaro non all'amore né al cielo*: entrambi, infatti, sono costretti dalla loro precaria condizione fisica a vivere la vita all'ombra degli altri, senza poter mai pienamente godere di tutte le possibilità che essa offre; entrambi, però, trovano il modo per

riscattarsi, e se il malato di cuore riesce alla fine a superare l'invidia grazie all'amore, la pittima finisce paradossalmente per riconoscere i suoi stessi persecutori come vittime:

[...]
Mi sun 'na píttima rispettä
E nu anâ 'n gïu a cuntâ
Che quandu a víttima l'è 'n strassé
Ghe dö du mæ.²⁴⁴

È la musica, comunque, a costituire qui l'elemento più originale e innovativo, soprattutto per quanto riguarda la caratterizzazione del personaggio – insieme protagonista e narratore – mediante il suono degli strumenti, il tema con la sua relativa linea ritmico-melodica e, infine, la stessa interpretazione vocale di De André. La pittima entra in scena sulle note del bouzouki greco, che introduce una melodia dal carattere incerto e altalenante a rendere la sua andatura instabile e la sua attitudine circospetta:



Dopo alcuni brevi ma efficaci cenni di presentazione resi in una modalità di canto vicina al parlato e contraddistinta da una leggera cantilena, la melodia strumentale torna alla ribalta nella seconda parte del brano, laddove al fondamentale bouzouki si sovrappone quel flauto a canna – impreziosito dal controcanto

del flauto traverso – che, con il suo suono afono e soffocato, davvero non potrebbe caratterizzare meglio il protagonista della canzone.

L'ambientazione genovese e verosimilmente medievale viene mantenuta anche in *A dumènega*, brano ispirato al costume – in voga nella Genova repubblicana – di concedere la passeggiata domenicale per la città alle prostitute, di norma relegate nel quartiere dei bordelli. La domenica, quindi, da giorno tradizionalmente consacrato a Dio e dunque alla conservazione dell'autorità e dello *status quo*, diviene qui, provocatoriamente, un giorno di festa popolare, una sorta di carnevale bachtiniano dato non solo da una eccezionale e momentanea sospensione delle regole, ma da un vero e proprio capovolgimento del culto ufficiale in senso accentuatamente grottesco e corporale. Scrive Bachtin, nel suo fondamentale saggio *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*:

[...] La cultura ufficiale del Medioevo è caratterizzata da un *tono esclusivamente serio*. [...] Tuttavia questa serietà esclusiva e unilaterale della ideologia ufficiale della chiesa rese necessario legalizzare fuori di essa, cioè fuori dal culto, dal rito e dal cerimoniale ufficiali e canonizzati, l'allegria, il riso e lo scherzo che erano stati banditi. [...] Quasi tutti i riti della festa dei folli sono *abbassamenti* grotteschi dei diversi riti e simboli religiosi, con la loro trasposizione su un piano materiale e corporeo. [...] La festa era un'interruzione temporanea di tutto il sistema ufficiale, con i suoi divieti e le sue barriere gerarchiche [...] per penetrare nella sfera della libertà utopica. [...] ²⁴⁵

Non è certo un caso, allora, che la sfilata delle prostitute durante la loro passeggiata domenicale si configuri, in *A dumènega*, come una vera e propria processione – parodia, in quanto tale, della processione religiosa appartenente al culto

cristiano – , guidata dalla "madama" anziché dal prete e partecipata con fervore dal popolo tutto, accorso al passaggio delle "figge du diäu"²⁴⁶:

Quand' ä dumènega fan u giu
Cappellín neuvu, neuvu u vestüu
Cu' a madama, a madama 'n testa
O belín che festa, o belín che festa.

Tùtti apreuvu ä prucessiùn
Da Teresin-a, du Teresùn
Tùtti a mià ë figge du diäu
Che belín de lou, che belín de lou.
[...]²⁴⁷

L'utilizzo del dialetto genovese assume peraltro, in questa canzone, un significato particolare²⁴⁸, dal momento che anch'esso, come i comportamenti e i rituali carnevaleschi descritti nel testo, è espressione diretta di quella vitalità e soprattutto di quella autenticità di cui solo il popolo – secondo De André, come già secondo Pasolini – può essere veramente portatore, e che costituisce l'unico possibile argine al dilagare di quei codici borghesi già individuati come uniformanti e repressivi nelle *Lettere luterane* e negli *Scritti corsari* del decennio precedente. La morale borghese, in *A dumènega*, viene smascherata come pretesto per la conservazione di un dato ordine socio- economico attraverso il personaggio del direttore del porto, il quale "ghe vedde l'ou/'N te quelle scciappe a reposu da u lou"²⁴⁹, e mentre in pubblico si unisce ipocritamente, con l'occhio pieno di falsa indignazione, al coro degli impropri rivolti alle prostitute a passeggio, dentro di sé gioisce invece dei proventi derivati alla città proprio dai bordelli, e destinati abitualmente ai lavori portuali.

Il conflitto fra la vitalità del popolo e il codice etico borghese esplode in tutta la sua forza soprattutto nel ritornello, laddove il testo scandisce gli insulti lanciati contro le prostitute dalla gente che le insegue per tutta la città – da Pianderlino alla Foce, da Carignano a Ponticello: se da un lato, infatti, questi sono senz'altro frutto del disprezzo che, nell'ottica borghese, va a esse riservato, dall'altro esprimono anche una fondamentale attrazione nei loro confronti, e una tensione e una carica vitali tutt'altro che facili da nascondere o da reprimere, e peraltro rese in tutta la loro forza e in tutta la loro intensità dalla musica in Re maggiore, con la chitarra andalusa e i mandolini – acustici ed elettrificati – a rincorrersi l'un l'altro. Il viaggio di *Creuza de mă* si apre con un ritorno, e non può che concludersi con una partenza. *D'ă mæ riva*, la settima e ultima traccia del disco, è un canto d'addio: il marinaio lascia Genova in controsolle e chiede alla moglie di perdonargli il magone, mentre lei, da terra, agita il suo fazzoletto chiaro in segno di saluto, e con un sorriso amaro guarda verso il mare. Mentre la *title track* si chiudeva sfumando tra i suoni del mercato del pesce, *D'ă mæ riva* si apre invece sul rumore dei flutti, e sugli arpeggi della chitarra ottava suonata dallo stesso De André a rendere il lento allontanarsi della nave da riva, e il suo saliscendi sulle onde:

Lento moderato

The image shows a musical score for the song "D'ă mæ riva". It consists of two staves of music. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 8/8. The tempo is marked "Lento moderato". The melody starts on a note labeled "Do" and consists of a series of eighth notes. The bottom staff is also a treble clef with the same key signature and time signature. It contains the lyrics: "ri - va - su - lu u teu man - dij - lu ciaèu d'ă mæ". The melody follows the rhythm of the top staff, with some notes being beamed together. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes.

Do

ri - va - su - lu u teu man - dij - lu ciaèu d'ă mæ

Do

È qui che si innesta il canto solitario e un po' lamentoso del protagonista, accompagnato per il resto soltanto da leggerissimi bassi e – a partire dal primo ritornello – da suoni accordali realizzati con ogni probabilità dal synclavier, suggestivi nel loro effetto, contemporaneamente, di lontananza e di profondità. Nella seconda parte del brano, la nave si trova ormai in mare aperto: il marinaio, allora, non può che affacciarsi al suo baule, dove, fra camicie e coperte, conserva un mandolino, un calamaio di legno e, in una berretta nera, la foto della moglie da ragazza, avvolta nella naftalina.

-
204. Pur mantenendo come fondamentali punti di riferimento il *Dizionario italiano genovese* di Adriano Agostino (Genova, Coedit, 2013) e il *Grande dizionario della lingua genovese* a cui rimanda il sito dell'Accademia Ligùstica do Brenno (<http://bit.ly/2lY8xmr>), considerato l'utilizzo del tutto peculiare che De André fa del dialetto genovese, per la trascrizione dei testi (e, in generale, delle parole in essi contenute) dell'album *Creuza de mä* si è scelto di adottare, in linea di massima, la stessa grafia utilizzata dal cantautore.
205. Il *Grande dizionario della lingua genovese* la indica come parola intraducibile, e propone l'italianizzazione "crosa".
206. Eugenio Montale, *Ossi di seppia*; in *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1984, pp. 3-105.
207. Omero, *Odissea*, traduzione di G. Aurelio Privitera, Milano, Mondadori, 1991.
208. Riccardo Bertocelli (a cura di), *Belin, sei sicuro? Storia e canzoni di Fabrizio De André*, Firenze, Giunti, 2012, p. 125.
209. Cfr. Ferdinando Molteni e Alfonso Amodio, *Controsolo. Fabrizio De André e Creuza de mä*, Roma, Arcana, 2010, pp. 23-24.
210. Si veda il primo capitolo.
211. Fabrizio De André citato in Molteni-Amodio, *Controsolo*, p. 19.
212. Mauro Pagani intervistato in Fondazione Fabrizio De André-Rai Trade (a cura di), *Dentro Faber: Genova e il Mediterraneo*, Milano, RCS Quotidiani, 2011.
213. Cfr. Fabrizio De André citato in Molteni-Amodio, *Controsolo*, p. 20 e p. 59.

214. La chitarra ottava non sarebbe da considerarsi, di per sé, un vero e proprio strumento etnico, non fosse che essa viene principalmente utilizzata in ambiente folk e spesso associata, peraltro, al mandolino.
215. Si confrontino, a questo proposito, le parole contenute nei testi di *Creuza de mă* con le corrispondenti riportate nel *Dizionario italiano genovese* di Adriano Agostino: si noterà che le differenze non riguardano soltanto la grafia, ma in primo luogo i suoni, la fonetica stessa.
216. Cfr. anche Luca Casarotti, *Trent'anni di Creuza de mă*, 11 luglio 2014, <http://bit.ly/2lJvJfH>.
217. Cfr. Béla Bartók, *Scritti sulla musica popolare*, traduzione di Angelo Brelich, Torino, Boringhieri, 1977.
218. Cfr. i parlati dei *live* 1984, 1992/1993, 1997 e 1998 in Fabrizio De André, *I concerti*, Milano, Nuvole Production, 2012.
219. Fabrizio De André, *M'innamoravo di tutto – Il concerto 1998*; ne *I concerti*.
220. Pier Paolo Pasolini, *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, Milano, Garzanti, 1992.
221. Pier Paolo Pasolini, *Lettere luterane*, Milano, Garzanti, 2009; *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 2008.
222. Pasolini, *Limitatezza della storia e immensità del mondo contadino*; in *Scritti corsari*, p. 53.
223. Ivi, p. 54.
224. // "Ombre di facce, facce di marinai / Da dove venite, dov'è che andate" / Da un posto dove la luna si mostra nuda / E la notte ci ha puntato il coltello alla gola / E a montare l'asino c'è rimasto Dio / Il Diavolo e in cielo e ci si è fatto il nido // Fabrizio De André e Mauro Pagani, *Creuza de mă*; in *Creuza de mă*, Milano, Ricordi, 1984. Le traduzioni dal genovese dei brani citati in questo capitolo si basano in gran parte su quelle riportate all'interno del disco, e vanno più che altro considerate traduzioni di servizio.
225. // facce di marinai // facce da tagliaborse // *Ibid.*
226. // corda marcia d'acqua e di sale // *Ibid.*
227. // E nella barca del vino ci navigheremo sugli scogli / Emigranti della risata con i chiodi negli occhi / Finché il mattino crescerà da poterlo raccogliere / Fratello dei garofani e delle ragazze / Padrone della corda marcia d'acqua e di sale / Che ci lega e ci porta in una mulattiera* di mare // *Ibid.*
228. Fabrizio De André citato in *Dentro Faber: Genova e il Mediterraneo*.

229. //lupa di pelle scura// Fabrizio De André e Mauro Pagani, *Jamin-a*; in *Creuza de mä*.
230. //sorella mia// *Ibid*.
231. Non è facile collocare nel tempo la narrazione di *Creuza de mä*. I riferimenti presenti nei vari brani, comunque, ci riconducono per lo più ai secoli medievali della Repubblica genovese.
232. Ronald Reagan nella registrazione posta in apertura a *Sidùn*.
233. Fabrizio De André in una puntata di *Mixer (Rai 2)*, 1984; trascrizione in Claudio Sassi e Walter Pistarini, *De André talk. Le interviste e gli articoli della stampa d'epoca*, Roma, Coniglio, 2008, p. 275.
234. "Voglio dire, la storia cosa la studiamo a fare, tanto per avere del nozionismo oppure la studiamo perché ci possa servire, perché attraverso i ricorsi storici, la storia si riproduce quasi come le cellule del fegato, quando il fegato funziona [...]"; Fabrizio De André nell'intervista riportata in Molteni-Amodio, *Controsola*, p. 62.
235. //Tumore dolce benigno / Di tua madre / Spremuta nell'afa umida* / Dell'estate, dell'estate // E ora grumo di sangue orecchie / E denti di latte.// Fabrizio De André e Mauro Pagani, *Sidùn*; in *Creuza de mä*. Come già *creuza*, anche *maccaia* e un termine tutt'altro che semplice da rendere in italiano, indicando esso una condizione meteorologica tipicamente ligure e nello specifico genovese, caratterizzata dalla presenza del vento di scirocco, da un cielo coperto e da un elevato tasso di umidità.
236. //cani arrabbiati / Con la schiuma alla bocca// *Ibid*.
237. //Perché di nostro dalla pianura al molo / Non possa più crescere né albero né spiga né figlio// *Ibid*.
238. //Ciao bambino mio, l'eredità / È nascosta / In questa città / Che brucia, che brucia // Nella sera che scende / E in questa grande luce di fuoco / Per la tua piccola morte// *Ibid*.
239. "*Sinàn Capudàn Pascià* l'ho ricavato da una notizia, due righe lette in un volumone del 1944 sottratto alla biblioteca di mio padre e intitolato *Mediterraneo*. Il fatto storico esiste ed è alla base del testo, ma il resto è immaginato [...]"; Fabrizio De André citato in Molteni-Amodio, *Controsola*, p. 39.
240. Cfr. A. Virgilio Savona e Michele L. Straniero (a cura di), *I canti del mare della tradizione popolare italiana*, Milano, Mursia, 1980, p. 194, p. 221, p. 252, p. 498, p. 525; cfr. anche p. 75, p. 183, p. 270, p. 345, p. 408, p. 510.
241. //In mezzo al mare c'è un pesce tondo / Che quando vede le brutte va sul fondo / In mezzo al mare c'è un pesce palla / Che quando vede le belle

- viene a galla.// Fabrizio De André e Mauro Pagani, *Sinàn Capudàn Pascià*; in *Creuza de mä*.
242. //un pugno duro che sembra un nido//un torace largo un dito// Fabrizio De André e Mauro Pagani, *A pittima*; in *Creuza de mä*.
243. "[...] ancora oggi sinonimo di persona insistente, noiosa e appiccicosa [...]"; Fabrizio De André in riferimento alla pittima nelle note ai testi di *Creuza de mä*.
244. //Io sono una pittima rispettata / E non andare in giro a raccontare / Che quando la vittima è uno straccione / Gli do del mio// De André, *A pittima*.
245. Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, traduzione di Mili Romano, Torino, Einaudi, 1995, pp. 83-100.
246. //figlie del diavolo// Fabrizio De André e Mauro Pagani, *A dumènega*; in *Creuza de mä*.
247. //Quando alla domenica fanno il giro / Cappellino nuovo, nuovo il vestito / Con la madama, la madama in testa / Cazzo* che festa, cazzo che festa. // Tutti dietro alla processione / Della Teresina, del Teresone / Tutti a guardare le figlie del diavolo / Che cazzo di lavoro, che cazzo di lavoro.// *Ibid.* Si noti che il termine *belin*, tutt'oggi intercalare molto comune nel dialetto genovese, ha una connotazione molto meno volgare del suo corrispondente italiano, e si adatta pertanto benissimo al tono di *A dumènega*.
248. Secondo Lorenzo Coveri il dialetto esprime in De André una "trasgressione antiborghese"; cfr. *I dialetti (e le lingue) di De André*; in Elena Valdini (a cura di), *Volammo davvero. Un dialogo ininterrotto*, Milano, Bur, 2007, p. 273.
249. //ci vede l'oro / In quelle chiappe a riposo dal lavoro// De André, *A dumènega*.

Bibliografia, discografia e sitografia

DISCOGRAFIA DI FABRIZIO DE ANDRÉ

- Volume 1*, Milano, Bluebell Records, 1967.
Tutti morimmo a stento, Milano, Bluebell Records, 1968.
Volume 3, Milano, Bluebell Records, 1968.
La buona novella, Milano, Produttori Associati, 1970.
Non al denaro non all'amore né al cielo, Milano, Produttori Associati, 1971.
Storia di un impiegato, Milano, Produttori Associati, 1973.
Canzoni, Milano, Produttori Associati, 1974.
Volume 8, Milano, Produttori Associati, 1975.
Rimini, Milano, Ricordi, 1978.
Fabrizio De André (L'indiano), Milano, Ricordi, 1981.
Creuza de mă, Milano, Ricordi, 1984.
Le nuvole, Milano, Ricordi-Fonit Cetra, 1990.
Anime salve, Milano, BMG Ricordi, 1996.

BIBLIOGRAFIA

- Agostino Adriano, *Dizionario italiano genovese*, Genova, Coedit, 2013.
Angiolieri Cecco, *S'i' fosse foco*; in Romano Luperini, Pietro Cataldi e Lidia Marchiani, *La scrittura e l'interpretazione (1)*, Palermo, Palumbo, 1996, pp. 348-349.
Antonelli Giuseppe, *Ma cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantato*, Bologna, Il Mulino, 2010.
Bachtin Michail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, traduzione di Mili Romano, Torino, Einaudi, 1995.
Ballerini Luigi, "Note"; in Edgar Lee Masters, *Antologia di Spoon River*, traduzione di Luigi Ballerini, Milano, Mondadori, 2016, pp. 559-693.
Bartók Béla, *Scritti sulla musica popolare*, traduzione di Angelo Brelich, Torino, Boringhieri, 1977.
Baudelaire Charles, *I fiori del male*, traduzione di Antonio Prete, Milano, Feltrinelli, 2014.

Benjamin Walter, *The Task of the Translator*, traduzione di Harry Zohn; in Lawrence Venuti, *The Translation Studies Reader*, Londra, Routledge, 2000, pp. 15-23.

Bertoncelli Riccardo (a cura di), *Belin, sei sicuro? Storia e canzoni di Fabrizio De André*, Firenze, Giunti, 2012.

Bettini Maurizio, *Contro le radici. Tradizione, identità, memoria*, Bologna, Il Mulino, 2012.

Bologna Corrado, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna, Il Mulino, 2000.

Borgna Gianni, *Storia della canzone italiana*, Bari, Laterza, 1985.

Bradbrook Muriel Clara, *Shakespeare the Craftsman: The Clark Lectures 1968*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.

Campi Riccardo, "Citare la tradizione. Sul finale di *The Waste Land*"; in *Citare la tradizione*, Firenze, Alinea, 2003, pp. 21-43.

Centro Studi Fabrizio De André (a cura di), *Il suono e l'inchiostro*, Milano, Chiarelettere, 2009.

Colombati Leonardo, "De André e Battisti al centro del canone"; ne *La canzone italiana 1861- 2011*, Milano, Mondadori-Ricordi, 2011, pp. 1205-1209.

Cosi Claudio, Ivaldi Federica, *Fabrizio De André. Cantastorie fra parole e musica*, Roma, Carocci, 2011.

Croce Benedetto, *Estetica*, Milano, Adelphi, 1990.

Dotoli Giovanni, Selvaggio Mario (a cura di), *Fabrizio De André fra traduzione e creazione letteraria*, Fasano, Schena, 2009.

Eco Umberto, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, 1964.

Eliot Thomas Stearns, *The Waste Land*; in Stephen Greenblatt (a cura di), *The Norton Anthology of English Literature*, New York, Norton, 2006, pp. 2295-2308.

Eliot Thomas Stearns, *Tradition and the Individual Talent*; in Stephen Greenblatt (a cura di), *The Norton Anthology of English Literature*, New York, Norton, 2006, pp. 2319-2325.

Fabbi Franco, *Around the clock. Una breve storia della popular music*, Torino, Utet, 2008.

Fabbrini Marta, Moscadelli Stefano, *Archivio d'Autore: le carte di Fabrizio De André*, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2012.

Gentili Bruno, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Milano, Feltrinelli, 2006.

Guastella Gianni, Marrucci Marianna (a cura di), *Da Carlo Martello al Nome della Rosa. Musica e letteratura in un Medioevo immaginato (Semicerchio XLIV)*, Pisa, Pacini, 2011.

Guastella Gianni, Pirillo Paolo (a cura di), *Menestrelli e giullari. Il Medioevo di Fabrizio De André e l'immaginario medievale nel Novecento italiano*, Firenze, Edifir, 2012.

Jakobson Roman, *On Linguistic Aspects of Translation*; in Lawrence Venuti, *The Translation Studies Reader*, Londra, Routledge, 2000, pp. 113-118.

La Via Stefano, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Roma, Carocci, 2006.

Marrou Henri-Irénéé, *I trovatori*, traduzione di Anna Maria Finoli, Milano, Jaca Book, 1983.

Masters Edgar Lee, *Antologia di Spoon River*, traduzione di Fernanda Pivano, Torino, Einaudi, 2014.

Melchiori Giorgio, "Shakespeare e il mestiere del teatro"; in *Shakespeare: genesi e struttura delle opere*, Bari, Laterza, 1994, pp. 3-25.

Molteni Ferdinando, Amodio Alfonso, *Controsolo. Fabrizio De André e Crêza de mă*, Roma, Arcana, 2010.

Montale Eugenio, *Ossi di seppia*; in *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1984, pp. 3-105.

Montesano Raffaele, "E nemmeno un rimpianto". *Dall'Antologia di Spoon River a Non al denaro non all'amore né al cielo*, Tavagnacco, Segno, 2012.

Munday Jeremy, *Introducing Translation Studies*, Londra, Routledge, 2012.

Omero, *Odissea*, traduzione di G. Aurelio Privitera, Milano, Mondadori, 1991.

Pasolini Pier Paolo, *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, Milano, Garzanti, 1992.

Pasolini Pier Paolo, *Lettere luterane*, Milano, Garzanti, 2009.

Pasolini Pier Paolo, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 2008.

Pavese Cesare, *Edgar Lee Masters*; ne *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 51-72.

Pavese Cesare, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, Torino, Einaudi, 1970.

Podestà Andrea, D'Auria Manuela, *Le parole che volevo ascoltare. De André traduce Cohen e Dylan*, Lavagna, Zona, 2015.

Saba Umberto, *Il canzoniere*, Torino, Einaudi, 1961.

Sanna Silvia, *Fabrizio de André. Storie, memorie ed echi letterari*, Monte Porzio Catone, Effepi, 2009.

Sassi Claudio, Pistarini Walter (a cura di), *De André talk. Le interviste e gli articoli della stampa d'epoca*, Roma, Coniglio, 2008.

Savona A. Virgilio, Straniero Michele L. (a cura di), *I canti del mare della tradizione popolare italiana*, Milano, Mursia, 1980.

Valdini Elena (a cura di), *Volammo davvero. Un dialogo ininterrotto*, Milano, Bur, 2007.

Villon François, *Poesie*, traduzione di Luigi De Nardis, Milano, Feltrinelli, 2008.

Viva Luigi, *Non per un dio ma nemmeno per gioco. Vita di Fabrizio De André*, Milano, Feltrinelli, 2002.

ALTRE FONTI DISCOGRAFICHE

Brassens Georges, *L'assassinat*; in *Les Trompettes de la renommée*, Amsterdam, Philips, 1962.

Brassens Georges, *Le gorille*; in *La Mauvaise Réputation*, Parigi, Polydor, 1952.

Brassens Georges, *Le verger du roi Louis*; in *Les Funérailles d'antan*, Amsterdam, Philips, 1960.

Brassens Georges, *Les passantes*; in *Fernande*, Amsterdam, Philips, 1972.

Brassens Georges, *Mourir pour des idées*; in *Fernande*, Amsterdam, Philips, 1972.

Cohen Leonard, *Songs from a Room*, New York, Columbia Records, 1969.

Cohen Leonard, *Songs of Leonard Cohen*, New York, Columbia Records, 1967.

Cohen Leonard, *Songs of Love and Hate*, New York, Columbia Records, 1971.

De André Fabrizio, *I concerti*, Milano, Nuvole Production, 2012.

Douai Jacques, *File la laine*; in *Chansons poétiques anciennes et modernes*, Parigi, BNF Collection, 1955.

Dylan Bob, *Desire*, New York, Columbia Records, 1976.

Dylan Bob, *Highway 61 Revisited*, New York, Columbia Records, 1965.

Fondazione Fabrizio De André-Rai Trade (a cura di), *Dentro Faber: Genova e il Mediterraneo*, Milano, RCS Quotidiani, 2011.

SITOGRAFIA

- www.carmillaonline.com/2014/07/11/trentanni-creuza-de/ : Luca Casarotti, *Trent'anni di Crêuza de mă*, 11 luglio 2014 (ultima consultazione: 24/3/2018).
- www.filastrocche.it/contenuti/madama-dore/ : filastrocca *Madama Doré* (ultima consultazione: 24/3/2018).
- www.filastrocche.it/contenuti/volta-la-carta/ : filastrocca *Volta la carta* (ultima consultazione: 24/3/2018).
- www.gutenberg.org/files/44969/44969-h/44969-h.htm : Francis James Child, *The English and Scottish Popular Ballads* (ultima consultazione: 24/3/2018).
- www.theguardian.com/culture/2016/oct/23/christopher-marlowe-credited-as-one-of-shakespeares-co-writers : Dalya Alberge, *Christopher Marlowe credited as one of Shakespeare's co-writers*, 23 ottobre 2016 (ultima consultazione: 24/3/2018).
- www.zeneize.net : portale della Académia Ligùstica do Brénno (ultima consultazione: 24/3/2018).

Indice degli spartiti

I frammenti degli spartiti sono tratti da: Fabrizio De André (et al.),
I testi e gli spartiti di tutte le canzoni, Milano, Mondadori-Ricordi, 1998

- Spartito 1 (capitolo II, pagina 63): *Volta la carta*
testo e musica di Fabrizio De André e Massimo Bubola
- Spartito 2 (capitolo II, pagina 65): *S'i' fosse foco*
da un sonetto di Cecco Angiolieri
adattamento musicale di Fabrizio De André
- Spartito 3 (capitolo III, pagina 89): *La collina*
testo di Fabrizio De André e Giuseppe Bentivoglio*
musica di Fabrizio De André e Nicola Piovani
- Spartito 4 (capitolo IV, pagina 116) *La canzone dell'amore perduto*
testo e musica di Fabrizio De André*
- Spartito 5 (capitolo IV, pagina 117): *Valzer per un amore*
testo di Fabrizio De André, musica di Gino Marinuzzi
- Spartito 6 (capitolo IV, pagina 119): *La città vecchia*
testo e musica di Fabrizio De André*
- Spartito 7 (capitolo V, pagina 157): *A pìttima*
testo e musica di Fabrizio De André e Mauro Pagani
- Spartito 8 (capitolo V, pagina 160): *D'ä mæ riva*
testo e musica di Fabrizio De André e Mauro Pagani

Ringraziamenti

Ringrazio di cuore il professor Stefano Colangelo e la professoressa Marianna Marrucci per avermi seguito, consigliato e supportato da vicino e da lontano, e per la disponibilità e la gentilezza dimostrate nei miei confronti in ogni occasione. Ringrazio inoltre gli editori, ai quali ho scritto per sottoporre questo lavoro senza nutrire troppe speranze e che oggi, invece, rendono possibile la realizzazione di un piccolo sogno nel cassetto. Ringrazio la Fondazione e il Centro Studi De André, e la dottoressa Elisabetta Nencini dell'Università di Siena per la sua paziente assistenza durante il lavoro in archivio.

Grazie a chi c'è stato in questi anni, grazie alla mia famiglia e grazie ai miei amici, grazie a tutte le persone che ho incontrato per la strada. Grazie a chi è stato entusiasta di questo lavoro fin dall'inizio, grazie per i sorrisi, gli "evviva!" e le pacche sulla spalla, grazie a chi mi ha chiesto di poterlo leggere e grazie a chi me ne ha voluto parlare. Grazie per tutto l'aiuto ricevuto senza chiederlo, grazie per il tempo che mi avete regalato. Grazie a tutti, grazie davvero.

Infine, un ringraziamento speciale a lui, Fabrizio De André, per avermi indicato la cattiva strada e per tante altre cose, ma soprattutto per avermi ricordato che l'arte non è mai un accessorio, un abbellimento, un *di più* rispetto alla vita, ma qualcosa di essenziale, un *modo* di vivere la vita stessa. Grazie, Faber. [Marzo 2018]

Sommario

Introduzione	7
Capitolo I	
De André l'artigiano	11
I – 1. <i>Shakespeare the Craftsman</i>	11
I – 2. Artigiano, più che artista	14
I – 3. La bottega	23
I – 4. Le carte	34
Capitolo II	
Teoria e pratica del canzoniere deandreiano	45
II – 1. Aedi e rapsodi, trovatori e menestrelli	45
II – 2. Tre dialettiche-chiave	52
II – 3. Quale tradizione?	57
II – 4. In pratica (proposta aperta di classificazione)	60
a) Brani originali	61
b) Adattamenti	64
c) Traduzioni	67
d) Riscritture	70
Capitolo III	
Le parole degli altri, mio il discorso:	
<i>Non al denaro non all'amore né al cielo</i> (1971)	77
III – 1. Tra concept album e riscrittura collettiva	77
III – 2. L'Antologia di Spoon River come pre-testo	83
III – 3. Un microcosmo in microsolco	86
Capitolo IV	
Interludio: Canzoni (1974)	107
IV – 1. Crisi e ritorno alle origini	107
IV – 2. Recupero, assemblaggio, rielaborazione	112
IV – 3. Le "belle infedeli"	119

Capitolo V	
Inventare la tradizione: <i>Creuza de mă</i> (1984)	137
V – 1. Il mare e la terra	137
V – 2. Radici e genesi del disco	140
V – 3. La forma e l'idea	142
V – 4. Dialetto, popolo, autenticità	146
V – 5. Il viaggio	148
Bibliografia, discografia e sitografia	
Discografia di Fabrizio De André	165
Bibliografia	165
Altre fonti discografiche	168
Sitografia	169
Indice degli spartiti	170
Ringraziamenti	171

zonamusicbooks.it
www.editricezona.it

