



HAL
open science

“Cercavo soltanto di gettare un ponte tra la poesia e la canzone”: L’intertestualità poetica di Fabrizio De André

Stefania Bernardini

► To cite this version:

Stefania Bernardini. “Cercavo soltanto di gettare un ponte tra la poesia e la canzone”: L’intertestualità poetica di Fabrizio De André. *L’Anello che non tiene. Journal of Modern Italian Literature*, 2020. hal-03577283

HAL Id: hal-03577283

<https://amu.hal.science/hal-03577283v1>

Submitted on 21 Mar 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'ANELLO
CHE NON TIENE

Journal of Modern Italian Literature



Volumes 29-32, Numbers 1-2
Spring-Fall 2017-2020

Editor/Direttore Responsabile

ERNESTO LIVORNI (University of Wisconsin - Madison)

Editorial Board/Comitato di Direzione

STEFANIA BUCCINI (University of Wisconsin, Madison)

ANDREA CICCARELLI (Indiana University)

MARGHERITA HEYER-CAPUT (University of California, Davis)

LUIGI FONTANELLA (State University of New York at Stony Brook)

GIUSEPPE MAZZOTTA (Yale University)

GRAZIA MENECELLA (University of Wisconsin, Madison)

ENRICO CESARETTI (University of Virginia)

PATRICK RUMBLE (University of Wisconsin, Madison)

MARIA LUISA SPAZIANI (President, Centro Internazionale Eugenio Montale,
Roma)

PAOLO VALESIO (Columbia University)

Editorial Committee/Comitato di Redazione

LAURA BAFFONI-LICATA (Tufts University)

ANTONELLO BORRA (University of Vermont)

ALESSANDRO CARRERA (University of Houston)

ROSITA COPIOLI (Associazione Italiana per gli Studi di Estetica)

ANTONIO ILLIANO (University of North Carolina, Chapel Hill)

ALFREDO LUZI (Università degli Studi di Macerata)

GIUSEPPE PERRICONE (Fordham University)

FRANCO RICCI (University of Ottawa)

ALESSANDRO VETTORI (Rutgers University)

REBECCA WEST (University of Chicago)

Cover design: Graziano Livorni

Camera-ready: Legas

Printed and bound in Canada

© Copyright 2020 by L'ANELLO CHE NON TIENE

No part of this journal may be translated or reproduced in any form, by print, photoprint, microfilm, microfiche, or any other means without the written permission from the copyright holders.

ISSN 0899-5273

L'ANELLO che non tiene is a journal of modern and contemporary Italian literature which publishes articles on the relationship of literature and other arts and on comparative literature. Manuscripts to be considered for publication must be submitted in duplicate, typewritten and double-spaced. Contributions may be in English or Italian. Reviews should not exceed ten pages. All material submitted to the journal (including books sent in for review) will not be returned. Mail all correspondence, including subscriptions, to the following journal address:

Ernesto Livorni, Editor
L'ANELLO che non tiene
Department of French and Italian
618 Van Hise Hall
1220 Linden Drive
University of Wisconsin - Madison
Madison WI 53706

The Editor invites you to enter an annual subscription (2 issues) to *L'ANELLO che non tiene*. Please send your name and address along with your check to the journal address.

Individual:	\$25.00
Institution:	\$50.00

Overseas:

Individual:	\$30.00
Institution:	\$80.00

Back Issues	\$50.00
-------------	---------

Sustaining Subscribers	\$50.00
------------------------	---------

Patrons	\$100.00
---------	----------

L'ANELLO che non tiene is listed in *MLA Directory of Periodicals*, *Gale Directory of Publications and Broadcast Media*.

All material printed by *L'ANELLO che non tiene* is copyrighted, and written permission must be given by the Editor for publication elsewhere. The Editor and Publisher assume no responsibility for contributors'

L'ANELLO CHE NON TIENE

Journal of Modern Italian Literature

Vols. 29-32, nn. 1-2

Spring-Fall 2017-2020

ISSN 0899-5273

Contents/Indice

Special Topic:

I linguaggi della poesia: prosa, musica, pittura.

Guest Editor: Valerio Cappozzo

Articles/Articoli

- VALERIO CAPPOZZO: *Introduzione. La lunghezza delle parole*..... 10
- VALERIA DANI: *“Adesso tornerai a scrivere poesie.” Antonia Pozzi’s Unfinished Prose and the Lyrical Vocation* 17
- ROBERTA ANTOGNINI: *Amelia Rosselli e l’esperimento di Diario Ottuso*.... 38
- ALESSANDRA GRANDELIS: *“Avrei voluto / essere / un poeta.” Sui versi nascosti di Alberto Moravia* 66
- MARCO CARMELLO: *Verso e narrazione ne Il mondo salvato dai ragazzini di Elsa Morante* 86
- NICOLA LUCCHI: *The Art of the Critic: Notes on the Margins of Eugenio Montale’s Pastelli & disegni* 113
- ANDREA MIRABILE: *Valentino Zeichen e Alberto Burri fra poesia, narrativa, e arti visive* 135
- STEFANIA BERNARDINI: *“Cercavo soltanto di gettare un ponte tra la poesia e la canzone”. L’intertestualità poetica di Fabrizio De André*..... 152

Special Topic:
Austro-Italian Encounters
Guest Editor: Saskia Elizabeth Ziolkowski

Articles/Articoli

<i>SASKIA ELIZABETH ZIOLKOWSKI: Austro-Italian Encounters: An Introduction</i>	182
<i>SANDRA PARMEGIANI: Claudio Magris' La mostra: A Carnevalesque Finale</i>	197
<i>SALVATORE PAPPALARDO: Trieste 1912: Habsburg Italianness in Scipio Slataper and Angelo Vivante</i>	215
<i>ELIZABETH SCHÄCHTER, Arthur Schnitzler and Italo Svevo: Two Jewish Writers</i>	241
<i>SUSANNE C. KNITTEL, 'Dall'altra parte': Language, Memory and Identity in Südtirol/Alto Adige</i>	262
<i>MIMMO CANGIANO, Between the Cracks of Tragedy. Sprachkritik as a Social Act: Hofmannsthal vs Michelstaedter</i>	287

Unpublished Texts/Testi inediti

<i>ERNESTO LIVORNI: Marco Beck, ovvero, la precarietà eternata</i>	310
<i>MARCO BECK: Il Sorriso di Lalage</i>	315
<i>ERNESTO LIVORNI: I Folli Voli di Peter Carravetta</i>	332
<i>PETER CARRAVETTA: Notturmo Voto</i>	334
<i>ERNESTO LIVORNI: Monica Guerra, ovvero, poesia come sguardo oltre il limite</i>	338
<i>MONICA GUERRA: Fuoricampo</i>	341

Translations/Traduzioni

<i>ANAKA ALLEN: Nota della Traduttrice: Cinque Poesie di</i>	
--	--

<i>Cheikh Tidiane Gaye</i>	350
<i>CHEIKH TIDIANE GAYE: Cinque Poesie</i>	354

Reviews/Recensioni

Cappozzo, Valerio (a cura di). <i>Lezioni americane di Giorgio Bassani</i> . Ravenna: Giorgio Pozzi Editore, 2016. Pp. 168. (<i>Brigitta Loconte</i>)	374
---	-----

Cappozzo, Valerio (a cura di). <i>Dal particolare all'universale. I libri di poesia di Giorgio Bassani</i> . Ravenna: Giorgio Pozzi Editore, 2020. Pp. 486. (<i>Francesco Longo</i>)	377
--	-----

Della Valle, Valeria; Giuseppe Patota, <i>La nostra lingua italiana</i> . Milano: Sperling & Kupfer, 2019. Pp. 189. (<i>Matteo Maselli</i>).....	381
--	-----

De Paulis, Maria Pia. <i>Curzio Malaparte. Il trauma infinito della Grande Guerra</i> . Firenze: Franco Cesati Editore, 2019. Pp. 163. (<i>Alfredo Luzi</i>).....	384
---	-----

Faustini, Giuseppe. <i>Luigi Pirandello. Studi e Ricerche</i> . Fano: Metauro Edizioni, 2017. Pp. 262. (<i>Ernesto Livorni</i>).....	387
--	-----

Goldoni, Carlo. <i>Five Comedies</i> . Edited by Gianluca Rizzo and Michael Hackett with Brittany Asaro. Introduction by Michael Hackett with an essay by Cesare De Michelis. Toronto: University of Toronto Press, 2016. Pp. 374. (<i>Corie Marshall</i>).....	390
---	-----

Hill, Sarah Patricia; Giuliana Minghelli (Edited by). <i>Stillness in Motion: Italy, Photography and the Meanings of Modernity</i> . Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 2014. Pp. 372. (<i>Ernesto Livorni</i>).....	394
--	-----

Pacchioni, Federico. <i>Inspiring Fellini: Literary Collaborations behind the Scenes</i> . Toronto: University of Toronto Press, 2014. Pp. xii + 237. (<i>Irene Lottini</i>) ..	399
---	-----

Pacchioni, Federico. <i>La paura dell'amore</i> . Prefazione di Ernesto Livorni. Rimini: Raffaelli Editore, 2014. Pp. 74. (<i>Irene Lottini</i>)	401
--	-----

Svevo, Italo. <i>La Coscienza di Zeno</i> . Introduzione di Luigi Fontanella. Firenze–Milano: Giunti Edizioni, 2017. Pp. 414. (<i>Carmine G. Di Biase</i>).....	403
---	-----

Books Received / Libri ricevuti	407
--	-----

Contributor's Notes / Schede dei collaboratori	415
---	-----



Special Topic:

I linguaggi della poesia: prosa, musica, pittura.

Guest Editor: Valerio Cappozzo

“Cercavo soltanto di gettare un ponte tra la poesia e la canzone”:

L'intertestualità poetica di Fabrizio De André

Fabrizio De André (1940-1999), celebre cantautore genovese, è ormai universalmente considerato come uno dei più grandi rappresentanti della canzone d'autore italiana. Tra le sue qualità vi sono senza dubbio la ricerca tematica, l'eleganza della parola e il suo controllo, la cura delle forme e gli squisiti richiami letterari, espliciti o sapientemente celati, elementi che caratterizzano tutta la sua produzione e conferiscono alle sue canzoni un forte valore letterario. Per quanto egli si sia cimentato anche nella scrittura di testi non musicati, è nella forma canzone che De André raggiunge i suoi risultati più incisivi.¹

Questi ebbe, come è noto, una solida ed estesa formazione letteraria e culturale il cui merito è da attribuire alle variegata letture che aveva a disposizione nella biblioteca paterna e a un'innata sete di conoscenza, spesso condivisa con gli amici Paolo Villaggio, Luigi Tenco e Remo Borzini, con i quali discuteva di musica, di letteratura e di poesia. L'amicizia fraterna con Paolo Villaggio diede origine alle canzoni *il Fannullone* e *Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers* e al soprannome del cantautore, Faber;² mentre quella con Luigi Tenco “più che un'amicizia era una grossa stima reciproca” a detta dello stesso De André.³ I due si incontrarono su un piano sia musicale che umano,⁴ come si evince dai rispettivi omaggi: Luigi Tenco, nel 1962, scelse *La ballata dell'eroe*, una canzone di un De André ancora poco conosciuto, per il film *La Cuccagna* del regista Luciano Salce, nel quale interpretava un giovane solitario e misantropo con la passione per la chitarra; De André, dal canto suo, scrisse di getto una canzone per l'amico la notte in cui Tenco si suicidò.⁵ Nacque così, sull'onda dell'emozione e da una doppia ispirazione francese, *Pregghiera in Gennaio*. La genesi è un po' complessa: la canzone è dichiaratamente ispirata dal brano *La prière* di George Brassens, ma anche dalla poesia *Prière pour aller au paradis avec les ânes* di Francis Jammes, poeta francese del Novecento. Questi torna su più livelli perché a lui si rifece anche Brassens per la sua *La prière*, ma a un'altra poesia: *Les mystères douloureux*. De André miscela le due ispirazioni in una canzone che, però, si allontana decisamente dagli intertesti, mantenendo in comune solo la forma della supplica.

Molteplici sono nell'opera di De André le influenze e gli spunti letterari, espliciti o allusi, consapevoli o inconsapevoli, rappresentati sia dall'utilizzo di tipici modelli letterari: questo è il caso della canzone *Zirichiltaggia* (Rimini,

1978) che si fonda sul genere del rinfaccio “nel quale un gioco variamente regolato da antitesi e riprese, enumerazioni, allitterazioni, assonanze e rime sorregge il classico stereotipo dialettico e ideologico dell’alterco tra fratelli”,⁶ e di *Monti di Mola* (Le Nuvole, 1990) il cui modello letterario è invece l’idillio in forma parodica; oppure da precise citazioni di opere o da rielaborazioni di esse.

Per farsi un’idea delle sue letture è di grande interesse consultare la sua biblioteca personale conservata, seppur non nella sua interezza, nell’archivio Fabrizio De André di Siena. Si tratta di una vera e propria chiave d’accesso alla creatività poetica dell’autore: essa comprende circa 300 libri appartenutigli e svariati faldoni di materiali personali come agende, buste di lettere annotate, documenti, fogli sparsi. I titoli sono numerosissimi, alcuni presenti in duplice copia perché il primo esemplare era diventato ormai illeggibile per via delle numerose sottolineature e annotazioni scritte nei margini da Fabrizio De André.⁷ Basta aprire anche solo uno di quei libri per rendersi conto del lavoro di riflessione che accompagnava ogni lettura. E così come i titoli che troviamo nella sua biblioteca anche le fonti che rileviamo nella sua produzione sono davvero le più svariate: molte appartengono alla letteratura italiana, dalle origini fino agli autori contemporanei; altre a quella straniera, specialmente francese ma anche canadese, americana e latino-americana, inglese, russa; fino alla letteratura classica greca e latina, ai testi biblici, ai *Vangeli apocrifi*.

1.1 L’incidenza della letteratura italiana

Per quanto concerne la letteratura italiana, le fonti che lo ispirarono nella stesura delle sue canzoni sono diverse: Jacopone da Todì sembra essere il modello implicito di alcune canzoni che riguardano la Madonna, quali *Le tre madri* e *Maria nella bottega del falegname*, mentre viene esplicitamente citato in *Si chiamava Gesù*⁸ e in *Ottocento*,⁹ canzoni in cui riprende una tra le sue Laude più note, *Donna de Paradiso*.

Il cantautore non poteva senz’altro ignorare il padre della letteratura italiana Dante Alighieri che ritroviamo citato in *Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers*,¹⁰ in dei versi modellati sul celebre passaggio dell’*Inferno* relativo all’episodio del conte Ugolino; e lo ritroviamo anche di persona, come vero e proprio personaggio in compagnia di Paolo e Francesca, nella canzone *Al ballo Mascherato*¹¹ e, ancora, il poeta fiorentino viene alla mente in *Un malato di cuore* nell’immagine dell’anima in volo.¹²

Un altro autore medievale che affascina De André è Cecco Angiolieri, del quale musica il sonetto *S’è fosse foco*, in cui il cantautore si ritrova in una figura di artista anticonformista.¹³ Angiolieri, contemporaneo di Dante, si inserisce in una corrente comico-realistica che rielabora i temi elevati dello stil-

L'ANELLO CHE NON TIENE

novo in chiave parodica (si pensi alla Becchina di Cecco, figura speculare alla Beatrice dantesca); non di rado ricorrendo agli stessi artifici metrici e retorici, descrive la vita di tutti i giorni nei suoi aspetti meno edificanti. L'obbiettivo di Angiolieri è quello di capovolgere i valori comuni e la sua contestazione passa per la scanzonata beffa ai danni dei valori istituzionali: così, in *S'z fosse foco*, dichiara che, se fosse possibile, si disfarebbe di tutta l'umanità, genitori e papi compresi. Con lui Fabrizio De André trova un'affinità nella voglia di abbattere gli schemi predefiniti, i rapporti convenzionali e tutti quegli aspetti ipocriti e perbenisti su cui si fonda la società borghese. Se, infatti, nel sonetto Angiolieri si scaglia contro i poteri costituiti (l'imperatore, il papa e il padre), la battaglia contro il potere è la caratteristica essenziale dell'intera poetica deandreiana.

Dal Medioevo De André passa a Giacomo Leopardi e dal suo *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* deriva l'ispirazione, chiara già dal titolo, del *Canto del servo pastore*. Il poeta di Recanati era ben conosciuto da De André e l'eco della sua poetica si ritrova largamente nella sua produzione. L'esempio più lampante è il *topos* del ciclo delle stagioni della natura come metafora della vita umana, largamente utilizzato da De André in modo narrotologicamente funzionale e centrale nel *concept album Non al denaro non all'amore né al cielo*. Qui l'accostamento metaforico tra il ciclo naturale e la vita umana attraversa l'intero album e si svela attraverso un rapporto oppositivo tra primavera e inverno, intesi allegoricamente. Sono infatti i protagonisti stessi delle canzoni a raccontarci la primavera della loro vita, ma dalla prospettiva insolita della loro tomba in collina. Se la stagione del rimpianto risulta, dunque, la primavera, l'inverno è la rappresentazione allegorica della morte e si impone come orizzonte degli eventi. La tematica del parallelo tra vita e natura verrà sviluppata dal cantautore anche in innumerevoli altre canzoni, tra le quali un esempio emblematico è *La canzone dell'amore perduto* (1966):

Ricordi sbocciavan le viole
Con le nostre parole
"Non ci lasceremo mai, mai e poi mai"
Vorrei dirti ora le stesse cose
Ma come fan presto, amore
Ad appassire le rose.
Così per noi.

Come vedremo, De André fu anche conoscitore delle poesie di Giuseppe Giusti, poeta italiano della prima metà dell'Ottocento che, ritroviamo nel patetico riconoscersi dei due soldati nemici ne *La Guerra di Piero* e nella figura della prima guardia carceraria, il secondino della *Domenica delle salme*.

Quest'ultima è una canzone ricchissima di echi letterari, da Carlo Collodi, a Silvio Pellico, al poeta sudamericano Oswald de Andrade,¹⁴ fino a Lorenzo de' Medici. Di quest'ultimo troviamo una ripresa del *Trionfo di Bacco e Arianna* racchiusa nei versi: "quant'è bella giovinezza / non vogliamo più invecchiare", anche se gli appunti a penna del cantautore rivelano un tentativo iniziale di compiere una citazione più estesa: "Giovinezza giovinezza / giù nel sud non v'è certezza / Chi vuol esser lieto sia dal Brennero a Pavia".¹⁵

Ne *La canzone di Marinella* e ne *La guerra di Piero* ritroviamo invece, tra le righe, Italo Calvino e sono inoltre da rilevare affinità del cantautore con il milanese Carlo Porta e con Pier Paolo Pasolini che rintracciamo rispettivamente nel *Testamento* e nel *Testamento di Tito*.

A Cesare Pavese lo legava l'amore per la letteratura americana e una profonda stima intellettuale. La sua influenza è riconoscibile nei versi della canzone intitolata *La morte*; qui un verso recita: "La morte verrà all'improvviso, avrà le tue labbra e i tuoi occhi", evidente citazione dal primo verso della poesia di Pavese: *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*.¹⁶ Pavese fu inoltre colui che affidò a Fernanda Pivano la traduzione italiana dell'*Antologia di Spoon River* del poeta americano libertario Edgar Lee Masters, testo che fu alla base dell'ispirazione per il *concept* album *Non al denaro non all'amore né al cielo*. Ad aver affascinato De André è stata senz'altro la posizione libertaria del poeta, la quale emerge con forza dalla lettura dell'*Antologia*, ma anche, a mio avviso, la struttura stessa dell'opera che ben si presta ad una riscrittura nella forma del *concept* album.¹⁷ Delle duecentoquarantaquattro poesie della *Spoon River Anthology* di Edgar Lee Masters De André ne seleziona nove. Con l'aiuto del paroliere Giuseppe Bentivoglio, procede ad un cambio stilistico inserendo rime, assonanze, ritmo, aggiungendo e togliendo versi, così da adeguare i testi a una diversa forma espressiva e alla propria cultura, per rendere il messaggio evocato più universale, collettivo, e mettere in risalto quegli aspetti dell'originale che gli appaiono più importanti. De André, in questo modo, reinterpreta le poesie di Masters, le attualizza sulla base della sua personale sensibilità e collega strettamente l'album ai suoi tempi.

Per il testo di *Don Raffaé* invece De André si ispirò dichiaratamente al protagonista del libro *Gli alunni del tempo* di Giuseppe Marotta,¹⁸ Don Vito Cacace, l'"intellettuale" del quartiere che ogni sera raduna i vicini, legge loro il giornale e gli spiega cosa avviene nel mondo, che ritroviamo nella canzone nei versi:

ma alla fine m'assetto papale
mi sbottono e mi leggo 'o ggiurnale
mi consiglio con don Raffaè
mi spiega che pensa e bevimm' 'o ccaffè.

Accanto alla lettura dei libri fu importante anche la frequentazione diretta di poeti, come il genovese Remo Abelardo Borzini, il quale racconta nelle sue opere i carruggi, le osterie di Genova e il mondo delle case chiuse, tutti i luoghi in cui si muoveva “l’umanità di scarto”, come la definisce lui, ovvero prostitute, zingari, emarginati. I testi di Borzini piacevano molto al giovane Fabrizio e non è da escludere che lo abbiano influenzato nella scrittura di alcune sue canzoni. In effetti, se per dare credito a tale affermazione non bastassero le dichiarazioni stesse di De André relative alla stima verso Borzini,¹⁹ sarebbe sufficiente sfogliare *I tabernacoli dell’onesto peccato* per sentire risuonare nelle orecchie *La città vecchia* e *Crêuza de mä*. È come leggere un approfondimento dettagliato di quella variegata umanità genovese e marinaia descritta nei brani deandreiani, di quei luoghi in cui potevano rifocillarsi²⁰ e di quelli – i carruggi e il porto – in cui si muovevano.²¹

De André fu legato da una profonda amicizia anche con il poeta genovese Riccardo Mannerini, e la loro frequentazione porterà alla realizzazione del *Cantico dei drogati*²² e di *Senza orario senza bandiera*, il primo album dei New Trolls.²³

Per *La città vecchia* sono invece state individuate dagli studiosi diverse fonti: c’è chi rileva analogie con la poesia *Città vecchia* di Umberto Saba, chi con la canzone *Bistrot* di George Brassens, chi con qualche verso della poesia *Rue Marignon* di Borzini, chi con la poesia *Embrasse-moi* di Jacques Prévert.²⁴ Nessuna ipotesi è da escludere, anzi una multipla ispirazione, la compresenza di più fonti, sembra l’ipotesi più plausibile e dimostra chiaramente il modo di procedere del poeta De André che, come evidenzia Francesco Ciabattoni: “preleva tessere testuali e le innesta nelle sue canzoni in modo da far sparire completamente la sutura”.²⁵

1.2 I riferimenti biblici e la letteratura classica

La produzione di De André è ricca di citazioni bibliche. *La ballata del Michè*, ad esempio, ne contiene varie: il canto del gallo associato al suicidio sovrappone infatti il rinnegamento di Pietro²⁶ all’impiccagione di Giuda,²⁷ e l’ora della sepoltura del suicida Michè è la stessa della morte di Cristo. Il quarto LP di Fabrizio De André, *La buona novella*, è invece basato sulla storia di Cristo raccontata nei *Vangeli apocrifi*, noti per la tendenza a umanizzare i personaggi; la canzone *L’infanzia di Maria* si è quasi certamente ispirata al *Protovangelo di Giacomo*, mentre i nomi dei due ladroni, Tito e Dimmaco, che verranno crocifissi insieme a Gesù, sono ripresi dal *Vangelo dell’infanzia* arabo-siriaco. Per *Il Testamento di Tito* De André abbandona il *Nuovo Testamento* per un’incursione nel *Vecchio* attraverso il riferimento ai Dieci comandamenti ricevuti da Mosè che ripropone variati nell’ordine in

un personale ‘contro-comandamento’.

Per quanto riguarda i grandi classici latini e greci, è noto che l’album *Le nuvole* sia ispirato all’omonima commedia di Aristofane che De André riadatta ai suoi tempi fornendone un’interpretazione personale in chiave moderna²⁸ e che, come ci svela Franchini nella biografia del cantautore,²⁹ pochi mesi prima di morire De André avesse ripreso in mano il *De rerum natura* di Lucrezio per comporre un nuovo album. Inoltre, nella copia di *Lettere di parassiti e di cortigiane* di Alcifrone posseduta dal cantautore, ricca di sottolineature e commenti, troviamo il germe di alcuni versi di *Dolcenera* nella lettera di Glicera al poeta Menandro, in cui si parla dei pericoli dell’amore troppo violento che rischia di essere appassionato quanto effimero.

1.3 L’amore per la letteratura straniera e la centralità della cultura francese

Lettore seriale e dalla curiosità innata verso differenti culture, De André è ampiamente influenzato anche dalle letterature straniere. Il brano *Fiume Sand Creek* nacque dalla lettura del libro *La lunga marcia verso l’esilio. Memorie di un guerriero Cheyenne*³⁰ che racconta il massacro avvenuto in Colorado nel 1864 in seguito all’ordine del colonnello Chivington di eliminare il maggior numero di indiani Cheyenne, e probabilmente anche dalla visione del film *Soldato blu* (1970) del regista Ralph Nelson, in cui l’efferata strage è descritta in maniera cruda e realistica, e di *Un uomo chiamato cavallo* (1969) di Elliot Silverstein, due film che capovolgono la prospettiva tradizionale dell’immagine dei colonizzatori bianchi “buoni” e degli indiani “cattivi”.

A Dylan Thomas, poeta, scrittore e drammaturgo gallese, dedica invece una citazione in *Dolce Luna*, dove il verso “la sua ragazza ‘esca dalle lunghe gambe’ fa all’amore niente male” è ricalcato sul titolo di una poesia di Thomas: *Ballad of The Long-legged Bait*,³¹ ovvero “Ballata dell’esca dalle lunghe gambe”.

De André reinterpretò anche il poeta cileno Pablo Neruda, premio Nobel per la letteratura nel 1971. In *Amore che vieni amore che vai* troviamo una ripresa della sua composizione forse più conosciuta, la XLIV dei *Cien sonetos de amor*. I versi di Neruda recitano: “Io t’amo per cominciare ad amarti, per ricominciare all’infinito, per non cessare di amarti mai per questo non t’amo ancora [...] Per questo t’amo quando non t’amo e per questo t’amo quando t’amo”,³² laddove De André: “io t’ho amato sempre, non t’ho amato mai / amore che vieni, amore che vai”.³³

Per quanto riguarda l'album *Storia di un impiegato* Giovanna Zucconi ha rivelato lo spunto letterario di alcune tematiche presenti nel disco: si tratta de *La centrale idroelettrica di Bratsk*, una raccolta del poeta russo Evgenij Aleksandrovič Evtušenko che De André aveva letto prima di comporre l'album e che si ritrova soprattutto nella canzone intitolata *Nella mia ora di libertà*. In una di queste poesie Stenka Razin, un capo cosacco, prima di morire riflette sulla sua vita, interamente volta a combattere per uno zar buono. Ora tutto ciò si rivela ai suoi occhi fallace, arrivando così alla conclusione che non esistano buoni zar. Va ricercata qui l'origine del verso "non ci sono poteri buoni" della canzone di De André.

Suzanne, *Giovanna d'Arco* e *Nancy* sono, invece, libere traduzioni di tre canzoni di Leonard Cohen, poeta, scrittore e cantautore canadese ampiamente conosciuto da De André.³⁴ Cohen amò le traduzioni di De André, la stima era reciproca, e dopo la morte del cantautore genovese volle omaggiarlo: gli dedicò un'intera trasmissione radiofonica e, durante il suo ultimo concerto all'arena di Verona, cantò la sua *Suzanne*.

La canzone *Sally* deriva invece dalla filastrocca inglese *My Mother Said I Never Should Play with Gypsies in the Wood*, cantata dai bambini nelle scuole durante i giochi ma, come spiega Massimo Bubola, in essa sono presenti anche riferimenti alla letteratura latino-americana, a Gabriel García Márquez in particolare.³⁵ Ed è ancora Bubola a svelarci il riferimento letterario dietro la canzone *Parlando del naufragio della London Valow*³⁶ ispirata al romanzo *Uomini e Topi* di John Steinbeck. Inoltre, nel 1981, De André, ancora in collaborazione con Bubola, compose il brano *Titti*, ispirato al libro del brasiliano Jorge Amado dal titolo *Doña Flor e i suoi due mariti*, la cui protagonista è una donna combattuta tra l'amore verso il marito deceduto e il nuovo sposo.

Un altro autore amato da De André fu Álvaro Mutis, al punto che il cantautore genovese gli scrisse domandandogli "se avesse nulla in contrario a che mi appropriassi di qualche pezzo pregiato della sua sterminata gioielleria, per incastonarlo in una canzone che avevo in mente".³⁷ Nacque così *Smisurata preghiera*. In una nota al testo De André ci dice che la canzone è "liberamente tratta dalla saga di *Maqroll il gabbiera* di Álvaro Mutis" ma in realtà è il frutto di una lettura più ampia dell'autore colombiano. Anche questo si evince dai volumi della sua biblioteca dove si trovano sottolineati vari passi, in particolare in *Summa di Maqroll il gabbiera*, *Amirbar* e *La neve dell'ammiraglio*, che troviamo riportati nelle carte preparatorie della canzone con l'indicazione precisa della fonte.³⁸

Ma la cultura che più ha influenzato Fabrizio De André, sia sul piano letterario che musicale, è senza dubbio quella francese. Attraverso Georges

Brassens, il suo modello per eccellenza,³⁹ con il quale condivideva musicalità, tematiche e ideologia, De André scoprì il poeta François Villon che divenne un punto di riferimento. Il cantautore genovese fu attratto dalla sua poesia nata da una vita rocambolesca e così scriverà nella prefazione al libro di poesie dell'autore francese da lui curata: "Un poeta della carità, per lo scandalo delle passioni sfrenate, per le risate scomposte a schernire inauditi dolori, per le inaccettabili sofferenze che sorgono dal tuo canto e toccano il cuore e la mente di chi legge".⁴⁰ Una delle composizioni che ispirò De André fu *Le Testament*, raccolta di duemila versi comprendente una ventina di componimenti relativamente autonomi, i quali sviluppano, tuttavia, nel loro insieme un'unica storia, quella della vita del loro autore. Qui Villon, quasi in punto di morte, vede passare davanti ai suoi occhi amici e nemici e si lamenta per lo scorrere inesorabile del tempo, tema che De André tratta in *Valzer per un amore*.⁴¹ Tra le *Poésies diverses* De André viene invece colpito particolarmente dall'*Épithaphe de Villon*, conosciuto anche come *Ballade des pendus* che lo spinge a comporre una canzone intitolata *La ballata degli impiccati* nell'album il cui titolo deriva dal primo verso di tale canzone: *Tutti morimmo a stento*.⁴²

Sia Brassens che De André si interessarono alla poesia dei cosiddetti poeti maledetti – gli eredi di Villon – una poesia anticonformista che non giudicava né condannava quegli emarginati tanto cari alla poetica dei due cantautori. E a Baudelaire è probabile che De André abbia voluto rendere omaggio fin dal titolo con la canzone *Per i tuoi larghi occhi*: "mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles".⁴³

Tra il 1967 e il 1974, De André traduce e riscrive ben nove canzoni composte da Georges Brassens tra il 1952 e il 1972,⁴⁴ tra queste *l'Assassinat* (1962) che sotto la penna di De André diventa *Delitto di paese*. Ma nella prima strofa troviamo ancora un'esplicita citazione da *Le fleur du mal* di Baudelaire che è assente in Brassens: "Non tutti nella capitale / sbocciano i fiori del male." In *Bocca di Rosa* l'ispirazione brassensiana si incarna in una ripresa dei versi della canzone *Brave Margot*⁴⁵ e nell'immagine del paese intero riunito per guardare la protagonista, così come avveniva per il personaggio brassensiano. Il cantautore di Sète non è il solo francese citato in *Bocca di Rosa*, nel corso del testo ci imbattiamo infatti anche in una citazione non troppo velata da François de La Rochefoucauld: "Les vieillards aiment à donner des bons préceptes, pour se consoler de n'être plus en état de donner de mauvais exemples",⁴⁶ frase che serve da spunto all'autore per una critica verso la saccenteria di chi dispensa la verità senza coscienza.

Nell'ambito della letteratura francese, Liana Nissim⁴⁷ riconosce in *Valzer per un amore* il sonetto di Pierre de Ronsard *Quand vous serez bien vieille?*, in particolare la prima strofa e gli ultimi due versi in cui Ronsard invita a

LANELLO CHE NON TIENE

“cogliere le rose della vita” “Cuillez dès aujourd’hui les roses de la vie” lad-dove De André esorta: “vieni adesso finché è primavera”, riproponendo così l’antico *topos* del *carpe diem*. Tra i francesi lo ispirò anche Bernard Dimey, in particolare, la sua ballata *L’amour et la guerre*, musicata da Charles Aznavour, che è la fonte del verso “troppo lontano si spinse a cercare la verità” de *La ballata dell’eroe*, dove l’originale recita: “Où sont-ils à présent les héros de naguère? / Il sont allés trop loin chercher la vérité”.⁴⁸

Questo ricco numero di fonti dimostra quale peso la letteratura abbia avuto nel processo di creazione poetica dell’artista genovese. Nel 1984, in una delle molte interviste in cui gli fu chiesto che incidenza avesse la letteratura nei suoi lavori, egli stesso rispose:

Decisiva. Perché la mia operazione, proprio quella delle origini, è stata di trasportare nelle canzoni dei temi che erano bagaglio della letteratura. Cosa che avevano già fatto prima di noi i tedeschi, attraverso operazioni certo più intuitive che pensate: Kurt Weill o Bertold Brecht in Germania; oppure i contemporanei Brassens, Brel, in Francia. Ho cercato di trasferire, nella loro stessa maniera, certi temi appartenenti esclusivamente alla letteratura in quella che era considerata, in Italia almeno, e a torto, un’arte minore quale la canzone.⁴⁹

L’intento era, dunque, quello di veicolare dei contenuti letterari, ‘alti’, ricorrendo a strumenti non propri della letteratura per raggiungere un pubblico più ampio e così elevarlo con l’ascolto di versi particolarmente significativi. E la tecnica è spesso quella di recuperare, rimontare e rielaborare materiali eterogenei attinti dalle più svariate fonti letterarie. Ma che tale materiale sia attinto da Calvino, da Mutis, da Masters, da Villon o da qualsiasi altra fonte, il testo definitivo risulta sempre personale e capace di trasmettere in maniera originale ed efficace il proprio messaggio.

2. La citazione

Prima di addentrarci nell’analisi dei testi scelti, sarà utile delineare il quadro teorico entro il quale ci si deve necessariamente muovere in nome di una chiarezza terminologica. De André si relaziona alle fonti letterarie attraverso tre strategie: la citazione, la traduzione e la rielaborazione. In questo saggio ci concentreremo sul fenomeno della citazione analizzandone i meccanismi attraverso degli esempi emblematici.

Per Antoine Compagnon, il quale dedica un intero volume alla citazione, “la citation n’a pas de sens en soi, parce qu’elle n’est que dans un tra-

vail, qui la déplace et qui la fait jouer.”⁵⁰ Citare significa dunque mettere in circolazione un oggetto e questo oggetto ha un senso variabile. Argomentando questo concetto lo studioso parla di un insieme formato da un “testo citato” e da un “testo citante” e specifica:

La citation est un énoncé répété et une énonciation répétante: en tant que énoncé, elle a un sens, l’“idée” qu’elle exprime dans son occurrence première (t dans S1); en tant qu’énoncé répétante, elle a également un sens, l’“idée” qu’elle exprime dans son occurrence seconde (t dans S2). Rien ne permet d’affirmer que ses sens sont les mêmes; au contraire, tout laisse supposer qu’ils sont différents.⁵¹

Citare significa, dunque, selezionare, decontestualizzare e successivamente ricollocare qualcosa che può essere anche molto distante dall’ambito in cui viene reinserito. Tale procedimento porta ad instaurare un rapporto intenzionale tra il nuovo contesto ed il riferimento preso in considerazione, il quale, tramite questo processo, può acquistare un senso del tutto nuovo. La citazione appare così come un modo per ribadire immagini e concetti, o per rovesciarli, per affidargli altre significazioni e, creando un dialogo tra i testi, si pone come mezzo di scambio, di diffusione culturale in nome di una letteratura dinamica, in continuo mutamento. È il dialogo tra i testi la chiave di questa dinamicità che non crea mai semplici copie ma testi sempre nuovi.⁵²

Per De André citare significa, di solito, richiamare qualcosa, idee, ambienti o concetti, non mantenendo un approccio diretto al testo originale, perché tali richiami sono funzionali per dire altro, e la citazione non è mai esibita, ostentata, e non è necessariamente segno di un’affinità ideologica o tematica con l’autore citato. Per rendere conto del modo in cui De André utilizza lo strumento della citazione abbiamo scelto come esempi emblematici i richiami a Giuseppe Giusti, Dante Alighieri e Italo Calvino.

2.1 La citazione di Giuseppe Giusti: resistere all’autorità

Giuseppe Giusti è un poeta italiano della prima metà dell’Ottocento, noto soprattutto per i suoi *Scherzi*, satire sulle sventure della vita nell’Italia del Risorgimento. Altro autore dalla vita rocambolesca⁵³ e bohémienne, la sua produzione è caratterizzata da un’ironia spesso malinconica e da una satira dalla veste militante che non sfocia mai nel riso aperto di Carlo Porta. Il primo assalto politico è contro i tiranni sanguinari d’Italia ed è contenuto in *Ghigliottina a vapore* (1833); sulla stessa linea sta *Rassegnazione e proponimento di cambiar vita* (1833), questa volta contro i poliziotti, fino al *Dies irae* (1835), componimento contro Francesco d’Austria, rappresentante della sciagurata politica austriaca in Italia. La consonanza tematica tra il poeta ottocentesco

LANELLO CHE NON TIENE

e il cantautore genovese è presto trovata nello scagliarsi apertamente contro i poteri forti. Ma in De André il riferimento a Giuseppe Giusti va al di là della tematica condivisa ed è piuttosto funzionale a costruire un'ambientazione, a ricreare il clima ottocentesco, a rievocare un periodo storico. La citazione si trova nella canzone *La domenica delle salme*, contenuta all'interno dell'album *Le Nuvole* (1990) che, in origine, doveva intitolarsi, non a caso, *Ottocento*. È lo stesso De André a dirci cosa le nuvole rappresentino:

Le Nuvole, per l'aristocratico Aristofane, erano quei cattivi consiglieri, secondo lui, che insegnavano ai giovani a contestare; in particolare Aristofane ce l'aveva con i sofisti che indicavano alle nuove generazioni un nuovo tipo di atteggiamento mentale e comportamentale sicuramente innovativo e provocatorio nei confronti del governo conservatore dell'Atene di quei tempi. [...] Le mie Nuvole sono invece da intendersi come quei personaggi ingombranti e incombenti nella nostra vita sociale, politica ed economica; sono tutti coloro che hanno terrore del nuovo perché il nuovo potrebbe sovvertire le loro posizioni di potere.⁵⁴

Nel lato A dell'album si dà voce alle tante sfumature del potere, nel lato B si dà voce al popolo. La canzone *La domenica delle salme* è forse la più criptica e, secondo Andrea Cannas, “la più ‘politica’ delle canzoni comprese nell'album *Le Nuvole*”,⁵⁵ rappresenta il fulcro dell'album (è la quarta di otto canzoni in tutto) e chiude il lato A. L'apertura e la chiusura della tematica del potere sono sottolineate da una cornice sonora, il canto delle cicale, che apre l'album e che ritorna nell'ultimo minuto de *La domenica delle salme* a rappresentare il superficiale chiacchiericcio dei “benpensanti” e, insieme, l'unica flebile voce di protesta che è rimasta. All'interno di questa cornice assistiamo a un continuo slittamento tra l'epoca ottocentesca (la canzone *Ottocento*) e l'epoca attuale (il brano *Don Raffae*) che sfocia nella mescolanza atemporale de *La domenica delle salme* in cui, seguendo il volo di un “pettiroso da combattimento”, che secondo molti critici rappresenterebbe la poesia,⁵⁶ assistiamo al susseguirsi di immagini (la costruzione della piramide di Cheope, il terzo Reich – attraverso la rappresentazione del quarto –, la caduta del muro di Berlino) icone di tempi diversi e lontani tra di loro. Nel discorso generale dell'album, lo scopo di questo accostamento di epoche è quello di mostrare come la storia dell'uomo sia sempre uguale a se stessa: pochi dominano a scapito dei molti che pagano pegno. Qui si inserisce anche il riferimento a Giusti e alla situazione ottocentesca e, in particolare, al clima della Restaurazione. Nell'800 cade l'impero napoleonico, nato sugli ideali di uguaglianza, libertà e fraternità, ma che ha finito per diventare un regime

di controllo da parte di un potere dispotico. Al momento del suo crollo, le grandi forze conservatrici d'Europa si organizzano per riportare indietro le lancette della storia, creando un clima ancora più opprimente a livello non solo politico ma anche economico e culturale: la Restaurazione. Allo stesso modo alla fine degli anni '80 del Novecento ci troviamo davanti all'impero sovietico che ancora non è crollato, ma dà avvisaglie di uno sgretolamento di cui il primo segno evidente è la caduta del muro di Berlino; un impero nato, anch'esso, su un grande ideale, quello del comunismo, ma che è diventato un regime totalitario: anche in questo caso, la "morte" degli ideali porta alla riorganizzazione delle forze conservatrici. Questo è il contesto generale e il senso del disco, che spiega tutte le scelte musicali di stampo ottocentesco, la canzone *Ottocento*, in cui il modo di cantare falsamente colto caratterizza l'immaginario falso-romantico di un personaggio incolto e arricchito, e *Don Raffaè*, icona delle mafie, strettamente legate al potere politico ed economico. La risposta di De André a questo ciclico scorrere della storia dell'uomo è, come sempre, libertaria ed è esplicitata dalla frase di Samuel Bellamy, pirata delle Antille del 1700, contenuta nella tasca interna del disco, che recita: "io sono un principe libero e ho altrettanta autorità di fare guerra al mondo intero quanto colui che ha cento navi in mare".⁵⁷

Ritornando al discorso interno alla canzone e al riferimento a Giusti, nella terza strofa de *La domenica delle salme* troviamo due secondini, di cui uno è apostrofato col nomignolo "Baffi di sego":

Nell'assolata galera patria
il secondo secondino
disse a "Baffi di Sego" che era il primo
- si può fare domani sul far del mattino -
e furono inviati messi
fanti cavalli cani ed un somaro
ad annunciare l'amputazione della gamba
di Renato Curcio
il carbonaro.

Ecco il riferimento a Giusti, il quale, nella lirica intitolata *Sant'Ambrogio*,⁵⁸ individuava come caratteristica dei gendarmi austriaci che occupavano l'Italia uno sgradevole odore di sego, il grasso animale con cui questi si ungevano i baffi:

Difatto se ne stavano impalati, / come sogliono in faccia a'
generali, / co' baffi di capecchio e con que' musì, / davanti a Dio,
diritti come fusi. / Mi tenni indietro, ché, piovuto in mezzo / di quella

LANELLO CHE NON TIENE

maramaglia, io non lo nego / d'aver provato un senso di ribrezzo, /
che lei non prova in grazia dell'impiego. / Sentiva un'afa, un alito di
lezzo; / scusi, Eccellenza, mi parean di sego, / in quella bella casa del
Signore, / fin le candele dell'altar maggiore.⁵⁹

Tale riferimento crea dunque l'associazione tra il secondino della canzone e i soldati austriaci, la quale viene rafforzata, per contrasto, dai versi seguenti della canzone, in cui troviamo Renato Curcio (uno dei fondatori delle Brigate Rosse) che viene presentato come un carbonaro, connettendolo così a coloro che lottarono per la liberazione d'Italia dagli austriaci e, in particolare, identificandolo con Pietro Maroncelli, il compagno di prigionia di Silvio Pellico a cui fu amputata una gamba. "Baffi di sego" incarna, dunque, l'immagine del potere oppressivo a cui si contrappone l'immagine del carbonaro Renato Curcio che lotta contro tale potere.

Il riferimento a Curcio è preciso. Io dicevo semplicemente che non si capiva come mai si vedevano circolare per le nostre strade e per le nostre piazze, piazza Fontana compresa, delle persone che avevano sulla schiena assassini plurimi e, appunto, come mai il signor Renato Curcio, che non ha mai ammazzato nessuno, era in galera da più lustri e nessuno si occupava di tirarlo fuori. Direi solamente per il fatto che non si era pentito, non si era dissociato, non aveva usufruito di quella nuova legge che, certamente, non fa parte del mio mondo morale...⁶⁰

La "legge" a cui si riferisce De André è quella approvata il 6 febbraio 1980, conosciuta come "legge sul pentitismo". Nell'ottica di De André Renato Curcio, non avendo approfittato di questa opportunità e non essendosi perciò dissociato, manifestò coerenza. Ancora una volta, come avviene sul piano generale dell'album, l'Ottocento è funzionale a un confronto con la contemporaneità, la citazione non vale di per sé ma è utile a creare un determinato contesto in cui poter paragonare Renato Curcio a un carbonaro che resiste al potere, che lotta contro l'autorità.

2.2 La citazione di Dante Alighieri: rovesciare l'autorità

Se da una parte De André si avvicina a Dante negli intenti etico-civili, rappresentando l'alto e il basso che si mescolano, tanto a livello stilistico quanto sul piano escatologico come avviene nella commedia dantesca, dall'altra parte ci si allontana nelle soluzioni proponendoci un'umana commedia ambientata in un inferno di calviniana memoria in cui *eros* e *thanatos* occupano un posto predominante. Anche in questo caso, come vedremo, non è l'affinità a spingere il cantautore a citare l'autore fiorentino, ma ciò

che rappresenta, ovvero l'autorità culturale. La citazione nel caso di Dante, come dimostra la sua declinazione parodica, è funzionale a un attacco nei confronti dell'autorità.

De André abbracciava la posizione di Michail Bakunin per il quale:

Il potere corrompe sia coloro che ne sono investiti che coloro i quali devono soggiacervi. Sotto la sua nefasta influenza gli uni si trasformano in despoti ambiziosi e avidi, in sfruttatori della società in favore della propria persona o casta, gli altri in schiavi.⁶¹

Contro questo potere De André agisce con l'arma della derisione e con quello dell'indignazione. Il potere viene deriso nella figura del re Carlo Martello,⁶² il quale, tornando vittorioso a casa dopo le gesta belliche contro i Mori, decide di soddisfare i suoi appetiti sessuali – che gli causano più dolore delle ferite riportate in battaglia⁶³ – con una prostituta che incontra ad un ruscello, comportandosi da “gran cialtrone”, scappando via quando la fanciulla gli chiede il denaro per le prestazioni fornitegli. Tutta la canzone, che riprende il genere popolare francese della pastorella, presenta un linguaggio sarcasticamente aulico, con l'eccezione di qualche parola scurrile, accompagnato da una musica solenne, e il riferimento a Dante è contenuto nella variazione parodistica del celeberrimo verso dantesco “poscia, più che 'l dolor, potè 'l digiuno”, tratto dall'episodio del conte Ugolino,⁶⁴ che nella settima strofa della canzone diventa “più dell'onor potè il digiuno”, dove quest'ultimo è esplicitamente legato alla fame sessuale. In questo caso De André sceglie un verso celebre perché vuole che sia facilmente riconoscibile, al fine di desacralizzare l'autorità letteraria. Lo stesso discorso vale per la canzone *Al ballo mascherato*, contenuta nell'album *Storia di un impiegato* del 1973, ma in questo caso De André attacca l'autorità culturale facendosi direttamente beffa del sommo poeta, presentandoci, in linea con Jorge Luis Borges, un Dante invidioso, che spia Paolo e Francesca, i protagonisti del canto V dell'*Inferno*.

In effetti Borges, nei suoi saggi danteschi, analizza il rapporto tra Dante e Beatrice constatando che “Beatrice esistette infinitamente per Dante. Dante, molto poco, forse niente, per Beatrice”;⁶⁵ poi ripensa a Paolo e Francesca, e al fatto che siano uniti per sempre, per quanto nel loro Inferno, e al verso “Questi, che mai da me non fia diviso” così commenta: Dante “con un amore spaventoso, con angoscia, con ammirazione, con invidia, deve aver forgiato questo verso.”⁶⁶

E sempre Borges, più avanti, aggiunge:

C'è qualcosa che Dante non dice, ma che si avverte per tutto l'episodio

L'ANELLO CHE NON TIENE

e forse gli conferisce la forza che ha. Con infinita pietà, Dante ci racconta il destino dei due amanti e sentiamo che prova invidia per quel destino. Paolo e Francesca sono nell'Inferno e Dante si salverà, ma loro si sono amati, mentre lui non ha ottenuto l'amore della donna che ama, di Beatrice. C'è poi una sorta di vanto nelle parole di Francesca, e Dante deve sentirlo come qualcosa di terribile, perché è separato per sempre da Beatrice. Invece quei due reprobati stanno insieme, non possono parlarsi, turbinano nel nero mulinello senza alcuna speranza, nemmeno – ci dice Dante – quella che le sofferenze possano cessare, ma stanno insieme. Quando Francesca parla dice 'noi': parla per sé e per Paolo, altro modo di essere uniti. Sono uniti per l'eternità, condividono l'Inferno, e questo a Dante dev'essere sembrato una specie di Paradiso.⁶⁷

Quella di Borges è una lettura provocatoria nei confronti del canone interpretativo della Commedia dantesca ed è su questa linea che si inserisce anche De André. In tale caso la citazione è intrisa di spirito caustico: *Al ballo mascherato* “della celebrità”, insieme a tanti altri illustri invitati che rappresentano miti e valori del potere e della borghesia con tutte le loro contraddizioni – tra i quali Gesù che rappresenta il clero, ricco ed egoista; la Vergine Maria, offuscata dall'importanza di suo figlio e che rimpiange i tempi in cui era una madre come tutte le altre; l'ammiraglio Nelson, che incarna il mito (e la presunzione) del colonialismo –, troviamo Dante che spia da dietro una porta Paolo e Francesca. Il poeta giudica i due amanti per il loro amore proibito sotto la veste del bigotto moralista, mentre la vera molla che lo spinge è la forte invidia per l'amore passionale che li lega, come aveva interpretato Borges. Il sommo poeta viene poi accusato dalla voce narrante – ecco lo spirito caustico – di strumentalizzare in questo modo un amore sincero e viene poi invitato a fare il “viaggio all'inferno” da solo:

Dante alla porta di Paolo e Francesca
spia chi fa meglio di lui:
lì dietro si racconta un amore normale
ma lui saprà poi renderlo tanto geniale.
E il viaggio all'inferno ora fallo da solo
con l'ultima invidia lasciata là sotto un lenzuolo,
sorpresa sulla porta d'una felicità
la bomba ha risparmiato la normalità,
al ballo mascherato della celebrità.

Il ballo è mascherato perché ogni invitato indossa la maschera dell'ipocrisia. Dante, nella lettura di De André, è a tutti gli effetti un rappresentante del potere che, frustrato, decide di scagliarsi per invidia contro chi è libero.

L'individuo è annichilito da un potere borghese che non lascia spazio al movimento, alla libera espressione, ma forma uomini "costretti ad essere qualcuno secondo le idee altrui."⁶⁸ Paolo e Francesca sono i "normali" che resteranno vivi, mentre Dante e tutti gli altri se ne andranno invece all'inferno quando la bomba esploderà. Qui il piano metaforico e letterale si fondono: in questa dimensione onirica la bomba è insieme, metaforicamente, la bomba della rivoluzione ma anche una bomba reale che dissolve ogni forma di autorità. L'atteggiamento di De André nei confronti di Dante è, dunque, quello di dissacrare l'autorità letteraria, da una parte rovesciandone i versi, rivestendoli di significati che mai avrebbero potuto assumere in Dante, nel caso di *Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers*, e dall'altra, facendone una figura della frustrazione e dell'invidia, aspetti propri di chi sta alle regole del potere ed è privo di libertà, nel caso di *Al ballo mascherato*.

2.3 La citazione di Calvino, il partigiano

Italo Calvino, tra gli esempi chiamati in causa, è senz'altro quello al quale De André si sente più vicino.⁶⁹ Tra il cantautore e il romanziere vi è un'evidente vicinanza politica e ideologica, tematica e pure, in parte, geografica, data la provenienza ligure – anche se di adozione per Calvino – di entrambi.⁷⁰ Nel caso di Calvino la citazione è funzionale all'opportunità di riallacciarsi a un'idea di poesia impegnata. *La canzone di Marinella*⁷¹ è dichiaratamente un omaggio alla scrittura calviniana, particolarmente apprezzata dal cantautore. Lui stesso racconta che Marinella nasce da un fatto di cronaca ed è un tentativo di romanzo familiare: "è una canzone favolistica che si riferiva a certi temi letterari allora in voga, per esempio Italo Calvino che oggi, purtroppo, non ha più la diffusione che aveva un tempo".⁷² È una sorta di imitazione di un modello che avvertiva come forte, allo scopo di promuovere una canzone di tipo colto. D'altronde più volte il cantautore ha rilasciato dichiarazioni in cui sottolineava la necessità di una canzone che avesse determinate caratteristiche. Per quanto non abbia mai accettato l'etichetta di poeta, considerando poesia e canzone come arti distinte,⁷³ affermò che la canzone d'autore, di cui era uno dei principali esponenti, "nasce dall'esigenza di fornire alla musica e al canto un testo letterario, scritto insomma da chi sia padrone dell'arte di raccontare"⁷⁴ e definì se stesso come un creatore di ponti: "cercavo soltanto di gettare un ponte tra la poesia e la canzone, e mi servivo della musica come un pittore si serve della tela".⁷⁵ L'immagine del ponte è importante non solo per il collegamento, ma anche per l'idea di movimento, di trasporto. In un'intervista del 1984 De André, infatti, si riconosce quantomeno un merito, quello di "trasportare nella canzone dei temi che erano bagaglio della letteratura"⁷⁶ e in un'altra ancora ripropone un pensiero di Leonardo Sciascia che diceva

LANELLO CHE NON TIENE

che “la canzone, per essere utile, deve essere scritta da un uomo di cultura che sappia, però, esprimersi in maniera popolare.”⁷⁷

Per confermare queste idee, nel 1964, decide di riservare un contributo particolare a Italo Calvino per stabilire una diretta connessione con uno scrittore partigiano, impegnato e che, oltretutto, ha fatto parte di un'esperienza clamorosa come quella dei *Cantacronache*.⁷⁸

Calvino si mostrò assai interessato a forme di comunicazione artistica che implicassero l'integrazione tra linguaggi diversi: collaborò con Luciano Berio, per il quale scrisse *La vera storia* e cui ispirò *Il re in ascolto*, titolo di un racconto pubblicato su *la Repubblica* del 12 Agosto 1984, nonché dell'ultima storia contenuta in *Sotto il sole giaguaro*.⁷⁹ Berio disse di lui:

A Italo le canzoni piacevano perché lì si capiscono tutte le parole (al contrario di quanto può avvenire con la musica di Palestrina, Beethoven, Webern e Stravinskij), e la musica di una canzone sostiene e rinforza, con mezzi assai semplici, quello che le parole, anch'esse necessariamente semplici, dicono già in maniera esplicita.⁸⁰

Ciò ci fa capire che, per Calvino, musica colta non era necessariamente sinonimo di musica difficile, ma al contrario di musica accessibile, semplice, sul piano testuale come su quello musicale. Quella con Berio non fu l'unica esperienza, la sua *Avventura di due sposi* diventò la *Canzone triste* musicata da Sergio Liberovici e, quando nasce il gruppo *Cantacronache*, Calvino, sanremese di adozione, insieme ad altri letterati,⁸¹ decise di aderire al progetto per concepire una canzone impegnata, letteraria, diametralmente opposta a quella proposta dal festival della canzone leggera che, ormai da qualche anno, dava lustro alla sua città. Calvino, in seno a questo progetto, si inserì nel filone dell'impegno e del mito resistenziale con tre canzoni che, “giocate sulla contrapposizione stilistica tra strofa e ritornello (tono intimista e tono declamatorio), sorrette dalla musica di Liberovici, costruite sui modelli dell'avanguardia musicale degli anni 1945-60, [...] lasciano indovinare uno spiraglio di speranza”.⁸² Queste canzoni sono: *Il padrone del mondo* (1959) dove viene sottolineata la forza della libertà individuale di agire; *Oltre il ponte* (1959), che rimanda la parola alle generazioni future; e *Dove vola l'avvoltoio?* (1958), in cui contrappone un panorama di guerra e uno di pace. Proprio quest'ultima è la canzone ripresa da Fabrizio De André ne *La guerra di Piero* (1964) e i due brani sono legati dal filo rosso della causa antimilitarista. Il richiamo è contenuto nella seconda strofa della canzone:

Lungo le sponde del mio torrente
voglio che scendan i lucci argentati,
non più i cadaveri dei soldati

portati in braccio dalla corrente.

Laddove il testo calviniano *Dove vola l'avvoltoio?* recita:

Nella limpida corrente
ora scendon carpe e trote
non più i corpi dei soldati
che la fanno insanguinar.

Per quanto le canzoni di Calvino fossero i testi meno conosciuti, e probabilmente anche meno riusciti, della sua produzione, De André sceglie di omaggiarlo come paroliere per musica, perché è in queste vesti che Calvino mostra con particolare evidenza il suo impegno civile nella Resistenza, più esplicitamente di quanto facesse in letteratura. In questo caso la citazione è dunque funzionale per De André alla celebrazione e al rilancio della figura di un intellettuale poeta/cantastorie impegnato: Calvino è il partigiano che resiste all'autorità opponendosi ad essa con la forza della parola.

Conclusion

In questo percorso sonoro contro l'autorità fatto di derisione e resistenza, notiamo come il testo originale – che le citazioni siano alluse o esplicite – attraversi un processo di risemantizzazione, finendo per essere perfettamente inglobato all'interno di un'opera sempre nuova. All'interno di questo processo il dialogo intertestuale con l'ipotesto resterà costante, assumendo i diversi significati che abbiamo messo in luce. Appare così evidente che la citazione, nella produzione deandreaiana, non sia mai una semplice riproposizione. Il mosaicista De André, come amava appellarsi lui stesso,⁸³ mette insieme delle tessere per costruire nuove significazioni, e così le canzoni, pur partendo da una specifica ispirazione letteraria, si fanno portatrici di una propria poetica, nuova e pienamente deandreaiana.

Stefania Bernardini

Aix-Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France

Bibliografia

Abbrugiati, Perle. «*Dans l'eau de la claire fontaine. Sur trois traductions de Brassens en italien*». Cahiers d'études romanes, 24. Aix en Provence: PUP, 2011.

Accrocca, Elio Filippo. *Ritratti su misura di scrittori italiani: notizie biografiche, confessioni, bibliografie di poeti, narratori e critici*. Venezia: Sodalizio del libro, 1960.

Bakunin, Michail. *Stato e anarchia*. Milano: Feltrinelli, 1979

Barthes, Roland. *Théorie du texte*, in *Œuvres Complètes*. Tomo II. Paris: Seuil, 1973.

Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Claude Pichois (a cura di). Parigi: Gallimard, Collection Folio Classique, 1984.

Benussi, Cristina. *Introduzione a Calvino*. Bari: Laterza, 1996.

Berio, Luciano. *Le note invisibili*. "L'Unità", 12 gennaio 1988.

Bigoni, Bruno, Giuffrida, Romano (a cura di). *Fabrizio De André. Accordi eretici*. Milano: Euresis Edizioni, 1997.

Borges, Jorge Luis. *Nove saggi danteschi*. Milano: Adelphi, 2001.

Borzini, Remo Abelardo. *Osterie genovesi. I tabernacoli dell'onesto peccato*. Genova: Fratelli Frilli editore, 2005.

Calvino, Italo. *Le città invisibili*. Cles: Mondadori, 2014.

Calvino, Italo. *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Mondadori, 1993.

Cannas, Andrea. "Dai diamanti non nasce niente, dal letame un gelsomino: il discorso sospeso di *Utopia fra Via del Campo di De André e la Bersabea di Calvino*". *ABITARE. Approcci interdisciplinari e nuove prospettive*. Boi, Luciano, Cannas, Andrea e Vargiu Luca (a cura di). La Biblioteca di Medea, Vol. I. Cagliari: UNICAPress, 2019.

Cannas Andrea. "Appunti per un Canzoniere "eretico" del Novecento: Italo Calvino." AA.VV. *Atti del Convegno internazionale di italianistica Dalle Belle Lettere alla letteratura di massa*. Breslavia: Wyższą Szkołę Filologiczną we Wrocławiu, 2017.

Cannas, Andrea. "Il funerale di *Utopia come segno dell'Apocalisse. La domenica delle Salme di Fabrizio De André*". *Musica Pop e testi in Italia dal 1960 a oggi*. Ceccarelli, Andrea, Migliozi, Mary e Orsi, Marianna (a cura di). Ravenna: Longo editore, 2015.

Ciabattoni, Francesco. *La citazione è sintomo d'amore. Cantautori italiani e memoria letteraria*. Roma: Carocci, 2016.

Compagnon, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979.

Cotto, Massimo. *Doppio lungo addio. Fabrizio De André raccontato da Massimo Bubola*. Reggio Emilia: Aliberti, 2006.

Cotroneo, Roberto. *Fabrizio de André, Come un'anomalia*. Torino: Einaudi, 1999.

Da Todi, Jacopone. *Le Laude*. Papini, Giovanni (prefazione). Firenze: Libreria Editrice Fiorentina, 1923.

- De André, Fabrizio e Gennari, Alessandro. *Un destino ridicolo*. Torino: Einaudi, 1996.
- De' Medici, Lorenzo, *Canti carnascialeschi*. Paolo Orvieto (a cura di). Roma: Salerno editore, 1991.
- Dentro Faber. Fabrizio De André*, vol. III: *Le Donne*. Milano: Mondadori, 2011.
- Eco, Umberto. *Apocalittici e integrati*. Milano: Bompiani, 1985.
- Fasoli, Dorian. *Fabrizio De André. Passaggi di tempo*. Roma: Edizioni Associate, 1999.
- Floris, Gonaria. "Amistade e Disamistade nel sardo De André, fra universi leopardiani e stampi deleddiani". *Cantami di questo tempo Poesia e musica in Fabrizio de André*. Cannas, Andrea, Floris, Antioco, Sanjust, Stefano (a cura di). Cagliari: Aipsa edizioni, 2007.
- Follero, Daniele (a cura di), *Concept Album*, Bologna: Odoja, 2009.
- Fondazione Fabrizio De André O.n.l.u.s. *Fabrizio De André, Sotto le ciglia chissà. I diari*. Milano: Mondadori, 2016.
- Franchini, Alfredo. *Uomini e donne di Fabrizio De André*. Genova: Fratelli Frilli, 2005.
- Gambe di legno. *Memorie di un guerriero Cheyenne*. Milano: Rusconi, 1970.
- Giusti, Giuseppe. *Versi editi ed inediti*. Livorno: ed. Tellini, 1864.
- Harari, Guido (a cura di). *Una goccia di splendore*. Milano: Rizzoli, 2008.
- Jammes, Francis. *Les deuils des primevères (1898-1900)*. Paris: Gallimard, 1967.
- Jammes, Francis. *Clairières dans le ciel (1902- 1906)*. Paris: Gallimard, 1980.
- La Sacra Bibbia*, Torino: CEI, 1994.
- Leopardi, Giacomo. *Poesie e Prose*. Volume I., Rigoni M.A. (a cura di). Milano: Mondadori, I Meridiani, 1987.
- Leopardi, Giacomo. *Paralipomeni della Batracomiomachia*. Bazzocchi Marco Antonio, Bonavita Riccardo (a cura di). Roma: Carocci, 2002.
- Mannerini, Riccardo. *Il sogno e l'avventura. Poesie 1955-1980*. De Nicola Francesco, Caprile Maria Teresa (a cura di). Genova: Liberodiscrivere Editore, 2009.
- Marucci, Marianna. "Il «mosaicista» De André. Sulla genesi e la composizione dei testi di un cantautore". *Poesia e canzone nell'Italia contemporanea. Il suono e l'inchiostro: cantautori, saggisti, poeti a confronto*. Centro Studi Fabrizio De André (a cura di) Milano: Chiarelettere, 2009.
- Neruda, Pablo. *Poesie d'amore*. Roma: Grandi Tascabili Economici, Newton, 1975.
- Pavese, Cesare. *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*. Torino: Einaudi, 1997.
- Pellico, Silvio. *Le mie prigionie*. Silvia Spellanzon (a cura di). Segrate: BUR Rizzoli, 1984.
- Signorini, Maddalena. "«Per ridarmi al presente»". Fabrizio De André annota i suoi libri." *Scrivere, leggere, conservare. A colloquio con Armando Petrucci*. Nadia Cannata e Maddalena Signorini (a cura di). Roma: Società filologica, 2014.

LANELLO CHE NON TIENE

Storti, Riccardo. *Codice Zena*. Milano: Aereostella, 2005.

Thomas, Dylan. *Poesie*. Senesi Roberto (a cura di). Milano: Guanda, 2017.

Villon, François. *Poesie*. De André, Fabrizio (*Prefazione*). Milano: Feltrinelli, 1996.

Vitale, Maurizio (a cura di). *Rimatori comico-realistici del Due e Trecento*. Vol. I. Torino: UTET, 1956.

Viva, Luigi. *Non per un Dio ma nemmeno per gioco. Vita di Fabrizio De André*. Milano: Feltrinelli 2006.

Interviste

Intervista rilasciata da Fabrizio De André a Giancarlo Susanna, *Stormy Weather. Intervista a De André*. “Music”, autunno 1990.

Intervista rilasciata da Dori Ghezzi a Teresa Marchesi. *Leonard e Fabrizio, quelle linee parallele percorse dai grandi poeti a volte si incontrano*, “Huffpost”, 11 Novembre 2016.

Intervista rilasciata da Fabrizio De André a Andrea Podestà, *Quattro mani per nove ballate*, “L’Espresso”, 18 settembre 1996.

Intervista rilasciata da Fabrizio De André a Dorian Fasoli. *Fabrizio De André, Un sogno mediterraneo. De André da Genova riprende contatto col mondo*. “Il Manifesto”, 22 Aprile, 1984.

Intervista rilasciata da Fabrizio De André a “Tutto”, *Ho scelto la strada dei campi*.

Intervista, “Tutto”, Numero speciale, Castagna Lucia, Formentin Dario (a cura di), maggio 1979.

Intervista rilasciata da Fabrizio De André a Luigi Bianco, *Ho imparato a cantare, ma non mostrerò mai i denti come Massimo Ranieri*, “Oggi”, 1972.

Intervista rilasciata da Fabrizio De André ad Andrea Podestà, *Quattro mani per nove ballate*, “L’Espresso”, 18 settembre 1996.

Note

1 Oltre al romanzo edito, scritto a quattro mani con Alessandro Gennari e intitolato *Un destino ridicolo* (1996), De André è stato autore di versi rimasti inediti e contenuti nelle sue preziose agende personali conservate nell'archivio Fabrizio De André presso la Biblioteca di Area Umanistica di Siena.

2 Derivato dalla marca di matite colorate Faber-Castell e motivato dalla sua grande passione per i colori. Nel resoconto della vita di Fabrizio De André scritta da Luigi Viva sono riportati diversi episodi che videro protagonisti i due artisti, e svariati commenti tra i quali questo di Paolo Villaggio: “Tutto considerato è stato importante crescere insieme, perché eravamo molto intonati; si cantava a due voci, io pensavo che ci fosse un coro, invece no. Erano due voci soliste, nei giochi, negli scherzi, in tutto” (Viva 2006: 74).

3 Ibidem.

4 Racconta De André: “Una sera ci incontrammo al cinema e dopo aver visto la Battaglia di Algeri andammo alla Foce con la sua macchina e lì davanti al mare abbiamo discusso tutta la notte di colonialismo, di guerre di liberazione e del contenuto del film. Umanamente ci siamo trovati” (*Ivi*: 122).

5 Ma lo dichiarò pubblicamente solo diversi anni dopo, per evitare che il suo gesto di puro affetto venisse etichettato come una manovra commerciale.

6 L'alterco è una forma di poesia cantabile tipica della cultura sarda in cui due poeti si fronteggiano a colpi di versi (Floris 2007: 135).

7 È il caso de *L'anima dell'indiano* di C.A. Eastman che l'autore possedeva in due edizioni, una dell'83 e una del '94. Sulla biblioteca di Fabrizio De André e i suoi meccanismi di annotazione e scrittura si vedano il contributo di Marianna Marucci (Centro Studi Fabrizio De André. 2009:104–121) e quello di Maddalena Signorini (2014: 85-104).

8 Fabrizio De André: “Di Maria dicono fosse figlio / sulla croce sbiancò come un giglio”, laddove Jacopone da Todì: “O figlio, figlio, figlio! figlio, amoroso giglio, figlio, chi dà consiglio al cor mio angustiato?”.

9 Fabrizio De André: “Figlio, figlio povero figlio eri bello bianco e vermiglio” dove Jacopone da Todì: “Figlio bianco e vermiglio, figlio senza simiglio figlio a chi m'appiglio? figlio, pur m'hai lassato”.

10 *Volume I*, 1967.

11 *Storia di un impiegato*, 1973.

12 Il riferimento all'anima che prende il volo si trova in due punti della canzone. De André costruisce, infatti, una cornice formata da un incipit che ritroviamo, rovesciato, alla fine del brano: “Cominciai a sognare anch'io insieme a loro / Poi l'anima d'improvviso prese il volo” (primi due versi, incipit) e “E l'anima d'improvviso prese il volo / Ma non mi sento di sognare con loro / No, non mi riesce di sognare con loro” (ultimi tre versi). *Un malato di cuore, Non al denaro non all'amore né al cielo*, 1971. Sono invece svariati gli episodi legati al volo nella Divina Commedia, si pensi al volo—reale—del mostro Gerione verso le Malebolge (*Inferno*, XVII) e, in opposizione, a quello degli angeli nel Paradiso (*Paradiso*, XXXI), al folle volo di

LANELLO CHE NON TIENE

Ulisse verso la conoscenza che oltrepassa i limiti divini (*Inferno*, XXVI) e, ancora, al volo – spirituale – di Dante verso Dio (*Paradiso*, XV).

13 *Volume III*, 1968.

14 Ritroviamo Collodi, o meglio il suo più celebre personaggio, Pinocchio, nei versi: “Voi che avete cantato sui trampoli e in ginocchio / Coi pianoforti a tracolla vestiti da Pinocchio”, ma anche nel “Pinocchio fragile” de la canzone *Il bombarolo* (*Storia di un impiegato*, 1973). Il riferimento a Silvio Pellico è invece individuabile nell’allusione all’episodio dell’amputazione della gamba di Piero Maroncelli, descritto nel libro *Le mie prigioni* (Pellico 1832). Circa Oswald de Andrade è lo stesso De André a suggerire al suo ascoltatore la lettura del poeta nelle note al testo: “si veda Serafino Ponte Grande di Oswald de Andrade”. Inoltre, in un’intervista De André dichiarò: “Tra i molti poeti sudamericani che conosco, Oswald de Andrade è uno dei miei preferiti, probabilmente per quel suo atteggiamento comportamentale oltre che poetico totalmente libertario, per quel suo anticonformismo formale che lo fa essere qualcosa di più e di meno e comunque di diverso da un poeta in senso classico. E poi è dotato di un umorismo caustico difficilmente riscontrabile in altri poeti dei primi del Novecento”. In Giancarlo Susanna, *Stormy Weather. Intervista a De André*, autunno 1990.

15 Trascrizione in Harari (2008: 216).

16 *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* è sia il titolo della poesia sia quello della raccolta poetica, comprendente dieci componimenti, pubblicata postuma da Einaudi nel 1951.

17 Prende il nome di *concept* album una produzione discografica in cui tutte le canzoni ruotano intorno ad un unico tema o in cui tutte le canzoni hanno un significato in sé conchiuso ma o sono legate tra loro o sviluppano complessivamente una storia. Il *concept* album si presenta dunque come un’unità coerente. Per approfondimenti sull’argomento si veda Follero: 2009.

18 In seguito alla diffusione della canzone ci fu un fraintendimento di essa da parte del boss camorrista Raffaele Cutolo il quale, recluso nel carcere di Belluno, scrisse a De André per complimentarsi per il brano e per la sua bravura nel cogliere così bene la sua personalità e la sua situazione in carcere pur senza averlo mai incontrato.

19 “Quando ci conoscemmo Remo aveva circa cinquant’anni e io ne avevo quattordici. Però a me piaceva il suo modo di parlare, di raccontare le storie ; a lui evidentemente piaceva il modo in cui le ascoltavo ” e continua sottolineando una totale dedizione verso il poeta: “lo seguivo come un cane!” (Borzini 2005: 7–8).

20 Fabrizio De André, *Crêuza de mă*, 1984: “E a ‘ste panse veue cose che daià / cose da beive, cose da mangià / frittua de pigneu giancu de Purtufin / çervelle de bae ‘nt’u meximu vin / lasagne da fiddià ai quattro tucchi / paciùgu in aegruduse de lévre de cuppi.” Borzini: “Scampi dal dorso d’oro [...] e triglie dall’occhio malizioso e dal poncho rosso, come Garibaldi. E totanetti gonfi di afrodisiaca bontà, corolle carnose di fiori strani da odorarsi con i denti. E ‘muscoli’ fragranti, misteriosi cofanetti d’onice foderati in seta bianco-antico, che mettono in mostra attraverso uno strizzar di valve, la perla rosa che è bava di sirena”. *Ivi*: 44-45. E ancora: “Lasagne che sono vere lasagne, cioè fatte in casa con tutti i crismi e condite con un pesto in

grado di far resuscitare i morti del cimitero-giardino.” *Ivi*: 84.

21 Fabrizio De André, *La città vecchia* (*La città vecchia / Delitto di paese*, 1965) : “Una gamba qua una gamba là / Gonfi di vino / Quattro pensionati mezzo avvelenati / Al tavolino / Li troverai là col tempo che fa / Estate inverno / A stratraccannare a strameledir / Le donne il tempo ed il governo. // Loro cercan là la felicità / Dentro a un bicchiere / Per dimenticare d’esser stati presi / Per il sedere / Ci sarà allegria anche in agonia / Col vino forte / Porteran sul viso l’ombra di un sorriso / Fra le braccia della morte”; Borzini : “Là in fondo, all’ultimo tavolo verso il retrobottega, c’è invece un ubriaco. Parla a se stesso, sottovoce. [...] La nuora della Cumbin è pallida, ha gesti lenti, sfiniti. Creatura surrealistica, fatta forse più di dolore che di carne. Altri due avventori sono resi malinconici dai riflessi dei bicchieri vuoti. Il primo è intento a una somma. Scrive sul tavolo con un frammento di biro. Sbaglia, riprende dall’inizio, una cifra sotto l’altra. Il compare lo segue, attento, grifagno. [...] Tutti ci guardano là dentro. Ci guardano i due compari che hanno finito la loro contabilità e la donna dalla presenza irreal; è appoggiata contro il muro di fondo e sembra la sua ombra. Ci guarda anche l’ubriaco con grandi occhi liquidi. E forse la stessa Cumbin, dall’angolo più scuro, non ci perde di vista. Ora c’è silenzio nell’osteria. Ed aria da personaggi in cerca d’autore.” (*Ivi*: 29–30).

22 *Tutti morimmo a stento*, 1968. Tale canzone, scritta insieme da De André e Mannerini, è il risultato della rivisitazione di alcuni versi della poesia *Eroina* di Mannerini: “Come potrò dire / a mia madre / che ho paura? [...] Ho licenziato / Iddio / e buttato via una donna [...] Sono sospeso a un filo / che non esiste / e vivo la mia morte / come un anticipo terribile [...] Solo quando / scadrà l’affitto / di questo corpo idiota / avrò un premio. / Sarò citato / di monito a coloro / che credono sia divertente / giocare a palla col proprio cervello.” (Mannerini 2009).

23 Fabrizio de André sentì suonare dal vivo i New Trolls e ne rimase impressionato. Gli venne così l’idea di un progetto che mettesse insieme la loro musica e le poesie di Mannerini e ne parlò con Gian Piero Reverberi, il produttore di *Tutti morimmo a stento*. Ricorda Reverberi: “Stavo lavorando con Fabrizio a *Tutti morimmo a stento* e avevamo a disposizione gran parte del materiale di quel poeta navigatore che fu Riccardo Mannerini. Fabrizio, naturalmente, poté usarne una parte per il suo LP, però non tutta quella materia gli era consona. Inoltre, in quel momento stavo anche io producendo i New Trolls, assai apprezzati da Fabrizio, così mi disse: “perché non usiamo alcune idee di Mannerini per fare qualcosa con il gruppo?” Così stralciammo i testi più adatti a questa specie di viaggio immaginifico che prese il nome di *Senza orario senza bandiera*” (*Codice Zena* 2005).

24 Precisamente tra i primi due versi della canzone – “nei quartieri dove il sole del buon Dio non dà i suoi raggi / ha già troppi impegni per scaldar la gente d’altri paraggi” – e i versi della poesia che recitano: “Le soleil du bon dieu ne brille pas de notre côté / Il a bien trop à faire dans les riches quartiers”. Quest’ultima sembra alla scrivente l’ipotesi più fondata.

25 Ciabattoni 2016: 91

26 Matteo XXVI, 75: E Pietro si ricordò delle parole dette da Gesù: “Prima che il gallo canti, mi rinnegherai tre volte.”

LANELLO CHE NON TIENE

27 Matteo XXVII, 5: “Ed egli, gettate le monete d’argento nel tempio, si allontanò e andò ad impiccarsi.”

28 In un’intervista rilasciata nel 1990 a Giancarlo Susanna per il Mensile “Music” (consultabile on-line nel sito www.railibro.rai.it) De André dichiara: “Mentre le Nuvole per l’aristocratico Aristofane erano quei cattivi consiglieri, secondo lui, che insegnavano ai giovani a contestare [...] le mie nuvole sono invece da intendersi come quei personaggi ingombranti e incumbenti nella nostra vita sociale, politica ed economica, sono tutti coloro che hanno terrore del nuovo perché il nuovo potrebbe sovvertire le loro posizioni di potere.”

29 Franchini 2005: 123.

30 Gambe di legno 1970.

31 Poesia contenuta nella raccolta *Deaths and Entrances*, 1946.

32 Neruda 1975.

33 *Amore che vieni amore che vai*, Volume III, 1968.

34 *Suzanne, Joan of Arc e Seems So Long Ago, Nancy*. Svariate fonti testimoniano tale stima, si veda Viva 2006 e l’intervista rilasciata da Dori Ghezzi a Teresa Marchesi per Huffpost l’11 novembre 2016, consultabile all’indirizzo https://www.huffingtonpost.it/dori-ghezzi/leonard-e-fabrizio-quelle-linee-parallele-percorse-dai-grandi-poeti-a-volte-si-incontrano_b_12913500.html

35 Massimo Bubola racconta che alle strofe iniziali riprese dalla filastrocca “si sono aggiunte le ultime due, quelle dove compaiono Pilar del Mare e il Re dei Topi. Pilar del Mare era figlia di quella letteratura latina [-americana] di cui ci cibavamo io e Fabrizio, soprattutto di Gabriel García Márquez. Pilar non è un nome scelto a caso, ma si riferisce a un personaggio di *Cent’anni di solitudine*. Il Re dei Topi, invece, è un omaggio a *El Topo* di Jodorowsky e al suo surrealismo. Sally è dunque una canzone strana, in cui le prime due strofe hanno come riferimento il folk inglese, poi c’è una strofa latino-americana e un finale tra Jodorowsky e Buñuel” (Cotto 2006: 32).

36 *Ivi* (55).

37 Intervista di Fabrizio De André rilasciata ad Andrea Podestà, *Quattro mani per nove ballate*, “L’Espresso”, 18 settembre 1996. Riportata in Cotroneo (1999: 271).

38 *La neve dell’ammiraglio* (*La nieve del almirante*) è il primo libro di una trilogia di Mutis composta dal seguente *Ilona arriva con la pioggia* (*Ilona llega con la lluvia*) e infine *Un bel morir*. Il secondo romanzo della trilogia fu sceneggiato nel 1996 da Sergio Cabrera, un regista colombiano, e la colonna sonora fu di De André: *Desmedida Plegaria* traduzione di *Smisurata Preghiera*.

39 In tantissime occasioni De André riveste Georges Brassens del ruolo di maestro e grande ispiratore: “Per me ascoltare Brassens equivaleva a leggere Socrate: insegnava come comportarsi o, al minimo, come non comportarsi.”

40 Nella stessa prefazione De André sottolinea la stretta connessione tra Villon e coloro che lo hanno avuto per modello, ovvero Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, oltre a De André stesso: “c’è un filo o piuttosto una corda spessa che lega l’antico maestro ai suoi allievi dalle più disparate inclinazioni.” (De André 1996).

41 *Valzer per un amore / La canzone di Marinella*, 1964; poi in *Canzoni*, 1974.

42 La prima strofa della ballata recita: “Tutti morimmo a stento / ingoiando l’ulti-

ma voce / Tirando calci al vento / Vedemmo sfumare la luce ”.

43 Nel sonetto di Baudelaire intitolato *La Beauté* leggiamo infatti: “Car j’ai pour fasciner ces dociles amants, / de purs miroirs qui font toutes choses plus belles: / mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles.” (Baudelaire 1857).

44 Queste le nove canzoni di Brassens e le rispettive riscritture deandriane: *Le verger du roi Louis* / *La morte*; *La marche nuptiale* / *Marcia nuziale*; *La prière* / *Preghiera in gennaio*; *Dans l’eau de la claire fontaine* / *Nell’acqua della chiara fontana*; *Le gorille* / *Il gorilla*; *Le père Noël et la petite fille* / *La leggenda di Natale*; *L’assassinat* / *Delitto di un paese*; *Les passantes* / *Le passanti*; *Mourir pour des idées* / *Morire per delle idee*. Per un approfondimento su alcune traduzioni deandriane di Brassens si veda Abbrugiati (Cahiers d’études romanes, 24 | 2011:151–170).

45 In particolare i versi “Les gendarmes, mêm’ mes gendarmes / Qui sont par natur’ si ballots / Se laissaient toucher par les charmes / Du joli tableau” e, ai versi: “Mais les autr’s femmes de la commune / Privées d’eux époux, d’eux galants / Accumulèrent la rancune / Patiemment.” Georges Brassens, *Brave Margot*, 1952.

46 “Gli anziani amano dare dei buoni precetti, per consolarsi di non essere più in grado di donare dei cattivi esempi” (traduzione della scrivente), che nella rielaborazione deandriana diventa: “Si sa che la gente dà buoni consigli / sentendosi come Gesù nel tempio. / Si sa che la gente dà buoni consigli / se non può più dare il cattivo esempio”. *Bocca di rosa*, 1967.

47 Nissim (1997: 131).

48 “Dove sono andati adesso gli eroi di poco fa? / Sono andati troppo lontano a cercare la verità” (traduzione della scrivente).

49 Fabrizio De André, *Un sogno mediterraneo. De André da Genova riprende contatto col mondo*, intervista a Doriano Fasoli, “Il Manifesto”, 22 Aprile, 1984.

50 Compagnon (1979: 38).

51 *Ivi* (68).

52 Particolarmente efficace è, a questo proposito, la definizione di intertesto formulata da Roland Barthes: “Épistémologiquement, le concept d’intertexte est ce qui apporte à la théorie du texte le volume de la socialité: c’est tout le langage, antérieur et contemporain, qui vient au texte, non selon la voie d’une filiation repérable, d’une imitation volontaire, mais selon celle de l’une dissémination—image qui assure au texte le statut, non d’une reproduction, mais d’une productivité”. (Barthes 1973: 1683).

53 Durante gli anni universitari a Pisa frequentò salotti, bettole, teatri e soprattutto il famoso caffè dell’Ussero, dove improvvisava, a braccio, proprio i suoi famosi “scherzi”, tra gli applausi del pubblico.

54 Giancarlo Susanna, *Stormy Weather. Intervista a De André*, “Music” consultabile on-line sul sito www.railibro.rai.it.

55 Cannas (2015: 123–134). Qui l’autore fornisce un’ampia ed esaustiva analisi della canzone *La domenica delle Salme*.

56 E che non a caso richiama alla mente di un letterato pensieri e opere di importanti autori, alla mia il concetto di leggerezza calviniano, che comporta l’osservazione delle cose dall’alto per poterle cogliere nella loro totalità ed essenza, e il volo del

LANELLO CHE NON TIENE

topo Leccafondi nei leopardiani *Paralipomeni della Batracomiomachia* che, fuori da una coerente cronologia, sorvola sul mondo e sulla sua storia. Cfr. Calvino, Italo. *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*, Milano: Mondadori, 1993. E cfr. Leopardi 2002: cap. VII.

57 Nell'intervista a G. Susanna, *cit.*, quando gli viene chiesta qualche informazione sul pirata in questione, De André risponde: "Non se ne sa un gran che, a parte alcuni dati: 1) non ebbe mai nessuna "lettera di corsa" da parte di nessun sovrano dell'epoca: fu quindi un pirata e non un corsaro. 2) Non uccise mai nessuna delle sue vittime limitandosi a portar via loro le navi, e talvolta neppure quelle, ma sottoponendo i proprietari e le loro ciurme a lunghe ed accorate prediche moralistiche del tipo "Voi non siete che dei pavidi conigli, lavorate per degli immondi sfruttatori davanti a cui strisciate facendovi imbottire il sedere di pedate" ecc. ecc. 3) Morì annegato nella seconda metà del '700 dopo aver costituito una sorta di Repubblica Libertaria in un isolotto del Medio Atlantico. 4) Rimbaud chiamò Bellamy il proprio panfilo con il quale, pare, si diede anche al commercio di schiavi, cosa che Bellamy si era guardato bene dal fare."

58 La lirica prende spunto da un fatto realmente accaduto: Giusti, ospite a Milano di Alessandro Manzoni, fece visita alla basilica di Sant'Ambrogio e al suo interno s'imbatte in un gruppo di soldati austriaci. Ad un primo sentimento di repulsione nei confronti dell'oppressore, si sostituisce un'empatia nei confronti di quei soldati che, lontani dalla patria, si ritrovano a rendere schiavi altri uomini, gli italiani, essendo loro per primi schiavi di un potere che li tiene lontani dalle loro case. Il canto intonato dai soldati suscita commozione nel poeta e dà vita a una profonda riflessione sul potere che impugna la vita degli uomini per disporne a suo piacimento.

59 Giusti (1864).

60 Fasoli (2003: 68–69).

61 Bakunin (1979: 162).

62 *Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers* (1963).

63 Nella seconda strofa: "ma più che del corpo le ferite / da Carlo son sentite le bramosie d'amor."

64 *Inferno*, Canto XXXIII.

65 Borges (2001: 95).

66 *Ivi* (95–96).

67 *Ivi* (127–128).

68 Fabrizio De André, notazione all'interno della sua copia personale di José Saramago, *L'anno della morte di Ricardo Reis* (1997: 47), conservata all'Archivio di Siena.

69 In *Dai diamanti non nasce niente, dal letame un gelsomino: il discorso sospeso di Utopia fra Via del Campo di De André e la Bersabea di Calvino*, Andrea Cannas affianca la città vecchia Di Fabrizio De André a Bersabea, una delle "città invisibili" calviniane, sottolineando la consonanza poetica e filosofica dei due autori. In *ABITARE. Approcci interdisciplinari e nuove prospettive* (Boi, Cannas e Vargiu 2019).

70 Come è noto Calvino nacque a Cuba, ma lui stesso dichiarò: "Della mia nasci-

ta d'oltremare conservo solo un complicato dato anagrafico (che nelle brevi note bio-bibliografiche sostituisco con quello più "vero": nato a Sanremo)" (Accrocca 1960: 111).

71 Pubblicata nel 45 giri *Valzer per un amore* del 1964.

72 In *Dentro Faber. Fabrizio De André*, vol. III: *Le Donne*, Mondadori, Milano, 2011.

73 "Rimango dell'idea che poesia e canzone siano due arti assolutamente diverse e distinte, ma sono altrettanto convinto, come lo era il buon Benedetto Croce, che non esistano arti maggiori o minori, ma semmai artisti maggiori e artisti minori, indipendentemente dal genere scelto per esprimersi" (Fondazione Fabrizio De André 2016: 183–184).

74 *Ivi* (152).

75 De André (1979).

76 De André (1984).

77 Fasoli (1999: 68–69).

78 Cantacronache è un movimento che viene fondato a Torino nel 1957 da Fausto Amodei, Sergio Liberovici e Michele Straniero, e con il gruppo collaborarono poeti e intellettuali come Italo Calvino, Franco Fortini, Umberto Eco, Gianni Rodari, Emilio Jona, Giorgio de Maria, allo scopo di assegnare alla canzone una precisa veste letteraria, di nobilitarla con la poesia, e di creare una canzone che avvicinasse e facesse dialogare i due mondi differenti, musica e impegno intellettuale, da opporre alla canzonetta sanremese. La produzione dei Cantacronache è legata infatti agli anni cruciali dell'Italia del dopoguerra, '57–'63, gli anni della ripresa economica, e gli anni in cui al Festival di Sanremo trionfa quella che Umberto Eco in *Apocalittici e integrati* definì la canzone "gastronomica" di consumo alla quale il gruppo cerca di opporre una canzone colta di consumo, tipologia dalla quale De André, in seguito, emergerà come uno dei massimi esponenti in Italia (Eco 1985: 276–282). Sulla partecipazione di Italo Calvino al progetto *Cantacronache* si veda Cannas (2017: 151-163).

79 Secondo il progetto iniziale l'opera doveva contenere cinque racconti, ognuno dedicato a un senso (udito, olfatto, gusto, vista, tatto), ma in seguito alla scomparsa dell'autore restò incompiuta, mancante dei racconti legati a vista e tatto. Fu pubblicata postuma nell'86 dall'editore Garzanti.

80 Berio (1988).

81 Si veda la nota 78.

82 Benussi (1996: 66).

83 De André (1972).