

Camilla Tomasino

# La lingua dei testi delle canzoni di Fabrizio De André



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE  
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA**

**LA LINGUA DEI TESTI DELLE CANZONI  
DI FABRIZIO DE ANDRÉ**

**RELATORE:**

**Prof.ssa Adriana Pelo**

**CORRELATORE:**

**Prof.ssa Anna Maria Boccafurni**

**CANDIDATA:**

**CamillaTomasino**

**A.A 2005-2006**

*“La nostra vita consiste in come scegliamo di distorcerla”*

*Woody Allen*

*“Non si è mai abbastanza coraggiosi  
da diventare vigliacchi definitivamente”*

*Giorgio Gaber*

*Alle dolcezze di mia madre,  
alle tenerezze di mio padre*

**PREFAZIONE**.....p. 11

**INTRODUZIONE**.....p. 13

Evoluzione dalle canzonette alla canzone d'autore. Cos'è la canzone d'autore?  
Dai primi anni del secolo a Modugno alla Scuola genovese, passando per  
Sanremo. La cerniera Conte-De André. Brevissimo excursus sulla successiva  
evoluzione dei generi musicali.

## **LA LINGUA DEI TESTI DI FABRIZIO DE ANDRÉ**

**CAPITOLO I: LA VITA**.....p. 18

Veloce biografia fondamentale, indicando i punti salienti della sua vita: da  
ragazzo “borghese di strada”, ai primi album, alla morte dell'amico Luigi Tenco  
che si suicida al Festival di Sanremo. Per lui Fabrizio scriverà:

**PREGHIERA IN GENNAIO – analisi linguistica**.....p. 20

La conoscenza della canzone “colta” francese di George Brassens. Nuovi album e  
numi tutelari. Il rapimento in Sardegna, i successi, la morte.

**CAPITOLO II: I TEMI**.....p. 25

### *PAR. 1) DIO, A MODO SUO*

Tante collaborazioni e altrettante letture e studi: riporta al modernità mondi  
lontanissimi quali le *Nuvole* di Aristofane da cui trarrà l'omonimo disco e i

vangeli apocrifi, nell'album *La Buona Novella*, da cui cogliamo la sua concezione di Dio:

IL TESTAMENTO DI TITO – analisi linguistica.....p. 27

PAR. 2) INVETTIVA CONTRO IL POTERE.....p. 31

Riprende autori trecenteschi quali Jacopone da Todi e Cecco Angiolieri, al quale si avvicina per il gusto del *vituperium* nei confronti di chi detiene il potere:

S'I FOSSE FOCO – analisi linguistica.....p. 32

PAR. 3) LINGUE E DIALETTI.....p. 34

Si fa ispirare da autori vari ed internazionali, più vicini a noi, come per esempio Villon, Saba e Edgard Lee Masters che gli suggerisce il disco *Non Al Denaro Non All'Amore Né Al Cielo*: discorso sul plurilinguismo di De André che sfocia nella traduzione.

Da George Brassens:

IL GORILLA – analisi linguistica.....p. 36

Da Leonard Cohen:

NANCY- analisi linguistica.....p. 43

Interesse anche per le varietà regionali italiane: canzoni in dialetto genovese, napoletano e sardo

PAR. 4) LA DIFESA DEGLI EMARGINATI.....p. 49

Riprendendo il tema del rapimento, affrontiamo la capacità che De André ha avuto di perdonare i suoi sequestratori e le ragioni che lo hanno spinto ad un gesto così compassionevole: Fabrizio è da sempre dalla parte dei deboli, dei poveri, degli omosessuali, delle prostitute

VIA DEL CAMPO- analisi linguistica.....p. 50

PAR. 5) LA POLITICA E L'ANARCHIA.....p. 53

Il suo appoggio nei confronti degli emarginati è strettamente connesso al suo sincero spirito anarchico. Fabrizio sente un bisogno di rivolta che esprime dando l'appoggio al movimento del '68 in:

LA CANZONE DEL MAGGIO- analisi linguistica.....p. 55

Una lotta politica che porti ad un'uguaglianza, lontana dalle insidie della società precostituita così come la conosciamo noi:

LA CATTIVA STRADA – analisi linguistica.....p. 58

**CONCLUSIONE**.....p. 62

## PREFAZIONE

Mi è stato chiesto più volte perché abbia scelto di scrivere una tesi di linguistica su Fabrizio De André. Perché un cantante? Perché lui?

A stesura conclusa, ho quindi deciso di anteporre allo studio analitico, questa manciata di righe per tentare di spiegare le mie motivazioni e le mie selezioni.

Chi non conosce Fabrizio De André? Chi non si è imbattuto almeno una volta nella vita ne *La canzone di Marinella*?

Per quanto mi riguarda, Fabrizio De André io l'ho scoperto il giorno che è morto, l'11 gennaio 1999: entrando in cucina trovai mia madre commossa davanti ad un servizio del telegiornale che riepilogava in cinque minuti la grandezza di quell'uomo che io non avevo mai sentito nemmeno nominare. Le chiesi chi fosse e lei si stupì della mia –sì, ammettiamolo pure- profonda e ingiustificabile ignoranza. La cosa che però più colpì me, fu proprio quella sua commozione incomprensibile. A quel giorno seguì il suo personalissimo periodo di lutto, in cui rispolverò tutti i dischi di De André in suo possesso, per cominciare a propinarceli dalla mattina alla sera, senza tregua, orario dei pasti incluso. L'aveva già fatto dopo la scomparsa di Battisti, perciò non mi meravigliai (fatemi spezzare una lancia a mio favore: almeno Battisti lo conoscevo!), ma fu proprio grazie a questa sua dolce mania che io ebbi il mio primo, effettivo incontro con De André. Un incontro che si è poi protratto e che si protrae ancora ad oggi, dal momento che ho avuto il buonsenso di non strafogarmi mai delle tantissime canzoni da lui scritte, in modo che, a volte, mi possa capitare tuttora di scovarne alcune che mi suonino nuove, all'orecchio.

Quando ero in procinto di presentare la domanda di tesi alla mia relatrice, stavo inizialmente vagliando l'ipotesi di studiare autori, poeti, più convenzionali, della letteratura italiana. Solo in un secondo momento ho pensato a De André. Perché De André, dunque?

Perché De André è un poeta. Un poeta che, forse, doveva anche tener testa a maggiori difficoltà rispetto al resto dei poeti: doveva ubbidire alla musica, alle frasi musicali, agli accenti, ecc. Possiamo dire che la sua arte fosse addirittura condizionata, non libera di esprimersi come più, probabilmente, le sarebbe stato congeniale fare.

Spesso mi sono chiesta cosa questo grande cantautore sarebbe mai riuscito a comporre senza la chitarra, dato che persino con le sue “schiavitù” è stato in grado di eccellere senza pari. Ma



ogni talento ha la sua forma prescelta e, alla luce di questo, ogni “schiavitù” artistica è orfana di catene. La sua musica poi, del resto, è stata, senza ombra di dubbio, più un’ala che una catena.

Ho deciso perciò di incentrare la mia tesi sui suoi testi, per poter parlare di un poeta per cui nutro il più profondo rispetto e il più docile amore, perché, come disse lui in *Disamistade*, «si accontenta di cause leggere la guerra del cuore». Io, quindi, mi “accontento”, se così posso dire, di anatomizzare versi che ritengo tra i migliori strappati a questo secolo di paradossali metamorfosi, colti dall’occhio e dalla penna di un uomo dotato di una sensibilità fuori del comune che ha saputo giocare con le lingue, con Dio, con gli sciagurati e con i potenti, senza però spogliarli mai della loro indiscutibile serietà.

Sperando di aver quindi saputo rispondere alla domanda “Perché De André?”, non mi resta che esplicitare i parametri entro i quali ho realizzato il mio studio, portando a compimento questa brevissima prefazione. Tralasciando introduzione e conclusione (dovute e autoreferenziali) ho strutturato il resto della tesi in due capitoli: il primo è quasi prettamente biografico-discografico, per presentare la figura di Fabrizio De André nella vita e nell’opera, ad eccezione di una prima analisi linguistica del testo di *Pregghiera in gennaio*, sfuggente ad ulteriori classificazioni, che però ho personalmente ritenuto un ottimo punto di partenza per inquadrare la sua poetica e il mio *modus operandi*. Il secondo capitolo, invece, affronta i suoi *topoi*, le sue tematiche ricorrenti, che ho suddiviso in paragrafi e per i quali ho assunto a modello uno o due testi che reputavo li rappresentassero in maniera più chiara di altri.

Questa ricerca è stata per me un’ulteriore occasione per conoscere più a fondo Fabrizio De André, uomo e poeta, e tutte le sue babilonie artistiche. Ringrazio, perciò, le vecchie lacrime di mia madre.

## **INTRODUZIONE**

### *DALLE CANZONETTE ALLA CANZONE D'AUTORE*

Il termine “cantautore” fu coniato nel 1960, proprio da quattro cantanti-autori (Gianni Meccia, Enrico Polito, Rosario Borelli e Maria Monti), secondo una notizia del 17 Settembre del medesimo anno, riportata dalla rivista “Il Musicchiere”<sup>1</sup>.

Per spiegare la frattura che si stava verificando tra l’antica concezione di musica, e quella moderna, dobbiamo risalire all’inizio del secolo, quando la figura del cantante, spesso anche autore, era però molto più legata al teatro che al concerto, con esibizioni in *café-chantants*, *tabarin* e teatri di varietà, dove al canto si mescolavano il più delle volte performance di balletto, recitazione, magia o clowneria.

Il fascismo poi interruppe questa verve artistico-creativa per promuovere il cosiddetto genere “eroico”, inteso ad esaltare le presupposte virtù belliche degli italiani e a celebrare i trionfi militari.

Dopo la fine della guerra e il crollo del regime, nonostante i notevoli passi da gigante compiuti dalla radio (nata nel 1925 e ribattezzata in seguito RAI) come mezzo di comunicazione di massa, il pubblico più che verso la musica, si rivolse ai film, garantendo il successo di quei registi neorealisti che stavano dando al cinema il suo massimo grado storico di dignità. La lingua delle canzoni invece attraversò, in quei tempi, una forte battuta di arresto senza riuscire a rinnovarsi, seguendo magari l’esempio, appunto, del cinema che in questo campo eccelle in maniera esemplare.

Come ci fa notare Cortellazzo<sup>2</sup> che riprende le tesi di Serianni, Coveri e De Mauro, fino alla fine degli anni '40 la lingua della canzone, oltre che tendente all’aulico, apparve piuttosto stereotipata, specchio degli ulteriori cliché dei contenuti: le classiche costanti dell’amore, romantiche descrizioni paesaggistiche e poco altro.

Fu a partire dal 1951, con l’istituzione del Festival di Sanremo, che, rapidamente, cambiò la corrente: inizialmente fu l’avvento della canzonetta, che, attraverso le voci di Nilla Pizzi, Claudio Villa, Teddy Reno ecc. ecc., parve avvicinarsi di più al parlato in modo da riuscire a rivolgersi finalmente a tutti, anche se le immagini stereotipate vennero gelosamente

---

<sup>1</sup> Borgna (1985: 163)

<sup>2</sup> Cortellazzo 2000

conservate; la vera metamorfosi del genere, invece, la troviamo a partire dal 1958 con la vittoria di Modugno al Festival sanremese, in gara con *Nel blu dipinto di blu* che segnò una rivoluzione linguistica nel modo di intendere la musica. I versi erano estremamente semplici, vicinissimi al parlato, e così innovativi in questa loro semplicità che alcuni critici tentarono addirittura il paragone con nomi del calibro di Ungaretti, Quasimodo e Montale. È evidente quanto il confronto fosse azzardato, ma comunque l'italiano delle canzoni si stava finalmente adeguando all'italiano dell'uso medio, distaccandosi così dalla lingua che per trent'anni era stata stillata dalla tradizione del melodramma.

Fino a questo momento, infatti, delle tre componenti genetiche della canzone, ovvero parola, musica e interpretazione, la parola era sempre stata considerata secondaria rispetto alle altre due, mentre, proprio a cavallo degli anni '60, cominciò a guadagnare rilevanza e attenzione, segnando il nodo cruciale di differenziazione tra la canzonetta e la canzone d'autore.

Su quest'atmosfera di trasformazione generale si innestò la cosiddetta "Scuola di Genova", che, scuola, in realtà, non fu mai. Si trattò solo di una convenzione per definire un gruppo di artisti colti che si rifacevano, sopra ogni altra cosa, agli *chansonniers* francesi e alle acrobazie del jazz, e che si riunivano sotto l'ala protettrice della casa discografica messa in piedi dall'illuminato Ricordi con l'aiuto dei fratelli Reverberi; casa discografica che poteva annoverare, tra i suoi collaboratori, un Giulio Rapetti, in arte Mogol, al culmine del successo, date le tre vittorie del '61, '63 e '65, conseguite al Festival di Sanremo. Di lì a poco, però, Mogol abbandonò la canzone tradizionale per cooperare esclusivamente con Battisti, insieme al quale scrisse più di 140 canzoni, fissando nella storia quel modo di fare musica, quasi televisivo, impregnato di colloquialismi e impostazioni cinematografiche, che segnò la perfetta sintesi tra canzone di consumo e canzone cantautorale. I due inseguirono insieme lo scopo di esprimere, in assoluta libertà, un credo che abbracciava tanto l'anticonsumismo e l'anticapitalismo, quanto la valorizzazione di quella che Mogol già chiamò "linea verde" prima che gli ecologisti cominciassero a far sentire le proprie voci.

Casa Ricordi tuttavia restò per molto tempo la concorrenza "intelligente" al giro della Galleria del corso di Milano, patria del maggior numero di case discografiche, produttrici di interpreti di canzonette. Tra i suoi esponenti possiamo citare Paoli, Tenco, Bindi, Ciampi, Lauzi ed Endrigo, senza contare la succursale milanese composta dai debuttanti Mina, Gaber e Jannacci, alla base delle cui rivoluzioni - linguistiche e non solo - stagnava anche la

precedente esperienza dei “Cantacronache” torinesi che, nel ’57, sotto l’egida di scrittori come Calvino e Fortini e di musicisti quali Amodei, Margot e Liberovici, si proposero di trasfondere la cronaca quotidiana nei testi delle canzoni alla ricerca di un impegno sociale e politico, improntato, in questo caso, soprattutto sui messaggi del secondo dopoguerra<sup>3</sup>.

Si parlò adesso, per le prime volte, di “canzone d’autore”. Ma cos’è, dunque, la “canzone d’autore”?

Possiamo tentare di riassumere il concetto in un definitivo e brusco allontanamento da una tradizione musicale incentrata sulla rima facile, sul motivetto orecchiabile e sulle tematiche tradizionali, generalmente d’amore. La “canzone d’autore” cercò di avvicinarsi alla letterarietà della poesia, dove per letterarietà intendiamo la definizione che ne diede nel 1921 Jakobson<sup>4</sup>, quando affermò che essa consiste in «ciò che di una data opera fa un’opera letteraria», in modo da distinguerla così da un qualunque testo legato alla comunicazione ordinaria.

La differenza dalla poesia, però, è notevole e individuabile soprattutto nell’esecuzione e nella progettazione del testo: una canzone infatti, per quanto “poetica” possa definirsi, non può essere disgiunta dalla musica e dalle sue leggi. Coveri ci illustra come Bandini, nel suo saggio del 1976, *Una lingua poetica di consumo*, abbia spiegato che è la melodia ad essere composta per prima, precedendo ogni altro elemento di lingua poetica<sup>5</sup>. La parola deve dunque accordarsi, non può imporsi e, nell’interpretarla, il cantante, come saggiamente ci fa notare lo stesso Coveri<sup>6</sup>, si avvicina più ad una messa in scena teatrale che ad una vera e propria lettura poetica. Citando il volume *Come leggere la poesia* del 1985 di Lorenzo Renzi, Coveri istituisce un ulteriore paragone tra il concerto e la celebrazione della messa domenicale: il concerto, infatti, assume valore sacrale, diventa un rito al quale non si partecipa per sentire, ma per ri-sentire qualcosa di già conosciuto. Possiamo, quindi, parlare di sacralità dell’arte<sup>7</sup>.

Negli anni ’60 si persero la retorica ottocentesca e le rime tronche, mentre il linguaggio si fece più scarno e i testi spiccarono i loro voli su melodie scheletriche e ricercate. Ma ciò che caratterizzò davvero la Scuola di Genova fu una forte amarezza di fondo, spesso estesa

---

<sup>3</sup> Borgna (1985: 168-174)

<sup>4</sup> Chines Varlotti (2001: 7)

<sup>5</sup> Coveri (2005: 179)

<sup>6</sup> Coveri (1996: 9-15)

<sup>7</sup> Coveri (2005: 182)

finanche al modo stesso di vivere la vita: Tenco e il suo suicidio, Ciampi e l'alcoolismo, Paoli e quel colpo di pistola traditore furono tutti esemplari di una "gioventù bruciata" che pareva uscire da una qualche pellicola interpretata da James Dean o Steve Mc Queen. Questa ricerca spasmodica di sensazioni forti, dentro e fuori il foglio scritto, fu l'espressione più evidente di un ambiente artistico in fermento, pervaso da un malcontento generazionale che si stava formando sul sarcasmo delle canzoni impegnate di Brassens, sull'espressione rock di Bob Dylan e sulle nostalgie di Breton, Eluard e Prevert.

Proprio da Prevert, per esempio, Gino Paoli riprese *Gli innamorati son sempre soli*, mentre nella celeberrima *Sapore di sale* nascose i versi di Pavese «il tempo dei giorni che passano pigri/ e lasciano in bocca il gusto del sale».

Lentamente, e soprattutto con Lauzi, subentrò poi l'impegno politico e l'interesse per le storie della gente comune, segni della rivoluzione etica e linguistica della Scuola di Genova che consistette nell'aver cercato parole vere e adeguate per raccontare la vita di tutti i giorni.

E' in questo contesto che, a partire dall'esordio del '61 al caffè-teatro La Borsa di Arlecchino, si inserì sulla scena Fabrizio De André che, con Conte, segnò la linea di demarcazione tra i cantautori genovesi degli anni '60 e la trepidazione musicale dei giorni nostri. La differenza sostanziale che però li divideva era rappresentata dalla diversa importanza che i due diedero alla musica rispetto alla parola: le composizioni di Conte, come indicò Fossati, erano costruite per reggersi orchestralmente, anche se si fossero tolte loro le parole; mentre per De André, il fulcro di ogni creazione era il messaggio, tanto che, a volte, durante i suoi concerti, il cantante tendeva a stonare di proposito, per evitare di sentirsi elogiare continuamente per l'interpretazione. L'unica cosa che gli premeva davvero era che il suo pubblico ascoltasse ciò che aveva da dire.

Gli anni più recenti, invece, hanno visto un rinnovato distacco dalle finezze linguistiche e strumentali, riprese da questi due grandi cantautori, Battiato, Guccini, Fossati, De Gregori e pochi altri, in favore di una più copiosa varietà di soluzioni. Si è passati dal colloquiale, che a volte addirittura sfocia nel gergale, alla rinascita del dialetto, a un rinnovato impegno politico, al rock demenziale e così via, dando vita spesso a generi ibridi, numerosissimi: dal rock giovanile al metal, al punk di nuova generazione, al rap, dal combat folk allo ska, al reggae, alla canzone neodialettale ecc.

Il “cantautore” tradizionalmente inteso è una figura che sta man mano scomparendo per lasciare spazio a nuovi espedienti e a nuove concezioni del fare musica.

# LA LINGUA DEI TESTI DELLE CANZONI DI FABRIZIO DE ANDRÉ

## CAPITOLO I:

### *FABRIZIO DE ANDRÉ: LA VITA*

“Mi chiamo Fabrizio De André, ho ventiquattro anni, vengo da una famiglia benestante: mio padre è amministratore delegato di una grande industria, un tipo molto severo, e, quando ha saputo del mio “pallino” musicale, almeno per i primi tempi sono stati guai! Mia madre, invece, mi ha sempre un po’ viziato e quindi, anche allora, è stata dalla mia parte. Studio legge all’università e spero di laurearmi prestissimo; contemporaneamente, da bravo padre di famiglia, lavoro: sono amministratore di tre istituti di istruzione privata, qui a Genova. Quanto alle mie canzoni, ne scrivo da quando ero studente di liceo: sono sempre stato un inguaribile romantico e insieme un gran polemico, ce l’ho sempre avuta con le ingiustizie della società, con l’ipocrisia; e, siccome avevo bisogno di sfogarmi, scrivevo delle storielle che poi mettevo in musica e accompagnavo alla chitarra, togliendomi la gran soddisfazione di dire ciò che penso veramente.” (Genova, 1964)<sup>8</sup>

Fabrizio Cristiano De André nacque a Genova il 18 Febbraio 1940 da una famiglia abbiente, ma si spostò presto e tra il '42 e il '45 visse presso la Cascina dell’Orto, a Revignano d’Asti, con la madre, il fratello Mauro e le due nonne, dopo che il padre, antifascista, fu costretto a darsi alla macchia. Tornato a Genova all’età di cinque anni, in poco tempo rivelò il carattere ribelle della sua personalità, legando con il capo di una banda di delinquentelli del quartiere, autobazzettatisi “i lupi di via Piave” di cui entrò ben presto a far parte, e subito si insinuò in lui la proverbiale dicotomia tra ciò che in realtà era, un borghese, e ciò che avrebbe voluto essere: uno zingaro. Gli anni della scuola furono, per De André, un vero e proprio martirio a causa dell’estrema rigidità del padre, soprattutto riguardo ai controbilanciati ottimi risultati del fratello, con cui egli, però, personalmente non si sentiva affatto in competizione, sfidando così ancor di più l’ira paterna. Ciò che lo interessava era la vita di strada e quel suo sentirsi “una reincarnazione di Robin Hood” condiviso dalla sua congrega “avendo capito fin da

---

<sup>8</sup> La citazione è contenuta in Harari (2001: 53), una raccolta di fotografie, brevi riassunti biografici e dichiarazioni di De André

bambini che, al mondo, c'è chi ha troppo e chi ha niente.”<sup>9</sup> Scopri la chitarra all'età di quattordici anni durante una vacanza alle Langhe e nel frattempo crebbe formandosi su Steinbeck, Cronin, Dostoevskij, Maupassant, Flaubert e Balzac. Poi finalmente conobbe le voci che sembravano essere così simili a quella che, un giorno, divenne poi la sua: le poesie di Abelardo Remo Borzini che celebravano la vita dei vicoli genovesi e le esistenze dei discriminati – prostitute, omosessuali e rom -, ma soprattutto il suo Eldorado - l'opera vastissima di George Brassens. Fu proprio suo padre a riportargli di ritorno da un viaggio in Francia, due 78 giri di questo *chansonnier* dalla lingua tagliente e la provocazione facile, da cui rimase affascinato al punto di dichiarare “Fu grazie a Brassens, maestro di pensiero e di vita, che scoprii di essere un anarchico. Mi ha insegnato per esempio a lasciare correre i ladri di mele, come diceva lui. Mi ha insegnato che in fin dei conti la ragionevolezza e la convivenza sociale autentica si trovano di più in quella parte umiliata ed emarginata della nostra società che non tra i potenti”.<sup>10</sup>

Cominciò a leggere Bakunin, Stirner e Malatesta e a diciotto anni se ne andò di casa, girovagando per i carruggi della Genova vecchia. Studente ormai della facoltà di legge, nel '60 scrisse la sua prima vera canzone, *La ballata del Michè* e l'anno seguente debuttò sul palcoscenico del caffè-teatro La Borsa di Arlecchino, covo dell'*intelligenza* della città. Nel '61 incise *Nuvole barocche*, il suo primi 45 giri, prodotto dalla Karim e, a soli ventidue anni, sposò Enrica “Puny” Rignon, da cui, nel medesimo anno, ebbe il figlio Cristiano. Accanto alla professione, adesso intrapresa, di direttore amministrativo dell'istituto Palazzi, continuò a scrivere canzoni, sostenuto e incitato dagli amici ed estimatori Luigi Tenco, Gino Paoli, Gian Piero Riverberi e Paolo Villaggio, coautore della canzone *Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers*, per la quale De André venne citato in giudizio insieme alla Karim, con l'accusa di “aver fra loro prodotto e posto in commercio dischi di contenuto osceno”<sup>11</sup>. Anche se con toni polemici, si cominciò, finalmente, a parlare di lui, ma il suo definitivo avvio nel mondo della musica fu decretato dall'interpretazione del '68 fatta da Mina della sua *La canzone di Marinella*.

L'anno precedente intanto si era suicidato Tenco al Festival di Sanremo: per l'amico De André scrisse *Preghiera in gennaio*, dove, con la sua enorme sensibilità, affrontò

---

<sup>9</sup> Harari (2001: 25)

<sup>10</sup> Harari (2001: 39)

<sup>11</sup> Harari (2001: 37)



polemicamente il tema della solitudine che circonda i suicidi, emarginati anche *post mortem* dalla chiesa, che ne bandisce i corpi in terra sconsecrata.

## **PREGHIERA IN GENNAIO**

1 Lascia che sia fiorito  
2 Signore, il suo sentiero  
3 quando a te la sua anima  
4 e al mondo la sua pelle  
5 dovrà riconsegnare  
6 quando verrà al tuo cielo  
7 là dove in pieno giorno  
8 risplendono le stelle.

9 Quando attraverserà  
10 l'ultimo vecchio ponte  
11 ai suicidi dirà  
12 baciandoli alla fronte  
13 venite in Paradiso  
14 là dove vado anch'io  
  
15 perché non c'è l'inferno  
16 nel mondo del buon Dio.

17 Fate che giunga a Voi  
18 con le sue ossa stanche  
19 seguito da migliaia  
20 di quelle facce bianche  
21 fate che a voi ritorni  
22 fra i morti per oltraggio  
23 che al cielo ed alla terra  
24 mostrarono il coraggio.

25 Signori benpensanti  
26 spero non vi dispiaccia  
27 se in cielo, in mezzo ai Santi  
28 Dio, fra le sue braccia  
29 soffocherà il singhiozzo  
30 di quelle labbra smorte  
31 che all'odio e all'ignoranza  
32 preferirono la morte.

33 Dio di misericordia  
34 il tuo bel Paradiso

35 lo hai fatto soprattutto  
36 per chi non ha sorriso  
37 per quelli che han vissuto  
38 con la coscienza pura  
39 l'inferno esiste solo  
40 per chi ne ha paura.

41 Meglio di lui nessuno  
42 mai ti potrà indicare  
43 gli errori di noi tutti  
44 che puoi e vuoi salvare.  
45 Ascolta la sua voce  
46 che ormai canta nel vento  
47 Dio di misericordia  
48 vedrai, sarai contento.

49 Dio di misericordia  
50 vedrai, sarai contento.

(Volume 1, 1967, Bluebell Record BBLP39)

La canzone non fu esattamente scritta per il suicidio di Luigi Tenco, ma in memoria di ciò che gravitò intorno alla sua morte. I suicidi non potevano essere seppelliti in terra consacrata, salvo il rilascio di una precisa dispensa da parte dei vescovi. In questo caso, dopo lunghe controversie, la dispensa fu concessa, ma le parole di De André andarono al di là della fama dell'amico per la quale la si ottenne: *L'inferno esiste solo/ per chi ne ha paura* e forse i suicidi, disse coraggiosamente, meriterebbero il Paradiso più degli altri, perché sono quelli che in vita hanno sofferto di più.

L'audacia e la sensibilità di De André, qui imperlate di compartecipazione per il dolore che aveva portato l'amico al gesto estremo, si esplicitarono in un linguaggio studiato, attento e toccante, parallelo alla ricercatezza di una musica che andava esaurendosi negli accordi di un organo.

La canzone è divisa in sei strofe di otto versi anisosillabici ciascuna, ma per la maggior parte settenari, chiusi dalla ripetizione degli ultimi due finali, con uno schema di rime vario che ne prevede la presenza costante tra il sesto e l'ottavo verso e, tranne che nella prima strofa, anche tra il secondo e il quarto, inclusa una rima derivativa tra i vv. 30-32 (*smorte: morte*).

Di grande carica emotiva si tingono gli enjambement delle prime due strofe che si estendono per ben tre versi, in entrambi i casi: ai vv. 3-4-5 (*quando a te la sua anima/ e al mondo la sua pelle/ dovrà riconsegnare*) nella prima e ai vv.11-12-13 (*ai suicidi dirà/ baciandoli alla fronte/ venite in Paradiso*) nella seconda, lasciandoci sospesi, quasi in attesa di un'epifania.

Nella prima e nell'ultima strofa, De André si rivolge direttamente a Dio, con due esortazioni (*Lascia che sia fiorito, Ascolta la sua voce*), mentre nella terza e nella quarta si indirizza prima alla popolazione dei cieli, con ulteriori esortativi orchestrati nel chiasmo dei vv. 17 e 21 (*Fate che giunga a voi, fate che a voi ritorni*) e poi a quella della terra, ironicamente benpensante, che, aggrappata ai dogmi della chiesa, si è costruita l'idea di un Dio giustiziere ma, secondo De André, il Paradiso, teatro dell'ossimoro *là dove in pieno giorno/ risplendono le stelle* ed esaltato dalla frase marcata con dislocazione a sinistra in cui troviamo l'uso anaforico del pronome *lo* ai vv. 34-35 (*il tuo bel Paradiso/ lo hai fatto soprattutto*), è fatto *per chi non ha sorriso e per quelli che han vissuto/ con la coscienza pura*.

Infine i tempi verbali spaziano dal *futuro*, in riferimento a ciò che accade subito dopo la morte, al *presente*, della vita nella strofa diretta ai benpensanti, al *passato*, che riguarda ciò che precedeva la nostra esistenza terrena, con l'eccezione del verbo posposto *canta* che indica che il suicida, oltrepassata ormai la morte, si sta avvicinando al Paradiso.

Tra il '67 e il '75 uscirono in successione i dischi *Volume 1, Tutti Morimmo a stento e Volume 3, La buona novella*, presto seguito da *Non al denaro non all'amore né al cielo, Storia di un impiegato e Canzoni* in cui rese omaggio ai suoi mentori platonici e colleghi George Brassens, Leonard Cohen e Bob Dylan, di cui tradusse *Via della povertà e Avventura a Durango*.

Fernanda Pivano, amica più di Dylan che di De André, riconobbe tra i due, legati da un incredibile e biunivoco rispetto "a distanza", molte somiglianze. Secondo la critica entrambi denunciavano le ingiustizie sociali e le risposte che questo mondo sembra sempre voler evitare di dare. Solo che mentre la denuncia di De André sfociava in speranze continuamente tradite, quella di Bob Dylan faceva perno su una frustrazione di fondo, disperata. "La loro realtà è una realtà fatta di cose semplici, di tutti i giorni" asserì la Pivano "di rispetto per l'amore e per la morte, di orrore per l'ipocrisia e la violenza" che Dylan nel suo successo internazionale *Blowing in the wind* esprimeva chiedendo: "«quante volte devono volare le

palle dei cannoni/ prima che siano proibite per sempre», e poi: «Sì, e quante volte può un uomo girare la testa/ e far finta di non vedere», e «Sì, e quante morti ci vorranno prima che si sappia/ che troppa gente è morta». Domande terribili, seguite da una risposta almeno altrettanto terribile: «La risposta soffia nel vento.»<sup>12</sup> *La guerra di Piero* (1964) non è meno terribile, ma ancora una volta è intrisa dell'umanità che non ha mai lasciato Fabrizio.<sup>13</sup> Piero, giovane combattente in una guerra che non ha scelto, tentenna alla vista di un soldato con il suo «stesso identico umore, ma la divisa di un altro colore» perché sa che sparandogli alla testa o al petto gli lascerà solo il tempo per morire, ma a lui «resterà il tempo di vedere/ vedere gli occhi di un uomo che muore». L'altro però, girandosi, lo scorge e si spaventa «ed imbracciata l'artiglieria/ non» gli «ricambia la cortesia». De André fa morire Piero così, perché è evidente che la guerra non ha senso e che l'unica cosa che in guerra ci distingue è il colore di un'uniforme.

Nel 1975 invece uscì l'album *Volume 8*, in cui figuravano alcuni testi scritti con la colta collaborazione del cantautore Francesco De Gregori.

Nonostante il successo dei dischi fino ad allora pubblicati e una vertiginosa impennata di notorietà, comunque, De André aveva testardamente insistito nel rifiutare le molteplici proposte che avrebbero voluto vederlo esibirsi dal vivo: fu del '75, infatti, il suo primo tour, articolato in circa novanta concerti, lungo l'arco di un anno, con la partecipazione dei New Trolls. Fu un successo enorme e un disco antologico intitolato *Fabrizio De André*, sbarcò addirittura in America.

Seguirono l'album *Rimini* e la celeberrima collaborazione con la Premiata Forneria Marconi, la tournée e il live.

Nel frattempo si separò da Puny e si innamorò della collega Dori Ghezzi, dalla quale ebbe la figlia Luisa Vittoria, e con lei si trasferì nella tenuta dell'Agnata, in Sardegna, dove si riavvicinò felicemente alla natura e alla vita contadina che aveva amato fin da bambino. Ma la notte del 27 Agosto 1978, De André e la sua compagna, vennero rapiti e tenuti sotto sequestro per quattro mesi, finché il padre del cantautore non pagò un riscatto di ben 600 milioni di lire. I sequestratori, nel momento della liberazione, invocarono un perdono che non mancò di arrivare - “dopo tutto non gli veniva lasciato altro modo per mantenere le loro famiglie”,

---

<sup>12</sup> La traduzione di *Blowing in the wind* è di Fernanda Pivano

<sup>13</sup> Pivano Romana Serra (2002: 33-38)

spiegò De André, che però non perdonò però mai i mandanti. Nell' '85, con Dori, firmò addirittura la grazia per Salvatore Vargiu, ex allevatore di bestiame, condannato, quello stesso novembre, a 25 anni e 10 mesi di reclusione penitenziaria per il loro sequestro. Solo nel '98 De André, a riguardo di situazioni estreme, sembrò riprendere argomenti simili, dichiarando provocatoriamente che mafia, camorra e 'ndrangheta spesso sono l'unica "possibilità di lavoro" per gente destinata altrimenti a morire di fame - affermazione che scatenò una polemica mediatica di proporzioni devastanti.

Intanto, però, a caldo, esorcizzò l'esperienza del rapimento, tornando all'Agnata dopo una breve nuova parentesi genovese e scrivendo il disco *Hotel Supramonte*, in collaborazione con Massimo Bubola, dove sottolineò certe analogie tra indiani d'America e popolo sardo, entrambi assoggettati e fatalmente rovinati: gli indiani dal generale Custer, i sardi dai cartaginesi prima e dai romani poi.

Dall' '83, invece, con Mauro Pagani, De André si concentrò su nuovi orizzonti musicali e su nuovi progetti, studiando e ricercando materiale per le registrazioni del disco *Creuza de ma*, in genovese antico, che scalò immediatamente le classifiche e che fu premiato a Sanremo, al Club Tenco, per le categorie Miglior album dell'anno e Miglior canzone in dialetto.

Con lo stesso collaboratore, al quale si aggiunsero anche Bubola e Fossati, nel 1990 raggiunse di nuovo il primo posto nelle classiche di vendita con l'album *Le Nuvole*, che venne giudicato il suo disco più politicizzato. E ripeté la scalata delle vette con *Anime Salve*, dove lavorarono accanto a lui anche i figli Cristiano e Luvi.

Fabrizio De André morì a Milano l'11 Gennaio 1999.

## **CAPITOLO II:**

### *FABRIZIO DE ANDRÉ: I TEMI*

#### *1) Dio, a modo suo*

Fabrizio De André fu ed è una delle voci più autorevoli che il panorama cantautorale del Novecento abbia sottoposto alla nostra attenzione. Capace di rinnovarsi e reinventarsi, mantenendosi però sempre fedele a se stesso, seppe far tesoro della sua brillante cultura e della sua lingua per produrre un'opera di altissimo acume e senso estetico.

I versi di De André furono, infatti, il risultato di uno studio minuzioso e caparbio, oltre che di una notevole sensibilità umana. Ma ciò che era e resta alla base della sua arte furono tutte quelle cose che egli sempre sentì la necessità di esprimere, da quando, bambino, dimessi i vestitini eleganti da figlio di buona famiglia, se ne correva via a cercare risse e guai con i Lupi di via Piave, a dimostrazione del fatto che non esiste una sola realtà e che, volendolo, chiunque potrebbe scegliersene una diversa da quella ereditata alla nascita. Fu amico delle prostitute e dei figli delle prostitute, della gente povera della Genova vecchia, degli zingari: con parole sue, di tutti quei “senzadio per i quali chissà che Dio non abbia un piccolo ghetto ben protetto, nel suo paradiso, sempre pronto ad accoglierli.”<sup>14</sup>

Difese il valore della solidarietà e utilizzò lo strumento della ribellione; ironizzò, polemizzò, derise il potere e le sue manifestazioni, credendo che forse qualcosa, in fondo, si potesse cambiare sul serio. Si circondò sempre, con umiltà, di colleghi con cui confrontarsi: Gian Piero Reverberi, Paolo Villaggio, Giuseppe Bentivoglio, Mauro Pagani, Riccardo Mannerini, Ivano Fossati, Roberto Danè, Francesco De Gregori, Massimo Bubola, Nicola Piovani, Mark Harris, Omar Prudente, i New Trolls e la PFM furono, infatti, solo alcuni degli amici con cui De André collaborò.

Pur avendo detestato la scuola e lo studio più di ogni altra cosa, proprio dello studio fece una colonna portante della sua vita, dedicandosi incondizionatamente alle canzoni colte straniere e ai libri dei *maudits*, alle sfaccettature della lingua, dei dialetti e della chitarra, alle opere degli anarchici sulle quali continuare a formare il proprio pensiero e alle mille letture da cui trarre ispirazione per i dischi.

---

<sup>14</sup> Harari (2001: 54)

Fu così che si rivelò capace di portare all'attualità mondi lontanissimi (stravolgendoli nell'apparenza ma conservandone l'autenticità), quali, per esempio, le *Nuvole* di Aristofane, titolo del penultimo album della sua carriera: per Aristofane, aristocratico ateniese del V sec. a.C., le nuvole erano, infatti, i sofisti che predicavano nuove dottrine con l'intento di allontanare i giovani dal governo d'élite, tradizionalista, che risiedeva al potere; per De André, invece, le nuvole erano esattamente il contrario, ovvero quei personaggi politici conservatori a lui contemporanei, che avrebbero voluto chiudere i battenti in faccia al progresso e al cambiamento. In altre parole, abolendo per un istante la distanza temporale che li separa di venticinque secoli, ideologicamente, potremmo considerare De André la nuvola di Aristofane e viceversa.

Altra opera degna del massimo riconoscimento artistico fu il disco *La buona novella*, del 1970, interamente tratto dai vangeli apocrifi, in cui, con somma maestria, De André coniugò un italiano brioso e moderno ad un argomento sacro, umanizzato.

“Compagni, amici, coetanei considerarono *La buona novella* anacronistico” dichiarò una volta De André “Non avevano capito che quel disco voleva essere un'allegoria che si precisava nel paragone tra le istanze migliori e più sensate della rivolta del '68 e quelle, da un punto di vista spirituale sicuramente più elevate, ma da un punto di vista etico-sociale direi molto simili, che 1969 anni prima, un signore aveva fatto contro gli abusi del potere, in nome di un egualitarismo e di una fratellanza universali. Si chiamava Gesù di Nazareth e secondo me è stato ed è rimasto il più grande rivoluzionario di tutti i tempi.”<sup>15</sup>

L'album è diviso in due parti: nella prima si delinea la figura di Maria, colta nella sua immensa tragedia personale, a partire da quando, all'età di tre anni, viene portata al tempio per votare la sua vita al Signore; bella come «un angelo del paradiso», dopo che del suo corpo «si fa lotteria», viene poi data in sposa ad un uomo troppo vecchio che lei non ama e, per finire, partorisce un figlio che vedrà morire in croce. Il suo è il dramma di un'esistenza consacrata interamente al sacrificio.

Nella seconda parte, soprattutto da quando mettiamo piede sulla *Via della croce*, si fanno più presenti la figura di Gesù Cristo e poi, sul Calvario, anche quelle dei ladroni giustiziati con lui. E' la voce di uno dei due, dunque, quella che parla ne *Il testamento di Tito*, una delle più conosciute e più incredibili canzoni di De André, nella quale vengono ribaltati, uno per uno, i

---

<sup>15</sup> Harari (2001: 80)

dieci comandamenti, ad illustrare che non esiste una religione universalmente giusta, né regole, né definizioni corrette di peccato. È l'amore infatti l'unico vero valore da perseguire, anche senza dio, sull'esempio di Gesù come essere umano, come filosofo dell'amore nei confronti di ogni singolo individuo, al di sopra dell'autorità e della giustizia terrena in cui non si può credere, in quanto profondamente fallace.

## IL TESTAMENTO DI TITO

- 1 Non avrai altro Dio, all'infuori di me,
- 2 spesso mi ha fatto pensare:
- 3 genti diverse, venute dall'est
- 4 dicevan che in fondo era uguale.
- 5 Credevano a un altro diverso da te,
- 6 e non mi hanno fatto del male.
- 7 Credevano a un altro diverso da te
- 8 e non mi hanno fatto del male.
  
- 9 Non nominare il nome di Dio,
- 10 non nominarlo invano.
- 11 Con un coltello piantato nel fianco
- 12 gridai la mia pena e il suo nome:
- 13 ma forse era stanco, forse troppo occupato
- 14 e non ascoltò il mio dolore.
- 15 Ma forse era stanco, forse troppo lontano
- 16 davvero, lo nominai invano.
  
- 17 Onora il padre. Onora la madre
- 18 e onora anche il loro bastone,
- 19 bacia la mano che ruppe il tuo naso
- 20 perché le chiedevi un boccone:
- 21 quando a mio padre si fermò il cuore
- 22 non ho provato dolore.
- 23 Quando a mio padre si fermò il cuore
- 24 non ho provato dolore.
  
- 25 Ricorda di santificare le feste.
- 26 Facile per noi ladroni
- 27 entrare nei templi che rigurgitan salmi
- 28 di schiavi e dei loro padroni
- 29 senza finire legati agli altari
- 30 sgozzati come animali.



31 Senza finire legati agli altari  
32 sgozzati come animali.

33 Il quinto dice "non devi rubare"  
34 e forse io l'ho rispettato  
35 vuotando in silenzio, le tasche già gonfie  
36 di quelli che avevan rubato.  
37 Ma io, senza legge, rubai in nome mio,  
38 quegli altri, nel nome di Dio.  
39 Ma io, senza legge, rubai in nome mio,  
40 quegli altri, nel nome di Dio.

41 Non commettere atti che non siano puri  
42 cioè non disperdere il seme.  
43 Feconda una donna ogni volta che l'ami, così sarai uomo di fede:  
44 poi la voglia svanisce ed il figlio rimane  
45 e tanti ne uccide la fame.  
46 Io, forse, ho confuso il piacere e l'amore,  
47 ma non ho creato dolore.

48 Il settimo dice "non ammazzare"  
49 se del cielo vuoi essere degno.  
50 guardatela oggi, questa legge di Dio,  
51 tre volte inchiodata nel legno.  
52 guardate la fine di quel nazareno,  
53 e un ladro non muore di meno.  
54 Guardate la fine di quel nazareno,  
55 e un ladro non muore di meno.

56 Non dire falsa testimonianza  
57 e aiutali a uccidere un uomo.  
58 Lo sanno a memoria il diritto divino  
59 e scordano sempre il perdono.  
60 Ho spergiurato su Dio e sul mio onore  
61 e no, non ne provo dolore.  
62 Ho spergiurato su Dio e sul mio onore  
63 e no, non ne provo dolore.

64 Non desiderare la roba degli altri,  
65 non desiderarne la sposa.  
66 Ditelo a quelli, chiedetelo ai pochi  
67 che hanno una donna e qualcosa:  
68 nei letti degli altri, già caldi d'amore  
69 non ho provato dolore.  
70 L'invidia di ieri non è già finita:  
71 stasera vi invidio la vita.

72 Ma adesso che viene la sera ed il buio  
73 mi toglie il dolore dagli occhi  
74 e scivola il sole al di là delle dune  
75 a violentare altre notti:  
76 io nel vedere quest'uomo che muore,  
77 madre, io provo dolore.  
78 Nella pietà che non cede al rancore,  
79 madre, ho imparato l'amore.

(*La buona novella*, 1970, Produttori Associati PA/LPS 40)

La canzone è divisa in dieci strofe di otto versi ciascuna, dei quali gli ultimi due non sono che una ripetizione dei due precedenti, tranne che nella sesta e nella nona strofa, dove il discorso continua senza replicarsi. Nella seconda e nella decima, bisogna comunque precisare, che la riproduzione non è letterale, bensì lievemente modificata, con il mantenimento, però, delle anafore *ma forse era stanco/ forse troppo* (v. 15) e *madre* (v. 79).

Lo schema di rime è vario e a queste si aggiungono le numerosissime assonanze: *nome: dolore* (vv. 12-14), *occupato: lontano* (vv. 13-15), *altari: animali* (vv. 29-30, ripetuti ai vv. 31-32), *seme: fede* (vv. 42-43), *rimane: fame* (vv. 44-45), *uomo: perdono* (vv. 57-59).

All'inizio di ogni stanza troviamo l'enunciazione di un comandamento, ad eccezione dell'ultima, in cui "ama il fratello tuo come te stesso" non viene citato, ma si vede assimilato dalla voce narrante e già rispettato, perché ritenuto, appunto, l'unico veramente sensato, capace di fare la differenza nella vita degli uomini.

La sintassi è semplice, paratattica, con costruzioni e inversioni tipiche del parlato, come quella ai vv- 11-12 (*Con un coltello piantato nel fianco/ gridai la mia pena e il suo nome*), ai vv- 21-22 (*quando a mio padre si fermò il cuore/ non ho provato dolore*) o ai vv. 68-69 (*nei letti degli altri, già caldi d'amore/ non ho provato dolore*).

In questo testo, De André fa largo uso delle anafore, tra le quali, a parte quelle già citate in chiusura di strofa, ne troviamo anche altre in apertura della seconda (*non nominare/ non nominarlo*, vv.9-10 con il riferimento anaforico del pronome), della quarta (*onora*, vv. 17-18) e della nona (*non desiderare/non desiderarne*, vv. 64-65, v.s.).

A proposito di anafore possiamo segnalare la progressione tematica della parola *padre*, nella terza strofa, che compare prima al v. 17 come complemento oggetto (*onora il padre*) e poi

ritorna nel v. 21 (identico al v.23) come complemento di termine (*quando a mio padre si fermò il cuore*) e del verbo *rubare* che apre la quinta strofa come infinito al v. 33 (*il quinto dice: “Non devi rubare”*) e che si ripresenta come trapassato prossimo al v. 36 (*di quelli che avevano rubato*) e come passato remoto al v. 37 (identico al v. 39, *ma io senza legge rubai in nome mio*).

Negli ultimi quattro versi conclusivi della canzone possiamo evidenziare un'allitterazione di *r*, spesso legata a vocali scure *io nel vedere quest'uomo che muore/ madre, io provo dolore./ Nella pietà che non cede al rancore/ madre, ho imparato l'amore* e la ripetizione del termine *dolore* che con ben nove presenze al suo attivo, è decisamente la parola più ricorrente dell'intero brano. Anche nelle strofe in cui il lessema non compare, il concetto di dolore è, comunque, esplicitamente espresso: *Credevano a un altro diverso da te/ e non mi hanno fatto del male*, nella prima; *senza finire legati agli altari/ sgozzati come animali*, con tanto di aberrante similitudine, nella quarta; e anche in tutta la settima il senso del dolore è chiaro, trattandosi della strofa dedicata al comandamento “non ammazzare”. Solo la quinta fa eccezione.

A differenza delle altre canzoni, in questa è da notare lo scarso impiego di aggettivi qualificativi, quando invece, generalmente, De André ne fa il suo punto di forza, caricandoli di simbolismi, significazioni e carattere.

Interessante è la disposizione dei tempi verbali e dei deittici temporali (*spesso, quando, già, oggi, stasera*), i quali, nel ricordo dei peccati commessi, rimandano tutti più o meno al passato o ad un infinito universalizzante. Questo accade in ogni strofa tranne che nella decima, dove, improvvisamente, abbiamo un capovolgimento al presente: Tito *adesso*, sulla croce, in punto di morte, invidiando la vita a coloro che gli sopravvivranno, ha appena imparato l'amore.

L' immenso rispetto di De André per gli insegnamenti di Gesù Cristo, in questo testo si manifesta in tutta la sua intelligenza: non accetta, né potrebbe mai farlo, gli articoli di fede generalizzanti e generalizzati. La sua fede è senza mura e senza sovrastrutture, imperniata sull'unico valore dell'amore estremo da rivolgere a tutti - senza distinzioni di causa, di classe, di religione o appartenenza - e sulla comprensione e il perdono che, spesso, al di là dall'essere sulla bocca dei “giusti”, non trovano corrispondenza pratica nel momento del bisogno e divengono valori abortiti.

“Io mi ritengo religioso” dichiarò “e la mia religiosità consiste nel sentirmi parte di un tutto, anello di una catena che comprende tutto il creato, e quindi nel rispettare tutti gli elementi, piante e minerali compresi, perché secondo me l’equilibrio è dato proprio dal benessere diffuso in tutto ciò che ci circonda. La mia religiosità non arriva a cercare di individuare il principio, che tu voglia chiamarlo creatore, regolatore o caos non fa differenza. Però, penso che tutto quello che abbiamo intorno abbia una sua logica, e questo è un pensiero al quale mi rivolgo quando sono in difficoltà, magari anche dandogli i nomi che ho imparato da bambino, forse perché mi manca la fantasia di cercarne altri.”<sup>16</sup>

## 2) Invettiva contro il potere

Oltre il mondo greco e quello biblico, De André rivolse il suo interesse anche alla letteratura, spaziando sulle linee temporali e su quelle tematiche, da vero eclettico: riprese una lauda di Jacopone da Todi, il *Pianto della Madonna*, inserita nel disco *La buona novella* e musicò il sonetto di Cecco Angiolieri, *S’i fosse foco*, attratto dal gusto del *vituperium* che lo metteva in relazione con il poeta trecentesco.

Il sonetto è costruito sullo schema di origine trobadorica del *plazer*: un’enumerazione di cose gradite al poeta, in ordine di importanza, contrapposta all’*enuieg* che invece riguarda una lista di cose a lui sgradite<sup>17</sup>.

L’elenco delle cose gradite, in questo caso, è una serie di satiriche immedesimazioni in elementi o personaggi potenti, in grado di scagliarsi contro il mondo e le genti per distruggerle. Estremizzata come secondo i canoni della poesia comico-burlesca di cui, forse, Cecco, tra i suoi contemporanei, fu il più celebre esponente, quest’invettiva trecentesca contro i detentori del potere affascinò molto De André che, da sempre, aveva dimostrato la più grande sfiducia nella pratica dell’amministrazione statale e nella scienza del governo - concentrate sulla promozione del capitalismo a scapito dei più sfortunati. De André asserì persino che, a far politica, ci sarebbero dovuti andare gli economisti, gli specialisti, piuttosto che i politici.

---

<sup>16</sup> Harari (2001: 80)

<sup>17</sup> Segre Ossola (2004: 484)

Per colpire un sistema ci sono diversi modi di agire: De André, il più delle volte, scelse la satira, lo sberleffo che non si rivelava comunque meno crudele dell'attacco diretto. Il rischio sarebbe stato, altrimenti, quello di trasformarsi in un cantante di partito che avrebbe usato la musica per fare politica, mentre egli, proselito di Brassens, era, sopra ogni cosa, un musicista: un musicista che della politica fece un argomento musicale e, potremmo aggiungere, poetico. E' chiaro che una posizione politica l'avesse e che, probabilmente, non fosse poi chissà quanto lontana da quella del suo pubblico, ma non rendendo la musica uno strumento di lotta, si garantì anche il plauso di persone più discoste da un pensiero tanto energico quanto quello anarchico. Palesemente affine alla sua mentalità dunque, il sonetto di Cecco presentava un'altra caratteristica favorevole al suo disegno di riattualizzarlo: al di là della lingua, non aveva coordinate spazio-temporali che potessero intralciare la ricezione del significato da parte del pubblico di oggi. *S'i fosse foco* comparve nel disco *Volume 3*, del 1968.

### **S'I FOSSE FOCO**

- 1 S'i fosse foco, arderei 'l mondo;
- 2 s'i fosse vento, lo tempesterei;
- 3 s'i fosse acqua, i' l'annegherei;
- 4 s'i fosse Dio, mandereil'en profondo;
  
- 5 s'i fosse papa, sare' allor giocondo,
- 6 tutt'i cristiani imbrigherei;
- 7 s'i fosse 'mperator, sa' che farei?
- 8 A tutti mozzerei lo capo a tondo.
  
- 9 S'i fosse morte, andarei da mi padre;
- 10 s'i fosse vita, fuggirei da lui;
- 11 similemente faria da mi' madre.
  
- 12 S'i fosse Cecco, come sono e fui,
- 13 torrei le donne giovani e leggiadre:
- 14 e vecchie e laide lasserei altrui.
  
- 15 S'i fosse foco, arderei 'l mondo;
- 16 s'i fosse vento, lo tempesterei;
- 17 s'i fosse acqua, i' l'annegherei;
- 18 s'i fosse Dio, mandereil'en profondo.

(*Volume 3*, 1968, Bluebell Record BBLPS33)

La prima cosa da mettere in evidenza è l'unica differenza strutturale tra il sonetto di Cecco Angiolieri e l'edizione di De André, individuabile nella chiusa della versione del cantante genovese, che ripropone la prima quartina, tale e quale, alla fine, sciogliendo così la compagine del sonetto. Nel musicarlo, De André mantiene il distacco tra fronte e sirma, traducendolo in un cambio di motivo sonoro, circolare, che torna a se stesso, appunto, nel momento della ripresa della quartina finale aggiunta. Le rime sono incrociate nelle quartine e incatenate nelle terzine e, insieme alla sostanziosa punteggiatura, danno il ritmo al componimento. Al di là delle rime, abbiamo, infatti, dodici versi chiusi da segni di interpunzione forte (punto e virgola, punto, due punti, punto interrogativo) e solo i vv. 5 e 12, chiusi da virgola, simmetricamente al primo verso della seconda quartina e della seconda terzina. Inoltre, troviamo virgole di cesura anche in corrispondenza di tutti i versi aperti dall'anafora *s'i' fosse*, ovvero ben nove su quattordici.

Chiaramente, dunque, il ritmo risulta essere molto incalzante, dall'inizio alla fine, anche se nell'ultima terzina bisogna notare una sorta di decelerazione finale, provocata soprattutto dalla riduzione ad un'unica presenza dell'anafora, là dove, partendo da quattro ripetizioni su quattro versi nella prima quartina, eravamo già scesi a due su quattro e due su tre, nelle successive due strofe. Ma non solo per questa ragione ci pare che il ritmo rallenti: oltre l'abbassamento quantitativo delle anafore, è evidente anche un abbassamento di tono che, dai precedenti condizionali tonanti, si addolcisce nella battuta complice e scherzosa sulle donne, esaltata dal chiasmo rintracciabile nella metaforica equazione:

Cecco : le donne belle e giovani = le donne vecchie e brutte : altrui.

I modi verbali sono tutti congiuntivi e condizionali, secondo la costruzione della frase ipotetica, tranne un rapido passaggio all'indicativo, al v. 12, che ci catapulta di colpo alla realtà e che ci porta a sorridere delle supposizioni soprastanti, in modo ormai disincantato.

Tra i condizionali, solo uno merita un istante di riguardo, al v. 4, soggetto ad enclisi pronominale, apocopata (*manderil'*) che prontamente salta all'occhio, data la perdita quasi totale del fenomeno nell'italiano contemporaneo, salvo in casi di rara eccezionalità.

De André, nel riprendere il sonetto, scelse la versione dell'edizione delle *Rime* di Cecco Angiolieri, che si rifaceva all'edizione critica del Marti, scartando quella proposta e poi fissata dal Contini successivamente, e sicuramente più conosciuta:

S'i fosse fuoco, arderei 'l mondo;  
 s'i fosse vento, lo **tempestarei**;  
 s'i fosse acqua, i' l'annegherei;  
 s'i fosse Dio, manderei' en profondo;  
 s'i fosse papa, **allor serei** giocondo,  
**ché** tutti cristiani **imbrigarei**;  
 s'i fosse 'mperator, **ben lo farei**;  
 a tutti **tagliarei** lo capo a tondo.  
 S'i fosse morte, andarei **a** mi' padre;  
 s'i fosse vita, **non starei con** lui;  
 similmente faria da mi' madre.  
 Si fosse Cecco com'**i'** sono e fui,  
 torrei le donne giovani e leggiadre:  
**le zoppe e vecchie** lasserei altrui.

Le dissomiglianze tra le due versioni sono per lo più lievi e, analizzandole, cercheremo di capire perché De André preferì quella del Marti a quella del Contini.

Abbiamo, da una parte, divergenze quasi insignificanti al fine del messaggio: dalle differenti lezioni dei condizionali ai vv. 2 e 6 (*tempesterei/tempestarei* e *imbrigherei/imbrigarei*); all'inversione *sare' allor/ allor sarei*, al v. 7; alla costruzione del moto a luogo realizzato alternativamente con la preposizione *da* o *a*, al v. 9; alla presenza in Contini del *ché* al v. 6 e dell' *i'* al v.12, assenti entrambi nell'edizione del Marti. Mentre, dall'altra parte, già più significative sono le diverse lezioni dei condizionali *mozzerei* e *fuggirei* (ai vv. 8 e 10), invece che *taglierei* e *non starei*, indubbiamente meno drastici e decisi, proposti da Contini, quando De André cercava proprio drasticità e decisione; del *vecchie e laide*, invece di *zoppe e vecchie* che rappresenterebbe meglio l'esatto opposto di *giovani e leggiadre*, in entrambe le versioni, mantenuto uguale; e dell'ultima e più notevole difformità: quella che riguarda il v. 7, dove vediamo preferire l'interrogativa *sa' che farei?* all'affermativa *ben lo farei*, tendente a richiamare di più l'attenzione del lettore (nel caso di De André quella dell'ascoltatore) e soprattutto più funzionale ad una sorta di compartecipazione del pubblico all'invettiva.

### 3) Lingue e dialetti

Abbiamo visto, dunque, come De André prendesse, sovente, spunto dalle sue letture: dai classici, per quanto riguarda le *Nuvole* di Aristofane, i romanzi latini di Petronio e Apuleio; ai

testi sacri, in occasione della scrittura de *La buona novella*, e due-trecenteschi, in merito a Jacopone da Todi e Cecco Angiolieri. Ma non è tutto: grande influenza ebbero su di lui anche opere decisamente più moderne, quali *La ballata degli impiccati* di Villon, che ritoccò come suo solito lasciandone invariato il titolo, e componimenti di Baudelaire, Pavese, Pasolini; da Saba, infine, riprese *La città vecchia*. Certo, però, non possiamo non soffermarci un attimo sull' *Antologia di Spoon River*, da cui trasse *Non al denaro non all'amore né al cielo*, disco del 1971. La raccolta di Edgard Lee Masters, lanciata e tradotta in Italia da Fernanda Pivano, fu, per De André, un incontro a più riprese. La scoprì da ragazzo e, una volta cresciuto, la riaffrontò per vedere quanto ancora potesse essere attuale.

De André notò che quelle voci, strappate ad un cimitero di campagna, erano suggestive come un tempo e ne analizzò, con successo, il motivo: erano sincere al di là dell'umana sincerità, molto probabilmente perché, una volta morti, gli uomini non hanno più nulla da temere né da nascondere. Si può essere onesti come, in vita, non lo si è stati, nel bene e nel male, al punto che l' *Antologia*, proprio per questo spasmo di schiettezza, tende a rappresentare la vera faccia di tutti i vizi e di tutte le virtù dell'uomo: dall'emarginazione sofferta dal matto che cercò di imparare l'enciclopedia a memoria, escluso dall'ipocrisia della gente, alla sete di vendetta del nano che diventò giudice per incutere timore e smettere di attirare invece il riso e la curiosità; dalle ingiustizie e le violenze subite dal blasfemo punito da chi sosteneva la libertà di parola e la difesa di Dio, alla dolcezza del malato di cuore che, dopo aver misurato e controllato ogni dettaglio della sua vita, muore per l'emozione di un bacio; dalla disillusione del medico che capì di dover chiedere un compenso ai morti di fame che voleva inizialmente solo curare, per non doversi ammalare del " loro stesso identico male" ed etichettato, per questo, truffatore e rinchiuso in prigione, alla solitudine del chimico che morì conoscitore della scienza e ignaro dell'amore; dalla fantasia dell'ottico che cercò di offrire mondi nuovi da vedere ad occhi speciali, alla nostalgia del suonatore Jones, per la vita e per la sua musica che lo rese diverso. La stessa Fernanda Pivano si accorse che Fabrizio De André, in questa sua piccola antologia dell'*Antologia*, aveva migliorato notevolmente i versi di Masters, costruendo rime commoventi e elargendo poeticità.

E proprio da queste rime possiamo notare quanto De André avesse il completo dominio della lingua, in un'epoca in cui, lo ricordiamo, le canzonette non facevano che sbandierare la rima



“cuore/amore”. Proprio non possiamo non riconoscere a De André il pregio di saper scrivere, tendendo il vocabolario italiano per il proprio capriccio, come se fosse un elastico remissivo. E tanto di più capiamo la sua verve linguistica, quando lo osserviamo avvicinarsi a opere di traduzione di successi internazionali, a partire dal francese di George Brassens, suo nume tutelare, cui rese omaggio in più occasioni, ma del quale analizziamo forse la più strabiliante, oltre che divertente, canzone, *Le Gorille*, tratta dall’album *La mauvaise réputation* del 1953:

## LE GORILLE

C'est à travers de larges grilles,  
Que les femelles du canton,  
Contemplaient un puissant gorille,  
Sans souci du qu'en-dira-t-on.

Avec impudeur, ces commères  
Lorgnaient même un endroit précis  
Que, rigoureusement ma mère  
M'a défendu de nommer ici...

Gare au gorille !...

Tout à coup la prison bien close  
Où vivait le bel animal  
S'ouvre, on n'sait pourquoi.  
Je suppose qu'on avait du la fermer mal.

Le singe, en sortant de sa cage  
Dit "C'est aujourd'hui que j'le perds !"  
Il parlait de son pucelage,  
Vous aviez deviné, j'espère !

Gare au gorille !...

L'patron de la ménagerie  
Criait, éperdu : "Nom de nom !  
C'est assommant car le gorille  
N'a jamais connu de guenon !"

Dès que la féminine engeance  
Sut que le singe était puceau,  
Au lieu de profiter de la chance,

Elle fit feu des deux fuseaux !

Gare au gorille !...

Celles là même qui, naguère,  
Le couvaient d'un œil décidé,  
Fuirent, prouvant qu'elles n'avaient guère  
De la suite dans les idées ;

D'autant plus vaine était leur crainte,  
Que le gorille est un luron  
Supérieur à l'homme dans l'étreinte,  
Bien des femmes vous le diront !

Gare au gorille !...

Tout le monde se précipite  
Hors d'atteinte du singe en rut,  
Sauf une vieille décrépète  
Et un jeune juge en bois brut;

Voyant que toutes se dérobent,  
Le quadrumane accéléra  
Son dandinement vers les robes  
De la vieille et du magistrat !

Gare au gorille !...

"Bah ! soupirait la centenaire,  
Qu'on puisse encore me désirer,  
Ce serait extraordinaire,  
Et, pour tout dire, inespéré !" ;

Le juge pensait, impassible,  
"Qu'on me prenne pour une guenon,  
C'est complètement impossible..."  
La suite lui prouva que non !

Gare au gorille !...

Supposez que l'un de vous puisse être,  
Comme le singe, obligé de  
Violer un juge ou une ancêtre,  
Lequel choisirait-il des deux ?

Qu'une alternative pareille,  
Un de ces quatre jours, m'échoie,  
C'est, j'en suis convaincu, la vieille  
Qui sera l'objet de mon choix !

Gare au gorille !...

Mais, par malheur, si le gorille  
Aux jeux de l'amour vaut son prix,  
On sait qu'en revanche il ne brille  
Ni par le goût, ni par l'esprit.

Lors, au lieu d'opter pour la vieille,  
Comme l'aurait fait n'importe qui,  
Il saisit le juge à l'oreille  
Et l'entraîna dans un maquis !

Gare au gorille !...

La suite serait délectable,  
Malheureusement, je ne peux  
Pas la dire, et c'est regrettable,  
Ça nous aurait fait rire un peu ;

Car le juge, au moment suprême,  
Criait : "Maman !", pleurait beaucoup,  
Comme l'homme auquel, le jour même,  
Il avait fait trancher le cou.

Gare au gorille !...

## **IL GORILLA**

- 1 Sulla piazza d'una città
- 2 la gente guardava con ammirazione
- 3 un gorilla portato là
- 4 dagli zingari di un baraccone
  
- 5 con poco senso del pudore
- 6 le comari di quel rione
- 7 contemplavano l'animale
- 8 non dico dove non dico come

10 attenti al gorilla !

11 d'improvviso la grossa gabbia  
12 dove viveva l'animale  
13 s'aprì di schianto non so perché  
14 forse l'avevano chiusa male

15 la bestia uscendo fuori di là  
16 disse: "quest'oggi me la levo"  
17 parlava della verginità  
18 di cui ancora viveva schiavo

19 attenti al gorilla !

20 il padrone si mise a urlare  
21 " il mio gorilla , fate attenzione"  
22 non ha veduto mai una scimmia  
23 potrebbe fare confusione"

24 tutti i presenti a questo punto  
25 fuggirono in ogni direzione  
26 anche le donne dimostrando  
27 la differenza fra idea e azione

28 attenti al gorilla !

29 tutta la gente corre di fretta  
30 di qui e di là con grande foga  
31 si attardano solo una vecchietta  
32 e un giovane giudice con la toga

33 visto che gli altri avevan squagliato  
34 il quadrumane accelerò  
35 e sulla vecchia e sul magistrato  
36 con quattro salti si portò

37 attenti al gorilla !

38 bah , sospirò pensando la vecchia  
39 ch'io fossi ancora desiderata  
40 sarebbe cosa alquanto strana  
41 e più che altro non sperata

42 che mi si prenda per una scimmia  
43 pensava il giudice col fiato corto  
44 non è possibile, questo è sicuro

45 il seguito prova che aveva torto  
46 attenti al gorilla !  
47 se qualcuno di voi dovesse  
48 costretto con le spalle al muro ,  
49 violare un giudice od una vecchia  
50 della sua scelta sarei sicuro  
  
51 ma si dà il caso che il gorilla  
52 considerato un grandioso fusto  
53 da chi l'ha provato però non brilla  
54 né per lo spirito né per il gusto  
  
55 attenti al gorilla !  
  
56 infatti lui, sdegnando la vecchia  
57 si dirige sul magistrato  
58 lo acchiappa forte per un'orecchia  
59 e lo trascina in mezzo ad un prato  
  
60 quello che avvenne fra l'erba alta  
61 non posso dirlo per intero  
62 ma lo spettacolo fu avvincente  
63 e lo "suspence" ci fu davvero  
64 attenti al gorilla !  
  
65 dirò soltanto che sul più bello  
66 dello spiacevole e cupo dramma  
67 piangeva il giudice come un vitello  
68 negli intervalli gridava mamma  
  
69 gridava mamma come quel tale  
70 cui il giorno prima come ad un pollo  
71 con una sentenza un po' originale  
72 aveva fatto tagliare il collo.  
  
73 attenti al gorilla !

(Volume 3, 1968, Bluebell Record BBLPS33)

*Il Gorilla* più che una traduzione è una traduzione-rifacimento, metafora censurata contro la pena di morte, vestita da ballata ironico-grottesca e volta a rappresentare i sordidi intrighi che scuotono e violentano la società. Orchestrata intorno a soli tre accordi, punta la sua riuscita

esclusivamente sul messaggio testuale che, in quanto “favoleggiante”, si percepisce subito fuori dal tempo ed è perciò sempre atualizzabile.

Forse, proprio per questo, oltre che da De André in italiano, *Il Gorilla* è stata tradotta in spagnolo, ceco, tedesco, giapponese, greco, siciliano e inglese, presentando, chiaramente, in ogni singolo caso, il problema traduttologico della fedeltà.

Nel caso della resa in italiano, dobbiamo partire da due diverse considerazioni: la prima, prettamente linguistica, che intende premettere la difficoltà apportata dalla diversa accentuazione delle parole nella lingua italiana e in quella francese, rispettivamente in prevalenza piane e tronche, da mettere, tra l'altro, in relazione ad un determinato tema musicale; la seconda osservazione, invece, tratta direttamente dell'intenzione del Fabrizio De André traduttore. Le sue, infatti, non furono mai traduzioni letterali (tanto che in questo caso solo la quinta e la sesta strofa lo sono) bensì si trattò sempre di rielaborazioni personalizzate di testi che, comunque, egli cercò in ogni modo di rispettare il più possibile.

La struttura metrica, ovviamente a causa della ripresa dell'identico motivo sonoro, viene mantenuta uguale a se stessa, con una serie di ottave irregolari divise tra loro da un verso sciolto che ha la funzione di mini-ritornello, *attenti al gorilla*, nel quale già possiamo notare la perdita dell'allitterazione di *g* e di *r* che caratterizzava lo stesso, nella sua forma originaria in francese: *gare au gorille*.

De André però, partendo dalle nove ottave di Brassens, arrivò ad una soluzione finale di otto ottave. Per l'esattezza, tagliò completamente la quarta dell'edizione francese e, inoltre, modificò anche la costruzione delle ultime tre. Infatti, eliminò la seconda metà della settima strofa per poter allungare l'ultima della nona, creando di suo pugno altri quattro versi che dessero maggior risalto al tema della ridicolaggine del giudice messo a confronto con la serietà della pena di morte da lui inflitta ad un imputato e sottolineata dalle similitudini animalesche *come un vitello* e *come ad un pollo* e dall'anadiplosi *gridava mamma*.

All'interno delle strofe troviamo uno schema di rime vario che asseconda le possibilità della traduzione e che sembra tentare di ricalcare l'originale, fin dove si può.

Anche dal punto di vista morfologico ci imbattiamo in differenze significative: l'uso dei pronomi, per esempio, tra una versione e l'altra cambia, soggetto alle diverse concezioni che legano gli autori al testo: Brassens si mette molto più in gioco rispetto a De André, mostrandosi, per esempio, impossibilitato a dire sconcerie a causa di un divieto materno,

mentre De André non le dice e basta; Brassens si fa sentire presente nelle supposizioni sul motivo per cui si è aperta la gabbia, De André invece rende quelle supposizioni totalmente impersonali; Brassens sembra cercare una maggiore interazione, se così possiamo dire, con il suo pubblico, chiamandolo in causa direttamente sulla scelta tra la vecchia e il giudice, ed esprime addirittura quella che sarebbe la sua, lì dove De André presume, da sé, il risultato di tale scelta senza far intervenire in nessun modo gli ascoltatori. Brassens, nel complesso, sembra più presente nella storia che racconta, scendendo dal palco in mezzo al pubblico e, allo stesso tempo, nel mezzo della favola-allegoria, per osservare, partecipare e riferire, mentre De André riferisce soltanto, svelandosi unicamente in quanto narratore, lì dove è proprio strettamente necessario.

La sintassi è molto vicina al parlato, come desumiamo *in primis* dal segnale discorsivo *bah* al v. 38, poi dai regionalismi *avevan squagliato* (v.33), per dire che erano scappati a gambe levate, e *orecchia* (v. 58) invece di orecchio e, infine, dall'abbondanza di unità lessicali superiori (*d'improvviso, di schianto, a questo punto, di qui e di là, più che altro, si dà il caso*); una sintassi, nonostante qualche riuscito accorgimento ipotattico, per lo più paratattica tanto da prevedere, nella versione italiana, inversioni come quella ai vv. 20-23 (*il padrone si mise a urlare/ " il mio gorilla , fate attenzione/ non ha veduto mai una scimmia/ potrebbe fare confusione"* ) e 42-44 (*che mi si prenda per una scimmia/ pensava il giudice col fiato corto/ non è possibile, questo è sicuro*), o quella ai vv. 60-61 (*quello che avvenne fra l'erba alta/ non posso dirlo per intero*), dove troviamo l'uso anaforico del pronome (*dirlo*): tutti versi, comunque, tipicamente ricalcati sull'oralità.

E' anche da notare la capacità di accelerazione e decelerazione dei segmenti testuali che chiudono ogni ottava e che si muovono paralleli alla curiosità che suscitano di scoprire la continuazione della storia: quasi meccanicamente, si alternano, infatti, dall'inizio alla fine della canzone, una strofa che si chiude in calando e una che si chiude in crescendo, richiamando, globalmente, alla memoria, la costruzione di certi romanzi gialli.

Dal punto di vista lessicale, infine, sono degni di nota i differenti epiteti usati per identificare l'anziana donna: più naturali e, magari, anche ripetitivi per De André, che varia solo con un vezzeggiativo, *vecchietta*, al v. 31, dal solito *vecchia* dei vv. 35, 38, 49 e 56; più vari, dispregiativi ed esagerati per Brassens, che si diverte nel cambiare da "vecchia" a "centenaria", da "vecchia decrepita" ad "antenata".

*Dulcis in fundo*, non possiamo non evidenziare l'unico prestito non adattato, *suspence*, di largo uso nella nostra lingua, ma di derivazione francese, che, ironia della sorte, non è presente nella versione originale de *Le Gorille* di George Brassens.

Lo *chansonnier* francese morì nel 1981 e De André, fino alla fine, evitò sempre e accuratamente di incontrarlo, essendo a conoscenza del suo brutto carattere, per paura di dover svalutare il mito da cui, oltre a *Il Gorilla*, tradusse *Morire per delle idee*, *Delitto di paese*, *Nell'acqua della chiara fontana*, *La morte* e *Marcia nuziale*.

I due si manifestarono, a suon di colpi mediatici, la loro stima reciproca, ma senza conoscersi mai, conservandosi così intatti e a pari posto nell'Olimpo dei cantautori del Novecento.

Uguale rapporto platonico De André intrattenne con un altro "grande" della musica internazionale: l'americano Leonard Cohen da cui aveva già ripreso *Suzanne* e *Giovanna d'Arco*, prima di inserire la traduzione di *Nancy* in *Volume 8*.

## NANCY

It seems so long ago,  
Nancy was alone,  
looking at the Late Late show  
through a semi-precious stone.  
In the House of Honesty  
her father was on trial,  
in the House of Mystery  
there was no one at all,  
there was no one at all.

It seems so long ago,  
none of us were strong;  
Nancy wore green stockings  
and she slept with everyone.  
She never said she'd wait for us  
although she was alone,  
I think she fell in love for us  
in nineteen sixty one,  
in nineteen sixty one.

It seems so long ago,  
Nancy was alone,



a forty five beside her head,  
an open telephone.  
We told her she was beautiful,  
we told her she was free  
but none of us would meet her in  
the House of Mystery,  
the House of Mystery.

And now you look around you,  
see her everywhere,  
many use her body,  
many comb her hair.  
In the hollow of the night  
when you are cold and numb  
you hear her talking freely then,  
she's happy that you've come,  
she's happy that you've come.

## NANCY

1 Un po' di tempo fa  
2 Nancy era senza compagnia  
3 all'ultimo spettacolo  
4 con la sua bigiotteria.  
5 Nel palazzo di giustizia  
6 suo padre era innocente  
7 nel palazzo del mistero  
8 non c'era proprio niente  
9 non c'era quasi niente.

10 Un po' di tempo fa  
11 eravamo distratti  
12 lei portava calze verdi  
13 dormiva con tutti.  
14 Ma cosa fai domani  
15 non lo chiese mai a nessuno  
16 s'innamorò di tutti noi  
17 non proprio di qualcuno  
18 non solo di qualcuno.

19 E un po' di tempo fa  
20 col telefono rotto  
21 cercò dal terzo piano

22 la sua serenità.  
23 Dicevamo che era libera  
24 e nessuno era sincero  
25 non l'avremmo corteggiata mai  
26 nel palazzo del mistero  
27 nel palazzo del mistero.

28 E dove mandi i tuoi pensieri adesso  
29 trovi Nancy a fermarli  
30 molti hanno usato il suo corpo  
31 molti hanno pettinato i suoi capelli.  
32 E nel vuoto della notte  
33 quando hai freddo e sei perduto  
34 È ancora Nancy che ti dice - Amore  
35 sono contenta che sei venuto.  
36 Sono contenta che sei venuto.-

(Volume 8, 1975, Produttori Associati PA/LP 54)

Il problema traduttologico dell'accentuazione delle parole che abbiamo visto a proposito de *Il Gorilla* di Brassens si ripropone qui, uguale, anche per la lingua inglese. La libertà maggiore che viene concessa a De André dalla canzone in questione, invece, deriva da un tema musicale più aperto a soluzioni diverse da quella originale. I versi non hanno uno scheletro monolitico in cui inserirsi, ma possono dilatarsi o restringersi leggermente, senza nuocere all'orecchiabilità dell'insieme.

Forse è per questa ragione che De André è rimasto più vicino al testo di Cohen rispetto a quanto non abbia fatto con quello di Brassens, benché si riservi, anche qui, una certa flessibilità di variazione sul tema.

Le quattro strofe mantengono la loro costruzione di otto versi ciascuna più la ripetizione dell'ultimo che, nel caso della prima e della seconda strofa della versione di De André (non in quella di Cohen), presentano una parola modificata rispetto al verso cui fanno eco: *non c'era proprio/quasi niente*, nella prima; *non proprio/solo di qualcuno*, nella seconda.

I versi sono di varia quantità sillabica e le rime, più che altro, le troviamo tra il secondo e il quarto di ogni strofa, e tra il sesto e l'ottavo, nonostante alcune eccezionali assonanze o assenze di rima.

Le prime tre strofe si aprono con l'anafora del deittico temporale *Un po' di tempo fa* che introduce, di volta in volta, un diverso enjambement, oltre i quali ne possiamo individuare

soltanto altri due: tra i vv. 21-22 (*cercò dal terzo piano/ la sua serenità*) e 34-35 (*È ancora Nancy che ti dice –Amore/ sono contenta che sei venuto*), entrambi, dal punto di vista semantico, diversi dalla versione inglese. Infatti *cercò dal terzo piano/ la sua serenità* oltre a rendere più esplicito il suicidio della ragazza, ben poco ha del *Nancy was alone/ a forty five beside her head* che, tradotto letteralmente, suonerebbe “Nancy era sola/ un quarantacinque dietro la sua testa”, dove per quarantacinque non si capisce se ci si riferisca al numero del piano o ad una data. Se fosse il numero del piano sarebbe significativa la riduzione ad un misero terzo effettuata dal nostro, che dovrebbe aver voluto trasportare geofisicamente dalle grandi città americane piene di grattacieli all’Italia, la storia che aveva preso in prestito; se fosse invece una data, l’omissione risulterebbe in pieno accordo con la scelta presa, di estrapolare la scena dal suo contesto temporale: infatti, De André aveva già provveduto ad eliminare l’anno 1961 che chiude la seconda strofa del testo di Cohen, forse per rendere la vicenda universale e attualizzabile come, in fondo, si era prodigato di fare anche con *Il Gorilla* di Brassens.

Morfologicamente è da notare il passaggio che subiscono i tempi verbali dalle prime tre stanze all’ultima: in italiano, dall’imperfetto coordinato con il passato remoto, al presente coordinato con il passato prossimo; in inglese, semplicemente, dal passato al presente, non esistendo, a livello grammaticale, un’ulteriore suddivisione temporale. Lo stile, potremmo azzardare quasi giustappositivo del testo, inoltre, ricorda alcune sequenze filmiche, in cui le immagini si susseguono rapide una dopo l’altra, incalzandosi a vicenda e permettendo, appunto, quei *flashback*, indicati dai verbi al passato (dove incontriamo, per esempio, Nancy ricoperta di bigiotteria a guardare l’ultimo spettacolo) e precipitosi salti in avanti al presente (dove lei appare a tutti i sopravvissuti).

Anche l’impiego dei pronomi personali presenta delle dissomiglianze tra le due versioni: De André fa un uso molto limitato sia del nome *Nancy*, con cui apre e chiude la canzone, senza ripeterlo nella parte centrale, sia del pronome personale *lei* che compare solo al v. 12, perchè, di norma, l’autore cerca di evitare la ridondanza pronominale. Lo stesso *Nancy*, da Cohen, invece, viene ripetuto in ciascuna strofa tranne che nell’ultima e, in tutte, coadiuvato dal pronome *she*, che compare per ben nove volte. Questo perché la grammatica inglese non consente di sottintendere il soggetto, come invece la nostra e infatti si verificano due

occasioni in cui Cohen è ulteriormente obbligato a ripetere il soggetto, lì dove De André lo evita ricorrendo all'ennesima variante: il discorso diretto (vv. 14-15, 35-36).

Francese e inglese, dunque, ma non solo. De André indagò a fondo anche i segreti dell'italiano, cimentandosi con la riproduzione di idee e di conseguenza di lingue, di altri - vecchie, vecchissime o più vicine a lui - al punto che potremmo parlare, senza riserve, di un suo spiccato plurilinguismo. Plurilinguismo che non escluse, anzi ricercò, persino le varietà regionali della sua stessa lingua, esaminate con uno sguardo curioso e disciplinato, pronto a raccoglierne le particolarità e le sfumature, nell'intento di una fedeltà ammirevole. Paolo Jachia sostenne che il suo plurilinguismo fosse però, più che altro, una scelta etica che si appoggiava su un'indignazione morale, sulla sua compartecipazione emotiva alla sorte degli ultimi che lo portava a riscattarli almeno artisticamente, salvandone e innalzandone lingue e culture<sup>18</sup>.

Nel 1983 si prefissò uno studio interessante: volle ricostruire dai libri il genovese antico e fissarlo in un disco nuovo avanguardista, eppure così immensamente malinconico. Per l'appunto, l'album *Creuza de ma*.

“L'idea decisiva” spiegò “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 nella lingua di una Genova sorella dell'Islam. Cercai anche di esprimermi in modo, finalmente, popolare: il che non ti è concesso con l'italiano, dove sei schiavo della lingua aulica. In questo senso abbiamo cercato di tornare all'antico, quando l'idioma non divideva ma avvicinava le classi [...] C'era poi un altro aspetto. Scrivere 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

---

<sup>18</sup> Jachia 2000

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.”<sup>19</sup>

De André aveva due patrie: Genova, quella della nascita, dei ricordi, dei diseredati, e la Sardegna, quella d’acquisizione, della maturità, dei diseredati, sempre dei diseredati. Non che Genova o la Sardegna fossero terre di reietti: era lui, soltanto lui, che guardava però nella loro direzione.

Spesso paragonava il popolo sardo a quello degli indiani d’America, ugualmente isolato, colonizzato e stuprato delle sue tradizioni, tanto che sulla copertina del disco *Hotel Supramonte*, è rappresentato un pellerossa a cavallo. La gente, ancora oggi, molte volte parla di quell’album come de “L’indiano”.

A proposito dei cinquecento anni dalla scoperta del nuovo continente, De André disse: “Mentre noi festeggeremo Colombo, gli indiani d’America ricorderanno quel 12 ottobre 1492 come la data del loro più grande lutto nazionale. Cinquecento anni fa un signore con i capelli fluenti e i piedi fetenti scoprì l’America e il popolo indiano venne sterminato. Ora, per le Colombiadi, faccio una proposta: prendiamo una caravella e andiamo in America a chiedergli scusa”<sup>20</sup>.

I sardi, per De André, erano gli indiani d’Italia: un popolo lasciato a se stesso dopo essere stato depredato delle sue grandezze. De André amava quel popolo, dal profondo, riconoscendogli salvezze e pregi, come quello dell’enorme senso dell’ospitalità e della generosità che lo contraddistingue. Comprò un terreno all’Agnata e ne fece un’azienda agricola che non gli fruttò niente e sulla quale, anzi, investì sempre a fondo perduto, guadagnandone però in salute e felicità, stando a quanto diceva. Continuò a ripetere le stesse parole anche dopo il rapimento, non volendo cedere a facili generalizzazioni e restò con i piedi ben fermi sulla sua proprietà.

Da questo innamoramento maturo nacque anche l’interesse per le radici del luogo e, sicuramente tra queste, la più importante è, di nuovo, il dialetto.

Imparare un dialetto da adulti non è come crescerci dentro: a questo, probabilmente, dovremmo riportare le critiche che gli furono mosse circa l’interpretazione, stentata alcuni

---

<sup>19</sup> Coveri (1996: 19)

<sup>20</sup> Harari (2001: 132)

dicevano, del genovese di *Creuza de ma* e del sardo di alcune canzoni, quali, ad esempio, quello dei *Monti di Mola*. Si cimentò poi, del resto, anche con il napoletano nella celeberrima *Don Raffaè*, comparsa per la prima volta in *Le nuvole*, del 1990.

In conclusione, possiamo ritenere di avere a che fare con un cantautore eccezionalmente eclettico e dotto che ha saputo cogliere i più vari aspetti del linguaggio, forse come nessun altro è stato altrettanto in grado di fare, dai dialetti all'italiano, alle lingue straniere. Un plurilinguista capace e perfezionista che ci ha regalato parentesi di differenti terre e culture, in intervalli non più lunghi di un pugno di minuti.

#### 4) La difesa degli emarginati

Quelli del sequestro, ovviamente, furono mesi duri, ma dopo i primi momenti di paura, sfociarono anche nella noia e nella monotonia. “Se trovi degli alibi alla persona che ti tratta male e dici «in fin dei conti me lo sono meritato», ne esci pulito da un punto di vista psicologico. Invece se la consideri un'offesa grave, come in effetti fa la maggior parte delle persone sequestrate, perché tutti lo considerano immeritato, ed è immeritato, ne esci sconvolto. Si vede che ho un cervello che si adatta alla necessità di vivere tranquillo e di non perdere l'autostima, senza andare in depressione.”<sup>21</sup> La forza di queste parole, unita a quella del perdono concesso ai propri sequestratori, dimostra oltre la sua adattabilità, anche la coerenza di Fabrizio De André predicatore di amore per ogni uomo. La comprensione e la capacità di immedesimazione in situazioni ben lontane dalla propria, sono il paradigma necessario ed indiscutibile per ogni forma di assoluzione e, probabilmente, di ogni comunicazione civile. In questo De André fu un primatista perché vedeva coloro che la gente generalmente non vede, o meglio, finge di non vedere, e li redimeva in nome del buonsenso e della solidarietà, trascinandoseli dietro nelle canzoni con il fare di chi non li giudica, ma li ama così come sono: poveri, disgraziati, peccatori, semplicissimi esseri umani.

---

<sup>21</sup> Harari (2001: 120)

Era dalla loro parte. Che fossero gruppi perseguitati, come i pellerossa d'America, i palestinesi, i sardi o gli zingari, o che fossero singoli individui emarginati, non faceva differenza: il più delle volte De André usava la sua voce per darne una a chi non ne aveva.

In questo circo dei miserabili, tra le figure che egli, come narratore, preferiva descrivere o di cui preferiva raccontare la storia, sicuramente spiccavano le prostitute, come possiamo notare dalla quantità di versi loro dedicati: a partire dalla splendida *Bocca di rosa*, condannata dalla gente che, si sa, «dà buoni consigli/ sentendosi come Gesù nel tempio» e «se non può più dare cattivo esempio», la quale, alla fine della canzone, viene portata dal parroco in processione a rappresentare, accanto all'Amore Sacro, l'Amor Profano; c'è, poi, ne *La città vecchia*, il rimpianto dei bei tempi in cui «ci voleva, per fare il mestiere,/ anche un po' di vocazione»; senza, però dimenticare, la fanciulla che quando *Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers*, si concede astutamente al suo sovrano per presentargli, subito dopo, la parcella di cinquemila lire provocando la divertente reazione del sire che arrabbiatosi recrimina i giorni in cui «pria di partire/ v'eran tariffe inferiori alle tremila lire».

Donne in primo luogo umane, ma anche belle e scaltre, perché come il poeta anarchico Mannerini aveva insegnato al suo amico De André, per i ricchi nascere intelligenti è un vantaggio, un plusvalore; per i poveri è un dovere.

La canzone, per eccellenza, destinata alla raffigurazione di queste donne, elevata in seguito a slogan di difesa di tutti i rifiutati, grazie ai meravigliosi due versi finali, sicuramente è *Via del Campo*, apparsa nell'album di esordio di De André, *Volume I*, nel 1967:

## **VIA DEL CAMPO**

- 1 Via del Campo c'è una graziosa
- 2 gli occhi grandi color di foglia
- 3 tutta notte sta sulla soglia
- 4 vende a tutti la stessa rosa.
  
- 5 Via del Campo c'è una bambina
- 6 con le labbra color rugiada
- 7 gli occhi grigi come la strada
- 8 nascon fiori dove cammina.
  
- 9 Via del Campo c'è una puttana

10 gli occhi grandi color di foglia  
11 se di amarla ti vien la voglia  
12 basta prenderla per la mano  
  
13 e ti sembra di andar lontano  
14 lei ti guarda con un sorriso  
15 non credevi che il paradiso  
16 fosse solo lì al primo piano.  
  
17 Via del Campo ci va un illuso  
18 a pregarla di maritare  
19 a vederla salir le scale  
20 fino a quando il balcone ha chiuso.  
  
21 Ama e ridi se amor risponde  
22 piangi forte se non ti sente  
23 dai diamanti non nasce niente  
24 dal letame nascono i fior  
  
25 dai diamanti non nasce niente  
26 dal letame nascono i fior.

(Volume 1, 1967, Bluebell Record BBLP39)

Via del Campo esisteva, esiste. Nella sua città De André trovò tutta l'ispirazione che serviva per la sua poesia, affascinato com'era dalla gente che non interessava nessuno, dagli emarginati - l'abbiamo già detto. "A me pare che Genova abbia la faccia di tutti i poveri diavoli che ho conosciuto nei suoi carruggi," affermò una volta "gli esclusi che avrei ritrovato in Sardegna, ma che ho conosciuto per la prima volta nelle riserve della città vecchia, le «graziose» di via del Campo e i balordi che potrebbero anche dar via loro madre per mangiare. I fiori che sbocciano dal letame."<sup>22</sup>

Dal punto di vista metrico, la canzone è composta da sei quartine di novenari, gli ultimi due dei quali, *exploit* conclusivo di semantica, vengono ripetuti in clausola, per dar loro più risalto. Lo schema di rime è vario, ma per la maggior parte costituito da rime bacciate e assonanze, con l'eccezione di una rima interna, nell'ultimo gruppo di versi, tra *amor* e *fior*.

---

<sup>22</sup> Harari (2001: 54)



La musica sembra accompagnare il testo, al punto di darci l'impressione di una nenia, soprattutto a causa dell'anafora *Via del Campo* che apre le prime tre strofe e la quinta; accanto a questa, ad aumentare la sensazione della cantilena, troviamo la ripetizione di un intero verso, nominale, *gli occhi grandi color di foglia* nella prima e nella terza stanza, in identica posizione, mentre *color*, da solo, ritorna anche nella seconda, presentando la similitudine tra il grigio e la strada.

Predomina la paratassi, con frequenti coordinazioni per asindeto, il che ottenebra la presenza dei due enjambement ai vv. 11-12 (*se di amarla ti vien la voglia/ basta prenderla per la mano*) e 15-16 (*non credevi che il paradiso/ fosse solo lì al primo piano*) volti a rallentare l'andamento sintattico per ricercare una *suspence* che si corona nell'abbassamento di tono e nell'evidenza degli assunti ai vv. 12 e 16, sottolineati dai termini *basta* e *solo*. Sembra che il discorso, giunto al culmine di un'iperbole, ricada nell'ovvietà, in piena conformità con la modulazione della voce che si accorda su note discendenti.

La lingua della canzone, come abbiamo già potuto notare per il notevole impiego di parole apocopate (*color, nascon, vien, andar, salir, amor, fior*), sembra essere una lingua arcaizzante, ma l'errore consiste proprio nel fermarsi all'apparenza. De André, infatti, gioca molto sul mescolare due registri diversi: uno, appunto, più alto e uno più basso, colloquiale, da cui nasce l'intenso contrasto tra parole come *graziosa* o *maritare* e *puttana* o *letame*. Il lessema *puttana*, all'epoca fece scalpore, ma in realtà, l'uso dei disfemismi nei testi letterari è un fenomeno di antichissima datazione, tanto che possiamo risalire addirittura ad esempi danteschi, come *il tristo sacco/ che merda fa di ciò che si trangugia* (*Inferno, XXVIII, 26-27*). La difficoltà sta nell'adoperarle senza, però, scadere nella volgarità: intento che a De André pare essere riuscito con estrema maestria, grazie ad una sorta di opera di nobilitazione dei termini "bassi", messi in rapporto, nel caso del *puttana*, al *graziosa* e al *bambina* e, nel caso di *letame* al richiamo interno, al verso 8, *nascon fiori dove cammina*, perché egli voleva far sentire, e si sente, la simpatia che provava per i suoi personaggi, dal momento che secondo una sua stessa dichiarazione, si divertiva nel salvare coloro che la gente comunemente condanna a causa del conformismo e della falsa morale.

### 5) La politica e l'anarchia

L'enorme movimento di protesta degli anni Sessanta stavano entrando nelle case della persone: iniziato in America in relazione alla politica del democratico Kennedy e del suo successore, Johnson, che avevano promosso la guerra del Vietnam, e caratterizzatosi subito come movimento pacifista, presto assunse le connotazioni di una protesta che spaziava su vari fronti: dalla ribellione contro il sistema governativo, universitario, capitalistico ecc., al disconoscimento di alcuni tradizionalismi quali, per esempio, quello della famiglia, con l'istituzione di comuni, e la professione dell'amore libero.

L'agitazione in Europa, nacque, ovviamente, per ragioni diverse: si delineò subito come movimento inizialmente indirizzato solo ad un rinnovamento dell'università, prendendo il suo avvio nelle università di Parigi, per diffondersi quasi a macchia d'olio in centinaia di altri atenei del Paese e d'Europa. Tutto ebbe inizio all'università di Nanterre (Paris X), dove le prime proteste si rivolsero ai duri e, ormai, invecchiati controlli che vigilavano sulle visite degli studenti alle residenze delle studentesse, come manifestazione di un mondo e di una morale, forse, che stavano cambiando e che al tempo stesso, però, cercavano di essere mantenuti entro schemi preordinati. Seconda causa scatenante della rivolta fu l'arresto di uno studente, militante trotskista, sorpreso nei pressi della sede dell'American Express, simbolo del potere americano a Parigi, dopo un attentato che voleva denunciare la politica statunitense a proposito della guerra nel Vietnam. I ragazzi di Nanterre occuparono gli uffici dell'amministrazione dell'ateneo in segno di solidarietà per quanto stava capitando al proprio collega e presto, grazie anche ad agitatori capaci di smuovere gli animi delle folle (Daniel Cohn-Bendit su tutti e il suo Movimento del 22 Marzo), la rivolta scese dentro la città, nelle strade, fino ad arrivare all'occupazione della Sorbona. Gradualmente gli studenti si avvicinarono alle classi operaie che nel frattempo, sull'esempio della protesta della fabbrica Saviem di Caen, si stavano mobilitando in una serie di scioperi atti a rivendicare i propri diritti. Si parlò dunque di studenti operai che, fianco a fianco, si scontravano con le forze di polizia, in un tumulto che raggiunse il suo acme proprio nel famoso Maggio Francese.

L'impennata dell'alfabetizzazione e della scolarizzazione che si era verificata a ridosso della metà del secolo, dopo il baby boom del dopoguerra, aveva creato non poche conseguenze: in Italia dai 212.400 studenti universitari dell'anno accademico 1956-57, si era passati ai

500.000 nel 1967-68, senza però che l'istituzione universitaria si fosse di conseguenza adeguata alle nuove necessità. Si contavano meno di mille professori ordinari in più rispetto a quelli attivi nel 1923 quando le università del paese raccoglievano in tutto 50.000 iscritti e, spesso, era addirittura impossibile seguire le lezioni a causa del sovraffollamento delle aule, dal momento che atenei come quello di Roma, costruito per ospitare 5.000 persone, ne doveva contenere 60.000. Persino i programmi di studio rimanevano invariati, antiquati e incapaci di adattarsi al progresso del Paese. La riforma della scuola media superiore del '62 aveva portato ad una vertiginosa impennata delle iscrizioni all'università, con conseguente svalutazione della laurea che, mentre prima era vista come porta d'accesso sicura, adesso cominciava ad assumere il carattere di solo punto di partenza. I più colpiti da queste trasformazioni furono chiaramente gli studenti provenienti dagli istituti tecnici e professionali, già penalizzati dall'alto grado di selezione nella formazione scolastica. Proprio in nome della lotta alla connotazione classista del sistema dell'istruzione e all'autoritarismo accademico, nell'autunno del '67 iniziarono le prime occupazioni di tutti i maggiori atenei del centro-nord, fatta eccezione per la capitale. Manifesto dell'insurrezione studentesca fu il pamphlet *Lettere a una professoressa* di don Lorenzo Milani che aveva fondato la Scuola di Barbiana (località vicino Firenze), il cui metodo, negli anni '70, fu ripreso in diverse scuole sperimentali e i cui successi dimostrarono la fondatezza delle teorie. Milani sosteneva che gli scarsissimi risultati ottenuti dai ragazzi di bassa estrazione sociale fossero dovuti a preesistenti barriere di classe inculcate nell'anima dell'istituzione scolastica. La Scuola di Barbiana si prefissò dunque diversi parametri educativi, quali la lettura e il commento dei giornali in classe, il tempo pieno e il rapporto diretto individuale tra professori e alunni.

La battaglia contro la scuola di classe e contro l'autoritarismo in generale (che riprendeva i dettami della Scuola di Francoforte e che si ribellava a qualunque tipo di organismo di imposizione, come la polizia, la famiglia, la scuola, l'esercito, la magistratura, l'impresa, la chiesa ecc.), venne perorata per tutto il lungo '68, attraverso violenti scontri e tregue di dialogo.

Alcuni risultati non tardarono ad arrivare, quali la riforma della maturità, l'aumento dei salari degli operai e il ridimensionamento degli orari di lavoro.

“Cultura è secondo me il tentativo riuscito da parte dell'uomo di modificare la realtà a suo e altrui vantaggio. Quindi credo di aver fatto anche della cultura, non con i testi o le musiche,

ma con certi comportamenti. La cultura è sempre in movimento, non istituzionalizzabile. Per questo chi fa cultura è sempre contrario alle leggi, alle istituzioni, che cercano invece di conservare tutto come prima”<sup>23</sup> disse De André, dimostrando il suo completo appoggio alle idee rivoluzionarie che spiravano contemporanee quasi in tutta Europa e non solo.

Rivolgendosi ai molti dell’opinione pubblica e dei politici che avevano inizialmente o continuativamente dato poco credito ai moti di rivolta, scrisse la *Canzone del maggio*, comparsa nel 1973 in *Storia di un impiegato*:

### **CANZONE DEL MAGGIO**

1 Anche se il nostro maggio  
2 ha fatto a meno del vostro coraggio  
3 se la paura di guardare  
4 vi ha fatto chinare il mento  
5 se il fuoco ha risparmiato  
6 le vostre Millecento  
7 anche se voi vi credete assolti  
8 siete lo stesso coinvolti.

9 E se vi siete detti  
10 non sta succedendo niente,  
11 le fabbriche riapriranno,  
12 arresteranno qualche studente  
13 convinti che fosse un gioco  
14 a cui avremmo giocato poco  
15 provate pure a credervi assolti  
16 siete lo stesso coinvolti.

17 Anche se avete chiuso  
18 le vostre porte sul nostro muso  
19 la notte che le pantere  
20 ci mordevano il sedere  
21 lasciandoci in buonafede  
22 massacrare sui marciapiedi  
23 anche se ora ve ne fregate,  
24 voi quella notte voi c'eravate.

25 E se nei vostri quartieri  
26 tutto è rimasto come ieri,

---

<sup>23</sup> Harari (2001: 89)

27 senza le barricate  
28 senza feriti, senza granate,  
29 se avete preso per buone  
30 le "verità" della televisione  
31 anche se allora vi siete assolti  
32 siete lo stesso coinvolti.

33 E se credete ora  
34 che tutto sia come prima  
35 perché avete votato ancora  
36 la sicurezza, la disciplina,  
37 convinti di allontanare  
38 la paura di cambiare  
39 verremo ancora alle vostre porte  
40 e grideremo ancora più forte  
41 per quanto voi vi crediate assolti  
42 siete per sempre coinvolti,  
43 per quanto voi vi crediate assolti  
44 siete per sempre coinvolti.

(*Storia di un impiegato*, 1973, Produttori Associati, PA/LP 49)

*Canzone del maggio* è divisa in cinque strofe: le prime quattro di otto versi ciascuna e la quinta, di dodici, dei quali gli ultimi due sono la ripetizione dei due precedenti - sorta di variazione sul tema con funzione di ritornello che si ripresenta ad ogni fine di strofa. Quindi, la vera aggiunta dell'ultima è quella dei versi 39-40 il cui inserimento sembra ricercare un allungamento della tensione narrativa con la promessa di una lotta continua: *verremo ancora alle vostre porte/ e grideremo ancora più forte*, dove l'aggettivo avverbiale, comparativo di maggioranza, ha quasi l'eco di un'interessante minaccia, frammista a speranza.

A proposito del distico finale di ogni stanza, il ruolo approssimativo di ritornello è legato alla riproduzione fedele del medesimo significato e all'anafora della coppia *assolti/coinvolti*, esclusa solo dalla terza strofa.

Lo schema di rime è vario, con alternanza di bacciate, alternate e rime di grado zero.

Il linguaggio è molto vicino al parlato, proprio perché è espressione di una coscienza comune all'insieme dei partecipanti del movimento di protesta del '68, movimento di massa, di gente di tutte le estrazioni, che si rivolge agli oppositori, ai conservatori, a coloro che non hanno voluto dare credito alla rivolta, a quelli che hanno tentato di spegnerla ignorandola o sguinzagliando la polizia contro gli studenti. Specchio di queste due rivali fazioni è l'utilizzo

dei pronomi: compaiono esclusivamente la prima e la seconda persona plurali: *noi* contro di *voi*, *noi* che dopo essere stati giudicati o trascurati da *voi*, adesso *vi* giudichiamo. Gli unici termini percepibili come vagamente più alti sono appunto *assolti* e *coinvolti* che ricordano tecnicismi giuridici: infatti il messaggio è proprio quello della condanna del tribunale dell'opinione popolare di certa altra parte di popolo.

La vicinanza al parlato si manifesta soprattutto nelle voci gergali *muso* per "faccia" al v. 18, *fregate* al v. 23, nell'unità lessicale superiore *prendere per buone* al v. 29, e nel regionalismo *pantere* per "automobili della polizia", al v. 19, coniugato con una splendida metafora *le pantere ci mordevano il sedere* per intendere gli inseguimenti e i pestaggi tra forze dell'ordine e manifestanti.

Tutte le strofe si aprono e si sviluppano per concessive, fino all'accusa della proposizione principale, relegata sempre all'ultimo verso e atta a riportare dal ricordo-rievocazione degli scontri e delle proteste, al presente universale della sentenza di colpevolezza nei confronti di chi ha preferito ignorare quel che stava accadendo sottovalutando i fatti, come descritto dal discorso diretto libero dei vv. 10-12 (*E se vi siete detti/ non sta succedendo niente,/ le fabbriche riapriranno/ arresteranno qualche studente*) e salvare il proprio patrimonio, linguisticamente reso con la metonimia *Millecento* del v. 6, per rimanere nella propria tranquillità *senza le barricate,/ senza feriti, senza granate* dei vv. 27-28, esaltata dall'anafora *senza* che rimanda automaticamente al delirio ideologico dei luoghi in cui quelle bombe e quelle vittime c'erano.

Fabrizio De André credeva davvero in quella lotta politico-culturale e sperava potesse portare alla ricostituzione di una società diversa, molto lontana da quella che conosciamo noi, basata su presupposti di uguaglianza e distaccata dalle cariche e dagli strumenti subordinanti del potere. "Anarchico non è un catechismo o un decalogo, tanto meno un dogma, è uno stato d'animo, una categoria dello spirito. «De André, il suo tema non è organico» mi diceva sempre, al liceo, il mio insegnante di italiano. Allora ho cercato di essere organico da adulto, nella coerenza di una ribellione che passa anche attraverso le proprie viltà e le proprie

contraddizioni. Senza le quali, ecco l'organicità, un uomo non è un uomo, ma un burocrate, o una macchina, o un cinghiale laureato in fisica."<sup>24</sup>

E proclamò tutto questo in una canzone allegorica, scritta con il collega Francesco De Gregori:

### **LA CATTIVA STRADA**

1 Alla parata militare  
2 sputò negli occhi a un innocente  
3 e quando lui chiese: "Perché?"  
4 lui gli rispose: "Questo è niente  
5 e adesso è ora che io vada"  
6 e l'innocente lo seguì,  
7 senza le armi lo seguì  
8 sulla sua cattiva strada.

9 Sui viali dietro la stazione  
10 rubò l'incasso a una regina  
11 e quando lei gli disse: "Come?"  
12 lui le rispose: "Forse è meglio è come prima  
13 forse è ora che io vada "  
14 e la regina lo seguì  
15 col suo dolore lo seguì  
16 sulla sua cattiva strada.

17 E in una notte senza luna  
18 truccò le stelle ad un pilota  
19 quando l'aeroplano cadde  
20 lui disse: "È colpa di chi muore  
21 comunque è meglio che io vada "  
22 ed il pilota lo seguì  
23 senza le stelle lo seguì  
24 sulla sua cattiva strada.

25 A un diciottenne alcolizzato  
26 versò da bere ancora un poco  
27 e mentre quello lo guardava  
28 lui disse: "Amico ci scommetto stai per dirmi  
29 adesso è ora che io vada"  
30 l'alcolizzato lo capì  
31 non disse niente e lo seguì

---

<sup>24</sup> Harari (2001: 70)

32 sulla sua cattiva strada.

31 Ad un processo per amore  
 32 baciò le bocche dei giurati  
 33 e ai loro sguardi imbarazzati  
 34 rispose: "Adesso è più normale adesso è meglio,  
 35 adesso è giusto, giusto, è giusto che io vada "  
 36 ed i giurati lo seguirono  
 37 a bocca aperta lo seguirono  
 38 sulla sua cattiva strada.

39 E quando poi sparì del tutto  
 40 a chi diceva: "È stato un male"  
 41 a chi diceva: "È stato un bene "  
 42 raccomandò: "Non vi conviene  
 43 venir con me dovunque vada,  
 44 ma c'è amore un po' per tutti  
 45 e tutti quanti hanno un amore  
 46 sulla cattiva strada  
 47 sulla cattiva strada.”

(Volume 8, 1975, Produttori Associati PA/LP 54)

La canzone è divisa in sei strofe di 8 versi ciascuna, con schema di rime vario, di cui le prime cinque si chiudono con lo stesso verso e con la stessa sinestesia *sulla sua cattiva strada* che, nell'ultima, si universalizza in *sulla cattiva strada*, di nessuno in particolare.

Ogni strofa è indipendente dalle altre e raffigura una sorta di quadretto, di storia a sé stante, che sfocia, insieme a tutte le altre, nella strofa finale esplicativa, costruita minuziosamente, soprattutto in chiusura, con il chiasmo *ma c'è amore un po' per tutti/ e tutti quanti hanno un amore* (vv. 44-47), dove possiamo notare sia l'anadiplosi *tutti/ e tutti*, sia il poliptoto *amore/amore*.

Lo schema è uguale per tutte e cinque le stanze, sempre aperte da un vistoso enjambement tra il primo ed il secondo verso: viene introdotto il personaggio cui il protagonista si avvicina, segue il dialogo tra i due, dopodiché il personaggio - disarmato, sofferente, senza punti di riferimento, comprensivo o stupito - segue il protagonista *sulla sua cattiva strada*.

Il dialogo, invece che con il discorso diretto libero o il discorso indiretto, generalmente più congeniali a De André, questa volta è proprio segnalato dai segnali discorsivi del caso e occupa gran parte della canzone: ai vv. 3-5 (*e quando lui chiese: "Perché?" / lui gli rispose:*



“Questo è niente/ e adesso è ora che io vada”), 11-13 (e quando lei gli disse: “Come?”/ lui le rispose: “Forse è meglio è come prima/ forse è ora che io vada”), 20-21 (lui disse: “È colpa di chi muore/ comunque è meglio che io vada”), 28-29 (lui disse: “Amico ci scommetto stai per dirmi/ adesso è ora che io vada”), 34-35 (rispose: “Adesso è più normale adesso è meglio/ adesso è giusto, giusto, è giusto che io vada”), 40-47 (a chi diceva: “È stato un male”/ a chi diceva: “È stato un bene”/ raccomandò: “Non vi conviene/ venir con me dovunque vada,/ ma c’è amore un po’ per tutti/ e tutti quanti hanno un amore/ sulla cattiva strada/ sulla cattiva strada.”) Soprattutto all’interno del discorso diretto, ma, comunque, sparsi in tutto il brano, troviamo una larga presenza di deittici, pronominali, spaziali e temporali (*quando, lui, lo, adesso, dietro, lei, le, prima, mentre, dovunque*) caratteristica di una sintassi molto vicina al parlato, alla quale possiamo aggiungere quella delle unità lessicali superiori, quali *versare da bere*, al v. 26, *a bocca aperta*, al v.37.

L’eccezionalità di questo testo consiste però nel soggetto inespresso: il protagonista, infatti, è sempre segnalato dai pronomi e richiamato dai pronomi con riferimenti anaforici, ma mai dichiarato apertamente. Però, lo sappiamo, è colui che porta gli altri sulla cattiva strada: la strada di coloro che si ribellano alla società precostituita, che scansano le rappresentazioni del potere combattendole con l’amore, unico vero strumento di rivolta, tanto sovversivo da renderci tutti uguali. E, non a caso, il solo che capisce il disegno di uguaglianza, la direzione della strada, senza proferir verbo, senza stupore, senza dolore, è il diciottenne alcolizzato, uno degli emarginati, già pronto perché non sottomesso alle leggi sociali che impongono una continua e disumana concorrenza per la preminenza. L’amore, secondo De André, è l’unica forma civile in un mondo che di civiltà ne ha conservata ben poca e, quindi, la cattiva strada non è cattiva, ma giudicata tale dagli schiavi dei governi, dai facoltosi individualisti, dalla gente che resta e che la cattiva strada la guarda di lontano, con disprezzo.

Il militare abbandona le armi, la regina i suoi introiti, il pilota le stelle, i giurati il tribunale e, chiaramente, l’alcolizzato il suo bicchiere e tutti se ne vanno insieme, nella stessa condizione di orfani di società, per costruirne un’altra probabilmente, dove *c’è amore un po’ per tutti/ e tutti quanti hanno un amore* e dove non esiste una morale predefinita.

Cito, in conclusione, le parole di De André in persona, perché nessuno può spiegare l’intenzione che ha portato alla creazione di una poesia, meglio dello stesso poeta che l’ha ideata e partorita: “Non posso rinnegare le mie radici borghesi.” disse “Posso superarle,

esorcizzarle e scoprire, se non proprio un senso di colpa, un senso di disagio. Poi in fondo questa borghesia che cazzo è? E' ancora una classe? E' ormai una categoria dello spirito, tutti tirano a diventare ricchi e felici, a farsi grattare la pancia da un servo. E' una cosa sconcia, ma la morale che cos'è se non l'accettazione di un insieme di regole di comportamento prescritte da chi detiene il potere? Esistono dunque diverse morali, quella borghese, quella proletaria, quella sottoproletaria. Quindi, bisogna anche un po' scegliersela, questa morale. Diventa allora un problema di coscienza. Per me la morale è vera e genuina quando è un atto individuale, non un fatto di classe.”<sup>25</sup>

E cosa c'è di più individuale, dunque, del coraggio di compiere una scelta che ci potrebbe condurre a deviare da un percorso socialmente riconosciuto valido, per incamminarci, sguarniti, sulla cattiva strada dei pochi?

---

<sup>25</sup> Harari (2001: 86)

## CONCLUSIONE

Fabrizio De André fu un poeta, un anarchico, un filologo, un prigioniero, un lettore, un provocatore, un uomo libero e, dopo tutto ciò, fu anche un cantautore.

Un cantautore leale con se stesso e con un universo di errori da contestare o da discutere, grazie ad una fiducia smisurata nella bontà e nell'intelligenza congenita nell'essere umano. Può piacere o non piacere, si possono condividere le sue idee o contestarle, ma non si può negare che nel panorama musicale italiano sia rimasto, dopo la sua scomparsa, un vuoto incolmabile.

In questa tesi abbiamo analizzato solo alcuni dei suoi testi: quelli che rispondevano meglio ai criteri adottati per avvicinarci a lui (vale a dire quelli che, soggettivamente, rappresentavano in maniera più chiara le tematiche ricorrenti nell'opera di De André), ma ci sono molti altri brani in cui sarebbe interessante specchiare la sua impavida originalità.

Abbiamo comunque potuto notare come De André, nel comporre le sue numerose canzoni, fosse in grado di cimentarsi nelle più variegata risoluzioni artistiche e linguistiche da vero e degno musicista camaleontico: in primo luogo usò diversi registri dell'italiano, dal medio-basso (es. «andrà a vivere con Alice che si fa il whiskey distillando fiori/ o con un casanova che ti promette di presentarti ai genitori», *Verranno a chiederti del nostro amore*; «Angiolina cammina cammina sulle sue scarpette blu/ carabiniere l'ha innamorata/ volta la carta e lui non c'è più», *Volta la carta*) al registro medio della maggior parte dei testi, al registro alto (es. «Madonna che in limpida fonte/ ristori le membra stupende», *La morte*; «Ma la dama abbandonata/ lamentando la sua morte/ per mill'anni e forse ancora/ piangerà la triste sorte», *Fila la lana*); in secondo luogo, adeguando la sintassi al registro adottato fu capace di cogliere gli aspetti più conformi ad ogni singola situazione linguistica, come abbiamo visto per quanto riguarda le numerose inversioni (es. «e la faccia mi laverò/ nell'acqua del torrente», *Le acciughe fanno il pallone*; «mi dici le stesse parole d'amore,/ fra un mese, fra un anno scordate le avrai», *Amore che vieni amore che vai*), o le frasi marcate («i tuoi larghi occhi chiari/ anche se non verrai/ non li scorderò mai», *Per i tuoi larghi occhi*; «quel che ancor non sai/ tu lo imparerai solo qui fra le mie braccia», *La città vecchia*), o arrivando, sebbene raramente, addirittura al linguaggio fonosimbolico (es. «signore col martello perché fai *den den*,/ con la pialla su quel legno perché fai *fren fren?*», *Maria nella bottega del falegname*).

Studiò attentamente il lessico da utilizzare di volta in volta, ampliando così sempre di più il vocabolario della sua opera: dall'uso dei disfemismi a quello di tecnicismi (es. «tritolo» o «detonatore», *Il bombarolo*), ai forestierismi adattati (es. «bigiotteria», *Nancy*) e a quelli non adattati (es. «corrida», «tequila» o «toreador», *Avventura a Durango*).

Ma la maggiore attenzione di De André, nel momento della produzione, sembrò essere quella rivolta alla metrica: il cantautore genovese, infatti, costruì sbalorditivi schemi di rime, di assonanze e di richiami interni che a volte raggiunsero quasi la perfezione, specie se accompagnati all'esame della quantità sillabica dei versi. Abbiamo visto, per esempio, che *Via del Campo* è interamente costituita da novenari e ciò stupisce in un'epoca ormai ideologicamente lontana dai dettami della tradizione poetica.

De André, dunque, possiamo dire che abbia giocato con la nostra lingua, nel modo in cui forse nessun altro aveva mai fatto prima, spaziando dall'italiano trecentesco ai dialetti genovese, sardo e napoletano, passando per venti secoli di storia, senza prescindere dal contesto strumentale in cui inserire le sue sperimentazioni. Così, in *Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers*, troviamo un italiano arcaizzante che fin troppo bene si accorda con il motivo medievale e le note dell'inusuale clavicembalo, mentre in *Prinçesa* il linguaggio sessuale, estremizzato al punto di suonare volgare, si combina con la sensualità di un tango e il calore delle percussioni che richiamano lo scenario di Bahia. Ne *La canzone di Marinella*, ispirata dalla notizia di cronaca del ripescamento del corpo annegato di una prostituta, la ricercatezza musicale che fa presagire un oscuro tormento di fondo è speculare alle rime semplici ma dolcissime, del riecheggiamento dell'ultima notte d'amore della donna, prima della morte («Questa è la tua canzone Marinella/ che sei volata in cielo su una stella/ e come tutte le più belle cose/ vivesti solo un giorno come le rose»); in *Don Raffaè* il dialetto si sposa con i tamburelli e i ritmi ripetitivi dei canti popolari napoletani e in *Girotondo* la chitarra accompagna perfettamente la facilità e l'allegria del linguaggio e dei cori che ripetono il famoso *Marcondirondero*, come se ci trovassimo di fronte ad una vera filastrocca infantile, quando non si tratta d'altro, in realtà, che dell'ennesima maschera atta a nascondere l'apparenza di un argomento più serio, come può essere quello della guerra.

Proprio da *Girotondo* possiamo vedere la fede che De André aveva nell'essere umano, quando alle domande “Chi ci salverà dalla guerra? Chi ci salverà dalle bombe degli aeroplani?”, rispondeva: «Ci salverà il soldato che non la vorrà. / Ci salverà il soldato che la

guerra rifiuterà» e «Ci salva l'aviatore che non lo farà. / Ci salva l'aviatore che la bomba non getterà».

Ci stava dicendo che non è nel potere che troveremo la protezione e in nessun ordine costituito, ma nella scelta individuale che l'uomo può compiere, avendo sempre la possibilità di scegliere il giusto: di scegliere la "cattiva" strada, incamminandosi su un sentiero che lo allontanerà dalle leggi dei mercati e dalle violenze dei padroni, per riavvicinarsi ad un misticismo ormai quasi del tutto perduto, ma in realtà intrinseco nella natura dell'uomo.

“E' tempo di nomadismo. Hanno ragione loro, gli zingari. Vivono su questo pianeta da migliaia di anni senza nazione, esercito, proprietà. Senza scatenare guerre. Custodiscono una tradizione che rappresenta la cultura più vera e più semplice dell'uomo, quella più vicina alle leggi della Natura. Andiamo verso un mondo di pochi ricchi disperatamente sempre più ricchi, mentre il resto dell'umanità, quei miliardi di uomini che continuiamo a chiamare curiosamente «le minoranze», si muovono in modo molto diverso da quello che consideriamo normale. Vanno verso l'abolizione del denaro, adottano lo scambio, che è già un primo passo in direzione di una maggiore spiritualizzazione, come nelle società primitive. L'uomo, spogliatosi delle pulsioni economiche, si spiritualizzerà di più, tornerà in un primo momento verso un mondo inevitabilmente più arcaico, ma sicuramente verso una guarigione. Una società di mutuo soccorso, per riportarci a pensare che stiamo sbagliando direzione, che la vita non è poi così difficile da vivere, che basterebbe non complicarla, che è necessario riconnetterci con noi stessi. Non è fantasia, non è esoterismo, è saggezza.”<sup>26</sup>

Così, in *Sally*, cantava: «mia madre diceva: “non devi giocare con gli zingari nel bosco” », «ma poi venne Sally con un tamburello», «dite a mia madre che non tornerò ».

In conclusione: chi è la madre? La madre è la società, la sovrastruttura che ci è stata imposta nel momento in cui siamo venuti alla luce e che ci ha allevati e che, se ci ha allevati male, dobbiamo anche essere in grado di abbandonare senza rimpianti, senza rimorsi, per andare a cercare un domani migliore perché, per un'ultima volta, «c'è amore un po' per tutti / e tutti quanti hanno un amore / sulla cattiva strada».

---

<sup>26</sup> Harari (2001: 176)



## **BIBLIOGRAFIA**

- Baldazzi Clarotti Rocco 1991 = G. BALDAZZI, L. CLAROTTI, A. ROCCO, 1991, *I nostri cantautori, storia musica e poesia*, Bologna, Thema Editore
- Borgna 1985 = G. BORGNA, 1985, *Storia della canzone italiana*, Roma-Bari, Editori Laterza
- Borgna Serianni 1994 = G. BORGNA, L. SERIANNI (a cura di), 1994, *La lingua cantata. L'italiano nella canzone dagli anni Trenta a oggi*, con una testimonianza di Fabrizio De André, Roma, Garamond
- Caenna 2001 = M.CAENNA, 2001, *La clessidra di Brassens. Proposte linguistico-tematiche e traduttive*, in *Metodologie dell'insegnamento linguistico e nuove tecnologie* a cura di F. Caldari Bevilacqua e A. d'Amelia, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane
- Cartago 2003 = G. CARTAGO, 2003, *La lingua della canzone*, in *La lingua italiana e i mass media*, a cura di I. Bonomi, A. Masini, S. Morgana, Roma, Carocci, pp. 199-222
- Chines Varlotti 2001 = L. CHINES, C. VARLOTTI, 2001, *Che cos'è un testo letterario*, Roma, Carocci
- Cortellazzo 2000 = M. CORTELLAZZO, 2000, *La lingua della canzone d'autore nella storia dell'italiano contemporaneo* in *Tradurre la canzone d'autore*, a cura di G. Garzone e L. Schena, Atti del Convegno (Milano, Università Bocconi, 29 settembre 1997), Bologna, Clueb
- Cotroneo 1999 = R.COTRONEO (saggio introduttivo e cura dei testi), 1999, *Fabrizio De André. Come un'anomalia. Tutte le canzoni*, Torino, Einaudi

- Coveri 1996 = L. COVERI (a cura di) ,1996, *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, prefazione di R. Secchioni, con un testo di P.V. Tondelli, Novara, Interlinea Edizioni
  
- Coveri 2005 = L. COVERI, 2005, *Linguistica della canzone: lo stato dell'arte*, in *Storia della lingua italiana e storia della musica. Italiano e musica nel melodramma e nella canzone*, a cura di E. Tonani, Atti del convegno ASLI. Associazione per la Storia della Lingua Italiana (Sanremo 29-30 aprile 2004), Firenze, Cesati Editore, pp. 179-188
  
- Dardano Giovanardi 2001 = M. DARDANO, C. GIOVANARDI, 2001, *Le strategie dell'italiano scritto*, Bologna, Zanichelli
  
- Fabbri 2005 = F. FABBRI, 2005, *Quello che le parole non dicono*, in *Storia della lingua italiana e storia della musica. Italiano e musica nel melodramma e nella canzone*, a cura di E. Tonani, Atti del convegno ASLI. Associazione per la Storia della Lingua Italiana (Sanremo 29-30 aprile 2004), Firenze, Cesati Editore, pp. 191-197
  
- Grassani 2002 = E. GRASSANI, 2002, *Anche se voi vi credete assolti... Fabrizio De André. Attualità del messaggio poetico e sociale*, con un'intervista a Fernanda Pivano, Pavia, Edizioni Selecta
  
- Harari 2001 = G. HARARI (a cura di), 2001, *Fabrizio De André e poi, il futuro*, Milano, Mondadori
  
- Jachia 1998 = P. JACHIA, 1998, *La canzone d'autore italiana 1958-1997*, Milano, Feltrinelli
  
- Jachia 2000 = P. JACHIA, 2000, *Il plurilinguismo come scelta etica e culturale in Fabrizio De André*, in *Tradurre la canzone d'autore*, a cura di G. Garzone e L.



Schena, Atti del Convegno (Milano, Università Bocconi, 29 settembre 1997),  
Bologna, Clueb

- Media 68 1998 = MEDIA 68, 1998, *'68 Una rivoluzione culturale*, (cd rom, sito web e dizionario della memoria), Roma, Manifestolibri srl
- Monti-Di Pietro 2003 = G. MONTI, V. DI PIETRO, 2003, *Dizionario dei cantautori*, Milano, Garzanti
- Segre Ossola 2004 = C. SEGRE, C. OSSOLA (diretta da), 2004, *Antologia della poesia italiana*, vol.1, Roma, Gruppo Editoriale l'Espresso S.p.A. – Divisione la Repubblica
- Pivano Romana Serra 2002 = F. PIVANO, C.G. ROMANA, M. SERRA, 2002, *De André il corsaro*, Novara, Interlinea Edizioni