

**Università degli studi di Torino**

**Facoltà di Lettere e Filosofia**

Corso di laurea in Scienze della Comunicazione

Tesina triennale  
in Linguistica Generale

**Il dialetto rivisitato nelle canzoni di  
Fabrizio De André. Appunti di lavoro.**

Relatore  
Chiar.mo Prof

*Gaetano Berruto*

Candidata

*Elisa Di Padova*

Anno accademico 2001-2002

FaberDeAndré.Com

<http://www.faberdeandre.com/>

*“Saper leggere il libro del mondo, con parole cangianti  
e nessuna scrittura [...]”* F. De André

*“Le ho scritte così come mi hanno aggredito, per  
incontenibile affiorare di memoria.”* F. De André

Ringrazio il professor Coveri dell'Università degli Studi di Genova per la sua gentilezza e i suoi consigli e per il tempo che mi ha dedicato a chiacchierare su Fabrizio De André in Via del Campo.

Dedico questo lavoro ai miei genitori per avermi cresciuta con amore ed avermi insegnato quei valori che ho poi ritrovato lungo la mia strada anche nelle canzoni di Fabrizio.

Non posso dimenticare i miei amici e compagni di vita: in particolare Catia, Elena, Cristina, Chiara, Matteo e gli amici del quarto piano del collegio Einaudi di Torino.

Infine un mio pensiero e un mio grazie va a chi ha avuto il merito di farmi conoscere e amare la musica di questo grande poeta.



## INDICE

<b>INTRODUZIONE</b>	4
<b>CAPITOLO 1</b>	
<b>LA RISCOPERTA DEL DIALETTO</b>	
1.1 L'uso del dialetto nelle comunità parlanti: gli ultimi anni	6
1.2 Il dialetto nella letteratura: la poesia neodialettale	8
<b>CAPITOLO 2</b>	
<b>LE CANZONI E IL DIALETTO</b>	
2.1 Breve storia linguistica della canzone in Italia	12
2.2 L'uso dei dialetti nelle canzoni	15
<b>CAPITOLO 3</b>	
<b>FABRIZIO DE ANDRÉ'</b>	
3.1 Breve biografia	18
3.2 Il linguaggio nelle canzoni di Fabrizio De André	20
3.3 Fabrizio De André e il dialetto genovese	25
<b>CAPITOLO 4</b>	
<b>ANALISI DEL MATERIALE</b>	

4.1 Analisi lessicale	31
<b>CONCLUSIONI</b>	40
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	42
<b>APPENDICE</b>	45

## INTRODUZIONE

Questa ricerca mira a comprendere la scelta di Fabrizio De André per quanto riguarda il linguaggio adottato in alcune delle sue canzoni, in particolare nell' album *Creuza de mä* (1984).

Si vuole comprendere il perché della scelta linguistica operata dal cantautore, se questa sia stata dettata dall'intento di rendersi comprensibile ai più, con espressioni quotidiane e popolari o se al contrario l'intento sia stato diverso e nello scrivere poesie in dialetto (mi permetto di definire così i testi di De André) egli abbia cercato un esito fine, sofisticato e colto.

Tutto questo tenendo conto del generale plurilinguismo di De André. Nei suoi testi sono infatti stati utilizzati il sardo, il napoletano, il genovese, il romanes, il portoghese, scelte che danno un significato ben preciso alla sua operazione.

Questo discorso è naturalmente legato al recente fenomeno della riscoperta del dialetto nelle comunità parlanti e alla cosiddetta 'poesia neodialettale'; si pone quindi il problema: Fabrizio De André potrebbe essere considerato un poeta neodialettale?

Il lavoro è composto di quattro capitoli; si parte dal fenomeno della riscoperta del dialetto negli ultimi anni, e del rapporto fra dialetto e canzoni, per concentrarci poi su Fabrizio De André e sulla sua scelta di scrivere in dialetto genovese.

Il primo capitolo si occupa appunto della riscoperta dei dialetti, un fenomeno che si evidenzia sia nella letteratura, con la poesia neodialettale, che nelle comunità parlanti e nell'uso quotidiano, come dimostrano alcuni dati statistici e osservazioni dirette sul campo. Nel secondo capitolo invece si prende in esame più specificatamente il genere testuale 'canzone', così sensibile ai mutamenti del repertorio linguistico italiano.

Si prenderanno in esame le opinioni dei linguisti che hanno trattato il tema dell'uso del dialetto nella canzone facendo riferimento al panorama degli ultimi cinquant'anni.

Il terzo capitolo è dedicato più in particolare alla figura di Fabrizio De André e al perché della scelta di scrivere in dialetto genovese.

Si appurerà quale sia stato l'intento di Fabrizio De André ricollegandoci alle osservazioni del primo e del secondo capitolo.

Nel quarto e ultimo capitolo proseguiremo con un'analisi lessicale di un testo di Fabrizio De André all'interno del corpus.

La scelta del testo è relativa al grado di esemplarità: l'analisi di tutti i testi in dialetto genovese sarebbe stata senza dubbio più adeguata ma la natura di questa breve ricerca non consente di utilizzare tutto il materiale.

Sarà quindi presentato il brano scelto e si procederà con l'analisi lessicale dei termini.

La ricerca si conclude con una sintesi dei punti focali e i risultati dell'analisi.

# CAPITOLO 1

## LA RISCOPERTA DEL DIALETTO

### 1.1 L'USO DEL DIALETTO NELLE COMUNITA' PARLANTI: GLI ULTIMI ANNI

A partire dagli anni Ottanta i linguisti hanno iniziato ad interrogarsi sul destino delle parlate locali. Due delle domande fondamentali sono se l'uso dell'italiano sia ineluttabilmente destinato a trionfare su quello del dialetto e chi ancora si esprima in dialetto in Italia. Rilevamenti tra il 1974 e il 2000 hanno dimostrato una diminuzione dei dialettofoni e un conseguente aumento degli italofofi<sup>1</sup>.

Accanto o in contrapposizione a questo processo però sono emersi alcuni segnali della ripresa dei dialetti e di rivendicazione dei valori culturali locali e un numero non trascurabile di giovani riprende a parlare in dialetto (Di Benedetto, 1999: 12; v. anche Berruto, 2001).

Questi segnali sono confermati, sul piano del costume, dalla ripresa di interesse per le culture locali, dalla rivalutazione del folclore e delle civiltà contadine (Brevini, 1990: 38-39).

Fino ad alcuni anni or sono i linguisti erano dell'opinione che i dialetti avessero imboccato una traiettoria senza ritorno, verso l'estinzione o la cattura da parte della lingua nazionale.

Ma avvicinandosi al Duemila sono aumentati per l'appunto quei segnali di una nuova collocazione del dialetto nella nostra società e sulla scena linguistica, e un mutato atteggiamento nei suoi confronti nel collettivo della comunità parlante.

Infatti se negli anni Novanta continua la tendenza all'abbandono della dialettologia dall'altro lato c'è però una rivalutazione della collocazione sociolinguistica del dialetto (Berruto, 2001: 35): ci sono evidenti segnali di una ricollocazione del dialetto nel senso di una rivalutazione e un suo reimpiego in ambiti che gli parevano ormai preclusi (Berruto, 2001: 41).

---

<sup>1</sup> Cfr. Berruto, 1993 e 2001.

I dati emersi dalle indagini statistiche<sup>2</sup> fanno pensare che nei grandi centri urbani l'italiano abbia già raggiunto la sua area di diffusione massima e che quindi il dialetto resista assai bene nella quota di parlanti e situazioni comunicative in cui è ancora, o di nuovo, usato (Berruto, 2001: 44).

Sembra quindi che il dialetto in Italia verso fine secolo abbia in buona parte perso il valore negativo di collocazione sociale bassa e svantaggiata e stia diventando più neutro e non più marcato dallo stigma sociale.

Ripresa della dialettologia quindi, perché una maggiore sicurezza nell'uso della lingua nazionale libera dalla 'vergogna sociale' di parlare dialetto: "ora che sappiamo parlare italiano possiamo anche (ri)parlare dialetto" (Berruto, 2001: 48).

E ancora Berruto cita Coveri a proposito della Liguria, regione che ci interessa da vicino e in cui era evidente la decadenza della dialettologia. Il linguista notava la comparsa di "sintomi che potevano far intravedere per la Liguria linguistica alle soglie del Duemila prospettive di recupero del prestigio sociale del dialetto" (Berruto, 2001: 47-49).

Ovviamente il recupero del dialetto lo rende anche più esposto all'influsso dell'italiano; il dialetto accoglierà termini e strutture della lingua di prestigio, poiché verrà ad essere impiegato in domini per i quali il lessico disponibile è solo italiano, e in molti casi verrà usato insieme all'italiano<sup>3</sup>.

In questo modo il dialetto si avvicina nell'uso all'italiano annullando o comunque diminuendo la connotazione negativa di persone rozze e ignoranti che si associa a coloro che lo utilizzano e non si avrebbero più remore nel dichiarare di parlare dialetto (Berruto, 2001: 49).

A questa generale rivalutazione per quanto riguarda l'uso quotidiano si aggiunge la 'riscoperta' del dialetto in ambito culturale e nella letteratura; e proseguendo su questa via arriveremo a trovare il dialetto anche nella canzone.

---

<sup>2</sup> Mi riferisco qui ai dati Doxa e Istat presentati in Berruto, 2001: 42-47.

<sup>3</sup> Sulla disponibilità di lessico nel rapporto fra italiano e dialetto cfr. paragrafo 1.2

## 1.2 IL DIALETTO NELLA LETTERATURA: LA POESIA NEODIALETTALE

Attraverso il linguaggio costruiamo la nostra immagine del mondo e il poeta in dialetto si propone di riscoprire il mondo nella lingua in cui originariamente gli si offrì.

La polarità lingua-dialetto è un dato costitutivo della nostra tradizione letteraria proprio per la natura delle origini e le cause storiche del nostro paese.

La letteratura dialettale fiorisce paradossalmente quando i dialetti entrano in crisi come lingue d'uso. A partire dal Novecento infatti, il dialetto non è più strumento di realtà, codice mimetico volto alla raffigurazione del mondo popolare, ma è divenuto documento autobiografico.

La stagione neodialettale vede la sua data di nascita a partire dai primi anni Settanta.

In questi anni la poesia dialettale ha potuto contare su una congiuntura culturale favorevole che ha visto il recupero filologico delle tradizioni regionali, e sul piano linguistico, la liquidazione di tutti i pregiudizi del purismo nei confronti del dialetto (Brevini, 1990: 38).

Brevini cita Meneghello a proposito della lingua e dei suoi referenti. Secondo lo scrittore “le lingue scompaiono più lentamente delle cose, e quindi c'è un periodo in cui le cose scomparse non sono più accessibili altro che attraverso i loro spettri presenti nella lingua in via di estinzione.[...] C'è dunque un fenomeno di viscosità linguistica, un periodo [...] in cui abbiamo ancora parole e forme linguistiche vive che si riferiscono a cose che non ci sono più: le parole ci permettono per un po' di tempo [...] di trovare le cose perdute, non sarà ancora per molto [...] ma intanto possiamo ancora trattare il nostro dialetto come una lingua viva” (Brevini, 1990: 46).

Rispetto agli anni Cinquanta, oggi, la scelta dialettale è del tutto intenzionale, poiché da una parte è finalmente disponibile una lingua veicolare ampiamente diffusa, dall'altra si è spezzato il vincolo mimetico-rappresentativo tra mondo e lingue popolari, quindi, scrivere in dialetto diventa una scelta con un ben preciso intento espressivo.

Il poeta che ricorre al dialetto rifiuta una lingua avvertita come svuotata, massificata, insufficiente alla scrittura, formata più di ‘termini’ che di ‘parole’, e cerca invece la funzione straniante del dialetto, la lingua dell'identità che serve per conquistare una distanza sulla realtà: all'italiano il poeta dialettale contrappone le concrete sonorità evocative della sua parlata (Brevini, 1990: 63).

Affronteremo più avanti, nell'analisi, il tipo di genovese utilizzato da Fabrizio De André. Troveremo, considerando le figure di alcuni neodialectali, delle somiglianze e coincidenze nelle scelte. Ad esempio Loi ritaglia un suo dialetto milanese, un microdialetto all'interno del macrodialetto, e Maria Corti dice che il dialetto di un poeta non è quasi mai quello effettivamente parlato. E' come se il neodialectale fosse alla ricerca di una verginità linguistica.

Sono alcune ragioni espressive a spingere il neodialectale lontano dalle *koinài* regionali: la loro genericità rimanda a una convenzione legata all'agiografia municipale e se il poeta vuole rappresentare una vicenda autobiografica e non le virtù della propria terra, è normale che trascuri le *koinè* per rivolgersi alla propria parlata (Brevini, 1990: 67-69).

Mentre il poeta vernacolare continua a rivolgersi con patente anacronismo a un presunto pubblico municipale, che, quando ancora sopravvive, si è ridotto a un'esigua minoranza di nostalgici, testardamente intenti nella celebrazione di qualcosa che non esiste più, il neodialectale guarda invece a un pubblico geograficamente non caratterizzato, che può addirittura varcare i confini nazionali, ma lo fa utilizzando il proprio idioma. Con una lingua a estensione minima egli si indirizza a un pubblico a estensione potenzialmente massima, un pubblico che egli sa che non lo comprenderà, se non ponendo in atto una serie di strumenti filologici (Brevini, 1990: 75-77).

E sarà proprio la deviazione linguistica a diventare un dato da interpretare criticamente.

E' in questa ottica che nella mia ricerca intendo rileggere il recupero del dialetto nella musica italiana. Non ci interessa il dialetto nostalgico e romanticheggiante della canzone tradizionale (non solo quella napoletana), e neppure il dialetto attualizzato come strumento di comunicazione espressiva sui problemi sociali quotidiani, utilizzato dalla nuova musica giovanile<sup>4</sup>, bensì il dialetto come scoperta filologica, risposta al logoramento della canzone in lingua e ricerca di una realtà diversa ed estranea.

In questo senso forse Fabrizio De André potrebbe essere considerato un neo-dialectale.

La scelta dialectale dunque investe una pluralità di piani e Brevini individua tre vaste aree:

1. area in cui hanno preminenza aspetti sociologici e ideologici;
2. area in cui sono privilegiate ragioni psicologiche e autobiografiche;
3. area in cui prevalgono motivazioni linguistiche, stilistiche, retoriche;

---

<sup>4</sup> A questo proposito cfr. Cap.2. Ha trattato in modo specifico l'argomento nella sua tesi di laurea F. Di Benedetto a proposito della nuova musica partenopea.

La scelta di Fabrizio De André rientra nella terza area ma ci sono ragioni per ritenere che anche le prime due abbiano avuto una certa influenza.

A monte sta comunque il bisogno del poeta di esprimersi nella lingua nativa, in cui il mondo originariamente gli si offrì.

A questo proposito sono esemplificative le parole della scrittrice Dolores Prato: “Alcune parole che in paese correvano usuali a me pareva che avessero la faccia di quello che volevano dire [...]” (citata in Brevini, 1990: 86-87).

Comunque, i mezzi espressivi di un artista non sono legati al linguaggio in cui sceglie di esprimersi, ma sono una manifestazione della sua pluralità, del suo non restringersi in nessun ambito e a riprova di questo bisogna dire che la stragrande maggioranza dei poeti dialettali, si sono espressi anche nella lingua letteraria.

Le scelte linguistiche di Fabrizio De André sono quindi paragonabili a quelle dei neodialettali, soprattutto nella sperimentazione delle varie realtà linguistiche a disposizione di un poeta: realtà linguistiche “naturali” (come il genovese) ed “acquisite” (come il gallurese).

Può essere utile a titolo di curiosità fare una brevissima panoramica di alcuni poeti neodialettali che hanno scritto in genovese e che hanno molti riferimenti comuni a Fabrizio De André.

Edoardo Firpo passa al genovese verso la metà degli anni Venti del secolo scorso e certe sue poesie hanno gli stessi echi e le stesse sfumature malinconiche di alcune canzoni di De André.

Plinio Guidoni scrive di Genova, una Genova fredda e notturna, anonima e indifferente. Guidoni mira a sperimentare la forza evocativa della parola linguistica verso la soglia della pura risoluzione sonora (Brevini, 1990: 303-304).

Più legato alla tradizione municipale è Vito Elio Petrucci che se non è un vernacolare è però poeta di un mondo minore, locale: i suoi temi sono il paesaggio ligure, gli affetti domestici, i ricordi.

Roberto Giannoni è l'esponente più di spicco della tradizione genovese contemporanea e per molti versi, le sue scelte, linguistiche e di genere, richiamano molto Fabrizio De André.

Sul piano linguistico la sua opera appare caratterizzata da una scelta di arcaismo e il suo bisogno di ricollegarsi a una fonetica e a un lessico più antichi non è da intendersi come scelta di purismo dialettale, ma come scelta antivernacolare, alla ricerca di una sonorità del genovese diversa da quella divulgata dalla tradizione contemporanea.

Un importante filone della sua poesia è il mito marinaro: Giannoni si serve del parlato dialettale, denso di punte idiomatiche e gergali, e di lingue straniere (Brevini, 1990: 374-375).

In conclusione, dopo aver lasciato la sua posizione di subalternità rispetto all'italiano standard, la parola dialettale, 'perduta' dai parlanti, viene ritrovata dai poeti e di conseguenza anche dai cantautori, che sempre meno la recuperano come il luogo in cui si sedimentano antropologia e memoria, e sempre più come uno spazio separato, salvato, sottratto alla distruzione delle culture e delle differenze (Brevini, 1990: 396).

## CAPITOLO 2

### LE CANZONI E IL DIALETTO

#### 2.1 BREVE STORIA LINGUISTICA DELLA CANZONE IN ITALIA

Abbandoniamo momentaneamente la questione ‘De André come poeta neodialettale’ per riprenderla più avanti, e avviciniamoci più nello specifico al genere testuale preso in considerazione: la canzone.

Solo a partire dagli anni Settanta i linguisti hanno incominciato ad occuparsi della canzone, questo per la peculiarità del genere testuale.

Per la sua natura semiotica, il linguaggio della canzone è difficile da analizzare, principalmente per due ordini di problemi: il primo è la presenza di un pubblico e di un mercato, che fanno sì che il linguaggio della canzone si ponga in bilico fra la norma, la tradizione, e lo scarto da essa, il nuovo.

In secondo luogo, se è vero che una canzone nasce sempre come testo scritto, è altrettanto intuitivo che questo testo è inerte se non viene accompagnato dall’esecuzione musicale.

In questo equilibrio testo/musica, il paroliere non è affatto libero nella scelta dei termini da utilizzare perché bisogna tener conto delle esigenze della melodia e si ha a che fare con parole per musica, sottoposte quindi a leggi metriche e ritmiche<sup>5</sup> (Coveri, 1987: 75-76).

Non si può quindi analizzare il testo di una canzone come se fosse una poesia tralasciando tutti i fattori legati alla melodia e alla *mascherina* che detta sillabe e pause del testo.

Tra le due guerre, la canzone assume già il carattere di fenomeno di massa, proprio come la radio che ne diventa presto il fondamentale mezzo di diffusione.

E popolarità delle canzoni significa anche popolarità dei testi che vengono ascoltati più volte nel corso della giornata.

A tutto questo si deve aggiungere la crescente diffusione dei dischi e del mercato della discografia.

Coveri individua nel Sanremo del 1958 la principale svolta linguistica per la canzone italiana: è l'anno infatti della vittoria al Festival di Sanremo di *Nel blu dipinto di blu* cantata da Domenico Modugno.

Secondo Coveri in questo momento la musica leggera cambia.

Prima di questa data infatti la canzone italiana era rimasta sul genere ottocentesco, fatto di un melodismo vecchio e di scelte verbali obsolete con abuso di troncamenti e ricorso al vecchio vocabolario poetico: il genere all'italiana con la voce tenorile di Claudio Villa e la rima baciata *cuor/amor*.

Si può persino dire che l'evoluzione del linguaggio della poesia fosse in netto anticipo nei confronti del genere testuale della canzone. Infatti la poesia dai primi del Novecento aveva investito di quotidianità il suo lessico e lo testimonia Gozzano con la sua ormai ben nota rima: *Nietzsche/camice* (Coveri, 1984).

Dal 1958 si segnala quindi una svolta dal punto di vista ritmico musicale ma soprattutto dal punto di vista linguistico.

Coveri individua e descrive come un'iperbole la storia linguistica della canzone italiana, scendendo dalle canzoni del "pre-Modugno" piano, piano verso il basso, verso un italiano più vicino al parlato, al quotidiano, con l'affacciarsi sulla scena musicale negli anni Sessanta della canzone d'autore (Coveri, 1996: 15-17).

Tra i cantautori genovesi, oltre a De André, possiamo citare nomi come Lauzi, Bindi, Paoli, Tenco.

In questo periodo della storia della canzone, quindi, la lingua di tutti i giorni entra nelle parole delle canzoni.

L'iperbole scende ancora per tutti gli anni Settanta con la seconda generazione dei cantautori: Dalla, Guccini, Vecchioni, De Gregori, Venditti, e il punto zero viene raggiunto da un lato con la coppia Mogol-Battisti e poi alla fine degli anni Settanta col rock demenziale degli Skiantos a Bologna, dei Kaos Rock a Milano, degli U Boot a Genova, solo per citare alcuni gruppi.

Qui si raggiunge il punto più basso della colloquialità, un parlato a grado zero di connotatività (Coveri, 1984). La comunicazione tra emittente (il cantante) e destinatario (il pubblico) ha la funzione di mimesi del reale: i gruppi alludono alla propria condizione, quella giovanile, facendo riferimento alla marginalità e all'isolamento della generazione giovane (Coveri, 1996: 17).

---

<sup>5</sup> Cfr. paragrafo 2.2

Dopo questo periodo si può dire che l'iperbole incominci una risalita con la ricerca di una lingua non consunta, lontana dallo stereotipo del Festival di Sanremo e lontana anche dal parlato più abusato.

Avviene una fuga dal linguaggio quotidiano attraverso varie soluzioni, ad esempio con Franco Battiato e i suoi versi che rinviano ormai solo a loro stessi in un processo di 'autonomia del significante' come nella poesia alta, o ancora con Paolo Conte e appunto i neodialettali Fabrizio De André, Teresa De Sio e Pino Daniele (Coveri, 1987).

In questa terza fase dell'iperbole, quindi, si cercano soluzioni alla banalizzazione del linguistica, e tra queste, il ricorso al dialetto (Coveri, inedito a).

Naturalmente descrivere la storia della canzone italiana come un'iperbole, è solo una convenzione come d'altra parte, lo sono tutte le descrizioni e tutti i tentativi di catalogare fatti storici in continua evoluzione<sup>6</sup>.

Ma ai fini della mia ricerca, era indispensabile farvi un breve e incompleto cenno, dal momento che la canzone ha fatto molto per la diffusione della lingua italiana fra le masse ed è un genere testuale molto rilevante per descrivere alcuni tratti della società. Come dice Borgna “ *Spesso [...] riesce di più una canzonetta, a chiarire il senso di un'epoca, di un trattato di sociologia*” (Borgna, Serianni, 1994: II).

---

<sup>6</sup> Di Benedetto propone infatti una nuova rappresentazione, quella sinusoidale analizzando l'uso del dialetto nella nuova musica partenopea. Cfr. paragrafo 2.2

## 2.2 L'USO DEI DIALETTI NELLE CANZONI

Nel primo capitolo abbiamo constatato una flessione dell'uso del dialetto come mezzo primario di comunicazione. A questo fa da contraltare un recupero del suo prestigio sociale, come se utilizzare il dialetto in determinati ambiti fosse una moda. Questo perché nel momento in cui l'Italia raggiunge l'unità linguistica è possibile ripensare al dialetto in una prospettiva nuova.

Il recupero del dialetto nella canzone deve essere visto come una risposta, un riscatto dalla banalità di una lingua consunta e omologata dai mass-media.

Nel momento in cui nella storia della lingua delle canzoni incomincia la risalita dell'iperbole che abbiamo citato, c'è un allontanamento dal semplice e dal quotidiano e proprio per questo il recupero del dialetto nelle canzoni va visto non come recupero di una tradizione popolare, ma al contrario come una delle possibili soluzioni per contrastare la banalizzazione linguistica, con la riscoperta di una lingua che più non si sa e significativa proprio in quanto in un certo senso vergine.

Dal 1984, l'anno in cui esce *Creuza de mä* di Fabrizio De André, si può dire che prenda il via l'esperienza della canzone 'neodialettale', in analogia con l'affermarsi della poesia in dialetto non-popolare, non-vernacolare<sup>7</sup> (Coveri, inedito a).

Oltre ad essere una ricerca di echi lontani, scrivere in dialetto significa anche affrancarsi dalla metrica e dalla rima all'italiana.

Il paroliere Giorgio Calabrese a questo proposito, sottolinea i limiti della struttura stessa dell'italiano che impone un grande sforzo quando si scrivono testi di canzoni<sup>8</sup>, e che spesso dà esito a forzature metriche: "ah, se l'italiano non fosse così povero di monosillabi" (Coveri, 1987: 78).

Tra gli esponenti della canzone neodialettale, Pino Daniele deve fare i conti con la grande tradizione della canzone napoletana, e sin dai primi album sceglie la strada della contaminazione, in particolare con la musica afro-americana e negli album più recenti, il cantautore ha pressoché abbandonato l'uso del dialetto. Tuttavia la sua esperienza ha aperto la strada a una nuova "scuola dialettale napoletana" della quale fa parte per esempio Teresa De Sio.

---

<sup>7</sup> Cfr. paragrafo 1.2

E ancora, Franco Battiato utilizza il siciliano e soprattutto il già citato Fabrizio De André, che dopo *Creuzä de mä* (1984), utilizzerà lingue diverse in *Nuvole* (1990) e in *Anime salve* (1996)<sup>9</sup>.

Ma il panorama è in continua evoluzione, soprattutto con il recupero del dialetto da parte dei nuovi gruppi giovanili la cui musica ha riferimenti diversi dalla tradizionale melodia italiana, come il *rap*, il *reggae*, il *ragamuffin*.

Si afferma negli ultimi anni l'esperienza della canzone dialettale delle *posse*, la cui vicenda si intreccia con quella dei centri sociali.

In questi gruppi è massiccio l'uso dell'enunciazione mistilingue e l'uso del dialetto assume una valenza ideologica: "il recupero orgoglioso di una identità, fino ad una vera e propria bandiera alternativa e autonomistica, in un significativo cortocircuito tra localizzazione e globalizzazione" (Coveri, inedito a).

Secondo la Di Benedetto questo fenomeno trasformerebbe la rappresentazione dell'evoluzione della canzone. Riavvicinandosi nuovamente al reale e al quotidiano infatti, la nuova rappresentazione consisterebbe in "[...]una linea sinusoidale che si ripete all'infinito[...]" e per quanto riguarda il rapporto tra le canzonette e la realtà, sempre secondo la Di Benedetto "[...]ormai sembra esaurita la loro funzione di modello della lingua italiana e in crescita quella di specchio, soprattutto della realtà linguistica giovanile" (Di Benedetto, 1999: 26).

Sobrero (1990) sottolineava il fatto che fra i dischi più venduti un elemento comune fosse la notevole rilevanza del testo, una ricchezza linguistica singolare, un esempio per tutti il già citato album *Nuvole* di Fabrizio De André uscito proprio nel 1990. Qui il linguaggio del cantautore comprende un ventaglio amplissimo che va dall'italo-alemannico di *Ottocento* (*Ein klein pinzimonie / wunder matrimonie / krauten und erbeeren / und pateleen / und arsellien / fishen Zanzibar [...]*), a recuperi dialettali arcaicizzanti: il ligure, il napoletano, il sardo, l'italiano popolare e l'italiano regionale ad esempio in *Don Raffaè*.

Secondo Sobrero l'uso di registri così diversi fra loro è un potente mezzo espressivo a disposizione di poeti e cantautori per rompere schemi logori. Inoltre Sobrero già una dozzina d'anni fa sosteneva che se questa ricchezza linguistica si trova proprio tra i dischi più venduti forse le sorti della lingua, soprattutto quella dei giovani, non sono poi così povere come qualcuno pensava, in fondo "a giudicare dalla naturalezza con cui si

---

<sup>8</sup> A questo proposito cfr. anche paragrafo 3.3 tra le motivazioni che hanno indotto Fabrizio De André a scrivere in dialetto genovese.

<sup>9</sup> Cfr. capitolo 3

utilizzano tutti i dialetti e le varietà 'basse' senza un'ombra dello stereotipo negativo che d'abitudine li accompagna, persino le sorti della tolleranza e della solidarietà si direbbero in ripresa" (Sobrero, 1990: 223).

Serianni sottolinea invece come si faccia largo negli ultimi anni l'utilizzo di un italiano regionale, "o meglio un italiano con tratti tipici del parlato superregionale" (Borgna, Serianni, 1994: VIII).

In conclusione sono diversi i modi con cui è possibile interpretare il recupero del dialetto nelle canzoni, e la tripartizione che abbiamo visto per quanto riguarda le motivazioni dei poeti neodialettali potrebbe essere utilizzata anche per i cantautori che utilizzano il dialetto, senza naturalmente dimenticare la fondamentale differenza tra canzone e poesia: le esigenze e i limiti che la musica impongono.

Ma da questo momento non ci occuperemo di intenti nostalgici, di recupero della tradizione folcloristica, tantomeno ci occuperemo di quel dialetto utilizzato negli ultimi anni dal rock giovanile con risvolti ideologici, ma rivolgeremo tutta la nostra attenzione a Fabrizio De André, al suo dialetto e alle sue canzoni.

## CAPITOLO 3

### FABRIZIO DE ANDRÉ'

#### 3.1 BREVE BIOGRAFIA

Per affrontare alcuni aspetti relativi al linguaggio di Fabrizio De André è necessario riassumere brevemente i fatti e le svolte principali avvenute nella sua vita<sup>10</sup>.

Fabrizio De André nasce a Pegli (GE) il 18 Febbraio del 1940 da una famiglia medio-borghese originaria di Torino.

Scoppiata la guerra la famiglia si trasferisce a Revignano d'Asti, mentre il padre si dà alla macchia perché ricercato dai fascisti.

Questo periodo avrà una grande influenza sulla musica e sui testi di De André, sia per quanto riguarda l'esperienza della guerra e della prigionia, lo zio Francesco reduce dal campo di concentramento di cui parla Luigi Viva nella sua biografia (Viva, 2000: 19), sia per quanto riguarda il contatto e l'immersione nella natura.

Nel 1945 tornano a Genova. Durante l'adolescenza buona parte della sua formazione avviene per la strada e nei vicoli malfamati, i *quartieri dove il sole del buon Dio non dà i suoi raggi* (*La città vecchia*, 1974) dove entra in contatto con gli 'esclusi', i reietti della società ufficiale, le 'anime salve' che tornano continuamente nei testi delle sue canzoni. La sua indole ribelle e libertaria entra ben presto in contrasto con i modi e l'ambiente che circondano la sua famiglia e si allontana progressivamente dal suo ambiente originario.

Dopo la maturità classica seguono gli studi universitari che De André interrompe a sei esami dalla laurea in Giurisprudenza.

Intanto coltiva la passione, da un lato per la lettura di pensatori anarchici come Bakunin, Malatesta, Stirner, dall'altro per la musica: studia violino, chitarra e si avvicina alla musica di Brassens grazie ai dischi che il padre gli portava in regalo dai suoi viaggi di lavoro in Francia.

Nel 1958 esce il suo primo 45 giri *Nuvole barocche* ma il successo presso il pubblico arriva nel 1965 quando Mina interpreta *La canzone di Marinella*.

Nel 1962 sposa Enrica Mignon che lo stesso anno gli dà un figlio, Cristiano, oggi a sua volta cantante e musicista.

Escono altri brani divenuti oggi ‘classici’: *La guerra di Piero*, *La ballata del Michè* e altri successi<sup>11</sup> (*Volume I, Tutti morimmo a stento* e *Volume III*).

Nel 1970 esce *La buona novella*, tratta dai vangeli apocrifi, e nel 1971 *Non al denaro non all’amore né al cielo* ispirato dall’*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters.

Dalla contestazione del Sessantotto nasce “*Storia di un impiegato*” (1973) e l’anno successivo in *Canzoni* De André raccoglie le traduzioni di Dylan, Brassens e Cohen.

*Volume VIII* nasce nel 1975 dalla collaborazione con Francesco De Gregori.

In questo periodo acquista la tenuta all’Agnata presso Tempio Pausania in Sardegna dove si trasferisce dedicandosi all’agricoltura e all’allevamento.

Nel 1977 dall’unione con Dori Ghezzi nasce Luvi, la sua seconda figlia.

Nell’agosto del 1979 Fabrizio De André e Dori Ghezzi vengono sequestrati per essere poi rilasciati quattro mesi più tardi. Da questa esperienza nascerà l’album *Indiano* ispirato alla gente sarda e al sequestro in particolare nella canzone *Hotel Supramonte*.

Nel 1984 esce *Creuza de mä* scritto a quattro mani con Mauro Pagani.

Nel 1990 esce *Le nuvole* dal titolo dell’opera di Aristofane, disco che mira a delineare le figure della società di fine millennio.

Infine nel 1996 esce *Anime Salve* che ha come argomento centrale quello delle minoranze isolate e della solitudine.

Nel 1998 mentre Fabrizio è in tour in tutta Italia, di colpo si manifesta il male che lo accompagnerà alla morte nella notte tra il 10 e l’11 Gennaio 1999 presso l’Istituto dei Tumori di Milano; un mese dopo avrebbe compiuto cinquantanove anni.

Una vita caratterizzata dalle svolte e dai cambiamenti, una vita con alla base quegli ideali imparati a contatto con la realtà di una Genova ignorata dai benpensanti, di una Sardegna riscoperta nella natura e nella gente, in una continua sperimentazione, oscillando tra cultura globale e cultura locale.

La vita di Fabrizio De André, i suoi testi e la sua musica corrono paralleli alla storia del nostro paese, in un’evoluzione continua. Fabrizio De André è stato riconosciuto un poeta per le sue canzoni, ma ancora di più si potrebbe dire di lui se si pensa al connubio tra parole e musica, le une scivolando sull’altra come nel caso di *Creuza de mä*.

---

<sup>10</sup> Per una biografia più dettagliata cfr. Viva, 2000; Romana, 1991; De André, 1999; <http://www.faberdeandre.com/biografia>.

### 3.2 IL LINGUAGGIO NELLE CANZONI DI FABRIZIO DE ANDRÉ'

Parlare del linguaggio di Fabrizio De André risulta molto complesso, per la complessità stessa della vita e della personalità del cantautore.

Si può dire che nei suoi primi lavori egli sia stato influenzato dal genere tradizionale; infatti canzoni come *E fu la notte* o *Nuvole barocche* (1958) presentano un linguaggio che richiama direttamente quello che abbiamo descritto nella prima fase dell'iperbole:

*E fu la notte per noi / notte profonda sul nostro amore / e fu la fine di tutto per noi / resta il passato e niente di più / [...]*<sup>12</sup>.

Fabrizio De André si accosta poi alla forma della ballata, ad esempio nella famosissima *Bocca di rosa* (1968), dal tono epico-narrativo in cui è interessante il lessico. Infatti “facendo scontrare in uno stesso periodo termini quotidiani e termini desueti, De André rivela le prime tracce d'una sua vena ironica costante in tutta la sua produzione” (Borgna-Serianni, 1994: 66); questo accostamento di termini è riscontrabile sia in *Bocca di rosa*:

*l'ira funesta delle cagnette / a cui aveva sottratto l'osso [...]*

come anche in *Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers* (1968) che sembra essere fin dai primi versi una parodia delle ‘chansons de geste’:

*Re Carlo tornava dalla guerra / lo accoglie la sua terra cingendolo d'allor / [...] / ma più che del corpo le ferite / da Carlo son sentite le bramosie d'amor [...].*

Ancora, la famosissima *Via del Campo* è del 1968, brano in cui il cantautore non fa più cozzare aulico e realistico come negli esempi precedenti ma pone questa volta la disfemia ‘puttana’ in parallelo con ‘graziosa’ e ‘bambina’, ottenendo il risultato che il vocabolo basso risulti innalzato al livello degli altri, e caricato di valori positivi:

*Via del Campo c'è una graziosa / [...] / Via del Campo c'è una bambina / [...] / Via del Campo c'è una puttana / [...]*

concetto che è poi esplicitato nell'ultima strofa:

*Dai diamanti non nasce niente / dal letame nascono i fior.*

“Sulle canzoni di Fabrizio De André aleggiava il senso del proibito. Si ascoltavano quasi in segreto sottraendo i dischi ai fratelli maggiori [...]”. (Coveri, 1996: 176).

I testi di Fabrizio De André sono ricchi di parole vicine al quotidiano, come abbiamo visto nella seconda fase della nostra iperbole, ma per De André a mio avviso è necessario fare

<sup>11</sup> Per la discografia completa cfr. in appendice.

<sup>12</sup> Per i testi integrali delle canzoni citate d'ora in avanti cfr. F. De André, 1999.

un discorso a parte: infatti anche quando il cantautore utilizza un linguaggio popolare e vicino al quotidiano questo ha sempre qualcosa di colto e che lo rilancia verso la poesia. E d'altronde "tutta la musica di De André è tramata di continui riferimenti poetici: dalla più semplice e spontanea invocazione imprecazione, fino alle sue grandi rielaborazioni che vanno dalla *Ballata degli impiccati* di Villon all'*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters" (Coveri, 1996: 110).

Per quanto riguarda i simboli adoperati nei testi delle sue canzoni, Fabrizio De André utilizza numerosi riferimenti ai fiori, in primo luogo la rosa, simbolo della bellezza giovanile destinata ad appassire (Podestà, 2000: 14):

*Ma come fan presto amore / ad appassir le rose [...] (Canzone dell'amore perduto, 1974)*  
*E come tutte le più belle cose / vivesti solo un giorno come le rose [...] (La canzone di Marinella, 1969).*

De André utilizza anche le stagioni meteorologiche come simbolo delle diverse stagioni della vita: la primavera è la giovinezza, di contro, l'autunno o l'inverno sono le stagioni della vecchiaia e della morte (Podestà, 2000: 18-20):

*E quando ti troverai in mano / quei fiori appassiti di un aprile ormai lontano / li rimpiangerai [...] (Canzone dell'amore perduto, 1974)*  
*La stagione del tuo amore/ non è più la primavera / ma nei giorni del tuo autunno / hai la dolcezza della sera [...] (La stagione del tuo amore, 1969)*

C'è poi una seconda fase nella produzione di Fabrizio De André, in cui è evidente una svolta proprio per quanto riguarda la stesura dei testi.

Con *Non al denaro non all'amore né al cielo* Fabrizio De André mette a fronte poesia e canzoni e in un certo modo accetta il confronto con un poeta, Edgar Lee Masters, autore dell'*Antologia di Spoon River*, e secondo Fernanda Pivano è proprio De André a vincere il confronto: "Fabrizio ha fatto un lavoro straordinario; lui ha praticamente riscritto queste poesie rendendole attuali, [...] e naturalmente ha cambiato profondamente quello che era il testo originale; ma io sono contenta dei suoi cambiamenti e mi pare che lui abbia molto migliorato le poesie. Sono molto più belle quelle di Fabrizio, ci tengo a sottolinearlo." (Fernanda Pivano in Viva 2000: 152).

Da questo momento i testi divengono più ricercati di quelli dei precedenti lavori le immagini cantate da Fabrizio De André non sono più semplici e lineari e le metafore divengono più svianti.

E' frequente l'uso di perifrasi come ad esempio la *gente consumata nel farsi dar retta*, i giornalisti. (*Verranno a chiederti del nostro amore*, 1973)

Ma ai fini della mia ricerca è necessario ora che io mi rivolga in particolare a un aspetto del linguaggio di Fabrizio De André il suo plurilinguismo.

Oltre ai testi veramente cantati da Fabrizio De André in una lingua diversa, bisogna segnalare i principali autori e le corrispondenti tradizioni culturali che il cantautore ha tradotto o anche solo citato nelle sue canzoni: Brassens, Villon, Edgar Lee Masters, Cohen. Non si può certo dire che Fabrizio De André sia stato un poeta legato esclusivamente alla sua realtà locale, anzi la sua grandezza forse è stata proprio nel saper raccontare una realtà locale a livello globale, tanto è vero che nonostante *Creuza de mä* sia un album interamente in dialetto genovese, è rimasto per tantissimo tempo ai vertici delle classifiche nazionali ed è stato apprezzato anche a livello internazionale<sup>13</sup>.

Il più antico testo dialettale cantato da Fabrizio De André è *Zirichiltaggia* (“lucertolaio”), nell'album *Rimini* del 1978, testo in sassarese-gallurese, la lingua della terra in cui si era da poco trasferito.

Nel 1981 torna ancora il sardo nell'*Ave Maria* popolare cantata con Mark Harris, nell'album *Indiano*, album dai chiari riferimenti all'esperienza del sequestro. Se con *Zirichiltaggia* aveva scherzato, ora Fabrizio De André vuole capire veramente i Sardi e li associa agli indiani d'America in quanto vittime di una storia scritta dal potere che mira al genocidio di chi non è omologabile (Podestà, 2000: 32-33).

Nel 1984 la scelta di fare un album completamente in dialetto genovese, una scelta ‘controcorrente’ ma che si rivelerà presto un grande successo<sup>14</sup>.

E dopo il ligure di *Creuza de mä*, nel 1990 esce *Le nuvole* che è davvero un album ‘plurilingue’.

Innanzitutto va notata la compresenza di dialetto e lingua, e in questo caso l'italiano standard acquista una connotazione sociologica, in quanto lingua dei testi del lato A, idioma del potere e delle ‘nuvole’, “quei personaggi dannosi alla nostra vita civile” (De André, 1999), mentre il dialetto, lingua dei testi del lato B, è l'idioma del popolo, simbolo dell'autenticità e dello spirito libero.

---

<sup>13</sup> Vedi paragrafo 3.3

<sup>14</sup> Ibidem

Nel brano che dà il titolo a tutto il disco Fabrizio De André lascia la voce a Lalla Pisano e Marina Mereu, in un italiano regionale e dal chiaro accento sardo:

*[...]e la terra si trema / e gli animali si stanno zitti / [...] / vanno / vengono / per una vera / mille sono finte / e si mettono lì tra noi e il cielo / per lasciarci soltanto / una voglia di pioggia .*

La già citata *Ottocento* ricorda i modi sette-ottocenteschi; in questo brano De André attacca il capitalismo e l'etica morale cattolico-borghese (Romana, 1991: 153).

L'ultima strofa, in tedesco maccheronico, si contrappone all'italiano arcaico ed ha un forte effetto straniante (Borgna-Serianni, 1994: 82).

Ne *La domenica delle salme* De André descrive la società di fine millennio ma “non scorge altro che macerie” (Podestà, 2000: 51) e l'ultimo verso *di vibrante protesta* è recitato con fortissima intonazione regionale.

A metà strada tra il potere e il popolo si situa la figura di ‘Pasquale Cafiero’ il secondino protagonista di *Don Raffaè*.

Qui De André utilizza un italiano regionale, con parole napoletane italianizzate (*mi assetto*), termini storpiati (*son brigadiero*), termini o espressioni dialettali (*vulite, frate*).

Gli offesi invece si esprimono in dialetto e quindi troviamo nuovamente il genovese di *Megu megun*, storia di un ipocondriaco che se la prende col suo medico perché vuole farlo uscire di casa, e di *A çimma*, che narra invece di un cuoco che passa tutto il giorno a preparare cibo che altri mangeranno.

E infine troviamo il gallurese di *Monti di Mola*, che narra di un pastore che si innamora della sua asina subendo la gelosia della comare del paesino (Podestà, 2000: 52).

Il progetto plurilingue di *Nuvole* si colora quindi di una valenza ideologica marcata ed evidente.

Secondo Giannoni, l'interesse per Fabrizio De André nei confronti delle parlate locali e degli idiomi minori è da attribuirsi alla sua visione del mondo, in difesa dei reietti, degli umili e dei ribelli (in Coveri, inedito b). E tutto il suo percorso, per quanto ricco di svolte e di cambiamenti, ha sempre mantenuto questa visione del mondo, soprattutto perché Fabrizio De André ha avuto esperienza diretta di una vita che inevitabilmente era diversa dalla sua, nella Genova dei vicoli a contatto con persone che *se non sono gigli son pur sempre figli, vittime di questo mondo*<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Cfr. De André, 1999: 24, “La città vecchia” v.35-36

Ma il disco che ha come nucleo principale la difesa degli esclusi e di *chi viaggia in direzione ostinata e contraria*<sup>16</sup> è *Anime Salve* del 1996, anch'esso molto interessante dal punto di vista linguistico e considerato da molti il suo capolavoro e il suo "testamento spirituale" (Coveri, inedito b).

In *Prinçesa*, ispirata alla biografia di un transessuale brasiliano scritta da Janelli e Farias, troviamo alla fine del brano un elenco di nomi in portoghese:

*O matu / o céu / a senda / a escola / a igreja / a desondra / [...]*

*Khorakhané* (*A forza di essere vento*) è un brano dedicata alla tribù zingara che porta questo nome di provenienza serbomontenegrina; il finale di questo brano è cantato in romanes, la lingua dei rom:

*Cvava sero po tute / i kerava / jek sano ot mori / i taha jek jak kon kasta / vasu ti baro nebo / avi ker [...]*

*Posero la testa sulla tua spalla / e farò / un sogno di mare / e domani un fuoco di legna / perché l'aria azzurra / diventi casa [...].*

In *Anime Salve* il sardo torna solo evocato nel titolo *Disamistade* ("la faida"), mentre il genovese torna nel coro 'scioglilingua' di *Dolcenera* ispirata all'alluvione che investì Genova nel 1994:

*Amiàla ch'â l'arià amìa cum'â l'è cum'â l'è / amiàla cum'â l'arià amìa ch'â l'è l'è ch'â l'è l'è [...].*

*Guardala che arriva guarda com'è com'è / guardala come arriva guarda che è lei che è lei [...].*

E torna anche in *Â cùmba*, dialogo tra un pretendente (Ivano Fossati) e il padre della futura sposa (Fabrizio De André), dove il dialetto si libera di ogni connotazione polemica e ridiventa gioco fonosimbolico.

Secondo Giannoni, il dialetto in questo caso è diventato per De André esclusivamente "ingrediente timbrico", svolgendo una funzione puramente fonica nella sua continua ricerca sulle sonorità dei vari strumenti musicali (in Coveri, inedito b).

Abbiamo quindi visto diverse funzioni legate all'uso del dialetto in Fabrizio De André: da quella più spiccatamente politica e sociologica nell'album del 1990 *Le nuvole*, a quella più fonica e melodica nell'album del 1996 *Anime Salve*.

A questo punto è indispensabile capire quale sia stata la motivazione che ha spinto Fabrizio De André a scrivere in dialetto genovese i testi di *Creuza de mä* (1984), l'album che come

<sup>16</sup> Cfr. De André, 1999: 270, "Smisurata preghiera" v.26

afferma Coveri “è stato il punto di partenza di un’esperienza che [...] si può definire *neodialettale*” (Coveri, inedito a).

### 3.3 FABRIZIO DE ANDRÉ’ E IL DIALETTO GENOVESE

*Creuza de mä* nasce nel 1984 con la collaborazione di Mauro Pagani.

Questo lavoro è da inserirsi nel terzo periodo che abbiamo indicato con il movimento dell’iperbole, ovvero quello dell’allontanamento dal linguaggio quotidiano. Abbiamo visto infatti che in questa fase sono molti i cantautori che cercano nel dialetto una fuga dalla banalizzazione dell’italiano.

Ma la scelta del linguaggio di questo album, che da molti è stato definito il capolavoro del cantautore genovese, ha diverse motivazioni alla sua radice.

Possiamo dividere queste motivazioni in: motivazioni legate alla metrica e alle esigenze di un testo ‘per musica’, motivazioni legate al progetto mediterraneo che da tempo coltivava Fabrizio De André, e motivazioni potremmo dire legate alla sua biografia, punto che riguarda più propriamente le scelte lessicali e la pronuncia di De André.

Per quanto riguarda le motivazioni legate al progetto, da molto tempo Fabrizio De André voleva realizzare un disco che avesse come nucleo centrale il mare e che richiamasse sonorità mediterranee e non solo genovesi, sommate ad un idioma che fosse quello dei marinai che sbarcano nei porti.

"Quella di un disco cantato nel mio dialetto, anzi nella mia lingua, fu una voglia, per così dire, primordiale, nel senso che aveva le sue radici in quelle mie e della mia gente. Me la portavo in pancia da anni, forse da quando avevo cominciato a scrivere canzoni e a tradurre Brassens: molti dei suoi personaggi avrebbero potuto benissimo essere abitanti dei nostri carruggi. Ma non avevo mai trovato l’incoscienza, la fede o la chiarezza di idee sufficienti a tradurre l’intenzione in fatti. Era una grossa sfida che potevo anche illudermi di vincere sul piano della qualità, ma difficilmente su quello delle classifiche di vendita: fatto di per sé poco rilevante, ma importante per i discografici, dai quali gli artisti dipendono."

“[...]in Italia, bisogna fare i conti con le nostre abitudini di colonizzati. E in un mercato discografico in cui sono le multinazionali a dettar legge, già era difficile tener testa alla concorrenza degli stranieri con i nostri dischi in italiano, figurarsi poi quale poteva essere la sorte di un album scritto in una lingua così difficile che, a momenti, neanche i liguri la capiscono” (Fabrizio De André in: Romana, 1991: 133-134).

A questo punto inizia un periodo di studio e di documentazione, cercando storie e spunti. Pagani si reca in Algeria alla ricerca di nuovi strumenti e sonorità. Il problema era l'idioma da utilizzare: era necessaria una lingua che risentisse delle varie culture del mediterraneo, “si pensò a una sorta di lingua dei marinai che contenesse genovese, arabo, veneziano, e gergo marinaro, alla fine De André optò per il genovese antico”. (Viva, 2000: 188-189)

“[...]l'idea decisiva mi nacque dalla scoperta che la lingua genovese ospita al suo interno oltre duemila vocaboli di provenienza araba o turca: un retaggio di antichi traffici mercantili, comune soprattutto alle città di mare dell'area mediterranea. Allora, il genovese è la meno neolatina tra le lingue neolatine, mi dissi. E cominciammo, con Pagani, a costruire delle trame musicali che rispondessero al progetto di un album mediterraneo, con suoni ritmi, strumenti della tradizione islamica, greca, macedone, occitana. Cominciai a scrivere i testi in un arabo maccheronico che poi tradussi in genovese, o meglio in una lingua di Genova sorella dell'Islam". (Romana, 1991: 135)

Il genovese di Fabrizio è quindi figlio dell'esigenza di rendere più vero l'ambiente che vuole evocare, che va dall'Arabia passando dal Mar Ligure fino al Portogallo.

Il materiale fluì in maniera torrenziale e dei diciotto brani a disposizione furono selezionati i sette presenti nell'album<sup>17</sup>.

Il pericolo era quello di fare un disco folcloristico, ma in *Creuza de mă* Fabrizio De André riesce ad aprire un discorso che porta all'universale, non al particolare, al Mediterraneo, non a Genova (Podestà, 2000: 39).

---

<sup>17</sup> Vedi discografia in Appendice

Il tema del disco è il viaggio lungo i mari e quell'inquietudine propria dei popoli mediterranei.

*Creuza de mä* il primo brano (in dialetto, la mulattiera che segna il confine tra due proprietà e che scende verso il mare), dà il titolo all'album, ci descrive la irrequietezza di questa gente.

*Jamìn-a* è la prostituta che si può trovare ad ogni porto ad attendere i marinai, ma è anche molto di più: è il grembo materno mediterraneo a cui si cerca di tornare.

Con *Sidùn* siamo in Palestina, dove un padre piange sul corpo del figlio straziato da un carro armato israeliano. Ma secondo Podestà c'è ben poco di 'politico' in questa canzone: De André cerca di rendere la tragedia di un popolo che rischia di essere sradicato dalla propria terra.

*Sinàn Capudàn Pascià* racconta invece la storia di *Cigala*, un marinaio genovese fatto prigioniero dai turchi nel quindicesimo secolo, che con un colpo di fortuna diventa gran visir del sultano, una storia vera frutto delle ricerche e delle documentazioni di Fabrizio De André nella Biblioteca comunale di Genova e attraverso i racconti della 'gente della Foce' (Romana, 1991: 134).

'*A pittima* è, invece, servo e vittima del potere, costretto a riscuotere crediti per i potenti, ma dotato di un'umanità tale da donare ciò che può, di suo, a chi non può pagare (Podestà. 2000: 42):

[...] *mi sun 'na pittima rispettà / e nu anâ 'ngiu a cuntâ / che quandu a vittima l'è 'n strassé / ghe dō du mœ.*

[...] *io sono una pittima rispettata / e non andare in giro a raccontare / Che quando la vittima è uno straccione / gli do' del mio.*

Con *A duménega* torniamo tra le prostitute (stavolta genovesi) che la domenica hanno il loro giorno di libertà e possono uscire dai carruggi dove hanno lavorato per il comune, che con quei soldi, può così pagare i lavori portuali (Podestà. 2000: 42).

Ma il viaggio riprende e si conclude con *D'ä më riva*. Qui Genova si allontana di nuovo a poco a poco, dal ponte di una nave, lasciando solo una malinconia insanabile (Podestà. 2000: 42):

[...] *ti me perdunié u magùn / ma te pensu cuntru su [...]*

[...] *mi perdonerai il magone / ma ti penso contro il sole [...]*

Questi i brani contenuti nell'album *Creuza de mä* che, uscito quasi in sordina ai primi di febbraio del 1984, solo ai primi di maggio entra nella top ten (Viva, 2000: 191).

Oltre al successo di vendite arrivano anche i riconoscimenti: a fine anno la rivista ‘Musica e dischi’ lo proclama miglior disco della categoria musica leggera e rock. La stessa rivista nel 1989 lo eleggerà miglior disco degli anni 80. Tutto questo, sommato agli attestati di stima di musicisti di ogni parte del mondo (tra i quali David Byrne che in un sondaggio citerà il lavoro di De André fra i suoi album preferiti di sempre<sup>18</sup>), a riprova del fatto che *Creuza de mä* è tutt’altro che un disco ‘locale’ e folcloristico.

Il progetto di De André si è realizzato, da questo punto di vista, nel migliore dei modi: l’incontro tra i fonemi dell’idioma genovese e i suoni degli strumenti etnici creano brani in cui le parole sembrano scivolare, confondendosi, sopra sonorità lontane e sconosciute. “Lo *shannaj* turco, il *bouzouki* greco, le mandole e i mandolini di Pagani, la chitarra di De André si fondono con i fonemi del dialetto cavandone sonorità nuove, echi misteriosi e fino allora inauditi” (Coveri, 1999). E sullo sfondo sembra di sentire e vedere sempre l’azzurro del mare, che unisce e al tempo stesso divide, tante vite e tanti popoli lontani, eppure simili (intervista a F. De André in Fabrizio De André, 1999).

Per quanto riguarda le motivazioni più strettamente linguistiche e metriche, nel secondo capitolo abbiamo già parlato delle limitazioni a cui è sottoposto il testo di una canzone rispetto a quello di una poesia, e tutto questo a causa delle regole della musica e della rima, cui il testo deve sottostare. Il dialetto in questo senso offre una soluzione ottimale proprio perché in italiano scarseggiano parole tronche e monosillabi e come afferma lo stesso De André:

“[...] Scrivere canzoni in italiano è difficile tecnicamente, perché le esigenze della metrica ti rendono necessaria una gran quantità di parole tronche, che in italiano non ci sono, o comunque non abbondano. A questo punto ti vedi costretto per garantire la qualità estetica del verso, a cambiare addirittura il senso di quello che vuoi dire. Invece il genovese è una lingua agile, è possibile trovare un sinonimo tronco che abbia lo stesso senso della traccia in prosa che tu hai buttato giù per poi tradurla in versi, visto che difficilmente le idee ti nascono già organizzate metricamente. E’ un problema che abbiamo noi italiani, mentre inglesi e francesi non l’hanno, dato che la loro lingua è molto più ricca di vocaboli

---

<sup>18</sup> Vedi Viva, 2000: 193

tronchi, e che, scrivendo in genovese, è stato assai più facile risolvere”  
(Fabrizio De André in: Romana, 1991:136).

Il genovese permette a De André di allungare o accorciare il suono delle parole delle sue canzoni a piacimento, “quasi come fosse l’urlo di un gabbiano” (intervista a F. De André in Fabrizio De André, 1999).

A questo punto non rimane che concentrarci sul tipo di genovese utilizzato da Fabrizio De André. Come scrive Coveri e come dimostrerò nel prossimo capitolo, il suo è un genovese rispolverato dai dizionari ottocenteschi e pronunciato con evidenti difficoltà, da alloglotto, il che, proprio rispettando il suo progetto mediterraneo, non fa che sottolineare il senso di straniamento e il rinvio ad una realtà lontana nel tempo e nello spazio, più orientale e mediterranea che genovese e folcloristica in senso stretto (Coveri, 1984).

Coveri si chiede: “come suona il genovese di Fabrizio alle orecchie dei suoi concittadini dialettofoni?” (Coveri, inedito b). Qualcuno ha detto che De André non sapeva il dialetto e che quindi lo pronunciava male. In effetti, riportando il titolo dell’articolo di Coveri, pubblicato da *Il Secolo XIX* in occasione della scomparsa del cantautore, il dialetto di De André suona insieme ‘familiare ed estraneo’.

“E’ inutile giudicare il genovese di De André con criteri puristici: la sua è una lingua fuori dal tempo e dallo spazio costruita sfogliando il dizionario della memoria e dell’invenzione” (Coveri, 1999).

La sua è stata un’operazione sofisticata e colta, De André era un dialettofono passivo, non dominava il dialetto nella conversazione quotidiana. Abbiamo visto che De André è figlio della buona borghesia, e la sua formazione avviene negli anni Cinquanta, anni ‘dialettofobi’, in cui parlare dialetto era cosa disdicevole.

Fabrizio impara il dialetto nei vicoli della ‘città vecchia’ e lo fa un po’ per trasgredire alle regole che gli erano imposte. A questo proposito scrive Giannoni:

“[...] il dialetto stesso, appreso nei vicoli perché mai udito in casa, fu per De André [...] una sorta di trasgressione, parallela all’andare a donne negli antichi bordelli.” (Giannoni, 1999)

Per Fabrizio De André la ‘città vecchia’ era l’antitesi all’Eridania (l’azienda della quale il padre era direttore), la sua ribellione era passata per l’apprendimento e l’immersione in quei vicoli, e il dialetto era una traccia di quella sorta di ‘discesa negli inferi’ (Giannoni, 1999).

Il genovese dei suoi testi è quindi un genovese ‘sentito parlare’ e che rimanda alla memoria della tradizione, ed è estraneo in quanto risultato di una ricerca che assomma arcaismi e neologismi, modi di dire antichissimi e metafore inedite, voci rispolverate dai vocabolari ottocenteschi e forme inventate, varianti di pronuncia individuali anche nello stesso brano (Coveri, 1999).

Un dialetto di questo tipo non potrebbe essere più ‘antivernacolare’ e si colloca quindi molto lontano dall’equazione: dialetto uguale cultura popolare.

Proprio per questo *Creuza de mä* è stata definita prototipo di quella canzone ‘neodialettale’ non folcloristica, lontanissima da ogni provincialismo che dagli anni ottanta in poi, in coincidenza col recupero del dialetto nella poesia, ha costituito uno dei principali filoni del rinnovamento del linguaggio nella canzone (Coveri, 1999).

## CAPITOLO 4

### ANALISI DEL MATERIALE

#### 4.1 ANALISI LESSICALE

A questo punto, per confermare quanto detto nel capitolo precedente riguardo le scelte di Fabrizio De André, è necessario osservare da vicino il suo brano più significativo in dialetto genovese: *Creuza de mä*. Mi baso nella seguente analisi sulla trascrizione del testo riportata in De André 1999 e aggiungo però per l'opportuno confronto, la mia trascrizione IPA della pronuncia ascoltata direttamente sul relativo CD.

Per analizzare il corpus dal punto di vista lessicale ho selezionato dal testo di *Creuza de mä* i 40 termini sottostanti e li ho confrontati con tre diversi dizionari di tre periodi diversi, Casaccia (1876), Frisoni (1910) e il *Vocabolario delle Parlate Liguri* (VPL, 1985-1992).

A livello consultativo sono inoltre stati utilizzati il *Prontuario Etimologico Ligure* (PEL, 2002), il *Plomteux* (I dialetti della Liguria orientale odierna, 1975), *Il dizionario etimologico dei dialetti italiani* (DEDI, 1998) e il *Dizionario storico dei gerghi italiani* (Ferrero, 1991). Per alcuni termini è stato poi consultato l'AIS.

Ecco i termini analizzati, il corrispondente italiano e la trascrizione IPA:

<i>muri</i>	“facce”	[ˈmu:ri]
<i>mainé</i>	“marinai”	[majˈnɛ]
<i>lûna</i>	“luna”	[ˈly:nna]
<i>neutte</i>	“notte”	[ˈnøtte]
<i>cutellu</i>	“coltello”	[kuˈtɛllu]
<i>gua</i>	“gola”	[ˈgua]
<i>àse</i>	“asino”	[ˈaze]
<i>diàu</i>	“diavolo”	[ˈdjau]

<i>nìu</i>	“nido”	[ˈniu]
<i>osse</i>	“ossa”	[ˈɔsse]
<i>funtana</i>	“fontana”	[fuŋˈtana]
<i>gente</i>	“gente”	[ˈdœŋte]
<i>facce</i>	“facce”	[fatˈtʃe]
<i>mandillà</i>	“tagliaborse”	[maŋdilˈla:]
<i>luassu</i>	“spigola”	[ˈlwassu]
<i>famiggia</i>	“famiglia”	[faˈmid:œa]
<i>udù</i>	“odore”	[uˈdu]
<i>bun</i>	“buono”	[ˈbu:n]
<i>ammiàle</i>	“guardarle”	[aˈmmjale]
<i>gundun</i>	“preservativo”	[gunˈdun]
<i>veue</i>	“vuote”	[vø:]
<i>beive</i>	“bere”	[ˈbejve]
<i>frittû</i>	“frittura”	[fritˈty:a]
<i>pigneu</i>	“pesciolini”	[piˈnø:] <sup>19</sup>
<i>giancu</i>	“bianco”	[ˈdœanku]
<i>meximu</i>	“stesso”	[ˈmœœimu]
<i>fiddià</i>	“tagliare”	[fidˈdja]
<i>tucchi</i>	“sughi”	[ˈtukki]
<i>pacîûgu</i>	“pasticcio”	[paˈtʃygu]
<i>aegruduse</i>	“agrodolce”	[ɛgruˈdyse]
<i>levre de cuppi</i>	“lepre di tegole”, “gatto”	[ˈlevre de ˈkuppi]
<i>scheuggi</i>	“scogli”	[ˈskød:œi]
<i>cioi</i>	“chiodi”	[ˈtʃoj]
<i>euggi</i>	“occhi”	[ˈød:œi]
<i>matin</i>	“mattino”	[maˈtin]
<i>rechéugge</i>	“raccogliere”	[reˈkød:œe]
<i>fré</i>	“fratello”	[ˈfrɛ]
<i>ganeuffeni</i>	“garofani”	[gaˈnœffeni]
<i>bacan</i>	“padrone”	[baˈkan]
<i>creuza</i>	“viottolo, traversa”	[ˈkrøza]

<sup>19</sup> Il simbolo ɲ corrisponde in IPA alla nasale palatale sonora.

A questo punto vediamo in quali di questi 40 termini De André propende verso un genovese più arcaico. Quelli che seguono sono termini per i quali non c'è alcun dubbio: avendo a disposizione anche un termine più moderno De André ha scelto di usare quello arcaico.

- Per quanto riguarda *cutellu* Il VPL propone *cutélu*, troviamo invece la doppia consonante (cioè l'utilizzo delle geminate) nel genovese più arcaico di *cõtello* (Casaccia e Frisoni). La trascrizione IPA della pronuncia di De André conferma tale ipotesi.
- *lûna* sarebbe un termine moderno. Tuttavia secondo la trascrizione IPA della pronuncia di De André, il termine risulta la riproduzione della versione arcaica riportata dal Casaccia e dal Frisoni: *lûnn-a*.
- *osse* plurale di *osso*, che compare in Casaccia e Frisoni. Il corrispondente termine moderno riportato dal VPL sarebbe *osciu*, al plurale *osci*.
- *facce* plurale di *faccia*. Tuttavia in questo caso il VPL riporta *fâcia* come termine più utilizzato, ma anche *faccia* come possibile variante.
- *mandillä* è riportato sia nel Casaccia che nel Frisoni. Anche in questo caso vi è l'utilizzo delle geminate a differenza del termine riportato in VPL *mandilà*. Sia il Frisoni, che il Plomteux, che il Ferrero propongono l'origine di questo termine da *mandilu*, "fazzoletto". Il nesso semantico potrebbe essere *[\*[ladro di] mandilli]* come propone il Frisoni.  
La pronuncia di De André riproduce esattamente il termine arcaico; in questo caso la dieresi, che allunga il suono dell'ultima vocale, permette la rima *mandillä: ä*, presente nel verso successivo.
- *famiglia* è riportato sul Casaccia e sul Frisoni. Il VPL riporta *famija* e *famigia* come termini più diffusi. Tuttavia a Genova centro è riportata anche la forma

*famiglia* perciò si potrebbe anche ipotizzare che De André abbia imparato questa forma. La trascrizione IPA riproduce il termine arcaico.

- *ammiàle* all'infinito *ammiâ* è riportato da Casaccia e Frisoni, mentre il VPL propone *amià* per la zona di Genova. Anche in questo caso notiamo l'utilizzo delle geminate nell'uso arcaico.
- *beive* è chiaramente arcaico; nel VPL è sostituito dal genovese moderno *bèje*. Anche in questo caso la pronuncia di De André conferma che il termine utilizzato è quello arcaico.
- *levre de cuppi* è un'espressione arcaica riportata dal Frisoni *levre da cuppi* con significato "gatto, carne di gatto". Tuttavia sia il Frisoni che il Casaccia riportano *coppo* mentre il VPL riporta il corrispondente *cuppu*. Probabilmente *cuppu* era una variante già presente nel genovese arcaico.
- *scheuggi* plurale di *schêuggio* è riportato sul Casaccia e sul Frisoni, compare nel VPL nelle forme *scöggju* o *scöju*.
- *euggi* plurale di *êuggio* è arcaico. Il VPL riporta *ögiu* con lo scempiamento delle geminate. Il DEDI fa risalire questo termine a *\*oplat*, infatti in ligure *-pl-* e *-cl-* si risolvono nello stesso suono ğ.

Per quanto riguarda sia *scheuggi* che *euggi* le trascrizioni IPA riproducono esattamente i termini arcaici. La scelta arcaica forse è legata anche alla rima *scheuggi: euggi*.

- *ganeuffeni* plurale di *ganeuffano* è un'altra espressione arcaica, nel VPL troviamo invece *garöfanu*. La forma *ganöfenu* sarebbe ancora diffusa a Calasetta, in Sardegna, dove De André ha vissuto per molto tempo, in questo caso quindi potrebbe essere ipotizzabile anche una scelta diatopica e non diacronica.

Vediamo adesso dove De André propende per un genovese più moderno.

- *nìu*, che nella forma arcaica compare come *niö*.
- *funtana* trova concordanza nel VPL, nella forma arcaica compare come *fontan-na*. La trascrizione IPA conferma il fatto che il termine è moderno.
- *gente* è riportato nel VPL come forma d'uso generale, mentre non compare nel Casaccia o nel Frisoni.
- *udù* è segnalato dal VPL come termine molto diffuso, anche se non a Genova dove è riportato *odù*, Casaccia e Frisoni segnalano *odô* come forma arcaica. La trascrizione IPA conferma la versione del VPL.
- *gundun* è chiaramente un termine moderno. Non è presente sul Casaccia o sul Frisoni e non è però presente neanche sul VPL. Lo troviamo sul DEDI dove è indicato come tipica espressione ligure la cui origine deriverebbe dal francese *condom*.
- *meximu* è un termine moderno come riportato dal VPL, infatti compare sul Casaccia e sul Frisoni come *mæximo*. Il Plomteux riporta come antica forma *mesimu* dalla locuzione latina *\*(ego) met ipsimus*, dove *met* è rafforzativo di *ego* e *ipsimus* è superlativo di *ipse*. La trascrizione IPA vede la *ε* medio-bassa, e non la *e* medio-alta, il termine si avvicina quindi anche alla versione arcaica *mæximo*.
- *tucchi* plurale di *tuccu* viene riportato dal VPL anche nella variante *tucu*. Il Casaccia riporta invece la forma arcaica *tocco*. Secondo il PEL deriverebbe dal latino tardo *tucca* e troverebbe riscontro ad esempio nel veneto *tòcio*.

- *paciûgu* nella forma arcaica compare come *pacciûgo*, ma solo con valore di “cosa fatta male, caoticamente” e non di vivanda. Anche in questo caso la forma moderna è caratterizzata dallo scempiamento delle geminate, e la pronuncia di De André conferma tale ipotesi.
- *aegruduse* è riportato sul Casaccia e sul Frisoni come *agrodôçe*, mentre sul VPL l’espressione non è riportata per intero; componendo i due termini che la costituiscono abbiamo però *agru* e *dûse* che sono molto vicini a ciò che appare in De André; ciò è poi confermato anche dalla trascrizione IPA.
- *cioi* plurale di *ciòu* trova piena concordanza solo nel VPL poiché nel Casaccia o nel Frisoni il termine riportato è *ciodo*, plurale *ciodi*.
- *matin* è riportato dal VPL contro il *mattin* del Casaccia e del Frisoni. De André non realizza la doppia consonante tipica dell’uso arcaico.
- *rechéugge* compare solo nel VPL, nell’uso arcaico troviamo *racchêugge*.
- *bacan* trova piena concordanza solo nel VPL col fenomeno dello scempiamento delle geminate. Il termine arcaico è infatti *baccan*. Il PEL suggerisce la provenienza di questo termine dall’arabo *baqqal*, “fruttivendolo”, passato anche in rumeno (*bacal*) attraverso il turco. Il DEDI definisce questo termine come “padrone dell’imbarcazione principale”, e anche il Ferrero attribuisce a questo termine tipicamente genovese il significato di “padrone di nave”, e osserva inoltre che nelle campagne del cuneese *bacan* ha anche valore di “prepotente”.

Poi ci sono alcuni termini che non possono rientrare in nessuna delle due categorie, per vari motivi.

- Ad esempio *neutte* che sebbene compaia con questa grafia in Casaccia e in Frisoni e il VPL riporti invece la versione moderna *nötte*, presenta una differenza solo grafica e non di pronuncia (*eu* = *ö*). La trascrizione IPA conferma questo punto.

- *mainé* plurale di *mainâ* è indecidibile essendo riportato sia dal VPL che dal Casaccia e dal Frisoni.
- *Muri* può essere plurale di *murû* (VPL) o di *müro* (Casaccia e Frisoni).  
Questo termine è interessante sotto diversi punti di vista. Intanto nella traduzione<sup>20</sup> *muri* è sinonimo di *facce*, termine che compare nella strofa successiva. Ma *murû* ha significato diverso avendo una valenza spregiativa. Il PEL traduce *murû* con “muso” e suggerisce una derivazione pre-romana a base onomatopeica. La forma ricostruita sarebbe *\*murru*. Il Plomteux traduce con “brutta faccia”, “tenere il broncio” e l’espressione sarebbe diffusa in Italia settentrionale, in Sicilia e in Sardegna, tesi che trova conferma nel DEDI che traduce in siciliano “grugno di maiale”, in sardo “muso di cane” e in ligure “muso /ceffo”. Effettuando una ricerca sull’AIS (VI 1092) troviamo che la radice lessicale *mur-* con questo significato è diffusa in Liguria, basso Piemonte, Piemonte orientale, le coste occidentale e orientale della Sardegna.
- *gua* è riportato nel VPL. Casaccia e Frisoni riportano entrambi *gôa*, ma è solo una questione di grafia.
- *àse* compare nel VPL, mentre in Casaccia e Frisoni è riportato *aze*, tuttavia nel dialetto genovese la *z* si legge come la *s* sonora italiana (*esame*, *esoso*), quindi la pronuncia è la medesima e anche in questo caso la differenza è puramente grafica.
- *diàu* trova concordanza nel VPL, il Casaccia e il Frisoni riportano *diao*, ma non si può arrivare a dire che l’uno sia termine moderno, l’altro arcaico; la differenza consiste nella grafia.
- Allo stesso modo *bun*. Sul Casaccia e sul Frisoni è riportato il termine *bon*, ma la differenza è puramente grafica. La pronuncia di De André, per motivi metrici, allunga la *u* come se fosse presente una dieresi.

---

<sup>20</sup> Cfr. De André, 1999.

- Anche *giancu* risulta termine indecidibile, Casaccia e Frisoni riportano *gianco*, ma è solo una questione di grafia. Il PEL fa risalire il termine alla base germanica *blank* e il DEDI definisce come ‘tipica risoluzione ligure’ la trasformazione del nesso *-bl-* in *-gi-*.
- *veue* potrebbe apparire come termine arcaico visto che Casaccia e Frisoni riportano *vêuo*, mentre il VPL attesta *vöu* come termine maggiormente diffuso. Ma anche in questo caso la differenza è solo nella grafia (*eu = ö*), e la trascrizione IPA lo conferma: è lo stesso caso di *neutte*. Il PEL riporta lo stesso termine del VPL facendolo risalire etimologicamente dalla forma del latino popolare *\*vocitus*.
- *luassu* che nella traduzione corrisponderebbe a “spigola”, non compare nel VPL. Sul Frisoni troviamo *luasso* che significa “lupo marino/ lupazzo”. Troviamo concordanza invece nel volume dedicato ai pesci nei ‘Lessici speciali’ del VPL<sup>21</sup>: qui troviamo *luvasu* tradotto esattamente con “spigola”. Si potrebbe pensare a una caduta della *v* con raddoppiamento (arcaico) della *s*, ma è solo una possibile spiegazione.
- *frittûa* non è attestato da nessun dizionario, infatti il Casaccia, il Frisoni e il VPL riportano *fritûa* e la doppia *t*, trascritta anche foneticamente sembra una scelta personale di De André.
- Il termine *pigneu* tradotto come “pesciolini” non compare in nessun dizionario ma nel Frisoni troviamo *pignoeti* tradotto come “zeretti” (pesci). Sul VPL troviamo invece *pignuřìn* termine diffuso ad Albissola (SV) e tradotto proprio come “pesciolini”.
- *fiddià* è tradotto come “tagliare” ma non trova riscontro in nessun dizionario di quelli da me consultati. Casaccia e Frisoni traducono “tagliare” con *taggiâ*.
- *frè* è riportato dal VPL con la particolare diffusione nella zona di Genova, Casaccia e Frisoni riportano la forma *fræ*. La trascrizione IPA mostra solo che nella

<sup>21</sup> Vocabolario delle Parlate Liguri, Lessici speciali. 2-I- *I pesci e altri animali marini* a cura di Cortellazzo, Cuneo, Sicardi, Consulta ligure, 1995.

pronuncia di De André la *e* finale è medio-bassa. Non sappiamo se la diversa grafia corrisponda a pronunce diverse.

- *creuza* è riportato su Casaccia e Frisoni, mentre nel VPL troviamo *crösa*, tuttavia la differenza è puramente nella grafia ( *eu* = *ö* ) allo stesso modo di *neutte* e *veue*. Interessante è l'etimologia di questo termine tipicamente ligure: il PEL lo fa derivare dal latino *corrusus*, “rosicchiato”. Da qui il significato di stradicciola di campagna incassata fra due muri. Il DEDI sostiene un'origine gallica *\*krösu*, “caverna”. Anche in questo caso il significato secondario di viottolo si ricava attraverso quello intermedio di strada infossata, incassata.

Dei 40 termini analizzati 13 appartengono quindi ad un genovese più moderno, 12 ad un genovese arcaico e 15 sono indecidibili per vari motivi.

De André oscilla continuamente tra un dialetto più arcaico e uno più moderno, giungendo anche a scelte autonome e non riscontrabili sui dizionari.

Una delle possibili spiegazioni è la suggestione fonetica che De André cerca utilizzando ad esempio termini arcaici con le geminate molto scandite nella pronuncia.

Ma come afferma Podestà, De André non si è affidato ad un dizionario preciso, semplicemente alla sua memoria (Podestà, 2000: 45).

Il dialetto di De André è quello che vive nei suoi ricordi di ragazzo, un dialetto ‘scorretto’, come lo definirebbe un purista, una lingua mai esistita se non nei ricordi di Fabrizio.

Come afferma Beppe Grillo nell'intervista riportata in Podestà, Fabrizio De André era uno ‘studioso del dialetto’ perché veniva da una famiglia alto-borghese e perciò non aveva la necessaria grettezza per parlarlo bene, ma per questo lo ha tenacemente studiato. Il suo era un dialetto alto, da letteratura, e Grillo spesso lo prendeva in giro “Faber guarda che tu il genovese non lo sai” (Podestà, 2000: 5-6).

Il dialetto di Fabrizio De André in questo modo risponde perfettamente all'idea del suo progetto, la sua lingua è “la lingua di una Genova [...] fuori dal tempo, dove l'ieri, l'oggi e il domani possono coincidere perfettamente” (Podestà, 2000: 46).

Così questo dialetto ha ben poco di popolare e proprio per questo si può avvicinare il lavoro di De André a quello dei poeti ‘neodialettali’ che riscoprono le ‘parole perdute’ in una chiave nuova, come soluzione a una lingua appiattita dai mass media.

De André riesce nell'intento: realizza il suo progetto e *Creuza de mä* rievoca le voci e i suoni di tutti i porti del Mediterraneo (e non solo di Genova) attraverso gli strumenti musicali e la ricerca di quelle parole che contenessero una maggiore sonorità.

## CONCLUSIONI

Concludendo è necessario ripercorrere le tappe fondamentali della mia ricerca.

Negli ultimi anni è stato individuato un fenomeno nuovo e atipico rispetto all'andamento precedente: il recupero del dialetto in determinati ambiti sociali. Il dialetto non sembra più avere quei connotati sociolinguisticamente negativi che l'avevano caratterizzato negli ultimi cinquant'anni. La ripresa dell'uso del dialetto avviene in particolare come simbolo del recupero della tradizione.

Parallelamente a questo anche nella letteratura il dialetto viene riabilitato; infatti dagli anni Settanta nasce un nuovo genere di poesia che viene definita 'neodialettale'. Questo genere ha caratteristiche ben precise e non ha intenti folcloristici o di recupero di una tradizione perduta nel passato.

Se si può parlare di intento, questo consiste nella riscoperta di una lingua che non sia usurata dai mass-media.

Per quanto riguarda la canzone italiana, abbiamo individuato nell'evoluzione linguistica tre fasi principali, la terza delle quali prevede un allontanamento dal linguaggio banale e quotidiano. Questa terza fase si sviluppa proprio in parallelo alla nascita della poesia neodialettale, e ha gli stessi principi.

Uno dei modi per allontanarsi dalla banalizzazione del linguaggio è cantare in dialetto e Fabrizio De André nel 1984 ha composto un intero album in dialetto genovese, che secondo Coveri e altri linguisti è il prototipo della canzone 'neodialettale'.

Fabrizio De André ha scelto il dialetto genovese per una serie di motivi diversi, in testa a tutti il progetto mediterraneo con Pagani e la maggiore duttilità delle parole in dialetto rispetto a quelle in italiano.

La pronuncia delle parole è spesso inappropriata, questo perché Fabrizio De André non ha imparato il dialetto in casa durante l'adolescenza (siamo durante anni dialettofobi e De

André proveniva da una famiglia alto-borghese), ma lo ha imparato nei vicoli da lui frequentati per ribellarsi ad una vita da benestante.

Tutto questo non fa che confermare la tesi secondo la quale Fabrizio De André può essere considerato un poeta ‘neodialettale’.

Il suo non è un intento folcloristico o di riscoperta della tradizione; il suo non è un album per Genova ma per tutto il Mediterraneo, e anche di più, considerando gli apprezzamenti e il successo di *Creuza de mä* a livello internazionale.

Abbiamo visto che Fabrizio De André non sapeva parlare il dialetto, alcune parole di *Creuza de mä* provengono dai suoi ricordi, altre da attente ricerche per ottenere una sonorità mediterranea, cosa peraltro facile con il genovese, così ricco di termini di provenienza araba.

E che *Creuza de mä* non sia un album folcloristico lo testimonia la breve analisi lessicale dei termini utilizzati in questo brano.

Dei 40 termini presi in considerazione 12 sono ‘arcaici’, trovano cioè riscontro in dizionari ottocenteschi o dei primi del Novecento, 13 sono ‘moderni’, cioè attualmente diffusi a Genova o in Liguria e 15 sono indecidibili.

Il cantautore oscilla quindi continuamente tra scelte arcaiche e scelte in direzione di un genovese più moderno e per questo si può dire che il genovese di *Creuza de mä* in realtà non esista, se non nella mente di Fabrizio De André.

Fabrizio De André è riuscito a rievocare le stradicciole incassate che corrono verso il mare, madri e padri, prostitute, marinai, pescatori e ambienti, colori e sapori, tutto questo con le parole di un genovese rivolto non solo a Genova. Il successo di questo album fuori dalla Liguria e anche dall’Italia prova il fatto che De André riesce ad unire parole e sonorità in modo talmente profondo da rievocare quelle immagini e quelle sensazioni anche in chi non conosce il genovese.

Abbiamo camminato sopra una linea sottile, dove le parole di una canzone si confondono con i versi di una poesia. Ma accade, quando poi si ascolta la canzone, che le parole di quella poesia si rivelino esattamente ‘su misura’ per la musica generando spontaneamente immagini nell’ascoltatore.

*“Citare qui le parole di De André [...] vuol dire catapultare il lettore che le conosce in una dimensione emotiva che prescinde dal testo. [...] Per quanto la poesia si sforzi non ottiene lo stesso risultato perché non appartiene a tutti, non accompagna generazioni, non*

*chiarisce periodi della vita. La musica veicola le emozioni aggiungendo, come un paratesto ingombrante e formidabile, senso al senso.”*

*R.Cotroneo ( in De André 1999: pp XV)*

## BIBLIOGRAFIA

**AA.VV. (1987)**, *Il grande dizionario Garzanti della lingua italiana*, Garzanti, Milano.

**AIS** = Jaberg K., Jud J., *Sprach und Sachatlas Italiens und der Südschweitz*, 7 vol., Zofingen 1928-1940

**BERRUTO G. (1987)**, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, La Nuova Italia Scientifica, Roma.

**BERRUTO G. (1994)**, *Scenari sociolinguistici per l'Italia del Duemila*, in: HOLTUS, GÜNTER e RADTKE, EDGAR (Hrsg.), *Sprachprognostik und das 'italiano domani'. Prospettive per una linguistica 'prognostica'*, Tübingen, Narr, 1994, pp. 23-45.

**BERRUTO G. (2001)**, *Parlare dialetto in Italia alle soglie del Duemila*, in: BECCARIA G.L. e MARELLO C. (a cura di), *La parola al testo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 33-49.

**BORGNA G. – SERIANNI L. (1994)**, (a cura di), *La lingua cantata. L'italiano nella canzone dagli anni Trenta a oggi*, Garamond, Roma.

**BREVINI F. (1990)**, *Le parole perdute, dialetti e poesia nel nostro secolo*, Einaudi, Torino.

**CASACCIA G. (1876)**, *Dizionario genovese – italiano*, Arnaldo Forni Editore, Bologna.

**COVERI L. (1984)**, *“E Modugno volò con parole nuove”*, Il Secolo XIX 14/6/1984.

- COVERI L. (1987)**, *Parole, musica, poesia e oltre*, in: *Italiano&Oltre 2*: 75-79.
- COVERI L. (1993)**, “*E il rock salvò il dialetto*”, *Il Secolo XIX* 4/7/1993.
- COVERI L. (1996)** (a cura di), *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, Interlinea, Novara.
- COVERI L. (1999)**, “*Il dialetto di De André/ così familiare, così estraneo*”, *Il Secolo XIX* 13/1/1999.
- COVERI L. (inedito a)**, *Dialetto e canzone*, in c. di stampa.
- COVERI L. (inedito b)**, *I dialetti (e le lingue) di De André*, in Atti delle giornate di studio “Per mari, per cieli, per terre, con Fabrizio De André alla ricerca dell'uomo” (Garessio CN, 14-15 luglio 2000), in c. di stampa.
- DE ANDRE' F. (1999)**, *Come un'anomalia. Tutte le canzoni*, Saggio introduttivo e cura dei testi di Roberto Cotroneo [con una videocassetta], Einaudi, Torino.
- DEDI (1998)** = Cortellazzo M.- Marcato C. (a cura di), *I dialetti italiani. Dizionario etimologico*, UTET, Torino.
- DI BENEDETTO F. (1999)**, *L'uso del dialetto nella nuova musica partenopea*, tesi di laurea, Università di Torino (a.a.98-99).
- FERRERO E. (1991)**, *Dizionario storico dei gerghi italiani*, Mondatori, Milano.
- FRISONI G. (1910)**, *Dizionario genovese – italiano/ italiano – genovese*, Nuova Editrice Genovese, Genova.
- GIANNONI R. (1999)**, *Fabrizio De André e i dialetti*, in: *Il segnale*, XVIII, 54, novembre 1999, pp. 21-34.

**PEL (2002)** = G. P. Sicardi (a cura di), *Prontuario Etimologico Ligure*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.

**PLOMTEUX H. (1975)**, *I dialetti della Liguria orientale odierna*, Patron, Bologna.

**PODESTA' A. (2000)**, *Fabrizio De André, in direzione ostinata e contraria*, editrice Zona, Rapallo.

**ROMANA C. (1991)**, *Amico fragile. Fabrizio De André si racconta a Cesare G. Romana*, Sperling & Kupfer Editori, Milano.

**SOBRERO A. (1990)**, *La ricchezza linguistica sta tra i 'top ten'*, in: *Italiano&Oltre 5*: 223.

**VIVA L. (2000)**, *Vita di Fabrizio De André, Non per un dio ma nemmeno per gioco*, Feltrinelli, Milano.

**VPL (1985-1992)**, = Sicardi G.P., Toso F., Cavallaio M., (a cura di) *Vocabolario delle Parlate Liguri*, Consulta ligure, Genova.

# APPENDICE

## **DISCOGRAFIA<sup>22</sup>**

### **GLI ALBUM DI FABRIZIO DE ANDRE'**

- 1966 TUTTO FABRIZIO DE ANDRE'**
- 1967 FABRIZIO DE ANDRE' VOLUME 1°**
- 1968 TUTTI MORIMMO A STENTO**
- 1969 FABRIZIO DE ANDRE' VOLUME 3°**
- 1969 NUVOLE BAROCCHE**
- 1970 LA BUONA NOVELLA**
- 1971 NON AL DENARO NON ALL'AMORE NE AL CIELO**
- 1973 STORIA DI UN IMPIEGATO**
- 1974 CANZONI**
- 1975 FABRIZIO DE ANDRE' VOL/8**
- 1978 RIMINI**
- 1979 IN CONCERTO CON LA PFM volume 1°**
- 1980 IN CONCERTO CON LA PFM volume 2°**
- 1981 FABRIZIO DE ANDRE' (poi chiamato INDIANO)**
- 1984 CRÊUZA DE MÄ**
- 1990 LE NUVOLE**
- 1991 CONCERTI**
- 1996 ANIME SALVE**
- 1997 MI INNAMORAVO DI TUTTO**
- 1999 DE ANDRE' IN CONCERTO**

---

<sup>22</sup> Questa discografia non comprende le raccolte, le ristampe, i 45 giri e le collaborazioni. Per la discografia completa vedi De André, 1999.

**DESCRIZIONE DEL CORPUS DI FABRIZIO DE ANDRÉ':  
CANZONI SCRITTE IN DIALETTO GENOVESE**

<b>AUTORE</b>	<b>ALBUM</b>	<b>BRANI</b>
<b>De André, Pagani</b>	<b>Creuza de ma, 1984</b>	<b>Creuza de mä</b> <b>Jamìn-a</b> <b>Sidùn</b> <b>Sinàn Capudàn Pascià</b> <b>Â pittima</b> <b>Â duménega</b> <b>D'ä mē riva</b>
<b>De André, Fossati, Pagani</b>	<b>Le nuvole, 1990</b>	<b>Mégu megùn</b> <b>Â çimma</b>
<b>De André, Fossati</b>	<b>Anime salve, 1996</b>	<b>Dolcenera (il coro)</b> <b>Â cùmba</b>

## CREUZA DE MĂ

Umbre de muri muri de mainé  
 dunde ne vegni duve l'è ch'ané  
 da 'n scitu duve a lûna a se mustra nûa  
 e a neutte a n'à puntou u cutellu ä gua

e a muntä l'ase gh'è restou Diu  
 u Diàu l'é in çë e un s'é ch'é faetu nù  
 ne sciurtimmu da u mă pe sciugà e osse da u Dria  
 a a funtana di cumbi 'nta că de pria

E 'nta că de pria chi ghe saià  
 int'à că du Dria che u nu l'è mainà  
 gente de Lûgan facce da mandillä  
 qui che du luassu preferiscian l'ä

figge de famiglia udù de bun  
 che ti peu ammiäle senza u gundun

E a 'ste panse veue cose cha daià  
 cose da beive, cose da mangiä  
 frittûa de pigneu giancu de Purtufin  
 çervelle de bae 'ntu meximu vin  
 lasagne da fiddiä ai quattru tucchi  
 paciûgu in aegruduse de lévve de cuppi

E 'nta barca du vin ghe navighiemu 'nsc'i scheuggi  
 emigranti du riè cu'i ciori 'nt'i euggi  
 finché u matin crescià da puèilu rechéugge  
 frè di ganeuffeni e dè figge  
 bacan d'a corda marsa d'aegua e de sã  
 che a ne liga e a ne porta 'nte 'na creuza de mă.

## MULATTIERA DI MARE

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 è in cielo e ci si è fatto il nido  
usciamo dal mare per asciugare le ossa dell'Andrea  
alla fontana dei colombi nella casa di pietra

E nella casa di pietra chi ci sarà  
nella casa dell'Andrea che non è marinaio  
gente di Lugano facce da tagliaborse  
quelli che della spigola preferiscono l'ala

ragazze di famiglia odore di buono  
che puoi guardarle senza preservativo

E a queste pance vuote cosa gli darà  
cose da bere, cose da mangiare  
frittura di pesciolini, bianco di Portofino  
cervelle di agnello nello stesso vino  
lasagne da tagliare ai quattro sughi  
pasticcio in agrodolce di lepre di tegole

E nella barca del vino ci navigheremo sugli scogli  
emigranti della risata con i chiodi negli occhi  
finchè il mattino crescerà da poterlo raccogliere  
fratello dei garofani e delle ragazze  
padrone della corda marcia di acqua e di sale  
che ci lega e ci porta in una mulattiera di mare