

Riunire le teste dell'idra: una rilettura della produzione di Fabrizio De André attraverso i suoni

Vera Vecchiarelli

Tesi di Dottorato in L-ART/08

(Sirena nell'idra?) 1304

LA DOMENICA DELLE SALME ACCESA
APPESA
ARRESA

TENTÒ LA FUGA IN TRAM ^{RE} [RE]
VERSO LE SEI DEL MATTINO ^{DO} [DO]
NELLA BOTTIGLIA DI ORZATA ^{SI} [SI] bottiglia rotta
DOVE GALLEGGIA MILANO ^{RE} [RE]
NO FU DIFFICILE ^{RE} [RE]
IL POSTA DELLA BAGGINA ^{DO} [DO]
LA SUA ANIMA ACRESA ^{SI} [SI]
MANGIAVA LUCE DI CAMPANINA ^{SI} [SI] SOL
X GLI INGANNARONO IL LOTTO ^{RE} [RE]
SULLA STRADA DI TRENTO ^{DO} [DO]
RIUSCÌ A SALVARSI DALLA SUA BARBA ^{SI} [SI]
UN POTTIROSSO DA ~~COMBATTIMENTO~~ ^{DO} [DO]
COMBATTIMENTO ^{RE} [RE]
I POLACCHI NON MORIRONO SUBITO ^{RE} [RE]
E INGINOCCHIATI ACCIULTI DEI SEMAFORI ^{DO} [DO] X
RIFACEVANO IL TRUCCO ^{SI} [SI]

CAUSA



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Riunire le teste dell'idra: una rilettura della produzione di Fabrizio De André attraverso i suoni

Tesi di Dottorato in L-ART/08

Dipartimento di Storia, Antropologia, Religioni, Arte e Spettacolo
Dottorato in Musica e Spettacolo,
curriculum Storia e Analisi delle Culture Musicali
XXXII ciclo

Vera Vecchiarelli
Matricola 969284

Tutor
Giovanni Giuriati

co-Tutor
Susanna Pasticci

A.A. 2018-2019

INDICE

INTRODUZIONE.....	p. 7
- Lo stato degli studi: orientamenti e lacune.....	p. 14
- Definizione del metodo di studio.....	p. 22
- Le fonti.....	p. 24
- Organizzazione del lavoro.....	p. 30
- Ringraziamenti.....	p. 32
CAPITOLO I	
OLTRE IL MITO: CONSIDERAZIONI PRELIMINARI SULL'AUTORIALITÀ E SUL PROCESSO CREATIVO IN DE ANDRÉ.....	p. 35
1.1 Per una nuova figura di autore.....	p. 39
1.2 «Ho un concetto dell'arte pre-romantico».....	p. 45
1.3 Le tessere del mosaico.....	p. 53
1.4 Le fasi del processo creativo.....	p. 60
CAPITOLO II	
NELLA BOTTEGA: FINALITÀ, TRATTI PECULIARI ED EVOLUZIONE DEL TESTO POETICO-MUSICALE.....	p. 69
2.1 Forme poetico-musicali.....	p. 71
2.2 «Un menestrello in microsolco».....	p. 79
2.2.1 L'acquisizione dei modelli.....	p. 84
2.2.2 Le ragioni della scrittura.....	p. 91
2.3 La composizione del mosaico.....	p. 94
2.3.1 Nuove modalità espressive.....	p. 98
2.3.2 Polarità semantiche: un caso di studio.....	p. 101
2.3.3 Nuove soluzioni musicali.....	p. 104
2.4 La registrazione come banco di prova.....	p. 109

CAPITOLO III

DALLA “SONG” ALLA “TRACK”:

DE ANDRÉ NELLO STUDIO DI REGISTRAZIONE	p. 115
3.1 «Credo più nel disco come mezzo di comunicazione»	p. 118
3.2 La costruzione del <i>sound</i>	p. 122
3.2.1 1961-1970.....	p. 124
3.2.2 1971-1981.....	p. 132
3.2.3 1982-1999.....	p. 141
3.3 Il <i>sound</i> di Fabrizio De André.....	p. 150

CAPITOLO IV

«ASSEMBLAGGIO DI MEMORIE CON DATI DEL PRESENTE»:

QUATTRO ANALISI DAL CANZONIERE	p. 157
4.1 «Passavo spesso anche da via del Campo...»	p. 158
4.1.1 Forma poetico-musicale	p. 160
4.1.2 Una musica che viene da lontano	p. 163
4.2 Il laboratorio creativo della <i>Buona novella</i>	p. 169
4.2.1 Creatività a più voci	p. 171
4.3 Musicalità, ritmi inusuali, nuove espressività vocali: il caso di <i>Volta la carta</i>	p. 176
4.3.1 Una filastrocca a ritmo di tarantella	p. 178
4.4 <i>Disamistade</i> , ovvero la faida come archetipo della violenza.....	p. 182
4.4.1 Dalla ricerca delle fonti alla prima stesura.....	p. 186
4.4.2 Analisi della canzone.....	p. 196
4.5 «Assemblaggio di memorie con dati del presente».....	p. 206

CONCLUSIONI	p. 209
--------------------------	---------------

APPENDICE A: TABELLE.....	p. 215
----------------------------------	---------------

A.1 Attività di supervisione e coordinamento, documenti.....	p. 217
A.2 Principi formali	p. 223
A.3 Discografia	p. 226
A.4 <i>Disamistade</i> , forma poetico-musicale	p. 230

APPENDICE B: DOCUMENTI.....	p. 233
------------------------------------	---------------

B.1 AFDA: IV/203, p. U.8 (parte superiore)	p. 235
B.2 AFDA: IV/7, c. 120.....	p. 236
B.3 AFDA: IV/7, c. 161	p. 237
B.4 Archivio Centanaro, libretto	p. 238
B.5 Archivio Centanaro, libretto.....	p. 239

B.6 AFDA: IV/29, c. H.57.....	p. 240
B.7 Archivio Centanaro, trascrizioni.....	p. 241
B.8 Archivio Centanaro, trascrizioni.....	p. 242
B.9 Archivio Centanaro, trascrizioni.....	p. 243
B.10 AFDA: IV/197, c. I.21.....	p. 244
B.11 AFDA: IV/197, c. I.22.....	p. 245
B.12 AFDA: IV/203, c. U.4.....	p. 246
B.13 AFDA: IV/29, c. H.63.....	p. 247
B.14 AFDA: IV/165, c. E.14.....	p. 248
B.15 AFDA: IV/29, c. H.130.....	p. 249
B.16 AFDA: IV/12, c. 17.....	p. 249
B.17 AFDA: IV/165, c. E.19.....	p. 249
B.18 AFDA: IV/02, c. A.33(3).....	p. 250
B.19 AFDA: IV/165, c. E.26.....	p. 251
B.20 Carte Milesi: Anime salve_003.....	p. 252
B.21 AFDA: IV/12, c. 8 (verso).....	p. 253
BIBLIOGRAFIA.....	p. 255
DISCOGRAFIA.....	p. 274
FILM E DOCUMENTARI.....	p. 276
INTERVISTE REALIZZATE.....	p. 277

INTRODUZIONE

La canzone è fatta non solo di parole, non solo di musica, ma è fatta di gesti, è fatta di rapporti con la gente che ascolta, è fatta di momenti, di atmosfere, è fatta di tante cose.

[Francesco Guccini in DE LUIGI/STRANIERO 1978, p. 171]

Il suono delle parole, se devono essere cantate, è una cosa che va addirittura oltre il significato. È più importante quasi il suono che il significato della parola. [...] E quindi bisogna sempre cercare il trucco per fare crepitare le parole in bocca.
[Vinicio Capossela 2017]¹

Una canzone è una canzone perché ha un testo e una musica e qualcuno che la canta; a fare una canzone sono il testo, la musica e la performance, tre componenti inseparabili, altrimenti cade tutto.
[Francesco De Gregori 2017]²

Si parla sempre del valore di una canzone parlando di testo, di parola, di pensiero e a volte di letteratura. Mi interesserebbe molto di più parlare di musica... sono state scritte in Italia delle canzoni commerciali di grande pregio musicale però normalmente il peso di una canzone viene sempre dato da quello che racconta, delle parole. In quarant'anni ho subito una serie di interviste dove mi veniva chiesto il significato, l'aggancio letterario. Mi sarà successo tre volte, credo, che qualcuno mi abbia chiesto: "perché hai abbinato quella musica"? Perché non è mai casuale, la musica deve parlare insieme al testo.
[Ivano Fossati 2017]³

¹ Dichiarazione di Vinicio Capossela in *La mia passione* (programma televisivo, regia di Giuditta Di Chiara), Marco Marra incontra Vinicio Capossela (Rai 3, puntata del 2 novembre 2017).

² Conversazione di Francesco De Gregori con Stefano Albertini presso la New York University (7 novembre 2017). Video integrale dell'intervista: <http://tiny.cc/h6ojez> (consultato il 15 ottobre 2019).

³ Dichiarazione di Ivano Fossati in *Nessun dorma – speciale Paolo Conte e Ivano Fossati* (programma televisivo condotto da Massimo Bernardini), Rai 5, puntata dell'8 giugno 2017.

L'idea di questo lavoro è nata nel 2014, in occasione di una mia precedente esperienza di ricerca presso l'Archivio Fabrizio De André, depositato nel 2003 nella Biblioteca di Area Umanistica dell'Università degli Studi di Siena. Il tema della borsa di studio⁴ verteva sull'analisi delle chiose, dei commenti e delle note autografe dei volumi del nucleo librario conservato presso il fondo. L'obiettivo era quello di indagare il metodo di lavoro di De André, soprattutto in riferimento alle fonti utilizzate. Grazie a questa occasione mi è stato possibile maturare una convinzione che, in realtà, mi accompagnava sin dagli studi universitari in Musicologia, quando avevo avuto modo di esaminare le modalità del rapporto e dello scambio tra la musica e la parola nell'opera lirica, così come in altri tipi di espressioni di poesia per musica. Questa riguardava la possibilità che, anche in un genere come la canzone d'autore, notoriamente preso in considerazione per i suoi testi poetici, la musica giocasse un ruolo decisivo e complementare a quello della parola. L'accurata osservazione dei documenti archivistici ha rafforzato una simile ipotesi, nonostante (come sarà chiarito in seguito) questi riguardino in buona parte la stesura dei testi delle canzoni. Le carte di lavoro appartenute a De André, infatti, mettevano in evidenza un modo di procedere talmente approfondito e studiato nei dettagli da suggerire la possibilità che la stessa cura fosse stata applicata ai materiali musicali. La ricerca metodica di soluzioni espressive efficaci, spesso selezionate con la mediazione di diverse fonti, non poteva non riguardare anche le scelte melodiche, armoniche o l'arrangiamento. L'esigenza di approfondire ulteriormente la questione e soprattutto il bisogno di individuare un metodo di indagine adatto per l'analisi del repertorio specifico, che tenesse conto dei materiali d'archivio quanto delle fasi di realizzazione discografica, mi hanno suggerito l'opportunità di proseguire la ricerca; anche perché, nel frattempo, ero entrata in contatto con alcuni contributi scientifici per me fondamentali, primi tra tutti quelli di Stefano La Via [2006, 2009, 2011a, 2011b], i quali confermavano la validità di un simile approccio, dimostrando come testo e musica, anche nei repertori *popular*, possano essere trattati in modo unitario, come «un terzo livello linguistico-espressivo» [LA VIA 2016, p. 78]. Importante, in tal senso, si era rivelata la lettura del volume *Fabrizio De André. Cantastorie fra parole e musica* di Claudio Cosi e Federica Ivaldi [2011] e dell'analisi di *Anime salve* condotta da Alessandro Sinopoli [2006]: i due libri costituiscono dei passi importanti verso la valutazione della forma poetico-musicale in De André, prendendo le distanze da punti di vista univoci.

Contrariamente a quanto spesso accade, l'intenzione di altri approfondimenti trovava una sua ulteriore ragion d'essere non tanto nella mancanza di bibliografia sul tema, quanto piuttosto nella sovraesposizione bibliografica che, ormai da anni, caratterizza il nome di De André. Quest'ultimo è infatti oggetto di un gran numero di pubblicazioni, tributi, iniziative editoriali di vario tipo. Si tratta di una produzione molto variegata, formata soprattutto da materiali di matrice giornalistica, che concentrano la loro attenzione su un piano biografico

⁴ Borsa di studio annuale (15 maggio 2014-15 maggio 2015) per attività di ricerca sul tema *Fabrizio De André lettore di poeti. Le note autografe sui libri e sulle carte del fondo archivistico intitolato a Fabrizio De André conservato presso la biblioteca di Area umanistica dell'Università di Siena*. La borsa era finanziata dalla Fondazione Fabrizio De André Onlus e dalla Regione Toscana nell'ambito di una convenzione stipulata fra la Regione Toscana, la Fondazione Fabrizio De André Onlus e l'Università degli Studi di Siena.

e documentaristico, sulla raccolta di curiosità, aneddoti e testimonianze. La sovrapposizione di diversi tipi di contributi ha generato una certa confusione, che ha messo sullo stesso piano seri progetti editoriali (spesso basati su interviste ai protagonisti delle produzioni di De André) e iniziative spudoratamente commerciali, costruite sulla riproposizione di notizie molto spesso trovate sul web, non verificate o comunque non contestualizzate. Ciò ha contribuito negli anni al consolidarsi di una tradizione di storie e aneddoti, nei quali si rincorrevano i paralleli tra l'esperienza artistica e quella biografica, alimentando di conseguenza un'immagine di autore che è sfociata inesorabilmente nella costruzione di una mitografia. Come già evidenziato da alcuni interventi [FABBRI 1997; PAVESE 2003; SINOPOLI 2006], il punto più controverso, che segna una netta distanza tra il lavoro creativo e la percezione dello stesso nella ricezione comune, riguarda proprio il rafforzarsi di un'immagine di autore saldamente ancorata a una visione romantica, secondo la quale la realizzazione dell'opera sarebbe priva di stimoli esterni, rispondendo a un tipo di creatività perlopiù solitaria. La forza di un simile immaginario è talmente radicata che l'individuazione dei riferimenti artistici, così come della fitta rete di collaborazioni che hanno interessato il lavoro di De André, viene sempre più spesso utilizzata per screditarne l'immagine e la portata intellettuale, mirando a un rovesciamento del mito.⁵ L'opera di De André, al contrario, trova la sua cifra distintiva e la sua forza sia nella rielaborazione di fonti preesistenti quanto nel principio della collaborazione vista come uno stimolo artistico al rinnovamento. Del resto, lo stesso autore non ha mai nascosto l'operare da artigiano che lo portava ad "assemblare" materiali altrui, né tantomeno la predilezione a lavorare in gruppo: la costruzione di un certo immaginario, pertanto, affonda le radici in dinamiche socio-culturali profonde e nell'ampia tendenza a concentrare l'attenzione sulla figura del cantante e sulla sua biografia, secondo un assunto che riguarda tutti i repertori *popular*, ma che risulta senz'altro rafforzato nel caso di cantautori, *singer-songwriters*, *chansonniers* e simili. È per questi motivi che gli studiosi citati hanno ricordato a più riprese la natura collettiva delle sue produzioni musicali, facendo spesso riferimento alla figura del regista quale alternativa efficace a quella del poeta.

Al momento dell'avvio della presente ricerca la questione si configurava come decisiva, suggerendo l'opportunità di un più puntuale inquadramento teorico che chiamasse in causa temi centrali negli studi musicali, propri non solo della letteratura *popular*, ma anche di quella etnomusicologica. Rispetto a quanto già emerso nei saggi pubblicati, il mio contributo mira a offrire spunti di riflessione ulteriori a partire dalla descrizione del mito così come è oggi consolidato. Il riconoscimento dell'impossibilità della condizione di solitudine creativa, inoltre, implica non solo l'approfondimento delle dinamiche interne al gruppo di lavoro, ma anche la riflessione sul rapporto esistente tra individuo e contesto socio-culturale. Poiché gli studi citati (e in particolare quelli di Errico Pavese e Alessandro Sinopoli) si erano soffermati soprattutto sulla fase produttiva, sentivo l'esigenza di ampliare il punto di vista anche al momento preliminare, relativo cioè alla scrittura. Ciò mi ha permesso di individuare il criterio dell'originalità come ulteriore elemento costitutivo del mito, osservando da vicino il

⁵ Si legga a tal proposito l'articolo di Alessio Lega *De André rivelato. Luci, ombre, stroncature, plagie e contraffazioni del più intoccabile dei cantautori italiani* [LEGA 2016].

rapportarsi della composizione con la fitta rete dei riferimenti a materiali pre-esistenti. Un simile quadro intende costituire un punto di partenza necessario per il confronto tra un tipo di autorialità per così dire “immaginata” e il processo creativo letto nella sua interezza, sgomberando il campo da costruzioni irreali. La strada scelta rafforza e amplia l’idea originaria: la considerazione di tutte le fasi produttive, riprendendo alcune tematiche centrali nell’ambito dei *popular music studies*, affianca al ruolo della musica quello dei suoni registrati, aprendo ulteriormente la prospettiva di indagine. La ricerca così impostata auspica a stabilire una connessione tra due filoni di studi sino a ora rimasti sostanzialmente distinti e incentrati sull’analisi del testo poetico-musicale (soprattutto nella sua componente poetica), oppure (ma in netta minoranza) su questioni riguardanti il suono e le dinamiche interne al lavoro di produzione. I documenti d’archivio, sinora prevalentemente utilizzati in analisi sostanzialmente filologiche dei testi poetici, sono stati scelti come filo conduttore della ricerca, integrati con altri tipi di fonti (come ad esempio quelle orali) così come spiegato nelle pagine successive.

Questo punto di vista ad ampio raggio ben si adatta alla concezione della canzone quale arte composita, espressa da De André in più occasioni. Anche a distanza di molti anni egli ha ribadito lo stesso concetto: una canzone che miri a superare il limite della canzonetta è una forma d’arte complessa, nella quale la musica ha un ruolo determinante. Già prima della pubblicazione del primo LP *Vol. 1°* (del 1967), De André sembrava avere cognizione delle problematiche – e delle potenzialità – legate al rapporto tra parola e musica, così come emerge dall’intervista rilasciata a Cesare Romana nel 1965 per la rivista «Musica e dischi»:

C.R. *Allora lei crede che la musica leggera possa diventare Arte con la famosa A maiuscola?*
F.D.A. Sì, se si tornasse a Brecht-Weill, e cioè alla simbiosi fra musica bella e versi belli. Occorre superare la concezione della «canzonetta», che si muove entro dimensioni espressive troppo anguste. L’opera d’arte è qualcosa di molto più complesso. E poi, c’è il problema dei rapporti tra testo e musica. Normalmente si tende a dare più importanza al testo che non alla melodia. Io stesso, musicalmente sono alquanto scarso... come per molti altri autori, le mie canzoni devono la loro attrattiva piuttosto ai versi e al loro contenuto particolare [De André in ROMANA 1965].

La ricerca di un rapporto più articolato tra musica e parole («il problema dei rapporti tra testo e musica») è vista come una possibile chiave per varcare il limite della canzonetta, ma un simile obiettivo si configura come una questione di non facile soluzione. Il suo conseguimento, tanto pregevole quanto ambizioso, si scontra infatti con una formazione musicale giudicata inadeguata. Le potenzialità espressive della canzone, intuite già nel 1965, sarebbero state approfondite anche mediante la collaborazione di musicisti, arrangiatori, compositori: grazie a loro era stato possibile sviluppare l’intuizione iniziale, arrivando ad acquisire una piena padronanza della forma. In un’intervista rilasciata poco prima di morire [MORETTI 1997], De André aveva proposto l’immagine dell’idra, mostruoso serpente mitologico dalle mille teste, per spiegare come la canzone sia una forma d’arte solo apparentemente semplice, risultante in realtà dalla combinazione ben ponderata di diversi tasselli:

Criticare e giudicare una canzone è un'arte complessa, così come complessa è la canzone. La canzone è un'arte piccola, semplice, sembrerebbe. Ma in effetti è zeppa di componenti diverse, dalla ritmica, all'armonia, alla melodia, all'orchestrazione. E quindi anche al testo e anche all'interpretazione. Il critico di canzone deve quindi agire come se avesse la testa dell'idra, tante quante sono almeno le componenti della canzone medesima, per poi riunire di nuovo queste teste e cercare in quel momento preciso di avere la capacità di sentire se la canzone è riuscita a comunicargli un'emozione. Perché tutte queste componenti di cui la canzone si nutre... ognuna di queste componenti non deve mai prevaricare le altre al punto di inquinare il risultato finale, che deve essere sempre quello di un suggerimento di un'emozione, di una comunicazione di un'emozione.⁶

Partendo dalla circostanza della ricezione del Premio della critica e del riconoscimento di *Anime salve* (1996) quale miglior album italiano dell'anno,⁷ egli delineava quello che dovrebbe essere il lavoro del critico musicale utilizzando delle parole che ben si prestano a essere applicate ad altri «possibili discorsi sulla musica» [PASTICCI 2008, p. 14], qual è ad esempio la prospettiva di uno studio accademico. Partendo da un simile presupposto, nel 1984 egli aveva scelto la figura del mosaico, quale simbolo di composizione (nel senso di mettere insieme) e di cooperazione: «Una canzone, in fondo, è un po' come un mosaico, no? Tanto vale che i tasselli siano persone diverse, ma ben sintonizzate a metterli» [De André in BIANCHINI 1984, p. 271]. Proprio come nella realizzazione di un mosaico, si rivelava necessario raggiungere un equilibrio molto delicato tra le varie componenti, una formula quasi alchemica che richiedeva un continuo sforzo di bilanciamento e il lavoro ben coordinato di tante persone.

Ferma restando tale premessa, è stato rilevato come il testo poetico mantenga una posizione di primo piano, risultando generalmente il centro nevralgico del lavoro creativo e, per stessa ammissione di De André, la componente più importante dell'impianto poetico-musicale; un impianto, secondo Stefano La Via [2006], sostanzialmente logocentrico, nel quale la musica assume «una funzione secondaria e comunque subordinata rispetto al testo, sia essa di mero supporto mnemonico o di relativa enfasi espressiva» [LA VIA 2006, p. 190]. Anche a livello ricettivo, l'attenzione si è nel tempo preferibilmente concentrata sui versi e sui temi, che a ragione sono stati indicati come i principali tratti distintivi della poetica di De André. Tale assunto si è intrecciato negli anni al consolidamento su larga scala dell'appellativo di «poeta», favorito dalle testimonianze di personaggi autorevoli, mossi senz'altro dal proposito di un riconoscimento del valore artistico della sua produzione. Su tutti si ricorda l'ormai celebre discorso di Fernanda Pivano, la quale in occasione del conferimento a De André del Premio Tenco 1997 lo apostrofava come «il più grande poeta in assoluto degli ultimi cinquant'anni in Italia».

È innegabile, infatti, che la forza espressiva delle tematiche trattate rivesta un ruolo decisivo nella ricezione della sua opera. Ciò che colpisce del suo canzoniere è la grande coerenza tematica, tale da indurre alcuni studiosi a ragionare in termini di «sistema di

⁶ *De André, intervista inedita* (Repubblica Tv, 2008). Contenuti parzialmente pubblicati in MORETTI 1997.

⁷ I riconoscimenti erano nell'ambito del Premio italiano della musica 1997 (PIM). La manifestazione era stata ideata nel 1996 dal supplemento settimanale *Musica! Rock e altro* del quotidiano «la Repubblica» e da Radio DeeJay. L'ultima edizione si è svolta nel 2002.

pensiero» [COSI/IVALDI 2011, p. 50], nel quale i frutti di oltre trent'anni di lavoro possano essere considerati come i tasselli di un unico grande mosaico: le storie e i personaggi raccontati sono infatti accumulati dal fatto di collocarsi al di fuori di un pensiero maggioritario e dominante; una scelta che, su ammissione dello stesso De André, trova linfa vitale in alcuni principi del pensiero anarchico [FLORIS 2007; GIUFFRIDA/BIGONI 1997a; PREMI 2015]. È questo un filo rosso che attraversa la sua discografia e che riesce a mantenersi sempre attuale grazie alla sua capacità di assorbire stimoli esterni di ogni tipo: le storie raccontate, anche se apparentemente relative a realtà distanti nello spazio o nel tempo, si rivelano essere quasi sempre ancorate saldamente al presente. Si pensi, ad esempio, all'ambientazione anticheggiante, oppure al riferimento agli indiani d'America, al Vangelo o a realtà arcaiche, che sottintendono sempre una profonda connessione con i temi del nostro tempo e della nostra società. L'importanza culturale di una simile poetica si svela nella sua interezza soprattutto se rapportata al contesto italiano del secondo Novecento e in particolare al ruolo assunto dalla canzone nei primi anni Sessanta. Si realizzava, facendo tesoro dei modelli francesi e di esperienze significative come quella dei Cantacronache, la migrazione di temi che fino a quel momento erano stati appannaggio di altre arti (come la poesia, la letteratura, il cinema) o repertori (come la musica popolare) all'interno della canzone, che a quell'altezza cronologica era ancora dominata da schemi definiti commerciali e "d'evasione".

Il riconoscimento del ruolo privilegiato della parola, quale veicolo di storie e temi di grande interesse culturale, non implica in alcun modo il venir meno della concezione della canzone precedentemente delineata; semmai, comporta la necessità di specificare che, in questo contesto, la parola trova piena realizzazione nel canto, secondo modalità che affondano le loro radici nella dimensione puramente orale del racconto in musica [ZUMTHOR 1992]. Se letto in questi termini, il processo creativo si svela quale ricerca di un equilibrio tra la selezione dei contenuti e le modalità di comunicazione degli stessi. In occasione di un'intervista rilasciata nel 1981, a chi gli chiedeva di indicare «il poeta di domani», De André rispondeva: «Chi inventerà una formula che gli consentirà di incasellare i versi in una ritmica sempre più orecchiabile. L'ascoltatore è diventato troppo pigro» [SANTINI 1981, pp. 247-8]. Le sue parole non si soffermavano su istanze tematiche, stilistiche o poetiche, ma ponevano l'accento su un dato tecnico, che legava a doppio filo la scrittura con la ricezione del prodotto artistico. Egli prendeva implicitamente le distanze dal paragone tra canzone e poesia insito nella domanda del giornalista, mettendo in primo piano l'elemento che più di ogni altro segna il confine tra i due mondi: la differenza tra la lettura e l'ascolto. Lo stesso principio ha costituito uno dei passaggi chiave del discorso pronunciato da Bob Dylan in occasione del conferimento del Premio Nobel 2016 per la letteratura, attribuito «for having created new poetic expressions within the great American song tradition»: ⁸ «Our songs are alive in the land of the living. But songs are unlike literature. They're meant to be sung, not read. The words in Shakespeare's plays were meant to be acted on the stage. Just as lyrics in songs are meant to be sung, not read on a page» [DYLAN 2017]. In una circostanza

⁸ Prize Announcement <http://www.nobelprize.org/mediaplayer/index.php?id=2630> (consultato il 17/10/2019).

prestigiosa come la *Nobel Lecture*, pubblicata sul sito ufficiale del Premio il 6 giugno 2017, Dylan ha rintracciato l'indipendenza della canzone rispetto alla letteratura a partire dalla differenza che sussiste tra testo scritto e testo cantato (e quindi tra testo letto e testo ascoltato). Il paragone con il teatro e il riferimento diretto al palcoscenico implicano il venir meno della prospettiva collegata alla lettura e, di conseguenza, incoraggiano la collocazione del canto all'interno di una performance.

La pacifica accettazione della differenza esistente tra parola scritta e parola cantata implica una serie di conseguenze importanti, ad esempio nella definizione degli obiettivi che sottostavano al lavoro artistico e che comprendevano delle azioni volte a combinare il contenuto con la sua comunicazione efficace. Ciò non riguarda soltanto l'intima relazione che si viene a creare tra la musica e la parola, ma anche quell'insieme di ragioni legate al suono che, accanto al piano semantico, il verso doveva soddisfare. Non si tratta di una prerogativa della canzone, poiché la cura della componente sonora del verso è certamente importante anche in altri ambiti, primo tra tutti nella poesia. Tuttavia, nel contesto del verso cantato, questa assume delle caratteristiche peculiari: oltre ad essere di gran lunga enfatizzata, la stessa deve rispondere alle questioni legate alla resa del suono nel canto, oltre che della resa del canto nella registrazione. La pubblicazione del disco *Crêuza de mä* (1984), cantato interamente in genovese, ha apportato un contributo sostanziale alla maturazione in De André di un simile convincimento: da un punto di vista ricettivo, l'incomprensibilità della parola metteva infatti in primo piano la spiccata componente musicale già insita nel genovese. Il riutilizzo della voce della venditrice di pesce nella prima traccia del disco, registrata da De André e Pagani nel mercato di Piazza Cavour a Genova, esplicita abbastanza chiaramente l'intenzione di accorciare ulteriormente le distanze tra il testo poetico e il canto: la voce della donna, che pur parlando sembra quasi cantare [Pagani in BRIGHENTI 1984], si inserisce perfettamente nell'impianto musicale del brano, segnando una evidente linea di continuità con il contesto [LOVATO 2008]. E infatti, proprio nell'anno di pubblicazione del disco, l'artista affermava che il testo poetico «se è cantato, nel momento stesso in cui la parola non è detta, non è più testimonianza di quello che uno vuole affermare attraverso un metodo dialogico che non sia in qualche modo poetico»; e ancora, entrando più nel merito della questione: «personalmente, dopo tanti anni, mi sono accorto che la musica aveva una prevalenza sicura, incontestabile. Anche perché la parola stessa, cantata in una determinata maniera, è musica per conto suo» [CAPORALE 1984, p. 265].

Se questo è vero già nell'ambito della sola parola, che dunque si esplicita nella sua doppia natura di suono e significato, il discorso si amplia considerevolmente nel momento in cui si prova a ragionare in termini di soluzioni musicali, timbriche, performative e di tutto ciò che concerne il trattamento dei materiali registrati e il *sound* [DELALANDE 2010]. La situazione, inoltre, diviene ancora più complessa se si considera l'essenza marcatamente corale della produzione artistica di De André: oltre alla natura collettiva che per definizione contraddistingue la produzione discografica, è necessario tener conto di come gran parte dei brani del canzoniere siano stati concepiti insieme ad altre persone, selezionate di volta in volta con l'evidente scopo di acquisire nuovi stimoli, rinnovando di conseguenza lo stile poetico e musicale. In questo contesto, qualsiasi decisione deve essere letta come il frutto di

negoziazioni interne al gruppo creativo, secondo delle dinamiche variabili che saranno analizzate nel corso della trattazione.

L'adozione di una prospettiva che tenga conto della complessità della canzone intende contribuire a quel filone di pubblicazioni che sostengono l'importanza della musica cercando di fornire ulteriori contributi basati su fonti d'archivio e indagini di tipo etnografico. L'idea che sin dall'inizio ha guidato la presente ricerca è stata la convinzione che, ferma restando l'enorme importanza assunta dalla parola e dall'impianto tematico, un'analisi unicamente incentrata su tali fattori restava posizionata sempre "fuori fuoco", mancando di centrare l'obiettivo della canzone stessa; non solo in virtù della mutua interazione che si viene a creare tra testo e musica, ma anche per l'esigenza di dare voce a tutti quegli altri elementi che afferiscono all'iter creativo letto nella sua interezza. L'obiettivo è quello di dimostrare come il prodotto finale sia il risultato di una serie stratificata di operazioni, riguardanti l'ideazione approfondita del testo (parole e musica), la sua organizzazione formale, la cura della performance e della comunicazione, oltre che le scelte operate sul suono registrato, la sua definizione timbrica e la sua organizzazione nello spazio sonoro. Il titolo della tesi, pertanto, allude alla necessità di aprire l'analisi a una visione a più ampio raggio: prendendo spunto dalla metafora dell'idra, utilizzata da De André per definire la complessità della canzone, ho voluto affermare la necessità di tenere nella giusta considerazione nell'analisi gli altri elementi citati. Il termine "suono" allude al ruolo fondamentale della musica, quindi dei parametri melodici, ritmici, armonici e timbrici ad essa collegati, ma non solo; esso comprende altre declinazioni, come la sonorità intrinseca della parola che si esplicita nel canto e che diviene manifesta nella performance, ma anche tutto ciò che riguarda il *sound* e i parametri direttamente collegati alla registrazione; rimanda, inoltre, alla dimensione dell'ascolto e al carattere sostanzialmente orale della traccia discografica. La scelta di indicare "suoni" al plurale non è dunque casuale: oltre alle diverse tipologie di implicazioni acustiche, allude alle voci delle persone coinvolte e il riecheggiare delle numerose fonti utilizzate; rimanda, insomma, alla natura corale del canzoniere. Le dichiarazioni dei diversi artisti riportate in apertura incoraggiano a considerare come l'esigenza di guardare alla canzone nella sua completezza sia un assunto condiviso, seppur nell'ambito di stili e caratteristiche peculiari. Lo studio della produzione di De André, in tal senso, auspica al ruolo di caso di studio, utile a stimolare una riflessione a più ampio raggio.

- Lo stato degli studi: orientamenti e lacune

Il 2003 vede la costituzione di un organismo universitario volto allo studio accademico dell'opera di De André: nato per iniziativa della Fondazione Fabrizio De André e dell'allora Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena,⁹ il Centro studi Fabrizio De André è un organismo di ricerca che ha sede presso il Dipartimento di Scienze storiche e dei beni culturali dell'ateneo senese. È nato in concomitanza con l'acquisizione in comodato

⁹ A seguito dell'applicazione della legge 240 del 30 dicembre 2010 sull'organizzazione dell'università, le facoltà senesi sono oggi sostituite con i dipartimenti, centri primari dello svolgimento sia della ricerca scientifica sia delle attività didattiche e formative.

dell'Archivio Fabrizio De André¹⁰ da parte dell'Università degli Studi di Siena, secondo specifica convenzione stipulata nel 2003 tra la Fondazione e l'Ente toscano. Scopo originario di questo organismo era quello di raccogliere, ordinare, inventariare e mettere a disposizione degli studiosi interessati ogni tipo di materiale utile sull'opera e sulla figura dell'artista genovese, documenti attualmente raccolti nel fondo archivistico a lui intitolato. Accanto a questa attività fondamentale, il Centro ha poi sviluppato una serie di iniziative finalizzate a promuovere la ricerca intorno all'opera di De André e alla canzone d'autore italiana nella seconda metà del Novecento, collaborando con altri enti di ricerca italiani e stranieri [GUASTELLA 2007]. Tra i progetti realizzati si segnalano l'istituzione di borse di ricerca,¹¹ l'organizzazione e il patrocinio di convegni, conferenze e seminari, la promozione e il sostenimento di iniziative editoriali, un servizio di orientamento nei materiali archivistici e di consulenza.¹² Le attività del Centro studi hanno scopi ben distinti rispetto alla Fondazione Fabrizio De André Onlus, che ha sede a Milano ed è presieduta da Dori Ghezzi, moglie del cantautore. Nata nel 2001, essa si propone di «diffondere la conoscenza del pensiero, dell'opera e della vita di Fabrizio De André, promuovendo attività di elevazione civile e culturale, atte a tutelare e continuare la ricerca musicale e la poetica, caratteristiche del pensiero e della vita».¹³ Tra le principali attività supportate e patrocinate, figurano pubblicazioni librarie e discografiche, tributi di vario tipo (concerti, eventi, mostre), ma anche intitolazioni scolastiche, film/documentari e premi letterari/musicali.

La costituzione del Centro studi rappresenta un momento molto importante per la conoscenza dell'opera di De André, anche perché mette a disposizione degli studiosi un ricco patrimonio documentario, secondo una modalità ancora oggi molto poco diffusa per i repertori di tipo *popular*. La nascita del Centro, allo stesso tempo, si colloca in un percorso accademico nazionale già abbastanza longevo, a sua volta inserito nel più ampio settore di studi sulla canzone italiana di secondo Novecento. Quest'ultimo, nel tempo, è stato caratterizzato da approcci e metodologie diversificati, volti a mettere in luce la portata storica, sociologica, linguistica, letteraria, musicale di questi repertori. Senza voler offrire una panoramica esaustiva della bibliografia specifica,¹⁴ basti almeno ricordare come nel tempo si siano alternati punti di vista sociologici [SANTORO 2010], la lettura delle canzoni (in particolare dei testi poetici) quali fonti per la ricerca storica [PERONI 2005; PIVATO 2002], così come per l'analisi linguistica [BORGNA 1985; COVERI 1992; DE MAURO 1977], fino ad arrivare ad analisi musicologiche [FABBRI 1996; LA VIA 2006] o miste, come nel caso del testo dedicato al Festival di Sanremo dell'etnomusicologa Serena Facci e dello storico Paolo Soddu [2011]. Mi interessa in questa sede sottolineare come la figura di De André abbia costituito negli anni un ruolo chiave per l'affermazione definitiva della canzone d'autore

¹⁰ D'ora in avanti AFDA.

¹¹ L'elenco delle borse di studio sinora assegnate è consultabile qui: <http://www.fabriziodeandre.it/borse-di-studio/> (consultato il 15/10/2019).

¹² L'elenco delle principali attività del Centro è consultabile qui: <http://www.fabriziodeandre.it/centro-studi/attivita-centro-studi/> (consultato il 15/10/2019).

¹³ Dallo statuto della Fondazione. <http://www.fabriziodeandre.it/fondazione/> (consultato il 15/10/2019).

¹⁴ Nell'introduzione all'inventario dell'Archivio De André, Stefano Moscadelli [2012] offre una panoramica esaustiva della complessità e della varietà del campo di studi della canzone d'autore.

quale oggetto di studio universitario, un percorso che si è focalizzato in un primo momento quasi esclusivamente sulla dimensione linguistica e letteraria. Un passaggio in tal senso significativo è rappresentato da *La lingua cantata. L'italiano nella canzone d'autore dagli anni '30 ad oggi*, curato da Gianni Borgna e Luca Serianni [BORGNA/SERIANNI 1994], che raccoglie i risultati di un seminario sulla lingua nella canzone italiana tenuto da Serianni presso l'Università La Sapienza di Roma nell'anno accademico 1991-1992, su richiesta di alcuni suoi studenti. I capitoli passano in rassegna, secondo un punto di vista prettamente linguistico, la storia della canzone italiana a partire dagli anni Trenta, concentrandosi sui maggiori esponenti del cantautorato di secondo Novecento; tra questi spicca il nome di De André, autore tra l'altro della postfazione al libro. Come spiega Serianni nella presentazione, è a partire dagli anni Settanta che i linguisti hanno iniziato a rivolgere la propria attenzione alle canzoni, citando a tal proposito i contributi fondamentali di Tullio De Mauro [1977], Gianni Borgna [1985] e Lorenzo Coveri [1992]. Egli ribadisce quanto affermato da De Mauro già nel 1963 [DE MAURO 1963] e cioè che la canzone, grazie soprattutto alla sua ampia diffusione mediatica, possa essere ascritta tra quei «fattori di unificazione linguistica» dell'italiano postunitario, e ancor di più – secondo Serianni – postbellico. Obiettivo del volume è dunque quello di rilevare alcuni tratti caratteristici della lingua della canzone a partire dagli anni Trenta fino ai primi anni Novanta, partendo dalla consapevolezza del «potere di modellizzazione culturale della musica leggera in un'Italia ancora in gran parte dialettale, largamente rurale e scarsamente alfabetizzata» [SERIANNI 1994, p. III].

La strada indicata da Borgna e Serianni è stata seguita negli anni immediatamente successivi da altri due volumi: *Parole in musica: lingua e poesia nella canzone d'autore italiana. Saggi critici e antologia di testi di cantautori italiani* [COVERI 1996]; *Versi rock: la lingua della canzone italiana negli anni '80 e '90* [ACCADEMIA DEGLI SCRAUSI 1996], uno studio linguistico sul cambiamento dell'italiano nella canzone, dove il termine 'rock' indica uno scenario allargato, dalla canzone d'autore, ai gruppi rock, al rap nostrano. Si arriva a tempi piuttosto recenti con *Ma cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantato* di Giuseppe Antonelli [2010], sempre incentrato sull'analisi linguistica dei testi, ma in questo caso orientato a misurare «il ruolo che le canzoni di successo hanno avuto nel diffondere tra gli italiani un certo modello di lingua» [ANTONELLI 2010, p. 22]. Basati invece sul tema della traduzione e delle problematiche a essa collegate, sono infine i seguenti due titoli: *Tradurre la canzone d'autore*, atti del convegno tenutosi presso il Centro Linguistico dell'Università Bocconi di Milano il 29 settembre 1997 [GARZONE/SCHENA 2000], nell'ambito del quale si segnala lo scritto di Paolo Jachia *Il plurilinguismo come scelta etica e culturale in Fabrizio De André* [JACHIA 2000]; *Fabrizio De André fra traduzione e creazione letteraria*, atti della giornata di studio tenutasi presso la Libera Università degli Studi San Pio V di Roma il 12 gennaio 2009 [DOTOLI/SELVAGGIO 2009].

Gli anni Novanta costituiscono un momento di svolta, nel quale si fa strada l'esigenza di un approccio diverso, anche sulla scia delle attività che la IASPM italiana aveva iniziato a organizzare già nel 1983. Tra queste si ricordano il seminario con Allan Moore *Analizzare la 'popular music'* (Bologna 1998), il convegno *Analisi e canzoni* (Trento 1995), il seminario con Philip Tagg *Analizzare musiche popolari* (Bologna 1993). In questi anni

vengono pubblicati, inoltre, alcuni contributi fondamentali, che avrebbero influenzato a lungo l'approccio ai repertori *popular*, tra i quali la prima edizione di *Il suono in cui viviamo* di Franco Fabbri [1996], *Analisi e canzoni* (a cura di Rossana Dalmonte) [1996], *Popular Music: Da Kojak al Rave* di Philip Tagg [1994] e la traduzione italiana del testo di Richard Middleton *Studiare la popular music* [1994]. È sulla scia di queste iniziative che lo studio della produzione di De André si avvia a percorrere nuove strade, volte ad ampliare la prospettiva di ricerca anche alla sfera musicale, secondo una tendenza che arriva alla soglia dei nostri giorni. A questo proposito, vorrei soffermarmi brevemente su tre volumi: *Fabrizio De André. Accordi eretici* [GIUFFRIDA/BIGONI 1997b], *Cantami di questo tempo. Poesia e musica in Fabrizio De André* [CANNAS/FLORIS/SANJUST 2007] e *Il suono e l'inchiostro* [CENTRO STUDI DE ANDRÉ 2009]. Si nota la presenza, in ognuno dei titoli citati, di riferimenti al suono e al suo rapporto con la parola; una scelta non casuale dettata dall'esigenza di sottolineare l'importanza della musica nell'economia di una canzone, sgombrando il campo da pregiudizi sulla presunta superiorità estetica della parola.

Prima tappa di un percorso ultraventennale è *Fabrizio De André. Accordi eretici* [GIUFFRIDA/BIGONI 1997b], una raccolta di saggi che apre la strada a studi in varie direzioni: non solo sul De André poeta e musicista, ma anche sul De André intellettuale che, in quanto tale, «ha interagito e interagisce dialetticamente con la realtà sociale italiana» [ivi, p. 17]. Il libro si apre con una lettera a De André firmata da Mario Luzi, che assume la valenza di un benessere alla dignità artistica della canzone. Il poeta fiorentino si interroga sulla natura del rapporto tra ritmo e metro, incoronando infine De André come «uno *chansonnier*, vale a dire un artista della *chanson*»: «la sua poesia, poiché la sua poesia c'è, si manifesta nei modi del canto e non in altro; la sua musica, poiché la sua musica c'è, si accende e si espande nei ritmi della sua canzone e non altrimenti» [LUZI 1997, p. 14]. Dopo aver contestualizzato l'operato di De André nell'ambito della cultura italiana del secondo dopoguerra [DE GIORGI 1997; GIUFFRIDA 1997], il volume passa in rassegna il suo canzoniere, individuandone nuclei tematici [NISSIM 1997] e caratteristiche, quali la sua natura frammentaria e la compresenza nel linguaggio di un livello alto e basso, colto e terreno, sacro e profano [ALBERIONE 1997]; quindi, confermando la dichiarazione di intenti implicita nel titolo e nell'introduzione, dedica l'ultima sezione del volume alla musica. I tre saggi inclusi affrontano problematiche differenti: Pestalozza scrive sulla funzione pedagogica («in senso perfettamente gramsciano») della canzone di De André, in quanto «formatrice di nuova coscienza» [PESTALOZZA 1997, p. 169]; Fabbri e Fiori si soffermano invece sul ruolo della musica e dei suoni in relazione alla parola [FABBRI 1997; FIORI 1997].

Il volume *Cantami di questo tempo. Poesia e musica in Fabrizio De André* [CANNAS/FLORIS/SANJUST 2007] è nato sulla scia dell'omonimo convegno organizzato nel 2003 dall'associazione culturale Portales e dal Dipartimento di Filologie e letterature moderne dell'Università di Cagliari. Il convegno contiene spunti variegati e precede di poco l'istituzione del fondo archivistico senese, essendo per questo pionieristico. Si tratta di una miscellanea di contributi su vari argomenti, con l'intento di rendere un ventaglio delle differenti sfaccettature dell'esperienza compositiva: dai temi trattati nelle canzoni [CADEDDU 2007; A. CANNAS 2007; E. CANNAS 2007; GUICHARD 2007], al ruolo del dialetto

nella sua produzione [ZANDA 2007], alla dimensione anarchica [FLORIS 2007], alle fonti letterarie [SALVESTRONI 2007] e alla sfera musicale [DAVOLI 2007; FABBRI 2007;¹⁵ MACCHIARELLA 2007; RAMAZZOTTI 2007]. Sono proprio questi ultimi contributi a stimolare una riflessione a più ampio raggio sui suoni, ad esempio nella valutazione della musica quale veicolo di significati autonomi rispetto ai versi [FABBRI 2007] oppure nella rilevazione di echi di tradizioni musicali “altre” [MACCHIARELLA 2007].

La nascita a Siena del Centro studi e le prime ricerche sul fondo archivistico hanno dato un contributo decisivo allo studio della produzione di De André. I primi lavori sui documenti archivistici hanno posto le basi per l’analisi del suo metodo di lavoro, mettendo in luce l’operato “da mosaicista” e l’importanza delle fonti mediante un approccio sostanzialmente filologico [tra gli altri CIABATTONI 2016; IVALDI 2015; MARRUCCI 2009a, 2009b, 2013; MOSCADELLI 2017]: la preparazione di un disco (ma anche di un *tour* o di un’intervista) era supportata da uno studio mirato del tema prescelto, operazione condotta mediante la consultazione di fonti opportunamente selezionate: soprattutto libri, ma anche articoli di giornale, film, dischi. Le agende, i fogli sparsi, i block notes svelano oggi un apparato di citazioni e di riferimenti culturali talmente fitto da suggerire un paragone con il mosaico. Ciò nonostante, la presenza a monte di un disegno personale faceva sì che l’accostamento di fonti disorganiche e i numerosi “saccheggi”¹⁶ non inficiassero l’originalità del prodotto finale. Il materiale pervenuto all’Università di Siena ha suggerito a coloro che si sono occupati di incentivare le prime iniziative di ricerca l’opportunità di contestualizzare i documenti in un panorama più ampio, quello della canzone italiana della seconda metà del Novecento, aprendo il caso specifico al confronto con esperienze e canzonieri coevi. *Il suono e l’inchiostro* [CENTRO STUDI F. DE ANDRÉ 2009], nato dalla pubblicazione degli atti dell’incontro di studi *Poesia e canzone d’autore in Italia. Evoluzioni contemporanee e fantasie di avvicinamento* (Siena, 10-12 ottobre 2007), propone una riflessione sul rapporto tra musica e parole, condotto attraverso vari punti di vista: a partire da una panoramica storica e critica sulla canzone d’autore [ARCANGELI 2009; DEREGIBUS 2009] si procede con l’indagine su canzonieri di autori quali De André, Conte e Tenco, mediante punti di vista e approcci diversificati. Mi interessa soffermarmi brevemente sui contributi di Franco Fabbri e Stefano La Via, entrambi orientati a dare spazio adeguato al dato musicale, ma secondo metodologie differenti. In questa occasione, Fabbri [2009] propone un rovesciamento di prospettiva, ossia l’inquadramento della produzione di De André non nel consueto contesto della canzone d’autore, ma in quello del rock progressivo, in modo da mettere in evidenza caratteristiche musicali specifiche che esulano dai *cliché* troppo spesso legati alla posa cantautorale. Secondo Fabbri, tra i punti di contatto con il mondo *progressive* non ci sarebbero soltanto le collaborazioni dirette – note quelle con New Trolls e con la PFM tra la fine degli anni Sessanta e i Settanta –¹⁷ ma anche le influenze sotterranee e la condivisione

¹⁵ Franco Fabbri aveva affrontato lo stesso tema in *Quello che le parole non dicono* [FABBRI 2005].

¹⁶ Termine utilizzato da De André in più occasioni, soprattutto in riferimento all’operazione di riscrittura dell’opera di Álvaro Mutis, sfociata nella composizione di *Smisurata preghiera* (in *Anime salve*, 1996). Su questo MARRUCCI 2009a.

¹⁷ NEW TROLLS (1968), *Senza orario, senza bandiera*; F. DE ANDRÉ (1979), *De André in concerto. Arrangiamenti PFM*; F. DE ANDRÉ (1980), *De André in concerto. Arrangiamenti PFM – Vol. 2.*

di una modalità di lavoro di tipo collettivo che, se vista sotto la lente della canzone d'autore, «tende a presentarsi come un attentato all'autorialità se non addirittura all'integrità morale dello stesso De André» [FABBRI 2009, pp. 98-9].

Alla base dell'intervento di Stefano La Via, invece, è la riflessione sul rapporto tra musica e parola e la definizione di un metodo di «analisi poetico-musicale complessiva, che dia uguale spazio a entrambe le componenti espressive, e che infine cerchi di far luce sul senso ultimo della loro mutua interazione» [LA VIA 2009, p. 175]. Egli utilizza, per l'analisi della canzone *Madeleine* (1981) di Paolo Conte,¹⁸ una proposta metodologica già spiegata altrove [LA VIA 2006] e ribadita successivamente in varie altre occasioni [LA VIA 2011a, 2011b, 2012, 2014, 2016], fondata sostanzialmente sull'applicazione – per i repertori cosiddetti *popular* –¹⁹ dello stesso approccio interdisciplinare sollecitato dalle forme vocali di area colta. Il presupposto di fondo è che l'incontro di musica e poesia all'interno di una canzone «dia sempre vita a una terza forma di espressività, non solo poetica e non solo musicale, ma appunto 'poetico-musicale', tale da rendere inadeguato qualsiasi tipo di approccio univoco o specialistico, che si limiti cioè a considerare soltanto uno degli elementi costitutivi a prescindere dall'altro» [LA VIA 2006, p. 20]. In un simile contesto, l'analisi dei soli versi arriva a essere valutata come limitata e, in una certa misura, non opportuna [LA VIA 2011a, p. 97] dal momento che musica e versi sono legati sin dalla nascita da un doppio filo: poggiano entrambi su un progetto tematico/narrativo ben organizzato e rispondono entrambi – ognuno dal suo punto di vista – a un'esigenza di adeguata resa sonora. La costruzione dei versi interagisce attivamente con la struttura musicale ed è quindi condizionata, oltre che da esigenze espressive e tecniche (ad esempio dagli schemi del metro poetico e della rima), anche da fattori puramente acustici.

L'unico volume che guarda al canzoniere di De André secondo questa prospettiva è *Fabrizio De André. Cantastorie fra parole e musica* di Claudio Cosi e Federica Ivaldi, pubblicato nel 2011 da Carocci [COSI/IVALDI 2011]. Facendo tesoro della proposta metodologica di La Via, viene esposta una panoramica di taglio volutamente divulgativo sulla produzione di De André – includendo nuclei tematici, la descrizione del metodo di lavoro e l'analisi di casi rappresentativi – condotta secondo il *Leitmotiv* della relazione tra testo e musica. Il libro ha il merito di ricapitolare questioni essenziali nell'approccio al canzoniere, alcune delle quali già emerse in forma disorganica in contributi precedenti, tra le quali il rapporto tra la canzone e la poesia, il ruolo di De André come regista e l'importanza della sua voce. L'analisi del testo poetico-musicale condotta secondo il doppio punto di vista letterario e musicologico suggella il cambio di prospettiva precedentemente descritto, confermando la necessità di dare alla musica il giusto peso. Va notato, d'altra parte, come alcune delle tematiche toccate necessitino di ulteriori aperture o di una più puntuale riconsiderazione, anche alla luce di questioni centrali nell'ambito dei *popular music studies* e di analisi più mirate alle dinamiche di produzione.

¹⁸ P. Conte, *Madeleine*, in ID. (1981), *Paris Milonga*.

¹⁹ Sull'opportunità di questo termine per la canzone d'autore si è espresso recentemente lo stesso La Via, suggerendo una prospettiva transculturale: non più vincolata ai soli oggetti di studio tradizionalmente *popular* ma interessata dall'ampliamento dei confini disciplinari [LA VIA 2016].

Il quadro bibliografico delineato riflette questioni nazionali di più ampia portata che, come chiarito da Alessandro Bratus [2016a], si inseriscono in un tema di «specificità riconoscibilità disciplinare», suggerendo una riflessione sulla natura stessa del termine “*popular*”, sul metodo e sull’oggetto di studio [BRATUS 2016a, p. 12]. Come hanno osservato Franco Fabbri e Goffredo Plastino nel 2014, l’Italia è in controtendenza rispetto alle accademie anglo-americane: l’anomalia italiana consisterebbe nella prospettiva tendenzialmente analitica con cui viene letto il dato testuale (verbale e musicale), ponendo in secondo piano gli approcci mediologici e sociologici, dominanti invece nei paesi anglofoni [FABBRI/PLASTINO 2014, p. 10]. Infatti, se l’orientamento italiano si è concentrato prevalentemente sull’analisi del testo (in particolare nella sua componente poetica), è curioso osservare come, se rapportata a un contesto internazionale, la questione risulti del tutto rovesciata. Già nel 1996, Simon Frith aveva duramente criticato un’analisi della canzone incentrata unicamente sulla parola scritta, stimolando con determinazione a tener conto della profonda differenza della canzone rispetto alla poesia; egli incoraggiava un approccio al testo cantato che considerasse quest’ultimo nell’ambito di una performance: «the issue in lyrical analysis is not words, but words in performance» [FRITH 1998, p. 166]. È anche sulla scia di questa esortazione che, nell’accademia anglo-americana, si è gradualmente delineato un orientamento di analisi prevalentemente incentrato sui suoni, ponendo il testo poetico in una posizione di secondo piano. La scarsa attenzione attribuita alla parola nasce, nello specifico, dalla convinzione che questa giochi un ruolo assai minore nell’ascolto, essendo soppiantata da una serie di altri fattori – tra i quali i tratti del *sound*, del timbro vocale, della disposizione dei suoni nello spazio – notoriamente ben più incisivi a livello ricettivo. Rileva ad esempio Allan Moore che, se è vero che soltanto il 7% dei contenuti di un qualsiasi messaggio sia di tipo verbale, demandando il restante 93% al tono vocale e al linguaggio del corpo,²⁰ lo stesso può dirsi per una canzone [MOORE 2012b, p. 109]. Seguendo un simile presupposto, il testo poetico ricoprirebbe un’importanza relativa, assolutamente trascurabile se confrontata con il ruolo della musica e dei suoni. Spiega Moore: «I believe lyrics play a fairly minor role in enabling us to answer the questions ‘to whom are we listening?’ and ‘how do I make sense of what they mean’» [MOORE 2012b, p. 109]. Non stupisce dunque che, nel trattare le caratteristiche del testo poetico nell’ambito del suo modello di analisi applicato alla *popular music*, Moore si concentri specialmente sugli interstizi tra parola e suono, mettendo in evidenza l’importanza della rima e dell’assonanza, ma anche del contenuto sonoro intrinseco al testo, legato cioè all’eufonia delle vocali e delle consonanti.²¹

Tornando alla bibliografia specifica, su questa linea si collocano alcuni interventi di Franco Fabbri, orientati a mettere in evidenza l’importanza della dimensione sonora e il fondamentale ruolo esercitato dalla voce [1997, 2003, 2005, 2007]. Alcuni contributi di Errico Pavese sono incentrati invece sull’analisi del *sound* di De André e dei parametri ad esso collegati [PAVESE 2009, 2013 e 2014]: «altezze non standard e inflessioni di altezze

²⁰ Moore si riferisce a sua volta allo studio di Albert Mehrabian [1981], *Silent messages: implicit communication of emotions and attitudes*.

²¹ Punto di riferimento di Moore è John Michell [1988] e la sua tabella delle “consonantal qualities” [MOORE 2012b, p. 115].

(slide, blue note, microtoni); ritmi, poliritmie, sfumature ritmiche irregolari; sfumature di abbellimento, accento, articolazione del suono» [PAVESE 2009, p. 223]. I testi citati restano fortemente ancorati al momento performativo e hanno il merito di porre l'accento su questioni centrali quali l'importanza delle fasi di produzione e post-produzione [su questo anche SINOPOLI 2005, 2006]. Il punto di forza di questi contributi consiste inoltre nel sottolineare la corralità del processo produttivo, stimolando una riflessione sul ruolo dell'autore in questi contesti. D'altra parte, la rinuncia a un'analisi del momento creativo comporta la perdita di informazioni importanti e implica il rischio di delineare un quadro ancora parziale. La sola definizione dei parametri relativi al suono e alla performance, infatti, non rende giustizia all'accurato lavoro di scrittura e composizione, che occupa un ampio arco temporale dell'iter di lavorazione e che la ricerca ha rivelato essere intimamente intrecciato con la definizione stessa del *sound*, così come emergerà nel dettaglio nel corso della trattazione.

Secondo quanto sostenuto da Bratus nel contributo citato [2016a], l'anomalia italiana sopra rilevata potrebbe costituire un nuovo punto di partenza per questo genere di studi, con due obiettivi differenti, anche se correlati: «in primo luogo, riportare al centro dei *popular music studies* gli strumenti dell'analisi musicale quali punto di aggregazione per un sapere interdisciplinare; in secondo luogo, usare tale prospettiva per favorire un'integrazione tra approcci diversi, nell'ottica di un continuo rinnovamento degli studi musicali stessi» [BRATUS 2016a, p. 8]. Le sue parole sollecitano una prospettiva inclusiva di diversi parametri, chiamando in causa un'attitudine interdisciplinare che, tra l'altro, ben si accorda con la concezione della canzone precedentemente descritta, quale assemblaggio di elementi diversi ma complementari. In tal senso, una prospettiva analitica che renda conto dell'importanza del testo in un genere come quello della canzone d'autore non deve rinunciare all'analisi del *sound* e dei parametri legati alla registrazione che, come dimostrato da numerosi studi, incidono profondamente sul risultato complessivo, specialmente in termini di ricezione [FRITH 1980; LACASSE 2000b, 2000c; MOORE 2012a, 2012b]. Del resto, la necessità di una mediazione tra posizioni apparentemente molto distanti è stata già rilevata da qualche altro studioso in ambito internazionale. Nel ripercorrere la larghissima influenza che la citata esortazione di Frith [1980] ha avuto negli anni, Pete Astor e Keith Negus [2014] hanno spiegato come la stessa sia stata in determinati casi estremizzata, divenendo un alibi per affermare la non importanza del testo poetico ai fini dell'analisi. Nel saggio citato i due studiosi hanno dimostrato come i versi di una canzone, specialmente nel caso di alcuni artisti, possano essere il frutto di un lavoro molto approfondito, rivendicando pertanto la necessità di considerarli come parte integrante di uno studio di tipo analitico. In un altro contributo [NEGUS/ASTOR 2015] i due autori hanno affermato come lo sguardo sul momento della scrittura (*songwriting*) possa apportare delle informazioni importanti. Essi hanno utilizzato la metafora della canzone come architettura per ribadire l'importanza dell'aspetto della costruzione, nell'ambito della quale il testo poetico gioca un ruolo essenziale.

Alla luce dei contributi già pubblicati sull'opera di De André, emergeva la presenza di punti di vista diversificati, ma allo stesso tempo spiccava l'assenza di un'indagine sistematica che tenesse conto del processo creativo nella sua interezza, includendo non solo

l'importanza del fattore poetico e musicale, non solo l'attenzione al *sound* e a tutto ciò che concerne la produzione discografica, ma che combinasse i due differenti approcci, senza possibilmente trascurare l'apporto delle fonti d'archivio. È a partire da questa situazione, pertanto, che ho avviato una riflessione metodologica, la quale trovava un importante punto di partenza nella necessità di una visione complessiva dell'iter creativo, secondo presupposti teorici (esposti nel corso della trattazione) che evidenzino l'impossibilità di trattare le fasi di lavoro come monadi indipendenti l'una dall'altra.

- Definizione del metodo di studio

La prima questione da sciogliere al momento dell'avvio della ricerca riguardava la scelta del taglio da dare al lavoro, ovvero se effettuare una selezione su base cronologica, tematica, se limitare l'analisi a una singola produzione o ancora se soffermarsi su un unico aspetto, come ad esempio il ruolo della musica nell'impianto della canzone. Dopo attente valutazioni ho deciso di concentrarmi sul metodo di lavoro, che la ricerca ha evidenziato come un processo che ha mantenuto una sua coerenza lungo gli anni a dispetto di una grande eterogeneità stilistica. Questa prospettiva include alcune questioni giudicate essenziali sin da una prima stesura del progetto di ricerca, tra le quali la considerazione del ruolo della musica e del suono e la non opportunità di analizzare il testo poetico quale dimensione a sé stante; allo stesso tempo introduce elementi emersi con lo studio successivo, tra i quali l'analisi del *sound*, della fase di realizzazione della traccia audio e il trattamento del materiale all'interno dello studio di registrazione.

Per conseguire questi obiettivi si è configurato come necessario un ampliamento di prospettiva che incoraggiasse a inquadrare il lavoro nell'ambito dei *popular music studies*, con l'obiettivo di cercare metodologie adatte per l'analisi del repertorio specifico. In tal senso si sono rivelati fondamentali i lavori di Allan Moore [1992, 2001, 2012a, 2012b; MOORE/DOCKWRAY 2010], i quali hanno mostrato una tipologia di analisi che tenesse conto della percezione e che lasciasse il giusto spazio ai parametri del suono, quali la descrizione del timbro e dello spazio sonoro. Altri studi, invece, hanno stimolato una riflessione profonda su come il trattamento acustico si integrasse con il testo poetico-musicale e con la persona del cantante, amplificandone i connotati o aggiungendone di nuovi [LACASSE 2000b, 2000c]: «a sonic “image” that exaggerates or distorts particular features» [ZAGORSKI-THOMAS 2014, p. 55]. La lettura di alcuni contributi sulla creatività, inoltre, mi ha permesso di focalizzare temi e questioni relativi alla figura di autore in ambito *popular*, chiamando in causa solidi sistemi teorici. Questi ultimi si sono rivelati utili a inquadrare la produzione discografica, per sua natura collettiva, in un contesto più ampio, tenendo conto dell'incidenza di fattori ambientali, pratici e socio-culturali [BENNETT 2011, 2012, 2013; MCINTYRE 2008a, 2008b, 2012].

Contemporaneamente si è fatta strada un'apertura verso temi, approcci e metodologie più frequenti nella letteratura etnomusicologica, anche (ma non solo) in considerazione dei numerosi punti di contatto che man mano emergevano tra la produzione di De André e il repertorio musicale popolare italiano. In accordo con Sara Cohen, «ethnographic research

can bring the researcher in “the field” into contact with social reality in a way that no reading of secondary sources or “armchair theorising” ever accomplish» [COHEN 1997, p. 132]. Recenti studi hanno dimostrato, infatti, come la raccolta delle testimonianze dei protagonisti diretti delle produzioni musicali possa contribuire ad analizzare le modalità di relazione alla base dei processi creativi di tipo collettivo [BENNETT 2011, 2012, 2013; MCINTYRE 2008a, 2008b, 2012; MCINTYRE/FULTON/PATON 2016]. L’approccio si rivela particolarmente fruttuoso nell’indagine su realtà che, così come lo studio di registrazione, prevedono l’intervento di diverse figure professionali, tutte volte alla realizzazione di uno stesso obiettivo [GREEN/PORCELLO 2005; MEINTJES 2003]. Il recente seminario *Etnografia degli studi di registrazione*, organizzato da Serena Facci e Giovanni Giuriati presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia (24-26 gennaio 2019), ha confermato come l’applicazione delle metodologie antropologiche possa rivelarsi proficua nel far luce su simili contesti: lo studio di registrazione, visto come luogo principale del passaggio tra mondo dell’oralità/scrittura a quello dell’oralità meccanica, diviene infatti una vera e propria metafora della dimensione collettiva della creatività, stimolando il superamento dei pregiudizi che da sempre hanno caratterizzato il mondo cantautorale. Tale assunto si configura come risolutivo, nel tentativo di collocare la figura dell’autore De André in un panorama più vasto e verificando – mediante l’incrocio dei documenti con le testimonianze sia edite che inedite dei collaboratori – peculiarità e caratteristiche rispetto sia all’impianto collaborativo delle sue produzioni, sia al panorama socio-culturale coevo.

La combinazione di tali presupposti ha permesso di concepire un percorso che conciliasse l’analisi del testo poetico-musicale (nel quale il piano verbale ha indubbiamente una funzione decisiva, ma non certo esclusiva) con quella della *track*, dunque di quelle azioni volte alla definizione di timbri, volumi, bilanciamento: in una parola di uno specifico *sound*. Parallelamente è stata avviata un’attività di ricerca di tipo etnografico, finalizzata alla realizzazione di interviste ai protagonisti delle varie produzioni musicali e alla raccolta di documentazione integrativa a quella conservata presso l’Archivio De André di Siena. La testimonianza diretta si è rivelata particolarmente importante per lo studio di una produzione dal carattere fortemente collaborativo qual è sempre stata quella del genovese; la condivisione del lavoro creativo scavalcava infatti il normale assetto dell’iter produttivo, tipico di qualsiasi repertorio *popular*, andando a interessare anche i livelli della scrittura musicale e dell’arrangiamento, che sono risultati essere quasi sempre il frutto di un lavoro a più mani. L’indagine è stata orientata verso quelle testimonianze che si prevedeva potessero offrire un contributo sostanziale alla ricerca, specialmente nel far luce su atmosfere e modalità relazionali di quelle situazioni più marcatamente corali, quale è lo studio di registrazione. La selezione, inoltre, mirava a coprire l’intero arco cronologico dagli anni Sessanta ai Novanta e a offrire un ventaglio delle diverse figure professionali coinvolte. Seguendo questi obiettivi sono entrata in contatto (secondo modalità chiarite nel prossimo paragrafo) con: Mark Harris (musicista, produttore, arrangiatore), i fonici Maurizio Camagna, Paolo Iafelice e Pasquale Minieri, i familiari di Vittorio Centanaro (chitarrista genovese e collaboratore nelle prime produzioni), Gian Piero Reverberi (produttore,

compositore, musicista, arrangiatore), oltre che Dori Ghezzi, moglie di De André che attualmente presiede la Fondazione a lui intitolata.

Per i motivi esposti e ricollegandomi alla sollecitazione di Bratus citata nel paragrafo precedente, il punto di vista che intendo adottare nel presente lavoro mira a trovare un equilibrio tra diverse prospettive, secondo un approccio sincretico che chiama in causa questioni e specificità generalmente afferenti a distinti settori di studio. Ciò nasce dalla convinzione che ciascun aspetto dell'iter creativo sia importante ai fini del risultato finale, anche perché collegato a un sistema tematico ben saldo e approfondito; ma anche dalla constatazione che la profonda differenza tra le varie fasi di lavoro chiama in causa metodi di indagine diversificati. Soltanto una simile impostazione, inoltre, rende giustizia alla concezione della canzone descritta nei paragrafi precedenti, dove qualsiasi elemento partecipa alla messa in atto di un progetto preliminare e per sua stessa natura collettivo. Il concetto riguarda da vicino il «piano del fare, creare, comporre e insieme del dare “origine” a un'opera», quello che Stefano La Via ha individuato come uno dei due requisiti fondamentali della canzone d'autore insieme alla progressiva crescita tanto dell'opera quanto del pensiero autoriale [LA VIA 2014a, pp. 6-7].

A partire da simili presupposti, si è scelto di lasciare spazio a quei campi che risultano particolarmente trascurati dalla bibliografia: l'analisi delle scelte musicali e del terreno di incontro tra parola e suono, uno spazio che si è rivelato attentamente curato da De André con scelte consapevoli e mirate. Se è vero che la parola mantiene una posizione di preminenza, lo fa in quanto parola cantata, una differenza sostanziale che comporta azioni e obiettivi orientati alla sua resa esecutiva: il riguardo per la musicalità e il ritmo intrinseci al verso, così come del medium vocale e dell'interpretazione. È questa la base sulla quale si sovrappongono ricerche e sperimentazioni, volte ad approfondire le altre componenti di cui la canzone è composta, con l'obiettivo di sfruttarne appieno le potenzialità.

- Le fonti

La ricerca si è avvalsa della consultazione dei documenti conservati presso l'Archivio Fabrizio De André di Siena. I documenti del fondo sono stati inventariati nell'ambito delle attività del Centro studi, un lavoro confluito in *Archivio d'autore. Le carte di Fabrizio De André*, a cura di Stefano Moscadelli e Marta Fabbri, edito nel 2012 dal Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per gli archivi [FABBRINI/MOSCADELLI 2012].²² Nella ricca introduzione al volume, Moscadelli fa il punto sullo stato degli studi sulla canzone d'autore in Italia e descrive dettagliatamente le caratteristiche del fondo e la sua struttura. La catalogazione si avvale della divisione in quattro serie documentarie, come di seguito evidenziato [MOSCADELLI 2012, p. 50]:

- «D. Atti e documenti», comprensiva di documenti personali, certificazioni di tipo soprattutto ufficiale e burocratico, quali la copia della prova d'esame per l'accesso

²² Il volume è consultabile anche on line dal sito della Direzione generale per gli archivi: <http://2.42.228.123/dgagaeta/pdf.php?file=Strumenti/53881d5a1616a.pdf> (consultato il 16/10/2019).

alla SIAE,²³ il libretto universitario,²⁴ le copie dei verbali del processo relativo al sequestro del 1979,²⁵ i certificati di residenza²⁶ e di nascita.²⁷

- «E. Corrispondenza», formata da circa 200 unità documentarie di natura soprattutto formale e organizzativa, comprendente inviti e comunicazioni ufficiali.
- «F. Lettere degli ammiratori», circa 350 lettere ricevute tra il 1980 e il 1999. Questa serie documentaria si differenzia dalla precedente essendo prevalentemente a senso unico, raccogliendo cioè le missive di persone sconosciute al destinatario.
- «G. Materiali di studio e di lavoro». Si tratta della serie documentaria più interessante, che raccoglie anche i documenti inerenti all'attività artistica; conserva appunti, abbozzi, note autografe sulla produzione discografica soprattutto recente, sia edita che inedita. Data la ricchezza dei materiali, la serie è stata ulteriormente divisa nelle seguenti dieci sezioni: I. Appunti scolastici e universitari, II. Testi, appunti e annotazioni su quaderni e agende; III. Testi, appunti e annotazioni su carte sciolte, IV. F. De André – A. Gennari, *Un destino ridicolo*, Torino, Einaudi, 1996,²⁸ V. Esibizioni: *tournee*, concerti, partecipazioni a spettacoli e trasmissioni televisive, VI. Interviste, VII. Ritagli di giornale, VIII. Libri in bozze, IX. Testi sottoposti in lettura, X. Miscellanea. Questa sezione dell'archivio reca traccia di alcuni progetti artistici mai realizzati, che per la loro particolarità divengono testimonianze interessanti di precisi orientamenti e interessi culturali. Segnaliamo ad esempio gli appunti per la realizzazione di un programma (probabilmente televisivo) sul nomadismo, corredati da approfondimenti sul popolo mongolo.²⁹ Particolarmente ben strutturato, con tanto di piano di previsione dei costi, è il progetto di uno spettacolo incentrato sulla figura del cantastorie:³⁰ gli appunti si riferiscono con tutta probabilità al prospetto di una *tournee* da realizzarsi nell'estate 1992, da mettere in scena nelle piazze di paesi o piccoli centri e basata sul coinvolgimento di cantastorie, saltimbanchi e mangiafuoco.

A parte sono stati inventariati:

- Le «Carte di Giuseppe e Luisa De André», materiali prodotti o conservati dai genitori del cantautore riguardanti specialmente l'infanzia e l'adolescenza del figlio, ma anche le trattative avviate durante il sequestro, che coinvolsero direttamente il padre Giuseppe. Questa serie documentaria è a sua volta articolata in tre distinte sezioni: «A. Corrispondenza, atti e documenti di Giuseppe e Luisa De André»; «B. Carteggio giovanile di Fabrizio De André conservato da Giuseppe e Luisa De André»; «C. Atti

²³ AFDA D.3. Il documento originale, come riferisce Moscadelli, è del 1964, ma la fotocopia depositata in archivio è del 28 luglio 1997 [MOSCADELLI 2012, p. 57, n. 117].

²⁴ AFDA D.2: immatricolazione alla Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Genova nell'a.a. 1959-60, con verbalizzazione di 8 dei 24 esami previsti dal piano di studi [ivi, p. 56, n. 116].

²⁵ AFDA D.8, D.10, D.13 (1979-1992).

²⁶ AFDA D.4 (Comune di Genova, 1966 settembre 7); D.17 (Comune di Tempio Pausania, 1993 dicembre 3) [ivi, p. 57, n. 120].

²⁷ AFDA D.11 (Comune di Genova, 1985 marzo 29) [ibidem, n. 121].

²⁸ La sezione comprende le bozze preparatorie per *Un destino ridicolo*, il romanzo firmato da Fabrizio De André e Alessandro Gennari, edito da Einaudi nel 1996 [DE ANDRÉ/GENNARI 1996].

²⁹ AFDA, IV/24 pp. F.38-9, cfr. *Archivio d'autore* 2012, pp.198-9.

³⁰ IV/24, cc. 45 num. F.1-72, *ibidem*.

e documenti di Fabrizio De André conservati da Giuseppe e Luisa De André» [MOSCADELLI 2012, p. 52-56].

- Il nucleo librario, formato da circa quattrocento volumi di genere e argomento vario, in gran parte caratterizzati da sottolineature, chiose, note al margine, appunti correlati alla produzione artistica soprattutto successiva al 1980 ma anche ad altri interessi, quali l'agricoltura e l'astrologia.

Il fondo archivistico è in aggiornamento: l'ultima acquisizione risale a giugno 2016 e consiste in una serie di scansioni in alta definizione di pagine di libri interessate da annotazioni autografe, riconducibili alla produzione artistica degli anni Sessanta, Settanta e Ottanta. Presso l'Archivio di Siena, inoltre, è possibile consultare la rassegna stampa sull'opera del cantautore, raccolta e messa a disposizione dalla Fondazione De André.

L'archivio fotografa soltanto parzialmente l'esperienza del cantautore, sia per quanto riguarda le coordinate cronologiche della sua produzione (testimoniando specialmente quella più tarda), sia per la tipologia dei documenti conservati. Le carte sono in qualche misura rivelatrici di un'affinità elettiva verso la parola, risultando tuttavia più criptiche per la definizione della funzione della componente musicale. La sorpresa più grande di chi si occupò di ordinarle e inventariarle fu proprio quella di constatare la pressoché totale assenza di musica, scritta o riprodotta [MOSCADELLI 2012, p. 51]: mancano spartiti, registrazioni audio-video, cd, audiocassette, vinili; sono piuttosto rari gli appunti e le riflessioni sulla musica nei molti fogli sparsi e nei quaderni di lavoro, così come i materiali riconducibili alle fasi di produzione e post-produzione discografica. In realtà, alla scarsità di questo genere di testimonianze potrebbe aver contribuito una banale ragione di carattere pratico: innanzi tutto la decisione di mettere a disposizione quanto legato direttamente alla persona di De André e, probabilmente, quanto giudicato più rappresentativo del suo metodo creativo: perlopiù libri, ritagli di giornale e materiali di lavoro, comprensivi di varianti, schizzi e abbozzi da collegare prevalentemente alle fasi di progettazione (di una canzone, di un disco, di un tour) e di stesura dei testi. Una citazione da un libro, da un articolo di giornale, perfino da un film ben si presta a essere riportata su un quaderno degli appunti, contrariamente a quanto avviene con la scrittura di un ritmo o di una melodia per chi, come De André, non era solito utilizzare il pentagramma. Egli preferiva piuttosto fissare gli spunti ritmico-musicali e le prime versioni dei brani con una registrazione, realizzando dei provini da consegnare all'arrangiatore, non pervenuti nel fondo. Per questo motivo, la mancanza dei supporti audio – riconducibili perlopiù ai nuclei archivistici di case discografiche e arrangiatori – esclude a priori la maggior parte delle risorse di interesse più specificamente musicale. Ferme restando tali premesse, è innegabile che la percezione suggerita dalla consultazione dei materiali sia quella di un lavoro modellato preferibilmente sulla parola. Ciò non significa, naturalmente, che la cura del dato musicale non trovasse spazio nella composizione delle canzoni, proprio in virtù dell'azione di coordinamento autoriale di cui si avrà modo di parlare nel primo capitolo. È probabile infatti che, nel *team* di lavoro che caratterizzava le produzioni a firma De André, la parte prettamente musicale fosse – più di quanto avvenisse con il testo –

“affidata” in misura maggiore al co-autore del disco di riferimento, una circostanza confermata a più riprese da diversi collaboratori.³¹

L’Archivio, già visionato in occasione della mia precedente esperienza di ricerca, è stato controllato sistematicamente sulla base dei nuovi obiettivi, un’attività che ha portato all’individuazione di documentazione di grande interesse sia sul piano della scrittura del testo poetico-musicale (soprattutto in riferimento alla cura della musicalità del verso), sia su quello delle relazioni interne al gruppo creativo. È stato inoltre possibile decifrare alcune carte, contraddistinte da numeretti posti in corrispondenza dei versi, collegandole alle attività di registrazione e di missaggio e permettendo, di conseguenza, alcune considerazioni sulla tipologia di correzioni fatte in quella specifica fase.

Alla consultazione dell’Archivio De André si è affiancata quella di altri database e materiali. Grazie alla consultazione del database Opere Musicali della Siae è stato possibile verificare le informazioni dichiarate nei crediti di copertina, rilevando in alcune circostanze una discrepanza con gli autori effettivi delle canzoni. I dati ricavati mettono ulteriormente in discussione la prospettiva dell’autore unico, aprendo un ventaglio ancora più variegato di collaborazioni alla scrittura. Grazie a una specifica richiesta rivolta alle Teche Rai, avanzata tramite il Centro studi De André, è stato possibile recuperare l’elenco completo dei filmati dedicati al musicista messi in onda dalla Rai. I filmati d’epoca, periodicamente riproposti sullo schermo, assumono un ruolo decisivo nella costruzione di un preciso immaginario condiviso e legato alla figura del cantante. Ai documenti citati vanno aggiunti quelli inclusi nell’Archivio Centanaro, messo gentilmente a disposizione della famiglia. Il fondo comprende gli spartiti e alcuni materiali autografi del chitarrista Vittorio Centanaro, collaboratore di De André del quale si parlerà nelle pagine seguenti. Di un certo interesse si sono rivelate alcune carte appartenute a Piero Milesi, conservate in forma digitale presso l’Archivio di Siena e riprodotte dal Centro studi con la sua autorizzazione. Queste si riferiscono al lavoro svolto durante la produzione di *Anime salve* e offrono informazioni importanti in relazione alle fasi di registrazione e di missaggio.

Nell’ambito delle fonti utilizzate nella ricerca, assumono una certa importanza, come già specificato, quelle orali. Tra tutte le persone contattate, va menzionata prima di tutte Dori Ghezzi, incontrata a Milano (15 aprile 2019), Siena (13-14 maggio 2019) e ascoltata telefonicamente in varie altre occasioni. Moglie di Fabrizio De André, essa ha sempre seguito da vicino l’attività del marito e costituisce un punto di vista d’eccezione per avere un riscontro sulle altre testimonianze raccolte, oltre che per ampliare il quadro delineato. Essendo stata essa stessa una cantante, è stato possibile ricevere notizie anche in merito a questioni tecniche, come il trattamento della voce nello studio di registrazione o l’utilizzo di determinati microfoni. In occasione della sua visita a Siena il 13 e 14 maggio 2019 per una revisione generale del fondo De André, è stato possibile scorrere in sua presenza molti dei documenti conservati, raccogliendo i suoi ricordi in relazione agli stessi. Il confronto continuativo sulle informazioni raccolte nel corso della ricerca ha incoraggiato la

³¹ Si rimanda ad esempio alle interviste a Franz di Cioccio (PFM), Ivano Fossati e Mauro Pagani raccolte in FONDAZIONE F. DE ANDRÉ ONLUS 2011, Vol. 8 *Poesia in forma di canzone*.

realizzazione di approfondimenti sulla base delle ulteriori notizie ricevute. Il suo punto di vista completa, bilancia e contestualizza le altre memorie raccolte e di seguito sintetizzate.

a) Mark Harris: Milano, 11 marzo 2017; 16 febbraio 2019 (conversazione telefonica)

Tastierista, compositore, arrangiatore statunitense, Mark Harris si avvicina al mondo della musica studiando pianoforte classico. Nel 1967 si trasferisce in Italia con la famiglia ed entra ben presto in contatto con la scena musicale romana, frequentando il Folk Studio e incrociando l'esperienza di Alvin Curran e di Musica Elettronica Viva. Ha partecipato alla fondazione del progetto Napoli Centrale, lasciando il gruppo dopo la pubblicazione del primo disco. Ha inoltre collaborato con tantissimi nomi della musica italiana e internazionale, tra i quali Enzo Jannacci, Giorgio Gaber, Pino Daniele, Edoardo Bennato, solo per citarne alcuni. Per De André ha curato, insieme a Oscar Prudente, gli arrangiamenti del disco *Fabrizio De André (Indiano)* (1981), dove ha partecipato anche come musicista. È stato inoltre tastierista dei tour *L'indiano* (1981-82), *Anime salve* (1997) e *Mi innamoravo di tutto* (1997-98), occupandosi anche degli arrangiamenti di alcuni brani in scaletta; è stato inoltre coinvolto da De André nel progetto mai ultimato dei *Notturmi*. La conversazione con Mark Harris mi ha permesso di far luce sulle dinamiche interne al gruppo creativo, ad esempio su quelle tra autore e arrangiatore o tra autore e musicista. Egli ha messo in evidenza secondo quali necessità venivano rimodulati gli arrangiamenti proposti, offrendo dati utili per capire quanto la formazione personale potesse incidere su determinate proposte e in generale sul prodotto complessivo. Sono emerse, inoltre, molte informazioni riguardanti le modalità lavorative interne allo studio di registrazione, in particolare in relazione alla registrazione della voce e al passaggio dalla registrazione analogica a quella digitale.

b) Famiglia Centanaro: Genova, settembre 2018 (e successivi contatti telefonici)

Vittorio Centanaro (1929-2011) è stato un chitarrista genovese e collaboratore della primissima produzione di De André. Oltre ad aver partecipato come musicista ad alcune registrazioni, egli è indicato come arrangiatore di brani come *La guerra di Piero*, *Fila la lana*, *Si chiamava Gesù*. L'incontro ha permesso di raccogliere i ricordi della moglie Giulia Lupi e delle figlie Michela e Valentina; ho potuto trovare riscontro delle notizie raccolte nell'archivio del musicista, messo generosamente a disposizione. È stato possibile rinvenire diversi documenti, che assumono un grande valore soprattutto in considerazione della sostanziale assenza di musica e di documentazione degli anni Sessanta e Settanta nell'archivio De André di Siena. Tra questi segnalo alcune fonti musicali classificate come "antiche" e un libretto di brani francesi (creduto smarrito e ritrovato tra le carte proprio nel corso dell'incontro) che, a detta di Giulia Lupi, costituiva la principale fonte di temi musicali riutilizzati dal marito e dal giovane De André. La conversazione e la consultazione degli spartiti appartenuti a Centanaro ha delineato un sistema culturale che è sorprendentemente analogo a quello del primo De André, comprendente l'interesse per la musica degli *chansonniers* francesi, per il gruppo Cantacronache, l'attenzione alla musica antica (o presunta tale), oltre che la partecipazione alle realtà teatrali e musicali genovesi come la

Borsa di Arlecchino e il Teatrino di Piazza Marsala [ARDINI/VIAZZI 2008]. Il ruolo di Centanaro incoraggia ad attribuire anche alla prima produzione un metodo di lavoro contraddistinto da un assetto collaborativo e da un impianto intertestuale.

- c) Gian Franco e Gian Piero Reverberi: Roma, maggio 2018 (e conversazioni telefoniche, e-mail)

Ho incontrato Gian Franco Reverberi nel maggio 2018, in occasione di una sua conferenza tenuta nell'ambito dei Seminari Internazionali di Etnomusicologia dell'Università Sapienza di Roma. Grazie alla sua mediazione è stato possibile parlare anche con il fratello Gian Piero Reverberi, più direttamente coinvolto nella collaborazione con De André in qualità di produttore e autore nei dischi degli anni Sessanta e primi anni Settanta. I fratelli Reverberi hanno avuto un ruolo fondamentale per la nascita e per la crescita della generazione dei cantautori e non solo, avendo collaborato con gli artisti più importanti di quel periodo. Basti ricordare, a tale proposito, i nomi di Giorgio Gaber, Enzo Jannacci, Adriano Celentano, Luigi Tenco, Gino Paoli, Lucio Battisti, New Trolls, Mina, Ornella Vanoni, Lucio Dalla, Sergio Endrigo. I due musicisti, pertanto, hanno offerto delle testimonianze preziose per far luce su atmosfere e dinamiche relative alla produzione di quegli anni, mettendo in luce la spontaneità e la spinta creativa che aveva contraddistinto i decenni post-bellici. Gian Piero Reverberi, inoltre, ha riferito alcune informazioni sulla registrazione dei primi dischi di De André, ad esempio a proposito delle tecniche utilizzate e delle scelte di missaggio. Oltre a lavorare come arrangiatore, egli ha partecipato alla composizione delle musiche di dischi come *Tutti morimmo a stento* e *La buona novella*, con i quali viene per la prima volta sperimentata la dimensione del *concept album*. I suoi ricordi, pertanto, sono stati utili a offrire notizie sulle modalità compositive e sui principi che regolavano gli arrangiamenti.

- d) Maurizio Camagna: Milano, 6 ottobre 2018

Maurizio Camagna ha collaborato con De André come fonico dal 1989 al 1996, partecipando quindi da vicino alle operazioni di registrazione e missaggio di *Le nuvole* (del 1990), alla supervisione delle registrazioni e al missaggio del live *1991 Concerti* e alla prima parte della registrazione di *Anime salve*, del 1996, oltre ad altri progetti collaterali. All'epoca della collaborazione, inoltre, era co-proprietario dello studio di registrazione Metropolis di Milano, nel quale si tennero gran parte delle operazioni. La sua testimonianza è stata fondamentale per far luce su alcuni aspetti relativi al lavoro nello studio di registrazione, in particolare in merito al trattamento timbrico della voce (individuato come tratto caratterizzante e unificante dell'intera produzione di De André), alla selezione dei microfoni, alle modalità con cui venivano svolte le registrazioni e alle scelte di missaggio. Egli ha sottolineato l'importanza del fattore umano, spiegando come un clima armonico, all'insegna della fiducia e del rispetto reciproci fosse la condizione primaria per ottenere dei buoni risultati anche sul piano della creatività.

e) Pasquale Minieri: Venezia, 25 gennaio 2019; Roma, 7 febbraio 2019

Il fonico Pasquale Minieri non ha lavorato direttamente insieme a De André, ma entrò in contatto con lui durante gli anni Settanta. Erano i tempi in cui Minieri collaborava con il Canzoniere del Lazio e dell'esperienza di Carnascalia, sfociata nella pubblicazione del disco omonimo (1979), pubblicato a detta di Minieri proprio grazie alla mediazione di De André. Egli ha assistito ad alcune sessioni di registrazione del disco *Rimini* (1978) e ha ricordato l'attenzione che era posta nella registrazione della voce e la peculiarità di cantare molto vicino al microfono, che è stata resa con l'immagine del cantare all'orecchio dell'ascoltatore. L'intervista, grazie alla grande esperienza maturata da Minieri (collaborazioni con artisti quali Demetrio Stratos, Claudio Baglioni, Mauro Pagani, Elisa, Avion Travel, Almamegretta, Vinicio Capossela), è stata importante per l'acquisizione di notizie e informazioni generali sulle pratiche di registrazione e sulla loro evoluzione nel tempo. A questo proposito, egli ha ricordato l'attività del fonico Sergio Marcotulli, con il quale aveva avuto modo di lavorare (frequentato anche per motivi personali, in quanto padre di sua moglie Rita). L'importanza di Marcotulli nel panorama musicale italiano è decisiva: la sua esperienza è rappresentativa del mondo analogico e del lavoro artigianale sul suono. Oltre ad essersi occupato di alcune tra le più importanti pagine della musica italiana (specialmente in riferimento alla musica per film), Marcotulli ha lavorato anche su alcune produzioni di De André.

f) Paolo Iafelice: 15 febbraio 2019 (intervista telefonica)

Il fonico Paolo Iafelice è subentrato nei missaggi di *Anime salve* sostituendo Maurizio Camagna, che per attriti con la produzione aveva abbandonato il progetto a metà. La sua testimonianza ha fornito conferme rispetto a quanto già dichiarato da Camagna, ampliando ulteriormente il quadro, sia per quanto riguarda le azioni pratiche legate alla registrazione e al missaggio, sia a proposito dell'importanza dell'armonia nel gruppo creativo.

- Organizzazione del lavoro

La tesi è strutturata in quattro capitoli e due appendici. Nel primo capitolo verranno percorsi i tratti costitutivi del mito di De André, con lo scopo di arrivare a inquadrare la sua autorialità nel contesto della produzione discografica. Come già precedentemente rilevato, una simile esigenza nasce dal particolare quadro ricettivo, il quale ha portato negli anni alla costruzione di una solida mitografia che veicola una percezione sostanzialmente alterata dell'autorialità. Si noterà, nello specifico, la non corrispondenza tra un determinato immaginario, che trova i suoi capisaldi nell'originalità dell'opera e nella creazione solitaria, e la produzione di De André. La confutazione di un sistema "romantico", ma evidentemente irrealistico, permetterà di inquadrare le prime caratteristiche della sua creatività, tra le quali la tensione alla rilettura di istanze preesistenti in una modalità di scrittura definita "a mosaico" e la predilezione per un impianto marcatamente collaborativo. Quindi, saranno fatte alcune considerazioni sulle fasi del processo creativo, in particolare a proposito della necessità di una loro lettura complessiva, evitando punti di vista esclusivi o riduttivi.

Nel secondo capitolo si entrerà nel vivo del lavoro creativo, con lo scopo di evidenziare le costanti della scrittura e la sua evoluzione nel tempo. Si è parlato a volte di De André quale moderno cantastorie [ad esempio COSI/IVALDI 2011], un parallelo che sottolinea la comune intenzione di dar voce a vicende che, altrimenti, rischierebbero di essere dimenticate. Si cercherà in questa fase di specificare gli obiettivi della scrittura, i modelli di riferimento ma anche le peculiarità del repertorio di De André, verificando se il paragone con il cantastorie sottintenda ulteriori motivi di vicinanza. L'analisi della produzione da questo punto di vista metterà in luce una graduale conquista di una concezione sempre più complessa della canzone, nella quale ciascun aspetto è plasmato a seconda delle esigenze espressive richieste dal tema trattato. La lettura di alcuni documenti archivistici, inoltre, permetterà di seguire da molto vicino le ragioni della scrittura del testo poetico, evidenziando come alla base della stessa convivessero ragioni fonetiche oltre che semantiche, nella ricerca continua di una sintesi efficace e sempre volta a favorire l'ascolto. La composizione del testo poetico-musicale, dunque, trovava la sua più completa espressione nel momento della performance: come sostenuto da Paul Zumthor [1984], questi repertori rientrano nell'ampio ambito dell'oralità, anche se meccanicamente mediata; pertanto, l'organizzazione del testo e della musica era sempre e comunque orientata alla sua resa nel canto. Per lo stesso motivo, la forma poetico-musicale veniva completata e limata anche durante la registrazione, arrivando sino alla soglia della post-produzione. Le azioni svolte nello studio di registrazione assumono il valore di un banco di prova del lavoro svolto, incoraggiando modifiche e rimodulazioni sulla base della specifica resa dei suoni.

Il terzo capitolo è dedicato alla descrizione del passaggio dalla canzone alla traccia audio, con l'obiettivo di mettere in luce le azioni operate sul suono e la loro incidenza profonda sul prodotto finale. La produzione di De André attraversa l'evoluzione e lo sviluppo dell'industria discografica, vive il passaggio tra registrazione analogica e digitale e risente delle profonde trasformazioni prodotte dall'introduzione del computer. A dispetto delle grandi differenze tecnologiche, alle quali si sovrappongono sperimentazioni stilistiche sempre nuove, è stato possibile individuare un punto fermo strettamente correlato alla sua voce e al suo trattamento acustico, sempre teso a mettere in primo piano la parola cantata. A questo si affianca nel tempo l'esigenza di un bilanciamento con la musica, orientando il lavoro produttivo verso un maggiore equilibrio tra il canto e gli altri strumenti impiegati. In questo contesto la voce si rivela portatrice di una propria individualità, anche rispetto alla metrica del testo poetico: questo dato, unitamente a uno specifico colore timbrico, riafferma con forza l'autorialità di produzioni corali e stilisticamente eterogenee.

Infine, nell'ultimo capitolo, verranno presentati alcuni casi di studio utili a riscontrare le caratteristiche descritte precedentemente in forma teorica e in modo da ricostruire la continuità del processo creativo. La selezione delle canzoni mira a coprire l'intera parabola creativa di De André, il che contribuisce a mettere in luce i cambiamenti occorsi negli anni, ma anche le costanti del metodo di lavoro. Attraverso le analisi di brani come *Via del Campo*, alcune tracce dalla *Buona novella*, *Volta la carta* e *Disamistade*, sarà possibile osservare da vicino in che modo i contributi di varie persone potessero concorrere alla realizzazione di un progetto comune, ma anche ribadire come quest'ultimo mantenga sempre ben saldo il

ruolo di De André come autore. Le due appendici sono state pensate a supporto della trattazione: la prima comprende delle tabelle funzionali a ricapitolare alcuni dati, tra i quali la documentazione utile a una lettura “a più voci” del lavoro, una sintesi delle produzioni discografiche e la descrizione delle forme poetico-musicali; nella seconda, invece, sono riprodotti i documenti archivistici citati nel corso della trattazione. Nelle pagine seguenti, la dicitura “intervista inedita” si riferisce alle interviste da me realizzate nel corso della ricerca, così come precedentemente indicato e come ricapitolato a pagina 277. Tutte le trascrizioni utilizzate sono le mie: l'approssimazione e i numerosi errori riscontrati nelle edizioni pubblicate, infatti, hanno reso impossibile un loro utilizzo in questo contesto.

- Ringraziamenti

Questo lavoro è il frutto di un percorso personale oltre che accademico, che non sarebbe stato possibile senza l'aiuto, gli incoraggiamenti e i consigli di numerose persone. Desidero innanzitutto ringraziare il mio tutor Giovanni Giuriati per avermi pazientemente incoraggiata a trovare la giusta direzione per incanalare la ricerca; la mia co-tutor Susanna Pasticci, per avermi spronata ad approfondire, leggere e studiare, orientando l'attenzione verso nuove direzioni. Grazie a loro è stato possibile realizzare la scommessa di riunire prospettive apparentemente distanti, modellando approcci diversi sull'oggetto di studio. Ringrazio inoltre Antonio Rostagno, che è stato terzo lettore della tesi, tutto il collegio dei docenti e i colleghi che ho incontrato lungo questa strada. Ogni incontro e ogni seminario sono stati occasione di scambio ed è anche grazie a loro che mi è stato possibile trovare spunti utili per far crescere, giorno dopo giorno, il mio lavoro.

La mia grande riconoscenza va inoltre al Centro Studi De André, in particolare a Gianni Guastella e Stefano Moscadelli, i quali hanno creduto in me sin dalla prima esperienza senese, e a Giulia Giovani, che insieme a loro ha seguito da vicino gli sviluppi del mio percorso. Il nucleo originario della ricerca è nato tra i vicoli di Siena, nelle mail scambiate per un confronto sugli ultimi aggiornamenti, nelle giornate trascorse a osservare stupita l'incredibile patrimonio documentario conservato in via Fieravecchia. Desidero ringraziare, a questo proposito, la Biblioteca di Area Umanistica dell'Ateneo senese, il suo direttore Luca Lenzini ed Elisabetta Nencini, che mi hanno sempre spalancato le porte delle preziose carte d'archivio. La realizzazione del lavoro non sarebbe stata possibile, inoltre, senza l'attento supporto della Fondazione De André, in particolare nelle persone di Dori Ghezzi ed Elena Valdini. A Dori va tutta la mia più grande riconoscenza per avermi seguita da vicino, per avermi dato consigli e offerto la sua testimonianza. La sua scelta coraggiosa di mettere a disposizione documenti personali, permettendo il lavoro di tanti giovani ricercatrici e ricercatori, ha creato un precedente unico, che mi auguro venga presto seguito da molti altri.

Il mio più sincero grazie va, inoltre, a tutti coloro che hanno accettato di condividere i loro ricordi, contribuendo in modo sostanziale al prendere forma della tesi: a Mark Harris, oltre che per la sua preziosa testimonianza, per avermi aiutata nell'intero corso del lavoro, aggiungendo informazioni e memorie sulla base degli sviluppi della ricerca. A Giulia Lupi, alle sue figlie Michela e Valentina Centanaro e a tutta la famiglia, per l'emozionante

pomeriggio passato a casa loro, a parlare di Genova, di Vittorio e di Fabrizio, oltre che per avermi permesso di osservare da vicino il loro archivio. A Gian Piero Reverberi, per avere accettato di rispondere alle mie domande, nonostante la sua (giustificata) iniziale diffidenza: spero di aver contribuito, almeno in parte, a una sua rivalutazione del lavoro di ricerca accademica! A Maurizio Camagna e Paolo Iafelice, per avermi svelato segreti e retroscena del lavoro in studio, prestandosi anche a decifrare tecniche e termini a me non proprio familiari. A Pasquale Minieri, per aver condiviso i suoi ricordi e per aver dato voce alla dimensione più umana dello studio di registrazione, dimostrando come le macchine servano, in fondo, per far prendere forma alle emozioni.

Grazie come sempre a mia madre, per avermi incoraggiata in ogni momento e situazione, e a mio padre, per avermi trasmesso sin dalla culla la passione per le canzoni di Fabrizio De André; a Stefano, per avermi supportata e sopportata e per avermi accompagnata in giro per l'Italia a cercare volti, notizie e documenti; a tutta la mia famiglia e ai miei amici più cari. Ringrazio infine tutti coloro che, consapevolmente o no, hanno contribuito in vari modi al prendere forma dei miei pensieri e, naturalmente, grazie anche alla musica di Fabrizio, che accompagna da sempre le tappe più importanti della mia vita.

CAPITOLO I

Oltre il mito: considerazioni preliminari sull'autorialità e sul processo creativo in De André

Quello dell'autore di ascendenza romantica, unico responsabile della creazione artistica dall'ideazione alla realizzazione finale, è un immaginario ancora saldamente ancorato nell'idea corrente al nome di De André. In questa visione agiscono in particolare due elementi, intimamente intrecciati tra loro ed entrambi (presunti) garanti di qualità artistica: da un lato un tipo di autorialità solitaria e autonoma, svincolata da imposizioni di natura pratica e motivata unicamente da esigenze artistiche ed espressive; dall'altra l'originalità del prodotto [TOYNBEE 2003]. Come ha sostenuto Margaret Boden [2004], una simile figura di autore si regge sostanzialmente su due prospettive: quella dell'ispirazione (*inspirational view*) e quella romantica (*romantic view*), legate nell'immaginario rispettivamente all'antica Grecia e al Romanticismo. Queste discendono dal prototipo dell'artista che riceve ispirazione da una musa o che risulta in contatto (proprio in virtù del suo essere artista) con entità trascendenti; si realizzano in modi di natura auto-espressiva, perlopiù di tipo irrazionale e in ogni caso largamente distanti dai comuni mortali. Entrambe le prospettive sono prive di un serio sostegno critico: si tratta più che altro di miti diffusi e molto ben radicati nella ricezione comune, «imaginative constructions, whose function is to express the values, assuage the fears, and endorse the practices of the community that celebrates them» [BODEN 2004, p. 14].

Nel caso di Fabrizio De André, il mito ad esso correlato ha attraversato diverse fasi e trasformazioni. Alla sua costruzione ha senz'altro contribuito il modo di porsi dei primi "cantautori" (o dei rispettivi editori) rispetto al mercato e alla cosiddetta "musica di consumo": raccogliendo le sollecitazioni proposte tra gli anni Cinquanta e primi anni Sessanta dal gruppo Cantacronache [ECO 1964a, 1964b; JONA/STRANIERO 1996; STRANIERO 1964], questi si proponevano quale alternativa a quel tipo di canzone bollata come «gastronomica», cioè a un «prodotto industriale che non perseguiva alcuna intenzione d'arte» [ECO 1964a, p. 5].¹ Basta un rapido sguardo alla rassegna stampa di quegli anni per

¹ Tuttavia, come chiaramente spiegato nel 1964 da Umberto Eco nel libro/manifesto *Apocalittici e integrati*, la critica della canzone commerciale non implicava tanto il rifiuto dei mezzi di comunicazione di massa, ma

capire come proprio la dichiarata opposizione al mercato sia stata il tema dominante di precise strategie di marketing, organizzate a tavolino dalle case discografiche per accaparrarsi una specifica fetta di pubblico. Ne era consapevole lo stesso De André che, in alcune interviste degli anni Sessanta, spiegava come il suo lavoro si reggesse sostanzialmente su un compromesso: «Se fossi onesto del tutto», dichiarava ad Adriano Botta nel marzo 1969, «non accetterei di mettere il mio faccione spettinato, in posa da poeta maledetto, sulla copertina di un longplaying. Se fossi un truffatore del tutto, sarei andato a Sanremo con la canzone che mi avessero imposta» [BOTTA 1969, p. 86]. E ancora, a proposito del suo rapporto con i discografici, egli spiegava come la sua proposta fosse tutto sommato in linea con le loro strategie commerciali, decretando un sostanziale bilanciamento tra esigenze artistiche e vendite:

Il mio vantaggio è che i discografici, gli editori, hanno capito che Fabrizio De André piace al suo pubblico per quel che è, per le stramberie che presenta. E glielie lasciano fare, queste canzoni, non perché siano belle o brutte, ma perché sono legate a un personaggio, e questo personaggio, Dio sa come, sono io [BOTTA 1969, p. 86].

Il confronto tra musica “d’autore” e musica “di consumo” ha contribuito gradualmente a rafforzare la dicotomia oppositiva tra prodotto artistico e mercato, aprendo la strada all’immagine del cantante/autore “maledetto”, figura estranea alle leggi materiali del commercio [SANTORO 2002]. Per liberare il campo da malintesi, non intendo affermare che la produzione di De André dipendesse esclusivamente da una strategia decisa a tavolino; bensì che una sincera inclinazione artistica, alimentata da un particolare contesto socio-culturale, da modelli precisi [BORGNA 2009] oltre che da influenze indirette [MACCHIARELLA 2007], sia stata enfatizzata consapevolmente dall’industria con lo scopo di inquadrarla in un preciso personaggio. Come sarà spiegato nel dettaglio nei prossimi capitoli, l’operazione investe vari aspetti, non soltanto relativi all’immagine pubblica, arrivando a condizionare anche il suono mediante degli interventi tecnici sul timbro vocale. Questa si rivela talmente incisiva da apportare conseguenze profonde a vari livelli: sul piano ricettivo contribuisce al radicarsi di un immaginario in modo talmente profondo da far sì che questo restasse un punto di riferimento principale anche a distanza di anni. Ancora oggi, lo stereotipo più diffuso legato al nome di De André riguarda proprio la figura del moderno menestrello che si accompagna con la chitarra, nonostante già a partire dai primi anni Settanta egli stesso si fosse prodigato per liberarsi del marchio che egli stesso aveva effettivamente rappresentato. Infatti, a livello stilistico, la larga fortuna incontrata da questo modello aveva suggerito l’esigenza di allontanarsene: come sarà chiarito nel capitolo dedicato al *sound*, ciò ha comportato un ampliamento significativo di prospettiva, conseguito mediante ricerche, sperimentazioni e soprattutto mediante nuove collaborazioni.

Il caso di De André non costituisce un episodio isolato, ma condivide numerose istanze con la produzione coeva. Il contrasto tra musica d’autore e di consumo, infatti è un tema

semmai un loro sfruttamento con finalità positive, cioè per diffondere a un gran numero di persone dei prodotti artistici di qualità [ECO 1964].

diffuso, che tra gli anni Sessanta e Settanta ha caratterizzato la legittimazione di una larga parte del repertorio musicale, anche in ambito internazionale. Nel parallelo tracciato da Lee Marshall tra *popular music* (soprattutto in riferimento al rock) e immaginario romantico, ad esempio, troviamo molti punti di contatto con il caso dei cantautori italiani, specialmente nell'opposizione tra commercio ed espressione individuale, considerata da Marshall come un tratto centrale dell'autenticità: «Key characteristics of authenticity thus involve a reaction against the commercialism, rationalisation and mechanisation of the music industry in favour of an emphasis upon individual expression, direct communication and instinct and emotion» [MARSHALL 2005, p. 65]. Anche nel caso della canzone d'autore, se la prospettiva “anti-commerciale” ha favorito la legittimazione del genere in nome della sua intenzione culturale e artistica, l'enfatizzazione dell'espressione individuale e della comunicazione diretta (realizzata nella sovrapposizione di autore e interprete) ha costituito la chiave per la costruzione di un certo tipo di autenticità, legata indissolubilmente all'aderenza tra i temi trattati e l'esperienza biografica [SANTORO 2010]. Non è un caso se gran parte delle attenzioni fossero incentrate, prima ancora che sull'opera, sulla figura del cantante e sulla sua vita, comprendendo in quest'ultima non soltanto il mero dato biografico, ma anche i sogni, le aspirazioni e le fantasie [BRATUS 2017]. Ciò ha comportato l'accentramento dell'attenzione sul singolo e l'inclinazione a trascurare qualsiasi tipo di apporto esterno: la fortuna del termine “cantautore”, così come il parallelo con la persona del poeta, sono indici piuttosto significativi della tendenza alla lettura del lavoro produttivo quale attività prevalentemente solitaria. È questo un percorso lento e in continuo mutamento, che ha attraversato diverse tappe, modellando di volta in volta l'immagine dell'artista sulla base delle tematiche trattate e delle vicende personali: la figura del menestrello, dominante negli anni Sessanta, ha lasciato presto il passo all'anarchico, all'agricoltore, fino allo stabilizzarsi dell'appellativo di poeta, specialmente dopo la morte.

Il recente biopic *Fabrizio De André – Principe libero*, diretto da Luca Facchini con la sceneggiatura di Giordano Meacci e Francesca Serafini e prodotto da Rai Fiction e Bibi Film,² offre un esempio rappresentativo, utile ad evidenziare come questi temi siano ancora oggi molto diffusi. Il film percorre la biografia del cantante, scegliendo il sequestro (avvenuto in Sardegna nel 1979) come punto di volta nella narrazione. La scelta di concentrarsi sulla vicenda privata – trasferendo il racconto di quella artistica quasi esclusivamente sul binario parallelo della colonna sonora – non è casuale, ma è testimonianza di un'attitudine piuttosto diffusa e condivisa a collegare vita e prodotto artistico secondo un continuo rapporto di causa/effetto; una dialettica che sembra assecondare quell'assunto secondo il quale le corrispondenze tra vita privata e operato artistico debbano per forza di cose offrire un valore aggiunto a quest'ultimo [INGLIS 2003; MARSHALL/KONGSGAARD 2012]. Il riconoscimento della coerenza tra la creazione e la vita è un passaggio decisivo tanto per il processo di autenticazione, quanto per quello della costruzione del mito: entrambi si riferiscono infatti non più al giudizio del singolo, ma a un

² Il film, distribuito da Nexo Digital, è stato presentato in anteprima cinematografica il 23 e 24 gennaio 2018 e su Rai1 in due puntate i successivi 13 e 14 febbraio.

sistema culturale accettato dalla comunità stessa [HALL 1996; BERGER/DEL NEGRO 2004, pp. 124-57].

La condivisione a livello collettivo di una certa immagine di autore comporta delle conseguenze profonde anche nell'ascolto, se è vero quanto sostenuto da Allan Moore che il primo elemento con cui entriamo in relazione nell'atto dell'ascolto è proprio l'identità del cantante: «And how does the track make itself known to us? Through the identity of the singer. With but few exceptions, it seems to me that when we listen to a track, our attention is focused particularly on the identity of the singer» [MOORE 2012b, p. 179]. Se l'autenticazione di una certa esperienza artistica si era basata sulla sua presunta aderenza a quella biografica, è probabile che anche nell'ascolto di un brano si verifichi uno scambio reiterato tra piano biografico, performativo e narrativo, ovvero tra *performer* (individuo), *persona* (cantante) e *protagonist* (protagonista della canzone) [MOORE 2012b, pp. 180-1].³ Anche secondo Keith Negus [2011], questa continua sovrapposizione tra biografia e opera è una delle cause costitutive del mito, un meccanismo che è costantemente alimentato dalla prospettiva giornalistica e dal linguaggio dei fan. Questi ultimi trovano il loro terreno di incontro in pubblicazioni, articoli, blog e community on line, che costituiscono spesso i canali preferenziali di informazione e che sono caratterizzati dal libero confronto e da scambi di interpretazioni e notizie. Al fine di un corretto inquadramento della figura dell'autore e del superamento della sua idealizzazione, lo studioso ha evidenziato come possa essere utile riprendere la differenza tracciata da Wayne C. Booth tra *real author* e *implied author*: tra le persone reali che compongono un brano (le cui informazioni possono essere ricavate da biografie e interviste) e l'immagine dell'autore creata dalla lettura dell'opera, cioè dalla trasposizione del significato dei testi sull'esperienza biografica di colui che viene chiamato autore. È sufficiente una rapida ricerca in rete per verificare come le parole di Negus ben si adattino al caso in esame e registrare un altissimo numero di forum, blog e pagine di social network dedicate alla discussione sulla vita e sul repertorio di De André.⁴ È questo un *mare magnum* di informazioni molto spesso non verificate, ma evidentemente volte alla celebrazione (e in qualche caso alla dissacrazione) dell'icona.

La consultazione di queste piattaforme permette di individuare un altro tratto caratterizzante, che insieme a quelli descritti completa il quadro del mito autoriale: l'originalità del prodotto e l'assenza di qualsivoglia recupero di istanze preesistenti quali caratteristiche necessarie di un'opera giudicata di qualità. A titolo di esempio, sarà utile citare un articolo recentemente pubblicato sul primo numero della rivista «Vinile» [LEGA 2016] e poi ampliato in una pubblicazione in corso di stampa [CONIGLIO 2019]. Il testo, intitolato *De André rivelato. Luci, ombre, stroncature, plagi e contraffazioni del più intoccabile dei cantautori italiani*, punta a rompere l'aurea pseudo-mistica che pervade il

³ Moore riprende con alcune variazioni la sovrapposizione tra soggetto, soggetto artistico e protagonista delle canzoni cantate teorizzata da Simon Frith [1988], a sua volta ampliata da Philip Auslander, tra «the *real person* (the performer as human being), the *performance persona* (the performer as social being) and the *character* (Frith's song personality)» [AUSLANDER 2009, p. 305].

⁴ Tra questi si segnalano il sito curato da Walter Pistarini <http://www.viadelcampo.com/>, caratterizzato dalla raccolta di informazioni sulla discografia e sulla biografia del cantautore, e il blog <http://amicofaber.blogspot.com/>, più specificamente dedicato al commento dei testi delle canzoni.

nome dell'artista genovese mediante lo smascheramento di fonti definite nascoste (ma in molti casi dichiarate apertamente nei crediti di copertina) e del sistema delle collaborazioni. L'intenzione è senz'altro provocatoria e applica un giudizio di valore negativo a una pratica compositiva basata sulla rielaborazione di materiali preesistenti. Il superamento del mito, in questo caso, gioca sulle aspettative dei lettori e sull'effetto scoop, come evidente nel titolo ben visibile sulla copertina: *Tutti i plagi di Fabrizio De André*. L'articolo, pur dichiarando un intento positivo, ossia quello di criticare la santificazione del personaggio e di volerne mettere in luce l'operato "da regista", utilizza di fatto i meccanismi del mito, mantenendo lo stesso presupposto ideologico che è alla base dell'idea del "genio individuale" e presentando le pratiche di collaborazione e del riuso di fonti in termini dispregiativi.

Secondo Allan Moore [2006], questo presupposto ideologico è molto ben radicato e non solo nella ricezione comune; lo stesso è alla base dell'utilizzo, con finalità analitiche, delle nozioni prese in prestito per la trattazione di elementi intertestuali, quale il dialogismo di bachtiniana memoria o il concetto di *signifyin(g)* [GATES 1988]. La messa in discussione dell'originalità del prodotto mediante lo svelamento di modelli e della pratica di rielaborazione continua di fonti preesistenti condiziona difatti il giudizio negativo sull'opera e sul suo autore; sarebbe il caso, sostiene Moore, di rovesciare un simile impianto, accettando definitivamente tale pratica quale «norma nella produzione musicale; una norma che ormai non riusciamo più a vedere, tanto il modernismo ha contagiato il nostro apparato concettuale» [MOORE 2006, p. 233].

La riconsiderazione del ruolo dell'autore De André, seguendo la direzione indicata negli anni passati da alcuni studiosi [tra gli altri FABBRI 1997; PAVESE 2003; SINOPOLI 2006], implica il venir meno dei tratti costitutivi del mito che, pur se evidentemente irrealistici, sono tuttora profondamente radicati. Nelle pagine seguenti si proporrà la definizione di un altro tipo di autorialità, che tenga conto degli aspetti collaborativi quanto delle pratiche di scrittura, non tanto quali tratti caratteristici della produzione di De André, bensì ergendo quest'ultimo a caso emblematico e perfettamente rappresentativo di un sistema diffuso, sebbene con delle sue peculiari specificità.

1. Per una nuova figura di autore

Il primo passo da compiere per conseguire gli obiettivi indicati consiste nel rinunciare definitivamente al mito come precedentemente descritto, quindi all'immagine dell'artista solitario, indipendente dal contesto socio-economico e all'opera d'arte scevra da condizionamenti, anche di natura pratica. Sostiene Peter Wicke che la musica «as the individual expression of an out standing artistic personality is de facto impossible» [WICKE 1990, p. 15], dal momento che l'espressione individuale può soltanto contribuire all'attività collettiva condivisa con altri individui, tra i quali tecnici, produttori e altri musicisti. Similmente, i tre autori del testo *Creativity or the Agile Mind*, sottolineano come alla base della definizione di creatività (non solo musicale), l'apporto del singolo sia sempre da

considerare quale parte di un processo collettivo: «When we create in social contexts, even with the self-centred goal of showing off, we are not individuals working alone in front of an audience, but collaborators working together to arrive to a shared state of mutual understanding» [VEALE/FEYAERTS/FORCEVILLE 2013, p. 27].

L'obiettivo è quello di calibrare il ruolo dell'autore (e della creatività legata al singolo) all'interno di un gruppo creativo che, nel caso in questione, consiste nell'insieme di persone coinvolte nel processo produttivo, dalla progettazione fino alla post-produzione della traccia musicale. I crediti di copertina costituiscono un primo indizio, utile a tracciare una mappa approssimativa di questo sistema. Similmente a quanto avviene nei titoli cinematografici, questi non sono sempre pienamente attendibili, poiché alla loro definizione concorrono motivazioni di vario tipo e non solo di ordine professionale, tra le quali necessità pratiche, scambi di favori, questioni personali o burocratiche [HELDT/POWRIE 2014]. Come raccontato dal batterista della PFM Franz di Cioccio in varie occasioni [ad esempio in BERTONCELLI 2003], la pubblicazione dei due album live *Fabrizio De André – Arrangiamenti PFM* (1979 e 1980) dovette superare un problema di ordine pratico, risolto proprio con un *escamotage* nella scrittura dei titoli. Gli artisti coinvolti nel progetto afferivano infatti a case discografiche diverse, una delle quali, la Numero Uno (PFM), era contraria al fatto che il gruppo pubblicasse un disco con la Dischi Ricordi. «Se volevamo essere soci del disco – spiega Di Cioccio – doveva esserci il nostro nome in copertina; ma se avessimo figurato come esecutori, la Numero Uno ci avrebbe bloccato subito. Così, dopo una notte di ripensamenti, inventai l'accorgimento di strillare i nostri nomi come arrangiatori» [BERTONCELLI 2003, p. 116]. Altro esempio interessante riguarda le problematiche legate alle modalità di iscrizione alla SIAE come compositori che erano in vigore negli anni Sessanta. Come noto, alla SIAE è possibile iscriversi come autore dei testi e/o come autore della musica ma, in quel periodo, per accreditarsi come autore di musica era necessario superare una prova di composizione che richiedeva dei solidi studi musicali per poter essere affrontata e non tutti i giovani autori ne erano in grado. Per questo motivo, come molti suoi colleghi, all'epoca delle prime registrazioni anche De André era iscritto alla Società degli Autori solo come autore dei testi. Era stata pertanto una banale ragione di carattere pratico che lo aveva costretto a ricorrere a dei prestanome per depositare i primi brani della propria produzione. Come ricordato da Dori Ghezzi, ciò comportava degli accordi di ordine pratico per la definizione del ruolo del prestanome sull'etichetta, determinando delle informazioni che non sempre rispondevano all'effettivo contributo occorso nella fase creativa. In alcuni casi, come quello di Elvio Monti, la situazione fu risolta a distanza di qualche anno con dei nuovi depositi: grazie a questi veniva ristabilita l'autorialità di De André, il quale nel frattempo aveva provveduto all'iscrizione in quanto autore anche della parte musicale.

Molto spesso la definizione dei contributi apportati alla produzione di un brano non è semplice né tantomeno scontata, non solo per le motivazioni sopra descritte; la situazione si complica se si decide di aprire ulteriormente la prospettiva. Lo scenario sinora delineato, afferente cioè a un processo lavorativo a più voci, presenta infatti un quadro ancora parziale, poiché non tiene sufficientemente conto del fattore ambientale e socio-culturale. Come

collocare i modelli, le acquisizioni implicite ed esplicite nell'ambito della creatività individuale? Come è possibile valutare, giusto per fare un esempio, il contributo creativo del primo De André senza tener conto della diffusione nella Genova di quegli anni della musica francese? Lo scambio di istanze creative, infatti, non passa soltanto attraverso la collaborazione diretta, ma anche dalla condivisione di spazi, modelli, temi, in una parola dello stesso *humus* culturale. È interessante riportare quanto dichiarato da Gian Franco Reverberi nella conferenza *La canzone d'autore in Italia*, svoltasi il 4 maggio 2018 nell'ambito dei Seminari internazionali di etnomusicologia dell'Università Sapienza di Roma, a proposito del fermento che aveva travolto la città di Genova a partire dal secondo dopoguerra con un'esplosione di creatività diffusa.⁵ La fine del conflitto aveva lasciato la voglia di ballare, di fare musica e di divertirsi. In un simile contesto la canzone costituiva un mezzo immediato di espressione, un modo per tornare a parlare dopo anni di silenzio: «dovevamo divertirci, dopo la guerra si ballava dappertutto, c'erano orchestre ovunque e c'era anche la voglia di ricostruire». Personaggio chiave per la maturazione della generazione dei cantautori, Reverberi ha più volte ribadito l'importanza di un determinato clima culturale per la formazione del genere, oltre a descrivere il funzionamento di un sistema di creatività condivisa che precedeva e condizionava le soluzioni adottate dai singoli:

Tenco, Paoli, Lauzi, De André, Jannacci, Gaber... eravamo un gruppo di gente che si influenzava l'uno con l'altro; però, se andate ad ascoltare quello che hanno fatto, non c'è uno uguale all'altro, sono cose tutte completamente diverse perché ognuno voleva essere originale. Naturalmente, in questa atmosfera, succedeva che se qualcuno ad esempio non trovava un accordo, arrivava qualcun altro (che nove volte su dieci era mio fratello) e lo trovava, stessa cosa se mancava una parola per fare un testo, e non per questo si voleva comparire come autore.⁶

Sulla stessa linea il fratello Gian Piero, che ha ribadito l'importanza dei fattori socio-ambientali nella formazione dei cantautori genovesi, che nel caso della Genova di secondo Novecento erano molto ben incentivati dalle istituzioni dedite alla produzione e diffusione della musica: il Liceo Musicale Nicolò Paganini, il Teatro Carlo Felice, la Giovane Orchestra Genovese e il negozio di musica Ricordi, «unico negozio a Genova provvisto di qualsiasi cosa per qualsiasi genere musicale: dalle partiture di Beethoven allo spartito di *Vola colomba*». È in particolare nel direttore Arduino, «storicamente molto sottovalutato e quasi mai citato», che Reverberi individua il «motorino d'avviamento di tutto il movimento dei cantautori genovesi»,⁷ un vero e proprio “*deus ex machina*” che favorì l'assunzione del fratello Gian Franco alla Ricordi di Milano, fondò la Karim e affidò a Gian Piero Reverberi la realizzazione dei primi dischi di De André e la produzione dei Trolls (poi New Trolls); creò insomma le condizioni per la sua stessa esistenza.

⁵ Gran parte dei ricordi riferiti in occasione della conferenza sono inclusi nel recente volume *La testa nel secchio. Tenco, Paoli, Lauzi, Ciampi, Dalla. Le mie figiuate in compagnia dei cantautori* [REVERBERI 2017].

⁶ Gian Franco Reverberi, dichiarazione nell'ambito della conferenza *La canzone d'autore in Italia*, Università Sapienza di Roma, 4 maggio 2018.

⁷ Gian Piero Reverberi, mail del 25 maggio 2018.

Il rapporto tra l'autore e il contesto socio-culturale, che nel caso di De André risulta ancora scarsamente preso in considerazione, è in realtà un tema trasversale, che ha accompagnato e accompagna tuttora il lavoro di studiosi di espressioni musicali di ogni periodo storico e che offre l'occasione per stabilire connessioni anche con repertori e contesti apparentemente molto diversi. Non siamo poi così lontani, ad esempio, dalle questioni a lungo dibattute e ancora centrali negli studi di ambito etnomusicologico, riguardanti cioè la definizione del ruolo del singolo all'interno della collettività. Già Merriam, nell'*Antropologia della musica* [1983],⁸ apriva la prospettiva al ruolo dell'individuo anche in ambiti di trasmissione orale,⁹ collocandosi in un tracciato che negli anni ha indotto progressivamente a rinunciare alla scrittura quale prerogativa imprescindibile dell'autorialità e che porta oggi a riconoscere pienamente il ruolo dell'individuo in questi contesti.¹⁰ Infatti, come ha sottolineato Giovanni Giuriati in un saggio del 2008, gli studi recenti su diverse tradizioni musicali orali «hanno dimostrato come il contributo individuale all'innovazione sia molto importante e come, nell'ambito delle comunità di appartenenza, venga spesso riconosciuto un autore anche se questi non deposita alla SIAE le proprie opere musicali» [GIURIATI 2008, p. 275]. È significativo che il testo citato fosse dedicato a Giacinto Scelsi e in particolare a una lettura etnomusicologica di alcuni aspetti della sua opera, a ulteriore conferma della trasversalità del tema affrontato. Anche nel caso di De André e più in generale della *popular music* si configura come decisivo il rapporto tra individuo autore e collettività, ma secondo una prospettiva rovesciata: il dominio incontrastato del primo comporta piuttosto l'esigenza di ristabilire il giusto peso di un sistema creativo di tipo collettivo.

La condivisione di questioni di ampia portata legate all'autorialità getta un ponte tra i due ambiti di studio, aprendo la strada a prospettive e stimoli considerati sino a pochi anni fa appannaggio di uno specifico settore disciplinare. Lo studio del rapporto tra individuo e collettività ha portato a sovrapposizioni ancora più profonde, come all'assorbimento del modello etnomusicologico nell'indagine dei meccanismi sul processo creativo in ambito *popular*. Ciò è avvenuto, ad esempio, con l'applicazione del metodo etnografico per l'analisi della dimensione dello studio di registrazione. Diviene quest'ultimo un vero e proprio «microcosm of the society within which it exists» [MEINTJES 2003, p. 9], luogo prediletto di dialogo e metafora di creatività condivisa, che si esplicita nelle figure del produttore e dei tecnici di sala, veri e propri *alter ego* dell'autore tradizionalmente inteso [GREEN/PORCELLO 2005; MEINTJES 2003]. È proprio a partire dallo studio di registrazione quale luogo simbolo per un ripensamento della creatività, che lo studioso Phillip McIntyre ha proposto il superamento del mito dell'autore di ascendenza romantica mediante l'applicazione del modello della creatività a sistemi dell'ungherese Mihály Csíkszentmihályi [MCINTYRE 2008b, 2012; MCINTYRE/FULTON/PATON 2016], organizzato in base all'interazione di tre

⁸ L'edizione originale del testo è del 1964.

⁹ Nel settimo capitolo, *Il comportamento sociale: il musicista*, Merriam parlava ad esempio dell'individuo quale membro della società e in quanto tale possessore di un ruolo e uno stato sociale «determinati da ciò che la società pensa debba essere il comportamento del musicista» [MERRIAM 1983, p. 133].

¹⁰ Lo hanno dimostrato ad esempio in Italia gli studi di Giovanni Giuriati sulla tarantella di Montemarano [GIURIATI 2016].

sistemi: «a culture that contains symbolic rules, a person who brings novelty into the domain, and a field of experts who recognize and validate the innovation» [CSÍKSZENTMIHÁLYI 1997, p. 6]. Pertanto, l'innovazione apportata dal singolo è sempre verificata da un gruppo sociale (*field*) che condivide un insieme di conoscenze (*domain*); viceversa, l'individuo è esso stesso immerso in quel sistema culturale, ricevendone quindi impulsi e ispirazioni. Si evidenzia così come alla base della creazione artistica siano da mettere in conto, oltre alle esigenze di natura espressiva, collegate agli individui coinvolti, anche i condizionamenti pratici, economici e socio-culturali; la valutazione del fattore culturale e di quello sociale, inoltre, permette di inquadrare in modo più preciso il ruolo e il contributo dell'autore in un contesto in cui operano altri professionisti. Volendo fare degli esempi pratici, è chiaro che gli strumenti tecnologici disponibili in Italia nei primi anni Sessanta siano da considerare un fattore condizionante di determinate tecniche e scelte di missaggio, così come la mancanza di copertura finanziaria per un progetto potrebbe indurre la casa di produzione a non finanziarlo. È questo il caso di una *tournee* molto particolare, la cui progettazione ha impegnato il lavoro di De André e del regista Pepi Morgia per molti anni, almeno dalla seconda metà degli anni Ottanta al 1992.¹¹ Come spiegato dalla manager Adele Di Palma, non si trattava di una serie di concerti ma di una struttura ben più complessa, da mettere in scena nelle piazze di paesi o piccoli centri e incentrata sul coinvolgimento di cantastorie, saltimbanchi e mangiafuoco: «[De André] insisteva nel dire che avremmo dovuto organizzare una giornata intera per ogni data, dove la mattina sarebbero arrivati gli artisti di strada, i circensi, quelli che camminano sui trampoli, i mangiafuoco e i baracconi: gli artisti circensi avrebbero girato le strade “promozionando” lo spettacolo che si sarebbe svolto la sera» [Adele Di Palma in VALDINI 2009, p. 363]. Il progetto venne accantonato per la non sostenibilità dei costi e per le difficoltà organizzative; la «voglia di circo» tuttavia rimase e venne sintetizzata, a detta di Pepi Morgia, nella presenza dei due mimi nella *tournee Anime salve* del 1997 [Morgia in VALDINI 2009, p. 397].

L'importanza del sistema culturale circostante si manifesta anche nella rielaborazione continua di sollecitazioni esterne, siano queste intenzionali o non intenzionali, che costituisce una costante nella scrittura e che, nel caso del lavoro di De André sulla canzone, è molto ben rappresentata dai materiali archivistici. Riprendendo ancora una volta gli studi di McIntyre sulla creatività, sarà utile far riferimento al concetto di “intuizione”, che nel mito del genio è tradizionalmente considerata uno spunto fortemente ancorato al soggetto e scaturito in modo apparentemente spontaneo e casuale. Come ha evidenziato lo studioso chiamando a sua volta in causa il lavoro di Tony Bastick *Intuition: How We Think and Act* [1982], il processo intuitivo, generalmente creduto vagamente mistico o metafisico, è in realtà provocato dall'immagazzinamento di una serie di informazioni; è, secondo Bastick, «[a] nonlinear processing of global multi-categorized information» [BASTICK 1982, p. 215].

Tra i documenti conservati nell'Archivio De André è stato possibile individuare qualche traccia di un simile meccanismo, utile a verificare la tipologia del processo che è alla base

¹¹ La cartellina IV/24 dell'Archivio Fabrizio De André conserva alcuni appunti relativi probabilmente alla seconda metà degli anni Ottanta, inerenti a un progetto di uno spettacolo simile a quello descritto. Cfr. FABBRINI/MOSCADELLI 2012, p. 228.

della generazione delle idee. I quattro foglietti contenuti nella cartellina IV/204 e numerati C1-4 contengono una serie di appunti su una o più canzoni da realizzare.¹² Dalle frasi scritte all'inizio della carta C1 – «progetto per una canzone», «vorrei parlare di...» – capiamo che si tratta di una fase preliminare, che mette nero su bianco un'idea ancora non sviluppata. Tra gli appunti ricorre il tema della piccola borghesia, argomento centrale del disco *Rimini* (1978); il nesso è confermato dalla nota «Un paralitico ha poco da godere quando un atleta sbaglia un salto» (c. C1), che richiama in modo inequivocabile due versi di *Parlando del naufragio della London Valour* (inclusa in quel disco).¹³ Quel che mi interessa sottolineare riguarda la compresenza di numerosi stimoli esterni (c. C2), non tutti poi sviluppati, che creano delle connessioni con personaggi e quindi con tematiche di stringente di attualità (figura ad esempio il nome di Marco Pannella), con altri cantautori (tra le annotazioni compare il nome di Guccini) o con altre situazioni («una strofa per le Bluebell»). Si tratta di appunti preliminari che dimostrano il meccanismo di raccolta delle idee preliminare alla progettazione vera e propria del disco. De André sta ragionando su un progetto di canzone (o di più canzoni, come sembrerebbero suggerire i numeri 1 e 2 sulle carte citate) su una piccola borghesia caratterizzata in senso negativo (definita negli appunti «ottusa, benpensante, feroce», c. C2), nella quale combinare riferimenti ai due personaggi citati.¹⁴ *Rimini*,¹⁵ *title track* dell'omonimo disco, racconta del pettegolezzo di un aborto che colpisce la figlia del droghiere Teresa, vittima di una Rimini piccolo borghese, imprigionata in una realtà banale. Gli appunti citati dimostrano come il tema della canzone potrebbe essere stato in qualche modo suggerito dal dibattito di quegli anni sull'aborto, identificato nella figura di Marco Pannella e già affrontato due anni prima da Guccini in *Piccola storia ignobile*.¹⁶ La scelta tematica ricade, nel caso di *Rimini*, su un argomento quanto mai attuale e addirittura abusato nel confronto culturale e politico di quegli anni: infatti, proprio nel 1978, anno di pubblicazione del disco, veniva varata la legge 194 sull'interruzione volontaria di gravidanza. L'originalità del brano sta tutta nel taglio narrativo, giocato sul contrasto tra i sogni ad occhi aperti di Teresa e la banale realtà di una cittadina borghese, meta prediletta dei vitelloni di felliniana memoria; in particolare nelle scelte creative, nelle caratterizzazioni personali e nell'approccio adottato per il racconto del tema, secondo modalità che saranno analizzate nei capitoli successivi. L'esempio, mettendo in rilievo il ruolo del dibattito culturale nella definizione del tema da trattare, incoraggia a valutare il lavoro creativo a metà strada tra la dimensione totalmente soggettiva e, al polo opposto, quale fenomeno esclusivamente sociale [MCINTYRE 2008a].

In linea con gli studi citati, il cambiamento di prospettiva indicato non implica necessariamente una rinuncia al contributo personale dell'autore, ma auspica piuttosto la ricerca di un maggiore equilibrio tra due estremità, quelle che Dean Keith Simonton ha

¹² AFDA, IV/204: cc. C1-4.

¹³ «il paralitico tiene in tasca un uccellino blu cobalto / ride con gli occhi al circo Togni quando l'acrobata sbaglia il salto». In *Rimini*, testo e musica di Fabrizio De André e Massimo Bubola.

¹⁴ Segnalo, a questo proposito, il brano *Borghesia*, scritto e pubblicato da Claudio Lolli pochi anni prima nel disco *Aspettando Godot* (1972), nel quale la borghesia è dipinta in modo analogamente feroce.

¹⁵ Testo e musica di F. De André e M. Bubola.

¹⁶ Testo e musica di Francesco Guccini, in *Via Paolo Fabbri 43* (1976).

definito “*psychological reductionism*” e “*sociocultural reductionism*” [SIMONTON 2003, p. 304]: l’una concentrata esclusivamente sull’individuo autore, l’altra sul contesto socioculturale. La decostruzione del mito di De André quale genio creatore non comporta infatti la negazione del suo ruolo nel processo produttivo, ma semmai il suo inquadramento in un sistema creativo condiviso e pienamente storicizzato. A livello pratico, ciò richiede da un lato di delineare con più precisione il ruolo dell’autore De André all’interno del gruppo creativo, dall’altro di prendere in considerazione, oltre alle scelte di tipo artistico-espressivo, anche i condizionamenti culturali e le implicazioni di tipo pratico ed economico.

2. «Ho un concetto dell’arte pre-romantico»

Tu forse avresti dovuto vivere in altri tempi, quando il maestro faceva il disegno e poi dava istruzioni ai suoi allievi per completare il quadro.

Ma infatti io sicuramente ho un concetto dell’arte pre-romantico, tanto è vero che io sono uno che collabora volentieri, faccio spesso il gregario.¹⁷

Arrivati a questo punto, si pone la necessità di delineare con maggiore precisione il ruolo dell’autore De André nel sistema produttivo, partendo dal presupposto che l’accettazione di un contesto creativo condiviso o sociale non implica necessariamente l’attribuzione paritetica dei ruoli. Lo spiega chiaramente Keith Negus [2011] chiamando in causa una teoria della critica cinematografica sviluppata in Francia tra gli anni Cinquanta e Sessanta, l’*auteur theory*, secondo la quale «despite the fact that (and also because) filmmaking is dependent on collaborations (whether consensual or conflict ridden) it is the director who imposes his or her will and vision upon the film» [NEGUS 2011, p. 611]. Notava similmente Richard Middleton, in riferimento al produttore Phil Spector, che le memorie sulle sue produzioni «rivelano un approccio collettivo alla scrittura delle canzoni e un approccio collaborativo alle decisioni in studio, ma indicano che la volontà di ferro di Spector e la “formula” che lui ha in mente alla fine prevalgono, e modellano tutto secondo la sua visione personale»¹⁸ [MIDDLETON 1994, p. 136]. Si tratta quindi di verificare se, nel contesto specifico, si configuri una situazione simile a quella descritta dai due studiosi citati e, in caso affermativo, secondo quali modalità e caratteristiche. Il confronto, d’altra parte, dovrà tener necessariamente conto della diversità di personalità, contesti e soprattutto dei ruoli tra il caso De André e quelli indicati.

In varie occasioni è stato già invocato l’accostamento tra De André e la figura del regista [tra gli altri COSI/IVALDI 2011; FABBRI 1997; LA VIA 2011b, 2014a; MOSCADELLI 2012], un paragone che si è consolidato negli anni, con la pubblicazione delle interviste e delle testimonianze ad alcuni dei suoi collaboratori e con l’emergere sempre più evidente di un

¹⁷ Intervista per Mucchio Selvaggio, *Cantico per i diversi*, 1992, in SASSI/PISTARINI 2008, p. 350.

¹⁸ Corsivo nel testo.

sistema di lavoro di tipo corale. Marco Santoro [2010], riprendendo e ampliando le ormai storiche riflessioni di Enrico De Angelis [1969], ha evidenziato come un passaggio fondamentale per la legittimazione della “canzone d’autore” fosse stata proprio la rievocazione delle linee essenziali della “*auteur theory*”. All’indomani del suicidio di Luigi Tenco, infatti, De Angelis aveva proposto una definizione della “canzone d’autore” a partire dal parallelo con l’arte cinematografica (e con la locuzione “film d’autore”). In questo modo, al cantautore venivano attribuite le vesti del regista cinematografico, o più esattamente dell’*auteur*: pur non essendo l’unico responsabile della produzione, egli manteneva la qualifica di autore principale e in quanto tale restava l’oggetto privilegiato di studi e riflessioni; come taluni registi cinematografici, egli deteneva il potere di superare le pressioni dell’industria imponendo un’impronta personale e artistica [SANTORO 2010, p. 156]. Anche i vari collaboratori di De André sembrano essere tutti d’accordo nel sostenere le sue doti di coordinatore, ancor prima di quelle di musicista nel senso più tradizionale del termine.¹⁹ Ha dichiarato ad esempio Mark Harris: «ho sempre pensato che il valore di Fabrizio fosse come regista, sceglieva bene i suoi collaboratori e poi lui seguiva da vicino tutte le operazioni».²⁰ Secondo tale assunto, sarebbe stata proprio la capacità di coordinare i numerosi contributi esterni senza perdere di vista gli obiettivi personali a garantire una sostanziale coerenza stilistica nel tempo.

Del resto, lo stesso De André non ha mai nascosto, così come emerge nella dichiarazione citata in apertura di paragrafo, la natura di un sistema di lavoro “a più voci” coordinato dalla sua personale regia. In un’intervista del 1984, pubblicata solo recentemente in forma integrale, era ancora più esplicito: «non si scrive mai da soli. Allora, tanto vale, denunciarlo apertamente» [MOLTENI/AMODIO 2010, p. 63]. Egli si riferiva in questo caso non soltanto alle collaborazioni fisiche, ma anche a quelle “figurate” – con le letture fatte, con le musiche ascoltate – perché, continuava De André, non esiste scrittura dettata soltanto dalla fantasia. Le sue parole confermano apertamente le argomentazioni di questo capitolo, sia per quanto riguarda un sistema di creatività a più voci, sia a proposito della rete di citazioni e prestiti di cui si parlerà in modo più approfondito nei prossimi paragrafi. Ciò nonostante, se il parallelo con la regia funziona in modo efficace per rendere l’idea del coordinamento artistico, bisogna pur notare come questo chiami in causa due *media* tra loro molto diversi – quello musicale e quello audiovisivo – ciascuno con delle caratteristiche specifiche. È importante sottolineare, inoltre, che il ruolo di De André non si esaurisce nelle attività di coordinamento e supervisione, ma si estende almeno alla composizione del testo poetico-musicale e all’interpretazione, oltre che alla definizione del soggetto da trattare. Il parallelo con la figura del regista, pertanto, necessita di ulteriori chiarificazioni, anche in considerazione della diversità di ciascuna produzione.

Poiché l’attività di De André si è estesa lungo un arco cronologico ultratrentennale, infatti, il coinvolgimento di persone sempre diverse ha implicato necessariamente sfumature

¹⁹ Nella serie degli otto DVD *Dentro Faber*, tutti i collaboratori intervistati sembrano convergere su questo punto, sull’immagine di De André quale coordinatore di produzioni complesse [FONDAZIONE DE ANDRÉ/RAI TRADE 2011].

²⁰ Intervista inedita (Milano, 11 marzo 2017).

relazionali a loro volta variabili. Possiamo affermare con una certa sicurezza che il rapporto – d’amicizia, prima ancora che professionale – tra i giovani De André e Paolo Villaggio²¹ fosse diverso da quello con Gian Piero Reverberi²² o da quelli intercorsi tra l’ormai popolare cantautore e il giovane Massimo Bubola,²³ Mauro Pagani²⁴ e il già pienamente affermato Ivano Fossati.²⁵ In un contesto così vario, sarà utile individuare un metodo valido per l’approccio analitico a situazioni di compositive a più voci. Prendendo spunto dagli studi di Joe Bennett sulla collaborazione [BENNETT 2011, 2012, 2013], potrebbe essere utile considerare ogni scelta artistica del singolo (e di tutte le persone di volta in volta coinvolte nel processo di scrittura) quale risultato di una mediazione all’interno del gruppo. Lo studioso ha descritto la scrittura di una canzone come un susseguirsi di valutazioni di stimoli (*stimulus evaluation*), un processo passibile di quattro differenti esiti – *approval*, *veto*, *negotiation*, *adaptation* – prima di arrivare all’accettazione (*consensus*) o al rifiuto (*rejection*) definitivi [BENNETT 2012, p. 18]:

Approval allows the idea to take its place in the song, a process that usually requires consensus from the songwriting team. A co-writer may challenge another writer’s stimulus, leading to veto (rejecting the stimulus), negotiation (arguing a case for accepting the stimulus) or adaptation (changing the stimulus until vetoed or approved). A stimulus is the beginning of a creative idea’s pathway through the songwriting team’s filter; consensus represents a successful end to its journey.

Seguendo il modello elaborato da Bennett, ogni decisione creativa è il risultato di una verifica e di una approvazione, secondo modalità di collaborazione e contingenze di volta in volta variabili.

Ferme restando queste premesse e pur nell’impossibilità di soffermarsi sulla natura di ogni collaborazione, sulle dinamiche di negoziazione, consenso e negazione che sono alla base di ogni decisione presa, si ritiene utile verificare la sussistenza di punti fermi, ossia di qualche tratto caratterizzante del lavoro che, pur considerando le citate varianti, resti sostanzialmente costante nel tempo. I materiali archivistici conservati a Siena, pur riguardando la sola figura di De André, in alcuni casi aprono la prospettiva al lavoro di gruppo, restituendo tra le righe la figura di un autore immerso in un tipo di produzione collettiva. Partendo dalla catalogazione di Marta Fabbrini e Stefano Moscadelli [2012], ho effettuato una selezione di quei documenti ritenuti utili a testimoniare la collaborazione con altre persone (siano queste co-autori, tecnici, produttori), con lo scopo di analizzare in modo più approfondito il ruolo di De André nel contesto produttivo. Nella tabella così ottenuta [Appendice A: tabella 1, p. 217] i documenti sono stati divisi secondo i momenti principali del processo creativo a cui sono riconducibili; all’interno di ciascuna fase sono stati ordinati

²¹ Paolo Villaggio è accreditato come co-autore dei testi delle canzoni *Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers* e *Il fannullone*, pubblicate entrambe nel 1963 dalla Karim, rispettivamente lato A e B dello stesso 45 giri.

²² Produttore, arrangiatore e co-autore fino al 1978.

²³ Co-autore nei dischi *Rimini* (1978) e *Fabrizio De André (L’indiano)* (1981).

²⁴ Co-autore, musicista e co-produttore in *Crêuza de mä* (1984) e *Le nuvole* (1990).

²⁵ Co-autore in *Le nuvole* (1990) e *Anime salve* (1996).

cronologicamente e descritti in modo sintetico. Come è possibile notare, i documenti citati abbracciano un periodo compreso tra gli anni Ottanta e la morte avvenuta nel 1999, con sporadiche incursioni negli anni Settanta. L'assenza di materiali degli anni Sessanta potrebbe non costituire un dato significativo, in considerazione delle caratteristiche generali dell'archivio, che conserva carte relative soprattutto della produzione più recente [MOSCADELLI 2012]. Qualsiasi valutazione deve tener conto, d'altra parte, del fatto che i materiali conservati rappresentino soltanto parzialmente l'attività di De André. Come mi ha spiegato Dori Ghezzi,²⁶ infatti, alla loro selezione hanno contribuito numerosi fattori, primi tra tutti il trascorrere degli anni, i traslochi, la naturale selezione operata anche dallo stesso autore nel tempo. Al contempo la consultazione dei documenti offre degli spunti interessanti, testimoniando ad esempio l'evoluzione delle tecniche impiegate nella fase di produzione. Come sarà più puntualmente chiarito nel terzo capitolo, con il passare degli anni e con l'evoluzione delle modalità di registrazione, il lavoro collettivo era diventato sempre più complesso, coinvolgendo di conseguenza un maggior numero di persone. Il dato trova un'ulteriore conferma nei titoli discografici, i quali registrano l'accreditamento di De André come co-produttore a partire da *Crêuza de mä* (insieme a Mauro Pagani, 1984) e fino ad *Anime salve* (insieme a Piero Milesi, 1996).

Le carte della tabella 1 [Appendice A: p. 217] chiamano in causa le questioni più disparate, inerenti soprattutto alle fasi di produzione e post-produzione, senza tuttavia escludere tutte quelle attività in qualche modo collaterali, tra le quali l'ideazione di scenografie, video, copertine per gli album. Si nota invece una sostanziale assenza di testimonianze di lavoro a quattro mani sui testi poetici, se escludiamo alcuni fogli contenenti le bozze per quelli del disco del 1981 noto come *L'indiano* (AFDA, IV/73 e IV/5) e le annotazioni incluse nel libro *La centrale idroelettrica di Bratsk* di Evgenij Evtusenko [1965]:²⁷ è probabile che questi materiali siano stati dispersi nelle tante unità archivistiche riconducibili ai vari co-autori. La presenza delle tracce lavorative su un ampio spettro di compiti è un primo ma evidente segnale della tendenza a seguire attivamente tutte quelle operazioni che in qualche modo afferivano al lavoro artistico. Ciò non vuol dire che De André si occupasse di tutte queste cose da solo, bensì che le attività citate fossero da lui seguite e coordinate, in nome di quello che era il progetto stabilito. I ricordi di Pepi Morgia, regista e tecnico luci di tutte le *tournées* di De André a partire dal 1975, evidenziano la tendenza a progettare insieme delle soluzioni che fossero in qualche modo in linea con il tema affrontato nel disco, presentato nel *tour* di riferimento: «ogni volta che con Fabrizio impostavamo un nuovo progetto – spiega – facevamo in modo che ogni scelta avesse un suo senso» [VALDINI 2009, p. 148]. La propensione alla supervisione accurata delle fasi produttive è ulteriormente confermata dalle attività svolte in prima persona e dall'abitudine di preparare “a tavolino” ogni discorso, dalle interviste agli interventi parlati durante i concerti, rifiutando qualsiasi forma di estemporaneità [FABBRINI/MOSCADELLI 2012].²⁸

²⁶ Nella conversazione telefonica del 16 gennaio 2020.

²⁷ AFDA, Materiale librario, V. EVTE-CEN.

²⁸ Si rimanda nello specifico alla sottoserie VI dell'inventario, dedicata alla catalogazione dei materiali preparatori per le interviste [FABBRINI/MOSCADELLI, pp. 270-82].

L'attitudine al coordinamento è molto ben rappresentata dalle agende, veri e propri tesori dai quali ricavare informazioni sulla vita di tutti i giorni, tra le cui pagine emergono le tracce di appuntamenti di carattere personale, dell'attività agrituristica in Sardegna, ma anche naturalmente di quella artistica. Quest'ultima affiora non soltanto nel dato puramente creativo, ma anche in quello più pratico, mediante i promemoria delle telefonate da fare e degli appuntamenti con tecnici, produttori e co-autori per le questioni più disparate: la firma di contratti, le date delle sessioni di registrazione, il calendario delle prove, giusto per citarne alcune. In archivio sono presenti cinque agende, utilizzate rispettivamente negli anni 1976 (AFDA IV/111),²⁹ 1988 (AFDA IV/19),³⁰ 1989 (AFDA IV/9),³¹ 1990 (AFDA IV/10),³² 1998 (AFDA IV/8).³³ Basteranno pochi esempi per rendere l'idea di come queste pagine restituiscano in modo efficace il quadro di un autore molto diverso dal prototipo del "genio" solitario precedentemente descritto. L'agenda «Banco di Sardegna 1984» (AFDA IV/10), riutilizzata però principalmente nel 1990 (ma come supporto per annotazioni già nel 1989 e quindi nel 1991) coglie in pieno la conclusione del lavoro sul disco *Le nuvole*, che sarà pubblicato alla fine del mese di settembre del 1990. A partire soprattutto dal mese di maggio in poi si nota un incremento delle cose da fare, un fitto rincorrersi di appuntamenti telefonici e di incontri relativi soprattutto alle fasi finali della realizzazione del disco. Nella pagina p. 23/4, relativa alle giornate del 18, 19 e 20 giugno, sono presenti una serie di note autografe riguardanti la preparazione del libretto da allegare all'album *Le nuvole*: dalla stesura dei testi per la stampa («scrivere testi e traduzioni» al 18 giugno; «battere i testi e saper dire a DECONNO il numero delle righe e quante battute ha la riga più lunga») alla firma di un contratto e al completamento dell'editing (18 giugno). Nelle giornate di mercoledì 13 e venerdì 16 si leggono invece le indicazioni degli appuntamenti per i missaggi delle canzoni *Le nuvole* e *Ottocento*,³⁴ circondate da appunti su questioni di tipo privato o burocratico. In alcuni casi le agende sono rivelatrici degli incontri finalizzati alla collaborazione artistica, come l'arrivo di Massimo Bubola in Sardegna il 28 luglio 1976 [AFDA IV/111], presumibilmente per la lavorazione al disco *Rimini* pubblicato due anni dopo (1978).

È ancor di più nei materiali riguardanti le operazioni di esecuzione, registrazione e missaggio che possiamo ricavare informazioni utili allo scopo preposto. Emerge, almeno a

²⁹ «Agenda con copertina di pelle beige, conservata all'interno di un contenitore di pelle bordeaux con chiusura d'ottone, cc. 120; allegate in un fascicolo separato cc. 8 sciolte manoscritte e dattiloscritte» [FABBRINI-MOSCADELLI 2012, p. 194].

³⁰ «Agenda del "Credito Lombardo" con copertina bordeaux, sulla quale è stampato il nome "Fabrizio De André", di cc. 61 numerate, con 4 allegati» [Ivi, p. 199]. L'agenda è del 1980 ma da alcune indicazioni cronologiche si desume che sia stata utilizzata nella prima parte del 1988.

³¹ «L'agenda relativa in origine all'anno 1988 venne utilizzata come tale dal 26 settembre al 31 dicembre 1989 (pp. 218-310/3). Le pagine anteriori al settembre e le parti rimaste bianche del periodo successivo furono utilizzate da Fabrizio De André come supporto per annotazioni di varia natura soprattutto nel corso degli anni 1990 e 1991 e più sporadicamente tra il 1992 e il 1994» [Ivi, p. 200].

³² «L'agenda relativa in origine all'anno 1984 venne utilizzata come tale dal 2 maggio all'8 dicembre 1990 e come supporto per annotazioni anche nel 1989 e nel 1991» [Ivi, p. 206].

³³ «L'agenda relativa in origine all'anno 1997 è stata probabilmente usata come tale solo nel settembre 1998, come si ricava dalle correzioni apportate in merito all'indicazione del giorno della settimana e a quanto si legge a p. 21/2 dove si trova scritto *Settembre*» [Ivi, p. 220].

³⁴ Testo e musica di F. De André e M. Pagani.

partire dalla metà degli anni Ottanta, la consuetudine di seguire anche il lavoro svolto materialmente da altri, ad esempio mediante l'ascolto accurato delle registrazioni, sia in vista della pubblicazione di un disco, sia dell'avvio di una *tournee*; una tendenza che è possibile definire sistematica almeno a partire dalla fine degli anni Ottanta. La circostanza è stata confermata anche da Mark Harris, in riferimento alla sua collaborazione quale arrangiatore e produttore (del disco *Fabrizio De André*, 1980) e quale musicista nelle *tournee L'indiano* (1981-1982), *Anime salve* (1997) e *Mi innamoravo di tutto* (1997-1998). Egli ha ricordato in particolare la consuetudine di De André di seguire le operazioni di missaggio durante la preparazione del disco *Fabrizio De André (L'indiano)* (1980), ma anche l'organizzazione di lunghe ed estenuanti prove per raggiungere una buona resa nei *live*.³⁵ Come si avrà modo di notare nel terzo capitolo, il fine principale dell'esecuzione dal vivo, nella maggior parte dei casi, consisteva nella riproposizione precisa di quanto precedentemente "fissato" con la registrazione in studio; le prove, pertanto, erano finalizzate a mettere a punto sin nei minimi dettagli le versioni da riproporre nei concerti. Giancarlo Pierozzi, fonico di palco dal 1984 al 1998, ha riferito a Elena Valdini dell'abitudine di De André di controllare personalmente l'acustica della sala durante i concerti: «Sì, è vero: spesso veniva al mixer. Ci sono artisti che non scendono dal palco neanche per sbaglio, lui invece si preoccupava moltissimo dell'acustica della sala, tutelare il pubblico era tra i suoi principali pensieri» [Pierozzi in VALDINI 2009, p. 422]. Come sarà spiegato dettagliatamente nel terzo capitolo, anche Maurizio Camagna, fonico del disco *Le nuvole* (1990), ha raccontato che la ricerca di suoni impeccabili contraddistingueva le produzioni degli anni Novanta, mettendo in luce l'attività di supervisione generale alle operazioni di missaggio. Queste testimonianze trovano riscontro nei fogli di appunti e commenti sulle performance ascoltate in cuffia, nei quali venivano annotate le impressioni sulla qualità dell'esecuzione e della registrazione, le cose da modificare, oltre a indicazioni di vario tipo.

Il foglio AFDA IV/7, c. 120 [Appendice B: Figura 2, p. 236] è la scaletta a stampa del «Tour De André 1997» corredata di commenti autografi riguardanti prevalentemente i volumi: «troppo basso il violino / troppo alta la damig.» in relazione a *Disamistade*,³⁶ «+ bouzuj sulla voce» accanto a *Sidùn*,³⁷ «ritmica in frequenza troppo alta, basse le percussioni nel solo» vicino a *Le acciughe fanno il pallone*,³⁸ per fare alcuni esempi. Altre annotazioni riguardano invece l'esecuzione: «cassa finale battere e levare non in battere!» vicino a *Prinçesa*,³⁹ «rivedere flauto» su *Ho visto Nina volare*.⁴⁰ L'attenzione è tanto più accurata nel caso di una pubblicazione discografica dei concerti, come nel caso del doppio album *live De André in concerto* (1999). Alcuni fogli contenuti nella cartellina AFDA IV/7 (in particolare le cc. 146-164) raccolgono una serie di annotazioni riguardanti le esecuzioni dei brani per le date registrate (i riferimenti sono a quelle di Milano l'8-9 dicembre 1997, di Genova il 10-11 dicembre 1997 e di Roma il 13-14 febbraio 1998), con infine i prospetti delle tracce da

³⁵ Mark Harris, intervista inedita (Milano, 11 marzo 2017).

³⁶ Testo e musica di Ivano Fossati e Fabrizio De André, in *Anime salve* (1996).

³⁷ Testo e musica di Fabrizio De André e Mauro Pagani, in *Crèuza de mä* (1984).

³⁸ Testo e musica di Ivano Fossati e Fabrizio De André, in *Anime salve* (1996).

³⁹ Testo e musica di Ivano Fossati e Fabrizio De André, in *Anime salve* (1996).

⁴⁰ Testo e musica di Ivano Fossati e Fabrizio De André, in *Anime salve* (1996).

utilizzare per il disco. Il foglio AFDA IV/7, c. 161 [Appendice B: Figura 3, p. 237] riguarda ad esempio la canzone *Anime salve*,⁴¹ cantata nel disco omonimo con Ivano Fossati e dal vivo con il figlio Cristiano. Le sigle appuntate sono i riferimenti alle date di cui era stata realizzata la registrazione, in questo caso quelle di Roma il 13 e il 14 febbraio (RO 13 e RO 14), di Milano l'8 e il 9 febbraio (MI 8 e MI 9) e di Genova il 10 febbraio (GE 10). Nella carta citata, si nota la combinazione di tracce audio differenti per ogni sezione: per la base strumentale RO 14, per la voce principale RO 14 con inserti da RO 13; per la voce di Cristiano De André RO 14 con inserti da MI 9 e GE 10. La carta è scritta da Dori Ghezzi, così come da lei stesso specificato, a ulteriore testimonianza di una modalità di lavoro condivisa da più persone.

L'impressione suscitata dalla lettura della tabella 1 è quella di un'evoluzione e di una maturazione progressive del ruolo di coordinatore, non soltanto per via della scarsa disponibilità di autografi datati. Le poche testimonianze del lavoro degli anni Settanta, infatti, si differenziano anche nella sostanza dalla documentazione relativa agli anni Ottanta e soprattutto Novanta, in quanto proiettate, più che al coordinamento vero e proprio, al controllo delle proprie azioni nelle varie fasi di realizzazione. Il foglio U.8 della cartellina AFDA IV/203, ad esempio, è inserito in un block notes contenente materiali preparatori sul disco *Canzoni* (1974); presenta, nella parte superiore della pagina [Appendice B: Figura 1, p. 235], alcuni appunti per la registrazione delle canzoni *La canzone dell'amore perduto*,⁴² *Suzanne*⁴³ e *Delitto di paese*.⁴⁴ Questi sono molto più essenziali rispetto a quelli già descritti e relativi alle produzioni più tarde; rimandano inoltre a un'azione di controllo focalizzata sulla propria esecuzione: l'unica indicazione di modifiche da apportare riguarda infatti la linea del canto (quindi la propria *performance*), che con ogni probabilità in alcuni passaggi non doveva avere una resa ottimale:

o rifare più lento con pianoforte o rivedere qualche frase⁴⁵

La sostanziale autoreferenzialità delle annotazioni di questi anni è confermata anche dai fogli della cartellina IV/179 (in particolare le carte da A.5 ad A.18), nei quali leggiamo alcuni testi di canzoni del disco *Storia di un impiegato* (1973) corredati da appunti relativi alle azioni pratiche da compiere in prima persona durante l'esibizione. È significativo confrontare le due carte citate con il foglio L.30 della cartellina IV/200, nei quali compaiono delle riflessioni sulla regolazione dei volumi nella canzone *Sidùn*⁴⁶ («aumentare bassi in parte centrale e coro finale. Cominciare la canzone bassa di livello per poter arrivare al

⁴¹ Testo e musica di Ivano Fossati e Fabrizio De André, in *Anime salve* (1996).

⁴² Testo e musica di Fabrizio De André, in *La canzone dell'amore perduto / La ballata dell'amore cieco (o della vanità)* (1966). L'appunto si riferisce alla nuova incisione del brano per il disco *Canzoni* (1974).

⁴³ Testo e musica di Leonard Cohen, testo (versione italiana) di Fabrizio De André, in *Suzanne / Giovanna D'Arco* (1972)

⁴⁴ Testo e musica di Georges Brassens, testo (versione italiana) di Fabrizio De André, in *La città vecchia / Delitto di paese*. L'appunto si riferisce alla nuova incisione del brano per il disco *Canzoni* (1974).

⁴⁵ Annotazione autografa in AFDA, IV/203: c. U.8.

⁴⁶ Testo e musica di Fabrizio De André e Mauro Pagani, in *Crêuza de mä* (1984).

massimo»): nella prima metà degli anni Ottanta la prospettiva è decisamente più aperta, già orientata alla supervisione del risultato complessivo e non unicamente alla verifica del proprio lavoro di interprete.

Secondo Gian Piero Reverberi [VALDINI 2007], l'evoluzione del processo creativo di De André dipenderebbe dal passaggio da un metodo di lavoro di tipo soggettivo a quello di tipo oggettivo o, più precisamente, da una prima produzione completamente “soggettiva” e quella successiva, realizzata prevalentemente in collaborazione con altri, comprensiva di scelte di natura “oggettiva”. Egli ha precisato come tale differenziazione rimandasse a quella, a essa direttamente collegata, tra “ispirazione” (prevalentemente soggettiva) e “mestiere” (condiviso con altri collaboratori): «per fare un bel disegno basta una mano guidata dal talento – per realizzare un grande affresco occorrono non solo idee e intuizioni, ma anche elaborati preparatori e conoscenze tecniche». ⁴⁷ In altri termini, secondo Reverberi, l'affinamento del mestiere avrebbe comportato l'intensificarsi delle collaborazioni ma anche, di riflesso, il ridimensionamento dell'ispirazione soggettiva e di una certa spontaneità espressiva. Egli ha individuato nella metà degli anni Settanta, in particolare nel passaggio alla grande casa discografica Dischi Ricordi, un simile cambio delle modalità lavorative, dovuto all'intensificarsi delle collaborazioni sulla scia delle scadenze discografiche previste dal contratto:

A volte la pressione può avvenire sui tempi di realizzazione – o per esigenze di marketing o per ragioni contrattuali. Ricordo che, parlando con Fabrizio dopo il suo passaggio alla Ricordi, mi disse una frase emblematica: “con Casetta i dischi li facevo quando volevo io, adesso li devo fare quando vogliono loro”. ⁴⁸

È probabile che l'aumento degli appunti lavorativi dagli anni Ottanta in poi sia indice anche di questo aspetto che, insieme alla maturazione artistica e allo sviluppo delle tecniche di registrazione, ha comportato il complicarsi del processo produttivo. D'altra parte, come rilevato da Dori Ghezzi, ⁴⁹ il progressivo dilatarsi dei tempi di pubblicazione sembrerebbe suggerire una differente pressione da parte delle scadenze discografiche, ma piuttosto nella direzione di una maggiore indipendenza. Seppur definite, queste estendevano significativamente gli intervalli tra i vari album di inediti: da uno o due anni di distanza tra un disco e l'altro negli anni Sessanta, ai tre anni di distanza nelle produzioni successive al 1975 (*Volume 8*, 1975; *Rimini*, 1978; *Fabrizio De André*, 1981; *Crêuza de mă*, 1984), fino ai sei anni intercorsi tra *Crêuza de mă* (1984) e *Le nuvole* (1990) e tra quest'ultimo e *Anime salve* (1996). In ogni caso, sarà utile tener presente la data indicata da Reverberi quale punto di volta della modalità di produzione nei capitoli successivi, al fine di verificare con precisione eventuali cambiamenti nel sistema del lavoro in ogni fase del processo creativo.

⁴⁷ Gian Piero Reverberi, mail del 25 maggio 2018.

⁴⁸ Gian Piero Reverberi, mail del 25 maggio 2018.

⁴⁹ Nella conversazione telefonica del 16 gennaio 2020.

3. Le tessere del mosaico

Come anticipato nei paragrafi precedenti, l'originalità dell'opera è uno dei tratti tipici del mito del cantautore come genio ed è diretta conseguenza dell'immaginario post-romantico dell'invenzione autoriale, considerata perlopiù libera da condizionamenti esterni e di tipo pratico-economico. Non a caso, è proprio alla fine del XIX secolo che si inizia a diffondere il giudizio di valore negativo in relazione alle pratiche di riuso, andando a bollare un'abitudine accettata pacificamente come norma in altri periodi storici [NEWCOMB 2003]. Si tratta, anche in questo caso, di un tema tanto radicato quanto irrealista, dal momento che anche gli elementi più originali di un canzoniere convivono in tanti casi con naturalezza con vari tipi di acquisizioni, siano queste intenzionali o non intenzionali, implicite o esplicite [BURN/LACASSE 2016]. Il pregiudizio si manifesta chiaramente nella predisposizione che molto spesso caratterizza l'atto dell'ascolto: il risuonare di tratti stilistici e pratiche già diffuse è uno dei fattori decisivi per la formulazione di un giudizio sull'opera. Se è vero quanto sostenuto da Allan Moore, che ogni ascolto sia soltanto uno all'interno una lunga serie («only one in a long series of act of listening») [MOORE 2012b, p. 164], ogni esperienza uditiva sarà sempre vissuta in relazione a quelle passate, «develops meaning from meanings already understood» [MOORE 2012b, p. 164]. In un simile contesto, sottolinea Moore, l'individuazione di fattori portatori di originalità è vista come un giudizio di valore positivo, laddove il riconoscimento di modelli e fonti comporta al contrario lo screditamento dell'opera. Si tratta di un presupposto ideologico, che affonda le sue radici nell'idea di genio individuale e che è costantemente enfatizzato dalle case discografiche, divenendo di conseguenza un principio di strategia commerciale [MOORE 2006].

Questo è senz'altro vero in riferimento allo stile e al *sound*, quindi a proposito dei richiami generici a determinate tradizioni musicali, ma lo è tanto più nel caso del riutilizzo intenzionale di materiali di vario tipo in un nuovo testo [BURKHOLDER 1994]. Se l'impianto collaborativo delle produzioni a firma De André mette in crisi una visione solitaria ed elitaria dell'operato artistico, già uno sguardo superficiale al suo canzoniere rivela un fitto intreccio di modelli, riferimenti, allusioni, citazioni, che sembrerebbero confutare anche il criterio dell'originalità. Ne consegue il venir meno di quelli che avevamo indicato come i due capisaldi della figura dell'artista/genio, della quale De André sembra oggi incarnare il prototipo. I primi studi sui documenti dell'archivio De André hanno messo in evidenza come il suo metodo di lavoro fosse caratterizzato da un assemblaggio continuo di fonti più o meno esplicite, talmente vincolante da aver suggerito la definizione di cantautore "mosaicista" [tra gli altri CIABATTONI 2016; IVALDI 2015; MARRUCCI 2009a, 2009b, 2013; MOSCADELLI 2017]. La tentazione di eleggere questa attitudine quale tratto caratterizzante della sua produzione o, per dirla in altri termini, del suo idioletto [MOORE 2007, 2012b], sarebbe forte ma forse non pienamente corretta. È infatti opportuno tener conto del fatto che la pratica del riuso sia comune e molto diffusa, dal momento che questa attraversa periodi storici e tradizioni [BURKHOLDER 1994], costituendo la norma della maggior parte della produzione *popular* [BURN/LACASSE 2016; LACASSE 2000; MOORE 2006, 2012b; SPAZIANTE 2006] e divenendone in alcuni casi l'elemento caratterizzante [WILLIAMS 2014]. Pertanto, più che

studiare l'intertestualità quale tratto specifico della scrittura di De André, sarebbe forse più utile individuarne le caratteristiche principali e le peculiarità, indicando eventuali pratiche ricorrenti e definendone allo stesso tempo gli obiettivi e le conseguenze sul piano della creatività. È inoltre opportuno riflettere su una definizione di autorialità non per forza modellata attorno al concetto di "invenzione" (quindi basata sull'originalità del materiale), tenendo conto semmai delle modalità di rielaborazione e assemblaggio di frammenti preesistenti secondo un disegno personale e – questo sì – originale.

I citati studi sulla scrittura "a mosaico" di De André si riferiscono perlopiù ai documenti disponibili presso l'archivio di Siena e prevalentemente al fondo librario, grazie al quale è possibile rintracciare alcune delle fonti utilizzate per la stesura dei testi poetici della produzione tarda. È lecito supporre che il supporto librario costituisca soltanto una parte, anche se indubbiamente importante, del materiale utilizzato per il lavoro di composizione. Bisogna immaginare ogni progetto come un filtro attraverso il quale De André e i collaboratori di turno rileggevano la realtà – comprendendo in quest'ultima anche tutta la sua dimensione intellettuale e artistica – al fine di selezionarne gli elementi potenzialmente utili al proprio scopo. Il mondo circostante veniva ad assumere la funzione di una sorgente di stimoli, da cogliere non soltanto nella lettura ma anche nella musica, negli articoli di giornale, nei film, nelle arti figurative, così come nei rapporti umani, nelle tradizioni o, più in generale, in ogni forma di espressione. La ricerca poteva in altri casi arricchirsi tramite viaggi o esperienze dirette. È da leggere in questa direzione la traversata in barca a vela nel Mediterraneo fatta con Mauro Pagani dopo la pubblicazione di *Crêuza de mä* (1984), che secondo le testimonianze dei due protagonisti doveva servire alla raccolta di materiale per il nuovo disco [VIVA 2000, p. 198]. Similmente, come ha raccontato Ivano Fossati, la scrittura di *Anime salve* (1996) fu avviata con un viaggio nel sud Italia, durante il quale i due cantautori avevano potuto conoscere, tra le altre cose, la tradizione della separazione della cera dal miele con la masticazione, immagine poi utilizzata in *Ho visto Nina volare*.⁵⁰

La prima cosa che abbiamo fatto insieme non è stata metterci alla chitarra o al pianoforte ma salire su un'automobile e partire verso Sud senza una meta. La prima tappa fu Matera dove abbiamo cominciato a far parlare la gente. La nostra idea era fare il pieno di storie, arricchirci, farci raccontare delle cose che poi, in frammenti, sarebbero confluite nel disco [Fossati in TORTAROLO 2008].

In entrambi i casi si capisce che in queste occasioni non furono appuntati né versi né melodie, ma furono raccolte suggestioni e sensazioni, utili anche al conseguimento di una certa empatia in vista della successiva scrittura a quattro mani. La condivisione di esperienze e modelli stilistici e tematici poteva senz'altro contribuire a creare coesione all'interno del team di lavoro, andando a costituire una stessa base culturale alla quale attingere. La copia appuntata della *Centrale idroelettrica di Bratsk* di Evgenij Evtusenko [1965]⁵¹ lo dimostra concretamente: in numerosi passaggi diligentemente sottolineati echeggiano i versi delle canzoni di *Storia di un impiegato* (1973) mentre nel frontespizio, un'indicazione di mano di

⁵⁰ Testo e musica di Ivano Fossati e Fabrizio De André, in *Anime salve* (1996).

⁵¹ AFDA, Materiale librario, V. EVTE-CEN.

De André («vedi p. 33 e seguenti per fasi») rimanda a un prospetto ancora provvisorio delle fasi narrative del disco. Il libro è stato consegnato in tempi abbastanza recenti alla Fondazione De André da Giuseppe Bentivoglio, co-autore dei testi, il quale ha raccontato di averlo ricevuto da De André già appuntato, come materiale da tener sottomano per la scrittura. È anche questa un'informazione importante, che aiuta a far emergere le dinamiche interne alla scrittura a quattro mani, confermando per il caso specifico la propensione al coordinamento precedentemente rilevata.

È possibile ricavare altre informazioni utili al riguardo dalle dichiarazioni degli autori che negli anni si sono avvicinati nella scrittura dei brani del suo canzoniere. Interessante riportare ad esempio quanto ricordato da Massimo Bubola a proposito della gestazione dell'*Indiano* (1981), preparata da letture mirate e da ascolti opportunamente selezionati:

Abbiamo fatto un buon lavoro bibliografico. Abbiamo letto molti libri, a cominciare dai classici come *Seppellite il mio cuore a Wounded Knee*, *Piccolo grande uomo*, *Alce nero parla*, accanto ad altri più di tipo scientifico-antropologico ma anche libri d'arte e di oggettistica. E dischi, anche. Sai quell'album di Ry Cooder con Flaco Jiménez, il live *Show Time?* [Bubola in BERTONCELLI 2003, p. 107]

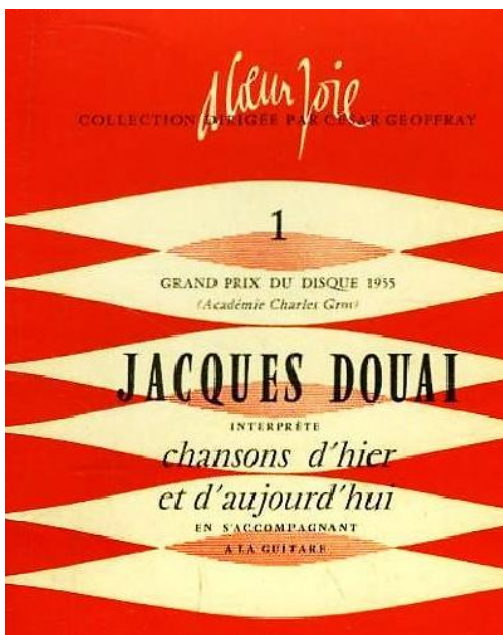
La testimonianza di Bubola, oltre a confermare il dato della condivisione dei modelli tematici, letterari e musicali quale punto di incontro per la scrittura a quattro mani, mette in evidenza una seconda caratteristica, riguardante l'intenzionalità della ricerca. La scoperta di una fonte giudicata efficace poteva essere ovviamente fortuita, ma era più frequentemente il frutto di un'attività organizzata e programmata, che generalmente prevedeva una fase preliminare di selezione di materiali; lo testimoniano le numerose liste di libri da acquistare disseminate nei materiali di studio e di lavoro conservati nell'archivio senese, così come gli appunti sui film da vedere e sui dischi da ascoltare. Anche Dori Ghezzi ha riferito dell'abitudine di De André di procurarsi le registrazioni di quei film, visti in televisione, che lo avevano colpito e che potevano giocare un ruolo nell'attività creativa.⁵² La metodicità nell'organizzazione del lavoro emerge con evidenza tra i documenti, ad esempio tra le pagine dei libri: gli elementi di interesse erano puntualmente sottolineati o segnalati, mentre i numeri delle pagine contenenti spunti da ricordare venivano abitualmente riportati nel frontespizio come promemoria. A pagina 29 del *Muto di Gallura*, racconto storico sardo di Enrico Costa [COSTA 1986],⁵³ il testo compreso tra il terzo paragrafo e la fine della pagina successiva è contrassegnato da un segno rosso laterale e segnalato all'inizio da una X. Un commento autografo nello spazio bianco a destra della pagina riassume il tema descritto nella scena: «L'abbraccio: richiesta di matrimonio». La canzone *Â cúmba*⁵⁴ riprende abbastanza fedelmente il passaggio segnalato: la descrizione del rito dell'abbraccio, ossia la promessa di matrimonio scambiata tra due dei protagonisti del racconto – Pietro Vasa e Mariangiola – sotto gli occhi di amici e parenti. A pagina 63 del romanzo *Il cigno* di

⁵² Dori Ghezzi, intervista inedita (Siena, 13 maggio 2019).

⁵³ Il racconto è del 1885. L'unità archivistica è contraddistinta dal numero di catalogazione AFDA, V. COSE-MUT.

⁵⁴ Testo e musica di Ivano Fossati e Fabrizio De André, in *Anime salve* (1996).

Sebastiano Vassalli [VASSALLI 1993]⁵⁵ leggiamo invece l'annotazione a penna «GRAN BELLA CANZONE» riferito al racconto che inizia in questa pagina, storia di Felicetta,



1. *Chansons d'hier et d'aujourd'hui*, copertina

costretta a divenire da amante a prostituta. È significativo che De André, in riferimento al passaggio di un romanzo, parli direttamente di canzone, il che evidenzia una modalità di lettura proiettata sul proprio lavoro.

La consultazione dell'archivio di Vittorio Centanaro ha permesso di estendere significativamente lo studio del processo creativo anche alla primissima produzione pubblicata da De André, sinora poco indagata soprattutto per via della carenza di documentazione disponibile. Gli spartiti del chitarrista dimostrano come la selezione mirata di fonti utili alla scrittura caratterizzasse anche il lavoro dei primi anni Sessanta. La loro collaborazione era infatti segnata dalla ricerca di antiche melodie e ballate da riadattare su racconti di storie della realtà contemporanea,

così come emergerà nel dettaglio nel caso di *Via del Campo*⁵⁶ trattato nel quarto capitolo. Tra le varie carte accuratamente conservate dalla famiglia Centanaro, si segnala un documento in tal senso significativo, il quale dimostra che, già nei primissimi anni di attività, De André modellava la scrittura attorno a frammenti recuperati da testi preesistenti, selezionati in virtù del loro carattere suggestivo e fortemente simbolico. Si tratta di un libretto di canzoni, creduto smarrito e poi rinvenuto tra le carte di famiglia, che Centanaro e De André avevano trovato tra i libri esposti in un banchetto a Parigi. Ricorda Giulia Lupi, moglie di Centanaro: «era un librettino che avevano trovato a Parigi sui banchetti... erano tutte musiche antiche e loro prendevano tutto da lì».⁵⁷ La circostanza è confermata dallo stesso De André in un'intervista del 1965, nell'ambito della quale svelava l'«origine medievale» di alcuni brani del suo disco di prossima pubblicazione, recuperati «insieme con un amico, attore e chitarrista, anch'egli genovese, Vittorio Centanaro [...] a Parigi, nello sgabuzzino di un vecchio di negozio di musica» [ROTA 1965].⁵⁸ Quello che viene presentato come un canzoniere di brani antichi è, più precisamente, una raccolta di canzoni antiche e moderne trascritte per voce e chitarra a partire dall'interpretazione di Jacques Douai, così come indicato in copertina (mancante nell'esemplare appartenuto a Centanaro, circostanza che potrebbe aver contribuito al malinteso): *Chansons d'hier et d'aujourd'hui*. *Jacques*

⁵⁵ AFDA, Materiale librario, V. VASS-CIG 1.

⁵⁶ Testo di F. De André, musica di E. Jannacci, in *Vol. 1°* (1967).

⁵⁷ Giulia Lupi, intervista inedita (Genova, settembre 2017).

⁵⁸ La discrepanza tra il ritrovamento sui banchetti, così come riferito da Giulia Lupi, e il racconto di De André (il quale parla di un magazzino) non appare di grande rilevanza. Ritengo piuttosto significativo il fatto che entrambi riferiscano di brani antichi ritrovati a Parigi dal cantautore insieme a Centanaro.

Douai interprete chansons d'hier et d'aujourd'hui [DOUAI 1955]. Tra i brani⁵⁹ si segnalano *File la laine* [Appendice B: Figura 4, p. 238], pubblicato nel 1965 in italiano da De André,⁶⁰ e *Belle qui tiens ma vie* [Appendice B: Figura 5, p. 239], rivisitato da Centanaro e Luciano Noel Winderling e pubblicato in traduzione italiana nel 1972 con il titolo *Bella che nei tuoi occhi*.⁶¹ Indicativo il fatto che *Fila la lana*, traduzione dell'originale francese di Robert Marcy resa nota dall'interpretazione di Jacques Douai, sia stata presentata nella sua prima pubblicazione italiana come la rielaborazione di un brano anonimo del XV secolo, scelto – come recitano le note di copertina del 45 giri – «per esprimere sentimenti antichi in un linguaggio moderno».

Il caso citato permette di aggiungere un altro importante tassello a questa breve descrizione dell'intertestualità in De André e cioè l'assenza di qualsiasi intenzione filologica rispetto al materiale selezionato: non era rilevante che le musiche fossero effettivamente antiche, quel che importava era il loro potere simbolico, volto a creare la suggestione di un'ambientazione fuori dal tempo. Nella ricerca di materiali da riutilizzare, infatti, De André non si poneva mai l'obiettivo della ricostruzione storica o fedele, ma semmai quello di arricchire i propri mezzi espressivi mediante la selezione di frammenti poetici o musicali fortemente evocativi, funzionali alla trattazione di determinati temi, così come è già stato notato da alcuni studi in riferimento al Medioevo [GUASTELLA/MARRUCCI 2011; GUASTELLA/PIRILLO 2012] o alle musiche “altre” [MACCHIARELLA 2007; PLASTINO 2003]. Interessante notare, inoltre, il fondamentale ruolo della cultura parigina per la formazione del giovane De André: come già più volte egli stesso ha sottolineato [ad esempio in VIVA 2000], i dischi e gli altri materiali riportati dal padre di ritorno da viaggi in territorio francese, avevano favorito la conoscenza dei repertori degli *chansonniers* e la formazione della sua personalità intellettuale oltre che artistica.

I pochi esempi citati, riferendosi a diversi tipi di fonti, sono forse già indicativi di una certa varietà di riutilizzi di materiali preesistenti, tra i quali la riproduzione esatta del modello è soltanto una delle possibilità e neanche la più comune. Come già spiegato da Peter Burkholder [1994], i termini “citazione” e “prestito” (*quotation, borrowing*) non rendono giustizia al complesso sistema di rimandi che molto spesso è alla base del lavoro di scrittura. Nel citato contributo egli individuava quattordici categorie di usi di materiali preesistenti (pensate in quel caso sulla produzione di Charles Ives), tra le quali comprendere non soltanto la semplice citazione, ma anche riferimenti stilistici, variazioni tematiche o di arrangiamento, combinazioni di fonti differenti e altri casi specifici di riutilizzo. Anche secondo Serge Lacasse [2000], il quale ha applicato la teoria dell'intertestualità di Genette alla *popular music*, il campo delle relazioni con altri testi preesistenti sarebbe composto da una casistica varia e articolata, alla base della quale ci sarebbe innanzi tutto la distinzione tra *intertextuality* e *hypertextuality*, e cioè tra l'inclusione di un testo in un nuovo contesto

⁵⁹ *File la laine* (R. Marcy), *Chanson de zizou* (P. Vintenberg, F. Claude), *Belle qui tiens ma vie*, *L'étang chimérique* (Leó Ferré), *Beau matin a la fraiche*, *Treuve de l'eau* (J. Douai, R. Kipling), *Volez, voiles douces* (Daniel J. White, J.P. Laspeyres), *Pour mal temps ni pour gelee* (Thibaut de Champagne), *Coup de soleil* (Guy Montassut, B. Nicolas), *Cantilène* (Pierre Arvey, Sebastien de Chamfort).

⁶⁰ La canzone fu pubblicata come singolo: *Per i tuoi larghi occhi / Fila la lana* (1965).

⁶¹ Nel disco *Viva la rosa* (1972).

(citazione, allusione, plagio) e l'insieme delle varie modalità di rielaborazione di una fonte; quindi tra citazioni "autosoniche" e "allosoniche", ovvero tra suoni campionati e reincisi. In un contributo di recente pubblicazione, Lacasse [2018] ha ampliato la sua riflessione, proponendo una categorizzazione più sistematica dell'intertestualità. In particolare, egli ha identificato otto categorie di relazioni nell'ambito di tre macroaree: alla prima, quella delle «*generic relations*», appartengono quelle relazioni che condividono qualche elemento, come ad esempio uno stesso stile, lo stesso produttore, lo stesso interprete; nelle «*phonographic practices*» egli inserisce tutte quelle relazioni dirette tra due tracce registrate (tra le quali citazioni, allusioni, rielaborazioni, cover); nella terza categoria, quella delle «*extraphonographic practices*», sono incluse tutte le relazioni con materiali non fonografici (come video, note di copertina, saggi, articoli, programmi per la registrazione).

Il canzoniere di De André restituisce pienamente quanto teorizzato dai due studiosi, offrendo un'ampia casistica di prestiti e rielaborazioni: l'attenzione poteva cadere su un timbro, una melodia, un costrutto poetico, un'opinione, così come su un modo di dire o su un'immagine. La consultazione delle fonti archivistiche, così come l'analisi di alcuni brani, ha messo in evidenza come nella maggior parte dei casi il rapporto con un altro testo (non solo poetico) contemplasse la rielaborazione profonda della fonte, tale da rendere quest'ultima irriconoscibile. La forma e il significato originari del testo preso a modello non venivano quasi mai mantenuti intatti, ma letteralmente plasmati alle esigenze del caso: il materiale selezionato era completamente assorbito nel nuovo contesto, mantenendo esclusivamente quei tratti che erano stati oggetto di interesse. Alcuni libri di José Saramago conservati nell'archivio di Siena restituiscono notazioni autografe esemplificative del processo appena descritto. A pagina 90 dell'*Anno della morte di Riccardo Reis* [SARAMAGO 1997a],⁶² ad esempio, leggiamo nel testo «Marcenda, strano nome, mai sentito, sembra un mormorio, un'eco, un'arcata di violoncello»; nello spazio bianco del foglio De André appunta a penna:

NOMI STRANI CHE SEMBRANO STRAPPI DI ARPA O RICHIAMI DI VOLPE⁶³

La struttura della frase (soggetto + verbo "sembrare" + complemento oggetto a tema musicale + complemento oggetto relativo a un suono) viene mantenuta, anche se i suoi componenti trasfigurati: la prima parte della frase del testo originale, «Marcenda, strano nome, mai sentito», viene assorbita nell'espressione «nomi strani», mentre «un'eco, un'arcata di violoncello» diviene «strappi di arpa o richiami di volpe». A pagina 210 dello stesso testo, la frase «inclina la testa come un uccello curioso» è puntualmente commentata da De André:

INCLINA LA TESTA COME UN GALLINA SOSPETTOSA⁶⁴

⁶² Il romanzo è del 1984, pubblicato per la prima volta in Italia nel 1985. Il numero di catalogazione della copia conservata nell'archivio De André è AFDA, Materiale librario, V. SARJ-ANN.

⁶³ Annotazione autografa in AFDA, Materiale librario, V. SARJ-ANN, p. 90.

⁶⁴ Annotazione autografa in AFDA, Materiale librario, V. SARJ-ANN, p. 210.

Anche in questo caso ad attirare l'attenzione è una similitudine, che viene cambiata nella sua seconda parte in base alla propria sensibilità. Similmente, a pagina 11 di *Oggetto quasi* [SARAMAGO 1997b],⁶⁵ l'espressione «vestita di bianco, adesso che il pericolo è passato» viene completamente rovesciata nell'annotazione autografa limitrofa:

VESTITO DI NERO ORA CHE LA MINACCIA SI AVVICINA⁶⁶

Nei casi riportati, a suscitare l'interesse del cantautore sono dei particolari costrutti, che vengono elaborati mediante variazioni o antitesi, forse perché messi in relazione a un preciso tema da trattare o forse per un puro esercizio di stile. Ad esempio, le diverse note autografe sulla morte (compresa quella citata) incluse in *Oggetto quasi* potrebbero essere verosimilmente legate alla scrittura dei *Notturni*, progetto discografico mai ultimato e dedicato al tema della notte in senso lato, intesa anche come fine dell'esistenza; l'ipotesi è rafforzata in ragione della data di pubblicazione del libro, che colloca la lettura tra il 1997 e la morte di De André (1999), e quindi nel pieno della lavorazione sul progetto.

A dispetto dell'apparente disordine, dovuto all'accumulo di riferimenti di diversa natura e provenienza, il sistema dell'intertestualità targato De André è in realtà precisamente orientato dalla tendenza a lavorare attorno a un progetto stabilito a grandi linee in una fase preliminare e quindi gradualmente definito e declinato nelle varie componenti della canzone. Nella maggior parte dei casi, la definizione di un tema contribuiva a creare una certa coerenza di fondo, ad esempio nella individuazione di punti di riferimento unitari, condivisi nella composizione di più canzoni. La copia appuntata di *Perché leggere i classici* di Italo Calvino,⁶⁷ contiene note autografe riferibili a diversi brani di *Anime salve* (1996), tra i quali *Khorakhané (a forza di essere vento)*, *Disamistade* e *Dolcenera*.⁶⁸ Stesso discorso vale per *I canti del mare nella tradizione popolare italiana* [SAVONA/STRANIERO 1980],⁶⁹ importante punto di riferimento per la scrittura di *Crêuza de mă* (1984) e vera e propria miniera di espressioni, modi di dire, temi e motivi, riutilizzati nella maggior parte delle canzoni del disco. Secondo un simile impianto, il mosaico dei riferimenti a materiali preesistenti può essere diviso in due grandi macroaree: da un lato gli spunti iniziali, utili per la scelta di un tema; dall'altra, quel complesso intreccio di suggestioni che, come precedentemente spiegato, venivano ricercate intenzionalmente per approfondire un argomento già definito.

È necessario specificare, allo stesso tempo, che il sistema descritto e rappresentato in modo significativo dai documenti dell'Archivio senese, per quanto senz'altro dominante, non escluda la possibilità di tipi alternativi di lavoro. Accanto a un modo di procedere accurato e meditato, sistematicamente teso all'approfondimento mediante il confronto con le fonti, possono senz'altro convivere atti compositivi più istintivi, come ad esempio canzoni scritte “di getto” sulla base di un'esperienza personale, di una suggestione o di un'intuizione.

⁶⁵ AFDA, Materiale librario, V. SARJ-OGG. La prima pubblicazione è del 1978.

⁶⁶ Annotazione autografa in AFDA, Materiale librario, V. SARJ-OGG, p. 11.

⁶⁷ AFDA, Materiale librario, V. AFDA, V. CALI-PER.

⁶⁸ Le tre canzoni sono state composte da F. De André e I. Fossati.

⁶⁹ AFDA, Materiale librario, V. SAVA-CAN.

Sarebbe questo il caso, come raccontato dallo stesso De André in diverse occasioni, di *Amico fragile*,⁷⁰ scritta «sotto effetto dell'alcool» [CAPPELLI 1992, p. 332] dopo l'esperienza di una festa a Portobello di Gallura. È interessante rileggere quanto dichiarato dal cantautore a proposito della gestazione del brano e in particolare in riferimento alla descrizione di un metodo di scrittura differente rispetto alla solita norma adottata:

È forse la canzone più importante che abbia mai scritto, sicuramente quella che più mi appartiene. Perché le canzoni che scrivo mi appartengono solo in parte. Io mi rendo conto che quando sviluppo un'idea resta poca parte di me. Sento di essere preso da forze esterne che mi sfruttano: sfruttano la mia tenacia, la mia pignoleria, il mio modo di comporre e mi fanno scrivere quello che gli pare. Non è frutto soltanto del mio ingegno. Sono affioramenti di memorie, addirittura memorie che non dovrebbero appartenermi perché sono forse certe cose che non ho vissuto: come faccio a ricordarmele? Perché me le ricordo? Ed invece, in effetti, sono come risucchiato da queste cose, devo necessariamente mettermi a scriverle. Io divento un mezzo attraverso il quale la canzone viene fatta. Le canzoni hanno una loro vita, sono storie che appartengono soprattutto a loro stesse. Io c'entro pochissimo, solo quel tanto che serve per metterle insieme. *Amico fragile*, invece, è un pezzo di vita mia [CAPPELLI 1992, p. 339].

La testimonianza è utile a ribadire come, proprio per via della complessità della canzone stessa, sia impossibile definire in modo sistematico un procedimento univoco valido per tutti i casi, ma aiuta anche a confermare come la tendenza più diffusa nella creatività di De André fosse quella relativa a una composizione meditata “a tavolino”, che non si abbandonava quasi mai all'istinto.

Al contrario di quanto osservato a proposito del ruolo di coordinamento e supervisione, che diviene sempre più incisivo con il trascorrere del tempo, la tendenza alla ricerca e all'assemblaggio di fonti secondo le modalità descritte interessa gran parte della produzione, essendo già presente, sebbene in una forma ancora non pienamente sviluppata, anche nei primissimi lavori; può dunque essere considerata a buon diritto una costante della creatività.

4. Le fasi del processo creativo

I precedenti paragrafi stabiliscono alcuni punti fermi, utili a sgomberare il campo da mitografie e a collocare De André in un contesto più congeniale a comprenderne sia il metodo di lavoro sia le finalità, quello della produzione discografica. La confutazione di determinati parametri, quali la “solitudine creativa” o l'originalità assoluta dell'opera non vogliono in alcun modo screditare il suo operato, ma semmai rivalutarlo sulla base di una più accurata analisi dell'iter creativo. Una rinuncia a inquadrare De André in una determinata figura di autore implica, semplicemente, la sua contestualizzazione in un differente sistema di lavoro, la cui descrizione dettagliata, a partire dai presupposti teorici indicati in queste pagine, sarà affrontata in modo sistematico nei capitoli successivi.

⁷⁰ Testo e musica di F. De André in *Vol. 8* (1975).

All'inizio della presente ricerca, la bibliografia dedicata a De André risultava priva di un'analisi dell'intero processo produttivo, che considerasse ciascun aspetto della creazione quale parte di un insieme organico e omogeneo. La maggior parte dei contributi pubblicati si erano concentrati su un solo aspetto del lavoro, in special modo sulla scrittura del testo poetico-musicale [COSI/IVALDI 2011; LA VIA 2011a, 2011b, 2012], con particolare riferimento al testo poetico [IVALDI 2015, MARRUCCI 2009a, 2009b, 2013; MOSCADELLI 2017]. Questi studi, facendo tesoro delle fonti archivistiche, hanno il merito di porre l'attenzione sulla grande importanza attribuita alla cura della parola, che giustifica il configurarsi di una fase di lavoro estremamente dilatata e approfondita. Alcuni tra gli studiosi citati si sono soffermati sulla descrizione del metodo applicato per la stesura del testo poetico-musicale, ricostruito a partire da qualche dichiarazione dello stesso De André e quindi verificato mediante un riscontro nei materiali archivistici. Questo si articolerebbe sostanzialmente in tre fasi: nella prima veniva individuato lo spunto e preparata una traccia in prosa; seguiva la composizione di un giro armonico e melodico («invento una musica alla chitarra», sosteneva De André nel 1967 [DE ANDRÉ 1967]); infine, si procedeva alla scrittura dei versi sulla base di uno schema ritmico e metrico definito. «Da notare» – sottolineava Marianna Marrucci nel 2009 – «che la versificazione arriva in un momento successivo, ed è legata a doppio filo al momento dell'invenzione della musica; anzi, più propriamente, è fatta sulla musica ed è indicata come “la parte più noiosa”, un lavoro tecnico, di mestiere, un adattamento» [MARRUCCI 2009b, pp. 107-8].⁷¹ Il modello descritto evidenzia un rapporto di continuo scambio tra musica e testo sin dalle primissime fasi della gestazione dei brani: la musica precederebbe l'elaborazione dei versi, ma sarebbe a sua volta preceduta da una fase di progettazione tematica, la quale influenzava tanto la musica quanto le parole.

Un siffatto iter di scrittura trova qualche ulteriore conferma nei documenti, ad esempio nelle testimonianze di spunti in prosa non ancora “messi in forma”. Tra questi si segnalano i fogli C1-4 della cartellina AFDA IV/204, relativi ai progetti preliminari alla scrittura di alcune canzoni di *Rimini* (1978), già descritti nei paragrafi precedenti.⁷² Anche il breve testo autografo *La leggenda di Dolcenera*,⁷³ rinvenuto a pagina 42 del libro *L'ultima lacrima* di Stefano Benni [1994] è esemplificativo di come una prima stesura in prosa del brano *Dolcenera*⁷⁴ fosse stata successivamente rielaborata, integrata con altre fonti e quindi messa in forma poetica. In questo caso, l'immagine su cui si soffermava l'attenzione di De André era la marea nera dei topi della biblioteca raccontata da Benni, che viene trasfigurata divenendo emblema di forza distruttrice, quella dell'acqua mista a fango dell'alluvione genovese del 1970 [MARRUCCI 2009b, 2013]. Il caso di *Disamistade*, trattato nell'ultimo capitolo, costituisce una testimonianza ulteriore di un siffatto metodo di lavoro: i documenti archivistici mostrano chiaramente come a una fase preliminare di ricerca di fonti fosse seguita una stesura in prosa del testo poetico, a partire dalla quale organizzare i versi.

⁷¹ L'autrice ha approfondito questi temi in MARRUCCI 2009a e successivamente nella monografia *Fabrizio De André. Donne pensate come amore* [MARRUCCI 2014].

⁷² Cfr. FABBRINI/MOSCADELLI 2012, p. 228.

⁷³ AFDA, Materiale Librario, V. BENS-ULT

⁷⁴ Testo e musica di F. De André e I. Fossati, in *Anime salve* (1996).

Allo stesso tempo, sulla base delle premesse teoriche precedentemente riportate, è opportuno fare alcune considerazioni. In primo luogo, è importante ribadire quanto già rilevato da Stefano La Via [2011a], ossia che un simile impianto, per quanto verosimilmente predominante, non possa essere considerato come normativo. Casi come *La domenica delle salme*⁷⁵ o *Amico fragile*,⁷⁶ nei quali, per stessa ammissione di De André, il processo di scrittura ha preso piede dalla stesura del testo poetico, ne sono una prova. È necessario inoltre tener conto di come una considerazione troppo rigida delle fasi di lavoro rischi di trascurare un dato decisivo, ossia la scrittura a più mani del testo poetico-musicale, che riguarda un'alta percentuale dei brani del canzoniere. La grande varietà di autori coinvolti e, di conseguenza, le potenziali tecniche di scrittura apportate, rendono impossibile la definizione di un metodo univoco, che sia valido per tutti i casi. È probabile, infatti, che le citate dichiarazioni metodologiche dello stesso De André si riferissero a un lavoro perlopiù autonomo, che verosimilmente poteva essere rimodulato caso per caso sulla base delle contingenze del momento, del collaboratore di turno, o ancora di mille altre concause. È per lo stesso motivo che, in quelle occasioni, egli tralasciava di menzionare tutte le operazioni successive alla scrittura e riguardanti la produzione e la post-produzione. In un'intervista del 1992 per «Mucchio selvaggio», De André spiegava abbastanza chiaramente come la realizzazione della traccia audio fosse vissuta come un momento sostanzialmente separato rispetto alla scrittura e all'interpretazione:

[...] cerchiamo di separare i mestieri, un conto è scrivere le canzoni, un conto è cantarle, un altro ancora è interpretarle. Io credo di essere un discreto scrittore di canzoni, e mi piace molto farlo. Ma già nella fase di registrazione del disco il sogno si trasforma; è un po' quello che succede ai disegni dei pittori quando diventano quadri e si arricchiscono di colori e di tutto il resto. Allo stesso modo la canzone scritta con la chitarra si avvicina molto di più all'ideale che hai in mente di quanto non sia il prodotto finito [De André in CAPPELLI 1992, p. 349].

In questa circostanza De André si era soffermato sulla descrizione delle fasi più strettamente autoreferenziali e rispondenti “all'ideale autoriale”, lasciando escluse dal suo discorso tutte quelle operazioni relative alla produzione e al lavoro in studio. Ciò non toglie che, a livello analitico, sia necessario ampliare la prospettiva, nella consapevolezza che l'oggetto di analisi debba essere l'opera realizzata con la registrazione [MIDDLETON 1990; TAGG 1994]. Ciò è particolarmente vero per il caso di De André, per il quale il compimento del disco assume un'importanza ulteriore: come sarà chiarito nel terzo capitolo, questo è considerato come un punto di arrivo di un processo di ricerca articolato. Un simile atteggiamento si differenzia profondamente dalle esperienze di musicisti – basti pensare ai casi di Bob Dylan o Jimi Hendrix –⁷⁷ sempre tesi alla trasformazione di quanto precedentemente registrato, per i quali

⁷⁵ Testo e musica di F. De André e M. Pagani, in *Le nuvole* (1990).

⁷⁶ Testo e musica di F. De André, in *Vol. 8* (1975).

⁷⁷ A questo proposito si rimanda ai contributi di Alessandro Bratus sui due musicisti citati: al libro su Bob Dylan [2011] e all'intervento su Jimi Hendrix dal titolo *Jimi Hendrix's 'Fire' from Studio to Live, and Back: The Song as a Work in Progress* nell'ambito del convegno *Tracking the Creative Process in Music* organizzato dall'Ircam (<https://medias.ircam.fr/xcdabe2>, consultato il 30 novembre 2019).

la traccia audio fotografa soltanto un momento all'interno di un processo di trasformazione continua. Nelle produzioni di De André, invece, ferma restando la natura mobile della canzone e l'indipendenza che questa acquisisce dopo la sua pubblicazione, la registrazione conserva un suo carattere di stabilità, tanto da costituire il metro di paragone principale per le successive riproposizioni live.

A maggior ragione, considerando l'importanza attribuita alla realizzazione della traccia audio, è importante tenere presente che il pre-testo ottenuto alla vigilia della produzione aveva ancora molta strada da compiere; doveva essere arrangiato e quindi passare attraverso «un lavoro di laboratorio in cui sono messe in atto sofisticate tecniche di registrazione multipista, di sintesi, di trattamento acustico per ottenere dei timbri originali, dei piani sonori artificiali e, alla fine, realizzare una vera e “propria” composizione del suono» [DELALANDE 2010, p. 9]. Una linea melodica e un impianto armonico di massima, al momento della scrittura del testo poetico-musicale, potevano infatti essere ancora molto lontani dalla versione definitiva; dovevano infatti passare sotto la lente dell'arrangiatore e rapportarsi con il complesso percorso di produzione, confrontarsi con l'interpretazione dei musicisti, transitare sotto al giudizio del *team* di lavoro dello studio, arrivando infine alla completa realizzazione dell'incisione, mediante un susseguirsi di limature, aggiustamenti o di variazioni di maggiore entità. Lo stesso discorso vale per il testo poetico, che in numerosi casi poteva essere variato o addirittura completato in fase avanzata di registrazione, secondo modalità che verranno analizzate nei capitoli seguenti. La trattazione più dettagliata delle tecniche di registrazione, in particolare, metterà in luce come con il trascorrere negli anni si sia verificato un perfezionamento delle procedure compositive nello studio, che è andato di pari passo con l'evoluzione graduale delle possibilità tecnologiche. Nell'ambito di tale trasformazione sarà possibile individuare alcuni punti fermi e imprescindibili, che nel tempo sono stati approfonditi, tra i quali l'attenzione mirata al canto e l'abitudine di limare la forma poetico-musicale sulla base della resa nella registrazione.

Il caso della *Domenica delle salme* costituisce un chiaro esempio di quanto sia difficile distinguere in modo netto le diverse fasi di lavoro, stimolando invece una loro lettura come processo unitario. Il documento H.57 della cartellina AFDA IV/29 [Figura 6: Appendice B, p. 240] rappresenta una situazione pienamente inserita nella fase di produzione, come testimoniano i numeretti che è possibile notare in corrispondenza dei versi e che indicano i canali del mixer dove era registrato il canto. La strofa finale è aggiunta con altra penna, evidentemente in un secondo momento. Anche il foglio H.133 (cartellina AFDA IV/29) lo conferma: ai margini del testo scritto con penna nera sono state aggiunte delle annotazioni con altra penna (verde) riguardanti dei rumori reali da impiegare nel brano (poi inseriti solo in parte), pensati molto probabilmente in fase di registrazione o poco prima. La strofa conclusiva, anche in questo caso, è aggiunta con la stessa penna verde, a conferma del fatto che fu concepita in un momento successivo rispetto al resto del testo. Il caso è rappresentativo di una tendenza abbastanza diffusa a lasciare aperto il testo fino alla conclusione della registrazione e incoraggia a considerare l'iter creativo nella sua completezza. Ne deriva un ampliamento significativo della definizione di canzone, la quale,

oltre alla sintesi di musica, parola e performance, dovrà includere tutta quella serie di componenti che afferiscono all'intero processo produttivo [MCINTYRE 2001].

Se dunque nella maggior parte dei casi le prospettive degli studi dedicati a De André sono rimaste ancorate a una specifica fase di lavoro, generalmente focalizzando l'attenzione o sulla stesura del testo poetico-musicale o (più raramente) sulla fase di produzione [soprattutto PAVESE 2003, 2009, 2013; SINOPOLI 2005, 2006], altri studiosi hanno sottolineato l'opportunità di approcci che siano il più possibile trasversali, mettendo in luce le connessioni e le numerose contaminazioni esistenti tra i diversi momenti del lavoro. Secondo Allan Moore, è necessario che nell'analisi dei diversi parametri del processo creativo si mantenga una prospettiva dialogica, evitando di ragionare per compartimenti stagni. In un saggio del 2012, lo studioso ha spiegato come quello che gli aspetti di produzione possono mettere in evidenza all'interno di una canzone deve essere supportato anche da altri elementi decisivi a livello formale. Il titolo dell'intervento in questione, *Beyond a Musicology of Production*, allude infatti all'esigenza di superare un approccio unidirezionale nel nome di una musicologia che sia inclusiva di tutti gli aspetti della musica, non solo legati alla produzione ma anche all'armonia, al testo poetico, alla melodia, all'arrangiamento. Sempre nell'ottica di una continuità tra canzone e traccia audio, Serge Lacasse ha dimostrato come il lavoro svolto in studio, specialmente in riferimento al trattamento della voce, possa amplificare il significato delle parole stesse, oppure incidere sulla figura del cantante e sulla percezione che l'ascoltatore ha di essa [2000b]. Il suo punto di partenza è la considerazione della registrazione «as a representational practice rather than a mere means of reproduction» [LACASSE 2000b, p. 17], dunque un ruolo sostanziale e non semplice riproduzione meccanica. Sarà importante tener ben presente quanto sostenuto da Lacasse al momento di analizzare la voce di De André e il suo trattamento da un punto di vista puramente acustico. L'indagine condotta nel terzo capitolo dimostrerà come delle scelte consapevoli e mirate abbiano contribuito a enfatizzare una certa immagine di artista. Anche secondo Timothy Warner [2009] è necessario mantenere uno sguardo ampio sul processo creativo, volto a mettere in relazione le tappe principali di cui è composto; nel suo modello genetico della creatività, egli supera una concezione dell'iter che sia unicamente concentrata sulle dinamiche di produzione, includendo tutto ciò che concerne la percezione dell'opera realizzata e la sua contestualizzazione. I quattro piani individuati – concezione, produzione, percezione e contestualizzazione – sono da considerare non tanto come le tappe di un processo lineare, ma piuttosto come parte di un sistema complesso che ammette scambi e influenze reciproche: «Crucially, these four are not separate elements in a linear production process but rather as activities that occur concurrently, each informing, and often bringing about, modifications in the others» [WARNER 2009, p. 142]. Ciò vuol dire ad esempio che, quanto elaborato in fase di pre-produzione, è concepito secondo una previsione delle altre due tappe, ovvero della produzione e della ricezione dell'opera in relazione al repertorio coevo e immediatamente passato; ma anche che gli stessi piani sono passibili di una continua rimodulazione. L'analisi di ogni singola fase di lavoro, secondo un simile impianto, è quindi incompleta senza un'adeguata contestualizzazione nel sistema creativo complessivo.

A partire da simili presupposti, sarà utile ripartire dalla classica suddivisione tripartita di una produzione discografica tipo, provando a stilare un elenco di azioni riferite al caso specifico di De André. Dopo aver descritto i momenti di pre-produzione, produzione e post-produzione, ai quali si è aggiunto quello preliminare di ideazione e composizione (esposti di seguito e sintetizzati nella tabella successiva), sarà opportuno fare ulteriori considerazioni, anche in riferimento alle azioni specifiche collegate a ogni singola fase e alle altre persone di volta in volta coinvolte:

- Ideazione e composizione:

è in questa fase che si svolgeva la definizione del progetto discografico e gran parte del lavoro di scrittura e di composizione. Il risultato delle operazioni, svolte in molti casi con la collaborazione di altri autori, sfociava generalmente nella realizzazione di un provino audio, al quale affidare l'esecuzione di quanto realizzato sino a quel momento. Il provino costituiva una registrazione perlopiù amatoriale, dove la canzone risultava spesso incompleta e in una versione ancora piuttosto provvisoria. Con il trascorrere del tempo, l'apporto di altri autori risulta incentivato, orientato specialmente alla ricerca di nuove soluzioni stilistiche e in particolar modo musicali da affiancare a una solida immagine consolidata nel corso degli anni Sessanta. Oltre agli autori, in questo percorso poteva essere coinvolto il produttore, con il quale confrontarsi in merito a questioni di ordine generale relative al progetto specifico. A partire dal 1984, De André ricopre il ruolo di co-produttore dei suoi dischi, generalmente insieme agli altri autori e/o arrangiatori coinvolti. I tempi di realizzazione variavano sensibilmente a seconda del caso, divenendo nel tempo sempre più dilatati.

- Pre-produzione:

è con questo termine che ci si riferisce a quell'insieme di operazioni che preparano il lavoro nello studio di registrazione. La canzone, in questa fase, veniva arrangiata e veniva stilato un piano di produzione, nel quale individuare la sala (o le sale) di registrazione, i tempi di affitto della stessa, il personale da coinvolgere (i musicisti, i tecnici), oltre a qualsiasi altra informazione utile all'organizzazione del lavoro. Nel caso di De André l'operazione diviene sempre più complessa con il trascorrere degli anni, a causa del complicarsi del lavoro in studio e dell'incremento del numero di musicisti coinvolti in produzioni dal profilo musicale sempre più variegato. Talvolta, la fase dell'arrangiamento introduceva nella *team* una personalità artistica differente rispetto a quelle coinvolte nella scrittura, in altri casi erano gli stessi autori ad occuparsi dell'arrangiamento. Con l'introduzione delle tecnologie digitali venne apportata una differenza sostanziale nell'iter produttivo: la presenza del computer permetteva la realizzazione di un secondo provino, stavolta molto preciso e accurato e già pienamente rappresentativo delle scelte di arrangiamento, riprodotte in digitale

per mezzo dell'utilizzo di suoni campionati. Il primo utilizzo del digitale risale al missaggio di *Crêuza de mă* (1984), mentre l'introduzione del computer apporta una sensibile variazione nelle modalità di lavoro soprattutto a partire da *Le nuvole* (1990). L'utilizzo di un provino intermedio tra la pre-produzione e la produzione, invece, avvenne solo per la lavorazione di *Anime salve* (1996). La realizzazione di piani finanziari e produttivi, contenenti una previsione della produzione vera e propria, implicava il confronto con altre persone (l'editore, il produttore) e dunque la concreta possibilità di una rimodulazione del progetto iniziale.

- Produzione:

rappresenta la realizzazione vera e propria del disco, che in questa fase del lavoro viene registrato e missato. Si tratta di un percorso contraddistinto da una marcata corralità, che vedeva l'intervento degli autori, degli arrangiatori, degli interpreti, degli altri musicisti, oltre che dei tecnici di sala, di registrazione e di missaggio. Proprio a causa della convergenza di personalità diverse, la produzione è contraddistinta da uno scambio continuo di impressioni, punti di vista, iniziative e opinioni. Il luogo preposto alle operazioni è lo studio di registrazione. Nel corso dell'attività di De André si verifica un sensibile cambiamento delle tecniche di registrazione, con il passaggio dalla presa diretta (con la registrazione in contemporanea di tutti gli strumenti, eventualmente con la sola sovrapposizione della voce e dei solisti) all'arrivo progressivo della registrazione a tracce separate, favorita a partire dagli anni Ottanta dall'introduzione del computer. Anche il missaggio è interessato da un cambio di prospettiva: dopo un periodo contraddistinto da sperimentazioni e da una concezione piuttosto artigianale del lavoro, a partire dalla metà degli anni Settanta si fa strada una progressiva professionalizzazione, con la conseguente stabilizzazione di modelli di missaggio sostanzialmente standard.

- Post-produzione:

è a questo punto che viene realizzato il master, ovvero il prodotto finale, pronto per la duplicazione. Se si escludono l'equalizzazione dei volumi e l'eventuale apporto di modifiche dell'ultima ora, negli anni di lavoro di De André a questa fase non erano associati particolari stravolgimenti di quanto già realizzato nei passaggi precedenti.

ITER CREATIVO			
Fasi		Azioni	persone coinvolte
0. progettazione e composizione	a. progettazione	<ul style="list-style-type: none"> ▪ scelta del tema; ▪ ricerca di fonti potenzialmente utili all'arricchimento del progetto; ▪ selezione dei collaboratori. 	autori e/o interprete, (produttori)
	b. composizione	<ul style="list-style-type: none"> ▪ composizione del testo poetico-musicale ▪ realizzazione di un provino artigianale da consegnare all'arrangiatore. 	
1. pre-produzione		<ul style="list-style-type: none"> ▪ arrangiamento; ▪ elaborazione di un piano di produzione: definizione della sala, dei tecnici, dei musicisti, dei tempi di lavoro; ▪ realizzazione di un secondo provino in digitale (solo nel caso di <i>Anime salve</i>, 1996). 	autori e/o interprete, arrangiatori, produttori
2. produzione		<ul style="list-style-type: none"> ▪ esecuzione e registrazione in studio; ▪ eventuali rielaborazioni di testo, musica e arrangiamento sulla base della resa sonora; ▪ selezione dei materiali realizzati e missaggio. ▪ controllo delle tracce finali e correzione delle imprecisioni 	autori e/o interprete, produttori, tecnici di sala, arrangiatori, musicisti
3. post-produzione		<ul style="list-style-type: none"> ▪ cutting e mastering 	tecnici, (autori e/o interprete)

La tabella ottenuta deve essere letta quale indicazione di una situazione tipo, utile a una razionalizzazione per fini di studio, ma che non può ritenersi valida per ogni singolo caso. La suddivisione in fasi è puramente orientativa, l'ordine delle azioni è variabile e non è da intendersi in maniera così netta: è possibile infatti che azioni localizzate in un dato momento venissero completate in uno successivo (o viceversa). Come già detto e come sarà specificato nei prossimi capitoli, ad esempio, nel caso di De André era normale che il testo poetico venisse completato o rivisto in fase di registrazione, sulla base della verifica della resa sonora della parola. Similmente, poteva capitare che al momento dello studio preliminare fosse stato già completato qualche testo (o qualche linea melodica e/o armonica), oppure che proprio un materiale preesistente avesse funzionato da ispirazione all'intero progetto. Allo stesso tempo, lo schema si rivela efficace per mettere nero su bianco quanto teorizzato nelle pagine precedenti a proposito della concretezza del lavoro e dell'impianto sostanzialmente corale della produzione. La successione piuttosto serrata di azioni che dividono il momento dell'ispirazione iniziale dalla pubblicazione del disco è infatti indicativa di un metodo molto lontano da quanto veicolato dalla mitografia. Come anticipato, nel caso di De André il momento preliminare della progettazione e dell'ideazione del testo poetico-musicale risulta particolarmente dilatato, tanto da richiedere uno spazio a parte all'interno della tabella. È questa una prima caratteristica peculiare del suo modo di lavorare, condivisa con gran parte

dei rappresentanti della “musica d’autore”. Si segnala, inoltre, una progressiva apertura a una sempre maggiore coralità, che dalla fase iniziale e perlopiù solitaria conduce alla condivisione del progetto con musicisti, arrangiatori, tecnici. In tal senso, il prodotto che in un primo momento coincideva con l’idea autoriale si trasformava nell’ambito del lavoro di produzione, anche sulla base del confronto e dello scambio di opinioni.

CAPITOLO II

Nella bottega: finalità, tratti peculiari ed evoluzione del testo poetico-musicale

...un lavoro a tavolino, un lavoro più da artigiano che da artista.
[De André in BIANCO 1972, p. 133]

Si è già detto che la figura del cantante/autore che si accompagna con la chitarra ha rappresentato una chiave di volta nella ricezione dell'opera di De André, favorendo il radicarsi di stereotipi che sarebbero rimasti costanti anche a distanza di anni. Come spiegato da Stefano La Via [2011a], il ricorrere nella stampa dell'epoca di epiteti di vario tipo, che definivano De André ora menestrello, ora cantastorie, ma anche giullare, *troubadour* provenzale, cantautore medioevale,¹ era quasi sempre associato al nome di Georges Brassens, stabilendo una connessione esplicita con l'opera dello *chansonnier*. Si instaurava, in questo modo, un immaginario che metteva sullo stesso piano influenze francesi, popolari e stilemi legati al mondo antico, con particolare attenzione al Medioevo [GUASTELLA/MARRUCCI 2011; GUASTELLA/PIRILLO 2012]. A partire da simili suggestioni Claudio Cosi e Federica Ivaldi hanno avvalorato l'appellativo di cantastorie, mettendo in luce come, durante gli anni Sessanta, l'intenzione di autodefinirsi in questo modo nascesse innanzitutto da una ragione espressiva: secondo De André, «è un cantastorie [...] uno che come i trovatori provenzali raccoglie e poi racconta storie di personaggi inserendole all'interno di un'ambientazione precisa, di una dimensione spazio-temporale creata ad hoc per narrare quella storia e non un'altra». Gli autori hanno spiegato come «il richiamo ai cantastorie e al loro metodo compositivo, certamente influenzato dalla grande ammirazione per lo *chansonnier* [Brassens], [fosse] forse dovuto a una sorta di posa intellettuale, utile a prendere le distanze dai modelli musicali in voga in Italia» [COSI/IVALDI 2011, p. 30]. La narrazione di storie si integrerebbe pertanto con l'intento di dar voce a personaggi ed eventi

¹ Per i profili delle varie figure generalmente affiancate a quella del cantastorie si rimanda al testo *Le ragioni del cantastorie. Poesia e realtà nella cultura popolare del Sud* di Mauro Geraci [1996]. L'autore passa in rassegna le caratteristiche stilistiche, biografiche e tematiche di cantastorie, *cuntastorie*, *opranti*, giullari, trovatori mettendo in luce affinità e differenze.

perlopiù nascosti, ignorati o semplicemente dimenticati dalla storia e dunque con la scelta di collocarsi in un orizzonte culturale in qualche modo “alternativo” [GIUFFRIDA/BIGONI 1997a]. Il concetto emerge con evidenza nelle scelte tematiche che percorrono l'intero canzoniere ed è sintetizzato in modo efficace da un passaggio del romanzo *Un destino ridicolo* [1996], scritto da De André insieme ad Alessandro Gennari:

Sai come dicono in Sardegna? Chistu tocca ponillo in canzone, lo dicono di avvenimenti eccezionali, che devono essere fissati in musica e rime, perché non se ne perda il ricordo. Ed è il solo modo per non soffrire del fatto che le cose sono provvisorie. E quando vorremmo conservarle, se ne vanno in fumo [DE ANDRÉ/GENNARI 1996, pp. 55-6].

Se dunque è evidente che l'intento narrativo costituisca il principale punto di contatto con la figura del cantastorie, non è altrettanto chiaro se il parallelo includa anche affinità stilistiche, performative o relative alle modalità di scrittura. D'altra parte, lo *status* di cantastorie rimanda a una realtà piuttosto diversa, tanto rispetto agli *chansonniers* quanto rispetto a trovatori e menestrelli: con quali tra queste figure sussiste una maggiore affinità nelle pratiche con le quali condurre il racconto in musica? E quali sono, al contrario, quelle caratteristiche individuali che distinguono il “sistema De André” dai suoi modelli di riferimento?

L'obiettivo delle seguenti pagine è quello di definire in modo più preciso finalità e tratti peculiari del testo poetico-musicale, verificando se il collegamento con taluni repertori di musiche di tradizione orale possa suggerire spunti utili in tal senso. Il punto di vista adottato, oltre a ribadire la necessità di guardare a testo e musica nella loro mutua interazione e non come due sistemi linguistici separati [LA VIA 2006], intende accogliere alcune sollecitazioni in difesa dell'importanza della fase di scrittura e composizione nell'ambito dell'iter produttivo. Al caso De André, ben si adatta la metafora della canzone come architettura utilizzata da Keith Negus e Pete Astor [2015], intendendo con questo termine «those recognisable characteristics of songs that exist as enduring qualities regardless of a specific performance, recording or sheet music score» [NEGUS/ASTOR 2015, p. 1]. Secondo gli studiosi, il modo in cui la canzone è concepita comporta delle conseguenze profonde tanto nella performance quanto nella ricezione. A conferma della validità di simili presupposti, si avrà modo di rilevare come De André avesse ben presente la necessità di una comunicazione efficace, con implicazioni importanti a livello di scelte ritmiche, musicali, ma anche metriche e lessicali. In tal senso, il processo di composizione si configura come la ricerca di un continuo bilanciamento tra il contenuto e la costruzione ben meditata della forma più adatta per renderlo fruibile al meglio. Pertanto, l'intento espressivo, che si è detto essere condiviso con la figura del cantastorie, sottintenderebbe ulteriori obiettivi legati all'ascolto e alla resa funzionale del racconto in musica, realizzati con mirate soluzioni formali.

È per questo motivo che si ritiene utile approfondire le tecniche utilizzate: dopo una prima indagine sulle forme, si tenterà di entrare nel vivo dei segreti di bottega, osservando contestualmente il loro evolversi nel tempo. L'analisi della produzione, infatti, ha permesso di approfondire quanto già parzialmente emerso in precedenti pubblicazioni [COSI/IVALDI 2011; SINOPOLI 2006] mettendo in luce come la modalità di organizzazione di musica e

parole non sia rimasta invariata per l'intera parabola creativa. Nel primo decennio di attività si verifica l'acquisizione di moduli stilistici appresi da modelli musicali di area prevalentemente francese, ai quali ben presto si sovrappongono altre modalità espressive, andando ad arricchire una tavolozza che con il trascorrere degli anni diviene sempre più variegata. Fondamentale in tal senso è l'apporto delle collaborazioni, che nella maggior parte dei casi si rivelano pensate con lo scopo di ampliare le possibilità del linguaggio provocando una metamorfosi del concetto stesso di canzone, anche al passo con il mutamento dei tempi. Sarà utile, infine, porre l'attenzione a come il testo poetico-musicale trovasse la sua forma definitiva soltanto alla fine del processo di produzione, confermando quanto teorizzato nel primo capitolo a proposito dell'impossibilità di associare azioni esclusive a ogni fase di lavoro.

1. Forme poetico-musicali

Nel contesto dell'indagine sul terreno d'incontro tra musica e testo poetico assume una certa importanza l'analisi delle forme poetico-musicali. Anche questo campo risulta dominato dai meccanismi costitutivi del mito, secondo i quali l'apporto più innovativo offerto da De André risulterebbe nei temi affrontati, mentre le forme utilizzate sarebbero state derivate dalla tradizione, senza apportare alcun contributo personale; in altri termini non sarebbero originali. A conferma di quanto tale presupposto sia radicato nella ricezione comune è interessante riportare quanto affermato da Paolo Balboni nel manuale per l'insegnamento della letteratura per stranieri, edito da Edilingua nel 2019.² Nel proporre alcuni punti di riflessione sul testo poetico di *Via del Campo*,³ egli mette in evidenza la portata rivoluzionaria del tema affrontato, aggiungendo:

Abbiamo detto che è una canzone di rivolta, provocatoria. Osserva la sua forma: ci può essere qualcosa di più classico e tradizionale? Questa opposizione tra forma e violenza rivoluzionaria è il grande insegnamento di De André: non serve rompere le forme consacrate da secoli per essere rivoluzionari, bisogna avere *idee* rivoluzionarie [Balboni 2019, p. 214].

Si potrebbe dire molto a proposito della presunta originalità del tema, ad esempio sulla presenza di numerosi precedenti: basti pensare ai fiori del male raccontati da Baudelaire, alla *Città vecchia* descritta da Saba, più volte messa in relazione con il canzoniere di De André; ma anche al repertorio del già ricordato Georges Brassens, dalla carica più che irriverente e anticonformista. Allo stesso tempo, se è vero che la maggior parte delle forme utilizzate da

² Ne ha parlato Marianna Marrucci in un intervento nel convegno della Canadian Association for Italian Studies, tenutosi ad Orvieto dal 13 al 16 giugno 2019. In questa occasione, la studiosa ha analizzato le modalità con cui viene affrontato lo studio della canzone d'autore nell'ambito della manualistica per la scuola secondaria di primo e secondo grado e per l'insegnamento dell'italiano L2.

³ Testo di F. De André, musica di E. Jannacci, in *Vol. 1°* (1967).

De André sono desunte dalla tradizione di versi cantati, si ritiene senz'altro utile proporre un cambio di prospettiva: più che ragionare in termini di originalità – che si è visto essere uno dei capisaldi della figura dell'autore romantico e quindi uno dei principi fondanti del mito – sarebbe forse più proficuo porre la questione in altri termini; ad esempio avviare un'indagine sulle forme ricorrenti per verificare se è vero che, come avviene nella migliore tradizione di poesia per musica, «qualsivoglia scelta formale, ben lungi dall'essere casuale o fine a se stessa, tende sempre ad essere funzionale a ben precise esigenze di espressività poetico-musicale» [LA VIA 2014a, p. 10]; inoltre, se questo avviene, secondo quali modalità e principi e se gli stessi si mantengono costanti negli anni.

In un saggio del 2014 sui principi e modelli formali più ricorrenti nella canzone d'autore, Stefano La Via [2014a] ha individuato cinque principi, variamente impiegati nella storia della musica e alla base dei principali modelli di area “classico-colta”, spostando dunque l'attenzione sulla continuità del loro impiego nel corso dei secoli: stroficità integrale, stroficità con ritornello, introduzione e melodia, stroficità contrastiva e stroficità variabile. L'analisi delle forme delle canzoni di De André secondo tale categorizzazione, descritta nel dettaglio nella tabella 2 dell'Appendice A [p. 223], ha evidenziato la seguente situazione:

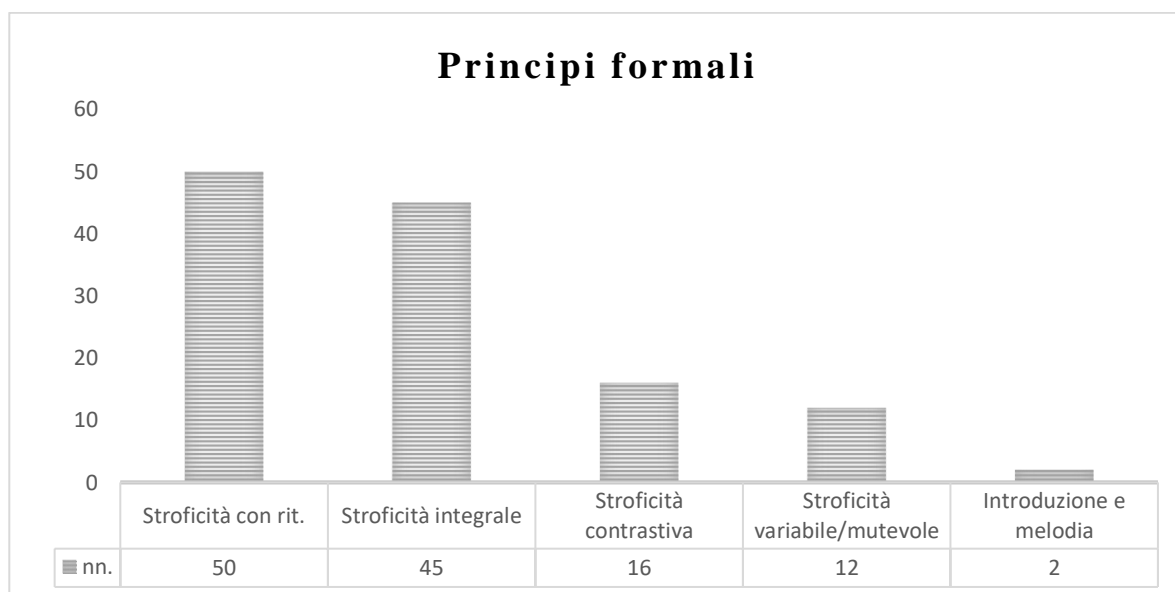


Figura 1 – Principi formali nella produzione di F. De André

Si nota una sicura predominanza del modello a stroficità integrale e di quello con ritornello. All'interno di quest'ultima categoria, tuttavia, bisogna considerare la distinzione indicata nella tabella tra ritornello strutturato su più versi e ritornello spesso condensato in un unico verso ricorrente: sono 13 i casi di stroficità con ritornello monoversale, rispetto ai 37 brani in cui il ritornello è su più versi. Sono decisamente meno numerosi i casi di stroficità contrastiva e variabile/mutevole, mentre sono ben poco influenti i soli due casi di impiego

del principio di introduzione e melodia (entrambi, per motivi diversi, collegati alla tradizione musicale anglo-americana). È interessante leggere gli stessi dati secondo la suddivisione cronologica in tre periodi artistici (anni Sessanta, anni Settanta e anni Ottanta e Novanta), al fine di verificare eventuali variazioni di tendenza [Figura 2].

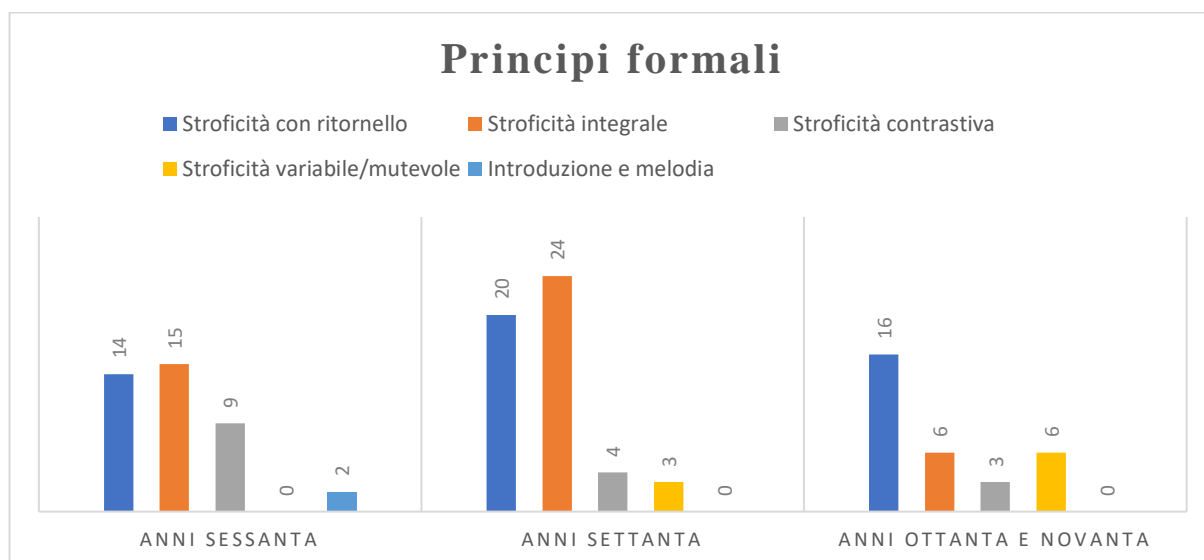


Figura 2 – Principi formali nella produzione di F. De André: confronto

La suddivisione proposta asseconda una periodizzazione che si è detto riguardare l'evoluzione del concetto stesso di canzone per De André, secondo modalità che saranno specificate nelle pagine seguenti; l'individuazione di tre periodi artistici segue inoltre una logica stilistica, che nel prossimo capitolo vedremo essere confermata nella sostanza anche da ragioni legate alle modalità di registrazione e conseguentemente dal *sound*. L'analisi delle forme smentisce un pregiudizio di lunga data, ovvero la presunta condanna del ritornello, considerato come principale marchio di fabbrica di una tradizione canzonettistica di tipo commerciale. Sostiene ad esempio Michele Antonellini che il primo De André troverebbe «per lo più nella ballata (cioè nella canzone che, a differenza di quella a strofa e ritornello, adotta una stessa melodia per tutte le strofe) la dimensione ideale del suo raccontare» [ANTONELLINI 2004, p. 105]. La tendenza a contrapporre le forme “da canzonetta” a quelle utilizzate da De André sembra trasparire, inoltre, nell'analisi condotta da Luca Zuliani [2010]. Secondo lo studioso, la limitazione di rime tronche o l'utilizzo di ritornelli senza parole sarebbero volti a contenere delle forme giudicate evidentemente come commerciali: «certo, talvolta egli [De André] usa le forme della canzonetta spesso in testi ironici o sarcastici (*Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers*, o *Ottocento*, o *Don Raffaè*); ma nella gran parte della sua produzione le rime tronche sono poche» [ZULIANI 2010, p. 52].

I grafici ottenuti evidenziano, piuttosto, il mantenimento costante del principio della stroficità con ritornello per l'intera produzione. Sarebbe pertanto più corretto parlare di un suo uso specifico e mirato, volto a favorire l'ascolto mediante la ripetizione senza rinunciare all'evoluzione narrativa. Del resto, come emerge dall'indagine condotta da Stefano La Via

[2014a], il ritornello può avere diverse forme e intervenire secondo principi differenti, ad esempio apportando ciclicità alla forma oppure contribuendo alla progressione dell'intensità espressiva, quello che lo studioso chiama carattere "culminativo" [LA VIA 2014a, pp. 17-8]. L'utilizzo dei ritornelli in De André si muove preferibilmente (ma non esclusivamente) sulle forme "narrative", che non interrompono cioè l'evoluzione della storia; sui ritornelli monoversali (circa un quarto del totale), che apportano ciclicità senza interrompere la narrazione e che risultano particolarmente numerosi negli anni Settanta, arrivando a rappresentare il 45% del totale; ma anche su alcune forme di ritornello senza parole di senso compiuto (dunque non influenti nell'evoluzione del racconto), come il caso di *Crêuza de mä*⁴ («E anda e anda e anda ayo»).

L'utilizzo del ritornello con lo stesso testo poetico si registra in quei casi in cui la ripetizione non incide nello sviluppo narrativo. Tra questi si segnala il caso di *La collina*,⁵ dove la ripetizione del verso «dormono, dormono sulla collina» scandisce la rievocazione dei nomi dei morti seppelliti nel cimitero di Spoon River; di *À çimma*,⁶ nel quale il ritornello è una formula rituale che accompagna la delicata preparazione della ricetta ligure; o ancora di *Don Raffaè*,⁷ *Una storia sbagliata*,⁸ *Le acciughe fanno il pallone*.⁹ A questi si affianca l'utilizzo di ritornelli con testo poetico variato o parzialmente variato, che non rinunciano a seguire l'evolversi della storia. Nei ritornelli di *Volta la carta*,¹⁰ ad esempio, si ripercorre la vicenda di Angiolina, dalla delusione d'amore iniziale fino al finale "in gloria":

- I. Angiolina cammina cammina sulle sue scarpette blu
carabiniere l'ha innamorata, volta la carta e lui non c'è più
carabiniere l'ha innamorata, volta la carta e lui non c'è più.
- II. Angiolina alle sei di mattina s'intreccia i capelli con foglie d'ortica
ha una collana di ossi di pesca, la gira tre volte intorno alle dita
ha una collana di ossi di pesca, la gira tre volte intorno alle dita.
- III. Angiolina seduta in cucina che piange, che mangia insalata di more
ragazzo straniero ha un disco d'orchestra, che gira veloce che parla d'amore
ragazzo straniero ha un disco d'orchestra, che gira che gira che parla d'amore.
- IV. Angiolina ritaglia giornali, si veste da sposa, canta vittoria
chiama i ricordi col loro nome, volta la carta e finisce in gloria
chiama i ricordi col loro nome, volta la carta e finisce in gloria.

Nell'ambito della ricerca di nuove tecniche espressive, che si vedrà essere incrementata a partire dalla metà degli anni Settanta, si intensifica l'utilizzo della stroficità con ritornelli monoversali. È interessante segnalare come l'utilizzo dei ritornelli monoversali in questo

⁴ Testo e musica di F. De André e M. Pagani, pubblicata nel disco omonimo (1984).

⁵ Testo di G. Bentivoglio, F. De André, musica di F. De André, N. Piovani, in *Non al denaro...* (1971).

⁶ Testo di F. De André e I. Fossati, musica di F. De André e M. Pagani, in *Le nuvole* (1990).

⁷ Testo di F. De André e M. Bubola, musica di F. De André e M. Pagani, in *Le nuvole* (1990).

⁸ Testo e musica di M. Bubola e F. De André.

⁹ Testo e musica di F. De André e I. Fossati, in *Anime salve* (1996).

¹⁰ Testo e musica di M. Bubola e F. De André, in *Rimini* (1978).

periodo era particolarmente diffuso tanto nella produzione di Brassens e di altri autori francesi, quanto nel folk angloamericano, primo tra tutti in Bob Dylan. Esempi di questo tipo sono alcuni brani di *Storia di un impiegato* (1973), tra i quali *Al ballo mascherato*,¹¹ *Canzone del maggio*,¹² *Verranno a chiederti del nostro amore*.¹³ Nel primo titolo citato lo stesso identico verso viene ripetuto alla fine di ogni strofa («al ballo mascherato delle celebrità»); nei successivi due, invece, le formule ricorrono con variazioni, il che permette lo sviluppo della situazione di partenza:

Canzone del maggio

- I. anche se voi vi credete assolti / siete lo stesso coinvolti
- II. provate pure a credervi assolti / siete lo stesso coinvolti
- III. anche se ora ve ne fregate / voi quella notte voi c'eravate
- IV. anche se allora vi siete assolti / siete lo stesso coinvolti
- V. per quanto voi vi crediate assolti / siete per sempre coinvolti

Verranno a chiederti del nostro amore

- I. non son riuscito a cambiarti / non mi hai cambiato lo sai
- II. non sei riuscita a cambiarmi / non mi hai cambiato lo sai
- III. sono riusciti a cambiarci / ci son riusciti lo sai
- IV. continuerai a farti scegliere / o finalmente sceglierai

Nel primo caso, la ripetizione di una formula variata comporta la definizione di colpevolezza del “voi”, che diviene definitiva nell’ultima strofa, come dimostrano l’introduzione della proposizione concessiva («per quanto voi vi crediate assolti») e dell’avverbio «sempre». Nel secondo esempio, la variazione segue parallelamente l’evoluzione della relazione dei due protagonisti, fino alla separazione finale. Anche *La bomba in testa*¹⁴ presenta un esempio analogo: la prima strofa termina con «ma non importa adesso torno al lavoro», la terza con «e adesso è tardi, adesso, torno al lavoro», la quinta con «con la paura di non tornare al lavoro»: il ritorno di un verso variato contribuisce, ancora una volta, a sfruttare la ciclicità per sottolineare l’evoluzione della situazione descritta, con il progressivo distaccarsi del protagonista dalla dimensione piccolo-borghese del lavoro e il prendere forma dell’idea della protesta come atto solitario. Il ricorrere della ripetizione solo nella prima parte della canzone è inoltre indicativo del completarsi del distacco rispetto alla situazione di partenza. Tra gli altri brani di questo tipo si segnalano *La canzone di Barbara*,¹⁵ uno dei più rari casi della produzione dei primi anni, *Dolce Luna* (con variazione nell’ultima strofa),¹⁶ *Canzone per l’estate*,¹⁷ e ancora *Rimini*,¹⁸ *Coda di lupo*,¹⁹ *Hotel Supramonte*.²⁰

¹¹ Testo di G. Bentivoglio, F. De André, musica di F. De André, N. Piovani, in *Storia di un impiegato* (1973).

¹² Testo di G. Bentivoglio, F. De André, musica di F. De André, N. Piovani, in *Storia di un impiegato* (1973).

¹³ Testo di G. Bentivoglio, F. De André, musica di F. De André, N. Piovani, in *Storia di un impiegato* (1973).

¹⁴ Testo di G. Bentivoglio, F. De André, musica di F. De André, N. Piovani, in *Storia di un impiegato* (1973).

¹⁵ Testo di F. De André, musica di F. De André e G. P. Reverberi, in *Vol. 1°* (1967).

¹⁶ Testo e musica di F. De André e F. De Gregori, in *Vol. 8* (1975).

¹⁷ Testo e musica di M. Bubola e F. De André, in *Rimini* (1978).

¹⁸ Testo e musica di M. Bubola e F. De André, in *Rimini* (1978).

¹⁹ Testo e musica di M. Bubola e F. De André, in *Rimini* (1978).

²⁰ Testo e musica di M. Bubola e F. De André, in *Fabrizio De André* (1981).

Altro dato significativo messo in evidenza dai grafici riguarda la posizione di primo piano assunta dalla stroficità integrale che viene generalmente indicata quale principio formale diffuso del cantautorato e non solo di quello a firma De André. Come noto, la successione di strofe con la ripetizione dello stesso modello armonico e melodico si presta in modo particolare a favorire il racconto di storie anche di lunga durata, secondo una modalità pressoché corrispondente a quella adottata dalla ballata di tradizione orale [LEYDI 2001]. Stefano La Via ha definito tale tratto caratterizzante «un'espressività dilatata e cumulativa», nell'ambito della quale «sono proprio i versi, nel loro continuo mutare, a chiarire via via il significato di una musica apparentemente immutabile, fino a metterne a fuoco il senso più riposto» [LA VIA 2011a, p. 94]: si pensi, ad esempio, alla successione delle dieci strofe del *Testamento di Tito*²¹ che scandiscono, confutandoli, i dieci comandamenti; ma anche a brani come *La città vecchia*²² o *La canzone di Marinella*,²³ che costituiscono alcune delle pagine più note del canzoniere. In questi casi, il principio della variazione è garantito da minimi accorgimenti legati prevalentemente all'arrangiamento o a trasposizioni di tonalità. Si tratta di un espediente molto diffuso in numerosi contesti musicali, specialmente per le canzoni a stroficità integrale di una certa durata e non costituisce in alcun modo una peculiarità. *La canzone di Marinella* è un caso piuttosto rappresentativo di come la trasposizione della tonalità potesse funzionare come espediente per la variazione, determinando allo stesso tempo un cambio di registro: la canzone è in La minore, ma a partire dalla terza strofa («bianco come la luna...») la tonalità passa al Do minore, provocando l'innalzamento della linea melodica di una terza; si procede quindi con un'oscillazione continua tra queste due tonalità, tornando al La minore nella quarta strofa («c'era il sole e avevi gli occhi belli»), al Do minore nella sesta («Dicono poi che mentre ritornavi») e infine di nuovo in La minore sull'ultima. Anche l'arrangiamento partecipa nella creazione di un'ambientazione musicale sempre nuova: alla chitarra iniziale, che da sola accompagna il canto, si aggiungono ad ogni strofa nuovi strumenti, come la batteria a partire dalla seconda strofa, gli archi dalla terza, la tromba sull'ultima; questi interagiscono con la melodia cantata mediante delle linee melodiche complementari, che contribuiscono in modo sostanziale al progressivo arricchirsi del discorso musicale.

Tornando ai grafici proposti, è interessante rilevare che l'impiego della stroficità integrale viene largamente ridimensionato nel terzo periodo artistico, lasciando il passo a un sostanziale incremento delle forme con ritornello e a un principio formale sino a quel momento molto poco indagato, la stroficità variabile/mutevole. La prima sperimentazione di quest'ultimo tipo di forma è costituita dalla coppia di canzoni *Il ritorno di Giuseppe*²⁴ e *Il sogno di Maria*,²⁵ pubblicate nella *Buona novella* (1970), che non a caso si vedrà costituire un punto di volta nelle tecniche di scrittura. *Il ritorno di Giuseppe* racconta, come esplicitato dal titolo, del ritorno di Giuseppe da un lungo viaggio, del suo incontro con Maria e dello

²¹ Testo di F. De André, musica di C. Castellari e F. De André, in *La buona novella* (1970)

²² Testo e musica di F. De André, in *La città vecchia / Delitto di paese* (1965).

²³ Testo e musica di F. De André, in *Valzer per un amore / La canzone di Marinella* (1964).

²⁴ Testo di F. De André, musica di F. De André e G. P. Reverberi.

²⁵ Testo di F. De André, musica di F. De André e G. P. Reverberi.

stupore derivato dall'apprendere della gravidanza della moglie; nella traccia successiva, in risposta agli interrogativi del marito, Maria rievoca l'incontro con l'angelo.²⁶ Le due canzoni, pertanto, condividono la stessa situazione narrativa. Ciò suggerisce a De André e Gian Piero Reverberi l'opportunità di una forma complessiva in due tempi (entrambi nella tonalità di La minore), dove i materiali musicali siano modellati in ragione dello sviluppo della storia: come evidenziato nello schema seguente, le sezioni B e C, che nel primo brano avevano contraddistinto l'incontro tra Maria e Giuseppe, tornano anche nel secondo, ristabilendo la situazione narrata in precedenza e interrotta dal racconto del sogno. Altra particolarità delle tracce consiste nella forma aperta: l'introduzione di una nuova sezione C in entrambi i finali devia il discorso verso un nuovo sviluppo, stabilendo la connessione diretta con i brani successivi.

<i>Il ritorno di Giuseppe</i>		<i>Il sogno di Maria</i>	
x		I	
A (a+a')	Stelle già dal tramonto	D (d+e)	Nel grembo umido
y	na, na, na...	D (d+e)	Volammo davvero
A (a+a')	Ai tuoi occhi del deserto	D (d+e)	Le ombre lunghe
y	na, na, na...	D (d+e)	Voci di strade
z		B	E la parola ormai sfinita
A (a+a')	Odore di Gerusalemme	C	E tu piano posasti le dita
B	E lei volò fra le tue braccia		
B	E lo stupore nei tuoi occhi		
C	E a te che cercavi il motivo		

- A Giuseppe (ritorno in Galilea)
- B, C Giuseppe + Maria (incontro)
- D Maria (racconto)
- B, C Giuseppe + Maria (incontro)

Un simile impianto risponde alla logica del *concept album* (del quale si avrà modo di parlare) e dunque alle esigenze dei due autori di creare delle connessioni – non solo tematiche, ma anche melodiche, motiviche e formali – tra le varie tracce audio, in modo da renderle parte di un tutto organico.

Il lavoro svolto sulla *Buona novella* insieme a Gian Piero Reverberi costituisce un vero e proprio laboratorio creativo, che avrebbe portato De André a sfruttare in modo sempre più approfondito le forme poetico-musicali, nel tentativo di utilizzarle non tanto come modelli predefiniti sui quali inserire il racconto, ma piuttosto come forme in qualche modo partecipative della situazione descritta. Ciò non riguarda soltanto l'utilizzo del principio della stroficità aperta o variabile, di tipo “*durchkomponiert*”, ma semmai l'individuazione di una forma appropriata a ogni circostanza specifica. Il disco *Non al denaro non all'amore*

²⁶ Per un'analisi delle due canzoni, con riferimento soprattutto al *Sogno di Maria*, si rimanda a COSI/IVALDI 2011, pp. 99-105.

né al cielo (1971), composto insieme a Fabrizio Bentivoglio per la parte poetica e a Nicola Piovani per quella musicale, costituisce un'altra tappa importante in questo percorso. Nel brano *Un medico*,²⁷ ad esempio, la forma segue il principio della stroficità contrastiva e rispecchia il passaggio da una situazione di partenza, dove il protagonista esercita il proprio mestiere per la sola gioia di curare il prossimo, a una di arrivo, dove il medico organizza una truffa per rimediare al dissesto economico della propria famiglia. Il materiale musicale è organizzato secondo lo schema AABA: nella sezione B si concentra la presa di coscienza del fallimento della situazione iniziale e l'adeguamento a una nuova condizione; costituisce in sostanza un momento di riflessione che induce a un cambio di prospettiva e atteggiamento. Il contrasto dei materiali musicali rispetto ad A è accentuato dalla sospensione dell'accompagnamento arpeggiato dalla chitarra, che aveva caratterizzato il resto delle strofe, e dall'introduzione di un più statico sostegno armonico, realizzato tra gli altri da pianoforte, tastiere ed archi.

In *Ottocento*, scritta insieme a Mauro Pagani e pubblicata nel disco *Le nuvole* (1990), c'è un'evoluzione di questo uso del contrasto tra sezioni della canzone chiaramente distinte per contenuto, forma e arrangiamento allo scopo di rendere il mutamento di una data situazione. In questo caso, tuttavia, questo stesso principio si inserisce in una forma più ampia e articolata, che sul finale prende una nuova direzione risultando nel complesso aperta. La canzone, inoltre, si caratterizza per una marcata teatralità, tanto che sia la forma sia l'arrangiamento possono essere considerati quali veri e propri espedienti drammaturgici. Il brano è «una feroce e dissacrante caricatura degli uomini di potere, visti come maiali opulenti e grotteschi, un po' come i disegni di Otto Dix» [De André in CASTALDO 1990]. Come spiegano le note di presentazione del disco, «la sola morte del figlio sembra fargli recuperare per un istante un sentimento vero, ma sarà soltanto di orgoglio ferito e non gli procurerà che un attimo di smarrimento».²⁸ L'unico momento di ravvedimento del protagonista («Figlio, figlio, povero figlio») viene reso con un contesto musicale completamente diverso: il contrasto rispetto alle altre sezioni è in questo caso accentuato da vari fattori, non ultimi il cambio del metro, con il passaggio dai 3/4 ai 4/4, la dilatazione del tempo, che nel complesso è più lento, ma anche da una scelta performativa, con l'introduzione di uno stile di canto diverso rispetto al resto del brano. Come ha avuto modo di spiegare De André, il suo insolito modo di cantare in *Ottocento* era dettato da una ragione interpretativa, cioè dal bisogno di rappresentare anche con lo stile vocale il personaggio interpretato:

È un modo di cantare falsamente colto, un fare il verso al canto lirico, suggeritomi dalla valenza enfatica di un personaggio che più che un uomo è un'aspirapolvere: aspira e succhia sentimenti, affetti, organi vitali ed oggetti di fronte ai quali dimostra un univoco atteggiamento mentale: la possibilità di venderli e di comprarli. La voce semi-impostata mi è sembrata idonea a caratterizzare l'immaginario falso-romantico di un mostro incolto e arricchito [De André in SUSANNA 1990].

²⁷ Testo di F. De André e G. Bentivoglio, musica di F. De André e N. Piovani.

²⁸ Presentazione dell'album *Le nuvole* (1996): AFDA, IV/37, p. I.52, cfr. FABBRINI/MOSCADELLI 2012, p. 236.

In questa sezione, invece, la performance vocale è naturale e anche piuttosto intensa, contribuendo dunque a creare un distacco rispetto al resto della canzone. Ciò che interessa notare in questa circostanza è in che modo lo sviluppo narrativo sia sottolineato dalla forma poetico-musicale: quello che è descritto come un momentaneo ravvedimento del protagonista è rappresentato da una sezione isolata, che si differenzia in modo netto dalle altre e che cede presto il passo al recupero dei materiali musicali iniziali, portandoli anzi alle loro estreme conseguenze: il cambio della lingua e lo jodel finale, infatti, estremizzano ulteriormente la situazione, trascinandola in una specie di vortice impazzito.

2. «Un menestrello in microsolco»²⁹

Nel corso degli anni Sessanta si rincorrono i riferimenti a un «Medioevo immaginato» [GUASTELLA/MARRUCCI 2011], non solo nella forma di allusioni tematiche e musicali sparse nelle canzoni [LA VIA 2011a], ma anche in quella di dichiarazioni a mezzo stampa: «se proprio fa comodo un'etichetta, preferirei si dicesse trovatore» [FANTINI 1967, p. 28], affermava De André il 2 luglio 1967, collocandosi idealmente nella linea di discendenza di Jaufré Rudel e Rambaldo di Vaqueiras, indicati come modelli letterari. Come ha spiegato Gianni Guastella, un simile atteggiamento ha a che fare con la «ricreazione volutamente artificiosa di un orizzonte esotico, in cui si intrecciavano elementi schiettamente popolari [...] e tradizioni poetiche quasi estranee al più collaudato canone scolastico: il tutto a sostegno di proposte artistiche decisamente devianti rispetto ai percorsi consueti della cultura dominante» [GUASTELLA 2011, p. 7]. Non a caso, nell'intervista precedentemente citata [FANTINI 1967], De André specificava come la definizione di “trovatore” potesse essere alternata con quella di «cantastorie, cantafavole, uno che con le canzoni cerca di raccontare qualcosa, dei personaggi, un ambiente, le vicende dei personaggi sullo sfondo di questo ambiente» [FANTINI 1967, p. 29].

L'orizzonte culturale in cui si colloca la produzione di questo periodo risente evidentemente di alcune importanti suggestioni, a partire da quelle provenienti dalla Francia. Qui, la generazione degli *chansonniers* si alimentava a sua volta delle ricerche sulle antiche origini della *chanson*, avviate a partire dai primi anni del secolo da vari artisti; su tutti, si potrebbe citare la figura emblematica di Yvette Guilbert (1865-1944), la celebre *diseuse*, diva dei *café-concert* e musa di Henri de Toulouse-Lautrec, che sul finire del XIX secolo aveva messo a punto un repertorio di canzoni particolari e licenziose, che puntavano a ridicolizzare le ipocrisie della società e che decretarono il suo successo; quindi, essa aveva spostato l'attenzione su brani medievali o presunti tali, molto spesso di origine popolare, le cui incisioni discografiche sarebbero state molto influenti nei decenni successivi [PRIVITERA 2016; RAGNARD 2014]. Basti pensare all'esperienza artistica di Jacques Douai (1920-2004),

²⁹ Il titolo del paragrafo si riferisce a quello di un'intervista rilasciata da De André a Manlio Fantini per «Sorrisi e canzoni TV» nel 1967: *Fabrizio De André. Un menestrello in microsolco* [FANTINI 1967].

definito non a caso “le troubadour des temps modernes”, il cui canzoniere comprendeva numerose musiche antiche e popolari francesi. Si ricorderà, a tal proposito, di quanto riferito nel primo capitolo sulla presenza nell’archivio Centanaro del libretto *Chansons d’hier et d’aujourd’hui. Jacques Douai interprete chansons d’hier et d’aujourd’hui* [DOUAI 1955]. Il caso Centanaro evidenzia chiaramente come le istanze generalmente collegate alla produzione di De André fossero in realtà piuttosto diffuse nella Genova di quegli anni.³⁰ È interessante, ad esempio, ripercorrere i programmi di alcuni concerti che il chitarrista genovese propose, in coppia con il cantante e chitarrista Luciano Winderling, in alcuni teatri cittadini nella seconda metà degli anni Sessanta. Lo spettacolo *Chitarra 68*, presentato al Teatrino di Piazza Marsala nella stagione 1967-68 si configurava, come riferito dalle figlie Valentina e Michela e come confermato dalla locandina esposta nella loro abitazione, come un’antologia di musiche folk, medievali, classiche e moderne che traeva spunto dalla frequentazione di Centanaro dei repertori delle vecchie ballate, delle canzoni brasiliane, oltre che dei canzonieri di Brassens, Brel e dei Cantacronache. Uno sguardo anche solo superficiale agli spartiti appartenuti al chitarrista conferma l’interesse approfondito per le musiche antiche riadattate per chitarra, ma anche per il repertorio di trovatori e menestrelli, che verosimilmente era stato condiviso con De André nel corso delle loro collaborazioni. Tra i materiali rinvenuti, infatti, si segnala il cofanetto *I canti dei menestrelli* (1973) di Beppe Chierici e Daisy Lumini, oltre alla presenza di una cartella nominata “musica antica”; tra le altre cose contenute figurano alcune trascrizioni di brani riconducibili al Cancionero de Palacio, come *Dirindin dirindin*, *Triste esta la reina*, *Más vale trocar*, *Zeiel de last res morilles*, *Fata la parte* [Appendice B: Figure 7-9, pp. 241-3], probabilmente acquisite con il tramite di qualche trascrizione o esecuzione moderna.

In questo quadro piuttosto composito, come è stato varie volte messo in luce [HAWORTH 2015; LA VIA 2011a],³¹ l’influenza più lampante è senza dubbio quella di Georges Brassens. Indicato più volte dallo stesso De André quale maestro di vita prima ancora che di arte, l’influenza di Brassens è più che evidente non soltanto nel pensiero, ma anche nei temi affrontati. A parte le canzoni tradotte o rielaborate (*Il gorilla*,³² *Delitto di paese*³³ tra le altre), la discografia di De André è disseminata di corrispondenze e rimandi: non è difficile stabilire una connessione tra *Bocca di rosa* e la *Brave Margot*,³⁴ entrambe dispensatrici di amore ed entrambe per questo osteggiate dalle comari del paese («les autr’s femmes de la commune»); oppure tra l’assassino del *Pescatore* e il protagonista della *Chanson pour l’auvergnat*,³⁵ che si rivolge con riconoscenza all’unico sconosciuto che l’ha accolto in casa in un momento di bisogno, guardandosi bene dal dispensare giudizi. Se dunque è innegabile che il modello

³⁰ Claudio Così e Federica Ivaldi hanno sottolineato l’apporto del chitarrista Vittorio Centanaro nella formazione musicale del giovane De André [COSÌ/IVALDI 2011, pp. 37-8].

³¹ L’influenza artistica di Brassens è stata abbondantemente messa in luce anche in tutte le biografie pubblicate. Si rimanda a tal proposito a ROMANA 1991; VIVA 2000.

³² Testo e musica di G. Brassens, versione italiana di F. De André, in *Vol. 3°* (1968).

³³ Testo e musica di G. Brassens, versione italiana di F. De André, in *La città vecchia / Delitto di paese* (1965).

³⁴ Protagonista della canzone omonima, testo e musica di G. Brassens, in *Georges Brassens interprete Ses Dernières Compositions, 2ème Série* (1954).

³⁵ Testo e musica di G. Brassens, in *Vol. 3* (1954).

francese – ma non limitato esclusivamente all’esempio di Georges Brassens – sia stato fondamentale per la definizione di istanze tematiche e stilistiche, oltre che per il processo di autenticazione della figura del “cantautore” [HAWORTH 2015], bisogna considerare come l’elaborazione dell’immagine del moderno cantastorie abbia risentito dell’influenza di certa cultura italiana. La combinazione di antico e popolare, che si è visto emergere dai repertori musicali di quel periodo, costituiva un tema centrale anche nella tensione rivolta dall’etnomusicologia alla ricerca della natura più arcaica del repertorio popolare italiano [LEYDI 2001]. Come spiegato da Giovanni Kezich [1986] il legame tra il mondo popolare contemporaneo e le istanze di epoche passate costituiva un «segno di scarsa adesione ideologica al presente, di resistenza passiva, di conflitto ideale» [KEZICH 1986, p. 20]; si configurava dunque come una questione dalle precise implicazioni politiche. È forse anche per questo che la prima vicenda artistica dell’“anarchico” De André sembrerebbe apparentemente estranea al fermento che caratterizzava esperienze come il Nuovo Canzoniere Italiano. Il contributo di quest’ultimo fu essenziale per far conoscere, mediante spettacoli e pubblicazioni discografiche, ballate e canzoni popolari. Rese autorevoli dall’ispirazione alle posizioni di Antonio Gramsci sul folklore,³⁶ queste penetrarono a fondo nella produzione artistica di quegli anni, arrivando a stabilire un parallelo tra un mondo arcaico popolare prevalentemente contadino e la condizione del popolo nella contemporaneità.

Tuttavia, a dispetto delle apparenze, numerosi tasselli concorrono a dimostrare un interesse vivo di De André per questi repertori, retrodatando l’attenzione mirata al popolare di almeno vent’anni rispetto alla pubblicazione di *Crêuza de mä* (1984). Una recente ricognizione dell’archivio genovese di Edward Neill³⁷ ha svelato,³⁸ ad esempio, cinque registrazioni risalenti ai primi anni Sessanta, nelle quali si riconosce la voce di De André, tre delle quali sono state pubblicate nel cofanetto *Effedia – sulla mia cattiva strada* (2008) [MALATTO 2008]. Come mi ha spiegato Mauro Balma, che per tanti anni ha lavorato insieme a Neill, «l’unico canto “popolare” è *Maria Gioana*; degli altri due, uno è un canto goliardico rivisitato [*Bella se vuoi volare*, rielaborazione in chiave Baistrocchi³⁹ di un pezzo tradizionale, *Bella se vuoi venire*] e l’altro [*Dai monti della Savoia*] [...] è subito sembrato

³⁶ Cfr. in particolare *Letteratura e vita nazionale* (prima edizione del 1950).

³⁷ Di origini irlandesi, Edward Neill era nato a Firenze nel 1929, ma aveva sempre vissuto a Genova dove è deceduto nel 2001. Aveva scritto una monografia su Paganini e, dal 1978 al 1990, era stato direttore artistico della casa discografica Dynamic. Molto importante la sua attività da etnomusicologo, in particolare nella ricerca sulle musiche di area ligure, grazie alla quale sono stati pubblicati contributi editoriali e discografici. Nel 1972 con Alma Brughera Capaldo, Pietro Berri e altre personalità culturali genovesi, fu fra i soci fondatori dell’Istituto di Studi Paganiniani e nel 1974, con Diego Carpitella e Roberto Leydi, dette vita alla Società Italiana di Etnomusicologia.

³⁸ Come mi è stato riferito da Mauro Balma, alla morte di Neill il suo archivio è stato diviso in due tronconi: uno, relativo alle ricerche sul campo, acquistato dalla regione Liguria; l’altro, con tutto il resto del materiale musicale, dall’Editore De Ferrari. È stata in questa occasione che sono state trovate, all’interno dei documenti acquisiti dall’Editore De Ferrari, le registrazioni citate.

³⁹ La Mario Baistrocchi è una compagnia goliardica genovese fondata nel 1913 e tutt’ora attiva (<https://www.compagnibaistrocchi.it/>). Gli spettacoli si distinguono per la presenza di canzoni rivisitate in chiave sarcastica e goliardica. Paolo Villaggio firmò alcuni spettacoli della compagnia tra la metà degli anni Cinquanta e la metà dei Sessanta.

non tradizionale»;⁴⁰ infatti, successive ricerche svolte dall'Editore De Ferrari, che ha acquisito questa parte del fondo, hanno rintracciato l'autore del testo nel poeta Giovanni Prati (1815-1884), attribuendo la composizione della musica allo stesso De André. Balma ha riferito di non aver mai sentito Neill parlare di questi materiali, escludendo di fatto una forma di collaborazione sistematica tra l'etnomusicologo e il cantautore. È probabile dunque che le suddette registrazioni, che pur non essendo tutte propriamente popolari rivelano uno stile senz'altro "popolareggiante", fossero il frutto di incontri occasionali, magari favoriti dalla comune residenza genovese. Giulia Lupi, moglie di Centanaro, ricorda ad esempio che il marito conosceva piuttosto bene Neill pur non avendo mai collaborato con lui, avvalorando l'ipotesi dell'incontro sulla base di conoscenze comuni. Ciò nonostante, i documenti rinvenuti sono ugualmente indicativi di una certa frequentazione del repertorio popolare, così come confermano anche amici e collaboratori. Michele Maisano, cantante noto come Michele, che negli anni Sessanta aveva raggiunto una certa notorietà e che era legato a De André da amicizia, ha raccontato a Luigi Viva della loro abitudine, negli anni Sessanta, di ascoltare i dischi di musica antica e popolare: «tutta musica che aveva l'ispirazione nella musica semplice, nel folklore. Fu lui a farmi notare come tutti i folklori della musica occidentale si somigliavano. Facevamo anche delle ricerche e poi scoprivamo che in fondo tra una ballata irlandese e un canto abruzzese non c'è molta differenza» [VIVA 2000, p. 146].

Considerando il quadro delineato, il parallelo con la figura del cantastorie sembrerebbe avvalorato da un interesse esplicito di De André per alcuni repertori di musiche di tradizione orale. Allo stesso tempo, tuttavia, l'appellativo di cantastorie evoca un immaginario specifico e storicizzato, solo parzialmente sovrapponibile a quello proprio dei cosiddetti cantautori. Vale la pena dunque approfondire il tema, per evidenziare ulteriori punti di contatto, magari relativi al modo di rapportarsi al racconto in musica. Come chiaramente messo in evidenza da Mauro Geraci nella sua approfondita ricognizione su *Le ragioni del cantastorie* [1996], l'atto di raccontare storie non conosce un esito univoco, ma può esplicitarsi secondo differenti modalità. Tra i motivi di divergenza risalta ad esempio il rapporto che si viene a instaurare tra la fonte e la nuova storia: in alcuni casi quest'ultima viene trasmessa con limitati interventi personali; in altri, invece, la notizia originaria subisce un vero e proprio processo di trasformazione. Nei cantastorie, secondo Geraci:

sembra prendere corpo l'idea che non vi siano miti, epopee o valori da difendere attraverso colpi di spada purificatori e rigeneranti. Prende corpo l'idea che non vi siano eventi ma configurazioni di eventi cangianti a seconda dei punti di vista, che di volta in volta è possibile delineare avvalendosi dei supporti speculativi resi disponibili dal ragionamento scritto e, attraverso l'indebolimento preliminare della certezza irreversibile e orizzontale della fabulazione orale, del ritmo monotono dei colpi di spada che nel "climax" della battaglia celebra ancora la vittoria dell'*ethos* cavalleresco [GERACI 1996, p. 117].

In questo caso, il riferimento è al tipo di rapporto venutosi a creare con l'epopea e con un insieme di storie "predefinite", rispetto alle quali i cantastorie rivendicano l'esigenza «di

⁴⁰ Mauro Balma, mail del 23 febbraio 2017.

resistere all'erosione del Tempo, di sentirsi dentro a una "tradizione" che ha saputo sfidare il Tempo continuando a derivare dal più remoto passato l'insieme dei valori che essa scelse di diffondere come proprie mete culturali» [GERACI 1996, p. 72]. Ciò implica il farsi portavoce di una certa tradizione, ma «rendendo ben riconoscibili i propri interventi, conferendo un apporto conoscitivo nuovo ai modelli epici tradizionali» [GERACI 1996, p. 104]. Con tutte le avvertenze del caso, volte a sottolineare la differenza di contesti e di modalità, non si può fare a meno di notare come la rielaborazione di istanze preesistenti secondo interventi personali ben riconoscibili costituisca uno dei principi della scrittura "a mosaico", che si è visto caratterizzare il processo creativo di De André. Del resto, in un appunto rinvenuto tra le pagine di un'agenda oggi conservata nell'archivio senese, lo stesso artista spiegava come il ruolo del cantastorie consistesse proprio nella trasformazione della storia raccontata: «Noi cantastorie andiamo in giro sollevando la polvere dai fatti memorabili, cerchiamo di farne mito o leggenda (abbiamo, a differenza dei giornalisti, licenza di stravolgere)» [AFDA, IV/08]. La questione si configura come decisiva, specialmente perché entra in relazione con scelte stilistiche e modalità di scrittura; costituisce pertanto una chiave per leggere la produzione degli anni Sessanta e per capire la sua trasformazione nel tempo. Quali sono gli strumenti espressivi messi in atto per la narrazione? Quali sono i modelli utilizzati per la definizione di uno stile compositivo?

È lo stesso De André a stabilire, ancora una volta, una connessione più precisa con le modalità espressive utilizzate dai cantastorie, in particolare con le tecniche volte a stimolare l'attenzione sul testo cantato, quali la rima, la cura dell'eufonia e del ritmo del verso. Che De André fosse perfettamente consapevole dell'importanza di tali fattori lo si intuisce in prima istanza dalle dichiarazioni che attraversano l'intera sua produzione. In un'intervista del 1969, ad esempio, spiegava di utilizzare la rima «perché la canzone è soprattutto un fatto fonetico» [De André in SELMI 1969, p. 103]; nel 1990, articolava il discorso in modo più approfondito, chiarendo come i suoi testi fossero detentori di «un effetto sonoro autonomo e indipendente dalla melodia cantata», opportunamente costruito mediante rime e figure di suono:

L'uso della rima e dell'assonanza, per quanto mi riguarda, nasce dal bisogno spontaneo di cercare già nei versi un'unità armonica, un effetto sonoro autonomo e indipendente dalla melodia cantata. Ciò è particolarmente utile nel caso in cui di una canzone si voglia privilegiare il contenuto: le parole le cui sillabe siano assonanti o rimate contribuiscono a far rimanere i versi più impressi. Anche da questo punto di vista non faccio che seguire la tradizione dei cantastorie.⁴¹

Stando alle sue parole, la vicinanza alla figura del cantastorie non consisterebbe soltanto in una generica e vaga comunanza di intenti, ossia il racconto di storie meritevoli di diffusione e altrimenti destinate all'oblio, ma anche nell'utilizzo di determinate tecniche espressive. È quanto aveva sostenuto Paul Zumthor nel 1984, definendo cantautori e *songwriters* «i soli 'poeti orali', almeno finora, che la civiltà industriale abbia prodotto» [ZUMTHOR 1984, p.

⁴¹ AFDA, IV/136: bozze preparatorie per l'intervista di Patrizia Ricci per «TV Sorrisi e Canzoni», ottobre 1990.

175]. Secondo Zumthor, si tratta di un'oralità "impura" in quanto meccanicamente mediata, ma pur sempre di oralità, dal momento che la canzone trova la sua specificità nell'esecuzione, facendo propri i tratti distintivi, le formule e le forme vicini alle musiche di tradizione orale. È interessante notare che, secondo Zumthor, l'aspetto prosodico e musicale dei generi di tradizione orale sia gestito da precise regole foniche e derivato da un certo apparato formulaico, secondo un impianto sorprendentemente vicino a quello descritto da De André: «la manipolazione dell'elemento linguistico contribuisce a provocare o a rafforzare la rima, l'allitterazione, gli echi sonori di ogni sorta, o, più in generale, mette in risalto la scansione dei ritmi» [ZUMTHOR 1984, p. 171]. Così come avviene per la poesia orale, il lavoro sulla sonorità del verso è orientato a favorire l'ascolto e la comprensione della parola cantata, stimolando direttamente l'attenzione dell'ascoltatore e andandosi a combinare con una serie di ulteriori azioni collegate alla performance, alla registrazione e al missaggio che saranno descritte nel capitolo successivo.

Una ricerca mirata in tal senso ha rivelato come questi tratti stilistici caratterizzino soprattutto il repertorio dei primi anni Sessanta. Così come dichiarato dallo stesso De André nell'intervista citata, il modello popolare risulta piuttosto centrale per la messa a punto di tecniche ed espedienti volti a favorire l'ascolto della parola cantata. È in questo contesto che va letta la definizione di una fitta rete di figure di suono comprendenti specialmente la rima, la rima imperfetta, l'assonanza, l'allitterazione, ma anche l'utilizzo di modelli ritmico-musicali desunti da un repertorio popolare assimilato per via diretta e attraverso alcune mediazioni. Si tratta di una vera e propria rimodulazione di modelli preesistenti, secondo un principio che Claudio Cosi e Federica Ivaldi [2012] hanno definito formulaico,⁴² basato cioè sull'applicazione di formule armoniche, ritmiche e melodiche. In un simile impianto la parola cantata conquista una posizione di primo piano, anche grazie a specifiche accortezze poetiche, musicali e performative, così come sarà specificato nel paragrafo successivo.

2.1 L'acquisizione dei modelli

Nella produzione degli anni Sessanta il testo poetico si basa su schemi metrici caratterizzati da un uso sistematico della rima e dell'assonanza, con poche eccezioni. Un caso rappresentativo è quello della *Canzone di Marinella*.⁴³ Il brano, di cui si riportano le prime due strofe, è composto di sette quartine di endecasillabi a rima baciata, con le uniche

⁴² Pur comprendendo l'uso del termine, che sembra appropriato per definire un procedimento compositivo nel quale ricorrono elementi spesso tratti da modelli ricorrenti, bisogna pur notare come l'utilizzo di un termine storicamente denso come "formulaico" rimandi inevitabilmente a questioni soltanto parzialmente sovrapponibili all'esperienza del primo De André. Secondo le teorie sviluppate da Milman Parry e Albert Lord [1960] soprattutto in riferimento alla produzione omerica, infatti, le formule costituivano una vera e propria tecnica creativa, volta a favorire un'esigenza di memorizzazione quando non di composizione estemporanea. A partire da questi presupposti, in tempi più recenti altri studiosi hanno discusso l'efficacia del termine "formula" nell'analisi dei processi improvvisativi, così come spiegato dettagliatamente da Vincenzo Caporaletti [2005]. Nel caso di De André, sarebbe forse più corretto parlare di un apprendistato artistico che porta all'acquisizione di alcuni modelli espressivi, che tuttavia si inseriscono nell'ambito di un metodo di lavoro che, pur avendo come obiettivo l'ascolto, ha molto poco a che vedere con l'estemporaneità compositiva.

⁴³ Testo e musica di F. De André, in *Valzer per un amore/La canzone di Marinella* (1964).

due eccezioni del primo e dell'ultimo verso, entrambi dodecasillabi. A distanza di pochi anni, De André avrebbe definito il brano «una tavoletta zeppa di concessioni retoriche» [De André in BOTTA 1969], criticando in diverse occasioni lo sfruttamento di rime giudicate scontate e di facile presa sull'ascoltatore. In questo contesto, appare già piuttosto evidente il lavoro sull'eufonia, ottenuta mediante la ricerca di allitterazioni e la predilezione per quelle consonanti più sonore: secondo Stefano La Via (in ordine decrescente di sonorità) le approssimanti *j*, *w*, le vibranti *r*, le nasali *m*, *n*, le laterali *l* [LA VIA 2006, p. 32]. In tempi recenti, Massimo Bubola ha confermato come, all'epoca della sua collaborazione con De André, la selezione delle consonanti fosse effettivamente condizionante nella scrittura, svelando come, durante la stesura dei versi, si tendesse a privilegiare quelle lettere che meglio si integravano con il canto:

Il nostro è come un lavoro da mosaicisti: le parole sono come pietre, sono paradossalmente materia, che riflette o assorbe la luce. E questo i maestri mosaicisti bizantini lo sapevano assai bene. Con Fabrizio parlavamo molto delle parole che suonavano bene, quelle con le “g”, “c”, “d”, “l”, le “r”, le gutturali, le dentali, le labiali. Così come le parole invece fonoassorbenti, con le consonanti “f”, “v”. Quindi lavoravamo proprio sulle parole, sul suono e anche molto sul rimario, che è come il bulino per incidere il legno. C'è molto dell'arte nel suo accesso antico che era quello di artigianato [Bubola in FONDAZIONE DE ANDRÉ 2015, p. 126]

Vorrei porre l'attenzione sulla parola “Marinella” e su quei termini posti in posizione di rima (in particolare in riferimento alle desinenze) “vera”, “primavera”, “bella”, “stella”, “dolore”, “amore”: si riconosce una netta prevalenza di quelle consonanti indicate da Bubola come adatte al canto. Si segnalano, inoltre, le ripetute allitterazioni (riportate in grassetto) e alcune ripetizioni di parole (“fiume”, vv. 2, 4; “senza”, vv. 5, 6, 7) che, creando dei rimandi interni ai versi, favoriscono l'ascolto del testo cantato:

- A **Q**uesta di Marinella è la **st**oria **v**era → *l, st, r*
 A che scivolò nel **f**iume a **p**rimavera → *l*
 B ma il **v**ento che la **v**ide così **b**ella → *l, v, c*
 B dal **f**iume la **p**ortò sopra a una **st**ella. → *l, p, r*
- C Sola e **s**enza il **r**icordo di un **d**olore → *s, d, r, l*
 C vivevi **s**enza il sogno d'un **a**more → *v, s*
 D ma un **r**e **s**enza corona e **s**enza **s**corta → *r, c*
 D bussò **t**re volte un giorno alla tua **p**orta. → *t, r*

Nel primo decennio di attività, la rima veniva abitualmente alternata con l'assonanza (sottolineata nel testo seguente), la quale aveva il vantaggio di stabilire delle connessioni lasciando un maggiore margine di libertà nella scrittura. Così avviene ad esempio nella prima strofa del *Pescatore*,⁴⁴ interessata per il resto dallo stesso sistema a rima baciata osservato in precedenza (AABB). Anche in questo caso, si segnala una fitta rete di allitterazioni (in

⁴⁴ Testo di F. De André, musica di De André, G. P. Reverberi, F. Zauli, in *Il pescatore/Marcia nuziale* (1970).

grassetto nell'esempio), tra le quali si distingue quella della laterale [l] del primo verso «All'ombra dell'ultimo sole», poi ripresa nel terzo:

- A All'ombra dell'ultimo sole → l, m
 A s'era assopito un pescatore → s, p, t
 B e aveva un solco lungo il viso → v, l
 B come una specie di sorriso. → s

Anche la prima strofa di *Inverno*⁴⁵ è costruita su assonanze, la prima delle quali – bianchi / camposanti, che associando l'inverno alla morte offre una sintesi efficace della canzone – viene ripresa a conclusione del brano donando al testo una sua circolarità. L'eufonia del verso si conferma come tratto distintivo, così come emerge dalle allitterazioni segnalate:

- A Sale la nebbia sui prati bianchi → s, l, b
 A come un cipresso nei camposanti → c, p, m, s
 B un campanile che non sembra vero → c, m
 B segna il confine fra la terra e il cielo. → f, l

La presenza di schemi metrici perlopiù regolari si conciliava con delle soluzioni ritmico-musicali altrettanto regolari, basate su modelli melodici ricorrenti e volte a mettere in evidenza la parola. La linea melodica di ogni strofa della *Canzone di Marinella*, ad esempio, si muove nell'ambito dell'ottava ed è caratterizzata da un andamento per gradi prevalentemente congiunti e da un moto di tipo sillabico, con l'unica eccezione di una breve vocalizzazione posta però a conclusione della strofa. Ignazio Macchiarella [2007] aveva annoverato tali elementi nell'insieme di quei tratti comuni alla ballata di tradizione orale, insieme ad altre caratteristiche come la coincidenza pressoché perfetta tra verso e unità musicale, che trova ampio riscontro nelle canzoni di questo periodo. A partire dalla distinzione di Peter Burke tra 'piccola' e 'grande tradizione' [BURKE 1978, 2006],⁴⁶ l'autore individuava – su un piano prettamente musicale – tratti di analogia con i procedimenti performativi delle ballate tradizionali. Non si trattava, specificava lo studioso, di acquisizioni esplicite e consapevoli, bensì di «emergenze di quella sorta di 'piccola tradizione' della musica che apparteneva al musicista genovese, alla sua generazione, al suo *milieu* socio-culturale: una generazione a ridosso della guerra, prima della diffusione di massa della radio e della televisione» [MACCHIARELLA 2007, p. 304]. Macchiarella si riferisce, in particolare, a un ricco «serbatoio d'espressioni musicali proprio dei meccanismi della tradizione/trasmissione orale, ma conosciuto anche dalle élite» [MACCHIARELLA 2007, p. 297]. In *Marinella*, a ogni verso corrisponde una frase melodica, chiaramente delimitata da note di durata maggiore e da prese di fiato. Gli accenti forti del verso, inoltre, corrispondono a quelli della battuta (nel caso in esame, al primo e al terzo quarto di ciascuna battuta), senza alcuna eccezione. In alcuni casi, i moduli ritmici impiegati rispecchiano modelli

⁴⁵ Testo di F. De André, musica di F. De André e G. P. Reverberi, in *Tutti morimmo a stento* (1968).

⁴⁶ L'opposizione tra piccola e grande tradizione rimanda a quella tra una tradizione culturale trasmessa nelle scuole e nelle università e sostanzialmente rivolta alle classi più alte e una tradizione di tipo orale.

popolareggianti, così come avviene nell'andamento terzinato di *Bocca di rosa*,⁴⁷ che richiama da vicino il ritmo di tarantella. Un'altra caratteristica melodica piuttosto diffusa riguarda la presenza di numerose note ribattute che, abbinata a un registro vocale medio-grave e a un'esecuzione mai spiegata, ha indotto alcuni collaboratori a parlare di enunciazione intonata, indicata come caratteristica peculiare dello stile performativo di questi anni.⁴⁸ Un simile tipo di frase melodica, ancora una volta prettamente sillabico, è volto a mettere in evidenza il testo poetico e ricorre in più di un'occasione anche a distanza di molto tempo, ad esempio nei casi di *Don Raffaè*⁴⁹ o di *Disamistade*,⁵⁰ così come già rilevato da Alessandro Sinopoli [2006], Claudio Cosi e Federica Ivaldi [2011].

Se le caratteristiche melodiche di questo periodo rispecchiano uno stile popolareggiante, le stesse convivono con tratti personalissimi e peculiari. Il primo è rappresentato dal delinarsi di un preciso pensiero autoriale, che si esplicita preferibilmente nella narrazione di pagine antimilitaristiche, nella difesa di morali alternative e in generale nell'espressione della pietà per gli umili e per gli emarginati. Provando a superare l'impianto tematico, che tante volte è stato oggetto di riflessioni e analisi [ALBERIONE 1997; CAEDDU 2007; COSI/IVALDI 2011; GIUFFRIDA/BIGONI 1997a], l'elemento che più di tutti risalta all'ascolto riguarda una performance piuttosto libera, caratterizzata dalla presenza di frequenti anticipazioni e ritardi sugli accenti principali, ma che si muove nell'ambito di un sistema ritmico e metrico sostanzialmente regolare. Secondo Errico Pavese, la «costante flessibilità del fraseggio, conseguita attraverso l'introduzione di sottili sfumature nella condotta del profilo melodico» costituisce una caratteristica ritmica predominante nell'idioletto di De André [PAVESE 2013, p. 103]. Il tratto emerge con evidenza nell'analisi microritmica che lo studioso ha condotto sulla *Canzone di Marinella* [PAVESE 2013, 2014]: «il pezzo è caratterizzato da un accompagnamento chitarristico nettamente scandito sul metro binario [...] al quale la parte vocale si sovrappone con un'estrema libertà ritmica, al punto da suggerire in vari momenti l'impressione di una divisione ternaria» [PAVESE 2013, p. 103]. Secondo Pavese, non si tratterebbe di una deviazione momentanea, ma di «variazioni sistematiche che costituiscono un elemento importante dello stile vocale» [PAVESE 2013, p. 103] che sono state individuate anche in altri brani del canzoniere [PAVESE 2009, 2014]. Come sarà spiegato nel dettaglio nel prossimo capitolo, il lavoro sulla voce costituiva un momento decisivo dell'iter creativo, determinando una personalissima caratterizzazione del materiale poetico-musicale: la performance, che si dirà essere curata in ogni dettaglio, rinuncia ad assecondare la rigidità degli schemi, risultando nel complesso piuttosto mobile e anche per questo particolarmente espressiva.

Pur nell'ambito della predilezione per le forme metriche regolari, il testo poetico non segue sempre degli schemi predefiniti, ma risulta in alcuni casi modellato sull'andamento della melodia. Il ritornello della *Ballata del Michè*⁵¹ (ex. 1) costituisce un esempio

⁴⁷ Testo di F. De André, musica di F. De André e G. P. Reverberi, in *Via del campo / Bocca di rosa* (1967).

⁴⁸ Anche Alessandro Sinopoli [2006, p. 83] ha fatto riferimento a uno stile di canto molto vicino al parlato.

⁴⁹ Testo e musica di F. De André e M. Pagani, in *Le nuvole* (1990).

⁵⁰ Testo e musica di F. De André e I. Fossati, in *Anime salve* (1996).

⁵¹ Testo di F. De André e C. Petracchi, musica di F. De André, in *La ballata dell'eroe/La ballata del Michè* (1961).

interessante per notare come a volte la melodia potesse definire la forma, specialmente se in presenza di una scansione metrica irregolare [CIRESE 1988]. In questi casi, si nota la predilezione della rima o dell'assonanza per suggellare la conclusione delle frasi melodiche e il ritorno sulla tonica, secondo la più classica delle pratiche della canzone popolare. Se preso così come pubblicato in *Vol. 3°* (1968), il ritornello è composto di quattro versi di lunghezza variabile (6+10+13+6) e da tre frasi melodiche (a, b, c): le prime due corrispondono rispettivamente ai primi due versi; la terza, invece, comprende i restanti due. Le rime e le assonanze sono collocate esclusivamente a conclusione di ciascuna unità musicale, così come di seguito sintetizzato. Da notare, nell'esempio riportato, il suono aspro del verso «si è impiccato ad un chiodo perché», nel quale l'allitterazione della occlusiva velare sorda *c* [k] ben si adatta alla durezza dell'immagine comunicata:

A Stanotte <i>Miché</i>	a (2 bb.)
A si è impiccato ad un chiodo <i>perché</i>	b (4 bb.)
B non poteva restare vent'anni in prigione	} c (6 bb.)
A lontano da <u>te</u> .	

Esempio 1 – *La ballata del Miché* (ritornello)⁵²

Gli ultimi due versi costituiscono, in sostanza, un *unicum* poetico-musicale, che appare frammentato soltanto sulla carta. Non a caso, dal confronto tra alcuni autografi del testo conservati nell'archivio senese, emerge una certa instabilità nella divisione metrica del passaggio analizzato, diversamente da quanto avviene per la scrittura delle strofe. Nelle carte H.29-30 (cartellina IV/193), risalenti ai primi anni Sessanta (probabilmente al 1960),⁵³ i versi sono scritti senza ragioni metriche apparenti:

Stanotte Miché s'è impiccato ad un chiodo
perché non poteva restare
vent'anni in prigione lontano da te.

⁵² Questa trascrizione e tutte le successive sono mie.

⁵³ Cfr. FABBRINI/MOSCADELLI 2012, p. 222.

Nel quaderno conservato nella cartellina IV/151 (pp. 74-75C/06), databile primi anni Novanta, il testo appare nella forma di cinque versi, la stessa presente in alcune antologie [DE ANDRÉ 1998, p. 138, 1999, p. 6]:

Stanotte Michè
s'è impiccato ad un chiodo perché
non poteva restare
vent'anni in prigione
lontano da te.

Nella carta G.37 (IV/28), presumibilmente del 1992,⁵⁴ il ritornello appare in una divisione metrica ancora differente, composta stavolta di soli due versi:

Stanotte Michè s'è impiccato ad un chiodo p.
non poteva restare vent'anni in prig. lont. da te

La presenza di parole abbreviate, evidentemente, per mancanza di spazio sufficiente nella carta utilizzata, sembrerebbe confermare l'intenzione di scrivere il passaggio in soli due versi; una scelta che ritroviamo anche nella carta E.11 (cartellina IV/183). Il caso presentato sollecita una riflessione relativa alla mobilità del verso rispetto al canto [CARPITELLA *et al.* 1994], ovvero al fatto che prendere troppo alla lettera il verso in quanto scritto implica, specialmente in determinati casi, il concreto rischio di tralasciare il suo carattere mobile, legato all'oralità della performance [CIRESE 1988]. In particolare, nel caso specifico è probabile che il testo poetico sia stato adattato a una melodia irregolare, ma che sembrerebbe a sua volta rievocare l'andamento di certi canti infantili di tipo cumulativo.⁵⁵

Si è già detto di come le caratteristiche sin qui rilevate, che alcuni studi hanno messo in relazione con la ballata di tradizione orale [MACCHIARELLA 2007], siano state più frequentemente associate ad altri repertori, tra i quali senz'altro quello degli *chansonniers* francesi della seconda metà del Novecento; tra questi, specialmente da Georges Brassens. L'importanza del "modello Brassens" si riconosce, inoltre, nei moduli melodici e armonici, oltre che nel modo discreto di intonare la parola cantata, privo di qualsiasi compiacimento superfluo alla melodia. Anche gli accompagnamenti chitarristici ricorrenti in Brassens e di chiara matrice popolareggiante, si riscontrano nella produzione di De André (si ascolti a tal proposito quello utilizzato in *La mauvaise réputation*,⁵⁶ che si ritrova tra le altre occasioni in *Bocca di rosa*). Sia Franco Fabbri [1997] che Stefano La Via [2011a], inoltre, hanno individuato delle peculiarità armoniche dal sapore pre-tonale che ricorrono soprattutto nelle canzoni di De André fino alla metà degli anni Settanta e che entrambi collegano direttamente al modello brasseniano. Secondo La Via, la principale caratteristica consiste «[nel]l'abolizione della relazione dominante>tonica a favore di un'oscillazione armonica più

⁵⁴ Cfr. FABBRINI/MOSCADELLI 2012, p. 259.

⁵⁵ La vicinanza dell'andamento melodico di tipo cumulativo con alcuni canti infantili mi è stata suggerita dalla Prof. Serena Facci, la quale ha portato come esempi *Il merlo ha perso il becco* e un canto toscano: «Due oche andavano a bè / due oche andavano a bè / Due oche andavano a bere andavano a bere alla fonte del re».

⁵⁶ Testo e musica di G. Brassens, in *Georges Brassens chante...* (1952).

aperta e meno assertiva – quella appunto fra tonica minore e settimo grado maggiore inalterato» [LA VIA 2011a, p. 92]. Fabbri, invece, ha posto l'attenzione sulla dialettica minore-relativo maggiore, nella quale «un punto di volta è segnato dal settimo grado naturale [...], che svolge una funzione ambigua: dominante del relativo maggiore [...], ma anche marcatore di un'atmosfera modale» [FABBRI 1997, p. 163]. Scorrendo la produzione degli anni Sessanta, ci si rende conto di come il tratto evidenziato sia in effetti molto diffuso. Basti pensare ai primi due versi della *Canzone di Marinella* (La minore – Re minore – Sol – Do – La minore), dove il settimo grado della dominante La minore compare nella forma non alterata (Sol) per visualizzare quella che, secondo Fabbri, si configurava come un ulteriore mezzo per evadere dall'abusato rapporto tonica/dominante che imperava nella canzonetta. I tratti descritti hanno portato i due studiosi a parlare di «moderne rivisitazioni di formule tardo-rinascimentali» [LA VIA 2011a, p. 90] e di «blues che viene dal Rinascimento» [FABBRI 1997, p. 162].

Se dunque è indubbia l'influenza del modello Brassens, bisogna allo stesso tempo ribadire come lo stesso sia assorbito in un sistema personale già piuttosto caratterizzato e non solo (come sarà specificato nel capitolo successivo) da un punto di vista vocale e performativo. È interessante riportare, a tale proposito, quanto emerso dall'analisi condotta da Stefano La Via [2012] sulla traduzione della *chanson* di Georges Brassens *Dans l'eau de la claire fontaine* (1961), pubblicata nel 1968 da De André con il titolo *Nell'acqua della chiara fontana*. Anche nell'ambito di una traduzione, De André trova il modo di offrire una personale rilettura del brano mediante poche ma significative variazioni. Poiché queste ultime risultano legate alla stagione storico-culturale del 1968, la protagonista della canzone assume le caratteristiche di una figura femminile in tal senso perfettamente storicizzata.

Anche la ricerca di Rachel Haworth [2015] ha messo in luce ulteriori differenze tra i due canzonieri: il repertorio di De André si discosterebbe da quello di Brassens (ma anche dai citati modelli popolari) per un progressivo arricchimento del connubio (pur importantissimo) di voce e chitarra. Nella produzione di Brassens, infatti, alla voce accompagnata dalla chitarra si aggiungono solo occasionalmente altri strumenti, che in ogni caso restano sullo sfondo: «Very occasionally, Brassens uses another stringed instrument, such as a violin, to play a melody whilst the acoustic guitar continues to play the chords or a double bass provides the bass line» [HAWORTH 2015, p. 133]. Al contrario, già nella produzione di De André dei primi anni Sessanta, l'arrangiamento partecipa più attivamente anche se sempre in modo discreto, assolvendo a una funzione fondamentalmente descrittiva e sovrapponendosi alla formazione predominante della voce accompagnata dalla chitarra (più raramente da un altro strumento armonico). Le scelte strumentali non rispondono a un'esigenza di aderenza storica ma sono semmai orientate a creare delle atmosfere in linea con la storia raccontata. Vanno letti in questo senso gli strumenti impiegati in *Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers*,⁵⁷ dal sapore “anticheggiante”, oppure gli intermezzi bandistici di *Bocca di rosa*, che contribuiscono a calare l'ascoltatore nell'ambientazione del «paesino di Sant'Ilario». Gian Piero Reverberi ha spiegato che l'arrangiamento in questi

⁵⁷ Testo di F. De André e P. Villaggio, musica di F. De André, in *Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers / Il fannullone* (1963).

anni doveva valorizzare il materiale musicale, intervenendo solo se strettamente necessario e senza entrare in relazione con il testo poetico:

Gli arrangiamenti sono (o erano?) come sarti o truccatori – gli sottopongono una canzone, con il minimo addosso, e devono trasformarla in qualcosa che possa suscitare ammirazione e desiderio in chi l’ascolta. [...] La mia preoccupazione è sempre stata quella di valorizzare il materiale musicale che avevo a disposizione. Intervenivo solo dove era strettamente necessario. Non ho mai preso in considerazione i testi e non c’è mai stato alcun autore dei testi che si sia presentato in studio – se non era lo stesso artista.

La relazione transitiva adottata era: se l’arrangiamento è giusto per la musica e la musica è giusta per il testo, l’arrangiamento è giusto per il testo.⁵⁸

La dichiarazione di Reverberi delinea un modo di lavorare che si sovrappone alla scrittura del testo poetico-musicale, escludendo di fatto la ricerca di soluzioni di natura simbolica connesse con quanto comunicato dalla parola.

2.2 Le ragioni della scrittura

Il quadro emerso concorre a confermare come il tratto caratterizzante degli anni Sessanta consista nell’organizzazione del testo poetico-musicale secondo modelli assimilati da repertori francesi o vicini a stilemi popolareggianti, così da mettere in primo piano la comprensione della parola cantata. Ai fini della comunicazione della storia, si rivela fondamentale la ricerca di un equilibrio tra metro, ritmo e impianto musicale. I documenti archivistici sono delle preziose risorse per seguire da vicino il meccanismo con cui venivano composti i versi, entrando nel merito delle ragioni che erano alla base della scrittura; costituiscono inoltre una chiave di lettura privilegiata per verificare la reale incidenza delle esigenze ritmico-fonetiche nella concezione del testo poetico. Il primo esempio risale alla preparazione della *Buona novella* (quindi ante 1970): i fogli I.21 e I.22 [Appendice B: Figure 10 e 11, pp. 244-5] sono pagine di un quaderno contenuto nella cartellina AFDA IV/197 dell’archivio De André⁵⁹ e raccolgono gli appunti preparatori per alcune strofe della canzone *L’infanzia di Maria*.⁶⁰ La scrittura dei primi quattro versi della canzone (pagina I.21) ruota attorno alla coppia di parole appuntata in alto a destra, “esempio” e “tempio”, che sono legate da rima al terzo e quarto verso della strofa: si deve raccontare, infatti, l’ingresso di Maria nel tempio secondo le consuetudini dell’epoca.

I versi inclusi nella versione finale del brano, del quale si riportano le prime due strofe, possono essere considerati come dei doppi settenari, seppur con alcune irregolarità (ad esempio il quinario «forse alla nona», seconda parte del primo verso):

⁵⁸ Gian Piero Reverberi, mail del 25 maggio 2018.

⁵⁹ Cfr. FABBRINI/MOSCADELLI 2012, p. 193.

⁶⁰ Testo di F. De André, musica di F. De André e G. P. Reverberi, in *La buona novella* (1970).

Forse fu all'ora terza, forse alla nona,
 cucito qualche giglio sul vestitino alla buona,
 forse fu per bisogno o peggio per buon esempio,
 presero i tuoi tre anni e li portarono al tempio,
 presero i tuoi tre anni e li portarono al tempio.

Non fu più il seno di Anna fra le mura discrete,
 a consolare il pianto, a calmarti la sete;
 dicono fosse un angelo a raccontarti le ore,
 a misurarti il tempo fra cibo e Signore,
 a misurarti il tempo fra cibo e Signore.

Le carte mostrano come l'assetto metrico e ritmico finale fosse stato raggiunto gradualmente a partire dall'individuazione di termini funzionali (spesso in posizione di rima), per poi continuare a modellare il resto delle parole con un progressivo definirsi degli impianti della metrica e degli accenti. Così, la modifica del primo verso, che da «fu forse all'ora nona, forse alla terza» diviene «fu forse all'ora terza, forse alla nona», suggerisce di concludere il successivo con «troppo alla buona», lasciando parzialmente in sospeso il resto delle parole. Tra la prima e la seconda strofa, entrambe ancora ricche di cancellature, si fa strada la stabilizzazione dell'andamento ritmico della prima parte del verso, con il definirsi degli accenti principali: «Fu forse all'ora terza», diviene nel secondo blocco «Forse fu all'ora terza» spostando in questo modo l'accento sulla prima sillaba e fissando un andamento di tipo dattilico trocaico (– U U | – U | – U). Nella versione finale del brano questo sarà alternato all'andamento giambico della prima parte di alcuni versi (es. «cucito qualche giglio», (U – | U – | U – U) sfruttando la mobilità del primo accento del settenario e conferendo al testo un andamento meno rigido, che ben si adatta alla dimensione del racconto. Tornando al foglio I.21, si nota come nel terzo verso, «forse fu per bisogno o per buon esempio» venga introdotto dapprima un “forse”, quindi un “o peggio”, in modo da raggiungere la sua forma definitiva mediante la stabilizzazione del metro: «forse fu per bisogno o peggio per buon esempio».

Nella pagina successiva del quaderno [p. I.22, Appendice B: Figura 11, p. 245], l'attenzione si sposta sulla terza strofa, quella successiva al primo coro («E quando i sacerdoti ti rifiutarono alloggio...»). Come nel caso precedente, la scrittura prende forma a partire dal verso conclusivo, che nella versione registrata diverrà «la tua verginità che si tingeva di rosso» e che stavolta è inizialmente definito nella sola prima parte:

SE
 LA TUA VERGINITÀ SI TINGEVA (DI ROSSO)
 DIVENNE (VERMIGLIA)

Si tratta di un verso importante, dal momento che raccoglie un punto cruciale della storia: la fine dell'infanzia di Maria, che comporta la sua uscita dal tempio. L'immagine scelta riferisce di un fatto terreno che molto poco ha a che vedere con la caratterizzazione di Maria quale madre di Dio; dunque partecipa in modo sostanziale all'operazione di umanizzazione

dei personaggi, che è una delle chiavi di volta dell'intero disco. L'indecisione consiste nella scelta tra «si tingeva/tinse di rosso» e «divenne vermiglia»: quest'ultima opzione si accorda perfettamente con la parola «figlia» al terzo verso, creando allo stesso tempo una ripetizione nella stessa riga della sillaba iniziale ver- (verginità / vermiglia); nonostante ciò, la scelta definitiva cade sulla parola “rosso”, che rispetto a “vermiglia” vanta senz'altro un grado maggiore di musicalità. Quello che è interessante sottolineare è che proprio questa decisione funziona come stimolo per la stesura degli altri versi, suggerendo infatti la parte finale del terzo verso «la colpa addosso», che infatti verrà accolto nella versione registrata. Anche le parole appuntate sul margine superiore del foglio (poggio, moggio, saggio, maggio) evidenziano una ricerca di termini da abbinare alla parola “alloggio” tramite rima, confermando un modo di procedere basato sull'individuazione di parole da legare tramite figure di suono, attorno alle quali costruire il verso.

Una simile tecnica di scrittura è molto evidente in un altro documento, relativo stavolta a una traduzione da una canzone francese. Nella cartellina AFDA IV/203 è presente un block notes contenente appunti preparatori e bozze di testi per il disco *Canzoni* (1974).⁶¹ L'album si colloca in un momento successivo a quello analizzato in questo paragrafo, ma recupera istanze della produzione artistica passata, comprendendo alcuni brani composti negli anni precedenti e, non a caso, alcune traduzioni da Georges Brassens. Mi interessa focalizzare l'attenzione sulle carte U.4-5 [p. U.4, Appendice B: Figura 12, p. 246], contenenti la bozza della traduzione del brano *Les Passantes*.⁶² I fogli sono divisi in due parti da una linea verticale: a sinistra c'è lo schema di rima (AABCCB) e la traduzione letterale della canzone; a destra il testo, ancora in forma di bozza e con numerose cancellature e varianti, della versione italiana pubblicata da De André nel disco citato. I documenti mettono nero su bianco il percorso fatto dal verso libero a quello poetico, mostrando come lo schema di rime pre-impostato funzionasse da mediazione nella scrittura. I primi versi della seconda strofa «A quella che vedo apparire / un secondo alla sua finestra» divengono, nella colonna di destra, «a quella quasi immaginata / tanto veloce l'hai vista passare» e infine «A quella quasi da immaginare / tanto in fretta l'hai vista passare»; in un momento successivo, De André avrebbe apportato un'ultima limatura, modificando «tanto in fretta» in «tanto di fretta», esaltando in questo modo la scorrevolezza del verso.

Dalla breve incursione nei documenti archivistici emerge la dimensione più artigianale della scrittura, ovvero l'abilità di incanalare le istanze espressive in schemi metrici e ritmici definiti, all'interno dei quali valorizzare il più possibile le caratteristiche della parola nella direzione dell'eufonia.

⁶¹ Cfr. FABBRINI/MOSCADELLI 2012, pp. 193-94.

⁶² Georges Brassens ha pubblicato *Les Passantes* (testo da una poesia di Antoin Pol) nel disco *Fernande* (1972).

3. La composizione del mosaico

Se quanto emerso fino a questo punto costituisce la norma nella produzione dei primi anni, già da *Tutti morimmo a stento* (1968) si registra un ampliamento della gamma degli strumenti espressivi impiegati nell'organizzazione della forma poetico-musicale. A partire da questo momento, accanto ai modelli precedentemente indicati, si sovrappongono nuove modalità espressive, secondo una tendenza che sarebbe stata sempre più approfondita negli anni successivi. Il dichiarato intento di superare le «dimensioni espressive troppo anguste» della canzone [De André in ROMANA 1965], spinge De André e Gian Piero Reverberi a intavolare un discorso unitario a partire da quello che è considerato il primo concept album italiano, *Tutti morimmo a stento*, secondo uno schema che sarebbe stato seguito per molte delle produzioni successive. Il modello dichiarato per il caso specifico è quello della cantata (il sottotitolo recita infatti *Cantata in si minore per soli, coro e orchestra*): in questo modo, le canzoni sono legate non soltanto da un punto di vista tematico, ma anche armonico e formale, risultando parte di un discorso poetico-musicale unitario. Il caso è interessante per sottolineare come l'impianto a quattro mani della scrittura avesse favorito una decisa contaminazione tra generi, producendo la fusione dello stile di De André precedentemente descritto con la solida formazione musicale di Reverberi, diplomato al Conservatorio di Genova in pianoforte e composizione, che infatti si occuperà principalmente di lavorare sulle sezioni corali e orchestrali. L'esperienza di lavoro sulla *Buona novella*, trattato nell'ultimo capitolo, sarà utile per chiarire in modo più sistematico i termini del discorso e per offrire un esempio compiuto della logica che sottostava alla realizzazione del progetto.

È difficile tracciare, così come fatto nelle pagine precedenti a proposito dei primi anni di attività, delle caratteristiche generali della produzione successiva al cambiamento descritto. Come sarà chiarito nel prossimo capitolo, infatti, la moltiplicazione di stili, riferimenti e moduli espressivi è la conseguenza diretta della creazione di produzioni sempre più corali, nelle quali viene portata alle estreme conseguenze una concezione del progetto artistico quale cooperazione di forze e dove il ruolo di coordinatore per De André risulta rafforzato. Secondo quanto emerso nel capitolo 1, ciò potrebbe essere stato dovuto al cambiamento delle condizioni discografiche e all'esigenza di rispettare delle scadenze più rigide, subentrata con l'approdo alla casa discografica Dischi Ricordi (1978). Allo stesso tempo, l'impressione è che il coinvolgimento di altri autori fosse motivato dall'intima esigenza di sperimentare nuove formule e di entrare in contatto con mondi musicali sempre nuovi. È interessante rileggere sotto questa luce una recente dichiarazione di Francesco De Gregori a «la Repubblica» a proposito della sua collaborazione con De André: «Mi invitò, secondo me, perché era curioso: gli piaceva vedere come scrivevano gli altri» [VALTORTA 2019], che avvalorava l'ipotesi del bisogno di De André di arricchire la rosa dei mezzi espressivi. Ciò riguarda l'interpretazione, la modalità del canto, arrivando a investire anche le soluzioni musicali e poetiche.

Paradossalmente, ciò non implica un indebolimento del ruolo di De André come autore: l'apertura a stili e generi diversi, infatti, procede di pari passo con il rafforzamento della funzione del progetto artistico, il quale diviene punto di partenza e riferimento costante del

lavoro di ogni persona coinvolta. Si assiste, dunque, al passaggio da una concezione del linguaggio perlopiù incentrato sulla rimodulazione di modelli predefiniti, alla tendenza a modellare le forme poetiche e musicali in base alle esigenze espressive di ogni circostanza. Questa profonda trasformazione si realizza in modo progressivo, aumentando con il trascorrere degli anni e raggiungendo livelli molto elevati con l'ultimo disco pubblicato, nel quale le scelte artistiche si rivelano il frutto di riflessioni accurate legate all'impianto progettuale e tematico. A livello poetico, gli schemi metrici e ritmici divengono meno rigidi e si manifesta l'esigenza di trovare nuovi equilibri nel verso cantato, più strettamente legati al contesto tematico. Ciò implica, ad esempio, l'introduzione di nuove modalità espressive, ma senza escludere la possibilità di recuperare le vecchie, se adatte alla situazione narrata: pertanto, il secondino napoletano Pasquale Cafiero, protagonista di *Don Raffaè*,⁶³ si esprime con lo stesso andamento "da tarantella" notato in *Bocca di rosa* [COSI/IVALDI 2011], con un'evidente aderenza musicale alla situazione.

Un passaggio decisivo in tal senso si è realizzato a metà degli anni Settanta con il giovane Francesco De Gregori, astro nascente della nuova generazione dei cantautori, fresco del successo di *Alice non lo sa* (1973). Canzoni come *Oceano*⁶⁴ o *Amico fragile*⁶⁵ rendono perfettamente l'idea del cambio di prospettiva. Il testo di *Oceano* è strutturato su tre strofe di cinque versi liberi ciascuna, nei quali manca uno schema rimico manifesto. Lo stile è caratterizzato dalla scelta di immagini poetiche dal sapore ermetico, alcune contraddistinte da sinestesie («quanto è grande il verde», «quanto dura una stanza»). La musicalità delle parole si gioca su rimandi sonori meno espliciti, come le consonanze (sottolineate di seguito), le ripetizioni di parole e le allitterazioni (in grassetto). Da notare la successione delle parole "porta", "corto", "concerto", interessate da ripetute corrispondenze fonetiche e collocate rispettivamente ai vv. 1, 2, 4, le quali trovano eco anche nell'allitterazione della oclusiva alveolare sorda *t* nei versi 1, 2, 4, 5, donando una certa continuità al discorso:

Quanti cavalli hai tu seduto alla <u>porta</u>	→ <i>t, l</i>
tu che sfiori il cielo col tuo dito più <u>corto</u>	→ tu / tuo , di- to / cor- to
<u>la notte</u> non ha bisogno	
<u>la notte</u> fa benissimo a meno del tuo <u>concerto</u>	→ <i>m, t</i>
ti offenderesti se qualcuno ti chiamasse un tentativo.	→ <i>t, s; ti</i>
<u>Ed</u> arrivò un bambino con le mani in tasca	→ <i>m, n</i>
<u>ed</u> un oceano <u>verde</u> dietro le spalle	
disse: "Vorrei sapere, <u>quanto</u> è grande il <u>verde</u>	→ <i>s, r; gran-de / ver-de</i>
come è bello il <u>mare</u> , <u>quanto</u> dura una stanza	→ <i>m, r</i>
è troppo tempo che guardo il <u>sole</u> , mi ha fatto <u>male</u> ".	→ <i>t, r, trop-po / tem-po; ma-re / ma-le</i>
Prova a lasciare le campane al loro cerchio di rondini	
e non ficcare il naso negli affari miei	
e non venirmi a dire "Preferisco un poeta,	
<u>preferisco un poeta</u> ad un <u>poeta sconfitto</u> "	→ <i>p, t, preferi-sco / scon-fitto</i>
ma se ci tieni tanto puoi baciarmi ogni volta che vuoi.	→ <i>c, t, v</i>

⁶³ Testo di M. Bubola e F. De André, musica di F. De André e M. Pagani, in *Le nuvole* (1990).

⁶⁴ Testo e musica di F. De André e F. De Gregori, in *Vol. 8* (1975).

⁶⁵ Testo e musica di F. De André, in *Vol. 8* (1975).

Un breve confronto con alcune strofe di brani di De Gregori rivela una certa affinità nella tendenza ad assorbire i rimandi e le corrispondenze all'interno dei versi e non soltanto in posizione di rima. Nelle prime due strofe di *Alice*,⁶⁶ ad esempio, si nota la ripetizione di alcune parole su più versi, oltre alla definizione di alcune aree fonetiche piuttosto estese (in questo caso l'allitterazione dell'occlusiva velare *g*):

Alice guarda i gatti → *g*
 e i gatti guardano nel sole → *g*
 mentre il **mondo** sta girando senza fretta. → *m, n, mon-do / giran-do*

Irene al quarto piano è lì tranquilla → *l*
 che si guarda nello specchio
 e accende un'altra sigaretta.

Nella prima strofa della *Casa di Hilde*⁶⁷ emerge ancora una volta una ricerca dell'eufonia tesa allo sfruttamento dell'interno verso, contestuale alla rinuncia a schemi metrici o rimici chiusi e regolari. Si noti, inoltre, la costruzione degli ultimi tre versi sulla ripetizione della parola "oltre", che presenta qualche affinità con le ripetizioni segnalate nella prima strofa di *Oceano*:

L'ombra di mio padre due volte la mia, → *m, d*
 lui camminava e io correvo,
 sopra il sentiero di aghi di pino, → *s*
 la montagna era verde.
Oltre quel monte il confine,
oltre il confine chissà,
oltre quel monte la casa di Hilde.

Tornando a *Oceano*, la flessibilità metrica si traduce in un andamento ritmico-melodico altrettanto elastico, che non è possibile ridurre a un'unità ritmica ripetuta. In corrispondenza del quarto verso di ciascuna strofa il tessuto metrico si espande, rendendo ancora più esplicita la sensazione di mobilità. A titolo di esempio, si riportano il terzo e quarto verso della seconda strofa («disse: "Vorrei sapere, quanto è grande il verde / come è bello il mare, quanto dura una stanza»). Non c'è corrispondenza tra verso e frase musicale: la pausa è infatti collocata a metà del verso e la melodia segue l'enjambement presente nei versi, anche grazie alle ripetute sincopi, le quali favoriscono a loro volta la proiezione in avanti della melodia:

⁶⁶ Testo e musica di F. De Gregori, in *Alice non lo sa* (1974).

⁶⁷ Testo di E. De Angelis e F. De Gregori, musica di F. De Gregori, in *Alice non lo sa* (1974).

8vb dis-se Vor-rei sa-pe-re, quan-to_è gran-de_il ver - de co-me_è bel - lo_il ma -

3 - re, quan - to du - ra_u - na stan - za,

Esempio 2 – *Oceano* (strofa 2, vv. 8-9)

Se è vero che, anche in questo caso, il testo poetico resta in primo piano, anche grazie a una melodia che si muove sempre per gradi congiunti e con un moto di tipo sillabico, lo stesso si colloca in un contesto musicale completamente nuovo: l’arpeggio chitarristico di Do# minore avvolto dagli archi che apre la canzone è molto lontano dai modelli citati in precedenza e risulta molto più vicino alle atmosfere cercate da De Gregori in brani come *1940*,⁶⁸ *La casa di Hilde*, o ancora in alcune delle canzoni pubblicate in *Theorius Campus* (1972), a loro volta evidentemente legate dalla lezione dylaniana. Non si tratta dell’unica novità: la frase melodica vocalizzata che precede la strofa, ad esempio, è caratterizzata da una linea avvolgente e interessata da alcuni salti, piuttosto lontana dalle figurazioni per gradi congiunti notate in precedenza.⁶⁹ La presenza di un flauto che raddoppia la voce principale e di una seconda voce, inoltre, contribuisce ad accentuarne la ricercatezza melodica.

Vocalizz.

8vb Si Do#m Si Do#m La Mi Fa#m Si Mi Si La Si Mi

Esempio 3 – *Oceano*, introduzione

In questo contesto, si nota una profonda metamorfosi anche nella voce, che risulta tendenzialmente più proiettata sulle ragioni della melodia, rinunciando ad assecondare le zone gravi del timbro, che avevano costituito uno dei tratti ricorrenti degli anni precedenti. Non si tratta tanto di range melodici – che tuttavia a partire dagli anni Settanta vengono ampliati considerevolmente [FABBRI 1997] – quanto piuttosto di un mutato atteggiamento nei confronti del canto. Si prenda a titolo di esempio l’inizio della prima strofa del *Suonatore Jones*,⁷⁰ nella quale si percepisce la tendenza della voce a indugiare con un certo compiacimento nelle note più basse, provocando un continuo movimento ondulante tra le

⁶⁸ Testo e musica di F. De Gregori.

⁶⁹ Come notato da Claudio Così e Federica Ivaldi, in alcune canzoni di *Volume 8* (1975), la lezione stilistica di Dylan è percepibile in determinati intervalli melodici, come ad esempio nel salto di sesta discendente e quarta ascendente accompagnato dal *glissando* della voce [COSÌ/IVALDI 2011, pp. 125-26].

⁷⁰ Testo di F. Bentivoglio e F. De André, musica di F. De André e N. Piovani, *Non al denaro non all’amore né al cielo* (1971).

note acute e il loro ripiegarsi nel registro più grave. In *Oceano* questa attitudine viene meno e il canto segue un andamento più lineare, ridimensionando la sua caratteristica “profondità” e risultando nel complesso meno scuro.

È significativo rilevare, in questa generale apertura verso nuove suggestioni timbriche, stilistiche e formali, l’evoluzione degli stili chitarristici, che si è visto aver costituito parte integrante della prima fase artistica del cantautore, precedentemente basati sul modello popolareggiante o “da *chansonnier*” e ora aperti ad altre modalità espressive. Un altro esempio rende l’idea di come anche il modo di arpeggiare lo strumento e di accompagnare la voce rientrasse in un generale ripensamento del linguaggio poetico-musicale. Questo riguarda la canzone *Amico fragile*, interamente composta da De André e pubblicata nel disco *Volume 8* (1975). Il brano si apre su un’armonia sospesa degli archi che lascia presto spazio a un arpeggio ostinato di chitarra, basato su una figurazione terzinata ripetuta sull’armonia di Mi minore:



Esempio 4 – *Amico fragile*, arpeggio

È interessante rilevare come questo tipo di arpeggio ricorresse nella produzione del cantautore canadese Leonard Cohen, in particolare in brani come *The Stranger Song*⁷¹ e *Teachers*,⁷² pubblicate nel suo disco d’esordio, *Songs of Leonard Cohen* (1967), e in *Avalanche*,⁷³ di *Songs of Love and Hate* (1971). In quest’ultimo caso, ulteriori elementi di vicinanza sono l’armonia dilatata suonata dagli archi, che precede l’ingresso di una voce profonda, che a sua volta si muove su un registro piuttosto grave. De André conosceva sicuramente entrambi i dischi, avendo tradotto *Suzanne*⁷⁴ dal primo e *Joan of Arc*⁷⁵ dal secondo, un lavoro che assume il valore di un vero e proprio laboratorio creativo nella ricerca di nuovi orizzonti espressivi.

3.1 Nuove modalità espressive

L’acquisizione di nuove modalità espressive non riguarda soltanto la messa in pratica di nuovi stili ma diviene un mezzo per rendere in modo efficace il tema affrontato. L’esempio di *Sidùn*⁷⁶ è senz’altro rappresentativo di un diverso approccio al materiale poetico-musicale. Nel brano, l’orrore della guerra in Libano viene raccontato dal punto di vista di un padre che raccoglie il corpo martoriato del suo piccolo figlio. L’orrenda visione si trasforma in ricordo

⁷¹ Testo e musica di L. Cohen.

⁷² Testo e musica di L. Cohen.

⁷³ Testo e musica di L. Cohen.

⁷⁴ Testo e musica di L. Cohen, tradotta in italiano da F. De André e pubblicata in *Canzoni* (1974).

⁷⁵ Testo e musica di L. Cohen, tradotta in italiano da F. De André e pubblicata in *Canzoni* (1974).

⁷⁶ Testo e musica di F. De André e M. Pagani, in *Crêuza de mă* (1984).

della violenza subita e quindi in disperazione. Ma, come ha avuto modo di spiegare De André, la piccola morte raccontata è anche una metafora di più ampio respiro:

Sidone è la città libanese che ci ha regalato oltre all'uso delle lettere dell'alfabeto anche l'invenzione del vetro. Me la sono immaginata, dopo l'attacco subito dalle truppe del generale Sharon del 1982, come un uomo arabo di mezz'età, sporco, disperato, sicuramente povero, che tiene in braccio il proprio figlio macinato dai cingoli di un carro armato. Un grumo di sangue, orecchie e denti di latte, ancora poco prima labbra grosse al sole, tumore dolce e benigno di sua madre, forse sua unica e insostenibile ricchezza. La piccola morte, a cui accenno nel finale di questo canto, non va semplicisticamente confusa con la morte di un bambino piccolo. Bensì va metaforicamente intesa come la fine civile e culturale di un piccolo paese: il Libano, la Fenicia, che nella sua discrezione è stata forse la più grande nutrice della civiltà mediterranea.⁷⁷

La canzone si apre con le voci di Ronald Reagan e Ariel Sharon sullo sfondo di rumori di guerra e di carri armati. Dopo un'ampia introduzione strumentale inizia il canto, che si muove su due sezioni musicali piuttosto diverse tra loro, secondo lo schema ABA'. In A il padre, annientato dal dolore, contempla il corpo esanime del figlio, per poi passare, in B, al ricordo degli orrori subiti durante la guerra; nella ripetizione di A, il paragone tra la morte del piccolo e quella della civiltà diviene più esplicito: «a teu morte piccin-a» non è solo quella del bambino ma anche dell'eredità culturale che continua a bruciare sullo sfondo. È a questo punto che inizia una lunga coda, introdotta da una frase strumentale e poi sviluppata da un coro senza parole, che assume la valenza di un lungo lamento funebre.⁷⁸

Mi interessa sottolineare, in questa sede, come le due situazioni collocate rispettivamente in A e B (la contemplazione del corpo e il ricordo della guerra) siano rese con strumenti molto diversi ed evidentemente modellati sulla relativa situazione narrativa, così come emerge nell'analisi proposta da Claudio Cosi e Federica Ivaldi [2011]. Ciò rappresenta un approccio molto diverso al materiale poetico-musicale rispetto a quanto avveniva negli anni Sessanta, dove il racconto si dispiegava su moduli ritmici e melodici ripetitivi. A è organizzato su due frasi melodiche (a e b), la prima delle quali (a) ripetuta due volte (aab). Il testo poetico, così come pubblicato nel libretto allegato al disco, è composto da versi perlopiù brevi e irregolari (a:7+3+6+5 / a:7+4+6+5 / b:8+6), una discontinuità che è ulteriormente enfatizzata da una melodia vocale a sua volta frammentata, interessata da continue e prolungate pause. L'impianto armonico è sostanzialmente immobile e si regge sull'alternanza tra Fa# minore e Si:

⁷⁷ Fabrizio De André, intervista alla trasmissione *Mixer*, andata in onda su Rai2 nel, ora pubblicata in SASSI/PISTARINI 2008, pp. 276-8.

⁷⁸ Per un'analisi del brano si rimanda a COSI/IVALDI 2011, pp. 159-65. In LOVATO 2008, l'analisi della canzone è condotta soprattutto da un punto di vista armonico.

8vb U mae ni-nin u mae u mae ler-fe gras-se_au su d'a - mē d'a - mē

Esempio 5 – *Sidùn* (a)

Le modalità espressive sono evidentemente tese a rappresentare il dolore enorme provato alla vista del piccolo corpo, talmente forte da spezzare in bocca le parole e da impedire qualsiasi discorso di senso compiuto, somigliando piuttosto, in alcuni punti, quasi a un lamento. In un'espressione come quella che apre il brano, «U mæ ninin u mæ / u mæ», si nota come la sola presenza di vocali e di consonanti sonore restituisca la dimensione del dolore, connotando i versi semanticamente da un punto di vista sonoro. Diversa la situazione in B, dove la rabbia provocata dal ricordo della violenza subita viene quasi gridata: le parole del padre sono un fiume in piena e sono espresse con versi più lunghi, con frasi musicali che scorrono con pochissime pause e che almeno in due casi seguono gli enjambements del testo.

8vb e i eug-gi di sur-dat-ti chen ar-ra-gë cu'a sciùm-ma_a_a buc - ca cac -

4 ciuéi de baë a scur - rī a gen - te cum-me sel-vag - gin - a fin-ch'u

7 san - gue sar - vae - gu nu gh'a smur - tou a qué

Esempio 6 – *Sidùn* (B)

È probabile che, con la pubblicazione di *Crêuza de mä* (1984) l'utilizzo di un linguaggio poetico incomprensibile alla maggior parte degli ascoltatori, oltre a favorire il lavoro sulla musicalità del verso, avesse incoraggiato un approfondimento ulteriore delle modalità espressive della musica e della parola. È a partire da questi anni, nel momento in cui ritmo e metro si aprono alla possibilità di una maggiore elasticità, che diviene sempre più esplicito il ruolo della parola quale polarità densa di significato, ossia come sintesi estrema di un concetto. Non è forse casuale che la locuzione «morte piccin-a», posta a conclusione della canzone presa in esame, sia l'unica perfettamente comprensibile in tutto il testo anche per chi non conosce il genovese. Questa è posta in una posizione di rilievo, che la rende particolarmente percepibile all'ascolto: in quel punto la linea melodica è scandita da note lunghe e, in corrispondenza della seconda parte della parola "morte", l'accompagnamento

strumentale si arresta, mettendo la sola voce in primo piano. La parola “morte”, inoltre, arriva al culmine di un crescendo iniziato all’inizio del verso precedente e che subisce una battuta di arresto sulla parola successiva, lasciando spazio alla musica:

e in stu gran - ciaeu de feu-gu pe a teu mor - te pic - cin - a

8vb

Esempio 7 – *Sidùn*, versi finali

Si tratta di espressioni funzionali, non soltanto da un punto di vista semantico, ma anche retorico e fonetico, che generalmente potevano essere poste in una posizione di evidenza anche sul piano musicale. Altri casi esemplari sono costituiti da “guerra del cuore”, trattato nel quarto capitolo nell’ambito dell’analisi di *Disamistade*, e dalla locuzione “vibrante protesta”, che chiude la canzone *La domenica delle salme*.⁷⁹

3.2 Polarità semantiche: un caso di studio

La domenica delle salme è una vera e propria invettiva amara nei confronti della situazione socio-politica dell’Italia della fine degli anni Ottanta. In un’intervista del 1993, De André spiegava come, insieme a Pagani, avesse voluto esprimere il «disappunto nei confronti della democrazia che stava diventando sempre meno democrazia. [...] È una canzone disperata di persone che credevano di poter vivere almeno in una democrazia e si sono accorte che questa democrazia non esisteva più» [De André in LANZA 1993]. I versi della canzone sono irregolari, probabilmente perché, su stessa ammissione dell’autore, scritti senza avere ancora una melodia in mente: «È una canzone un po’ rabberciata, perché la musica la abbiamo scritta dopo, la abbiamo cucita sopra il testo, e si sente» [De André in FASOLI 1999, p. 58]. L’ultima strofa costituisce un vero e proprio congedo e si differenzia dal resto dei versi per vari motivi: è costituita da quattro settenari, secondo una regolarità metrica assente fino a questo punto; anche il concetto chiave attorno a cui si svolge la sua elaborazione, il “coro di protesta” – che sarà infine cristallizzato nell’espressione “vibrante protesta” – introduce un elemento di apparente novità, la dimensione della ribellione, che fino a questo momento era stata completamente assente. Basti pensare anche soltanto al titolo del brano, *La domenica delle salme*, per capire come alla base delle strofe ci fosse stata piuttosto l’idea di immobilismo come sinonimo di morte.

Nella carta H.63 (AFDA, IV/29) [Appendice B: Figura 13, p. 247],⁸⁰ accanto alla stampa della parte finale del testo di *Ottocento*,⁸¹ è possibile seguire il percorso fatto da De André nella scrittura della quartina. Possiamo affermare con una certa sicurezza, seguendo l’evoluzione della strofa nel foglio, che De André avesse cominciato a scrivere nella parte

⁷⁹ Testo e musica di F. De André e M. Pagani, in *Le nuvole* (1990).

⁸⁰ Cfr. FABBRINI/MOSCADELLI 2012, p. 233.

⁸¹ Testo e musica di F. De André e M. Pagani, in *Le nuvole* (1990).

centrale della pagina (strofa delimitata da un parallelepipedo e a seguire), per poi proseguire il percorso nello spazio in alto a destra, arrivando in sequenza al risultato finale, quello è stato poi accolto nella versione registrata. Secondo questa ipotesi, la prima idea appuntata sarebbe dunque: «Solo dal sud / tra la gente modesta / si udì in extremis / un coro di protesta», con una modifica del penultimo verso che diviene nella stessa riga «si sollevò in extremis»; quindi, la seconda versione, immediatamente successiva, inizia a modellare la metrica del primo verso e del terzo: «mentre ancora dal sud / tra la gente modesta / si levava in extremis / l'ultimo coro di protesta». Si arriva così alla prima versione appuntata in alto a destra «mentre ancora dal sud / tra la gente modesta / si avvertivano i cori / di una calda protesta».

Il riepilogo dei passaggi svolti fino a questo punto mette in luce la ricerca di una normalizzazione del ritmo, mediante un progressivo adattarsi dei versi all'andamento "anapestico-catalettico" (U U – U U – U) già presente nel verso «tra la gente modesta», sottolineato nel seguente prospetto:

- U U – | U U – U U – U | U – U – U | U – U U U – U
- 1) Solo dal sud / tra la gente modesta / si udì in extremis / un coro di protesta
- U U – | U U – U U – U | U U U – U – U | U – U U U – U
- 2) Solo dal sud / tra la gente modesta / si sollevò in extremis / un coro di protesta
- U U – U U – | U U – U U – U | U U – U U – U | U U U – U U U – U
- 3) Mentre ancora dal sud / tra la gente modesta / si levava in extremis / l'ultimo coro di protesta
- U U – U U – | U U – U U – U | U U – U U – U | U U – U U – U
- 4) Mentre ancora dal sud / tra la gente modesta / si avvertivano i cori / di una calda protesta

Arrivati alla quarta versione della strofa, l'unica parola a restare fuori dallo schema ritmico è "sud", che essendo tronca non si uniforma al finale trocaico degli altri versi. Ha inizio a questo punto una fase di revisione lessicale nell'ambito dello schema ormai definito, che porta alla parziale rielaborazione di quanto scritto. La svolta al ragionamento viene dall'individuazione di una parola da poter collegare a "protesta" tramite rima o assonanza: "Aosta", che infatti è messa in evidenza in alto a destra nel foglio e che suggerisce la possibilità di espandere la dimensione del dissenso, dall'iniziale sud Italia, a tutta la penisola. La parola "Aosta", oltre ad avere il vantaggio di rimare con "protesta", si distingue per la sua marcata musicalità, dovuta specialmente alla vicinanza delle due vocali aperte iniziali, notoriamente quelle più adatte al canto.

Una volta definito il terzo verso in «da Palermo ad Aosta» e fissato il quarto in «di vibrante protesta», abbinando un aggettivo che vedremo avere una funzione importante, si susseguono delle prove guidate prevalentemente dal principio dell'assonanza:

- «mentre ancora l'Italia» diviene «mentre il cuore d'Italia»;
- «si alleava in un coro» porta a «si accendeva in un coro», a «sanguinava in un coro» e infine a «si gonfiava in un coro».

Le parole di volta in volta provate, infatti (ancora / il cuore; alleava / accendeva / sanguinava / gonfiava), rispondono a esigenze fonetiche e metriche oltre che semantiche, dal momento che ognuno dei termini introduce delle sfumature diverse di significato e in alcuni casi variazioni di ampia portata; le corrispondenze foniche, invece, sono più che evidenti: i termini, infatti, condividono la posizione degli accenti e il metro, oltre a contenere numerose affinità nei suoni. La carta conferma un modo di procedere per tentativi, chiaramente rivolti a cercare un equilibrio tra le esigenze espressive da un lato e quelle metriche e fonetiche dall'altro.

L'esempio si presta a dimostrare come questo approfondito lavoro sulla parola entrasse in relazione con le altre componenti della canzone, tessendo una trama difficilmente divisibile. I versi ottenuti («Mentre il cuore d'Italia / da Palermo ad Aosta / si gonfiava in un coro / di vibrante protesta»), se letti sulla carta, trasmettono un barlume di speranza in una situazione apparentemente irrecuperabile, un'apertura verso la possibilità di un dissenso diffuso in tutta la penisola. Eppure, il senso che voleva essere comunicato non era propriamente questo. «Questo popolo – avvertono le note di presentazione del disco – non protesta più e se lo fa, la sua indignazione assume il valore e la risonanza di un coro di cicale».⁸² Dunque, quello che potrebbe sembrare una breccia, volta a ristabilire la speranza in una situazione sentita come stagnante, si rivela essere, invece, priva di sostanza. L'unico elemento che poteva indurre a questa interpretazione solo a partire dal testo è, col senno di poi, un'eccessiva enfasi retorica insita nei due versi conclusivi «si gonfiava in un coro / di vibrante protesta», che in effetti non è così congeniale allo stile poetico di De André. La specifica lettura data alla parola “protesta” come assordante cicaleggio, invece, viene prevalentemente comunicata da altri due elementi, entrambi distinti rispetto al testo. In primo luogo, il suono di cicale che chiude la canzone e che viene anticipato dall'allitterazione contenuta nel verso «di vibrante protesta»; quest'ultimo, inoltre, è cantato con una evidente inflessione genovese, che irrompe in una performance contraddistinta da una dizione quasi perfetta e da un'interpretazione profonda e intensa. In occasione di alcune esibizioni live, il tratto risulta ulteriormente enfatizzato: nella versione del brano inclusa nel disco live *1991 Concerti*, ad esempio, lo stacco rispetto alla strofa è decisamente più netto. Questo ha l'effetto di un rovesciamento di significato, mettendo in discussione la serietà fin troppo manifesta nel testo. Anche Dori Ghezzi, in una recente conversazione,⁸³ mi ha confermato l'intenzione di rendere l'effetto del vuoto cicaleggio con l'inflessione genovese, chiarendo come in quel contesto, una precisa scelta performativa portasse a una vera e propria “presa in giro” amara della situazione.

Si conferma, anche in questa occasione, quanto notato nei documenti archivistici più datati a proposito della tendenza a lavorare a partire dalle parole collegate da rima; allo stesso tempo, emerge una ricerca più mirata alla caratterizzazione di alcune espressioni chiave, che assumono dei ruoli centrali nell'economia del testo poetico: nel caso specifico, “vibrante protesta” costituisce una vera e propria polarità semantica, anche in virtù di una forte carica

⁸² Presentazione dell'album *Le nuvole* (1996): AFDA, IV/37, p. I.53, cfr. FABBRINI/MOSCADELLI 2012, p. 236.

⁸³ Dori Ghezzi, intervista inedita (Siena, 13 maggio 2019).

espressiva, ottenuta mediante la combinazione di scelte musicali, retoriche, fonetiche e performative.

3.3 Nuove soluzioni musicali

Nel nuovo modello di canzone che si viene a configurare in questo periodo, si intensifica anche la ricerca di soluzioni simboliche nella musica e nell'arrangiamento, sempre in linea con il progetto artistico di volta in volta scelto. Un documento rinvenuto nell'Archivio De André [IV/118 cc. n.n. (1-2)] costituisce una testimonianza in tal senso interessante: si tratta di un foglietto sciolto, inserito in una cartellina comprensiva di materiale preparatorio per *Anime salve* (1996), ma non contiene riferimenti diretti al disco; non è detto quindi che sia da datare negli anni immediatamente precedenti all'anno di pubblicazione. La carta, della quale si riporta di seguito la trascrizione, contiene un elenco autografo di appunti riguardanti dischi e musicisti berberi e nordafricani:

I canti dell'atlas

Musica berbera (la maggior parte delle interpreti sono donne. Canti per matrimoni o per circoncisioni. Normalmente i suonatori sono uomini non vedenti.

1) e 11) strumento ritmico del primo pezzo bandir con un'anima di filo di pelle vibrante sulle battute. Il grido delle donne berbere si chiama ZAGHRUDAH

Diurd Djura

1) facciata B: ninnananna: uso di strumenti occidentali su melodia berbera

1) facciata A: canto di libertà (ritmica interessante)

Reinette l'Oranaise

Ebreica suonatrice di oud che canta in arabo: tutte canzoni amorose

Le Rai

1° pezzo A

Corano italiano (UTET) del '60 della fine 70 e anni 80.

CHEB MAMÌ moderno ma interessante per melodia e per testi

KHALED (cassetta) molto bello.

2° brano prima facciata. * Se ce ne sono altri

SHABABA (flauto tutto da vibrare con la bocca)

CHAB-SAHRAOUI (cassetta)

Sud Algeria: molto interessante.

1° pezzo (molto bello) facciata B 1° pezzo

CHAB HAMID e ZEOUANIA (cassetta)

Strano sapore portoghese. Non interessante

FARID FERRAGUI (cassetta)

MUSICA BERBERA + ARABA (influenza effetto siria)

Uomo e donna (molto interessante ottima liutista) (3° 1° facciata)

*ascoltarne altri di Farid

[AFDA, IV/118 cc. n.n. [1-2]]

Tra i titoli e i nomi citati si riconoscono *I canti dell'Atlas* a cura di Taos Amrouche (1976) e dischi non precisati di Cheb Mamì, Cheb Khaled, Chab-Sahraoui, Farid Ferragui. Il documento fotografa con tutta probabilità una prima ricognizione sulla musica del Nord Africa, presumibilmente seguita da approfondimenti sulla produzione di alcuni tra i nomi segnalati (lo suggeriscono espressioni quali «se ce ne sono altri», «ascoltarne altri di Farid»). Colpiscono i commenti sugli strumenti musicali utilizzati, sulle circostanze in cui venivano eseguiti i canti, e anche su precisi elementi dei brani ascoltati («ritmica interessante», «moderno ma interessante per melodia e testi»). Questo tipo di osservazioni sono molto simili a quelle rinvenute sulle copertine o nei frontespizi dei libri, comprensivi della segnalazione delle pagine da prendere in considerazione nel lavoro di scrittura. In quella circostanza, e molto probabilmente anche in questa, le annotazioni erano parte integrante dell'attività creativa, che come precedentemente osservato comprendeva una fase di studi di temi, aree culturali, concetti. La carta descritta è indicativa del passaggio da una cura del suono con finalità prevalentemente descrittiva (si ricorderà, a tal proposito, il ruolo degli interventi bandistici di *Bocca di rosa*) alla scelta di soluzioni che non vogliono dare una semplice caratterizzazione ambientale o geografica, ma che partecipano attivamente da un punto di vista semantico al tema raccontato.

Un chiaro esempio di trasformazione risale al 1981 e all'arrangiamento del disco *Fabrizio De André* conosciuto come “*L'indiano*”. La traccia su cui mi interessa focalizzare l'attenzione è l'*Ave Maria*, reinterpretazione dell'omonimo brano appartenente alla tradizione musicale sarda, noto anche come *Deus ti salvet Maria*. In questo caso, le persone coinvolte sono i due autori Fabrizio De André e Massimo Bubola, l'arrangiatore e interprete Mark Harris (nelle vesti di pianista e in quelle insolite di cantante) e i tecnici dello studio di registrazione. Il brano aveva avuto una certa diffusione a livello nazionale con la versione di Maria Carta, che nel 1974 lo aveva cantato nel popolare programma *Canzonissima*, ma anche grazie ad alcune pubblicazioni discografiche dedicate alla musica della Sardegna, come la raccolta *Canti popolari del folklore sardo* della Fonit Cetra (1976). L'attenzione dei due autori si sofferma in particolare sull'arrangiamento di Albino Puddu, firmato nel 1976 per il gruppo sardo Is Cantores.⁸⁴ Mark Harris ha ricordato di essere stato lasciato abbastanza libero nelle scelte musicali, salvo un'unica indicazione ricevuta da De André, quella di includere nel suo arrangiamento qualche tipo di riferimento ai Pink Floyd. Harris ha dichiarato di non conoscere il motivo della richiesta, ma di essersi prontamente adoperato per esaudirla:

D. Quando dovevi arrangiare i brani De André ti dava qualche indicazione?

R. Mi dava generalmente carta bianca, ma poteva capitare di ricevere delle indicazioni, come nel caso dell'*Ave Maria*, che non dovevo cantare io! [...] Fabrizio mi ha detto semplicemente “fammelo alla Pink Floyd”. Un po' il discorso dei Pink Floyd c'era già nell'aria, infatti avevo sentito delle cose che Bubola e Fabrizio avevano fatto che li ricordavano inequivocabilmente. Comunque, l'indicazione era un po' generica, tipo Pink Floyd in che senso? “Fai tu” mi ha risposto.⁸⁵

⁸⁴ Il brano è pubblicato nel disco *La mia città* del 1976.

⁸⁵ Mark Harris, intervista inedita (Milano, 11 marzo 2017).

La scelta di Harris ricadde sul riutilizzo di una pratica che aveva caratterizzato il *sound* del gruppo britannico e che era divenuta nel tempo uno dei simboli della loro personale sperimentazione musicale: la tecnica di ri-registrare i nastri al contrario.

Io a casa avevo *Meddle*, l'unico disco dei Pink Floyd che avevo a Milano perché la maggior parte dei miei dischi era ancora a Roma, e lì c'era *One of These Days*. Io, conoscendo già bene la tecnica di girare il nastro, di metterlo al contrario, che in Italia non si usava ancora, ho pensato: "questo è un simbolo dei Pink Floyd, che nessuno usa, lo uso sulla batteria, sui piatti così..." e infatti mi ricordo che il fonico, uno dei massimi fonici italiani dell'epoca, su al Castello di Carimate, all'inizio si rifiutava. Io gli dicevo: "senti Ezio,⁸⁶ prendiamo le bobine e giriamo i numeri dei canali, dobbiamo ri-registrare al contrario" e lui era talmente sconvolto da questa idea... mi diceva "ma si rovinano le testine", e io "ma che si rovina, ma scusa quando tagli un pezzo di nastro è la stessa cosa, non succede niente" e infatti è andato tutto bene...".⁸⁷

L'*Ave Maria* è sostenuta da una trama pianistica, che oltre ad assumere una funzione armonica assolve anche quella melodica, riproducendo sia il tema principale (nell'introduzione), sia la frase musicale che aveva contraddistinto la versione di Puddu. L'elemento caratterizzante dell'arrangiamento della versione di De André consiste proprio nell'utilizzo di una serie di effetti, prodotti sia da una chitarra elettrica interessata da un importante riverbero, sia dalle registrazioni di piatti al contrario, scelte quale marchio "alla Pink Floyd". Queste ultime assumono una posizione centrale, anche in considerazione della prevalenza delle sezioni strumentali rispetto a quelle cantate. Se già all'indomani della pubblicazione del precedente disco *Rimini* (1978) De André aveva dichiarato di aver voluto «adeguare il discorso musicale all'evoluzione della musica rock» [De André in MANGIAROTTI 1978], si potrebbe ipotizzare che il riferimento ai Pink Floyd quale emblema di sperimentazione nel rock andasse proprio in questa direzione. In più, seguendo un'indicazione di Massimo Bubola, il collegamento potrebbe essere stato dettato da un'esigenza di coesione musicale all'interno del disco. Infatti, il musicista veneto ha spiegato in un'intervista come nell'intenzione di De André ci fosse la creazione di un «racordo sonoro che legasse i brani l'uno all'altro, momenti di suoni d'ambiente e legature sinfoniche», tenendo a mente proprio il modello dei Pink Floyd [Bubola in COTTO 2006, p. 73]. L'esempio è utile per rilevare l'incidenza delle singole personalità nella costruzione di ciascun brano. Nel caso specifico sono ben visibili i tratti caratterizzanti dello stile di Mark Harris: oltre alla presenza del pianoforte, emerge infatti una certa familiarità con la sperimentazione, acquisita nella sua esperienza musicale e in particolare nelle incursioni nella musica elettronica. Come si avrà modo di spiegare nel prossimo capitolo, inoltre, la rilettura di materiali popolari in chiave moderna costituiva una cifra distintiva del disco in questione, divenendo un tramite efficace per stabilire una connessione tra civiltà lontane (nello spazio, nel tempo o nella cultura) e la contemporaneità.

⁸⁶ Ezio De Rosa, storico fonico italiano che in quel periodo lavorava agli Stone Castle Studios di Carimate.

⁸⁷ Mark Harris, intervista inedita (Milano, 11 marzo 2017).

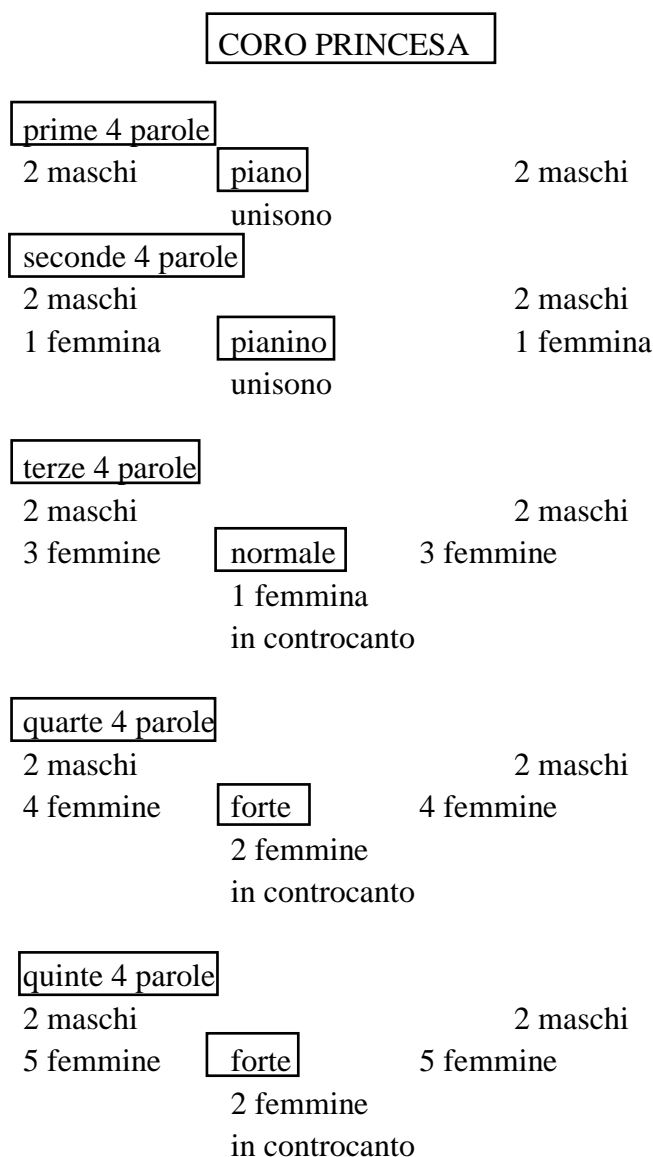
Un simile approccio, dove l'arrangiamento diviene a tutti gli effetti partecipe delle ragioni espressive e tematiche, raggiunge risultati molto elevati con la pubblicazione di *Anime salve* (1996), dove la scelta di alcuni strumenti musicali – specialmente se “inconsueti” rispetto a una certa prassi esecutiva – viene ad assumere un valore in qualche modo affine a quello della parola nel testo poetico, divenendo una vera e propria polarità semanticamente densa, sintesi estrema di concetti molto più estesi. Un caso emblematico è quello di alcuni strumenti impiegati in *Khorakhané (A forza di essere vento)*. In un'intervista del 2012 rilasciata ad «A/Rivista anarchica», Piero Milesi⁸⁸ spiega ad esempio come, secondo lui, il grande merito del nomadismo sarebbe stato quello di diffondere nella nostra tradizione alcuni strumenti musicali: «gli strumenti che noi abbiamo adottato, dal violino allo stesso pianoforte (che in origine arriva dal cimbalom), sono strumenti provenienti dall'area indiana, ed è il nomadismo che ha permesso loro di divulgarsi in Occidente» [Milesi in SABATINI 2012]. Alla luce di queste dichiarazioni la presenza del cimbalom in *Khorakhané*, oltre a offrire una caratterizzazione musicale dei rom, assume una forte carica simbolica, divenendo sul piano sonoro testimonianza di una raffigurazione positiva del nomadismo quale veicolo di cultura.

In *Anime salve* (1996), in molti casi, anche le scelte musicali divengono rappresentative del tema raccontato, così come testimoniato dal caso di *Princesa*. La canzone riprende la vicenda raccontata nel romanzo omonimo del 1994 di Fernanda Farias De Albuquerque e Maurizio Iannelli, riguardante la storia di un giovane *viado* brasiliano. In una bozza di un testo conservato nell'archivio senese, probabilmente destinato a un'intervista, De André definisce la canzone «una sequenza di metamorfosi di un essere umano»,⁸⁹ sintetizzando il motivo ricorrente della vita di Fernandinho e, allo stesso tempo, indicando il nocciolo tematico della canzone [MOSCADELLI 2017]. Quest'ultima segue il principio della stroficità contrastiva secondo il classico schema AABA (ripetuto tre volte), dove B rappresenta il momento del tormento e dell'affiorare delle controversie, segnando allo stesso tempo le tappe delle trasformazioni. Il brano si chiude con un coro, il quale decreta l'apertura della forma precedentemente descritta, ed è su questa sezione che desidero soffermarmi brevemente.

Si tratta di un coro che rievoca la vicenda del protagonista mediante delle parole emblematiche che, come spiega De André nel citato documento, «vogliono rappresentare semplicemente i segni sulla pelle che porta un comune mortale dalla vita particolarmente difficile». La particolarità del coro, cantato in brasiliano, nel quale converge anche la sezione strumentale presentata al termine della quarta e dell'ottava strofa, consiste nel progressivo mutamento delle voci impiegate, secondo uno schema appuntato da De André in una pagina di un block notes (AFDA, IV/118, c. I.11 *verso*), conservato oggi nell'Archivio di Siena e trascritto di seguito:

⁸⁸ Piero Milesi (1953-2011) è stato co-produttore, arrangiatore e direttore d'orchestra del disco *Anime salve* (1996).

⁸⁹ AFDA, G.VI.24 (già IV/41 e IV/65), cit. in MOSCADELLI 2017, p. 216.



Lo schema evidenzia un progressivo crescendo, provocato dall'aumento esponenziale delle voci impiegate e dell'intensità di esecuzione (dal "piano" delle prime quattro parole fino al "forte" delle ultime); si evince, inoltre, il sovrapporsi di sempre più numerose voci femminili alle iniziali due voci maschili, fino ad arrivare, a conclusione del coro, alla netta prevalenza delle donne. La valenza simbolica di questa scelta è più che evidente e mira a costituire una sintesi efficace poetico-musicale del cuore della canzone: la metamorfosi del protagonista è raccontata con la successione di parole giudicate rappresentative della sua esperienza, ma anche mediante la rappresentazione sonora della conquista di una nuova identità femminile.

4. La registrazione come banco di prova

Stando a quando emerso, le fasi di ideazione e composizione si configurano come un lento percorso di ricerca e di approfondimento, che a partire dalla rielaborazione di un modello particolarmente incisivo – quello del cantastorie – si trasforma nel tempo, trovando la sua linfa vitale nella rielaborazione di istanze e materiali del mondo circostante, secondo una personalissima poetica. Si assiste, in tal senso, a uno sfruttamento sempre più consapevole e approfondito delle potenzialità della canzone, realizzato mediante la coordinazione di gruppi di lavoro variegati. Si delineano, allo stesso tempo, delle costanti che risultano intimamente legate al lavoro creativo, seppur modellate nel tempo agli stili di volta in volta impiegati. Il primo punto fermo di una produzione fortemente eterogenea riguarda l'importanza attribuita alla parola cantata, che rappresenta in ogni momento la componente principale da valorizzare e mettere in evidenza. Sia quando accompagnato dalla sola chitarra, sia quando inserito in un contesto musicale più complesso, il canto doveva essere sempre perfettamente comprensibile, costituendo il centro del lavoro compositivo. Una simile esigenza condizionava prima di tutto le ragioni della scrittura, ad esempio incoraggiando l'utilizzo di consonanti sonore e modellando le parole in funzione di una loro resa ottimale nel canto. La consultazione di alcuni documenti archivistici permette di verificare che i fattori ritmici e fonetici erano talmente importanti da rappresentare in alcuni momenti un vero e proprio stimolo per lo sviluppo della narrazione. L'abitudine di ragionare per gruppi di parole, accumulati da qualche tipo di figura di suono – sia questa una rima, un'assonanza, una consonanza, un'allitterazione – ricorre in molte occasioni e si rivela una costante che attraversa tutta la produzione. Lo stesso principio investiva anche le scelte musicali, non solo nell'ideazione di linee melodiche lineari e tese a mettere in evidenza la parola, ma anche nell'orientamento sempre più marcato a contribuire all'espressività del tema narrato sfruttando il linguaggio della musica, lavorando sull'armonia, sulla melodia, sull'arrangiamento, sulle scelte timbriche. Come si avrà modo di spiegare nel prossimo capitolo, il bisogno di collocare il canto in primo piano influiva profondamente anche nelle azioni legate alla registrazione e al missaggio, stabilendo il prerequisito principale da tenere a mente nel lavoro nello studio di registrazione. Questo dato è uno stimolo a considerare l'importanza del fattore dell'ascolto, che costituisce un ulteriore e decisivo punto di contatto con il lavoro del cantastorie. La cura della musicalità intrinseca al verso, esplicitata con la creazione di ritmi e di rimandi per favorire l'attenzione dell'ascoltatore secondo i principi basilari dell'oralità musicale, è un dato che si riscontra sin dalle canzoni più datate e che si scopre mantenuto negli anni sebbene in forme diverse. In particolare, a partire dagli anni Settanta subentra l'esigenza di cercare soluzioni alternative a schemi metrici e rimici serrati, arrivando a modellare gli stessi elementi secondo modalità più intimamente legate ai bisogni espressivi. La ricerca di nuove tecniche di scrittura passa dal confronto con la nuova generazione dei cantautori (vedi il caso di De Gregori), il cui esempio è ben presto assorbito nell'ambito di una poetica personale.

Quanto emerso nel corso del capitolo conferma come i testi poetico-musicali fossero il risultato di un'operazione meditata e mai affidata all'improvvisazione. È senz'altro vero,

infatti, che l'ideazione afferiva a un momento preliminare alla produzione vera e propria: il caso di De André si distingue per un lavoro "a tavolino" attento e strutturato, eventualmente condiviso con uno e più co-autori e che molto poco ha a che fare con la creazione estemporanea e collettiva delle canzoni direttamente nello studio di registrazione. È altrettanto vero, tuttavia, che il prodotto realizzato in fase preliminare si configurava sempre come provvisorio, in attesa di una revisione generale e di un controllo della sua resa, contestualizzati preferibilmente nelle fasi di registrazione e di missaggio. Fino alla conclusione dell'iter creativo, infatti, il testo poetico-musicale continuava ad essere metabolizzato, verificato, rielaborato sulla base delle suggestioni derivanti dalle altre azioni, in un continuo scambio di stimoli e di idee.

Il primo e più importante banco di prova riguardava senz'altro l'organizzazione musicale e formale: almeno fino a tutti gli anni Ottanta, ovvero prima dell'avvento del computer, era solo durante le sessioni di registrazione che era possibile sentir "suonare" i brani per la prima volta. La fase di produzione, pertanto, costituiva un momento fondamentale per verificare l'efficacia delle soluzioni prospettate. La conversazione con Mark Harris ha permesso di mettere in luce come le proposte fossero continuamente sottoposte a negoziazioni. Se infatti il lavoro attorno a un tema stabilito indicava una strada che tutti i partecipanti erano tenuti a seguire, allo stesso tempo le scelte dovevano essere approvate secondo esigenze di vario tipo, anche di ordine pratico ed economico. È emerso come la verifica dell'arrangiamento si configurasse quale importante momento di confronto di tipo corale: per la prima volta il testo composto e conosciuto prevalentemente dagli autori si apriva a una terza persona (l'arrangiatore) e quindi a un altro gruppo di persone (i musicisti). È questa una fase che più di altre doveva rispondere a esigenze di praticità e fattibilità, anche a rischio di dover rinunciare a soluzioni efficaci da un punto di vista musicale. Interessante a tal proposito quanto raccontato da Harris a proposito dell'arrangiamento iniziale della canzone *Fiume Sand Creek*,⁹⁰ che aveva riscosso gran successo tra i musicisti in sala, poi modificato in studio in favore di un ritmo più regolare, sostanzialmente per favorire l'ingresso del canto:

Lui [De André] aveva studiato con un sudamericano,⁹¹ e quindi certe tecniche di musica sudamericana le conosceva. Ad esempio, l'arrangiamento di *Franziska* l'ha fatto tutto lui. Prendiamo *Fiume Sand Creek*, nel quale si riconoscono alcuni riferimenti ad alcuni brani dei Pink Floyd; all'inizio l'arrangiamento era basato su un basso tipo salsa, ma poi alla fine è stato molto semplificato... [canta la versione definitiva] Però all'inizio era basato su una ritmica salsa [canta] ed era bellissima, ma lui non riusciva a cantarci su, diceva "Belin dov'è il battere?". E questo anche per *Dove fiorisce il rosmarino* [*Canto del servo pastore*], l'arrangiamento iniziale era molto diverso.⁹²

Nelle dichiarazioni del musicista echeggiano alcuni dei presupposti teorici sulla creatività osservati nel capitolo precedente. In primo luogo, si rileva la profonda influenza

⁹⁰ Testo e musica di Massimo Bubola e Fabrizio De André, in *Fabrizio De André* (1981).

⁹¹ Si tratta del colombiano Alex Giraldo, cfr. VIVA 2000, p. 40.

⁹² Mark Harris, intervista inedita (Milano, 11 marzo 2017).

dell'ambiente culturale, che nel caso specifico si materializza nel modello dei Pink Floyd, che proprio negli anni immediatamente precedenti alla lavorazione del disco avevano pubblicato le pagine più importanti della loro discografia. Si delinea inoltre l'importanza dell'esperienza del singolo, o meglio di tutti i singoli coinvolti, ognuno dei quali è portatore di un differente bagaglio di conoscenze e modelli: se la ritmica chitarristica di un brano come *Franziska*⁹³ affiora dagli studi giovanili di De André con un maestro di chitarra sudamericano, le sperimentazioni e le proposte per così dire "irregolari" di Harris risentono fortemente del suo ricco e variegato percorso musicale. Come ha raccontato lui stesso nel corso dell'intervista, egli aveva lavorato negli anni Settanta con Alvin Curran, ma soprattutto, pochissimi anni prima di incontrare De André (nel 1975) aveva partecipato, insieme a James Senese, Franco Del Prete e Tony Walmsley, alla fondazione del gruppo Napoli Centrale, caratterizzato da un particolarissimo sincretismo tra jazz, rock progressive e un'attenzione mirata alle sonorità tradizionali italiane. La sua testimonianza, infine, aiuta a demistificare il lavoro di scrittura, mettendo in luce i modelli (e quindi sollecitando la rinuncia al mito dell'originalità) ma anche chiarendo come le scelte artistiche dovessero prima di tutto rispondere a criteri di fattibilità tecnica.

È sempre la registrazione ad aprire ulteriori questioni riguardanti il timbro vocale e il confronto con il suono registrato, divenendo un importante momento di verifica anche per il testo scritto, che proprio in questa occasione si svelava apertamente tramite il canto. Numerose testimonianze riferiscono dell'abitudine di De André di continuare a fare aggiustamenti fino all'ultimo momento, proprio in base alla resa della parola cantata nel momento della registrazione. Ha ricordato a tal proposito Franco Mussida in riferimento alle registrazioni della *Buona novella* (1970):

Lo vidi fare piccole correzioni. Forse una 'a', una 'e', un 'ma'. Fino a un attimo prima di cantare si concedeva il tempo di cambiare. Arrivava in studio con i testi scritti, ma la meticolosità stava proprio nel fatto che una volta ultimati, pur essendo un frutto meditato, erano ancora aperti, pronti per ricevere piccole eventuali correzioni dell'ultimo momento [Mussida in FONDAZIONE DE ANDRÉ 2015, p. 82].

La carta E.14 [IV/165, Appendice B: Figura 14, p. 248] permette di visualizzare le limature di cui parla Mussida, ovvero quei piccoli aggiustamenti, prevalentemente legati alla resa del verso cantato, fatti a ridosso della registrazione. Il testo stampato di *Anime salve*⁹⁴ è in questo caso corredato da minime variazioni (congiunzioni e articoli inseriti o eliminati, una parola ripetuta) che non incidono a livello semantico, ma sono volti a favorire una maggiore scorrevolezza del canto: viene introdotta una "e" ai versi 3, 10, che invece è eliminata ai versi 5 e 11; alla riga 13 viene aggiunto a penna l'articolo "gli", mentre "nella" viene cambiato in "della". La modifica di maggiore entità riguarda l'introduzione della parola "saranno" prima del verso «rincorse morsi affanni per mille anni», andando a rafforzare l'anafora già presente nei due versi precedenti. È possibile notare altri interventi di questo

⁹³ Testo e musica di Massimo Bubola e Fabrizio De André, in *Fabrizio De André* (1981).

⁹⁴ Testo e musica di F. De André e I. Fossati, pubblicata nel disco omonimo (1996).

tipo nei fogli di lavoro riguardanti *La domenica delle salme*. Il foglio H.130 della cartellina IV/29 [Appendice B: Figura 15, p. 249] fotografa una versione della canzone molto a ridosso della registrazione, nella quale è possibile rilevare alcune modifiche nei primi sette versi: “nella” sostituito con “dalla” al terzo verso (correzione molto simile a quella rilevata nella carta precedente); al quinto verso, “individuarlo” è sostituito con un più musicale e fluido “seguirlo”, che comporta la riduzione del numero di sillabe del verso, dalle undici iniziali alle nove della nuova versione; poco più in basso, un “appesa” diventa “accesa”, trovando così un migliore accordo con la lampadina del verso successivo. Da notare, inoltre, le prove di parole con significato differente e suono simile – accesa/appesa/arresa – in alto a destra del foglio, un altro esempio di ricerca a partire dalla componente più prettamente sonora delle parole, simile a quelli osservati nel corso del capitolo.

La carta A.33(3) della cartellina IV/02 [Appendice B: Figura 18, p. 250] fotografa il lavoro svolto durante la realizzazione della canzone *Sally*,⁹⁵ sono visibili, infatti, i numeri dei canali del mixer dai quali prendere le registrazioni del verso relativo. Si notano delle modifiche affini a quelle notate negli altri documenti: al verso 9 la parola “attraversare” perde la sillaba iniziale e diviene “traversare”, mentre nella penultima strofa il verso «le sue bambole *di gomma* adescavano i signori» viene modificato in «*sulla strada* le sue bambole adescavano i signori». ⁹⁶ Anche in questo caso, la variante apportata non incide nel significato complessivo: entrambi gli interventi sono orientati a favorire il canto, a partire da una maggiore musicalità e scorrevolezza dei versi. Si notano, inoltre, alcune frecce relative alla sistemazione dei volumi e delle “p” sottolineate (ai versi 10, 12, 13, 17, 19, 25), che probabilmente riguardano dei suoni da rivedere o i passaggi a cui prestare attenzione durante l’esecuzione. L’attenzione posta alla consonante “p”, confermata ulteriormente dalla modifica di “appesa” in “accesa” emersa nel caso della *Domenica delle salme*, potrebbe essere legata alla caratteristica tipica della consonante occlusiva bilabiale sorda di creare dei colpi involontari nel suono registrato, ostacolandone in qualche modo la musicalità. Questa eventualità è rafforzata dall’abitudine di cantare molto vicino al microfono, di cui si parlerà nel prossimo capitolo. Si può dunque supporre che fossero previsti degli interventi mirati per sistemare eventuali rumori dettati dalla vicinanza e che potevano in alcuni casi interferire con la limpidezza della registrazione. Il dato rilevato suggerisce inoltre la possibilità di una selezione preventiva, orientata a evitare già in fase di scrittura quei suoni che avrebbero potuto creare dei problemi durante la registrazione. Specialmente negli anni della registrazione analogica, infatti, l’intervento del tecnico sulla bobina era ancora fortemente legato a una dimensione artigianale e la correzione degli errori di suono era senz’altro meno agevole e automatica.

In alcuni casi, il controllo della resa delle parole in fase di registrazione poteva suggerire delle modifiche di maggiore entità, introducendo cambiamenti di significato anche abbastanza bruschi. Un esempio riguarda *Prinçesa*:⁹⁷ un’annotazione rivenuta nella carta 17

⁹⁵ Testo e musica di M. Bubola e F. De André, in *Rimini* (1978).

⁹⁶ Corsivi miei.

⁹⁷ Testo e musica di F. De André e I. Fossati, in *Anime salve* (1996).

(*recto*) [Appendice B: Figura 16, p. 251] della cartellina AFDA IV/12⁹⁸ costituisce una ulteriore prova della tendenza a elaborare un'immagine di partenza anche mediante associazioni di suono. Nel verso 3 della quarta strofa si nota come l'iniziale «corro alla fiera dei desideri» fosse stato corretto in «corro al mercato dei desideri», con il conseguente cambio dell'articolo femminile in maschile. Tuttavia, il verso resterà incerto fino alla fine, tanto che, ancora a ridosso della registrazione, appare aperto a possibili varianti [c. E.19 in AFDA, IV/165, Appendice B: Figura 17, p. 249]. Infatti, la scelta finale sarebbe caduta su una nuova parola, “incanto” («corro all'incanto dei desideri»), che apre un'area semantica completamente diversa, sicuramente più positiva e dal carattere “sognante”, ma che è vicina a “mercato” per una certa corrispondenza fonica: mer-cà-to / in-càn-to. Interessante sottolineare come la nuova parola guadagni in musicalità, specialmente nella prima sillaba e nell'unione con la preposizione articolata che la precede (*all'incanto*).

Dalle scansioni di alcune carte appartenute a Piero Milesi (in particolare *Disamistade_003*) è possibile osservare un esempio simile a quello precedente. In questo caso si nota come l'incertezza su un verso del brano *Disamistade*⁹⁹ – già evidente negli appunti di lavoro inerenti alla gestazione del brano¹⁰⁰ – non fosse ancora risolta in fase di registrazione, concentrandosi su due soluzioni di senso opposto: «e la disamistade *si oppone* alla nostra sventura» e «e la disamistade *si aggrega* alla nostra sventura». ¹⁰¹ La scelta definitiva tra i due termini, dai ricordi dello stesso Milesi,¹⁰² fu affidata alla migliore resa sonora della parola “oppone”, un altro dato significativo per la comprensione del delicato equilibrio esistente tra esigenze semantiche e fonetiche. L'annotazione è presente anche nella carta E26 [AFDA IV/165], pubblicata nell'Appendice B [Figura 19, p. 251].

Che questa operazione di controllo fosse una tappa obbligata dell'iter creativo – da percorrere in una fase avanzata di scrittura, presumibilmente a partire dalla pre-produzione e durante la produzione – lo si può intuire dalla sistematicità degli interventi appena descritti, che sono stati scelti quale rappresentanza di un gruppo ben più nutrito e che afferiscono a un periodo molto ampio. Una prova ulteriore a sostegno di questa ipotesi è fornita da una pagina del quaderno utilizzato per la lavorazione del disco *Crêuza de mă* (AFDA IV/200), più precisamente la pagina L.44. Questa contiene un promemoria in 5 punti di cose da fare o, come indica il titolo, «da controllare»:

- 1) METRICA VERSI (se è eufonica),
- 2) BATTERE E LEVARE DELLE FRASI ALL'INIZIO (se non si incastrano con la ritmica) – ACCENTI INTERCALARI
- 3) TONALITÀ E NUMERO VERSI
- 4) VERSIONE CANTATA MAURO
- 5) VERSIONE SENZA CANTO PREMIX DUE PISTE DI CUI UNA LIBERA

⁹⁸ AFDA, IV/12: c. 17 (*recto*). Cfr. FABBRINI/MOSCADELLI 2012, p. 213.

⁹⁹ Testo e musica di F. De André e I. Fossati, in *Anime salve* (1996).

¹⁰⁰ Ad esempio, nelle prove di versi appuntate sulle ultime pagine della copia di *Perché leggere i classici* conservata in archivio [AFDA, CALVINO 1991].

¹⁰¹ Correzione autografa di Fabrizio De André nelle carte Piero Milesi, *Disamistade_003*, corsivi miei.

¹⁰² Testimonianza riferita in occasione della consegna delle scansioni di alcuni documenti di sua proprietà al Centro studi De André.

Il primo punto riassume quanto osservato in precedenza e conferma come la verifica dell'eufonia del verso fosse un'azione ulteriore di controllo che si collocava in una fase molto avanzata nei lavori di produzione, praticamente a ridosso della registrazione della linea del canto; infatti, dal quinto punto sappiamo che, nel caso in questione, era stata già registrata la base strumentale, sulla quale sarebbe stata inserita in un secondo momento la voce registrata. Il secondo punto suggerisce la possibilità che un la supervisione del testo poetico-musicale dovesse essere fatta anche in relazione alla musica, specialmente per quanto riguardava gli accenti del verso rispetto al ritmo.

Gli esempi riportati mostrano chiaramente come il lavoro di artigianato compiuto sul testo continuasse anche in studio di registrazione, andandosi a integrare con le ricerche che interessavano la forma musicale, il suono e la performance: anche grazie al progressivo prendere forma della parte più strettamente musicale della canzone si potevano sciogliere gli ultimi nodi, quindi affinare le scelte interpretative, definire le incertezze e fare gli ultimi aggiustamenti al testo. Il percorso tracciato attraverso i materiali di lavoro rafforza inoltre l'opportunità di ragionare in termini di equilibri: il concetto da esprimere, spesso e volentieri sintetizzato in una parola rappresentativa o in una rima, veniva gradualmente “messo in forma” secondo un avanzare graduale “per tentativi”, guidati generalmente da esigenze legate alla metrica e al ritmo, oltre che da una ricerca lessicale condotta anche sulla base di ragioni fonetiche. La scrittura veniva concepita secondo una precisa previsione della sua resa nel canto, la quale era puntualmente testata mediante la registrazione, andando a sovrapporsi alle esigenze specifiche legate alla musica e alla realizzazione della traccia audio, la cui analisi sarà oggetto del capitolo successivo.

CAPITOLO III

Dalla “*song*” alla “*track*”: De André nello studio di registrazione

The creative process isn't just the three-minute song. It's literally making the cords you're going to use on the microphones and deciding what microphone and amp you're going to use. It's all part of the process down to that final moment where I have to turn it loose and send it off to the manufacturing process.¹

Nell'ambito dei precedenti studi sulla produzione di Fabrizio De André, l'aspetto sinora meno indagato è quello relativo al passaggio dalla canzone alla traccia audio, ovvero quell'insieme di scelte e azioni che generalmente si collocano nelle fasi di produzione (registrazione, editing, missaggio) e post-produzione (mastering). Si tratta di un percorso molto importante e delicato, nel quale la bozza spesso molto provvisoria e incompleta di una canzone – generalmente affidata a dei provini, fase conclusiva della cosiddetta pre-produzione – si trasforma fino a divenire la versione pubblicata nell'album. Come già rilevato nel primo capitolo, il punto di avvio di una simile analisi risiede nella considerazione dei parametri legati al suono registrato quali aspetti intimamente connessi alla creatività musicale, ovvero elementi centrali e fortemente condizionanti, da leggere come parte integrante del processo creativo [LACASSE 2000b; MOORE 2012a, 2012b; WARNER 2009, ZAK III]. L'applicazione di queste sollecitazioni al caso De André è uno sprone a rinunciare a valutazioni incentrate sulla sola fase di scrittura del testo poetico-musicale, per quanto importante e dilatata, invitando a seguire il percorso artistico nella sua totalità.

Nel trattamento dei temi in questione, bisogna considerare come il lavoro nello studio di registrazione sia stato interessato nella seconda parte del Novecento da tanti e profondi cambiamenti, divenendo via via sempre più articolato con il graduale affinarsi delle possibilità tecniche. Come sostenuto da Simon Zagorski-Thomas, la storia della produzione

¹ Steve Ripley, fonico e *songwriter*. Cit. in ZAK III 2001, p. 98.

discografica è in fondo la storia dello sviluppo delle tecnologie che rendono possibili determinate soluzioni [ZAGORSKI-THOMAS 2014, p. 57]. Proprio per questa intima relazione che intercorre tra tecnologia e scelte estetiche, qualsiasi valutazione deve tener conto del contesto di riferimento, del luogo di lavoro, ma anche delle competenze e delle esperienze personali di tutti i professionisti coinvolti, aprendo ancora una volta la prospettiva in modo significativo nella direzione di una dimensione condivisa del lavoro. Riprendendo il modello della creatività a sistemi dell'ungherese Mihály Csíkszentmihályi [1997], applicato da Phillip McIntyre ai repertori *popular* [MCINTYRE 2008b, 2012; MCINTYRE/FULTON/PATON 2016], ricordiamo come il sistema del *domain* – all'interno nel quale interviene l'innovazione apportata dal singolo, a sua volta verificata dal gruppo sociale – costituisca proprio la condivisione di un insieme di conoscenze, anche di natura tecnica, ovvero di tutti quei condizionamenti pratici, sociali ed economici nei quali rientrano senz'altro gli strumenti tecnologici disponibili. È sufficiente pensare al passaggio dalla registrazione analogica a quella digitale, con conseguente aumento esponenziale del margine di intervento sui materiali registrati, oppure all'incremento progressivo dei canali di registrazione disponibili (dai tre dei primi anni Sessanta fino ai ventiquattro degli anni Novanta) per capire come questi fattori siano stati più che determinanti nella definizione del metodo di lavoro e degli obiettivi da raggiungere, ma anche nella resa e nella definizione di un certo suono. Bisogna poi considerare come, sempre all'interno dell'ampio sistema di cultura condivisa, oltre ai limiti tecnici, rientrassero tutte quelle consuetudini che a mano a mano iniziarono a consolidarsi e a contraddistinguere le sonorità tipiche delle varie epoche. Ruth Dockwray e Allan Moore [2010] hanno dimostrato ad esempio come a partire dagli anni Settanta in Inghilterra si stabilizzò in modo progressivo un modello di missaggio definito “*diagonal mix*”, che divenne talmente diffuso da essere considerato un procedimento normativo. Il lavoro svolto dai due studiosi si presta a essere preso quale esempio per lo studio del repertorio italiano della seconda metà del Novecento, sollecitando la contestualizzazione dei parametri evidenziati dalle analisi delle registrazioni e dei missaggi. Un confronto con l'ambiente circostante si rende infatti necessario per non scambiare soluzioni comuni quali tratti distintivi oppure, sul fronte opposto, per dare il giusto peso a scelte inusuali e in quanto tali potenzialmente portatrici di un'intenzione estetica.

Quanto emerso sinora si integra armonicamente con la definizione di traccia audio proposta da alcuni studiosi, un prodotto a metà strada tra tecnologia ed esigenze estetiche e caratterizzato dalla confluenza di varie componenti, la cui realizzazione può essere a tutti gli effetti considerata quale obiettivo principale del lavoro di produzione. Simon Zagorski-Thomas [2014] ha evidenziato come nella realizzazione di una registrazione convergano non solo gli elementi propri della “partitura musicale” (ritmo, armonia, melodia e strumentazione) ma anche tutte le caratteristiche di una (o più) performance. Anche secondo Allan Moore è utile parlare in termini di convergenza, come spiegato dettagliatamente nella distinzione tra *song*, *performance* e *track* [2012b, p. 15]: all'area della *song* appartengono tutti quegli elementi per così dire strutturali, come metro, ritmo, testo poetico, armonia e melodia; ciò che riguarda l'arrangiamento, la velocità, la tonalità, le scelte di produzione o lo stile rientra

invece nell’ampio regno della *performance*.² Il caso delle cover aiuta a inquadrare con maggiore sicurezza la differenza tra i due ambiti, ovvero tra l’ossatura di una canzone (*song*), che si mantiene sostanzialmente invariata nelle diverse versioni, e le scelte interpretative (*performance*), che possono contemplare differenze anche molto evidenti. Secondo lo studioso, la *track* nascerebbe dalla combinazione di *song* e *performance*, ovvero dalla concretizzazione e messa in forma dei parametri precedentemente descritti. Un simile modello, teso a segnalare la continuità tra una fase preliminare e il prodotto finito, sottintende una serie di azioni specifiche strettamente correlate alla realizzazione della traccia audio, riguardanti le modalità di registrazione, di missaggio e di post-produzione. D’altra parte, la distinzione proposta rischia di mettere in secondo piano la continuità esistente tra le fasi citate e l’impossibilità di attribuire azioni esclusive ai diversi momenti dell’iter, suggerendo piuttosto l’ipotesi di un andamento processuale continuo, interessato da luoghi e interventi di volta in volta specifici, ma allo stesso tempo teso a cercare un equilibrio costante tra obiettivi differenti ma complementari. Ciò vuol dire che *song*, *performance* e *track*, pur mantenendo delle caratteristiche specifiche, non possano essere considerate quali entità del tutto autonome, bensì come fasi di un percorso unitario [WARNER 2009]; in tal senso, ad esempio, la *song* è già pensata in previsione della sua futura registrazione, il che comporta delle conseguenze importanti a livello musicale e linguistico. Come si è già avuto modo di notare, inoltre, le sue componenti trovano una definizione soltanto nella fase di produzione, suggerendo l’opportunità di non isolare la composizione del testo poetico-musicale a una condizione esclusivamente preliminare.

Queste operazioni sono rese di volta in volta possibili grazie a un lavoro particolarmente complesso, che mette in gioco esigenze espressive, obiettivi artistici, ma anche specifiche competenze e abilità tecniche. Partendo da tale assunto alcuni studi hanno messo in luce le caratteristiche alla base di un lavoro strettamente partecipativo e condiviso, una dimensione che emerge con tanta più evidenza in quei contributi basati su una metodologia di indagine di tipo etnografico [GREEN/PORCELLO 2005; MEINTJES 2003]. In queste situazioni entrano in gioco dinamiche di negoziazione, deleghe di responsabilità e distribuzione di potere, secondo un sistema finemente strutturato e finalizzato al conseguimento di un obiettivo artistico comune. Tra le figure coinvolte, emergono quelle del produttore e dei tecnici di registrazione e di missaggio, che assumono il compito di tradurre gli obiettivi artistici in soluzioni tecniche, mettendo in gioco una buona dose di comprensione ed empatia [FELD/FOX *et al.* 2004]. Il seminario di etnomusicologia svoltosi nel gennaio 2019 presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia dedicato all’etnografia degli studi di registrazione ha messo in evidenza l’importanza della dimensione umana in questi contesti, mostrando chiaramente come il lavoro attorno a un progetto artistico passasse innanzi tutto per l’instaurarsi di un clima sereno e di fiducia reciproca, all’insegna del quale condividere il raggiungimento di un obiettivo comune.³

² Moore riprende e amplifica ulteriormente quanto già sostenuto da Albin Zak III nella distinzione tra *song*, *musical arrangement* e *track* [2001]. La differenza sostanziale introdotta da Moore consiste nell’ampliamento dell’arrangiamento musicale nel concetto più ampio di *performance*.

³ Atti del convegno in fase di pubblicazione.

È a partire da questi presupposti che si è ritenuto necessario prevedere un *focus* incentrato sul lavoro di De André nello studio di registrazione, con l'obiettivo di verificarne le caratteristiche, le finalità e gli obiettivi. La prospettiva che intendo seguire è un approccio che consideri il lavoro sul suono parimenti importante rispetto alle altre fasi creative, inquadrandolo all'interno dell'intero iter produttivo, quale naturale prosecuzione del lavoro di progettazione e di composizione del testo poetico-musicale. Per la natura del tema trattato, si è rivelata particolarmente utile in questa fase la realizzazione di interviste mirate a chi a vario titolo è stato coinvolto nel lavoro di produzione, nel tentativo di ricreare, seppur artificialmente, il carattere corale e condiviso del lavoro nello studio di registrazione.

1. «Credo più nel disco come mezzo di comunicazione»

Che la dimensione del live non fosse quella più congeniale a De André è cosa nota, così come è risaputo che, se escludiamo gli spettacoli giovanili [BORGNA 2009, p. 77; VIVA 2000, pp. 83-5]⁴ e qualche rarissima occasione pressoché informale, egli impiegò oltre dieci anni prima di decidere di esibirsi sul palcoscenico, nonostante le continue pressioni di pubblico, giornalisti e discografici. Fino al concerto alla Bussola di Sergio Bernardini del 15 marzo 1975 [VALDINI 2009], la sua immagine pubblica si reggeva esclusivamente sulla comunicazione discografica e su qualche intervista, limitando molto anche le apparizioni televisive.⁵ Interessante notare che, all'epoca del debutto in Versilia, egli era già molto conosciuto ed erano stati già pubblicati dischi importanti per la sua carriera, come *La buona novella* (1970), *Non al denaro non all'amore né al cielo* (1971), *Storia di un impiegato* (1973). Tra le cause di questo rifiuto una insicurezza di fondo nella performance, avvalorata ulteriormente da alcuni tentativi non andati a buon fine, tra i quali un'esibizione al Circolo della stampa di Milano interrotta per l'emozione [VILLANI 1971]. Nello speciale *Incontro con Fabrizio De André* trasmesso dalla Rai il 7 novembre 1969 egli spiegava: «non canto mai in pubblico perché non sono un uomo da spettacolo. Io penso che quando una persona si presenti in pubblico, sia che reciti, che balli, deve fare uno spettacolo e io non sono preparato per fare uno spettacolo».⁶ Similmente, in un'intervista a «Oggi» del gennaio 1972, ribadiva: «non sono disponibile per nessuna forma di spettacolo perché non sono un uomo di spettacolo»; e ancora, incalzato dal giornalista: «io non ho un controllo della muscolatura come potrebbe avercela un attore e non vedo perché dovrei andare a recitare» [BIANCO 1972]. Queste dichiarazioni confermano la tendenza, già rilevata nel primo capitolo, a collegare a ogni tappa dell'iter creativo delle azioni e delle competenze specifiche. Il riferimento al

⁴ Di un certo interesse le esibizioni al teatro genovese “La borsa di Arlecchino” dei primi anni Sessanta, delle quali sono conservati in archivio alcuni materiali come il copione, la scaletta delle canzoni eseguite da De André e vari appunti relativi allo spettacolo *Eva a Go Go dalla parte di lui*, (AFDA G.V.1; foto in VALDINI 2009, pp. 472-79).

⁵ Tra le poche eccezioni il programma *Incontro con Fabrizio De André*, condotto da Enza Sampò (7 novembre 1969).

⁶ Video del programma disponibile sul sito della Rai: <https://bit.ly/2GPOKn5> (consultato il 4 aprile 2019).

controllo della fisicità introduce inoltre un tema che si rivelerà decisivo nelle prossime pagine, ovvero l'importanza attribuita anche alla performance, sia essa in concerto o in studio e, di conseguenza, la cura di ogni suo aspetto mediante scelte intenzionali e mirate. È evidente che, sin dai primi anni di attività, questo elemento era considerato prioritario, tanto più nella dimensione del concerto, nella quale venivano messe in gioco competenze ulteriori relative alla sfera fisica e visiva.

La situazione si sboccò con gli anni, specialmente grazie al supporto di gruppi di musicisti affiatati come i New Trolls (tour 1975/76) e successivamente la Premiata Forneria Marconi (tour 1978/79) ma, nonostante ciò, l'attività concertistica rimase sempre un mezzo secondario di comunicazione, dettato prevalentemente da ragioni di ordine pratico-economico. Una bozza per un'integrazione al contratto discografico sottoposta da De André alla Dischi Ricordi S.p.A. e depositata nell'archivio di Siena (AFDA IV/7, documento datato 11 gennaio 1995), testimonia che la realizzazione di un tour con conseguente pubblicazione di un disco live (così come di una compilation con un brano inedito) poteva valere come valido sistema per rispettare le scadenze della casa discografica senza sentire la pressione di un nuovo lavoro. Lo stesso De André, inoltre, ebbe più volte modo di dichiarare che le tournée gli servivano fondamentalmente come mezzo di sostentamento economico, spiegando come alla base della sua presa di distanza ci fosse una sostanziale sfiducia nel concerto quale mezzo efficace di comunicazione:

Mah, nei concerti c'è sempre un rapporto di tensione che dev'essere in qualche modo scaricata. La gente è troppo costretta a star seduta e ferma, quindi deve necessariamente esplodere in qualche forma di entusiasmo. Secondo me è un rapporto falso. Credo più nel disco come mezzo di comunicazione [De André in HARARI 1979].

Ai fini dell'analisi della creatività, la dichiarata preferenza per la comunicazione discografica è importante, in quanto colloca il lavoro artistico in una forma di espressività preferibilmente meditata e strutturata. A tal proposito, è interessante rileggere quanto dichiarato da Lucio Salvini, Direttore generale della Dischi Ricordi, alla Fondazione De André: «avendolo potuto seguire sia in studio sia sul palco, ho potuto osservare che era meno teso quando stava in studio perché nel live c'è sempre da tenere conto che quando ti è uscita di bocca una cosa non la cambi più» [FONDAZIONE DE ANDRÉ 2015, p. 116]. Salvini inquadra il cuore del problema, ovvero l'idiosincrasia per ogni tipo di improvvisazione e, allo stesso tempo, la predisposizione verso il controllo pressoché totale di ogni forma di espressione artistica; un modo di lavorare che è emerso con evidenza nelle modalità di scrittura della canzone e che sarà confermato nei prossimi paragrafi in relazione al lavoro nello studio di registrazione. In un simile contesto, la preparazione del tour si reggeva su una sorta di compromesso implicito, basato sulla limitazione massima dell'estemporaneità, non solo da parte di De André, ma imposta anche ai musicisti e a tutte le persone coinvolte nello spettacolo (come ad esempio il regista e i vari tecnici). Vanno lette in questa luce le lunghe prove durante le quali definire le versioni musicali da riproporre, ma anche la supervisione di ogni singolo dettaglio dello spettacolo, dalla scaletta alle soluzioni di missaggio, dalla

regia alle luci, fino ad arrivare agli interventi parlati che servivano a introdurre le canzoni, preparati a tavolino consultando libri e altre fonti [FABBRINI/MOSCADELLI 2012].

Numerosi musicisti coinvolti nei tour riferiscono di come la canzone registrata fosse concepita come una sorta di “partitura” da riprodurre abbastanza fedelmente negli spettacoli, senza ammettere variazioni nell’arrangiamento o nelle modalità esecutive; il concerto, ricorda ad esempio Massimo Bubola, era praticamente una «ripetizione ordinata dei dischi in studio» [BERTONCELLI 2012, p. 110]. Come rilevato da Dori Ghezzi, questo era vero soprattutto in riferimento ai brani più recenti, quelli che venivano presentati nei rispettivi tour promozionali: «la sua pignoleria era dovuta al fatto che lui giudicava importante, in queste occasioni, presentare le canzoni così come erano state registrate nel disco. Ciò non toglie che, a distanza di anni, poteva essere aperto a variazioni negli arrangiamenti». ⁷ Nel raccontare la selezione delle registrazioni di alcune date del tour, in vista del missaggio del disco live *1991 Concerti*, Maurizio Camagna rileva come le diverse esecuzioni fossero in realtà molto simili tra loro, proprio a causa dell’attenzione posta a rispettare ogni volta una versione ben definita di qualsiasi brano:

La selezione di pezzetti l’abbiamo fatta insieme ascoltando tutte le registrazioni e prendendo la migliore, quella più giusta, che aveva meno errori, meno problemi, meno difetti. Le esecuzioni erano molto simili perché lui era molto attento, quando provava i concerti, a creare una versione e quella doveva essere, tu non potevi dal vivo improvvisare, inventare... tra l’altro si fissava su alcune interpretazioni, ad esempio la *Guerra di Piero* è rimasta fossile dalla versione della PFM; non ha mai più accettato una minima modifica, doveva essere sempre uguale a quella volta li. ⁸

Bisogna considerare come l’operazione di riarrangiamento condotta insieme alla PFM alla fine degli anni Settanta, pur riguardando la preparazione di un tour, era pur sempre finalizzata alla realizzazione di una pubblicazione discografica. ⁹ Quest’ultima, nel corso degli anni successivi, fu più volte indicata da De André quale termine di paragone imprescindibile per le successive esibizioni dal vivo [VALDINI 2009].

Un confronto tra la versione della *Guerra di Piero*¹⁰ arrangiata dalla PFM¹¹ nel 1979 e quella proposta nel tour 1991¹² rivela in effetti una sostanziale corrispondenza con poche varianti, sorprendente se consideriamo che la distanza cronologica tra le due sia di oltre dieci anni. L’arrangiamento della PFM mantiene invariata la forma originale della canzone, enfatizzandola nei suoi tratti caratteristici, ad esempio ampliando la breve frase musicale iniziale con un’introduzione più lunga e strutturata, che anticipa e rielabora alcune linee melodiche della strofa. La novità principale dell’arrangiamento consiste non soltanto

⁷ Dori Ghezzi, conversazione telefonica del 15 gennaio 2020.

⁸ Maurizio Camagna, intervista inedita (Milano, 6 ottobre 2018).

⁹ I dischi pubblicati, nello specifico, furono due: *De André in concerto. Arrangiamenti PFM (1979)*, *De André in concerto. Arrangiamenti PFM – Vol. 2 (1980)*.

¹⁰ Testo e musica di F. De André.

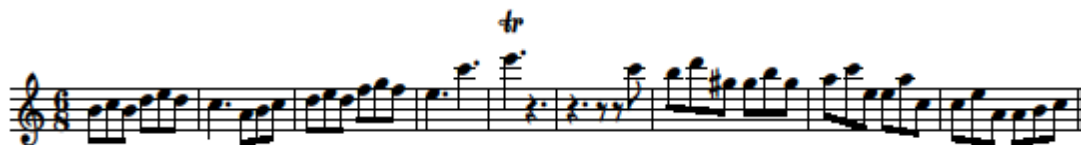
¹¹ La versione è stata pubblicata nel disco live *Fabrizio De André in concerto – Arrangiamenti PFM (1979)*.

¹² Il brano non figura nell’album live *1991 Concerti*, ma era presente nella scaletta del tour ed è stato recentemente pubblicato nel disco *Le nuvole. Il concerto 1991 (2012)*, Nuvole Production S.r.l. Distributed by Sony Music Entertainment 88765453282, 2 CD.

nell’ampliamento dello scarno organico del 1964¹³ (voce, due chitarre, contrabbasso) ma soprattutto nello stravolgimento dell’originaria sonorità acustica nella direzione di un *sound* elettrico più congeniale a quello del gruppo, composto da chitarre elettriche, basso elettrico, tastiere, batteria, oltre che dal violino. Altro elemento di novità, assente nella prima versione del brano, è quello di un progressivo crescendo che accompagna l’ascoltatore verso il culmine del racconto, costruito mediante l’ingresso a cadenza regolare di nuovi strumenti: le tastiere nella seconda strofa, una percussione nella quinta, il violino nella settima. Si arriva così al momento della morte Piero (decima strofa), dove il suono si svuota improvvisamente, lasciando la voce sola con i suoi supporti essenziali (chitarra e basso elettrico). Da qui ha inizio un nuovo crescendo, scandito dall’ingresso delle tastiere nell’undicesima strofa, della marimba nella dodicesima, del violino nella tredicesima fino al ristabilirsi del connubio di voce e chitarra sul finale. Quel che interessa notare è che la versione proposta nel tour del 1991 si attiene sostanzialmente a quella appena descritta, mantenendo invariati tanto gli ingressi strumentali (con la sola eccezione della marimba, sostituita nel 1991 da uno strumento a corda)¹⁴ quanto le frasi melodiche, riproposte con minime variazioni. Si prenda a titolo di esempio l’ingresso del violino nella settima strofa: la frase, trascritta di seguito nella versione suonata da Lucio Fabbri nel 1979 (esempio 1) e in quella di Mauro Pagani del 1991 (esempio 2), si colloca nello stesso identico punto e presenta soltanto delle minime variazioni nella prima battuta e nella durata del trillo, confermando il modello PFM quale riferimento ancora nei primi anni Novanta:



Esempio 1 – *La guerra di Piero* (arrangiamento PFM 1978): ingresso violino, settima strofa



Esempio 2 – *La guerra di Piero* (versione 1991): ingresso violino, settima strofa

Il quadro descritto pone la registrazione in una posizione centrale all’interno del sistema produttivo firmato De André. Più che essere pensata come testimonianza di una performance, la traccia audio viene concepita come sintesi e punto di arrivo di un lungo processo di ricerca,

¹³ Nel 45 giri *La guerra di Piero / La ballata dell’eroe* (1964).

¹⁴ Nelle registrazioni del 1964 (45 giri *La guerra di Piero / La ballata dell’eroe*) e del 1968 (*Vol. 3°*) era la seconda chitarra a imitare il tremolo mandolinistico nella strofa dell’invocazione all’amata in punto di morte, assumendo il valore di un riferimento alla serenata popolare.

una predisposizione che nel capitolo precedente si è visto aumentare in modo esponenziale con il trascorrere degli anni. Significativa a tal proposito una dichiarazione riportata nel comunicato stampa della Dischi Ricordi relativo alla promozione dell'album *Rimini* (1978):

Incido molto poco, almeno secondo il mio editore e le necessità finanziarie di un qualsiasi autore. Ma se non ci fosse questo editore a strapparmi i nastri di mano, inciderei ancora meno. Mai, forse. Questo perché la mia continua ricerca della verità non approda mai ad una conclusione: appena ho fatto un testo, una canzone, ecco che vorrei cambiare, aggiornare. E appena esce il disco vorrei distruggerlo: mi sembra inutile, sorpassato.¹⁵

La scelta del disco quale mezzo espressivo privilegiato implica inoltre l'adozione di una forma di comunicazione privata, isolata e domestica, diretta cioè al singolo ascoltatore. Sono questi dei dati da non sottovalutare, che comportano a loro volta delle conseguenze importanti sul piano del canto e del trattamento del suono.

Parlando delle diverse tipologie di incisioni, Thomas Turino [2000, 2008] ha spiegato come la differenza tra una registrazione che sia rappresentativa di un'esibizione live e una registrazione come opera a sé stante implica delle modalità di lavoro, delle azioni e degli obiettivi diversificati. Nel primo caso, chiamato "*high fidelity*", ogni azione è volta a rappresentare e/o riprodurre una performance live; nella categoria "*studio audio art*", al contrario, rientrano quelle registrazioni che non intendono presentarsi quale replicazione di una performance, ma piuttosto come oggetto artistico in sé. I dati raccolti sinora non sono sufficienti a collocare l'opera di De André nella "*studio audio art*", poiché rientrano in questo ambito quei prodotti più esplicitamente "artefatti", come ad esempio la musica elettronica o quelle forme di manipolazione sonora difficilmente replicabili in forma di concerto. Allo stesso tempo, è significativo sottolineare come il lavoro in studio fosse vissuto in modo per così dire prioritario rispetto all'esibizione live, divenendo esso stesso il centro nevralgico della creazione artistica. È anche per questo motivo che nel presente lavoro ho scelto di privilegiare l'incisione discografica in studio quale oggetto dell'analisi, ponendo in secondo piano quanto inevitabilmente collegato al carattere sostanzialmente mobile della canzone e relativo, ad esempio, a successive esibizioni live o a ulteriori versioni o arrangiamenti.

2. La costruzione del *sound*

L'inizio dell'attività di De André coincide pressappoco con la diffusione della stereofonia in Italia, tanto che il primo LP di inediti *Vol. I°* (1967) venne stampato in un primo momento in versione monofonica¹⁶ e solo successivamente in stereofonia.¹⁷ Sono anni di profonde innovazioni e cambiamenti, che portarono progressivamente

¹⁵ AFDA III/58, J.39. Cfr. FABBRINI/MOSCADELLI 2012, p. 255.

¹⁶ BB LP 39.

¹⁷ BB LPS 39.

all'intensificarsi delle possibilità tecniche e, conseguentemente, di quelle espressive. Come si può notare nella tabella 3 [Appendice A, p. 226], che raccoglie l'elenco degli studi di registrazione impiegati e dei rispettivi tecnici del suono e produttori coinvolti, i lavori si sono svolti in alcune tra le maggiori sale presenti in Italia, a partire da quelle milanesi di Ricordi e da quelle romane della RCA, passando per gli Stone Castle Studios di Carimate, avveniristica avventura di Antonio Casetta,¹⁸ fino ad arrivare ai milanesi Studi Metropolis. La discografia si pregia dell'apporto di alcuni tra i più autorevoli tecnici del suono italiani del secondo Novecento, tra i quali bisogna almeno citare i nomi di Sergio Marcotulli¹⁹ ed Ezio De Rosa,²⁰ artefici delle registrazioni di alcune delle pagine più importanti della discografia italiana di quegli anni. La tabella è un incentivo a inquadrare il carattere “plurale” di ciascuna produzione, divenendo essa stessa un invito a tener conto di come ogni personalità coinvolta avesse contribuito alla definizione non soltanto di un metodo di lavoro, ma anche, inevitabilmente, alla realizzazione di uno specifico suono.

I racconti dei collaboratori di De André rendono perfettamente l'idea del cambiamento di prospettiva avvenuto nel corso del tempo, con il passaggio dalla dimensione decisamente artigianale degli anni Sessanta al progressivo complicarsi del processo produttivo e alla professionalizzazione dei tecnici nei decenni successivi. L'evoluzione dei mezzi disponibili va di pari passo con una graduale presa di coscienza in De André delle potenzialità estetiche del suono registrato. Ha dichiarato a tal proposito Cesare Romana che il suo atteggiamento degli esordi «era diverso rispetto a quello che sarebbe diventato in seguito, nel senso che la consapevolezza dei suoni che desiderava è maturata col tempo» [FONDAZIONE DE ANDRÉ 2015, p. 34]; similmente, Lucio Salvini ha messo in evidenza come, con il trascorrere degli anni, egli fosse diventato «sempre più consapevole dei suoni» desiderati [FONDAZIONE DE ANDRÉ 2015, p. 115]. Entrambi gli intervistati spiegano come, nel primo periodo di attività, De André si fosse affidato ciecamente alla competenza di Gian Piero Reverberi, salvo poi arrivare a ricoprire un ruolo sempre più incisivo a livello decisionale. Questo percorso lo avrebbe portato negli ultimi dischi a esercitare una ricerca dei dettagli talmente minuziosa da mettere in più di un'occasione alla prova la pazienza dei suoi collaboratori.

Obiettivo delle pagine seguenti è quello di verificare se, ferme restando le ampie differenze che distinguono le diverse produzioni, sia possibile individuare delle costanti che attraversano il tempo, dei punti fissi talmente importanti da assumere il ruolo di marchi di fabbrica di un “*sound*” peculiare e inconfondibile. In questo percorso sarà utile far riferimento al concetto di “*staging*”, utilizzato da Serge Lacasse [2000a, 2000b] in

¹⁸ Rilevati all'interno del Castello di Carimate, gli Stone Castle Studios furono fondati dal discografico Antonio Casetta (Bluebell, poi Belldisc e quindi Produttori Associati) e iniziarono l'attività nel 1977. Si configurarono come sale particolarmente all'avanguardia per gli standard dell'epoca.

¹⁹ Sergio Marcotulli (1930-2016) era l'ingegnere del suono e la figura di riferimento della RCA Italiana e di Orthophonic Recording Studio / Forum Music Village, fondati a Roma nei primi anni Settanta. Ha lavorato con artisti come Ennio Morricone, Luis Bacalov, Piero Piccioni, Nicola Piovani, Franco Piersanti, Robby Poitevin, Nino Oliviero, Carlo Rustichelli, Armando Trovajoli, Stelvio Cipriani, The Group, Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza, Berto Pisano, Gianni Morandi.

²⁰ Ezio De Rosa (1941-2011) è stato un fonico storico italiano che ha lavorato presso lo studio Stereo di Renato Carosone di Milano, quindi alla Sax Records dove registra Lucio Battisti, Formula 3, PFM, Francesco Guccini, e agli Stone Castle Studios di Carimate, dove registra tra gli altri Alan Sorrenti, Lucio Dalla.

riferimento al trattamento della voce e applicato da Simon Zagorski-Thomas in un senso più ampio al suono registrato [2014]; così come la messa in scena teatrale comprende la cura di elementi come la scelta della sala, il movimento degli attori sulla scena, ma anche il lavoro sulle luci, sulle scenografie, sui vestiti e il trucco, ugualmente nel disco la cura del suono definisce il progetto artistico introducendo delle caratteristiche in tal senso decisive:

The staging of recorded music also includes analogous techniques for altering the sonic characteristics of a performance: the timbral staging. The choice of a microphone type and the way they are placed in relation to the performer(s) can affect the timbre in many ways. The gadgetry of the professional recording studio – dynamic compressor, noise gates, limiters, overdrive, distortion, tape saturation, low bit-rate sampling, flanging, phasing, equalisation, pitch alteration – provides a huge range of techniques that can be used to “dream up” performances in ways that alter the atmosphere and character of the finished recording [ZAGORSKI-THOMAS 2014, p. 74].

Al fine di facilitare la descrizione degli aspetti più significativi nell’ambito di una carriera trentennale, sarà utile suddividere la produzione in tre periodi: 1961-1970, 1971-1981, 1982-1999. Una simile scelta intende rimarcare alcuni passaggi giudicati importanti per la definizione del suono: negli anni Sessanta il dato vocale – esplicitato preferibilmente nell’abbinamento con la chitarra – si afferma come centro propulsore della canzone, suggerendo obiettivi che saranno mantenuti costanti in tutta la produzione, primi tra tutti la necessaria comprensione della parola cantata e l’esaltazione di un particolare timbro vocale. A partire dai primi anni del decennio successivo, viene inaugurata una fitta serie di sperimentazioni stilistiche, volte da un lato ad ampliare le possibilità espressive della canzone, dall’altro a rinnovare un’immagine sonora sentita come limitata e monotona. Gli anni Ottanta, infine, segnano un cambiamento radicale nelle modalità di concepire il lavoro nello studio di registrazione, per via dell’introduzione del computer, dei nastri DAT e della diffusione del digitale, apportando una vera e propria rivoluzione all’interno del processo creativo.

- 1961-1970

Interrogato sulle modalità di lavorazione dei dischi degli anni Sessanta, Gian Piero Reverberi ha spiegato come la dimensione artigianale del lavoro in studio di quegli anni implicasse un modo molto diverso di concepire la registrazione, ponendo una grande distanza tra quelle produzioni e le risorse odierne: «l’attrezzatura degli studi Ricordi o RCA degli anni Cinquanta sta a quella attuale come la Bugatti T65 sta alla Ferrari SF71H. Possiamo paragonare la tecnica di guida di Vettel a quella di Nuvolari»?²¹ In varie occasioni egli ha espresso un aperto dissenso verso coloro che riportavano un’immagine di De André quale eterno indeciso, protagonista di estenuanti sessioni di lavoro nelle quali riversare dubbi e incertezze. Reverberi, al contrario, ha sottolineato la semplicità e l’agilità delle prime produzioni, spiegando come in alcuni casi queste avessero richiesto soltanto pochi giorni di

²¹ Gian Piero Reverberi, mail del 25 maggio 2018.

lavorazione. *Tutti morimmo a stento* (1968), ad esempio, era stato realizzato e missato in una sola settimana: «Registavamo a Roma: cominciammo il lunedì con un’orchestra di ottanta persone e finimmo il venerdì sera con i missaggi» [Reverberi in FONDAZIONE DE ANDRÉ 2015, p. 23]. La particolare velocità delle operazioni era stata favorita nel caso specifico dalla registrazione in presa diretta di quasi tutte le canzoni, secondo la prassi più diffusa nella produzione musicale di quegli anni: «[De André] cantava e suonava spesso e volentieri in diretta con l’orchestra. Un disco, si potrebbe dire, quasi live, nel senso che non ci sono stati trucchi di sovrapposizioni o interventi particolari: era fatto tutto in sala. Poi lavorammo ai vari collegamenti per renderlo omogeneo» [Reverberi in FONDAZIONE DE ANDRÉ 2015, p. 23]. Sarà chiarito in seguito come una simile differenza di approccio al lavoro creativo – più spontanea nel primo periodo, decisamente misurata e accurata nell’ultimo – dipendesse da una serie di fattori, tra i quali anche la grande differenza dei mezzi disponibili.

È in questo contesto, ancora fortemente artigianale, che la voce inizia a delinearci quale tratto distintivo, contribuendo in modo sostanziale allo stabilizzarsi dell’immagine di De André quale moderno menestrello; un *medium* particolarmente evocativo, intenso e riconoscibile, che veicolava storie contemporanee e tematiche diverse rispetto agli standard canzonettistici coevi. Fin dalle prime incisioni, la presa di distanza rispetto a una certa tipologia di canzone si esplicita anche nell’esaltazione di un timbro profondo e naturalmente ricco di risonanze. Spiega ancora Reverberi che la voce di De André si distingueva per «una gamma di frequenze incredibili, perché è bellissima ma con una presenza metallica che la rende molto penetrante. Diventavo veramente matto, perché non sono mai riuscito a registrarla come avrei voluto io» [Reverberi in VIVA 2019, p. 68].²² L’impatto emotivo generato dal timbro si combinava con il canto prevalentemente sillabico e con la preferenza per le linee melodiche per gradi congiunti [COSI/IVALDI 2011; SINOPOLI 2006], che suggerivano un modo di cantare “narrativo”, «coniugato col fare discorsivo, allusivo, epicizzante del cantastorie popolare» [PESTALOZZA 1997, p. 172]. «Lui non cantava, modulava su note precise dando sempre l’impressione di parlare», ha detto Reverberi a proposito delle prime registrazioni [BERTONCELLI 2012, p. 80], chiarendo come proprio la propensione all’enunciazione intonata costituisse il suo punto di forza e la sua particolarità.

L’importanza attribuita alla comunicazione della parola cantata, già osservata nel capitolo precedente, sollecitava il suo configurarsi in una posizione di primo piano nell’ambito della registrazione. Infatti, interrogato sui principi che erano alla base del missaggio di quegli anni, Reverberi ha individuato nella comprensione del testo poetico l’obiettivo principale da perseguire, precisando però che questo assunto non dovesse mai rinunciare alla convivenza armonica con il piano musicale: «un buon missaggio era quello che permetteva la percezione di tutte le parole senza dover rinunciare ai colori orchestrali ottimizzando i piani sonori».²³ L’analisi dei missaggi dei primi dischi rivela che questi due obiettivi – che vedremo mantenersi sostanzialmente immutati negli anni – sarebbero stati

²² I materiali pubblicati nel volume *Falegname di parole* [VIVA 2019] risalgono prevalentemente alla raccolta di interviste avviata durante la lavorazione di *Non un dio ma nemmeno per gioco* [VIVA 1999], quindi alla fine degli anni Novanta.

²³ Gian Piero Reverberi, mail del 25 maggio 2018.

messi a fuoco in modo graduale; in particolare, se la voce si impone sin da subito come il centro del suono, l'esigenza di un maggiore equilibrio con la musica si definisce in modo più netto in un momento immediatamente successivo. Questo passaggio è favorito dal perfezionarsi degli strumenti messi a disposizione dalle sale di registrazione, che soltanto verso la fine degli anni Sessanta avrebbero permesso la gestione più accurata degli equilibri tra musica e parola. Spiega infatti Reverberi che i registratori disponibili fino a quel periodo lasciavano poco margine di azione, un limite che spesso e volentieri veniva superato mediante soluzioni fantasiose; allo stesso tempo, egli ricorda come già il registratore a sei piste utilizzato nel 1970 permettesse un controllo più accurato degli equilibri tra i diversi strumenti impiegati:

Fino a metà degli anni Sessanta si lavorava con il “3 piste” Ampex – una traccia per la voce, una per la chitarra e la terza per il resto. L'unico effetto disponibile era la “camera eco” ricavata in una toilette in disuso. Parliamo di “missaggio”? Ai tempi della *Buona novella* avevamo il 6 piste Telefunken e qui si può cominciare a parlare di equilibri da decidere e risolvere.²⁴

Per capire fino a che punto il cambiamento descritto abbia influito sulla qualità del suono registrato, è bene iniziare col prendere in considerazione il primo effettivo traguardo del percorso artistico a firma De André, che coincide con la pubblicazione del primo LP di inediti. *Vol. 1°* (1967) è una tappa importante, che segna la risoluzione del contratto con la casa discografica Karim e l'inizio del rapporto con Tony Casetta e la Bluebell Records. Nelle note di copertina della prima edizione, firmate da Giuseppe Tarozzi, l'artista viene descritto quale rappresentante di un «lirismo immediato, mediterraneo», che si alimenta del dialogo con alcuni poeti del passato, ma che trova proprio nella musica il suo più intimo «attaccamento alle più pure ragioni popolari, veramente, autenticamente popolari della canzone italiana». Tarozzi sottolinea come in questo contesto la voce assuma un ruolo importante, quale «strumento, un mezzo non per giustificare il “bel canto”, ma per dare colori e toni alla storia, alla favola che in quel momento si racconta».²⁵ Queste parole pongono l'accento sull'intento comunicativo che si esplicita proprio nel dato vocale, il quale è a sua volta uno strumento indispensabile per amplificare i caratteri del testo poetico [LACASSE 2000b]. È interessante rileggere le parole di Tarozzi tenendo presente quanto sostenuto da Don Ihde in *Listening and voice* [2007] a proposito del potenziale del non detto della voce, che risiede proprio nella dimensione del suono: la voce è portatrice di un valore aggiunto al significato rispetto a quello che trasmette la parola. È proprio in tale doppia valenza della parola cantata che si vedrà risiedere la chiave di volta dell'intera produzione, dove il testo poetico-musicale è concepito sempre come testo cantato. Trattandosi di una voce registrata, il suo suono sarà inevitabilmente legato, oltre che alle naturali caratteristiche timbriche, al suo trattamento nell'ambito della registrazione.

²⁴ Gian Piero Reverberi, mail del 25 maggio 2018.

²⁵ *Vol. 1°* (1967), note di copertina della prima edizione.

Con l’ausilio del software di editing audio open-source Audacity,²⁶ è stato possibile dividere la traccia stereo (scelta sempre nell’edizione originale) e osservare la composizione di ogni singolo canale, così da poter verificare le modalità di distribuzione del suono, le sue caratteristiche principali e il trattamento dei volumi, oltre che la presenza di eventuali effetti applicati. L’analisi siffatta dei missaggi di *Vol. I°* rivela come la dichiarata centralità della voce sia stata esplicitata ulteriormente nel lavoro in studio, mediante delle scelte che non solo pongono la linea vocale in una posizione di primo piano, ma la amplificano ulteriormente nei suoi tratti distintivi. In tutto il disco l’accompagnamento – prevalentemente affidato alla chitarra – è infatti quasi sempre posizionato in uno solo dei due canali, mentre la voce è sempre collocata in una posizione centrale, quindi su entrambi i canali. Questo permette di poter sfruttare il canale più libero per i pochi altri strumenti impiegati:

strumenti	canale sinistro	canale destro
voce	x	x
strumento ritmico-armonico (prevalentemente chitarra o strumento a tastiera)		x
altri strumenti	x	

Poiché nella maggior parte dei casi gli altri interventi strumentali si riducono a brevi incisi, la voce si ritrova spesso da sola o quasi in uno dei due canali e dunque raddoppiata rispetto al sostegno ritmico-armonico: risulta pertanto particolarmente incisiva nel bilanciamento sonoro complessivo. Ciò avviene ad esempio in brani come *Preghiera in gennaio*,²⁷ dove nella prima strofa il canale destro vede la presenza della sola linea vocale, scandita da quelli che sembrerebbero i rintocchi di campana a morto (realizzati con il pianoforte), o in *Marcia nuziale*,²⁸ dove sempre nel canale destro la voce è da sola con l’unica aggiunta di un breve inciso di armonica nella penultima strofa, in corrispondenza del verso «suonavo la mia armonica come un organo da chiesa»; è meno evidente in brani come *Spiritual*,²⁹ nel quale la presenza del coro contribuisce a un migliore bilanciamento delle masse sonore. La descrizione più dettagliata di *Bocca di rosa*,³⁰ pubblicata nel citato disco e tra i brani più rappresentativi del canzoniere, sarà utile a chiarire ulteriormente la questione. L’analisi del missaggio rivela il seguente posizionamento degli strumenti:

²⁶ <https://www.audacityteam.org/>

²⁷ Testo di F. De André, musica di F. De André e G. P. Reverberi, in *Vol. I°* (1967).

²⁸ Testo e musica della versione originale di G. Brassens, traduzione italiana di F. De André, in *Vol. I°* (1967).

²⁹ Testo di F. De André, musica di F. De André e G. P. Reverberi, in *Vol. I°* (1967).

³⁰ Testo di F. De André, musica di F. De André e G. P. Reverberi, in *Vol. I°* (1967).

Figura 1 – *Bocca di rosa*, lateralità

La voce è centrale mentre le due chitarre (una con funzione ritmico-armonica, l'altra con funzione melodica) sono posizionate quasi esclusivamente sul canale sinistro, insieme al rullante che interviene insieme alla banda (collocata interamente a destra). Poiché quest'ultima suona soltanto negli intermezzi strumentali tra una strofa e l'altra, la voce nel canale destro resta per la maggior parte del tempo da sola.

Seguendo lo schema proposto da Allan Moore [2012b] per l'analisi del *sound-box*, oltre alla continuità temporale e alla lateralità del suono è necessario prendere in considerazione altri due parametri: il “registro” (*register*, «or the ‘height’ of a sound» [MOORE 2012b, p. 31]) e la “prominenza” (*prominence*), «a factor of both relative dynamic level and degree of distortion» [MOORE 2012b, p. 31]. L'elemento timbrico prevalente sul piano dell'altezza è senz'altro costituito da un colore vocale molto scuro, anche perché orientato preferibilmente sul registro grave [FABBRI 1997]. La voce è inoltre percepita più forte rispetto agli altri strumenti e mantiene sempre una posizione avanzata e di primo piano. Nel suo ampio lavoro sul trattamento della voce, Serge Lacasse [2000a] spiega che uno dei tratti comuni alla maggior parte dei *singer-songwriters* sia proprio l'assenza di alterazioni artificiali della linea del canto, proprio per non interferire con la comprensibilità della parola. Il caso di De André non costituisce un'eccezione, sebbene in questo disco sia da segnalare l'applicazione di un evidente riverbero, che contribuisce a dilatare ulteriormente la presenza della voce nella registrazione. Tale elemento segna una linea di continuità rispetto ai singoli pubblicati negli anni precedenti dove aveva assicurato, pur in assenza di stereofonia, una certa ampiezza dello spazio vocale. Un simile trattamento del suono registrato conferma quanto suggerito da Peter Doyle [2005], secondo il quale l'utilizzo di eco o riverbero nelle registrazioni monofoniche partecipa alla creazione della spazializzazione.

Gli elementi descritti – in particolare il trattamento della lateralità, dei volumi e della profondità, il riverbero – contribuiscono a “dilatare” la linea vocale che, proprio per questi motivi, risulta “più aperta”, più presente in confronto all'accompagnamento strumentale e in un certo senso “sproporzionata” rispetto a una qualsiasi situazione naturale. Albin Zak III spiega che questo genere di interventi apporta delle conseguenze importanti sul piano dell'ascolto, infondendo «a sense of size and enhanced presence» [ZAK III 2001]. Il naturale timbro molto caldo e profondo della voce di De André, nel contesto descritto, viene ulteriormente enfatizzato e in qualche modo amplificato nei suoi tratti caratteristici fondamentali.

Un’ulteriore conferma dell’intenzionalità di un simile trattamento del suono viene dalla testimonianza diretta di Dori Ghezzi. Il recupero dei master analogici originali in occasione di una recente iniziativa editoriale curata dalla Fondazione De André da lei presieduta,³¹ ha rivelato una sostanziale alterazione – specialmente nelle registrazioni più datate – delle caratteristiche naturali della voce di De André. Il cofanetto *In direzione ostinata e contraria* [DE ANDRÉ 2005] contiene, infatti, una selezione di brani “de-masterizzati”, riportati cioè alla naturalezza del suono originale, affrancato da tutte le alterazioni tecnologiche sovrapposte negli anni. Come spiega Antonio Baglio, che insieme a Claudio Giussani si è occupato dell’operazione avvalendosi della preziosa consulenza di Gian Piero Reverberi che aveva curato le produzioni originali, si è ripartiti dai master analogici originali, da un lato rimuovendo «tutti gli strati di equalizzazioni e compressioni digitali che si sono sovrapposte in questi anni nel corso delle varie pubblicazioni»; dall’altro agendo sul suono «in forma minima e solo con strumenti disponibili nell’anno di pubblicazione del disco». Il tutto con l’intenzione di «recuperare i toni originali della voce così pieni di note basse e, contemporaneamente, di armoniche alte, che da sempre danno la sensazione che Fabrizio canti sempre per un ascoltatore, non per un vasto pubblico» [BAGLIO 2005]. In altri termini, Baglio e Giussani sono partiti dai nastri analogici originali procedendo con un nuovo missaggio dei materiali; essi sono intervenuti in forma minima e solo con la tecnologia analogica, rinunciando anche alla riduzione digitale del rumore di fondo. L’unica apertura al digitale riguardava la conversione finale in digitale «usando la tecnologia DSD, che permette una riduzione notevolmente alta ed equiparabile a quella analogica; naturalmente poi è stata fatta una “riduzione” in PCM 44.1 Khz/16 bit per la pubblicazione su CD audio» [BAGLIO 2005]. Come spiegato da Dori Ghezzi, in tale occasione l’ascolto dei master aveva restituito una voce differente rispetto a quella che è possibile ascoltare nelle edizioni originali dei dischi. Anche grazie alla consulenza di Gian Piero Reverberi, era stato possibile appurare che nel corso delle pubblicazioni degli anni Sessanta era stata apportata una vera e propria alterazione del timbro:

Si è scoperto successivamente che Fabrizio non aveva quel timbro di voce che si pensava avesse nel primo periodo, perché tecnicamente tu la puoi mutare come ti pare... evidentemente volevano una voce più dura, più legnosa. Andando a rielaborare con i ri-missaggi certi pezzi, anche con Reverberi stesso, tecnicamente si riusciva a riportare la voce come poi Fabrizio la aveva successivamente. Ci siamo resi conto che lui non cantava così, il suo timbro di voce reale era più leggero, meno “fumato” ma più morbido.³²

Ciò si ricollega a quanto precedentemente notato a proposito della lateralità e della prominente, entrambe chiaramente orientate all’amplificazione della presenza vocale; offre inoltre un’informazione più precisa sul trattamento timbrico, che secondo la testimonianza di Dori Ghezzi nelle prime edizioni discografiche era stato reso intenzionalmente più

³¹ La raccolta *In direzione ostinata e contraria*, curata dalla Fondazione De André con la supervisione di Gian Piero Reverberi e prodotta da Nuvole Production, raccoglie una selezione di brani de-masterizzati a partire dai master analogici originali di studio.

³² Dori Ghezzi, intervista inedita (Milano, 15 aprile 2019).

“legnoso” e più duro rispetto al vero. Una simile manipolazione della voce era, probabilmente, la conseguenza della volontà della casa discografica di amplificare una certa immagine, da porre in contrapposizione con la produzione commerciale di quegli anni: «Erano scelte che si facevano, non so in base a quale criterio, forse pensavano di dargli una personalità più forte, o forse perché cantava un certo tipo di canzoni che potevano essere si romantiche, ma sempre comunque taglienti, con la volontà di renderlo anche più aggressivo». ³³ Secondo quanto riferito da Dori Ghezzi, è possibile che tutto questo avvenisse senza una reale consapevolezza di De André:

Non so quanto lui si sia reso conto di questa cosa... anche perché delle questioni tecniche se ne occupava ma fino a un certo punto; c'è da aggiungere, inoltre, che quando ti ascolti per le prime volte ti sembra di sentire un'altra persona, probabilmente avrà creduto davvero di avere quella voce lì. È solo con il tempo che familiarizzi con la tua voce e riesci a gestirla e a giudicarla meglio. ³⁴

Lo scenario descritto aiuta a fissare alcuni punti, che si riveleranno alla base della definizione del *sound*, come ad esempio il ruolo che riveste la voce nella definizione di una certa immagine artistica. Allo stesso tempo, il caso presentato è una prova concreta di quanto il contesto tecnologico e culturale influisca nell'adozione di determinate soluzioni e quindi nella resa di un certo suono. Infatti, come già rilevato, la pubblicazione di *Vol. 1°* si colloca negli anni in cui veniva introdotta la stereofonia in Italia, un momento storico caratterizzato dalla sperimentazione di soluzioni nell'ambito delle limitate risorse disponibili e da una certa varietà di scelte di produzione [MOORE 2012a]. Il trattamento del suono, a partire dalla fine degli anni Sessanta, inizierà a seguire degli standard che sarebbero divenuti normativi nel giro di pochi anni [MOORE/DOCKWRAY 2010]. La discografia di De André riflette chiaramente il cambiamento: già nelle produzioni immediatamente successive si fa più evidente l'adesione a tali modelli di missaggio, il che favorisce il raggiungimento di un maggiore equilibrio tra musica e parola. Una delle differenze più evidenti rispetto al passato è costituita dalla distribuzione bilanciata dell'impianto ritmico-armonico nei due canali; nel caso della presenza di un solo strumento musicale, dalla sua collocazione in posizione centrale. Grazie al nuovo sistema di missaggio, la parola cantata mantiene una posizione di primo piano, ma segue una convivenza più misurata con l'ambiente sonoro circostante. A questo si aggiunge la rinuncia a un trattamento esplicitamente artificiale del canto: la voce sembra infatti meno artefatta rispetto a quanto notato in relazione a *Vol. 1°*, sia per la rinuncia all'evidente riverbero sia per una gestione del timbro più equilibrata e meno tesa a enfatizzarne la parte più scura.

Vol. 3° (1968) costituisce un caso interessante e particolarmente adatto per un confronto con la produzione precedente. Infatti il disco è composto, oltre che da quattro inediti, da re-incisioni di alcuni brani già pubblicati come singoli nella prima metà degli anni Sessanta dalla casa discografica Karim. Nel consolidarsi della figura di trovatore del XX secolo, De

³³ Dori Ghezzi, intervista inedita (Milano, 15 aprile 2019).

³⁴ Dori Ghezzi, intervista inedita (Milano, 15 aprile 2019).

André fissa ulteriormente i suoi modelli culturali, proponendo le sue versioni di alcune canzoni di George Brassens (*Il gorilla*³⁵ e *Nell’acqua della chiara fontana*³⁶), di un sonetto di Cecco Angiolieri (*S’i’ fosse foco*³⁷) e di un brano, *Il re fa rullare i tamburi*,³⁸ presentato come tradizionale francese del XIV secolo.³⁹

Tra le canzoni già pubblicate e reincise sotto la guida di Gian Piero Reverberi figura *La guerra di Piero*,⁴⁰ destinata a divenire una delle pietre miliari del suo repertorio. La differenza principale rispetto all’incisione monofonica del 1964 non consiste nell’arrangiamento – che resta lo stesso, anche se con un andamento più sostenuto e la tonalità abbassata di mezzo tono – ma proprio nel trattamento complessivo del suono. L’impressione generale è quella di una maggiore nitidezza di ciascuna componente, sia vocale sia strumentale. Ciò è dovuto in primo luogo alla rinuncia al riverbero descritto in precedenza, ma anche all’adozione di una soluzione stereofonica diversa rispetto a quella osservata nel disco *Vol. 1°*: come si evince dalla seguente tabella, il bilanciamento dei canali risulta molto più equilibrato, dal momento che l’impianto ritmico-armonico (chitarra 1 e 2, contrabbasso) risulta più equamente distribuito, concorrendo a un migliore equilibrio con la linea del canto. Quest’ultima, come già spiegato, appare più naturale, pur conservando una posizione di primo piano che rende possibile la comprensione perfetta di tutte le parole.

strumento	canale sinistro	canale destro
voce	x	x
chitarra 1	x	
chitarra 2		x
contrabbasso		x

Un confronto con il caso di Francesco Guccini è utile per ribadire come il diverso trattamento della spazializzazione – riscontrato in De André a partire dal secondo LP – rifletta una più ampia definizione delle norme di missaggio che si verifica proprio a cavallo tra gli anni Sessanta e i Settanta [MOORE/DOCKWRAY 2010]. *Due anni dopo*, secondo disco di Guccini e primo in versione stereofonica, venne pubblicato dalla EMI nel 1970. Così come osservato nelle registrazioni di De André, la voce ha una posizione di primo piano, confermando

³⁵ Testo e musica della versione originale di G. Brassens, traduzione italiana di F. De André, in *Vol. 3°* (1968).

³⁶ Testo e musica della versione originale di G. Brassens, traduzione italiana di F. De André, in *Vol. 3°* (1968).

³⁷ Testo di Cecco Angiolieri, musica di F. De André e G. P. Reverberi, in *Vol. 3°* (1968).

³⁸ Il brano risulta depositato con autore del testo e della musica anonimo, traduzione in italiano e rielaborazione della musica dell’originale di F. De André.

³⁹ Ne ha parlato Stefano La Via in occasione dei due convegni dedicati alla rilettura del Medioevo svoltisi a Siena il 19/20 aprile 2010 (*Il Medioevo rivisitato. Da Carlo Martello a Il nome della rosa*) e a Bagno a Ripoli il 16 ottobre 2010 (*Il Medioevo di Fabrizio De André*). Egli ha sottolineato la fedeltà alla versione di Yves Montand, oltre che negli aspetti legati alla canzone (linea melodica, armonia), anche in quelli propri della *performance*, tra i quali spicca un sostanziale recupero dell’intero arrangiamento. *Le Roi a fait battre tambour* venne pubblicata da Montand nel disco *Chansons populaires de France* (1955).

⁴⁰ *La guerra di Piero* (testo e musica di F. De André) venne pubblicata nel 1964, come lato A di un 45 giri insieme a *La ballata dell’eroe* (testo e musica di F. De André).

l'esigenza della comunicazione della parola quale tratto caratteristico dell'impianto cantautorale. Il caso di *Vedi cara*⁴¹ testimonia la ricerca di un certo equilibrio con il contesto musicale, anche in situazioni molto semplici, come quella di una voce accompagnata da una o due chitarre, con pochi altri interventi strumentali:



Figura 2 – *Vedi cara*, lateralità

La voce ricopre una posizione centrale mentre la chitarra principale (1) è percepibile anche nel canale sinistro soltanto nei momenti in cui la seconda chitarra non suona. Grazie a questa soluzione la voce non è mai da sola, restando sempre in equilibrio con l'accompagnamento chitarristico e risultando complessivamente ancorata a una visione realistica della performance.

La definizione delle norme di missaggio costituisce un passo importante che permette di mettere a fuoco alcuni obiettivi che resteranno costanti negli anni, seppur inseriti in contesti variegati. I dati sin qui raccolti inducono a considerare il trattamento sonoro della voce come centro propulsore del lavoro di produzione; allo stesso tempo, testimoniano l'intenzione di enfatizzare una caratteristica timbrica fisiologica, sperimentando di volta in volta soluzioni differenti e in linea con le possibilità tecniche disponibili. La ricerca di un migliore equilibrio con la musica, in linea con quanto emerso nel capitolo precedente, apre la strada a una concezione più complessa della canzone, orientata cioè a sfruttarne ogni suo elemento costitutivo con finalità espressive.

- 1971-1981

Il periodo preso in esame è contraddistinto da una stabilizzazione degli obiettivi precedentemente individuati ma anche da un ampliamento dei mezzi tecnici ed espressivi messi a disposizione. Da un punto di vista tecnologico, la definizione degli standard di missaggio verso la fine degli anni Sessanta segna la fine della fase artigianale del lavoro in studio, aprendo la strada a un generale perfezionamento delle modalità con cui venivano realizzate la produzione e la post-produzione. In linea di massima, è possibile affermare che nei primi anni Settanta l'iter privilegiato prevedeva la registrazione in presa diretta o, specialmente per organici più ampi, la registrazione "a strati", con la sola eventuale realizzazione separata della voce e di pochi altri strumenti solisti. Si tratta di una modalità che segna una linea di continuità con le produzioni immediatamente precedenti (in

⁴¹ Testo e musica di F. Guccini, in *Due anni dopo* (1970).

particolare con *La buona novella*) e che si manterrà sostanzialmente invariata fino all'avvento del digitale. Dal racconto di Gian Piero Reverberi si capisce ad esempio che un simile approccio fu utilizzato per la realizzazione della *Buona novella* (1970): «Lì registrammo a strati; prima le basi, con la PFM, poi aggiunsi gli archi, poi i cori e via così» [BERTONCELLI 2010, p. 79]. Come rilevato da Dori Ghezzi,⁴² in quegli anni la registrazione a strati risultava una soluzione particolarmente funzionale: i pre-missaggi permettevano di unire di volta in volta più registrazioni in una traccia sola, liberando in questo modo le piste precedentemente impiegate e consentendo allo stesso tempo un migliore controllo dei livelli.

In una testimonianza rilasciata al quotidiano «la Repubblica» il 12 agosto 2007, Nicola Piovani ha rievocato il ricordo delle lavorazioni dei dischi *Storia di un impiegato* (1973) e *Non al denaro non all'amore né al cielo* (1971), che lo vedevano coinvolto come co-autore delle musiche, arrangiatore e direttore d'orchestra:

Ricordo [...] i primi piccoli conflitti fra me e i produttori discografici, Roberto Danè e Sergio Bardotti. Io ero molto giovane, forse troppo, ed ero un po' spigoloso, diffidente, pronto a vedere insidie, trappole e compromessi in qualunque proposta degli imprenditori discografici. Il tema della discordia si presentò il primo giorno di registrazione, quando una folta orchestra di carattere sinfonico eseguì la partitura che avevo scritto per *La collina*, il prologo dell'*Antologia di Spoon River*. La maggior parte dei discografici di allora era abituata a tutt'altro metodo: in genere si registravano pochi strumenti alla volta, si sovrapponevano le piste ad una ad una, e ad ogni sessione di registrazione si aprivano dibattiti e si arrivava al missaggio con cento opzioni, fra dubbi, perplessità e ripensamenti. Quel giorno, ascoltare tutto insieme l'arrangiamento d'orchestra, la base su cui Fabrizio avrebbe cantato, era un cambio di rotta troppo brusco per le abitudini dei produttori: polemizzammo forte, io non volevo scendere a compromessi, e il lavoro fu sospeso. Fu proprio Fabrizio a ricucire lo strappo, una settimana dopo, convincendo Bardotti – Danè nel frattempo si era convinto da solo – e invitandomi nel contempo a una maggiore elasticità. Riprendemmo il lavoro da dove lo avevamo lasciato, registrammo *La collina* in tre fasi – ritmica, archi e fiati – ma nella stessa versione di una settimana prima: il tragitto era cambiato, il risultato era lo stesso, ma eravamo tutti soddisfatti. Nel seguito del lavoro, durato tante settimane, avendo acquisito maggiore fiducia reciproca, adottammo elasticamente diversi criteri di registrazione [PIOVANI 2007].

Il contrasto iniziale con i discografici verteva proprio sulla modalità con cui dovevano essere condotte le registrazioni e, nello specifico, entrava nel merito dell'opportunità di utilizzare la presa diretta per un organico ampio e composito quale era l'orchestra coinvolta. La situazione descritta è sintomatica dell'iniziale resistenza nell'utilizzo di soluzioni alternative alla presa diretta perché, secondo alcuni, la sovrapposizione di tracce separate influiva sull'intenzione dell'interpretazione, compromettendo l'espressività [ZAK III 2001]. È probabile, inoltre, che la ragione dello scontro affondasse le sue radici nella differenza di approccio che sussisteva tra le produzioni *popular* e quelle di area euro-colta, alle quali Piovani era legato e che si mantenevano legate a una tipologia di registrazione di tipo classico [FRITH /ZAGORSKI-THOMAS 2012]. Dal ricordo del compositore emerge un altro dato significativo, riguardante l'applicazione di tecniche di registrazione differenti a seconda

⁴² Nella conversazione telefonica del 16 gennaio 2020.

del singolo caso e l'assenza di un procedimento normativo predefinito. Ciò implicava, inevitabilmente, una riflessione sulla strada più adeguata da seguire rispetto a ogni singolo brano, investendo il momento della registrazione di un significato ulteriore. Questa elasticità negli schemi da adottare, modulati a seconda del singolo caso, segna un evidente punto di rottura con la produzione successiva alla metà degli anni Ottanta, quando la registrazione di uno strumento alla volta sarà accolta quale standard normativo.

È in questo periodo che il lavoro in studio volge nella direzione di una maggiore sperimentazione, il che ha delle ripercussioni anche nell'iter creativo complessivo. Viene enfatizzato il carattere della registrazione non soltanto come concretizzazione, ma anche come rielaborazione *in fieri* di un'idea iniziale, sulla base del confronto e dello sfruttamento delle risorse tecnologiche. Ricorda ancora Piovani:

L'ottico,⁴³ per esempio, era una partitura piena di effetti speciali, e fu montata in studio ricorrendo a tecniche che per quegli anni mi sembravano ipertecnologiche – come ad esempio l'ingenuo espediente di far girare un nastro alla rovescia e poi montarne l'effetto su una pista al dritto. Era un pezzo che, eseguito al solo pianoforte, risultava incomprensibile, e solo una volta registrata la base orchestrale De André e Bentivoglio poterono stendere il testo definitivo [PIOVANI 2007].

La necessità di registrare la base della canzone citata per permettere il completamento del testo poetico conferma ulteriormente la non opportunità di ragionare in termini di fasi di lavoro consequenziali e distinte, incoraggiando un trattamento del processo creativo come un sistema di momenti caratterizzati da una continua influenza reciproca [WARNER 2009]. È Mark Harris a spiegare come il disco *Fabrizio De André (Indiano, 1981)*, ultima tappa della discografia a essere realizzata interamente in analogico, segni la fine di un siffatto metodo di lavoro e un vero e proprio confine tra due mondi:

Il primo disco completamente digitale come registrazione era *The nightfly*, uscito nell'ottobre 1982, quello del cantante degli Steely Dan, Donald Fagen. Con *Indiano* siamo proprio sulla cuspide del cambiamento tra le vecchie tecnologie e le nuove e si facevano ancora i dischi come una volta, suonando tutti insieme, con la differenza che le sovraincisioni di archi e di tastiere erano comuni, ma non era ancora pratica comune registrare tutti separatamente.⁴⁴

Harris collega al passaggio al digitale una variazione importante nel processo creativo, con il diffondersi della preferenza verso la registrazione separata di ogni strumento. Nella descrizione del lavoro sul disco del 1981 è possibile individuare numerosi punti in contatto con le dichiarazioni di Piovani, a ulteriore riprova di una certa continuità di metodo e di vedute. Infatti, anche in questo caso le registrazioni furono condotte prevalentemente in presa diretta, con la sola sovraincisione della voce e di pochi altri strumenti:

⁴³ *Un ottico*, testo di G. Bentivoglio e F. De André, musica di F. De André e N. Piovani, in *Non al denaro non all'amore né al cielo* (1971).

⁴⁴ Mark Harris, conversazione telefonica (16 febbraio 2019).

Generalmente preferivo registrare tutti insieme, tranne la voce, ma con la voce guida se è possibile. Per il resto le ritmiche erano tutte in diretta, con alcune sovraincisioni di strumenti solisti e degli archi, ma solo in alcuni casi. Per esempio, l’*Ave Maria* è completamente in diretta, compresi gli assoli di chitarra; l’unica sovraincisione è quella specie di organo e gli effetti derivati dai nastri al contrario. In *Canto del servo pastore* io suonavo il pianoforte in presa diretta insieme alla ritmica, ho aggiunto successivamente un piano Fender per doppiare gli accordi.⁴⁵

Da notare come le operazioni potessero vantare i più moderni mezzi disponibili in Italia, quelli messi a disposizione dagli Stone Castle Studios di Carimate, «i più bei studi del periodo, assolutamente all’avanguardia».⁴⁶ Tra i punti di forza, alcune innovazioni tecniche, come «uno dei primi sistemi di automatizzazione del banco, che era l’invidia di tutti e che soltanto dopo fu introdotto negli altri posti», ma anche un fonico storico come Ezio De Rosa, «una figura veramente importante» per la discografia italiana di quel periodo.⁴⁷

Questi anni segnano dunque una certa linea di continuità rispetto al passato e sono caratterizzati da un sostanziale approfondimento e perfezionamento tecnologico che rimane omogeneo fino all’avvento del computer, dei nastri DAT e soprattutto del digitale. Lo stacco rispetto alla produzione precedente, che si verifica all’inizio degli anni Settanta e che giustifica la periodizzazione proposta, riguarda piuttosto il cambiamento di sonorità. Come già emerso nel capitolo precedente, il 1971 segna una tappa importante nella discografia, inaugurando una serie di collaborazioni che avrebbero condotto De André a sperimentare nuove soluzioni stilistiche, nel tentativo di rimodulare l’immagine del menestrello, così ben definita tanto nei contenuti quanto nelle modalità espressive e nelle sonorità adottate. I nomi di Nicola Piovani, Francesco De Gregori, Massimo Bubola, tutti molto giovani all’epoca del loro coinvolgimento, sono indizi significativi dell’esigenza di esplorare nuovi territori soprattutto musicali, moltiplicando le possibilità espressive della canzone. Le rispettive produzioni riflettono infatti la profonda contaminazione con le esperienze artistiche dei collaboratori: dalle soluzioni orchestrali a loro modo “cinematografiche” di Piovani, alle sonorità e alla poeticità “dylaniane” sollecitate da De Gregori, fino ad arrivare alla tensione verso una sintesi tra rock e musica popolare sperimentata insieme a Bubola. Tuttavia, l’espressione più netta ed emblematica di un simile orientamento resta senz’altro l’operazione di ri-arrangiamento di brani editi curata dalla PFM, sfociata come noto in un tour e nella pubblicazione di due dischi live, che segna un punto di incontro (inedito in Italia) tra il rock progressivo e la canzone d’autore.⁴⁸

È sempre in questo periodo che diviene manifesta una certa attrazione verso le sonorità popolari, un percorso di riflessione e di ricerca che nel 1984, con la pubblicazione del disco in genovese, avrebbe portato a mettere in discussione uno dei pilastri della poetica di De

⁴⁵ Mark Harris, conversazione telefonica (16 febbraio 2019).

⁴⁶ Mark Harris, conversazione telefonica (16 febbraio 2019).

⁴⁷ Mark Harris, conversazione telefonica (16 febbraio 2019).

⁴⁸ *Fabrizio De André in concerto – arrangiamenti PFM* (1979) e *Fabrizio De André in concerto – arrangiamenti PFM, Vol. 2* (1980).

André, la comprensibilità del testo cantato. Il fonico Pasquale Minieri⁴⁹ racconta dell'attenzione rivolta da De André a realtà musicali molto vive negli anni Settanta, tra le quali il progetto artistico del Canzoniere del Lazio, nel quale Minieri era direttamente coinvolto:

Lui è venuto tre o quattro volte a sentire i concerti del Canzoniere del Lazio perché a lui piaceva la nostra musica. Ci chiamò che stava facendo *Rimini* e aveva bisogno di registrare il violino e le percussioni. Andammo alla sala, qui a piazza Euclide... Però lì iniziò tutto un certo tipo di rapporto, per cui lui mi chiamava in Sardegna, mi diceva “parliamo di questo, parliamo di quello...”, ma era a prescindere dal lavoro, era un parlare di cultura.⁵⁰

Ciò che affascinava De André era proprio la specificità del Canzoniere, che lo distingueva da esperienze analoghe come il Nuovo Canzoniere Italiano: l'intenzione di prendere il materiale musicale di tradizione orale quale punto di partenza per organizzare un discorso del tutto personale. La curiosità per questo mondo era talmente forte da indurre De André a proporre al gruppo una collaborazione, che secondo un progetto mai realizzato avrebbe dovuto vertere sul libro di novelle *Le mille e una notte*:

Noi poi ci sciogliemmo, ma a lui sarebbe piaciuto fare un disco col Canzoniere e infatti poi lo fece con Mauro Pagani.⁵¹ Una volta disse anche una cosa molto bella, che mi è rimasta impressa. Lui si innamorava di certi libri e di certe storie, passava intere notti a leggere. La sua idea era di fare una cosa sul tema delle *Mille e una notte*. Perché per lui poi era importante il tema del disco, ogni disco era un progetto.⁵²

Ricorda ancora Minieri che, oltre al tema, esistevano altri spunti che avrebbero dovuto mettere in relazione il libro con il progetto musicale, tra i quali la stessa forma narrativa di racconto nel racconto: «invece di fare varie canzoni, com'è la storia delle *Mille e una notte*? Sono dei temi che entrano l'uno dentro l'altro, le storie si intrecciano. Voleva fare una cosa del genere, non tante canzoni spezzate ma un continuo di musica: dieci temi di musica con dieci storie che si intrecciano tra loro».⁵³ La testimonianza di Minieri rende un'idea della portata del fermento artistico e degli innumerevoli semi gettati nella direzione della contaminazione e della sperimentazione stilistica, dei quali soltanto pochi si sarebbero poi concretizzati nella pubblicazione di dischi.

La tensione rivolta all'assorbimento delle musiche di tradizione orale in un proprio impianto creativo si esplicita già in *Rimini* (1978), specialmente in brani come *Volta la*

⁴⁹ Pasquale Minieri è musicista, ingegnere del suono e produttore discografico. Ha suonato in gruppi legati alle musiche popolari italiane, come il Canzoniere del Lazio e Carnascialia, oltre a collaborare con numerosissimi artisti tra cui Claudio Baglioni, Vinicio Capossela, Demetrio Stratos, Avion Travel, Teresa De Sio ed Elisa.

⁵⁰ Pasquale Minieri, intervista inedita (Roma, 7 febbraio 2019).

⁵¹ Mauro Pagani incrociò l'ambiente musicale del Canzoniere e alcuni progetti collaterali, tra i quali il gruppo Carnascialia, fondato da Pasquale Minieri e Giorgio Vivaldi in linea con il percorso del Canzoniere del Lazio. Secondo la testimonianza di Minieri, fu lo stesso De André a interessarsi per la produzione del primo disco *Carnascialia* (1979).

⁵² Pasquale Minieri, intervista inedita (Roma, 7 febbraio 2019).

⁵³ Pasquale Minieri, intervista inedita (Roma, 7 febbraio 2019).

*carta*⁵⁴ o *Zirichiltaggia (Baddu tundu)*;⁵⁵ è inoltre molto bene rappresentata dal caso dell’*Ave Maria*⁵⁶ pubblicata in *Fabrizio De André (Indiano)* (1981) e unica canzone del canzoniere ad essere affidata completamente a un’altra voce, quella di Mark Harris. Quest’ultimo spiega come l’attenzione di De André fosse stata attratta da una specifica versione del brano preesistente, quella di Albino Puddu, nonostante ne avessero ascoltate insieme diverse altre versioni. È probabile che il motivo di interesse consistesse ancora una volta nella contaminazione tra tradizione e modernità insita già nell’arrangiamento di Puddu, che sarebbe stata ulteriormente approfondita nella richiesta fatta a Harris di inserire nella nuova versione dei riferimenti ai Pink Floyd.

Il caso di *Volta la carta*, analizzato nel quarto capitolo, confermerà ulteriormente come l’aggiornamento delle tecniche e delle possibilità espressive fosse sentito come un tema decisivo, talmente importante da costituire il punto di forza del comunicato stampa del disco *Rimini* (1978). Quest’ultimo inquadrava in modo esplicito la dimensione di “novità”, mettendo in evidenza come il ricorso a musicalità, ritmi ma anche a tecniche di incisione inusuali fosse stato dettato anche dal bisogno di rifuggire quella che veniva considerata, a torto, una certa monotonia espressiva. Nel testo diffuso dalla Ricordi si allude alla pratica della sovraincisione, evidentemente in riferimento a brani come *Volta la carta* e *Zirichiltaggia (Baddu tundu)*:⁵⁷ nel primo caso questa è utilizzata per creare una situazione di coralità (anche se fittizia), che ben si adatta all’ambientazione popolare (e nello specifico contadina) del brano; in *Zirichiltaggia* funziona invece come espediente per rendere il dialogo dei due protagonisti della canzone, mediante lo sfruttamento alternato della profondità delle due voci sovrapposte.

Nel raccontare la circostanza della sua prima collaborazione con De André, Harris riporta un aneddoto che aiuta a inquadrare con più precisione una simile propensione al rinnovamento dei mezzi espressivi. Il musicista americano, proprio a causa della sua provenienza e formazione, non conosceva né De André né la sua attività artistica; al momento di iniziare la collaborazione per *Fabrizio De André (Indiano)* (1981), gli aveva perciò domandato di ascoltare i suoi dischi precedenti:

Arrivando in Italia quando avevo 12 anni, avendo già i gusti musicali consolidati e comunque non capendo l’italiano, questi cantanti qui per me non erano dei miti. Ma la cosa interessante era come loro vedevano me, come lui mi aveva visto... mi ha raccontato un aneddoto simile anche quel trombettista scozzese che ha arrangiato delle cose di De André, Tony Mimms. Quando Fabrizio quel giorno lì mi ha chiesto di collaborare sul nuovo disco, io per rispetto gli ho detto: “ascolta, io i tuoi vecchi dischi non li conosco, vuoi che io vada a prenderli per ascoltarli”? Ha risposto subito, ma quasi violentemente: “Belin, per l’amor di dio, non ascoltare quelle robe lì!” Lui mi ha fatto capire che non gli sembrava vero di trovare qualcuno che potesse entrare nel suo bagaglio artistico, ma senza fare gli arrangiamenti con riferimenti ammiccanti alle vecchie cose... solo perché lo stile è quello.

⁵⁴ Testo e musica di F. De André e Massimo Bubola, in *Rimini* (1978).

⁵⁵ Testo e musica di F. De André e Massimo Bubola, in *Rimini* (1978).

⁵⁶ Rielaborazione del canto religioso popolare sardo (*Deus ti salvet Maria*); adattamento di Albino Puddu.

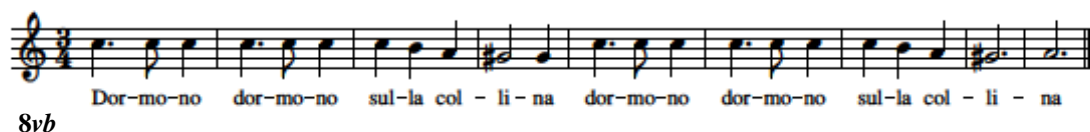
⁵⁷ Tutti i brani di *Rimini* (1978) sono stati scritti e composti insieme a M. Bubola.

Mi disse “no, no, non ascoltare niente, tu trattalo come se fosse qualcosa di uno qualsiasi”.
Con Gaber mi successe lo stesso, mi chiese di non ascoltare i suoi vecchi dischi.⁵⁸

Il bisogno di arricchire i propri mezzi espressivi si rintraccia per la verità già nei primi anni Settanta, quando viene associato anche alle modalità espressive del canto: nell'intervista a «Oggi» del gennaio 1972, ad esempio, De André confessa al giornalista il suo tentativo di rendere la voce più variegata ed espressiva, modulata cioè sul tema trattato in ogni singolo brano e non orientata soltanto alla dimensione del racconto:

In questo album [*Non al denaro non all'amore né al cielo*, 1971] la mia voce non è sonnolenta come altre volte: ho cercato di cantare in diversi modi, proprio a livello di tono: la mia voce è diventata più espressiva e meno raccontiera [sic.] del solito, e sono contento dei risultati raggiunti perché ho dimostrato a me stesso di poter raggiungere delle tonalità alte che ritenevo al di fuori delle mie possibilità. Prima avevo la mania della bella forma, del bel dire, anche se a un certo punto rischi la raucedine... [De André in *BIANCO* 1972, pp. 131-2].

Il riferimento è, evidentemente, a passaggi come il ritornello della canzone di apertura del disco, *La collina*⁵⁹



Esempio 3 – *La collina* (ritornello)

oppure ad alcune frasi di *Un ottico*,⁶⁰ ad esempio quella corrispondente ai versi «sangue che scorre senza fantasia / porta tumori di malinconia»:



Esempio 4 – *Un ottico*

Secondo quanto spiegato da Franco Fabbri [1997], questi sono effettivamente degli elementi di novità, dal momento che note come il Do_3 e addirittura il Mi_3 del secondo esempio rientrano in un registro vocale che è prerogativa diffusa soltanto a partire dagli anni Settanta, divenendo un mezzo espressivo attraverso il quale alternare le consuete sonorità più gravi [FABBRI 1997, p. 161]. Queste ultime, infatti, saranno in ogni caso conservate come punto di riferimento privilegiato. Nel racconto delle lavorazioni del disco *Fabrizio De André (Indiano)*

⁵⁸ Mark Harris, intervista inedita (Milano, 11 marzo 2017).

⁵⁹ Testo di G. Bentivoglio e F. De André, musica di F. De André e N. Piovani.

⁶⁰ Testo di G. Bentivoglio e F. De André, musica di F. De André e N. Piovani.

(1981), Mark Harris ha ricordato un episodio utile per capire come il tessuto vocale molto scuro e profondo restasse, nonostante la sperimentazione avviata sul registro vocale medio, quale elemento centrale del *sound*:

Quello che non ho era stata concepita tutta all’ottava bassa, ma io insistevo nel chiedergli “quando entra la ritmica fammelo un’ottava sopra” e lui mi guardava e mi diceva “ma io non sono mica un cantante rock, quella zona lì non la canto, non mi viene...” E allora io rispondevo “ma guarda che ti viene, perché ogni tanto quella zona la tocchi, sforzati e vedrai che ti viene”. Si rifiutava ma per mia fortuna c’era la Dori, alla quale l’idea piaceva da matti. Allora lui fece qualche prova ma svogliata, seguita da discussioni... alla fine grazie a Dori ha iniziato a prenderci gusto ed era molto fiero. Quando poi ho cantato io l’*Ave Maria*, che mi sono incavolato perché non mi aveva accennato prima che aveva intenzione di farla cantare a me (avrei almeno messo una tonalità più comoda), lui si è messo a ridere dicendo “Belin, questa è la mia vendetta, devi cantarla in alto perché a me piace così”. Va bene, uno a zero.⁶¹

È significativo notare come, nell’ambito di una lavorazione tranquilla e contraddistinta da una generale apertura e fiducia nelle proposte del musicista americano, una delle poche resistenze riguardasse proprio la modalità del canto e la ritrosia ad abbandonare territori abituali e caratteristici.

Il quadro delineato suggerisce una certa divergenza, in questi anni, tra le pratiche normative individuali – altrimenti definite “idioletto” – e l’appartenenza a uno specifico stile, quello della canzone d’autore, che egli stesso aveva contribuito a definire [MEYER 1989, p. 23-4; MIDDLETON 1994; MOORE 2012a, p. 120, 167; MOORE/IBRAHIM 2005]. La propensione a una certa “autonomia stilistica” è molto ben rappresentata da un’annotazione autografa rinvenuta nel testo *Il suono in cui viviamo* di Franco Fabbri [1996], conservato a Siena.⁶² In riferimento alla riflessione di Fabbri sull’opportunità di un termine come “popular” per definire un ambito di studi che comprenda generi diversi come il rock e il pop, De André commenta: «io faccio la mia musica», rivendicando in qualche modo l’indipendenza rispetto a qualsiasi categorizzazione.

Il tentativo consapevole di De André di modificare alcuni aspetti di una già definita personalità musicale comporta delle conseguenze importanti nel suono, ad esempio nel superamento del connubio voce/chitarra che aveva così ben contraddistinto gran parte della discografia degli anni Sessanta; ciò nonostante, l’equilibrio tra la voce e l’ambiente sonoro in cui è inserita, che si è visto essere uno dei principali obiettivi da perseguire sin dai primi lavori, rimane invariato. Poiché, come già rilevato, in questo periodo il missaggio si riferisce a degli standard ormai fissi, più che proporre delle analisi simili a quelle dei paragrafi precedenti, si ritiene più utile porre l’attenzione su un documento conservato nell’archivio di Siena, uno dei pochi fogli che fotografano le operazioni di registrazione e missaggio, relativo in questo caso alla canzone *Sally* [c. A.33(3), IV/02, Appendice B: Figura 18, p. 250].⁶³ Nel foglio sono chiaramente leggibili i canali da cui estrapolare il canto, diviso in

⁶¹ Mark Harris, conversazione telefonica (16 febbraio 2019).

⁶² AFDA, Materiale librario V: FABF-SUO, p. 9.

⁶³ Testo e musica di F. De André e M. Bubola.

questo caso nelle piste 14 e 15. Bisogna considerare che la manipolazione del suono in questi anni era ancora profondamente legata alla dimensione manuale (e quindi artigianale) del mestiere, il che comportava un modo di rapportarsi alla registrazione molto diverso rispetto alla tecnologia digitale. La sovraincisione della bobina implicava la perdita delle informazioni precedentemente registrate, fatto sufficiente a scoraggiare ogni cambiamento non strettamente necessario, incidendo allo stesso tempo sull'intenzione performativa. Ricorda a tale proposito Mark Harris:

Con Fabrizio se doveva ricantare una frase o una cosa del genere, il fonico seguiva il punto preciso e chiedeva di iniziare a cantare un po' prima, così da prendere anche il respiro, e lui entrava a sovraincidere, che vuol dire annullare quello che c'era prima. E questo ti costringeva a essere più attento. Per lo stesso motivo i musicisti erano costretti ad essere molto attenti. Sentivi anche la responsabilità, perché se tu sbagliavi dovevano ripartire tutti da capo. Mentre invece con l'introduzione del computer e la registrazione uno per uno separati, la gente ha finito con non suonare più tutto dall'inizio alla fine. Mi ricordo di dischi dove impazzivo: magari mi chiedevano di fare prima tutti i ritornelli, poi gli altri pezzi... fino ad arrivare all'assurdo di alcuni dischi di disco music dove i cori sono fatti con lo stesso coro fatto una volta e replicato all'infinito.⁶⁴

Harris si riferisce alla lavorazione del disco *Fabrizio De André* del 1981, ma le sue parole si adattano perfettamente a descrivere anche la realizzazione di *Rimini*. Si capisce il motivo per cui la situazione descritta – da Harris ma anche dal documento pubblicato – sia parzialmente differente rispetto a quanto si avrà modo di notare in relazione agli anni Novanta, quando la registrazione della voce avrebbe richiesto un numero infinito di prove e di take.

La carta in questione è una testimonianza preziosa per leggere il rapporto tra la voce, l'impianto ritmico-armonico (chitarre e basso elettrico) e gli altri strumenti presenti (fisarmonica e archi). Oltre ai richiami espliciti alle parti di fisarmonica e violoncello, si notano una serie di frecce, verso l'alto o verso il basso, con tutta probabilità da riferirsi all'aumento o alla diminuzione del volume della linea ritmica e armonica; in corrispondenza di questi punti, infatti, l'accompagnamento delle chitarre e del basso si intreccia con le frasi melodiche di altri strumenti, richiedendo l'azione del fonico per bilanciare le masse sonore e per mantenere l'equilibrio con il canto nonostante la sovrapposizione delle varie voci. Questo è particolarmente evidente nella seconda parte della terza strofa (ultimi quattro versi, a partire da «mi svegliai sulla quercia...») dove la fisarmonica – annunciata dall'indicazione «FISA↓» – suona in corrispondenza dei versi 1e 3 («mi svegliai sulla quercia l'assassino era fuggito») e «mi guardai nello stagno l'assassino s'era già lavato»); infatti, all'inizio dei versi 2 e 4 si notano le frecce verso l'alto, un pro-memoria per ricordarsi di alzare il volume degli altri strumenti nel momento di silenzio della fisarmonica.

Anche con il complicarsi della elaborazione musicale, la voce di De André mantiene il ruolo primitivo di fulcro della narrazione e conserva pertanto la stessa centralità e la stessa preminenza descritte in precedenza. Nel 1991 Philip Tagg chiamava “*monocentric mix*” una

⁶⁴ Mark Harris, conversazione telefonica (16 febbraio 2019).

simile tipologia di missaggio, largamente diffusa nel repertorio rock e caratterizzata dal posizionamento centrale della voce e dal suo missaggio più forte rispetto alle altre fonti sonore [TAGG 1991]. Secondo Tagg, questo impianto comportava delle conseguenze significative sul piano della comunicazione:

This not only implies that the singer is, as usual, the central reference point of the piece but also that she has had her mouth placed nearer the listener’s ear, not only by proximity to the recording mike but also by the relative volume accorded to the main vocal channel(s) in the final mix. This technique creates an actual or imagined distance between two persons (the singer and the listener) which is that of an intimate and confidential monologue (or potential dialogue) [TAGG 1991, p. 60].

Nel caso di De André questa vicinanza all’ascoltatore, oltre che alla regolazione del volume e in generale alle scelte di produzione, era ulteriormente accentuata dalla consuetudine di cantare molto vicino al microfono. Lo ha ricordato Pasquale Minieri, che aveva assistito a delle sessioni di registrazione relative all’album *Rimini*, chiarendo come l’abitudine di avvicinare il più possibile la bocca al microfono fosse dettata da un lato dalla modalità del canto, sempre piuttosto contenuto e quasi mai spiegato; dall’altro, dall’esigenza di stabilire un contatto diretto con l’ascoltatore: «voleva cantare direttamente nell’orecchio»,⁶⁵ spiega il fonico, rimandando a una comunicazione intima e personale, perfettamente discografica.

Se tali elementi segnano una linea di continuità rispetto al passato, è proprio in virtù del mutato contesto sonoro che la voce si carica di un’ulteriore funzione, quella di marchio riconoscibile e unificante di una produzione artistica sempre più eterogenea e “plurale”. Infatti, se l’insieme di sperimentazioni provoca il moltiplicarsi delle sonorità adottate, il mantenimento della voce quale tratto riconoscibile e identitario contribuisce a garantire una certa coerenza di fondo al canzoniere. Ovviamente, come è stato notato da alcuni studiosi, questo avviene in concomitanza con altri elementi, primo tra tutti la preferenza per temi, personaggi e motivi che costituiscono i frammenti di un unico grande affresco, accumulati dal fatto di riferirsi a un’umanità collocata al margine di una morale, di una società, di un pensiero dominante e maggioritario [GIUFFRIDA/BIGONI 1997b, PESTALOZZA 1997].

- 1982-1999

Con il missaggio di *Crêuza de mă* (1984) ci si affaccia per la prima volta nella dimensione del digitale, che proprio nei primi anni Ottanta aveva iniziato a diffondersi nella produzione discografica, apportando una vera e propria rivoluzione nelle modalità di produzione della musica [COOK *et al.* 2009]. Il disco, scritto e prodotto insieme a Mauro Pagani, fu registrato in analogico e missato da Allan Goldberg su digitale presso gli Stone Castle Studios di Carimate.⁶⁶ Anche per questo motivo, il lavoro in studio volge nella direzione di una maggiore precisione, il che comporta il sensibile dilatarsi dei tempi di

⁶⁵ Pasquale Minieri, intervista inedita (Venezia, 25 gennaio 2019).

⁶⁶ I tecnici del suono furono Allan Goldberg e Lucio Visintini; la coproduzione in studio e i missaggi sono a cura di Allan Goldberg.

lavorazione, fino a raggiungere gli oltre sei mesi trascorsi in sala per *Anime salve* [SINOPOLI 2005, 2006]. Anche se la registrazione delle *Nuvole* sarebbe stata affidata ancora alla tecnica analogica (soltanto il mastering sarà fatto in digitale), l'introduzione del computer fa intravedere la possibilità di sfruttare al meglio la tecnologia per il controllo meccanico della precisione, ad esempio per la messa a punto dei suoni percussivi. L'operazione si rivela quanto mai lunga, laboriosa e con il senno di poi tutto sommato eccessiva, soprattutto se consideriamo che le macchine di quegli anni avevano una capacità di memoria molto limitata, costringendo il tecnico del suono Maurizio Camagna a lavorare pazientemente pochi secondi di registrazione alla volta:

Ad esempio, per aggiustare i tempi dei suoni percussivi e dato che all'epoca non c'era ancora Pro Tools, questi dovevano passare attraverso un campionatore Akai S1000 a 16 bit che poteva campionare solamente poche decine di secondi in 32 MB di memoria (sì, Mega e non Giga!). Fu un lavoro immane: intere nottate passate ad aggiustare temporalmente e intonare le percussioni dei musicisti campionando tutto pezzetto per pezzetto utilizzando un sequencer solo MIDI. A rendere le cose ancor più complicate, va detto che l'S1000 quando riproduceva un suono in stereo, una volta era in fase e tre in controfase perché i due canali non riuscivano a uscire sincronizzati, forse a causa del processore troppo lento, per cui dovevi riprodurre i vari pezzettini più volte finché la fase non era corretta. Insomma, fu un vero incubo! [LUCCHESI 2013]

È solo un piccolo ma significativo esempio per capire come il lavoro in studio di quegli anni fosse all'insegna di quella che Camagna ha definito una vera e propria «mania della precisione», dettata dall'esigenza di De André di essere inattaccabile a partire dal piano tecnico, anche rischiando di rendere il risultato complessivo meno spontaneo e più asettico. La riflessione accurata e mai avventata investiva ogni singolo aspetto, accompagnando ogni decisione con interminabili discussioni e ripensamenti, secondo una continua rimodulazione del lavoro. Il quadro rispecchia quanto già riferito da Piero Milesi in passato, a proposito di un'attenzione ai dettagli che raggiunse livelli molto alti durante la lavorazione di *Anime salve*: «Se c'era un dettaglio che lo tormentava, quel dettaglio diventava l'universo e non ci si smuoveva finché non era risolto. E questo rientra nella metodologia della ricerca della perfezione: non la si raggiungerà mai ma è giusto ricercarla» [Milesi in FONDAZIONE DE ANDRÉ 2015, p. 177].

Se dunque è innegabile che il lavoro di quegli anni fosse contraddistinto da un atteggiamento teso alla cura di ogni dettaglio, secondo entrambi i fonici intervistati, ciò era dovuto soltanto in parte alla meticolosità di De André; bisogna infatti considerare come il lavoro di produzione fosse profondamente condizionato dal contesto tecnologico e culturale. Negli anni Novanta questo risultava ancora influenzato dalla grande espansione della dance music avvenuta del decennio precedente e quindi dalla dominazione «del computer, della batteria elettronica, dei sintetizzatori, di una musica anche un po' asettica» [Camagna in FONDAZIONE DE ANDRÉ 2015, p. 162]. Anche Dori Ghezzi ha precisato che, più che a una propensione personale alla mania, la ricerca di una maggiore precisione era dovuta al profondo cambiamento delle modalità del lavoro apportate dall'introduzione del computer. Ferma restando un'attenzione oculata nella supervisione del lavoro da parte di De André,

quella che sul momento poteva essere avvertita come un'eccessiva ricerca di perfezione, era almeno in parte motivata dal sopraggiungere di un altro tipo di approccio alla registrazione. Se guardato oggi, il tutto rientrava nell'ambito di una normalità condivisa con gran parte delle produzioni di quegli anni: «era cambiato il modo di lavorare, non si facevano più i dischi come si usava fare nel passato, si usava il computer sin dalla pre-produzione».⁶⁷

Il ricordo di Dori Ghezzi si riferisce evidentemente alle modalità lavorative seguite durante la lavorazione di *Anime salve*. Come raccontato da Piero Milesi ad Alessandro Sinopoli [SINOPOLI 2005, 2006], in quel caso le sessioni di registrazione erano state precedute da una pre-produzione molto accurata e dilatata. Ricorda Milesi che le decisioni vennero prese prevalentemente in fase preliminare, rimandando alla produzione vera e propria una sorta di “scrittura in bella copia” di quanto prestabilito; il tutto, ovviamente, con le debite eccezioni del caso. Sul piano della creatività, ciò comportò una differenza sostanziale rispetto al passato: i musicisti coinvolti, proprio grazie al grande lavoro che era stato fatto in precedenza con i campionatori, avevano la possibilità di ascoltare le parti compiute direttamente dal multitraccia. Le difficoltà iniziali, apportate da un simile cambio di prospettiva, sono state spiegate da Milesi in un'intervista rilasciata alla Fondazione De André nel 2006 e pubblicata l'anno successivo:

Un altro motivo per cui credo che Fabrizio si sia trovato in difficoltà nei miei confronti è che s'era ben abituato alla metodologia di Mauro Pagani. Io lavoravo in un altro modo e Fabrizio ne è rimasto piuttosto spiazzato: negli ultimi album era abituato a lavorare direttamente con gli strumentisti, dove il nucleo di partenza era la cosiddetta frase. Io invece mi ero formato come compositore carta e penna, quindi con metodologie di lavoro di un certo tipo perciò tendevo a privilegiare in prima battuta l'aspetto strutturale e formale [Milesi in FONDAZIONE DE ANDRÉ 2007, p. 346].

Si capisce come il riferimento di Milesi riguardi proprio lo spostamento della creatività in una dimensione diversa, non più tesa a costruire il prodotto in una situazione di collettività («negli ultimi anni era abituato a lavorare direttamente con gli strumentisti, dove il nucleo di partenza era la cosiddetta frase») ma demandata prevalentemente a una certa intimità, condivisa con gli autori e pochi altri. D'altro canto, la pre-definizione della canzone poteva indurre a salutare con diffidenza gli apporti creativi individuali scaturiti dalla dimensione corale dello studio e volti a introdurre delle variazioni allo schema iniziale. È anche questo un cambiamento sostanziale rispetto alla lavorazione sull'analogico, dove la pre-produzione consisteva nella definizione di massima – “sulla carta” e “nelle intenzioni” – dell'arrangiamento, a partire da provini molto semplici e rudimentali.

Il processo creativo a cui fa riferimento Milesi introduce una tappa intermedia, la realizzazione di un secondo provino, già piuttosto definito negli arrangiamenti realizzati con il campionatore. Questo passaggio anticipa una parte del lavoro tradizionalmente svolto in studio (insieme a tecnici, musicisti, artisti, produttori), collocandolo in una dimensione più privata e domestica (con la sola presenza di Milesi e di De André). Mark Harris ha suggerito che l'abitudine di realizzare provini molto dettagliati, resa possibile dall'avvento dei

⁶⁷ Dori Ghezzi, comunicazione telefonica del 31 luglio 2019.

computer, implicava il subentrare di dinamiche differenti nel rapporto tra l'idea abbozzata in fase di pre-produzione e la registrazione della traccia:

Lui a me faceva dei provini con chitarra e voce e basta, poi andavo a casa, ci lavoravo e quindi cercavo di fargli capire, perché non potevo suonare tutte le parti insieme. Dicevo “senti la parte di chitarra, immagina che sotto c'è questo basso qua e glielo suonavo al piano, poi io faccio queste armonie, poi andiamo di là...”. Era un'operazione fatta più nell'immaginazione. Qual è il problema, se di problema si può parlare... il problema di fare i demo con il computer e tutto il resto è che poi uno si ossessiona, dice “eh, però... qui veniva così, non senti la naturalezza di questa cosa qua, recuperiamo questo qui, quella cosa là”.⁶⁸

Secondo Harris, il fatto di non poter ascoltare l'effetto complessivo fino al momento della registrazione favoriva un più ampio margine alla creatività, rendendo tutti meno fermi sull'idea originale e più disposti a cambiamenti in corso d'opera. In effetti, come ha dichiarato Piero Milesi [in BERTONCELLI 2003], durante la registrazione di *Anime salve* qualsiasi variazione implicava una riflessione approfondita sulla sua opportunità, oltre che una certa resistenza, soprattutto da parte di De André, a deviare rispetto a quanto già “fissato” sui provini.

Il quadro sin qui delineato aiuta a contestualizzare quella che all'inizio del paragrafo era stata definita una «mania della precisione». Al di là di una propensione personale al coordinamento e alla cura di ogni aspetto, l'accentuarsi del controllo dei dettagli può essere a ragione collegato a un preciso contesto lavorativo e in particolare al cambiamento recentemente avvenuto nelle modalità di produzione. Ciò conferma l'importanza del tenere in considerazione diversi fattori, non soltanto relativi all'intenzione autoriale [MCINTYRE 2008b, 2012; MCINTYRE/FULTON/PATON 2016]. Nel caso in questione, la propensione dell'autore alla meticolosità deve essere messa in relazione con il contesto produttivo dell'epoca e con le altre persone coinvolte.

In un simile contesto, il trattamento della voce si conferma ancora una volta come il centro propulsore del lavoro in studio, richiedendo cura e attenzione ulteriori. Un aneddoto raccontato da Paolo Iafelice rende l'idea di quanto la chiarezza del canto potesse essere condizionante nella selezione dei materiali da utilizzare. L'episodio si riferisce alla lavorazione di *Anime salve* e in particolare alla registrazione dell'incipit di *Prinçesa*,⁶⁹ nel quale la voce sola di De André è immersa nei rumori di una strada trafficata:

Quando arrivai io, l'inizio del disco [prima strofa di *Prinçesa*] era stato già fatto in studio, ma non era reale. Quindi, quando iniziai a missare il pezzo dissi “Fabrizio secondo me questa cosa non funziona, parlando di viados andiamo a registrarla in strada per renderla il più possibile verosimile”. A Fabrizio e anche a Piero piacque moltissimo questa idea e quindi affittammo un microfonista del cinema e una notte, finito di lavorare, andammo in viale Papiniano, un viale molto trafficato proprio dietro lo studio. Andammo io, Fabrizio, Piero e questo microfonista e registrammo la strofa. Poi sarebbero venuti i viados in studio e avrebbero completato la scena con le loro voci. Però, siccome lui doveva urlare per via

⁶⁸ Mark Harris, conversazione telefonica (16 febbraio 2019).

⁶⁹ Testo e musica di F. De André e I. Fossati, in *Anime salve* (1996).

dei rumori della strada, non venne benissimo e per questo alla fine decidemmo di ricreare la situazione in studio, applicando i rumori delle macchine alla registrazione.⁷⁰

Il riferimento di Iafelice è ancora una volta alla comprensibilità della parola cantata e nello specifico alla dizione, che nella registrazione in strada aveva dei difetti, un punto fermo ribadito con sicurezza anche da Camagna: «La comprensione delle parole era fondamentale, il testo doveva essere perfettamente percepibile dall’inizio alla fine, era sicuramente uno degli obiettivi da perseguire sempre».⁷¹ È possibile quindi affermare che, nonostante le modalità di lavoro parzialmente diverse, gli obiettivi precedentemente individuati e riguardanti la percezione della parola cantata restano sostanzialmente immutati. Anche in questo caso, oltre alla tensione verso una performance pulita, che tenesse conto della pronuncia, della dizione e della scansione delle parole, si rivelava indispensabile la scelta di una strumentazione adatta a mantenere limpida la linea del canto. Spiegano i fonici Camagna e Iafelice che le operazioni di missaggio erano abitualmente accompagnate da ascolti mirati e approfonditi per il controllo delle tracce secondo tale criterio della comprensibilità, oltre che da un lavoro di sistemazione dei volumi al fine di mettere a fuoco eventuali parole poco udibili. Era richiesta inoltre l’adozione di una tipologia di missaggio standard, dove la voce fosse sempre perfettamente distinguibile rispetto al resto degli strumenti (mantenendo come sempre una posizione di equilibrio con l’ambiente sonoro circostante).

La registrazione di una singola linea vocale poteva anche andare avanti per mesi, intervallando la lavorazione di altri brani del disco: «Le voci – spiega Camagna – venivano registrate tantissime volte, anche a distanza di settimane o mesi. [...] Si registrava, poi si andava avanti col montaggio, poi si registrava un’altra volta magari una sola battuta anche diversi giorni dopo, finché non si era completamente soddisfatti».⁷² Anche Piero Milesi ha ribadito che l’approfondito lavoro sulla voce era volto a perfezionare sempre di più il canto, nella cura di ogni dettaglio, come «una piccola inflessione, un respiro, un’increspatura» [Milesi in BERTONCELLI 2012, p. 165]. Ciò comportava, da un lato, la necessità di essere molto precisi nel posizionamento dei microfoni e nella regolazione dei volumi, di modo che tutte le tracce fossero il più possibile omogenee dal punto di vista sonoro, anche se registrate a distanza di tanto tempo; inoltre, per questo motivo, si generavano un numero infinito di registrazioni, che per ovvi motivi di spazio non potevano essere conservate. Nella registrazione delle *Nuvole* (1990), ad esempio, dei 24 canali disponibili (48 in alcuni brani, dove vennero utilizzati due registratori sintonizzati), solo poche piste erano occupate dalla voce, generalmente al massimo 5. Ma queste 3, 4, 5 tracce finali ottenute, a partire dalle quali “costruire” quella definitiva, erano a loro volta già il risultato di montaggi di frammenti di registrazioni precedenti, via via ottenute selezionando parola per parola, arrivando anche a dividere le sillabe.

Il documento *Anime salve_003* [Appendice B: Figura 20, p. 252], appartenente alle carte Milesi, restituisce l’accurata selezione dei frammenti, fatta dal fonico insieme al cantautore,

⁷⁰ Paolo Iafelice, conversazione telefonica (15 febbraio 2019).

⁷¹ Maurizio Camagna, intervista inedita (Milano, 6 ottobre 2018).

⁷² Maurizio Camagna, intervista inedita (Milano, 6 ottobre 2018).

per la canzone *Anime salve*.⁷³ In questo caso, i numeri si riferiscono alle registrazioni di due voci: oltre che a quella di De André, anche a quella di Ivano Fossati (che canta con lui nel brano), secondo quanto indicato a destra del foglio con la F e con le I. Si noti ad esempio il verso 6, «anime salve in terra e mare», che doveva essere preso dal canale 17, con l’eccezione della parola “salve”, da riferirsi al canale 16. Le parole sottolineate (“state”, “spietate”, “anima mia”, “mia”, “bella”, “scontri”, “rincorse”), con tutta probabilità necessitavano di un intervento del fonico, magari per limitarne i rumori legati alla pronuncia o per sistemare il volume, come sembrerebbe suggerire la freccia verso l’alto in corrispondenza della parola “spietate”.

Il montaggio della canzone a partire dalla combinazione di più registrazioni è una pratica piuttosto comune, che chi più e chi meno utilizzava e utilizza ancora; quel che forse è interessante mettere in evidenza è che l’abitudine di registrare tante volte, e a distanza di tempo, doveva servire a far maturare il pezzo non tanto da un punto di vista tecnico, quanto piuttosto sul piano dell’interpretazione:

Contava molto anche l’espressività, l’intonazione con Fabrizio non è mai stata un grosso problema. Lui era molto bravo, cantava molto bene. [...] Però con gli anni diventi sempre più maniaco, diceva “mi piacerebbe che fosse interpretata in un altro modo” e la rifaceva magari anche centinaia di volte, fino a che non c’era una versione che lo soddisfacesse.⁷⁴

L’attenzione all’espressività e all’interpretazione è un dato che emerge anche da altre testimonianze. C’è ad esempio un aneddoto legato a Piero Milesi, co-produttore del disco *Anime salve* del 1996, che mi è stato riportato quasi identico da più persone, segno evidente che il fatto raccontato doveva averlo colpito in modo particolare; è relativo a un passaggio di *Disamistade*, per il quale la registrazione della parola “sangue” aveva richiesto un numero infinito di prove perché De André non era mai soddisfatto dell’effetto ottenuto. La parola citata è ripetuta due volte nel testo: al verso 9, «due famiglie disarmate di sangue», e al verso 19, «uno scoppio di sangue», quest’ultimo interessato dall’allitterazione della fricativa s. In entrambi i casi (si riporta il primo nell’esempio 5), in corrispondenza della parola si verifica nella linea melodica un’inflessione verso il basso, che porta la voce a scivolare verso la nota più grave dell’intero brano:



Esempio 5 – *Disamistade*

A questo corrisponde un ripiegarsi del suono su se stesso, un diminuendo che Piero Milesi ha voluto misurare nel grafico pubblicato sul sito www.viadelcampo.it:⁷⁵

⁷³ Testo e musica di F. De André e I. Fossati.

⁷⁴ Maurizio Camagna, intervista inedita (Milano, 6 ottobre 2018).

⁷⁵ http://www.viadelcampo.com/html/anime_salve2.html (consultato il 24/03/2019).

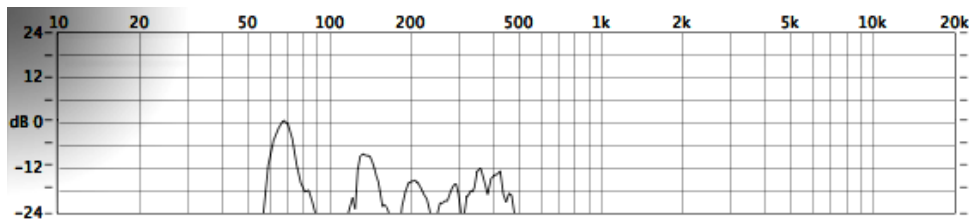


Figura 3 – finale della parola “sangue”

Il brano parla di una faida tra due famiglie, un risponderci interminabile di violenze sempre più gravi, in una escalation inframmezzata dall’attesa tra un fatto e l’altro. È probabile che nella parola “sangue” risuonasse, anche grazie all’effetto di scivolamento creato dalla combinazione di salto melodico e diminuendo, l’idea della tensione latente derivante dall’attesa e della vendetta, richiedendo pertanto uno sforzo maggiore di interpretazione. È probabile, inoltre, che l’allitterazione insita nell’espressione “scoppio di sangue”, avesse provocato dei problemi nella resa sonora della registrazione, a causa della natura stessa della sibilante e della sua tendenza a provocare rumori quando amplificata, orientando De André alla ricerca di un effetto più morbido. Dori Ghezzi ha confermato infatti che l’esigenza di registrare anche numerose volte uno stesso passaggio era quasi sempre motivata da ragioni pratiche oltre che espressive. Oltre alla ricerca accurata di un certo effetto espressivo, casi tipici riguardavano il cambio di una parola all’interno del testo poetico nel corso delle registrazioni, così come rilevato nel capitolo precedente.⁷⁶ Sia l’attenzione alla chiarezza del canto, sia la lenta maturazione dell’interpretazione, infatti, andavano di pari passo con un lavoro di limatura del testo poetico, che poteva riguardare il completamento di alcune strofe, ma anche modifiche di varia entità che, in molti casi, potevano essere suggerite dalla resa sonora delle parole stesse.

L’approfondito lavoro sulla voce comprendeva, come nel passato, un’attenzione mirata alla dimensione del timbro. Camagna ha spiegato che, nel caso specifico delle *Nuvole*, ogni esigenza era stata accontentata abbastanza facilmente, con l’utilizzo di un «microfono a valvole tedesco di un’azienda che si chiama Neumann, il modello era l’U67, un modello degli anni ’50, un microfono vecchio che a lui piaceva molto e che creava un timbro molto caldo».⁷⁷ Anche Dori Ghezzi ha confermato che il Neumann, che era stato già utilizzato nelle produzioni precedenti, era particolarmente apprezzato dal marito proprio perché ben si adattava alla resa del suo particolare timbro vocale: «era un microfono vecchio, a cui lui era molto legato perché rendeva bene il suo timbro scuro della voce».⁷⁸ Tra i meriti di questo microfono c’era quello di esaltare le sonorità più gravi, soddisfacendo una richiesta dello stesso De André. Spiega Camagna che il Neumann U67, anche cantando molto vicino, esaltava la sua particolarità timbrica senza rovinare il suono della voce, contrariamente a quanto avveniva con molti altri microfoni: «Invece quel microfono riusciva a mantenere un

⁷⁶ Conversazione telefonica con Dori Ghezzi (31 luglio 2019).

⁷⁷ Maurizio Camagna, intervista inedita (Milano, 6 ottobre 2018).

⁷⁸ Dori Ghezzi, conversazione telefonica (31 luglio 2019).

bel suono brillante anche stando molto vicino, amplificando allo stesso tempo molto i bassi. Si chiama effetto prossimità».⁷⁹

Un microfono abbastanza comune, che però favoriva, oltre alla irrinunciabile comprensibilità della parola cantata, il raggiungimento di obiettivi personali e specifici: innanzi tutto l'esaltazione delle sonorità più gravi quale tratto caratterizzante del timbro. La testimonianza di Camagna pone inoltre l'attenzione su una seconda questione, relativa allo sfruttamento intenzionale dell'effetto prossimità, motivato (oltre che dalle suddette necessità timbriche) dall'abitudine di cantare "chiuso" sul microfono. Si è visto in precedenza come tale tratto caratteristico della performance fosse legato a un'esigenza di comunicazione, ovvero al desiderio di cantare all'orecchio dell'ascoltatore. Nella descrizione delle peculiarità di questo tipo di effetto, Albin Zak ha messo in luce come una simile alterazione della voce sia portatrice di un preciso risvolto espressivo: «It is a kind of distortion, and it creates a muffled boominess that requires filtering. On the other hand, with controlled use it can be an expressive device, adding, for example, a warm intimacy to a vocal performance» [ZAK III 2001, pp. 110-1].

Interpellati sugli effetti che furono applicati alla voce di De André, entrambi i fonici hanno spiegato come l'unico intervento era ancora una volta finalizzato all'ulteriore definizione del timbro e alla resa limpida del testo cantato. Riferisce Camagna che oltre al riverbero, indispensabile per creare un'ambientazione naturale, venne applicata infatti la compressione:

Il compressore è un intervento assolutamente standard che comprime proprio la forma d'onda, in modo da schiacciare la voce. La rende più comprensibile e anche un po' più grossa, quindi aiutava nel caso di Fabrizio nell'avere queste basse perché tira su le frequenze che si sentono meno e abbassa quelle che si sentirebbero di più.⁸⁰

Grazie alla compressione delle forme d'onda era dunque possibile uniformare la linea del canto, definendone ulteriormente la chiarezza e assecondando un certo colore.

Considerando il quadro delineato, dal quale emerge la grande importanza attribuita alla resa efficace del canto, non è certo un caso se, durante la lavorazione di *Anime salve*, proprio un problema relativo alla voce di De André – che per un intervento ai denti aveva dei difetti di pronuncia – provocò un forte attrito con Camagna, che decise di abbandonare il lavoro. L'episodio funzionò come la famosa goccia che fa traboccare una situazione già di per sé molto tesa e disarmonica, provocando una rimodulazione ulteriore del gruppo di lavoro. Al suo posto subentrò Paolo Iafelice, che ripartì dalle registrazioni occupandosi successivamente anche dei missaggi. Il problema della voce fu risolto con il cambio del microfono:

Passammo all'U47, sempre Neumann, che era molto più asciutto. Il problema è che, per via di quella zona bassa profonda che a lui piaceva molto, fu purtroppo peggio, perché l'U47 ha un effetto prossimità un pochino più pronunciato e questa cosa a lui, a Dori, a

⁷⁹ Maurizio Camagna, intervista inedita (Milano, 6 ottobre 2018).

⁸⁰ Maurizio Camagna, intervista inedita (Milano, 6 ottobre 2018).

tutto l’entourage piacque molto... però era un po’ falsata, ma non me la fecero pulire. Fabrizio non ne aveva bisogno, perché aveva una voce profonda già di suo, ma non ne volle sapere perché diceva “questa voce qua è stato sempre la mia forza, il mio segno di fabbrica”.⁸¹

Si rinforza l’idea del timbro vocale quale vero e proprio centro propulsore del *sound* di De André, un marchio che si è visto già enfatizzato con consapevolezza sin dalle primissime registrazioni e che costituisce una delle poche costanti di una produzione artistica fortemente eterogenea. Emerge inoltre come il lavoro sulla voce si intrecciasse con il lavoro complessivo sulla canzone, ad esempio con il perfezionamento del testo e della performance. Anche per questo motivo, la messa in forma di una linea vocale non si configurava soltanto come la pura applicazione di un’abilità tecnica, ma richiedeva una certa predisposizione alla comprensione delle esigenze che sottostavano al progetto artistico. Nelle interviste realizzate, è emersa la dimensione di condivisione del lavoro, una condizione primaria che portava a partecipare gli uni alle decisioni degli altri mediante proposte, stimoli, pareri, in alcuni casi contrasti. Si tratta di un tipo di creatività che, pur rispondendo alla direzione del singolo (o dei singoli), vive e si alimenta dell’apporto di altre persone. In questo delicato equilibrio, una cosa molto importante era proprio l’affiatamento del team di lavoro e la presenza di un clima sereno all’insegna della fiducia reciproca. La mancanza di una situazione del tutto armonica in una parte della lavorazione di *Anime salve*, dovuta a una serie di contingenze concomitanti, credè infatti non pochi problemi anche sul piano della creatività, inducendo in quel caso il fonico ad abbandonare il progetto a metà. D’altro canto, l’instaurarsi di un buon clima di lavoro poteva favorire soluzioni creative di vario tipo, così come suggeriscono le parole di Paolo Iafelice:

Fabrizio ci sentiva molto bene, anche se magari a volte non sapeva circostanziare in modo tecnico ciò che aveva colto, ma identificava subito se qualcosa non andava. A questo va aggiunto che gli piaceva molto essere sorpreso, era molto aperto a novità e suggerimenti, sempre che fossero pertinenti. Infatti non mi ha mai frenato [FONDAZIONE DE ANDRÉ 2015, p. 180].

Il quadro delineato rinforza la concezione dello studio di registrazione come attività sociale [FRITH/ZAGORSKI-THOMAS 2012; MEINTJES 2003] e, immergendo De André all’interno dei meccanismi della produzione discografica, incoraggia ulteriormente il superamento di una figura autoriale influenzata da miti e preconcetti [BODEN 2004; NEGUS 2011; TOYNBEE 2003]; in questo contesto, infatti, si è visto come il progetto prendesse forma mediante un lavoro di gruppo nel quale De André (coadiuvato da altri) assume il ruolo di coordinatore e di depositario di un disegno artistico.

⁸¹ Paolo Iafelice, conversazione telefonica (15 febbraio 2019).

3. Il *sound* di Fabrizio De André

Il breve excursus sulla discografia di De André, inquadrando il suo lavoro nell'ambito del suo habitat naturale, quello della produzione discografica, aiuta a fissare quei temi affrontati in forma perlopiù teorica nel primo capitolo e riguardanti la riflessione sulla figura dell'autore. Tutte le produzioni, sin dagli anni Sessanta, si svelano quali risultati di una cooperazione di forze e di competenze diverse, secondo un delicato intreccio di azioni e intenti, non soltanto artistici, ma anche tecnologici e di ordine pratico-economico. In questo contesto, la figura autoriale principale cresce negli anni in termini di competenza e di incisività nelle decisioni, arrivando a guidare in modo inequivocabile, specialmente a partire dagli anni Ottanta, gli obiettivi da raggiungere. In questa dialettica, il ruolo del tecnico del suono si distingue come quello di figura professionale discreta, che agisce nel rispetto delle linee di produzione, partecipando tanto alla discussione collettiva nello studio, quanto alla ricerca di risposte valide per la risoluzione di problemi; una sorta di braccio operativo al quale è richiesta la capacità di "tradurre" in soluzioni tecniche quanto espresso da altri (dagli autori e/o dai produttori) in forma di metafora [FELD/FOX *et al.* 2004]. In linea con quanto affermato da Michael Jarrett [2012], sappiamo tuttavia quanto questo modo di operare sia comunque indice di una presenza attiva, portatrice cioè di azioni determinanti nella definizione di un certo suono.

Tra i casi riportati, si pensi ad esempio a come la manipolazione della voce nelle primissime registrazioni sia riconducibile a un disegno preciso, volto alla costruzione di una certa immagine, che secondo quanto dichiarato da Dori Ghezzi era più che altro legata a esigenze di produzione; viceversa, a come la scelta di un nuovo microfono per la registrazione di *Anime salve* sia stata risolta dalla decisione ultima di De André di accettare quanto proposto dal fonico. In entrambi gli episodi, i tecnici coinvolti apportano delle proposte e quindi delle azioni sul suono che rispondono a delle esigenze esterne, scontrandosi in alcune circostanze con l'opinione personale. È quanto accaduto a Paolo Iafelice a proposito della sua intenzione di intervenire su un effetto prossimità del microfono giudicato eccessivo e artificiale, azione impedita dal desiderio dell'artista di mantenere quella precisa resa vocale.

Nell'ambito del gruppo di lavoro collocato nello studio si sono distinte altre figure che, secondo modalità e dinamiche di volta in volta diverse, assumevano quasi la funzione di *alter ego* di De André. Queste condividevano con lui la scrittura del progetto o di una parte importante di esso (come l'arrangiamento) e coincidono in molti casi con la figura del produttore, così come è emerso a proposito di Gian Piero Reverberi, Nicola Piovani, Mark Harris, Mauro Pagani, Piero Milesi. È stato possibile rilevare come la loro presenza potesse incidere profondamente sul metodo di realizzazione del progetto artistico: oltre all'applicazione di norme e consuetudini, infatti, l'adozione di una determinata modalità di lavoro restava strettamente legata alla personalità coinvolta. Ricordo, a questo proposito, come la proposta di Piero Milesi di affrontare un lavoro di pre-produzione molto approfondito abbia favorito soluzioni meditate e mai casuali; oppure, come una personalità dinamica come quella di Mark Harris abbia agito nel favorire una certa spontaneità esecutiva.

Tutti gli intervistati si sono espressi in varie occasioni in termini di “fiducia”, sottolineando come questa giocasse un ruolo determinante nella scelta dei collaboratori e nelle soluzioni da adottare. Paolo Iafelice ha raccontato del timore di De André di essere circondato dai cosiddetti “yes men”, persone piegate al suo nome che non avevano il coraggio di confrontarsi con lui alla pari e di offrire riscontri sinceri sul lavoro svolto. Anche Mark Harris ha spiegato come la sua provenienza americana fosse stata decisiva nel suo coinvolgimento diretto, in quanto letta come garanzia di estraneità e di assenza di “sottomissione” al nome dell’artista. Infine, sono a loro modo significativi anche i numerosi quadri astrali sparsi nelle carte archivistiche, fatti a collaboratori o a coloro che De André aveva intenzione di coinvolgere, al fine di testare in via preventiva eventuali affinità caratteriali. Si tratta di dati di una certa importanza, che non emergono dall’analisi classica di una canzone, ma che influiscono in modo profondo non solo sulle modalità di realizzazione ma anche, di riflesso, sul prodotto finale.

È in questo contesto di cooperazione che si definiscono le linee distintive del *sound* di De André, ovvero l’insieme di quei tratti che rendono la sua produzione perfettamente riconoscibile. Come sostenuto da Steven Feld, Aaron Fox, Thomas Porcello e David Samuelse [2004] e come confermato dallo scenario descritto, con l’evoluzione della tecnologia è aumentato ed è divenuto più dettagliato anche il lavoro fatto sul *sound*, mantenendo costante la dimensione dialogica insita nell’ambiente dello studio: «All of these dimensions of ‘getting the sound?’ can be understood as multiply dialogic relations among musicians and engineers, embedded in a distinct industrial habitus» [FELD/FOX *et al.* 2004, p. 181]. È possibile affermare ormai con certezza che, nel caso di De André, il lavoro di produzione trova il suo centro nelle caratteristiche della sua voce registrata, non solo relative al timbro, ma anche a tutto l’insieme di azioni a essa collegate: dalle modalità del canto fino al suo trattamento nella registrazione. Partendo dalle parole di François Delalande, secondo il quale il *sound* «racchiude un insieme di indicatori che ne permettono l’identificazione» [DELALANDE 2010, p. 161], sarà utile riepilogare quegli elementi, riscontrati nel corso delle pagine precedenti, che si sono contraddistinti quali costanti nel tempo, al di là delle numerose variazioni tecnologiche o stilistiche.

Il primo dato da mettere in evidenza è un timbro vocale molto bello e penetrante, più volte descritto come naturalmente ricco di rifrazioni, non soltanto nella sua area più grave, ma anche nella zona media, con delle componenti metalliche che lo rendevano, oltre che profondo, anche particolarmente incisivo. Sin dagli anni Sessanta, questa caratteristica è entrata in relazione con le tematiche trattate, stabilendo una connessione tra la tessitura scura, lo stile di canto “narrativo” ma allo stesso tempo suadente e la scelta di tematiche in qualche modo “alternative” rispetto agli standard più commerciali. Questo non fa altro che confermare quanto dichiarato da Delalande, secondo il quale il *sound* è formato da un insieme di componenti «che assumono un valore simbolico e che s’inscrivono in una tradizione estetica», diventando per questo culturalmente connotate [DELALANDE 2010, p. 24]. Infatti, si è avuto modo di spiegare come un simile connubio fosse stato utilizzato, specialmente nei primi anni di attività, per la costruzione di un certo tipo di immagine, da mettere in contrapposizione con il repertorio canzonettistico. In linea con tali obiettivi, il

timbro vocale veniva enfatizzato da un lato mediante la preferenza di certe tonalità e range melodici [FABBRI 1997], dall'altro da precise scelte di produzione, come l'applicazione di un forte riverbero o la creazione di un'innaturale presenza vocale nel bilanciamento sonoro complessivo. Con il trascorrere degli anni, la manipolazione della voce sarebbe stata decisamente ridimensionata, rinunciando alle alterazioni consapevoli più evidenti e fino ad arrivare ad applicare minimi interventi standard, al fine di non incidere sulla naturalezza espressiva; la qualità timbrica sarebbe stata però sempre preservata, ad esempio nelle scelte oculate della strumentazione tecnica da utilizzare, in primo luogo dalla selezione dei microfoni. Inoltre, lo sfruttamento dell'effetto prossimità, che può essere considerato quale una vera e propria distorsione [ZAK III 2001, p. 110], avrebbe favorito l'esaltazione dell'area più profonda del timbro e insieme di una comunicazione intima, descritta da più fonti come il voler rivolgersi a un ascoltatore per volta. È in tale caratteristica della performance, strettamente legata a un intento comunicativo, che si rintraccia un altro tassello del *sound* e che contribuisce a caratterizzarlo in senso prettamente discografico. Anche se negli anni una simile attitudine sarebbe stata alternata a modalità performative diverse, aprendo la strada a tonalità inconsuete, secondo una dialettica già analizzata da Franco Fabbri [1997], le caratteristiche descritte sarebbero rimaste quali punti di riferimento inequivocabili.

Quanto emerso convive con l'evidente centralità della parola cantata all'interno delle registrazioni, un dato che, a ragione, è stato giudicato caratterizzante per cantautori, *singer-songwriters* e per tutte quelle produzioni in cui al testo poetico è attribuito un ruolo di primo piano [LACASSE 2000b; TAGG 1991]. Nella produzione di De André, nel corso del tempo, si fa strada l'esigenza di attenuarne la sproporzione innaturale, nella ricerca di una convivenza più equilibrata con l'impianto musicale circostante. Questo avviene, come rilevato nel capitolo precedente, anche in virtù dell'approfondimento dell'idea di canzone come mosaico e quindi della partecipazione attiva ed equilibrata di ogni sua componente alla comunicazione di un tema; nella stessa direzione va la rinuncia al consolidato connubio di voce e chitarra per favorire l'apertura a sonorità ricche di suggestioni, riferimenti culturali e sempre diverse. La prominenza della voce, nel caso specifico, si caratterizza nella cura approfondita di ogni suo aspetto ed è legata a quello che più testimonianze, anche molto distanti nel tempo, hanno sempre indicato quale l'obiettivo principale della registrazione: la necessaria comprensione di ogni singola parola cantata, un punto di partenza imprescindibile che implicava una serie di condizionamenti e di conseguenze a vari livelli. Influenzava ad esempio la performance, richiedendo una particolare accortezza nella pronuncia, nella dizione e nella scansione delle parole. Una simile propensione è evidente sin dalle prime registrazioni, dove la parola cantata è sempre perfettamente articolata e comprensibile; è stata inoltre confermata da quanto emerso sul lavoro sulla performance degli anni Novanta. La cura della limpidezza del canto implicava la scelta accurata dei microfoni da adottare, al fine di conciliare la salvaguardia del timbro con la comunicazione ottimale della parola.

Allo stesso tempo, l'affermazione della centralità del verso cantato non deve indurre a recuperare un pregiudizio, molto ben radicato nella ricezione comune del repertorio cantautorale, secondo il quale sarebbe il testo scritto l'elemento più importante di questo genere di canzoni. Mi sembra infatti che le informazioni raccolte mettano in grande evidenza

come, se è vero che la parola ha una posizione di assoluto primo piano, è pur vero che lo fa in quanto parola cantata, con tutte le implicazioni timbriche, sonore e performative sopra descritte. Come aveva detto Simon Frith, «song words are always spoken out – we always hear them in somebody’s voice» [FRITH 1980, p. 882], un assunto ripreso più volte da altri studiosi [ad esempio CLARKE 1983; ZAK 2001]. L’approfondito lavoro sul suono delle parole osservato nel capitolo precedente suggerisce ad esempio l’importanza del fattore fonetico, che si è visto combinarsi, anticipandolo [BOLOGNA 1992], con il significato semantico del verso. Trattandosi di una voce registrata, bisogna considerare poi come il suono naturale della voce entri in relazione con il suo trattamento nella registrazione, con quello che Serge Lacasse [2000a, 2000b] e Simon Zagorski-Thomas [2014] chiamano “staging”. È emerso come questo comporti una serie di azioni volte a definirne, enfatizzarne e in qualche caso a manipolarne i tratti distintivi. Lo sguardo interno al laboratorio creativo ha confermato infatti come gran parte della comunicazione sia volta alla messa in forma di un’idea sonora di voce [FELD/FOX *et al.* 2004], e dunque non soltanto a catturarne una certa immagine in modo asettico; riprendendo il pensiero di Albin Zak [2001], agendo in modo diretto sulla sua creazione effettiva: «the sound of a particular voice in a particular performance carries a sort of phenomenal meaning that completes the sense of the song. Microphones not only capture this ‘grain’; to an extent they participate in creating it» [ZAK III 2001, p. 108]. Il risultato così ottenuto, si carica di funzioni e caratteristiche che ne mettono in relazione l’essenza stessa con il contesto storico-culturale e con le modalità di ricezione.

Si è visto che, in quanto centro propulsore del *sound*, la voce funzionasse quale fattore unificante di una produzione eterogenea da un punto di vista stilistico, diretta conseguenza nelle numerose collaborazioni avviate. Interessante riportare una frase riferita nel corso delle interviste da più testimoni, come Maurizio Camagna, Mark Harris, Paolo Iafelice o detta da Piero Milesi a Riccardo Bertone [2003], secondo i quali De André era solito affermare che la sua voce era in grado di “incollare” produzioni discografiche composite e diverse tra loro. Da alcune testimonianze e dai pochi appunti rinvenuti sul progetto discografico interrotto dalla morte, sappiamo che De André stava lavorando a una suite in quattro tempi, che in alcuni appunti preparatori è menzionata col titolo *I notturni*, dedicata alla memoria di un amico sardo scomparso. Ciascun movimento avrebbe dovuto coinvolgere un musicista/compositore diverso (probabilmente Mauro Pagani, Mark Harris, Piero Milesi e secondo un’intenzione mai confermata addirittura Luciano Berio), con la collaborazione di Oliviero Malaspina per la parte poetica. Un simile progetto, così marcatamente “plurale” anche nella scrittura, avrebbe senz’altro estremizzato il ruolo di coordinatore, ossia di colui che tiene le fila orientando la scrittura con indicazioni, temi, suggestioni, riferimenti e fonti di vario tipo; avrebbe inoltre ulteriormente avvalorato il ruolo della voce come marchio di continuità.

Se spostiamo l’attenzione sul fronte della ricezione, ci accorgiamo di come la predominanza della voce la renda il canale privilegiato per la comunicazione. Ma se questo avviene, lo fa ancora una volta attraverso le sue caratteristiche fonetiche: è nel suono, prima ancora che nel testo cantato, che risiede la facoltà di coinvolgere emotivamente, di far sì che la ricezione di un suono sia rielaborata in termini di sensazioni [BOLOGNA 1992]. È

altrettanto evidente che il coinvolgimento emotivo non passasse soltanto dalla voce, ma che questo dovesse essere pensato in relazione a tutto l'impasto sonoro che di volta in volta, secondo modalità diverse nel corso degli anni, veniva creato. Si è visto come la gestione di un simile sistema risentisse di condizionamenti tematici (ad esempio nella scelta di strumenti da impiegare) e fosse sempre seguito con la massima cura, esercitando un controllo sui musicisti coinvolti che cresce in modo esponenziale con il trascorrere del tempo. Interessante quanto ricordato da Dori Ghezzi a proposito dell'attenzione rivolta dal marito alla precisione dell'esecuzione di ogni parte strumentale, ma anche all'intenzione comunicata:

Riusciva a ottenere tutte e due le cose, ad essere preciso ma non distaccato. Era esigentissimo e voleva le cose fatte bene perché gli sembrava corretto anche nei confronti del fruitore, però non è che non accettasse l'errore. Se c'era un'imperfezione ma comunicava, la lasciava anche perdere. Era quello il suo voler essere puntiglioso, di arrivare in quel modo, di far arrivare la canzone nel modo in cui l'aveva in testa e come l'aveva creata. Laddove lui non si sentiva in grado di decidere più, quando era stanco e viziato dagli ascolti, poteva fare anche dei test. Un giorno in studio doveva arrivare il garzone del bar a portare le bibite, Fabrizio decise di fargli ascoltare le registrazioni e di fargli scegliere la più bella. Tutti pensano che lui fosse meticoloso nel senso di preciso, ma era meticoloso nel voler dare l'emozione giusta.⁸²

Questa azione di coordinamento poteva suggerire delle variazioni (di strumento o di musicista) anche in corso d'opera; poteva inoltre entrare nel merito di questioni interne all'esecuzione, così come avvenne a proposito della batteria in *Amico fragile*:

Ti faccio un altro esempio. Su *Amico fragile* c'è una batteria – soprattutto poi da quando è entrato Ellade Bandini, che aveva questo modo di suonare – che è leggermente rallentata rispetto a quello che dovrebbe essere il battere. Era un modo di intendere la musica, ma non è un errore. Questo sfasamento degli strumenti ti dà una sensazione precisa che a Fabrizio piaceva molto. Quindi, quando successivamente gli capitò di lavorare con altri batteristi, che invece suonavano il battere preciso, lui cercava lo stesso sfasamento fatto da Bandini e diceva che erano fuori tempo... ma lo erano solo in relazione alla sua idea! Ci sono delle sfumature, secondo le quali poi ti arriva una cosa diversa, ma non riesci a capire che cos'è, ma sono queste sfumature che comunicano l'emozione.⁸³

La testimonianza di Dori Ghezzi è utile anche per inquadrare in modo più preciso quella tendenza della voce, descritta nel capitolo precedente, a non assecondare gli accenti imposti dal metro, un modo ulteriore per ricercare l'emozione, senza per questo rinunciare alla chiarezza del canto. Se è quindi necessario tener conto dell'impianto complessivo del suono, è innegabile che, per le ragioni sopra esposte, la voce abbia un ruolo predominante e che questo si costruisca intorno alla sua concretezza sonora. Tutto ciò che concerne il trattamento del dato vocale e la ricerca delle soluzioni più appropriate si riferisce infatti alla dimensione più materiale della voce, a quella che Roland Barthes chiamava "grana" [BARTHES 1986], andando a intervenire in modo sostanziale su di essa. Anche Corrado Bologna, a proposito

⁸² Dori Ghezzi, intervista inedita (Milano, 15 aprile 2019).

⁸³ Dori Ghezzi, intervista inedita (Milano, 15 aprile 2019).

della natura della voce, ne aveva sottolineato la sua corporeità, utilizzando delle parole che ben si legano al quadro delineato: «la sua natura è essenzialmente *fisica, corporea*; ha relazione con il respiro e con il *suono*, è emanata dagli stessi organi che presiedono all’*alimentazione* e alla *sopravvivenza*» [BOLOGNA 1992, p. 23].⁸⁴ Si pensi anche solo al lavoro di “composizione” della linea del canto fatto dal fonico, al suo operare sui volumi, all’attenzione posta a catturarne i respiri, alla selezione dei frammenti in base all’intenzione performativa, ma anche al suo agire sul timbro, alla manipolazione delle forme d’onda e via dicendo: sono tutti interventi che hanno a che fare con la parte più fisica del suono e che non riguardano in alcun modo la parola scritta, se non nella sua resa nel canto.

In un’intervista a «Oggi» del gennaio 1972 [BIANCO 1972], il giornalista incalzava De André sul ruolo della voce all’interno della registrazione e in particolare sul suo effetto di “distrazione” rispetto alle tematiche sociali affrontate nel disco in questione, *Non al denaro non all’amore né al cielo* (1971). È interessante leggere la risposta dell’artista, che dapprima sottolineava lo sforzo interpretativo che si sovrapponeva alla scrittura: «sono cose dette e non semplicemente scritte: e la mia voce è particolarmente dolce, anche se io ho cercato di inasprirla un po’» [De André in BIANCO 1972, p. 131]; quindi, alla provocazione del giornalista, secondo il quale l’ascoltatore presterebbe attenzione soltanto alla sua voce e alle sue «cantilene», ammetteva la prevalenza del dato vocale rispetto alla parola:

È il rischio che devo necessariamente correre tutte le volte che canto: ma se io ho una voce evocativa, o il diavolo che è, non posso mica farne a meno... Queste ballate bisogna sentirle due o tre volte e, una volta sgomberato il pensiero dal richiamo fonetico, il contenuto deve rimanere. D’accordo, c’è l’impressione del buon ascolto e del buon *sound* che la voce e i suoni evidenziano: ma dietro c’è un lavoro di nove mesi... e se io e quelli che mi hanno aiutato non siamo completamente cretini penso che qualcosa di valido l’abbiamo pur fatto... [De André in BIANCO 1972, p. 131]

Le parole citate rimandano al doppio livello insito nella parola cantata, quella stessa dicotomia che aveva suggerito a Paul Zumthor la distinzione tra oralità, come «funzionamento della voce in quanto portatrice di linguaggio» e vocalità, ovvero «l’insieme delle attività e valori che le sono propri, indipendentemente dal linguaggio» [ZUMTHOR 1992, p. VII]. Nello specifico, De André confermava la prevalenza del dato fonetico sulla ricezione del contenuto nell’ambito dell’ascolto, sottolineando come la comprensione del testo poetico sopraggiungesse soltanto in un momento successivo.

Se dunque la dimensione fonetica del canto è quella prevalente all’ascolto e se è anche la principale causa dell’emozione, essendo essa la parte materiale della vocalità, è possibile affermare che un’ulteriore funzione del *sound* consista proprio nell’agire nel coinvolgimento emotivo. Questo, secondo quanto sostenuto da Zumthor è ulteriormente enfatizzato nella voce registrata, ovvero mediata, la quale «ha per noi qualcosa del *prodigium*... parola giunta da un altrove, trasmessa per il tramite di intermediari sacralizzati, rivestita di un’autorità sovranaturale e di una funzione profetica». Queste voci «recano, grazie all’espedito tecnologico, la meraviglia e il terrore che avvertivano, millenni or sono, antenati lontani, che

⁸⁴ Corsivi nel testo.

ci hanno trasmesso tanti miti (Eco, la Sfinge, le Sirene). A loro modo, tali voci ne creano altri nuovi» [ZUMTHOR 1992, p. IX]. Se dalla voce ha origine il mito, cioè avviene in relazione alla personalità artistica a cui quella voce è legata, quella che Allan Moore chiama *persona* (cantante), distinguendola dal *performer* (individuo), e dal *protagonist* (protagonista della canzone) [MOORE 2012b, pp. 180-1]. Nel caso di De André, questa è stata associata in un primo momento alla figura del menestrello, ma si è trasformata nel tempo fino ad assumere, negli anni successivi, la connotazione del poeta.

Chiudendo un cerchio aperto nel primo capitolo, è possibile affermare ormai con certezza che la costruzione di una certa immagine vocale agisca quale firma di una produzione variegata, ma anche quale simbolo di una determinata personalità artistica; infine, che è anche in virtù di un siffatto marchio di fabbrica – con tutte le implicazioni performative ed emotive – che viene ristabilita l'autorialità nell'ambito di un contesto multiforme e plurale.

CAPITOLO IV

«Assemblaggio di memorie con dati del presente»: quattro analisi dal canzoniere

Dopo aver passato in rassegna le differenti fasi del processo creativo e dopo averne messo in evidenza le peculiarità, si ritiene opportuno offrire delle analisi di alcuni brani, al fine di riscontrare nel dettaglio quanto emerso precedentemente in forma soprattutto teorica. La selezione è stata operata tenendo conto dell'intero arco cronologico della produzione, così da poter offrire testimonianze variegata e preferibilmente afferenti ai vari periodi artistici. Una canzone come *Via del Campo* è perfettamente rappresentativa della produzione dei primi anni, che si è visto essere caratterizzata dal "modello del cantastorie". La combinazione di un particolare *sound* incentrato sulla voce accompagnata dalla chitarra, di tecniche e stili di ispirazione popolare e di tematiche afferenti al suo tempo favorisce il radicarsi di un immaginario piuttosto solido, che sarebbe stato dominante anche negli anni a seguire. Il caso della *Buona novella*, invece, è stato scelto per ribadire l'importanza del passaggio a una nuova concezione di canzone che si realizza attorno ai primi anni Settanta. La collaborazione con un musicista di formazione classica come Gian Piero Reverberi ha senz'altro favorito la maturazione di questo nuovo assetto, agevolando alcune contaminazioni stilistiche oltre che l'apertura a soluzioni espressive inedite. Un brano come *Volta la carta* è indicativo dell'esigenza di rinnovamento stilistico che si fa strada a metà degli anni Settanta, realizzato mediante il coinvolgimento di artisti e musicisti sempre nuovi. Quella che potrebbe sembrare una canzone piuttosto leggera si rivela essere un complesso mosaico di riferimenti di vario tipo, volto a delineare un omaggio affettuoso al mondo popolare. Infine, l'analisi di una canzone come *Disamistade* intende focalizzare l'attenzione sul grado di approfondimento raggiunto dalla creatività nell'ultimo disco pubblicato. Grazie a una oculata fase preparatoria, nella quale vengono raccolti numerosi spunti, ogni scelta si rivela funzionale a un progetto ben definito, lasciando davvero poco spazio alla casualità.

L'obiettivo del capitolo è seguire per intero le varie declinazioni del processo creativo, dalla progettazione del tema fino alla realizzazione della traccia audio; ma anche quello di

verificare, mediante i casi di studio citati, la presenza delle caratterizzazioni precedentemente descritte. Sarà utile mettere in luce le particolarità della scrittura a mosaico, ottenuta mediante l'assemblaggio di diverse fonti, così come verificare il funzionamento di un lavoro di tipo corale, nell'ambito del quale il contributo personale di ciascun partecipante è volto alla realizzazione di un progetto condiviso. Particolare attenzione, inoltre, sarà posta alla dimostrazione di come la semplicistica lettura autobiografica di determinati brani non renda in alcuno modo giustizia alla complessità del lavoro creativo, rischiando di mettere in secondo piano istanze e scelte artistiche legate a una ben più articolata intenzione culturale.

1. «Passavo spesso anche da via del Campo...»

Via del Campo è una straducola stretta e tortuosa nel cuore di Genova vecchia. Appartiene a quella rete di vicoli che, collocate a ridosso dell'angiporto, fa storcere il naso ai Catoni della società bene, ma piace ai poeti. Piace, dunque, a Fabrizio, che già in altra occasione ne ha cantato "l'aria spessa carica di sale e gonfia di odori", che si sposa al tanfo della spazzatura accumulata lungo i marciapiedi, all'odor di vino e di fumo che esce dalle bettole (poco distante, all'imbocco della via, l'ombra austera di una chiesa e la sede della 'Protezione della giovane' sembrano messe lì a bella posta da un folletto in vena di sfottò) [ROMANA 1970].

Le note di copertina della seconda edizione dell'LP *Vol. 1°* (1967), firmate da Cesare Romana, mostrano la chiara intenzione di eleggere *Via del Campo*, pubblicata in quel disco,¹ a simbolo di una realtà scomoda e lontana da perbenismi; ma anche quella di nominare De André quale poeta e cantore dei diseredati. Il brano, continua Romana, «non è soltanto una pagina di amarissima poesia ma, soprattutto, il ritratto emblematico di una condizione umana, la dimostrazione di quanto possa essere disagevole – oltre che improduttivo – il mestiere di vivere» [ROMANA 1970]. Con il tempo, la canzone è divenuta l'emblema delle frequentazioni "irregolari" del giovane De André, che mal si rapportava all'ambiente borghese familiare, preferendo piuttosto le scorribande tra i vicoli della città vecchia. In più di un'occasione, egli ha raccontato episodi avvenuti nella strada citata nel titolo, il che ha sancito il cristallizzarsi dell'interpretazione della canzone come fatto biografico: «Passavo spesso anche da via del Campo, la strada dei travestiti. Una volta salii in camera con un certo Giuseppe, che si faceva chiamare Joséphine e mi apparve come una bellissima ragazza bionda. Ma una volta venuti al dunque, scoprii facilmente che era un uomo e che non era ancora andato a Casablanca» [De André in ROMANA 1991, p. 32]. Pur non avendo motivo di dubitare della veridicità della vicenda, la semplicistica riduzione della canzone a racconto autobiografico non rende giustizia all'articolata operazione di scrittura, che già nel 1967 rivela tecniche e caratteristiche che sarebbero state approfondite nella produzione successiva. Ciò non toglie, inoltre, che quanto vissuto in prima persona potesse essere stato trasfigurato per mezzo di altre fonti, secondo un'attitudine che si è visto essere piuttosto

¹ Nello stesso anno il brano fu pubblicato anche come singolo, abbinato a *Bocca di rosa*.

diffusa nel suo modo di lavorare. Un libro conservato presso l'archivio senese fornisce un indizio in tal senso significativo. Si tratta di una raccolta di storie e leggende genovesi, *Semmo da taera de Colombo* di Alberto Pasolini [1990],² nella quale viene segnalato con una crocetta un racconto a pagina 91, intitolato *A rossa di Pre*. Protagonisti della storia sono una prostituta (la Rossa di Pre) e un limonaio, che si incontrano tutti i giorni in strada senza mai rivolgersi parola; un giorno, non vedendo più il limonaio all'angolo della strada, la Rossa cerca sue notizie e, appreso della sua morte, si adopera per organizzargli il funerale. La storia presenta vari elementi in comune con *Via del Campo*, tra i quali l'ambientazione della vicenda in via Pre, separata da via del Campo solo da Porta dei Vacca; ma anche la presentazione dell'umanità dei suoi protagonisti, a dispetto delle loro occupazioni poco consone ai benpensanti. Tra i passaggi del testo sottolineati: «all'incontro del vicolo delle Foglie Vecchie, davanti al Broklin Bar» e «al mio posto, di giorno ci stava sempre un tale che vendeva limoni, un uomo senza età, senza storia, senza nome, con due occhi grigi, pieni di malinconia» [PASOLINI 1990, p. 91]. Si riconoscono, nei passaggi indicati, alcuni motivi che sembrano rievocare il testo della canzone, nello specifico nella caratterizzazione degli occhi della graziosa («gli occhi grandi color di foglia», v. 2) e di quelli della bambina («gli occhi grigi come la strada», v. 7). È evidente che, considerata la data di pubblicazione del libro, questo non possa costituire una fonte diretta; tuttavia, trattandosi di un racconto di origine popolare, è possibile che De André lo conoscesse all'epoca tramite altre fonti.³ Che questo sia vero o no, quello che interessa sottolineare è l'emergere di temi, motivi, situazioni che da sempre sono stati messi in relazione con l'esperienza biografica del cantautore e sulle sue frequentazioni dei quartieri più malfamati della vecchia Genova, ma che potrebbero essere stati assorbiti e integrati anche mediante altri canali, tra i quali le fonti di tradizione orale di area ligure. Una simile eventualità, tra l'altro, ben si adatta al contesto di quegli anni, che si è visto essere segnato da modelli stilistici di derivazione popolare ed esemplificato nel paragone con la figura del cantastorie.

La data di pubblicazione della canzone coincide con un evento centrale nella storia della cosiddetta “canzone d'autore”: non bisogna dimenticare, infatti, che il 1967 è l'anno della morte di Luigi Tenco a Sanremo, un evento che agisce quale trauma culturale [SANTORO 2010] portando a un'estremizzazione dell'opposizione tra la canzone “di qualità” e quella “di consumo” [FACCI/SODDU 2011; SANTORO 2010]. Una simile dicotomia partecipa senz'altro nel processo di autenticazione e nella ricerca di una propria specificità stilistica; ma è anche un ulteriore incentivo per l'editore a caratterizzare in modo inequivocabile il prodotto venduto, secondo precise e mirate strategie di marketing. La seguente analisi è volta a verificare quanto parzialmente già emerso nei capitoli precedenti, ovvero come i riferimenti a formule e modelli di area prevalentemente italo-francese si integrassero in questi anni con istanze del tutto personali: la definizione di un'individualità artistica si esplicitava nell'organizzazione complessiva dell'opera e nella rielaborazione di materiali

² AFDA, Materiale Librario, V. PASA-SEM.

³ È presente, ad esempio, nel testo *Genova sentimentale* di Carlo Otto Guglielmino [1961]. Il racconto è in questo caso intitolato *Funerale nel vicolo*.

preesistenti, ma anche nel farsi strada di un *sound* distintivo, ampiamente incentrato sul dato vocale.

1.1 Forma poetico-musicale

Via del Campo è una canzone a stroficità integrale, composta da sei quartine di novenari a rima incrociata. La canzone si apre con una breve introduzione strumentale (motivo **a**) suonata dalla chitarra sola, che anticipa frammenti melodici che saranno poi sviluppati dalla linea del canto. La ripetizione dello stesso motivo in conclusione incornicia il brano e, come sarà spiegato nel prossimo paragrafo, contribuisce a creare una precisa ambientazione.

I versi rispecchiano le caratteristiche generali della produzione di questi anni già analizzate nel secondo capitolo: oltre alla presenza di rime regolari, si nota ad esempio l'utilizzo dell'anafora («Via del Campo») che scandisce gran parte delle strofe (1, 2, 3, 5), partecipando alla creazione di una certa ricorsività e contribuendo a focalizzare l'attenzione sulla dimensione urbana del racconto. Anche in questo caso, la cura della musicalità del verso si rivela quale tratto distintivo della scrittura, così come confermato dalle numerose allitterazioni presenti. Nei versi tre e quattro («**tutta notte sta** sulla soglia / vende a **tutti** la stessa rosa»), ad esempio, si segnalano le allitterazioni della oclusiva alveolare sorda [t] e della sibilante alveolare [s]. Si aggiunga poi quanto notato da Franco Fabbri [1997] a proposito della tendenza ad addolcire alcuni suoni mediante il canto, tra i quali l'affricata postalveolare sonora [dʒ] e l'affricata postalveolare sorda [tʃ], che nel brano è evidente in parole come “rugiada” (v. 6) e “grigi” (v. 7). Oltre a favorire ulteriormente l'eufonia del verso, questo marchio performativo rientra nell'ambito di una pronuncia molto curata e priva di inflessioni, praticamente «da italiano colto» [FABBRI 1997, p. 159].

L'unico verso (oltre a quello finale) che non rispetta lo schema rimico è il 12 («basta prenderla per la mano»), che però anticipa la rima della strofa successiva; questa deviazione, oltre a isolare la parola “puttana” (v. 9), svincolandola dalla rima, crea una connessione con la quartina seguente, che è rafforzata ulteriormente dall'inizio con la congiunzione “e” («basta prenderla per la mano // e ti sembra di andar lontano»). L'incremento ritmico del racconto è rafforzato dal crescendo apportato dall'arrangiamento curato da Gian Piero Reverberi: alla voce accompagnata dalla chitarra della prima strofa si aggiunge l'armonica nella seconda; quindi, l'accompagnamento della chitarra diviene più sostenuto a partire dalla terza strofa. Tra la quarta e la quinta strofa è presente un interludio strumentale che ricalca sostanzialmente la melodia cantata, al termine del quale viene ristabilita la situazione di partenza, con la voce accompagnata dalla chitarra arpeggiata, alla quale si aggiungerà nuovamente l'armonica (strofa 6). L'alternanza dei pochi strumenti impiegati contribuisce a sopperire alla staticità derivante dalla stroficità integrale, introducendo variazioni timbriche e creando un certa dinamicità che favorisce senz'altro l'attenzione nell'ascolto; allo stesso tempo, le scelte strumentali non risultano mai invasive, lasciando sempre in primo piano il canto.

			Introd. motivo a (chit.)
A	Via del Campo c'è una graziosa	strofa 1	→ chit. arpeggiata
B	gli occhi grandi color di foglia		→ contrabbasso
B	tutta notte sta sulla soglia		
A	vende a tutti la stessa rosa.		
C	Via del Campo c'è una bambina	strofa 2	→ armonica
D	con le labbra color rugiada		
D	gli occhi grigi come la strada		
C	nascon fiori dove cammina.		
E	Via del Campo c'è una puttana	strofa 3	→ chit. ritmica
B	gli occhi grandi color di foglia		
B	se di amarla ti vien la voglia		
F	basta prenderla per la mano.		
F	E ti sembra di andar lontano	strofa 4	→ armonica
G	lei ti guarda con un sorriso		
G	non credevi che il Paradiso		
F	fosse solo lì al primo piano.		
			Strum. (armonica + chit.)
H	Via del Campo ci va un illuso	strofa 5	
I	a pregarla di maritare		
I	a vederla salir le scale		
H	fino a quando il balcone ha chiuso.		
L	Ama e ridi se amor risponde	strofa 6	→ armonica
M	piangi forte se non ti sente		
M	dai diamanti non nasce niente		
N	dal letame nascono i fior.		
	Dai diamanti non nasce niente		
	dal letame nascono i fior.		
			coda: motivo a (chit.)

Come è possibile osservare (ex. 1), la melodia cantata è circolare: si apre e si chiude sulla stessa nota (sol₂), muovendosi prevalentemente per gradi congiunti, con l'unica eccezione del salto di sesta in corrispondenza del terzo verso (si₂-sol₃), che lascia dunque inalterata la funzione di stabilizzazione dell'incipit e della *finalis*. La melodia rientra nell'ambito dell'ottava ed è caratterizzata da un andamento prevalentemente sillabico, con pochissime e limitate eccezioni in alcuni finali di verso, e comunque sempre per grado congiunto discendente. Così come i versi, anche la melodia è piuttosto regolare: è divisibile in quattro segmenti scanditi da pause, ciascuno di quattro battute, che corrispondono esattamente ai versi della quartina. Si nota infatti la sostanziale corrispondenza tra accenti metrici e musicali, con una sola ma importante eccezione ai versi 1, 5 e 9 («Via del Campo c'è una»), dove il primo quarto della battuta cade sulla sillaba atona -na: Via del | Càmpo c'è u- | nà gra- | ziòsa. Questa caratteristica, unita all'andamento ritmico anapestico-giambico

catalettico (U U – U U – U – U), mette di fatto in evidenza l’ultima parola dei versi interessati: rispettivamente “graziosa” (v. 1), “bambina” (v. 5), “puttana” (v. 9).



Figura 1 – *Via del Campo*: arco melodico

Il brano musicale è in 3/4, con una tonalità di due diesi (D e F#). Le note sono accompagnate da solfeggi e accordi sopra la staffa. Le parole sono: Via del Cam-po c'è_u - na gra - zio - sa gli_oc-chi gran-di co - lor di fo-glia tut-ta not - te sta sul - la so-glia ven-de_a tut - ti la stes - sa ro - sa.

Esempio 1 – *Via del Campo*: prima strofa

Come sostenuto da Ignazio Macchiarella nel saggio già citato del 2007, gran parte delle caratteristiche riscontrate nell’analisi, che si è detto essere perlopiù condivise dalla produzione artistica degli anni Sessanta, rientrerebbero in quei fattori comuni alla ballata di tradizione orale. Questo non vuol dire, evidentemente, che bisogna considerare *Via del Campo* come una ballata popolare; accanto ai punti di contatto con questo tipo di tradizione, infatti, vi sono altrettanti motivi di divergenza. È sempre Macchiarella a richiamare l’attenzione sulla profonda differenza delle pratiche esecutive e, ad esempio, sull’assenza in De André dell’improvvisazione da sempre padroneggiata dai cantori tradizionali. Per mantenere alta l’attenzione dell’ascoltatore, infatti, De André e i suoi collaboratori (in questo caso Gian Piero Reverberi, che firma l’arrangiamento) possono far conto su altri mezzi, come ad esempio l’utilizzo di motivi musicali (in questo caso il motivo **a** e l’interludio strumentale collocato tra la quarta e la quinta strofa). La comunicazione, inoltre, poggia su un principio completamente diverso, che trasforma la situazione della piazza in una forma di oralità meccanicamente mediata [ZUMTHOR 1984]. Alla luce di quanto emerso nel capitolo terzo a proposito del trattamento del dato vocale, è possibile affermare con sicurezza che proprio lo “staging” vocale di questi anni abbia concorso in modo inequivocabile alla

enfaticizzazione di una certa personalità artistica [ZAGORSKI-THOMAS 2014]. Nel caso specifico, la situazione è molto simile a quella descritta a proposito di *Bocca di rosa*. La linea del canto occupa una posizione di assoluta preminenza rispetto alla chitarra e all'armonica: è collocata al centro della registrazione, mentre la chitarra e l'armonica risultano posizionate rispettivamente a sinistra (insieme al contrabbasso) e a destra del *sound-box*.



Figura 2 – *Via del Campo*: lateralità

La voce, anche per via del forte riverbero applicato, è molto dilatata ed enfaticizzata specialmente nelle sonorità più gravi, risultando per questi motivi particolarmente incisiva e penetrante. L'impatto è particolarmente evidente nel passaggio tra l'introduzione strumentale e l'inizio della prima strofa, dove l'ingresso del canto provoca un improvviso ampliamento dello spazio sonoro, catturando immediatamente l'attenzione dell'ascoltatore e caratterizzando il *sound* complessivo con le gradazioni più scure del timbro. Si aggiunga, inoltre, quanto già rilevato a proposito dell'indipendenza prosodica della voce, sempre tesa a trovare una propria strada, rivendicando una certa autonomia rispetto agli schemi ritmici [PAVESE 2009, 2013] e contribuendo in modo sostanziale alla comunicazione dell'emozione.

1.2 Una musica che viene da lontano

La musica di *Via del Campo*, avvertono le note di copertina della prima edizione del disco, è del XVI secolo ed è «tratta da una ricerca di Dario Fo»; un'indicazione che sarebbe stata cambiata, per i motivi di seguito spiegati, nelle successive ristampe del disco. In quegli anni Dario Fo aveva iniziato la sua collaborazione con il Nuovo Canzoniere Italiano, insieme al quale aveva partecipato alla realizzazione di spettacoli incentrati sulla riproposizione di musiche di tradizione orale, tra i quali basterà citare il celebre *Ci ragiono e canto*, del 1966. Fu questa una collaborazione difficile, che suscitò dure critiche all'atteggiamento di Fo, giudicato tendenzialmente troppo disinvolto rispetto alle fonti [BERMANI 1997]. È proprio questa tendenza all'invenzione del popolare, che caratterizzava la poetica di Fo di quel periodo, a provocare un malinteso a proposito della paternità di una musica da lui stesso presentata come popolare, che sarebbe stato chiarito soltanto a distanza di anni.

Nel 1965, per lo spettacolo *22 canzoni*, Fo aveva chiesto a Enzo Jannacci di musicare un suo testo a partire da quella che presentò come un'antica melodia, tramandata oralmente fino ai nostri giorni. Le memorie dei protagonisti della storia sono discordanti e non è chiaro

se quella su cui lavorarono Jannacci e Fo fosse davvero una canzone popolare di antiche origini. La collaborazione portò alla composizione di un brano originale ma dallo stile e dal tema “anticheggianti”, *La mia morosa la va alla fonte*, che infatti fu registrato alla SIAE con il testo di Dario Fo e la musica di Enzo Jannacci [SOMIGLI 2015].⁴ L’anno successivo, in occasione dell’allestimento della *Passeggiata della domenica*, traduzione e riduzione di Dario Fo dall’originale in due tempi di Georges Michel,⁵ la stessa melodia rielaborata da Jannacci fu utilizzata per una nuova canzone. Nacque così *Dormi dormi*, conosciuta anche come *Ninna nanna*, interpretata da Oscar Prudente nello spettacolo, cantando su una piattaforma circolare al centro della scena accompagnato da un complesso beat.⁶ La canzone si colloca a conclusione di una commedia incentrata sulla passeggiata domenicale di una famiglia piccolo-borghese, intenta a inseguire un benessere intriso di consumismo e apatia e completamente incurante delle tragedie del mondo circostante [BICICCHI 2016].

Come ha spiegato Dario Fo alla Fondazione Fabrizio De André [Fo in FODAZIONE DE ANDRÉ 2007], De André avrebbe ascoltato per la prima volta il brano di Fo e Jannacci a casa di Nanni Ricordi: «una volta io e Jannacci gli avevamo fatto sentire una canzone che avevamo scritto da poco. Il nostro errore fu raccontare che si trattava di un pezzo preso da una musica popolare, quando invece lo avevamo scritto tutto noi, parole e musica. Ci sembrava che dichiarando un’origine antica il brano avrebbe assunto più autorevolezza e non rivelammo mai di esserne gli autori» [Fo in FODAZIONE DE ANDRÉ 2007, p. 398]. Nell’intervista inclusa nel documentario *Faber* del 1999 [BIGONI/GIUFRIDA], Vittorio Centanaro ha invece dichiarato di aver ascoltato *Dormi dormi* insieme a De André durante la rappresentazione genovese della *Passeggiata della domenica*. Fu probabilmente in seguito a queste occasioni di ascolto che De André chiese e ottenne l’autorizzazione di registrare la canzone nella convinzione, come spiegato da Dario Fo nell’intervista riportata, che la musica fosse di origini antiche. Quando *Via del Campo* fu pubblicata, i protagonisti della vicenda realizzarono che De André non aveva registrato una personale versione del brano: egli aveva scritto una nuova canzone, riprendendo sommariamente la linea melodica, ma stravolgendo l’arrangiamento e riscrivendo completamente la parte testuale. Jannacci riconobbe la sua musica reclamandone la paternità, una situazione risolta a distanza di anni con un nuovo deposito alla SIAE, grazie al quale egli fu accreditato come autore della parte musicale. Anche Dario Fo restò sul momento spiazzato di fronte all’operazione di riscrittura fatta da De André, dal momento che il cantautore aveva eliminato del tutto il suo testo originale: «pensavo che eseguisse anche le parole, e invece le buttò e sullo stesso motivo ne scrisse delle altre. E nacque *Via del campo*. Ebbe un grande successo ma io ci rimasi tanto male... e anche Jannacci. Ma Fabrizio fu correttissimo e nelle note al testo scrisse “da una canzone popolare ritrovata da Dario Fo ed Enzo Jannacci”!» [Fo in FODAZIONE DE ANDRÉ 2007, p.

⁴ La canzone era inclusa nello spettacolo *22 canzoni* (1965) di Dario Fo e fu pubblicata tre anni dopo in Enzo Jannacci, *Vengo anch’io. No tu no* (1968).

⁵ L’originale di Georges Michel, *La promenade du dimanche. Pièce en deux actes*, fu rappresentato per la prima volta a Parigi il 26 febbraio 1966, presso il Théâtre du Studio des Champs-Élysées, con la regia di Georges Michel e Maurice Jacquemont.

⁶ *Dormi dormi* fu pubblicata come singolo con la produzione di Nanni Ricordi: *Dormi dormi / Sciogliti i capelli / Perdona ti prego signore* (1966).

Poiché in entrambe le canzoni il canto segue un moto sillabico, il passaggio dal decasillabo (Fo) al novenario (De André) comporta il venir meno della prima nota nella melodia, il che si traduce nella perdita in *Via del Campo* dell'intervallo di quarta all'inizio di ogni frase melodica. La differenza più rilevante consiste però nell'ultima frase musicale, che risulta essere stata parzialmente modificata da De André. Da un punto di vista armonico, le canzoni seguono uno stesso schema nelle prime due frasi (I V I III VI VII) salvo poi divergere specialmente in prossimità della cadenza: l'armonia di *Dormi dormi* (III VI VII I V I) risulta infatti parzialmente variata in *Via del Campo* (III VI III I IV V I).

Si tratta, comunque, di variazioni di poco conto se confrontate con quelle che riguardano la forma e la performance. Sebbene entrambe le canzoni seguano il principio della stroficità integrale, le due forme poetico-musicali divergono su pochi punti ma essenziali: in *Ninna nanna* manca qualsiasi interludio o motivo strumentale (presenti invece in *Via del Campo*), mentre il testo è ripetuto due volte per intero, contrariamente a quanto avviene nella versione cantata da De André. Quest'ultima, inoltre, si basa su sonorità acustiche, con un'accompagnamento di chitarra, ora arpeggiato, ora ritmico, al quale si aggiungono in alcuni punti l'armonica a bocca e il contrabbasso; il canto è piano e sempre contenuto, perfettamente in linea con la dimensione del racconto in musica. *Ninna nanna*, al contrario, è marcatamente caratterizzata da sonorità elettriche, quelle di una band composta da tastiere, chitarra elettrica, basso elettrico, batteria; la voce è decisamente più spiegata, specialmente nella seconda ripetizione. Appare dunque evidente che, pur condividendo quasi lo stesso impianto armonico e melodico, le due canzoni differiscono profondamente tra loro e non soltanto a livello verbale, ma anche nell'arrangiamento e nello stile esecutivo. In entrambi i casi, le scelte adottate sottintendono due progetti diametralmente opposti: da un lato, lo sfruttamento della presunta origine antica della melodia porta l'autore a enfatizzarne i tratti più arcaici; dall'altro, ogni scelta esecutiva o dell'arrangiamento è chiaramente volta alla modernizzazione della stessa.

Vorrei focalizzare ora l'attenzione sul motivo **a**, che in *Via del Campo* contribuisce a definire una certa ambientazione a partire dai suoni e, in virtù della sua funzione di cornice, che apre e chiude la storia, colloca la vicenda in un determinato spazio immaginato. Detto motivo è assente in *Ninna nanna*, il che induce a supporre che sia stato introdotto da De André per donare una maggiore completezza al brano. Nell'archivio di Vittorio Centanaro, a Genova, è stato rinvenuto uno spartito che presenta delle affinità con la breve introduzione strumentale (ex. 3 e 4). Si tratta di una Villanella anonima, pubblicata da Ricordi nel 1961 in un'antologia di brani dei secoli XVI, XVII, XVIII trascritti per chitarra:⁷



Esempio 3 – *Via del Campo*, bb. 1-4

⁷ Autori vari, *20 pezzi dei secoli XVI, XVII e XVIII*, tratti dalla letteratura del liuto, virginale e clavicembalo, trascritti per chitarra da Miguel Ablóniz, Milano, Ricordi 1961.

Andantino



Esempio 4 – Villanella (anonimo), bb. 1-5

Come è possibile notare, i due esempi musicali presentano metri differenti, ma sono basati su un andamento ritmico e su una linea melodica molto simili (nel primo caso scritta un tono sotto). La presenza dello spartito edito da Ricordi nella collezione di Centanaro ribadisce l'importanza del negozio di musica a Genova quale vero e proprio polo culturale, in grado di creare connessioni tra generi musicali diversi tra loro; è inoltre una conferma ulteriore di come alla base della composizione di un brano potessero confluire stimoli variegati, provenienti da molteplici direzioni e non riducibili esclusivamente all'invenzione autoriale. Potremmo supporre che Centanaro e De André decisero di adattare questa breve introduzione strumentale, forse appartenente al repertorio chitarristico di Centanaro, proprio in ragione della (presunta) antica origine della melodia della canzone. D'altro canto, va notato che la Villanella anticipa di fatto l'incipit della melodia cantata, una informazione significativa se pensiamo che questa era stata utilizzata (o composta) per la prima volta da Jannacci qualche anno prima.

Una ricognizione più approfondita del libretto Ricordi rivela un'altra sorpresa, che stavolta lo mette in relazione diretta con il brano interpretato da Enzo Jannacci nel 1964 e pubblicato su disco nel 1968. Si tratta, anche in questo caso, di un brano anonimo del XVI secolo senza titolo, presentato nell'antologia Ricordi con l'armonizzazione di Miguel Ablóniz. Un confronto con la breve l'introduzione di *La mia morosa la fa alla fonte* sembrerebbe suggerire qualche somiglianza:



Esempio 5 – anonimo secolo XVI



Esempio 6 – La mia morosa la va alla fonte (intro)

Il punto di contatto tra i due frammenti consiste in un'alternanza di due accordi collegati da due note di passaggio, che nel brano di Jannacci prende la forma dell'alternanza tra un accordo di quinte in cui manca la terza (forse per enfanizzare il marchio anticheggiante), ma

che fa riferimento alla tonica di Si maggiore, e la sua sottodominante. Questa figurazione assume una forma dilatata, arrivando a occupare lo spazio di due battute e rinunciando al contempo al ribattuto della versione anonima. Si tratta di poco più di un gesto, che però, nel brano di Fo e Jannacci, è funzionale a creare un'ambientazione "anticheggiante" e a definire uno stile confermato tanto nel testo poetico quanto nella musica. Il fatto che gli unici due brani anonimi pubblicati nell'antologia Ricordi presentino dei collegamenti con la canzone presa in esame è un dato da tenere in considerazione e che suggerisce la possibilità che fosse proprio quello spartito a essere stato utilizzato da Jannacci e Fo come fonte per l'elaborazione di una melodia su uno stile antico. Si tratta di un'ipotesi, che però è utile a mettere in evidenza il fermento artistico di quel periodo, confermando quanto sostenuto a proposito dell'intima vicinanza tra l'operazione di De André e un determinato ambiente culturale, particolarmente intento a cercare connessioni tra il mondo popolare antico e quello contemporaneo.

Seguendo la categorizzazione di Serge Lacasse [2000a], quello di *Via del Campo* sarebbe un caso di "relyricisation", «which would consist in writing new lyrics to an existing song» [LACASSE 2000a, p. 57]. L'ipertesto (testo B, in questo caso *Via del Campo*) trasforma il suo ipotesto (testo A, *Ninna nanna*) sintagmaticamente, con l'introduzione di un nuovo tema e contenuto, la descrizione di un tipo particolare di realtà contemporanea sullo sfondo di un'ambientazione popolare. Usando altri termini, potremmo forse parlare di un caso di *contrafactum*: quasi la stessa melodia, probabilmente di origine popolare, in quegli anni venne adottata per tre differenti testi poetici. Allo stesso tempo, considerando quanto emerso dalla breve analisi e pur riconoscendo la portata innovativa del testo poetico e degli argomenti trattati, sarebbe riduttivo affermare che l'unico elemento di novità rispetto alla fonte consista nell'applicazione di un nuovo tema a una musica preesistente. L'operazione guidata da De André è molto più approfondita e coinvolge l'apparato musicale in maniera più ampia, agendo consapevolmente nella scelta delle sonorità e nello stile del canto. Anche in questo caso, così come osservato nel primo capitolo a proposito della scrittura "a mosaico", l'utilizzo di una fonte si inserisce in un progetto personale, che sviluppa il materiale impiegato in una veste inedita. In un contributo sul ruolo dell'arrangiamento come produttore di senso, Paolo Somigli ha descritto l'arrangiamento di *Via del Campo* come «semplice e arcaicizzante», spiegando la funzione di collocare la storia «in un mondo semplice e popolare, ma anche – in particolare all'inizio – arcaicizzante» [SOMIGLI 2015, p. 36]. Alla luce di quanto è emerso possiamo affermare che le intenzioni degli autori di richiamare un'ambientazione arcaica e popolare è confermata anche dalla combinazione delle fonti menzionate. Provando a tirare le somme di quanto emerso, sarà utile ricapitolare alcuni punti evidenziati dall'analisi:

- *Via del Campo* si configura come il racconto in musica di una realtà di tipo popolare, realizzato anche mediante la combinazione di fonti e di riferimenti stilistici ben definiti.

- Al di là delle connessioni con la vicenda biografia dell'autore, il brano si rivela come un'operazione artistica articolata, che combina istanze personali con evidenti riflessi della cultura artistica coeva.
- Allo stesso tempo, sussistono importanti elementi volti a differenziare il ruolo di De André rispetto ai modelli prescelti, tra i quali alcune modalità esecutive e soprattutto la specificità del dato vocale.
- Il caso trattato è utile a dimostrare come l'autorialità non sia in alcun modo messa in discussione dall'utilizzo e la combinazione di prestiti ed elementi pre-esistenti, tanto che un brano come *Via del Campo* resta tra i più rappresentativi del repertorio di De André, nonostante la presenza di diversi materiali non originali.

2. Il laboratorio creativo della *Buona novella*

In occasione della data romana del tour teatrale *Mi innamoravo di tutto* (1997/98), nel presentare alcuni brani dalla *Buona novella* (1970), De André spiegava come l'ideazione di un progetto discografico sulla figura di Gesù in piena contestazione avesse costituito una contraddizione soltanto apparente:

Quando scrissi *La buona novella* era il 1969. Si era quindi in piena lotta studentesca e le persone meno attente [...] considerarono quel disco come anacronistico. [...] Non avevano capito che in effetti *La buona novella* voleva essere un'allegoria che si precisava nel paragone fra le istanze migliori e più sensate del '68 e istanze, da un punto di vista spirituale sicuramente più elevate, ma da un punto di vista etico sociale direi molto simili, che un signore 1969 anni prima aveva fatto contro i soprusi del potere, contro i soprusi dell'autorità, in nome di un egualitarismo e di una fratellanza universali. Si chiamava Gesù di Nazaret e secondo me è stato ed è rimasto il più grande rivoluzionario di tutti i tempi.⁸

Come De André ha più volte spiegato e come è indicato sulle note di copertina, questo lavoro si basava sulle fonti apocriefe, ossia prevalentemente su quei Vangeli e su quei testi che non erano stati riconosciuti dalla Chiesa come autentici. Dalle interviste pubblicate in quegli anni capiamo che il nucleo tematico del disco verteva in particolare sull'umanizzazione dei personaggi: «Ho cercato più di ogni altra cosa di umanizzare i personaggi, di mostrare come Maria sotto la croce è anzitutto una madre», dichiarava De André nel 1970 all'indomani dell'uscita del disco [DE SIERO 1970], ribadendo qualche mese più tardi come i fatti raccontati fossero «molto più umani che divini» [TE. 1970]. Egli aveva affrontato una tematica affine pochi anni prima nella canzone *Si chiamava Gesù*,⁹ pubblicata nell'LP *Vol. I°* e anche in un singolo, abbinata a *Preghiera in gennaio*.¹⁰ A quel tempo era già manifesta

⁸ Dichiarazione rilasciata nel corso del concerto al Teatro Brancaccio di Roma, 14 febbraio 1998. Il video è stato pubblicato nel DVD *Fabrizio De André in concerto* 2004, Nuvole Production S.r.l. & MG Produzioni S.r.l.

⁹ Testo di F. De André, musica di F. De André e G. P. Reverberi, in *Vol. I°* (1967).

¹⁰ Testo di F. De André, musica di F. De André e G. P. Reverberi, in *Vol. I°* (1967).

l'intenzione di prescindere dalla dimensione religiosa a vantaggio di una maggiore "umanizzazione", così come spiegato chiaramente in alcuni versi della seconda strofa: «non intendo cantare la gloria / né invocare la grazia o il perdono / di chi penso non sia altri che un uomo / come Dio passato alla storia». Come rilevato a proposito di *Via del Campo*, anche in questo caso il tema affrontato è stato messo in relazione con la vicenda biografica dell'autore, in particolare con le suggestioni suscitate dalle lezioni del suo insegnante di religione del liceo. In una dichiarazione rilasciata a Luigi Viva, don Giacomo Piana ha riferito di come, già all'epoca della scuola, De André avesse ben chiara la sua propensione a una lettura laica del Cristianesimo, così come successivamente sviluppato nelle sue opere:

Quel giorno avevo preso un testo di Kierkegaard, dove c'è il parallelo tra la morte di Socrate e la morte di Gesù. Avevo sottolineato soprattutto che Socrate muore come uno scrittore disprezzando la vita, mentre Gesù muore da uomo in un certo senso e sente proprio il distacco dai suoi e sulla croce grida la sua disperazione "Dio mio, Dio mio perché mi hai abbandonato?" [...] Mentre stavo radunando i miei libri [De André] è venuto dinanzi alla cattedra e mi ha detto: "Don Giacomino [...] quel Gesù di cui hai parlato oggi piace anche a me. È un Gesù più umano". Tutto questo mi riporta alla mente *Si chiamava Gesù*. La conosco a memoria perché mi piace moltissimo, è l'espressione profonda di quella lezione [Don Giacomo Piana in VIVA 2000, pp. 57-8].

Per comprendere in che modo questi racconti agiscano nella creazione di un immaginario condiviso dalla comunità di fan e appassionati è interessante percorrere brevemente le modalità con le quali lo stesso episodio sia stato reso nel *biopic Fabrizio De André – Principe libero*: in una delle prime scene del film, il giovane De André ascolta il suo insegnante di religione spiegare come l'idea di Dio sia soltanto parzialmente rappresentata dal concetto di infinito, in quanto Dio è anche la sua umanità, per il fatto di entrare concretamente nella vita di ogni uomo. Il ragazzo in un primo momento è distratto, salvo poi fermarsi ad ascoltare attentamente le parole del religioso, evidentemente colpito: è proprio in questo momento che si ascolta in sottofondo l'inizio di *Si chiamava Gesù*, con il chiaro intento di stabilire una connessione tra il brano e l'episodio in questione. Nella scena successiva il confronto diviene più esplicito: De André spiega chiaramente all'insegnante di non credere che Gesù fosse il figlio di Dio, di non essere interessato ai miracoli ma solo alla sua dimensione umana. È a questo punto che viene sollecitato a pensare all'insegnamento «dell'amore per il prossimo, per gli ultimi, per gli umili», come a una forma di miracolo. È evidente come il film percorra la strada di un continuo parallelo tra esperienza biografica e artistica, cercando di enfatizzare i collegamenti diretti già portati alla luce dalle biografie precedentemente pubblicate.

Anche in questo caso, il riferimento esclusivo all'esperienza personale rischia di trascurare il decisivo apporto del contesto socio-culturale nella metabolizzazione di istanze, banalizzando la complessa operazione culturale che è alla base di dischi come *La buona novella* e contribuendo sostanzialmente a mistificare l'essenza stessa dell'autorialità. È necessario considerare, infatti, come l'indiscussa sensibilità personale fosse maturata anche con la mediazione del clima culturale di quegli anni, nell'ambito del quale la rivalutazione laica della figura del Cristo aveva portato alla realizzazione di alcuni importanti precedenti.

L'occhio dichiaratamente ateo di Pier Paolo Pasolini, ad esempio, aveva offerto nel 1964 un racconto della vita di Gesù molto lontano dall'iconografia cinematografica hollywoodiana. Pur attenendosi in modo fedele al testo biblico, il suo *Vangelo secondo Matteo* indugiava nell'umanissima raffigurazione di Gesù, configurandosi come «momento di verifica delle potenzialità liberatorie e sovvertitrici del cristianesimo evangelico, contrapposto alla chiesa come struttura» [BRAGAGLIA 1978, p. 337]. Il racconto a suo modo “alternativo” di alcuni episodi della vita di Gesù costituiva inoltre uno dei nuclei tematici di *Mistero buffo* (1969),¹¹ “giullarata popolare” che Dario Fo aveva presentato al pubblico soltanto un anno prima della pubblicazione della *Buona novella*. Le fonti utilizzate, in questo caso, erano alcuni brani dei Vangeli apocrifi e racconti popolari sulla vita di Gesù, con lo scopo di favorire il ribaltamento di una visione tradizionale di certi immaginari. La trasposizione della figura del Cristo in una chiave inedita, del resto, era un tema piuttosto vivo anche in ambito internazionale, se pensiamo alla rilettura “hippie” che aveva caratterizzato il musical *Jesus Christ Superstar* di Tim Rice con le musiche di Andrew Lloyd Webber, presentato proprio nel 1970 e trasposto tre anni dopo per il grande schermo, con una grande risonanza mediatica. Ciò non vuol dire che le opere citate furono sicuramente conosciute ed elette a fonti (anche se almeno nel caso di Pasolini e Fo questa eventualità è molto probabile), bensì che le stesse sono rappresentative di una presenza piuttosto diffusa del tema nel clima culturale di quegli anni. Con questo intendo semplicemente rimarcare la continuità di determinate scelte artistiche rispetto a un preciso contesto, secondo un impianto che ben si accorda a sistemi teorici precedentemente citati [CSÍKSZENTMIHÁLYI 1997]. La prospettiva proposta rinuncia all'originalità dell'argomento come dato determinante per la qualità dell'opera e focalizza l'attenzione su altri fattori, legati ad esempio alle modalità espressive o compositive.

2.1 Creatività a più voci

Per la realizzazione della *Buona novella* De André conferma la collaborazione con Gian Piero Reverberi, già avviata nelle produzioni precedenti, il quale partecipa attivamente alla composizione delle musiche oltre che alla realizzazione degli arrangiamenti.¹² È egli stesso a indicare quei passaggi che lo hanno visto maggiormente coinvolto nella scrittura: «Nella *Buona novella*, tutti i pezzi dove c'è pianoforte sono chiaramente roba mia, quelli dove c'è una chitarra sono di Fabrizio. I pezzi per coro sono evidentemente i miei, perché Fabrizio Stravinskij non lo conosceva e lì ci sono dei riferimenti precisi» [Reverberi in BERTONCELLI 2003, p. 75]. Questa forma di collaborazione favorisce la metabolizzazione dei modelli che avevano caratterizzato le prime canzoni in un contesto di più ampio respiro, permettendo inoltre una decisiva moltiplicazione delle possibilità espressive. Prodotto da Roberto Dané, che firma anche le note di copertina, il disco è pubblicato nel novembre 1970 dalla Produttori

¹¹ Dopo alcune “prove pubbliche” realizzate a Milano per gli studenti dell'Università statale, si susseguono i primi spettacoli. Come vero e proprio debutto viene generalmente indicato quello del 1 ottobre 1969 a Sestri Levante, in occasione di un convegno teatrale.

¹² Nonostante sulla copertina del disco compaia solo come arrangiatore, Reverberi è a tutti gli effetti accreditato come co-autore delle musiche di tutti i brani.

Associati. I tecnici del suono sono Walter Patergnani (Ricordi), Mario Carulli (Fonorama) e Plinio Chiesa (Fonit-Cetra).

Come spiegato nel secondo capitolo, *La buona novella* (1970) segue la strada aperta da *Tutti morimmo a stento* (1968) aderendo al principio del *concept album*: le dieci tracce di cui è composto, infatti, sono legate non soltanto da un punto di vista tematico, ma anche formale, risultando le tappe di un discorso poetico-musicale unitario [SOMIGLI 2009]. Nel ripercorrere le vicende della vita di Gesù, De André sceglie di spostare l'attenzione su altri personaggi, senza soffermarsi quasi mai nella sua descrizione diretta o in quella delle sue azioni. Fondamentale in tal senso è la mediazione di Maria, che compare in ben sei delle dieci tracce, attraverso la quale avviene l'umanissima rilettura della gravidanza e del parto. *Ave Maria*, posta esattamente a metà del disco, rappresenta una sovversione dell'omonima preghiera, nella quale la protagonista non è più «benedetta tra le donne», venendo piuttosto posta sullo stesso piano delle sue simili ed esaltata in tutta la sua umanità («ave alle donne come te, Maria»). L'efficacia poetica dello spostamento dell'inquadratura su personaggi collaterali è evidente in brani come *Tre madri* e *Il testamento di Tito*: nel primo caso, il momento della crocifissione viene raccontato mediante il dolore delle tre madri ai piedi delle tre croci; il pianto di Maria rivendica la perdita di un figlio umano prima che divino («piango di lui ciò che mi è tolto / le braccia magre, la fronte, il volto»), frutto del suo ventre prima ancora che messia («non fossi stato figlio di Dio / t'avrei ancora per figlio mio»). Nel *Testamento di Tito*, il ladrone buono Tito propone una vera e propria confutazione dei dieci comandamenti, accogliendo però in conclusione la positività dell'insegnamento dell'amore per il prossimo.

La prima e l'ultima traccia del disco assumono la funzione di una cornice, all'interno della quale si colloca il racconto, ed è proprio su queste che interessa ora soffermarsi brevemente. Diversamente da quanto notato a proposito degli altri brani, in *Laudate Dominum* e *Laudate hominem*¹³ Gesù è al centro dell'inquadratura. Come suggerito dai due titoli, è in queste due occasioni che viene esplicitato lo spostamento dell'attenzione dalla dimensione divina a quella umana, che come si è detto costituisce il fulcro tematico dell'intero disco. Per questo motivo, le due tracce ricoprono un ruolo fondamentale, dettando la linea narrativa dell'intera opera. Il breve *Laudate Dominum* iniziale è poco più di un frammento, che verrà ripreso e sviluppato nella traccia finale: le due parole latine sono cantate da un coro, seguendo un andamento melodico discendente che interessa tutte le voci e del quale si riporta nell'esempio 1 la linea principale cantata dai soprani. È significativo che il movimento discendente della melodia si concentri esattamente sulla parola "Dominum", anticipando di fatto i successivi sviluppi tematici. Il canto si colloca su un basso ostinato molto evidente all'ascolto, che si muove per gradi congiunti discendenti andando a costituire il sostegno fondamentale alle voci (esempio 7). Il frammento si caratterizza per un progressivo diminuendo, che dal forte iniziale gradualmente riduce l'intensità fino ad arrivare al pianissimo e quindi a scomparire a metà della parola "Dominum", rimanendo così sospeso e lasciando spazio all'inizio della traccia successiva.

¹³ Testi di Fabrizio De André, musiche di Fabrizio De André e Gian Piero Reverberi.



Esempio 7 – *Laudate Dominum* (soprani e basso), bb. 1-5

Interrogato su questo brano, Gian Piero Reverberi ha spiegato come l’espedito espressivo fosse giocato non tanto sulla linea melodica discendente, bensì sulla variazione di intensità che interessa questo frammento e la sua ripresa nella traccia finale del disco:

La linea melodica discendente è un espediente tecnico – il vero scopo espressivo è il “diminuendo”, dal “forte” al “pianissimo” – effetto che risulta ancora più efficace se sommato alla discesa verso il registro grave della voce. Il coro finale, viceversa, è tutto in “crescendo”. Il primo coro è “Laudate Dominum” quello finale “Laudate hominem”. All’inizio la lode a Dio va a poco a poco scemando per poi innalzarsi nel finale con la lode all’Uomo.¹⁴

Laudate hominem si apre con la stessa identica frase musicale, ma quest’ultima è soltanto il preludio di un brano più lungo e articolato, che prevede l’intervento di un secondo coro (diviso a sua volta in due gruppi misti, *a* e *b*) e che si sviluppa come segue.

Sezioni musicali	Testo	Voci
x (intro)	<i>Laudate Dominum</i>	coro 1
A	Il potere che cercava...	coro 2 (a+b)
B	Non voglio pensarti...	coro 2 (a+b)
x'	<i>Laudate</i>	coro 1
A'	Ancora una volta...	coro 2 (a+b)
B'	Non posso pensarti...	coro 2 (a+b)
y	<i>Laudate Dominum</i>	coro 1
C	Qualcuno, qualcuno...	coro 2 (a+b)
x''	Perché non si imita...	coro 2 (a+b unisono)
x'''	<i>Laudate hominem</i>	coro 1 + coro 2
B''	No, non devo pensarti...	coro 2 (a+b)
z (coda)	<i>Laudate hominem</i>	coro 1

La differenza più evidente tra il coro 1 (quello della traccia iniziale) e il coro 2 consiste nella modalità del canto: nel secondo caso le voci cantano con una vocalità non impostata, una caratteristica che corrisponde all’utilizzo di una diversa lingua, segnando il passaggio dal latino (coro 1) all’italiano (coro 2). Una seconda importante differenza riguarda la collocazione all’interno del *sound-box*: il coro 1, sia nella traccia 1 che nella traccia 10, è

¹⁴ Gian Piero Reverberi, mail del 25 maggio 2018.

equamente distribuito nei due canali stereo (voci gravi a destra, voci acute a sinistra) risultando complessivamente in posizione centrale; nei primi secondi della traccia si realizza un primo importante spostamento, che dall'iniziale posizione avanzata porta il coro 1 sullo sfondo, lasciando la scena al secondo gruppo di voci. Il coro 2 è a sua volta diviso in due gruppi misti collocati in posizione avanzata ma dislocati nello spazio (a e b, l'uno a sinistra, l'altro a destra), il quali intervengono quasi sempre in modo alternato. Per capire in che modo si realizzava l'alternanza tra i due gruppi si prenda ad esempio la prima strofa:

Il potere che cercava	}	a
il nostro umore		
mentre uccideva	}	b
nel nome di un Dio,		
nel nome di un Dio	}	a
uccideva un uomo:		
nel nome di quel Dio	}	a
si assolse.		
b a		
{ {		
Poi, poi chiamò Dio		
poi chiamò Dio		b
poi chiamò Dio quell'uomo	}	a
e nel suo nome		
nuovo nome		b
altri uomini,		a
altri		b
altri uomini		a
uccise.		a+b

Questo continuo scambio, essendo legato anche al passaggio dal canale destro a quello sinistro dello spazio sonoro, provoca un'evidente sensazione di mobilità, laddove il coro 1 ristabilisce a cadenze regolari – e cioè nei brevi inserti tra una strofa e l'altra (x', y) – un senso di stabilità, restando immobile sullo sfondo. La mobilità delle voci, inoltre, risulta ulteriormente accentuata dagli interventi della batteria, ugualmente dislocati da sinistra a destra dello spazio sonoro.

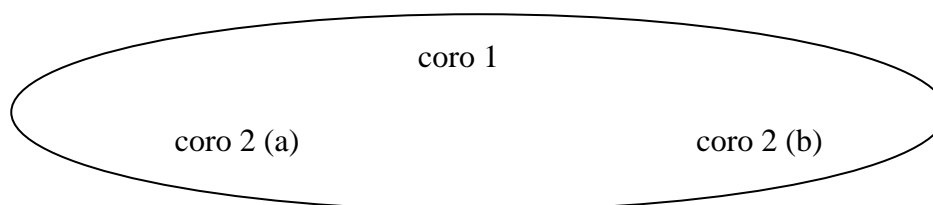


Figura 3 – disposizione delle voci in *Laudate hominem*

Da un punto di vista armonico, tutto il brano si basa sulla stessa successione del basso descritta in precedenza (armonizzata con Mim Mim7 Do7+ Si7 Mi / Mim Mim7 Do7+ Si La), una ripetizione quasi ossessiva che evolve soltanto nella sezione C (Do Re7 Sol Sol7+

Mim Re Do Lam7), la quale viene conseguentemente percepita come l'unico reale momento di cambiamento. In effetti, l'apertura suggerita dall'armonia corrisponde a un punto di svolta anche nel testo: la sezione successiva a C costituisce l'ultimo atto della lode a Dio, preludio alla trasformazione dal "laudate Dominum" al "laudate hominem", cioè il passaggio definitivo alla lode all'uomo. Questo passaggio è reso con il recupero della melodia del "Laudate Dominum" iniziale (x), adattata però a un nuovo testo. Se da un lato le parole affermano l'impossibilità dell'equivalenza Dio/uomo («perché non si imita / imita un Dio / un Dio va temuto e lodato / lodato»), la musica sostiene esattamente il contrario: le parole abbandonano il testo biblico in latino e lo stesso materiale musicale della lode a Dio (x) viene utilizzato per un testo "profano". La combinazione tra la musica legata alla dimensione del sacro e un testo che guarda invece al profano costituisce un momento cruciale di contaminazione e un passaggio necessario per approdare alla lode all'uomo finale.

In questa sezione, dunque, il coro 2 riprende la melodia del preludio del coro 1 (e infatti è indicata da x" nella tabella), ma questa, invece di fermarsi, continua la sua discesa inesorabile, sia melodica sia dinamica, scivolando progressivamente verso il pianissimo, fino a raggiungere la nota più grave (ex. 8):

per-ché non s'i - mi - ta i - mi-taun di - o un di-o va te - mu - toe lo -

6
da - to lo - da - to Lau - da - te ho - mi - nem

Esempio 8 – *Laudate hominem* (coro 2)

È questo un momento di sospensione, sottolineato anche da un dilatamento dell'andamento agogico, ed è preludio al «laudate hominem» immediatamente seguente, cantato da tutti e due i cori (con le due sezioni del coro 2 all'unisono) e in fortissimo. È il punto di arrivo, cioè il momento in cui, così come aveva sottolineato Reverberi, la lode a Dio lascia definitivamente il posto alla lode all'uomo.

L'esempio analizzato è indicativo per ricapitolare alcune caratteristiche già emerse nel corso dei capitoli precedenti. Emerge, ad esempio, un approccio al materiale poetico-musicale molto diverso rispetto a quanto notato nelle primissime produzioni: anziché riferirsi a modelli predefiniti, questo viene plasmato per la resa efficace di un concetto giudicato importante. Si tratta di un passaggio decisivo verso una diversa concezione della canzone, che sarà ulteriormente sviluppata negli anni successivi. La realizzazione di un progetto avviene nell'ambito di un contesto lavorativo corale, nel quale le diverse persone coinvolte – ciascuna secondo le sue competenze – prendono parte attiva apportando contributi personali. Il preciso trattamento della parte corale, chiaramente ascrivibile a Reverberi, partecipa in questo caso alla costruzione del senso indicato dal progetto unitario,

che come abbiamo visto riguardava l'umanizzazione delle figure divine. Nel caso descritto, lo sfruttamento delle dinamiche in relazione a determinate parole chiave, enfatizzata dal raggiungimento del registro grave della voce, è essa stessa metafora di "umanizzazione". Anche il particolare trattamento dei suoni nell'ambito del *sound-box*, che possiamo ipotizzare sia stato realizzato dai tecnici del suono assecondando un pensiero espresso dagli autori, partecipa a suo modo alla resa dello stesso concetto. Pur lavorando abbastanza autonomamente e pur utilizzando strumenti espressivi derivanti da formazioni ed esperienze differenti, tutte le persone coinvolte nel caso citato – almeno De André, Reverberi e i tecnici che hanno realizzato le manipolazioni dei volumi e la distribuzione dei suoni nello spazio – hanno lavorato a uno stesso obiettivo, quello di rendere da ogni punto di vista il tema prestabilito.

3. Musicalità, ritmi inusuali, nuove espressività vocali: il caso di *Volta la carta*

Con le sue sonorità aperte e vivaci, *Volta la carta* si configura come un *divertissement*. Eppure, l'analisi della canzone rivela come questo intermezzo giocoso sia in realtà il frutto di una ricerca accurata, oltre che un momento fondamentale per l'arricchimento del nucleo tematico principale dell'album in cui è inserita, *Rimini* (1978). Quest'ultimo è il primo lavoro pubblicato con la Dischi Ricordi, subentrata dopo il fallimento della Produttori Associati di Antonio Casetta e si presenta come una novità rispetto alla precedente produzione di De André, soprattutto per quanto riguarda l'aspetto musicale e sonoro. Questo dato è ritenuto talmente importante da costituire il punto di forza del comunicato stampa:¹⁵

È certamente questo un disco nuovo per il cantautore genovese, in cui De André ha fatto una scelta di musicalità e di ritmi inusuali per le sue precedenti esperienze e anche perché, questa volta, egli usa la voce in maniera diversa, con espressività vocali nuove. È la prima volta, per esempio, che sovrappone la sua voce.¹⁶

La novità di questa produzione è dunque dovuta principalmente a due fattori, che è bene sottolineare ora e che torneranno utili nell'analisi: a precise scelte di musicalità e di ritmo, ma anche a un uso differente fatto della voce e delle tecniche di incisione, con riferimento – ad esempio, ma non solo – alla pratica della sovraincisione. La conclusione del comunicato è ancora più esplicita, specificando i termini di quella che viene definita la «nuova poetica deandreiana», la quale si riferisce – leggiamo – «a temi popolari con ritmi (reggae latini) del tutto nuovi».¹⁷

¹⁵ Comunicato stampa della Dischi Ricordi, Archivio Fabrizio De André (AFDA), III/58, J39.

¹⁶ AFDA III/58, J39.

¹⁷ Ibidem.

In un'intervista del 6 maggio 1978 per il «Corriere della Sera Illustrato», interrogato sul nuovo disco, De André metteva in evidenza l'intenzione che aveva guidato la composizione delle musiche, sottolineando i collegamenti mirati a pratiche popolari, ma anche le scelte oculate degli strumenti musicali impiegati; con l'obiettivo, dichiarava, «di adeguare il discorso musicale all'evoluzione della musica rock, e della canzone in particolare, di arricchire delle strutture musicali di supporto scarse, essenziali» [MANGIAROTTI 1978, p. 177]. In questo progetto si avvale della collaborazione del giovane Massimo Bubola, che nel 1976 aveva pubblicato, sempre con la Produttori Associati, il disco *Nastro giallo*, prodotto da Roberto Danè, arrangiato da Gian Piero Reverberi e inciso da tanti dei musicisti che erano soliti lavorare con Reverberi, poi coinvolti anche in *Rimini*. Bubola era da poco tornato da un soggiorno in Irlanda, dove era entrato in contatto con la musica di quella terra e con un certo filone di musica britannica basata sulla rilettura in chiave moderna del repertorio popolare. Tra i modelli dichiarati, un gruppo come i Jethro Tull, che proprio nel 1977 aveva presentato il disco *Songs from the wood*, intriso di riferimenti a temi, personaggi, motivi, leggende del folklore britannico. Proprio la rilettura in chiave moderna di certe tradizioni, che si è detto essere stata incentivata anche da alcune esperienze artistiche italiane come il Canzoniere del Lazio, avrebbe fortemente condizionato anche le scelte stilistiche delle produzioni successive firmate De André.

Il nucleo tematico di *Rimini* è la piccola borghesia, descritta ferocemente da De André come «un cancro diffuso in tutto il mondo ed estremamente pericoloso, perché non prende mai posizione, presa com'è a rassomigliare il più possibile alla borghesia vera, quella che ha dettato le regole del modo di vivere degli ultimi quarant'anni o forse più» [CAPPELLI 1992, p. 342]. La dimensione piccolo-borghese, molto evidente ed esplicita in brani come *Rimini* o *Parlando del naufragio della London Valour*,¹⁸ viene idealmente identificata nella Rimini felliniana, la città dei *Vitelloni* (1953) ma anche il borgo rievocato in *Amarcord* (1973), un immaginario che riaffiora in numerosi passaggi dei testi. Tuttavia, anche a un primissimo ascolto, appare subito evidente che la realtà che gli autori hanno voluto rievocare in *Volta la carta* sia un'altra. Infatti, già le immagini veicolate dal testo poetico – la donna che semina il grano, il villano che zappa la terra, la collana di ossi di pesca, il mulino, il gallo, le foglie d'ortica – afferiscono prevalentemente a una dimensione popolare e nello specifico contadina. In questo senso, il discorso sulla piccola borghesia si inserisce in un quadro più ampio, quello relativo alla dicotomia città/campagna e all'opposizione sempre più netta tra mondo industriale e contadino. Il 1 febbraio 1975, sulle pagine del «Corriere della sera», Pier Paolo Pasolini pubblicava uno dei suoi articoli più famosi, *Il vuoto del potere d'Italia ovvero la scomparsa delle lucciole*, in cui denunciava sostanzialmente l'estinzione della vecchia cultura popolare, uccisa dalla società dei consumi, dall'omologazione dei valori e da una nuova forma di regime. Le sue parole molto forti condizionarono profondamente la riflessione di quegli anni, agendo come stimolo per numerosi intellettuali e artisti. È questo il contesto in cui collocare la nascita di una canzone così inconsueta rispetto agli standard che fino a quel momento avevano caratterizzato la produzione di De André.

¹⁸ Rispettivamente brano di apertura e quarta traccia del lato B del disco, entrambi scritti e composti da M. Bubola e F. De André.

3.1 Una filastrocca a ritmo di tarantella

L'orizzonte in cui collocare il brano è suggerito dagli stessi autori in varie occasioni; è significativo, ad esempio, che Massimo Bubola abbia definito *Volta la carta* «una filastrocca d'impianto folk» [COTTO 2006, p. 43], un'indicazione ulteriormente specificata dal citato comunicato stampa della Dischi Ricordi, nel quale il brano è presentato come una «filastrocca su ritmi classicamente meridionali (tarantella) [SIC]». ¹⁹ Il brano si configura come un vero e proprio omaggio alla cultura popolare italiana del dopoguerra, nel quale si sovrappongono immagini e personaggi desunti da vecchie e nuove tradizioni. Si riconoscono, ad esempio, alcuni riferimenti a note canzoni popolari italiane, a cominciare naturalmente dalla filastrocca *Volta la carta*. Conosciuta anche con altri titoli, tra i quali *La donnina che semina il grano*, questa è stata tramandata in varie zone del centro-nord in infinite varianti, anche dialettali. Tra le tante versioni è utile segnalare quella di Caterina Bueno, pubblicata nel disco *Il trenino della Leggera* del 1976, nella quale notiamo la corrispondenza quasi perfetta con i primi versi del brano di De André e Bubola:

La donnina che semina il grano
 volta la carta si vede il villano
 il villano che zappa la terra
 volta la carta si vede la guerra
 e la guerra con tanti soldati
 volta la carta si vede i malati
 i malati con tanto dolore
 volta la carta si vede il dottore
 [...]

Già a partire dal quinto verso, il nuovo testo prende un'altra direzione: l'immagine dei soldati che scappano a piedi scalzi provoca una deviazione, sollecitando allo stesso tempo l'apertura a nuove prospettive di racconto. L'operazione differisce profondamente da quella di Caterina Bueno, dal momento in cui la filastrocca è soltanto un punto di partenza per la costruzione di un discorso nuovo, non soltanto nel testo poetico, ma anche nella forma e nelle scelte musicali. Al sistema della filastrocca, basato sulle associazioni di immagini tramite la rima, viene innestato infatti il racconto della vicenda di Angiolina, dall'innamoramento al matrimonio con un carabiniere. La stessa figura di Angiolina, del resto, rievoca la protagonista del canto narrativo *O Angiolina, bela Angiolina*, diffuso in diverse regioni dell'Italia centro-settentrionale: ²⁰ «la s'è messo la vèsta rossa / e le scarpette con le rosé le scarpette con le roséte / fatte apposta per ben ballar». Secondo i racconti di Bubola, la vicenda di Angiolina conterrebbe anche degli omaggi alla commedia all'italiana, in particolare a film come *Pane, amore e fantasia* [COTTO 2006]. Nell'innamoramento tra

¹⁹ AFDA III/58, J39. Cfr. FABBRINI/MOSCADELLI 2012, p. 255.

²⁰ O Angiolina bell'Angiolina / o Angiolina bell'Angiolina / innamorato io son di te / innamorato dall'altra sera / quando venni a ballar con te // E la s'è messo (messa) la vèsta rossa / e la s'è messo la vèsta rossa / e le scarpette con le rosé / e le scarpette con le roséte / fatte apposta per ben ballar / e le scarpette con le roséte / fatte apposta per ben ballar.

Angiolina e il carabiniere, infatti, riecheggiano le vicende di Pizzicarella la Bersagliera e del carabiniere Stelluti, rese celebri da Luigi Comencini nel film citato. Altra celebre protagonista delle filastrocche infantili, Madamadorè («Oh quante belle figlie, Madamadorè / oh quante belle figlie») viene presentata nell’ultima strofa in una condizione rovesciata: ha perso le sue figlie e si trova evidentemente in difficoltà, interessata da riscatti da pagare, da sogni interrotti e rifugiata nei ricordi. Tale passaggio potrebbe costituire un nesso esplicito con il tema pasoliniano dell’estinzione della cultura popolare.²¹

La canzone è composta da otto strofe con alternanza tra decasillabi, endecasillabi e dodecasillabi. Queste sono organizzate secondo due diverse unità musicali (A, B), e intervallate da un motivo strumentale (x), secondo lo schema tripartito xAB, ripetuto per 4 volte. Due motivi strumentali (a, b), aprono e chiudono il brano, assumendo dunque una funzione di cornice. La suddivisione dei materiali musicali corrisponde a una differenziazione anche nell’organizzazione del testo poetico: in A le strofe sono composte da sei versi e lo schema a rima baciata funziona come espediente compositivo, suggerendo associazioni inconsuete secondo il più classico modello della filastrocca infantile. In B le strofe (così come sono pubblicate nel libretto) sono composte da tre versi, ma ciascuno è a sua volta il risultato dell’accostamento di due versi, organizzati secondo il principio della rima baciata, alternata all’assonanza.

La linea melodica è basata sul ritmo terzinato “da tarantella”, ed è caratterizzata da un andamento interamente sillabico. In A una stessa melodia di quattro battute (con variazioni minime, dovute prevalentemente al differente numero di sillabe) è ripetuta per tre volte ed è contraddistinta da un andamento “cantilenante”, secondo una modalità affine al genere della filastrocca. Gli accenti musicali corrispondono senza eccezioni alle sillabe toniche, il che conferma una generale regolarità dell’impianto ritmico e metrico di base. Anche l’armonia, dallo schema piuttosto semplice (I V I IV I V) ribadisce l’aderenza di massima a un’ambientazione popolare.

Esempio 9 – *Volta la carta* (vv. 1-2)

La linea melodica di B conferma le caratteristiche generali già notate in A ed è formata da due frasi melodiche, la seconda delle quali ripetuta due volte, secondo uno schema seguito anche dal testo poetico, nel quale il terzo verso è una ripetizione del secondo. Questa sezione, il cui impianto armonico segue la linea di quanto avvenuto in A, assolve una funzione simile a quella di un comune ritornello. Il passaggio da A a B e quindi il ritorno di x comporta un graduale crescendo sonoro: in A il canto è accompagnato soltanto da due chitarre, una

²¹ Quest’ultima riflessione è stata condivisa con Federica Ivaldi nell’ambito di un seminario *Volta la carta! Musiche, immagini, parole, tradizioni* organizzato dal Centro Studi Fabrizio De André il 13 aprile 2018.

arpeggiata e una ritmica, le quali scandiscono i tempi forti di battuta; in B, l'ingresso della sezione ritmica (basso elettrico e batteria) provoca un deciso incremento del ritmo.

I due segmenti strumentali a e b, che aprono la canzone, sono riproposti con alcune varianti alla fine, così da chiudere la forma musicale. Questa caratteristica rende la canzone in qualche modo autonoma rispetto al brano precedente e a quello successivo. Lo stacco è tanto più netto se ragioniamo in termini di sonorità: quelle proposte nel caso in questione si discostano decisamente tanto da quelle di *Rimini*²² (che precede *Volta la carta*) quanto da *Coda di lupo*²³ (che segue). È un dato da non sottovalutare, soprattutto in considerazione dell'abitudine di De André di ragionare sulla disposizione delle tracce nel disco, scegliendo in alcuni casi di legarle, in altre creare dei contrasti tematici. In *Andrea*,²⁴ terza traccia di *Rimini*, ad esempio, l'ultimo accordo della canzone è anche l'inizio del brano strumentale successivo. Nel caso di *Volta la carta*, la cornice (a+b) ha una funzione molto importante, quella di introdurre l'ascoltatore in una specifica atmosfera, che si è visto essere di tipo popolare.



Esempio 10 – *Volta la carta* (a + b)

Così come osservato nel caso di *Via del Campo*, l'ambientazione è creata mediante il riferimento a un certo modello, che in questo caso è rintracciato con la forma della giga, specialmente nell'aderenza dell'andamento ritmico e nella struttura bipartita. L'ascolto di alcuni tra i modelli stilistici indicati da Bubola per la scrittura di questo brano, inoltre, rivela l'intenzione di una rilettura di forme tradizionali in chiave moderna. Su questa linea si muoveva, ad esempio, il gruppo folk rock inglese Steeleye Span.²⁵ Si ascolti a titolo di esempio le sonorità evocate in un brano come *Paddy Clancy's Jig*, giga tradizionale irlandese inclusa nel disco *Ten Man Mop, or Mr. Reservoir Butler Rides Again* del 1971: si nota qualche corrispondenza nel trattamento strumentale iniziale e nel modo di creare un crescendo sonoro, oltre che una certa aderenza al contesto musicale di tipo irlandese. È necessario rilevare, inoltre, come il sapore britannico del brano sia stato con tutta probabilità incentivato da Tony Mimms, produttore scozzese che si occupò degli arrangiamenti in una

²² Testo e musica di M. Bubola e F. De André.

²³ Testo e musica di M. Bubola e F. De André.

²⁴ Testo e musica di M. Bubola e F. De André.

²⁵ Nell'intervista rilasciata a Riccardo Bertonecelli nel 2003, Bubola indicava gli Steeleye Span tra i riferimenti musicali presenti in *Rimini* (1978), insieme a gruppi come Jethro Tull, Amazing Blondel e in generale al folk rock di area anglo-irlandese [BERTONCELLI 2003, p. 102].

prima fase di lavorazione del disco. Seguendo uno schema comune a un gran numero di gighe, nella prima esecuzione di *a* la linea melodica è priva di sostegno armonico; nella seconda ripetizione di *a*, invece, la melodia si appoggia su uno strumento che scandisce lo stesso accento all'inizio di ogni frase musicale, che nel caso di *Volta la carta* è un bordone. Inoltre, nella seconda frase *b* notiamo in entrambi i casi la presenza di uno strumento a corde che scandisce gli accenti forti delle battute provocando un incremento ritmico.

In più occasioni, entrambi gli autori hanno fatto riferimento proprio alla giga quale antenato arcaico di tante musiche popolari. Nel corso di un'intervista al portale «RootsHighway», facendo riferimento a *Volta la carta* – che si ricorderà essere stata definita nel comunicato «filastrocca su ritmi classicamente meridionali (tarantella) [SIC]»²⁶ – Massimo Bubola dichiarava l'importanza delle «“sedimentazioni” culturali tipiche della nostra terra: i celti, poi i romani e quindi le popolazioni germaniche, la nostra cultura ne è intrisa, e la musica, da questo punto di vista, è sempre stata un fortissimo laboratorio antropologico» [Bubola in STRUKUL 2005]. In questo contesto, il riferimento a un genere musicale di area celtica diviene pertanto una testimonianza di una linea di continuità culturale tra forme di derivazione celtica e italiana. Il gruppo strumentale coinvolto nell'introduzione di *Volta la carta* permette infatti al modello irlandese di integrarsi perfettamente nella nuova ambientazione. Questo è formato da un mandolino, un violino e un'ocarina, ai quali si aggiunge, nella seconda ripetizione di *a*, un bordone basso suonato probabilmente da un fagotto. Questo suono basso è già di per sé evocatore di atmosfere arcaiche, richiamando lo stile esecutivo di strumenti melodici provvisti di bordone (come ad esempio le launeddas sarde). Tra i tre strumenti impiegati, l'ocarina è quello che desta la maggiore curiosità. Grazie a un film che precede di soli due anni l'uscita di *Rimini*, questo strumento era entrato definitivamente a far parte dell'immaginario collettivo legato al mondo contadino. Si tratta di *Novecento* di Bernardo Bertolucci, film-evento e kolossal del 1976, un imponente affresco dell'Italia degli anni a cavallo della guerra e soprattutto del mondo contadino, che in quegli anni ebbe un'enorme risonanza mediatica. In una delle scene del primo atto di questo film, resa memorabile dalle musiche di Ennio Morricone, una festa danzante dei contadini si svolge al suono di un ensemble di ocarine.

È necessario a questo punto concentrarsi sugli elementi di divergenza, che fanno sì che *Volta la carta* non possa essere in alcun modo considerata un brano popolare. Tanto per cominciare, i riferimenti scelti (tra l'altro afferenti a diverse tradizioni) non sono mai utilizzati in modo fedele: vengono assemblati, trasformati, variati o ancora presi come spunto per espressioni personali. Il loro impiego, pertanto, origina un prodotto nuovo, che ha molto poco a che fare con le fonti. Queste ultime, inoltre, si inseriscono nell'impianto della canzone *popular*, intrecciandosi con una sezione ritmica di basso elettrico e batteria. La dimensione corale del canto, in linea con l'ambientazione di danza popolare di gruppo che gli autori avevano voluto rievocare, è artificiale: infrangendo uno schema tanto usuale quanto caratterizzante per la sua produzione, De André non canta da solo, ma insieme a una voce femminile (Dori Ghezzi) e a un'altra voce maschile, che poi è la sua sovraincisa. Questo

²⁶ AFDA III/58, J39. Cfr. FABBRINI/MOSCADELLI 2012, p. 255.

elemento, che si ricorderà essere stato messo in evidenza anche nel comunicato stampa, comporta un deciso cambio di sonorità. Per questi motivi *Volta la carta* si configura come un grande affresco della cultura popolare: l'espedito narrativo del voltare la carta (associato al mazzo di carte o alle pagine di un libro) rimanda alla sovrapposizione apparentemente casuale di riferimenti alla sua storia più antica (repertori di filastrocche, danze contadine, gighe) e immagini della sua storia più recente (cinema a tema popolare). Il tutto, però, mantenendo un punto di vista fortemente ancorato al presente, includendo questi riferimenti in un linguaggio attuale (sezione ritmica, tecniche di registrazione). Allo stesso tempo, il lavoro su *Volta la carta* segna un deciso cambio di atmosfere e sonorità, allontanandosi da quegli elementi che avevano caratterizzato il *sound* della produzione precedente e segnando l'inizio di un percorso artistico che aprirà spazi sempre più dilatati alla ricerca delle nostre radici linguistiche e musicali.

4. *Disamistade*, ovvero la faida come archetipo della violenza

Disamistade è la sesta traccia di *Anime salve* (1996) e, come tutte le nove canzoni del disco, è scritta insieme a Ivano Fossati. Per la verità, il disco sarebbe dovuto uscire cointestato e cantato da entrambi, ma Fossati rinunciò a pubblicarlo a doppio nome, comparando soltanto come co-autore di tutti i brani e partecipando come interprete in due di questi. Il perché lo ha raccontato lui stesso:

Abbiamo cominciato, ma non in studio. Con i musicisti ma a livello di provini, di pre-produzione. [...] Lì sono cominciati i guai. Nel giro di poco, 15-20 giorni, si è capito che Fabrizio aveva un'idea sua ferrea di come realizzare l'album – i testi eravamo concordi che erano quelli preparati, e andavano bene. Anche la parte musicale come scrittura andava bene. Quello che ci avrebbe reso la vita difficile era il vestito, era il come – quale colore generale dare all'album. Avrei preferito un'altra cosa. Se l'avessi dovuto fare io, avrei utilizzato altri strumenti, mi sarei tenuto lontano dall'idea di musica etnica, che cominciava a suonarmi falsa [Fossati in BERTONCELLI 2012, p. 147].

La collaborazione, quindi, si interruppe a causa di una discrepanza di opinioni non tanto su un piano tematico e contenutistico e neanche su quello della scrittura, quanto su quello del *sound* e degli arrangiamenti, originando un processo di negoziazione che si risolse in un nulla di fatto:

A ripensarci, mi accorgo che siamo partiti entrambi per questo progetto con un enorme entusiasmo ma in due direzioni opposte. Sai come due podisti, però schiena contro schiena: uno di qua, l'altro di là. E ce ne siamo accorti subito. Sulle prime abbiamo tentato qualche aggiustamento; ci pareva naturale, in fondo eravamo persone diverse. Poi però ci siamo accorti che una mediazione non era possibile [Fossati in BERTONCELLI 2012, p. 150].

Seguendo la casistica descritta da Joe Bennett [2012] a proposito delle relazioni interne al gruppo creativo, il fatto costituisce un caso di parziale condivisione dell'obiettivo da perseguire con la conseguente assenza di un accordo, circostanza definita da Bennett "rejection" [BENNETT 2012]. Ciò suggerisce una prima e importante informazione relativa alla scrittura: il subentrare di Piero Milesi quale arrangiatore e co-produttore, infatti, comportava una variazione del gruppo di lavoro; una contingenza – che si collocava alla vigilia della pre-produzione e che tra le altre cose richiedeva di ripensare delle forme inizialmente concepite a due voci – che potrebbe verosimilmente aver agevolato ulteriori rimodulazioni del progetto iniziale. C'è da dire che il brano preso in considerazione è sempre stato attribuito prevalentemente alla mano di De André. Il contributo di Fossati, come spiegato da quest'ultimo, si limitò a un intervento armonico inizialmente arrangiato insieme a Beppe Quirici, che impostò in questa fase tutti gli arrangiamenti, e infine concluso da Piero Milesi: «Quel pezzo [*Disamistade*] è totalmente di Fabrizio, o quasi; io mi sono limitato a inserire un passaggio armonico, reso poi con l'orchestra d'archi, un passaggio discendente che vale come collegamento. Ma il nocciolo, la sostanza della canzone è altro; ed è Fabrizio» [Fossati in BERTONCELLI 2012, p. 151]. Le informazioni riportate non intendono soddisfare una mera curiosità di tipo aneddótico, ma si rendono necessarie per almeno due motivi: innanzitutto per spiegare il concentrarsi esclusivo o quasi della presente analisi sul nome di De André, una scelta che potrebbe sembrare in contraddizione con quanto precedentemente affermato sulla figura dell'autore. La definizione delle dinamiche compositive all'interno del gruppo creativo, inoltre, rende più chiara la copiosa documentazione autografa rinvenuta presso l'Archivio di Siena e riguardante la canzone in oggetto. Nel terzo capitolo si è avuto modo di parlare del contesto produttivo di questi anni che, grazie all'amplificarsi delle possibilità offerte dalla tecnologia e in particolare dall'utilizzo del computer, vira verso un approfondimento della precisione, ampliando considerevolmente i tempi di lavoro. Un passaggio determinante è apportato dalle diverse modalità con le quali è stata affrontata la fase di pre-produzione. Contrariamente a quanto avvenuto in passato, questa prevedeva la realizzazione di provini molto accurati. La creazione di versioni digitali con i suoni campionati permise di "testare" gli arrangiamenti e pertanto di ascoltare un prodotto già piuttosto definito prima ancora di entrare in studio di registrazione. La presenza di un provino intermedio, collocato tra l'arrangiamento e la registrazione in studio, spostava in una dimensione più intima (condivisa prevalentemente da De André, Milesi e pochi altri) il ragionamento su questioni che di norma erano demandate alla coralità dello studio, rafforzando di fatto le ragioni autoriali.

Ogni traccia di *Anime salve* percorre una strada autonoma, ma resta allo stesso tempo legata al disegno complessivo, sia da un punto di vista stilistico sia tematico. Infatti, pur non essendo un vero e proprio *concept* album, *Anime salve* ha un tema unitario, «quello della solitudine che deriva per lo più da emarginazione che trae origine da comportamenti desueti da quelli della maggioranza, della norma...».²⁷ Un simile assunto si rifrange in molteplici direzioni, arrivando a percorrere diverse strade e andando a sfociare nella difesa di tutte

²⁷ Dichiarazione di De André nel corso del concerto del 14 febbraio 1998 presso il Teatro Brancaccio di Roma, cit. in VIVA 2000, p. 227.

quelle nature irriducibili agli schemi imposti dalla maggioranza; dunque alla difesa di una propria libertà. L'archivio di Siena offre un'ampia testimonianza della fase di progettazione del lavoro e della ricerca di spunti, in particolare in riferimento all'approfondimento del tema mediante contributi bibliografici o giornalistici. Tra le pagine dei libri conservati riaffiorano appunti e riflessioni, la cui analisi si rivela preziosa per la ricostruzione delle fasi di lavoro. I ritagli di giornali ci permettono di seguire secondo quali modalità il ragionamento su un tema si alimentasse anche del confronto con il mondo contemporaneo, svelando sottili connessioni con fatti di cronaca o di attualità politica. Tra le pagine di *Perché leggere i classici* di Italo Calvino [CALVINO 1991],²⁸ ad esempio, riappare il ritaglio di un articolo di Marina Garbesi pubblicato su «la Repubblica» il 15 marzo 1995 e intitolato *Noi schiacciati come formiche... parla il capo rom*. L'autrice si sofferma sulla condizione dei rom in provincia di Pisa, mettendo in evidenza come alle famiglie ormai radicate in quel territorio se ne fossero aggiunte altre provenienti dalla Bosnia, in conseguenza dell'inizio della guerra in Jugoslavia. Non è difficile trovare una relazione tra il testo e la canzone sulla comunità nomade dei Khorakhanè, ma anche ipotizzare che la situazione descritta dalla giornalista avesse stimolato una riflessione sul tema in fase di scrittura. Tra i ritagli di quotidiani conservati nella cartellina IV/141, alcuni (in particolare le cc. N.4, N.5, N.6) riferiscono dell'uccisione di un viado avvenuta nel marzo del 1994, il che costituisce un evidente collegamento con la canzone *Prinçesa*. La suggestione proveniente dalla lettura della cronaca si intreccia con la fonte principale di ispirazione, il romanzo omonimo del 1994 di Fernanda Farias De Albuquerque e Maurizio Iannelli, dal quale la canzone è tratta [MOSCADELLI 2017]. Continuando a sfogliare i ritagli conservati nella stessa cartellina archivistica, ci si imbatte nell'articolo *I «Vendicatori» d'Israele. Terrore contro la pace* (c. M.7), pubblicato sulla «Repubblica» il 15 settembre 1994. La notizia riguarda l'organizzazione segreta dei Vendicatori, che aveva progettato un massacro sventato all'ultimo momento, «un bagno di sangue palestinese che avrebbe innescato una catena di vendette tale da far saltare l'intero processo di pace» [STABILE 1994, p. 15]. De André aveva scritto al centro della pagina «Disamistade», stabilendo un nesso concettuale con la canzone.

L'ultimo documento citato offre lo spunto per entrare nel vivo del brano preso in esame. In *Disamistade*, gli autori hanno voluto trattare le dinamiche della faida, quella condizione che segue le leggi di un codice non scritto e che nasce in risposta a un'esigenza di onore, per la quale a offesa ricevuta si acquisisce il diritto a una vendetta proporzionata al danno subito. La faida è intesa non tanto come qualcosa che riguarda realtà remote e circoscritte, ma piuttosto quale *status* originario di tutti i contrasti dettati dall'invidia, «la miniatura di più popolose società organizzate in territori di ben più vasti confini». ²⁹ In una bozza di presentazione del brano [AFDA, IV/16: c. 64] la connessione con il tema del disco è esplicita:

NON A CASO L'UNICA CANZONE ANTITE DELL'ALBUM ANTIFETICA IN
ANTITESI CON LE TUTTE LE ALTRE PARLA DELL'UOMO IN SOCIETÀ,
DELL'UOMO COSTRETTO A VIVERE NELLO SPAZIO ESIGUO DI UN PAESE,

²⁸ AFDA, Materiale librario, V. CALI-PER.

²⁹ Dalla cartella stampa di presentazione del disco.

GOMITO A GOMITO CON I SUOI SIMILI: LA CANZONE NON A CASO SI CHIAMA DISAMISTADE, CIOÈ DISAMICIZIA, ~~CHE NASCE~~ SINONIMO DI FAIDA PERCHÉ È NELLE ORGANIZZAZIONI CHE NASCONO I SENTIMENTI PEGGIORI COME QUELLO DELL'INVIDIA PERCHÉ IL TEMPO TENDE A SPARIGLIARE I DESTINI E LE FORTUNE, CON LE CONSEGUENZE CHE NE DERIVANO: LA FAIDA ALLARGATA NON È ALTRO CHE LA GUERRA.

Alla luce dell'annotazione, nella quale la guerra viene descritta come "faida allargata", si chiarisce il collegamento stabilito nell'articolo su Israele e l'intenzione di scavare nella dimensione più arcaica della faida per guardare a questioni di stringente attualità. Tra gli altri ritagli di giornale conservati, un articolo di Aldo Carotenuto [AFDA IV/141, c. M.5] offre delle informazioni utili per confermare l'importanza di un simile approccio per il lavoro creativo sul disco. L'approfondimento dello psicoanalista, significativamente intitolato *Il rifiuto della violenza che genera violenza* [CAROTENUTO 1994], si proponeva di offrire degli spunti di riflessione partendo da alcuni fatti di sangue balzati agli onori della cronaca e accumulati dal fatto di essere stati commessi da giovani. Le annotazioni autografe al margine dell'articolo mettono in relazione, anche in questo caso, il testo stampato con il tema della faida: secondo Carotenuto, nella società contemporanea la violenza «non è solo una risposta difensiva ed estrema a violenze subite, quanto piuttosto una sorta di rigetto, di espulsione, di proiezione all'esterno di contenuti violenti che la mente del giovane non sa metabolizzare»; nella faida, invece, De André rileva che «la violenza era solo vendetta», aggiungendo di seguito «(in fondo una società sana)».

La realizzazione di *Disamistade* si muove nella continua oscillazione tra passato e presente: si alimenta della riscoperta di una realtà arcaica, ma guarda allo stesso tempo alle implicazioni contemporanee della dimensione più archetipica della vendetta. Si riporta di seguito la presentazione del brano diffusa dalla cartella stampa del disco, in modo da isolare alcuni nuclei tematici, il cui trattamento verrà verificato nell'analisi:

Non tutti gli individui conviventi in una micro o macrosocietà sono disposti a trasformare il disagio in sogno. Laddove "la corsa del tempo spariglia destini e fortune", mettendoli a continuo confronto nella condivisione di uno spazio ristretto, nasce l'invidia; la disamistade, la faida, nasce dal *desiderio irrealizzabile di fermare il tempo e di eliminarlo* per riportare il mondo a una ipotetica condizione originaria in cui tutti siamo uguali. La faida consiste nel *paradosso di ammazzare l'ultimo assassino* e l'autorità interviene quasi sempre a sproposito, giudicando frettolosamente in base a testimonianze equivoche, penalizzando innocenti che, scontata una pena ingiusta, diventano i nuovi luttuosi protagonisti della carneficina: in particolare quel "disarmarsi di sangue" da parte dei componenti di due famiglie è originato dalla *costrizione alla convivenza all'interno di un esiguo territorio*, ma quella manciata di case, quel piccolo paese con relativo tempio religioso, non rappresenta che il vetrino, la miniatura di più popolose società organizzate in territori di ben più vasti confini. Ed è proprio dall'antinomica Disamistade che traggono la propria origine quell'elogio della solitudine e quell'inno all'isolamento che sono il tema di tutte le altre canzoni dell'album.³⁰

³⁰ Dalla cartella stampa di presentazione del disco. Corsivi miei.

Il «desiderio irrealizzabile di fermare il tempo e di eliminarlo», viene indicato come il motivo scatenante della faida. Il fine è quello di riportare il mondo a una condizione precedente alla violenza, eliminando qualsiasi motivo di rivalsa. Tuttavia, una simile tensione si regge su un vero e proprio paradosso, quello di «ammazzare l'ultimo assassino», una situazione circolare impossibile da risolvere. Per questi motivi la faida risulta eterna e inarrestabile, oltre che localizzata in spazi ristretti, che per questo assumono la valenza di realtà claustrofobiche, alle quali è molto difficile sottrarsi.

4.1 Dalla ricerca delle fonti alla prima stesura

L'indagine sul tema della faida è supportata da varie fonti: oltre ai ritagli di giornale precedentemente citati, si segnalano un film e alcuni libri. Tra questi ultimi, il più importante è senz'altro *Il muto di Gallura. Racconto storico sardo* di Enrico Costa, ambientato nel paese di Aggius, in Gallura [COSTA 1986].³¹ La copia conservata a Siena presenta evidenti tracce della lettura (quali sottolineature e appunti) e costituisce una fonte certa per almeno due canzoni di *Anime salve: Disamistade e Â cúmba*. Momento centrale nel testo e punto di partenza per la canzone presa in esame è la scena della riconciliazione, nella quale le due famiglie, su sollecitazione dell'autorità religiosa, stabiliscono la fine delle inimicizie scambiandosi gli abbracci del perdono. La descrizione dell'abbraccio, ovvero della pace tra le due fazioni, viene descritta a partire da pagina 65 ed è accompagnata da un commento a penna, nel quale De André sintetizza in poche frasi lo snodo cruciale del futuro brano:

TANTO INUTILE SANGUE
PER UNA LURIDA PACE (SQUALLIDA)

NON UNO	PER ESTENSIONE, LA
POTEVA	PACE DI UNA NAZIONE,
MANCARE	UNA SORTA DI 25 APRILE
	COME LO VORREBBERO I
	FASCISTI. MA 4 ADOLESCENTI
	RIMASERO A GIOCARE AL
	BILIARDO

UN ALTRO “ABBRACCIO”³²

L'espressione «un altro abbraccio» mette in relazione la scena in questione con un altro rito descritto nel libro, l'abbraccio che suggellava la promessa di matrimonio tra Mariangiola e Pietro Vasa sotto gli occhi di amici e parenti [COSTA 1986, p. 29].³³ La connessione tra la fine della faida e la pace di una nazione («per estensione, la pace di una nazione») conferma quanto già notato in precedenza, ovvero l'intenzione di guardare alla disamistade quale origine di ben più ampie vendette, pensando al collegamento con i più grandi conflitti

³¹ ADFA, Materiale librario, V. COSE-MUT.

³² Annotazione autografa in ADFA, Materiale librario, V. COSE-MUT, p. 65.

³³ È questo il punto di partenza per un'altra canzone di *Anime salve, Â cúmba*.

dell'età contemporanea. In particolare, la mancata condivisione delle intenzioni di pace («ma 4 adolescenti rimasero a giocare al biliardo») infrange la principale condizione dell'abbraccio: per far sì che questo fosse valido, tutte le persone coinvolte dovevano partecipare al rito («non uno poteva mancare»). Non a caso, anche il citato articolo sui Vendicatori d'Israele parlava di un vero e proprio attentato ai progetti di pace da parte di un gruppo organizzato, secondo una dinamica che presenta delle sovrapposizioni con il romanzo di Costa [STABILE 1994, p. 15].

Il tema della precarietà di qualsiasi riconciliazione, a causa di chi non riesce ad arrendersi al dolore, anticipa il *Leitmotiv* della seconda parte del libro di Costa, ma anche il nucleo tematico della canzone. Nel *Muto di Gallura*, infatti, la pace resta sempre in bilico, tenendo i protagonisti in uno stato latente di tensione, e finisce per essere infranta dal protagonista del libro, il sordomuto Bastiano Addis Tansu. Oltre alla scena “dell'abbraccio”, ossia della riconciliazione, la canzone ripercorre le fasi principali del romanzo, focalizzandosi specialmente nella descrizione della provvisorietà della tregua; dal testo vengono estrapolate alcune immagini significative, così come di seguito sintetizzato.

tema	<i>Il muto di Gallura</i>	<i>Disamistade</i>
Escalation della violenza a partire da piccoli fatti.	p. 3: «L'esigenza storica de' fatti mi ha costretto a far menzione di scene di sangue, che ben volentieri avrei taciuto, se lo scopo della mia pubblicazione non fosse quello di far rilevare <u>da quali cause leggere</u> ebbero ben spesso origine le sanguinose vendette che afflissero in ogni tempo le generose e forti popolazioni della Gallura [...]». ³⁴	Strofa 4: «si accontenta di cause leggere»
L'ansia di vendetta viene trasmessa mostrando ai figli la camicia insanguinata dei parenti.	p. 9: « <u>Di generazione in generazione veniva trasmessa la vendetta; né rare erano le madri che mostravano ai teneri figli la camicia insanguinata del padre per mantener vivo nei loro petti l'odio al nemico</u> ».	L'immagine della camicia insanguinata, esplicita negli appunti preparatori, viene resa nella strofa 5: «Che ci fanno queste figlie / a ricamare a cucire / queste macchie di lutto / rinunciate all'amore».
L'assenza di violenza è solo una sospensione della faida.	p. 45: « <u>Quattro mesi</u> erano trascorsi dagli avvenimenti da noi narrati. <u>Tra le fazioni dei Vasa e dei Mamia regnava quella calma glaciale che d'ordinario è foriera di tempesta</u> . La folgore era per iscoppiare; pareva che gli animi esacerbati aspettassero il più lieve appiglio per provocarla. <u>Perché quella sosta?</u> era facile immaginarlo: <u>perché ogni fazione voleva un valido pretesto per dar sfogo all'ira, e per avere il diritto d'inferocire sull'avversario</u> ».	Strofa 7: «Una corsa degli occhi negli occhi / a scoprire che invece / è soltanto un riposo del vento / un odiare a metà».
Ansia derivata dall'attesa della violenza.	p. 60: «Era un lutto generale; il terrore regnava sovrano in quelle contrade. <u>Sul far del giorno, prima di recarsi in campagna, i figli abbracciavano i padri - le sorelle abbracciavano i fratelli, come se mai più si dovessero rivedere</u> . Non erano sicuri di ritornare la sera in seno alla famiglia. E lungo la giornata erano ansie, spasimi trepidazioni; preghiere a Dio ed ai santi. <u>Un ritardo li spaventava; una fucilata li faceva trasalire</u> ».	Strofa 4: «si soddisfa di brevi agonie / sulla strada di casa / uno scoppio di sangue / un'assenza apparecchiata per cena».

³⁴ Queste sottolineature, così come le successive, sono autografe.

Anche attraverso la lettura del *Muto di Gallura*, si consolida una caratterizzazione della faida quale condizione non risolta, nella quale qualsiasi tregua è soltanto provvisoria e dove la successione delle violenze è sempre in crescendo.

Queste stesse caratteristiche vengono approfondite mediante un altro testo, *Faide e parentele. Lo stato genovese visto dalla Fontanabuona* di Osvaldo Raggio [RAGGIO 1990].³⁵ A partire dalla pagina 238 (dall'inizio del paragrafo "Storia di una faida") si intensificano le sottolineature e le annotazioni. Tra queste, ai fini dell'analisi mi sembra utile segnalare un periodo a pagina 252, particolarmente ricco di segni di lettura:

×
|
La faida, l'«**innimicitia ab immemorabili**», può «dormire» per decenni e per più generazioni, e in questi periodi, come osservano i commissari e come testimoniano gli atti notarili, le parentele trattano, negoziano e si «collegano insieme»; quando si riapre, la faida manifesta processi di ristrutturazione degli equilibri fra i gruppi, tende a soddisfare o a bloccare le aspirazioni di mobilità sociale, rimodella i confini della parentella verso l'esterno, ma ridefinisce anche i rapporti interni, tra ceppi e segmenti territoriali, orizzontali e verticali. La faida è pensata e vissuta come **interminabile**, e la memoria delle «morti» è un elemento cruciale dell'identità collettiva, mitica della parentela. I protagonisti e i testimoni, i vicini e la «pubblica voce», datano «ab immemorabili» le inimicizie, le descrivono come «cose antiquissime», o collegano i conflitti in corso a fatti accaduti agli «avi» trenta-quaranta anni prima, e affermano che «quando seguono morte tra parentelle benché segua pace vi resta sempre un poco non buona soddisfazione», resta per sempre la **«guerra del cuore»** [RAGGIO 1990, p. 252].³⁶

×
|

Due passaggi del brano sono segnalati con delle X, un simbolo spesso utilizzato da De André per indicare argomenti di interesse, da trattare o da riutilizzare. Si notano, inoltre, alcune espressioni cerchiate: «l'innimicitia ad immemorabili», «interminabile» e «guerra del cuore» (quest'ultima appuntata anche in alto nello spazio bianco della pagina). Il confronto con gli altri libri conservati a Siena rivela come questi fossero dei modi per mettere in evidenza parole considerate di una certa forza espressiva, da tenere in considerazione per un loro riutilizzo nella scrittura. Questa pratica ricorre ad esempio nella *Summa di Maqroll il Gabbiera* di Álvaro Mutis [1993],³⁷ nel quale le parole incorniciate costituiscono i tasselli di quello che sarà il testo poetico di *Smisurata preghiera*,³⁸ ottenuto mediante l'assemblaggio di espressioni tratte dall'opera dello scrittore sudamericano [MARRUCCI 2009a]. Tornando al libro di Raggio, il primo punto messo in evidenza dalla X riguarda la descrizione della faida come qualcosa di interminabile, senza né inizio né fine (datata «ab immemorabili»), che agisce come fattore cruciale dell'identità collettiva. Si tratta di un assunto accolto da De André come elemento caratterizzante, così come sarà chiarito dalla consultazione delle bozze preparatorie alla canzone. La seconda X individua l'espressione «guerra del cuore»,

³⁵ AFDA, Materiale librario, V. RAGO-FAI.

³⁶ Sottolineature e segni autografi.

³⁷ AFDA, Materiale librario, V. MUTA-SUM.

³⁸ Testo e musica di I. Fossati e F. De André, in *Anime salve* (1996).

poi impiegata nel testo della canzone.³⁹ L'immagine è fortemente evocativa e sarà utilizzata quale sintesi estrema del nucleo tematico: la «guerra del cuore» indica l'eterno bisogno di vendetta, che sopravvive a qualsiasi accordo di pace; traduce, in una forma poeticamente più densa, una delle caratteristiche basilari della faida.

Come di consueto, la scrittura si avvale delle suggestioni suscitate da una rosa molto ampia di materiali, i quali vanno ad aggiungersi alle fonti già menzionate. Bisogna tener conto di come la ricostruzione del mosaico di riferimenti e citazioni sia sempre parziale, dal momento che non tutti i generi di fonti sono rappresentate dai materiali archivistici. È molto probabile, ad esempio, che la riflessione sul tema della faida si fosse alimentata anche dalla visione di un film. Il regista sardo Gianfranco Cabiddu aveva affrontato lo stesso argomento alla fine degli anni Ottanta nel lungometraggio significativamente intitolato *Disamistade* [CABIDDU 1989]. Come riferito da Cabiddu, lo stesso De André aveva segnalato il proprio interesse al regista in occasione di un incontro successivo all'uscita di *Anime salve*:

quando ho incontrato Fabrizio De André ad un concerto in Sardegna, lui mi ha detto che conosceva bene il film, lo aveva anche cercato ma la registrazione non si trovava. La tematica è praticamente la stessa della canzone, e di tutti i fatti di “faida” nella Sardegna dell'interno.⁴⁰

Il protagonista Sebastiano Catte è figlio di un pastore, ma viene incoraggiato dalla madre a proseguire gli studi fuori dal paese. Ciò lo porta a estraniarsi dal codice d'onore della sua terra natia e a rifiutare la vendetta, anche se per rispondere a una violenza tremenda come l'uccisione di suo padre. Tornato a casa in seguito alla morte del genitore, egli si trova suo malgrado coinvolto in una vita da bandito, accusato da un'autorità sbrigativa di delitti non commessi. La vicenda rileva un conflitto di posizioni: da un lato Sebastiano e il rifiuto della vendetta di sangue; dall'altro il paese e l'autorità giudiziaria, che lo credono coinvolto nei delitti essendo questi l'inevitabile risposta all'offesa subita. Sebastiano oscilla tra la resa a una condizione vissuta come certa (è figlio di pastore e tutti, persino la madre, si aspettano da lui la difesa dell'onore) e un tentativo di sovversione della stessa. Cabiddu approfondisce il tema dell'appartenenza a un certo ambiente e alle sue regole, che implica un agire solo in parte connesso alla libera scelta dell'individuo, ma largamente dipendente dal gruppo sociale a cui appartiene e dal contesto in cui è inserito.

Un commento autografo sulla copia di *Perché leggere i classici* di Italo Calvino [1991]⁴¹ conferma come questo fosse un aspetto decisivo anche nella riflessione di De André. Nel saggio *Pasternak e la rivoluzione*, Calvino mette in luce la contrapposizione nell'autore russo tra il concetto di storia come entità trascendente e la natura umana. La storia è vista da Pasternak come una realtà oggettiva, impossibile da correggere e da cambiare:

³⁹ «Si accontenta di cause leggere / la guerra del cuore / il lamento di un cane abbattuto / da un'ombra di passo», *Disamistade*, strofa 4.

⁴⁰ Così mi è stato riferito da Cabiddu in una conversazione sul tema avvenuta a Parigi nel 2015, e quindi confermato nel 2016.

⁴¹ AFDA, Materiale librario, V. CALI-PER.

è qualcosa che è prima e dopo e dappertutto, che l'uomo non può modificare ma solo cercare di capire, con la scienza e la poesia, e d'esserne all'altezza [CALVINO 1991, p. 226].⁴²

La riflessione di De André muove da una nota a piè di pagina relativa al testo appena citato:

Bisognerebbe studiare e interpretare questa resa dell'uomo alla natura (non più sentita come alterità) che si è venuta esprimendo negli ultimi anni: dalla poesia di Dylan Thomas alla pittura degli "aformali" [CALVINO 1991, p. 240].⁴³

Calvino si riferisce a quella che in altra sede aveva definito «la perdita dell'Io, la calata nel mare dell'oggettività indifferenziata» [CALVINO 1960, p. 10], un processo iniziato con Sartre e divenuto definitivo proprio con Dylan Thomas e gli aformali. Sono questi i fautori della rinuncia alla dicotomia uomo/natura, provata dal venir meno della «distinzione tra l'uomo e il coacervo della materia vivente» [CALVINO 1960, p. 10]. In alto De André appunta:

RESA DELL'UOMO ALLA NATURA (Disamist.)
QUESTA ^{NON} RESA DELL'UOMO ALLA ~~PROPRIA~~ NATURA

Stando alla mediazione calviniana, l'oscillazione tra «resa» e «non resa dell'uomo alla ~~propria~~ natura» si riferisce all'impossibilità – o viceversa, alla possibilità – data all'essere umano di influire sulla storia, quindi sugli eventi. Anche in questo caso lo spunto viene plasmato secondo le proprie esigenze, entrando in relazione diretta con il tema della canzone. Dell'appunto citato, notiamo come il testo della canzone conservi soltanto la parola «resa», utilizzata per descrivere la dichiarazione della fine delle ostilità da parte delle famiglie coinvolte nella faida:

due famiglie disarmate di sangue
si schierano a resa
e per tutti il dolore degli altri
è dolore a metà
(Strofa 5)

In tal senso, l'opposizione tra resa e non resa sintetizza l'oscillazione tra la fine e la ripresa della violenza a causa della sua inarrestabilità. Come sembrano suggerire gli appunti autografi rinvenuti nella *Provincia dell'uomo* di Elias Canetti [1978],⁴⁴ il concetto di resa sottintende però una dinamica più profonda, legata alla natura dell'uomo e alla sua reticenza a perdonare la violenza subita. In diverse pagine del libro si moltiplicano i riferimenti alla canzone, esplicitati mediante sottolineature corredate di appunti al margine: l'attenzione di De André si focalizza specialmente su quei passaggi inerenti alla vendetta dell'angoscia e alla sopravvivenza dell'anima dei morti nei vivi. A pagina 103, egli ha sottolineato la frase

⁴² Sottolineature autografe.

⁴³ Sottolineature autografe.

⁴⁴ ADFA, Materiale librario, V. CANE-PRO.

«La nostalgia di Dio per il mondo com'era prima che egli lo creasse» [CANETTI 1978, p. 103], annotando:

PER DISAMISTADE. ANCHE LA NOSTALGIA DELL'IMMOBILITÀ DEL NON TEMPO "QUESTO TEMPO CHE SCORRE A DISEGNARE DIFFERENZE" "AZZERARE".⁴⁵

L'appunto rimanda a un'ulteriore caratterizzazione dell'inimicizia, ossia la tendenza a volere annullare il tempo, in quanto dispensatore di differenze e principale causa dell'invidia. Il concetto era emerso anche nella presentazione della canzone, dove veniva fatto riferimento al desiderio, tipico della faida, di ristabilire una condizione originaria, antecedente alla violenza e nella quale tutti erano uguali.

La suggestione suscitata dalla lettura di Canetti è decisiva per la stesura della penultima strofa della canzone, che riassume il concetto di faida come dispensatrice di disuguaglianze:

Che la Disamistade
si oppone alla nostra sventura
questa corsa del tempo
a spargliare destini e fortuna

Questo passaggio era evidentemente sentito come molto importante e fu interessato da numerosi ripensamenti, che indussero De André ad apportare delle modifiche fino alla soglia del messaggio finale. L'indecisione era focalizzata nei primi due versi della strofa, come si evince dagli appunti autografi rinvenuti nelle pagine finali del testo di Canetti [1978, p. 103]:

È SOLTANTO UNA RIPOSO DEL VENTO
UNA RESA A METÀ

Nella 2° parte della strofa delle
foglie cambiare in modo da finire
col verso tutt'ora mancante
QUESTA CORSA DEL TEMPO
A SPARIGLIARE DESTINI E FORTUNA

fra di loro ci può essere chi domani
potrebbe partorire un nuovo figlio che
riesca a FERMARE
QUESTA CORSA DEL TEMPO.....

Oppure: è colpa loro perché ad ogni
figlio si rinnova la corsa del
tempo.

Oppure: rinunciate all'AMORE
per (paura) ^{timore} che ad ogni figlio si rinnovi⁴⁶

⁴⁵ Annotazione autografa in ADFa, Materiale librario, V. CANE-PRO, p. 103.

⁴⁶ Annotazioni autografe in AFDA, Materiale librario, V. CANE-PRO.

Le annotazioni confermano un modo di procedere nella scrittura a partire da una parola, un'espressione o, come in questo caso, da dei versi giudicati particolarmente incisivi a livello espressivo. L'appunto mette nero su bianco il ragionamento dell'autore, orientato a collegare i due versi già definiti con le strofe precedenti, evidentemente già scritte o almeno impostate. All'inizio dell'annotazione, infatti, si riconoscono i due versi finali della strofa immediatamente precedente, sebbene in una forma ancora non definitiva («una resa a metà» sarebbe stato modificato in «un odiarsi a metà»). La soluzione, infine, viene individuata in un distico costruito sulle due parole “disamistade” e “sventura”, la cui definizione risulta particolarmente sofferta. Le pagine finali di *Perché leggere i classici* [CALVINO 1991],⁴⁷ ad esempio, contengono una serie di varianti relative al passaggio in questione:

1. «CHE LA DISAMISTADE / CONFESSA LA PROPRIA SVENTURA»;
2. «(CHE)^{E (OGNI)} DISAMISTADE / CONFESSA LA NOSTRA SVENTURA»;
3. «CHE^E LA DISAMISTADE SI OPPONE^{DIFENDE} SI NUTRE / (DE)ALLA NOSTRA SVENTURA»;
4. «CHE LA DISAMISTADE CONSIDERA / COME SVENTURA»;
5. «CHE LA DISAMISTADE CONOSCE LA / NOSTRA SVENTURA».⁴⁸

Come già emerso nel secondo capitolo, una volta individuati i centri nevralgici del verso e stabilito l'andamento metrico e ritmico, si verifica un progressivo aggiustamento della forma, ricercato per tentativi. Egli provvedeva in questo modo a limare le parti mancanti, mettendo in campo priorità di natura fonetica oltre che semantica, al fine di trovare il giusto equilibrio tra esigenze di vario tipo ma complementari. Si osservi, ad esempio, l'alternanza di soluzioni come “considera” / “conosce la”, rispettivamente nella quarta e nella quinta variante: le due parole hanno un significato molto diverso, ma sono accumulate dalla corrispondenza metrica e da una certa somiglianza fonetica (**con-sì-de-ra** / **co-nò-sce la**).

La breve incursione tra le carte di De André rivela un dato già notato a proposito dell'intera produzione e cioè la tendenza a stratificare stimoli e informazioni per l'approfondimento di un progetto personale. Il tema individuato diveniva un filtro attraverso il quale leggere il mondo circostante, nella continua di ricerca di riscontri, connessioni, punti ricorrenti, così come dimostrato dai ritagli di giornale precedentemente citati. Le fonti sono assimilate, combinate tra loro, in alcuni casi trasfigurate. Le strade percorse sono numerose e rappresentate solo parzialmente dai materiali archivistici. Nel caso in questione, esse portano De André a focalizzarsi su alcuni nuclei tematici, che vedremo essere condensati in parole particolarmente evocative e in soluzioni musicali precise: l'inevitabilità della vendetta, l'escalation della violenza e del conseguente dolore, la precarietà di eventuali tregue e la circolarità (in quanto eternità) del conflitto.

Le carte 8-9 [AFDA: IV/12] permettono di seguire da vicino il passaggio da una condizione iniziale di ricerca di fonti alla prima stesura in prosa della canzone. Questi due documenti fanno parte di una serie di fogli sciolti (originariamente inseriti in un raccoglitore

⁴⁷ AFDA, Materiale librario, V. CALI-PER.

⁴⁸ Annotazioni autografe in AFDA, Materiale librario, V. CALI-PER, p. 332.

ad anelli) e fotografano il momento immediatamente precedente alla “messa in forma” del testo poetico. Il *verso* della carta 8 [Appendice B: Figura 21, p. 253] contiene un elenco di frasi, tra le quali si riconoscono echi delle fonti precedentemente citate. Era questo un modo per “fare il punto” sulle idee raccolte, selezionate e già assorbite in un progetto personale: una consuetudine riscontrata in numerosi altri documenti archivistici e confermata anche da diversi collaboratori. Mauro Pagani ha ricordato di aver visto un elenco simile in occasione della composizione della *Domenica delle salme*: in quel caso, De André aveva annotato frasi estrapolate prevalentemente da libri e quotidiani, in una successione solo apparentemente disordinata; l’elenco, infatti, già rispecchiava l’organizzazione del discorso che sarebbe stata sviluppata con la scrittura:

Lui aveva un’agenda telefonica [...] dove sulla terza di copertina, [...] nell’arco di un paio d’anni tutte le volte che c’era una frase che lo colpiva, o un titolo di giornale, una frase di un libro, la annotava; e aveva questo lungo elenco di frasi quasi sconclusionate ma che erano una fotografia della realtà. [...] Con quattro spostamenti, quell’elenco di frasi senza senso ha preso un senso preciso.⁴⁹

Anche nella carta citata [AFDA: IV/12, c. 8 (*verso*)], compaiono in sequenza i principali nuclei tematici che si ritroveranno nella canzone, tra i quali l’interminabile memoria del dolore («la lunga memoria / l’interminabile memoria dell’inimicizia»), l’escalation della violenza («da quali cause leggere ebbero origine le sanguinose vendette») e l’impossibilità di fermare la faida («renitenza alla faida»). Il documento è rappresentativo di una modalità di scrittura stratificata, frutto di precedenti indagini e dipendente da una precisa progettualità; mette nero su bianco quanto teorizzato da Tony Bastick a proposito dell’intuizione [BASTICK 1982], generalmente creduta motivata dall’istinto, ma in realtà condizionata dall’immagazzinamento di una serie di informazioni di vario tipo. L’elenco delle frasi giudicate interessanti e utili per la composizione, infatti, lascia davvero poco spazio a un modo di procedere dettato dall’ispirazione estemporanea.

Nella carta 9 [AFDA: IV/12] si riconosce un prospetto in prosa della canzone, una sorta di canovaccio preliminare, la cui analisi è utile per inquadrare con maggiore precisione le aree tematiche verso cui era inizialmente orientata la scrittura e che, presumibilmente, potevano avere una qualche influenza nell’organizzazione del testo poetico-musicale:

⁴⁹ Dichiarazione di Mauro Pagani in *Dentro Faber* [FONDAZIONE DE ANDRÉ/RAI TRADE 2011], Vol. 7, *L’anarchia*.

DISAMISTADE

Tutto il paese ~~meno una~~ in fila
per due a riconciliarsi di fronte
all'autorità, tutto il paese meno
una giovane donna: si rigira in mano
la camicia insanguinata del padre:

~~DISAMISTADE~~

Giorno della riconciliazione: le due
famiglie coinvolte ~~in fila~~ su due file
sotto il palco delle autorità: aspettano
che venga dato il segnale del bacio
~~riconciliatore~~ del perdono: ~~una giovane~~
~~da~~ quando si voltano e si ~~vedono~~ ^{guardano} in
faccia e come se si vedessero per la
prima volta dopo dieci anni: ~~baciare~~
~~un estraneo non duole~~ per tutti è passato
il giusto tempo per dimenticare: non
così fu lei che abbraccia il dirimpettaio
ma ~~non riesce~~ ^{rifiuta} di baciarlo: non riesce a
togliersi la guerra dal cuore

~~ELENCO VISUALIZZAZIONE DELLE~~
~~VENDETTES~~ PICCOLE VENDETTES PER
QUELLE CAUSE LEGGERE FINO ALLE ^{QUELLE} SANGUINOSE:
PER ULTIMO IL PADRE DI LEI UCCISO
COME UNA VOLPE INTORNO A UN POLLAIO

SI RITORNA SU DI LEI ~~ADDOLORATA~~
CON LA CAMICIA IN MANO ADDOLORATA
DI NON RIUSCIRE A PERDONARE:
IL ~~TEMPO~~ ^{MOMENTO} DELL'AMISTADE NON PUÒ ESSERE
DECISO DA NESSUNA AUTORITÀ: QUALCUNO
RIMANE SEMPRE FUORI TEMPO PER
L'INTERMINABILE MEMORIA DEL DOLORE.⁵⁰

La traccia “visualizza” la scena principale della canzone, quella della riconciliazione delle due famiglie coinvolte nella faida, alla quale succedono altre immagini significative. Il primo periodo sintetizza il nucleo tematico originario, ovvero l'impossibilità di decidere “d'autorità” la fine di qualcosa che per sua natura produce un'eterna memoria del dolore e che pertanto è inarrestabile. Si riconosce uno sviluppo del commento rinvenuto nel testo di Costa [1986] e relativo alla mancanza di condivisione del processo di pace («ma tre adolescenti si fermarono a giocare al biliardo»)⁵¹ In questo caso, il concetto viene reso mediante l'introduzione dell'immagine della ragazza che non riesce a perdonare l'uccisione del padre. Nei periodi successivi la scena viene ampliata di nuovi dettagli, fino ad arrivare a tracciare una sintesi piuttosto completa di seguito schematizzata:

⁵⁰ Testo autografo in AFDA, IV/12 c. 29.

⁵¹ Annotazione autografa in ADFA, Materiale librario, V. COSE-MUT, p. 65.

1. Giorno della riconciliazione delle famiglie come momento di sospensione della faida.
2. Episodi di violenza alla base della “guerra del cuore”: dai più piccoli ai più gravi, secondo un crescendo emotivo.
3. Interminabile memoria del dolore.
4. Consapevolezza dell’inarrestabilità della faida.

Il confronto tra la traccia in prosa e i versi della canzone chiarisce come il passaggio dalla dimensione narrativa a quella poetica comporti un progressivo processo di sintesi, che passa attraverso l’individuazione di parole e/o immagini evocative, nelle quali condensare la comunicazione di un concetto o la narrazione di un episodio. Esempiativo, in tal senso, è il caso della ragazza che tiene in mano la camicia insanguinata del padre che, in questo contesto, assume un’importanza decisiva: non solo in quanto emblema narrativo dell’eterna memoria del dolore, ma anche in quanto elemento ricorsivo che anticipa il concetto di eterno ritorno della faida («si ritorna su di lei...»). Questo stesso tema sarà condensato nella canzone in precise scelte formali e nell’utilizzo di costruzioni anaforiche accompagnate dalla medesima unità melodica. L’immagine della camicia insanguinata viene resa con i versi «che ci fanno queste figlie / a ricamare a cucire / queste macchie di lutto / rinunciate all’amore»: l’espressione «macchie di lutto» rinuncia alla parola “sangue” (peraltro già presente altre due volte nel testo) e pone l’attenzione, mediante analogia, sulla conseguenza della violenza e sul dolore derivante dalla perdita.

Vorrei porre brevemente l’attenzione sul periodo conclusivo del documento citato: l’espressione «interminabile memoria del dolore», recupera una delle tre parole cerchiate nel testo di Raggio [1990, p. 252]⁵² e traduce il concetto di inimicizia senza inizio né fine, dunque una caratterizzazione circolare, sempre continua e mai risolutiva. L’appunto aggiunge un elemento che potrà essere interessante verificare in sede di analisi: «qualcuno rimane sempre fuori tempo» allude infatti all’impossibilità di garantire un’adesione completa della collettività alla resa imposta dalle autorità, che si traduce in un’immagine molto vicina all’ambito musicale. L’esempio citato offre l’occasione per verificare nel concreto un concetto centrale ai fini della definizione dell’autorialità già ampiamente discusso nel corso del primo capitolo: il fatto che determinate parole (ma lo stesso dicasi per riferimenti musicali, stilistici o di altro tipo) siano estrapolate dai libri, dagli articoli o da qualsiasi altro genere di fonti non deve sottintendere un giudizio negativo sul progetto artistico; si tratta, molto semplicemente, della descrizione di un metodo creativo legittimo e profondamente divergente da una concezione pseudo-romantica dell’autore. Nel complesso, la bozza preparatoria introduce poche novità rispetto a quanto era già emerso dalla ricognizione delle annotazioni sui libri e sui ritagli di giornale. Allo stesso tempo, tuttavia, il taglio dato al racconto, così come l’alternanza delle immagini utilizzate o la combinazione delle parole selezionate costituiscono elementi del tutto inediti, che se visti nell’insieme offrono una visione personale e originale del tema.

⁵² AFDA, Materiale librario, V. RAGO-FAI.

Riassumendo quanto sin qui emerso, le carte analizzate testimoniano l'importanza di una fase preliminare alla scrittura, che consisteva in una ricerca mirata di fonti volta ad approfondire un tema prestabilito e a mettere a fuoco una lettura personale dello stesso. La concentrazione di testi (libri, articoli di giornale, film) sul medesimo argomento suggerisce la possibilità che, nella maggior parte dei casi, le fonti fossero state recuperate intenzionalmente proprio con lo scopo di organizzare un lavoro sulla faida. Questa lunga fase di preparazione sfocia nella stesura di un prospetto in prosa della canzone (che infatti contiene numerosi rimandi alle fonti), a partire dal quale avviare un lavoro tecnico di organizzazione formale dei versi. L'assenza di materiale audio (come ad esempio i provini preliminari o quelli di pre-produzione) non permette di seguire l'evoluzione delle scelte musicali così come fatto per il testo. Allo stesso tempo, come sarà spiegato nel prossimo paragrafo, è possibile rintracciare uno dei primi nuclei musicali nella linea ritmica affidata al berimbau. Possiamo supporre, inoltre, che un pur semplice impianto melodico e armonico fosse stato pensato almeno alla vigilia della stesura dei versi, così da poter avere uno schema ritmico sul quale lavorare. Sarà compito dell'analisi verificare la relazione, se esistente, tra i nuclei tematici sin qui emersi e le scelte riguardanti la melodia, l'armonia, l'arrangiamento e l'organizzazione formale del testo poetico-musicale.

4.2 Analisi della canzone⁵³

La canzone segue la linea narrativa individuata negli appunti preparatori, sviluppando i punti tematici emersi dalla traccia in prosa [AFDA, IV/12: c. 9 (*recto*)]. La prospettiva è ferma sulla scena della riconciliazione: le due famiglie nemiche sono schierate sul sagrato della chiesa in attesa dell'abbraccio del perdono («due famiglie disarmate di sangue / si schierano a resa»). È a partire da questo fermo immagine che vengono rievocate le caratteristiche principali della disamistade, prestando particolare attenzione alle motivazioni che rendono il tentativo di pace una tregua solo provvisoria. Il punto di vista è quello di un osservatore esterno, non coinvolto nella faida; dunque un narratore extradiegetico, che però conosce in modo approfondito le implicazioni e le dinamiche che questa comporta:

1. Strofe 1-3: descrizione della riconciliazione delle due famiglie implicate nella faida («due famiglie disarmate di sangue / si schierano a resa») e del bisogno di raggiungere un accordo di pace («che alla pace si pensa / che la pace si sfiora»); allo stesso tempo, è già evidente la natura provvisoria della tregua, la quale si configura come sospensione («questa storia sospesa»), soprattutto per via della mancata condivisione del dolore altrui («e per tutti il dolore degli altri / è dolore a metà»).
2. Strofa 4: la natura della faida («la guerra del cuore») porta alla successione di fatti di sangue sempre più gravi: dalle «cause leggere», come l'uccisione di un cane («il lamento di un cane abbattuto / da un'ombra di passo»), si arriva all'omicidio

⁵³ Per una sintesi schematica della forma poetico-musicale si rimanda alla tabella 4 dell'Appendice A (p. 230).

- («un'assenza apparecchiata per cena»); ne deriva uno stato di paura e di tensione permanenti («e a ogni sparo di caccia all'intorno / si domanda fortuna»).
3. Strofe 5-6: la memoria del dolore si trasmette di generazione in generazione, anche mediante la visione della camicia insanguinata dei padri. Le donne rinunciano a costruirsi una propria famiglia, per paura che i propri figli possano un giorno essere coinvolti nella mattanza («rinunciate all'amore»).
 4. Strofa 7-9: ogni speranza di vivere senza dolore è illusoria e la tregua è soltanto provvisoria («è soltanto un riposo del vento»); subentra infatti la consapevolezza dell'inarrestabilità della disamistade e della sua corsa a stabilire i destini delle persone coinvolte («questa corsa del tempo a sparigliare / destini e fortune»).

Il testo poetico è organizzato in 9 strofe di versi liberi, nei quali si nota la prevalenza di settenari. La rima è utilizzata in modo non sistematico ma è piuttosto diffusa ed è affiancata dall'utilizzo l'assonanza (sventura / fortuna, strofa 8). Si osservi, ad esempio, la lunga sequenza di rime in -sa delle prime tre strofe (chiesa / divisa / sospesa / pensa / resa), che favorisce la consequenzialità del discorso e anche dell'ascolto. Il testo è scandito dalla presenza di anafore e ripetizioni, che aiutano a creare una certa ricorsività, tra le quali si distingue la ripetizione dell'incipit «che ci fanno queste» nel primo verso delle strofe 1, 5, 9 e quella di alcune parole, che moltiplicano i rimandi interni ai versi: “pace”, strofa 2; “dolore”, strofa 3; “la vuole/la vuol”, strofa 6; “mani”, strofa 7. L'andamento prosodico ricorrente è un moto di tipo anapestico-catalettico (U U – U U – U, es. «a misura di braccio / a distanza di offesa / che alla pace di pensa / che la pace si sfiora»), ma questo viene trattato in modo elastico e adattato alla circostanza, includendo numerose eccezioni. Tra queste si segnalano ad esempio: «Che ci fanno queste anime / davanti alla chiesa», U U – U U U – U U | U – U U – U; «da un'ombra di passo», U – U U – U. In linea di massima, la forma del verso risulta piuttosto mobile e modellata, più che su rigidi schemi prestabiliti, su esigenze espressive; si distingue, a questo proposito, un uso sistematico dell'enjambement (vv. 1-2, 9-10, 11-12, 13-14, 15-16, 21-22, 23-24, 27-28, 31-32, 39-40, 41-42, 43-44, 45-46), il cui trattamento melodico sarà verificato più avanti. In alcuni casi la costruzione è ulteriormente enfatizzata dalla presenza di anastrofi, come avviene nei versi «Si accontenta di cause leggere / la guerra del cuore» (vv. 13-14) e «fra di loro si nasconde / una speranza smarrita» (vv. 27-28) dove il soggetto è posticipato rispetto al verbo. Questa caratteristica accentua ulteriormente la tensione già propria dell'enjambement verso il verso successivo.

La forma poetico-musicale sintetizzata nella tabella 4 [Appendice A, p. 230] rivela una divisione di massima in due parti anche se non perfettamente speculari, entrambe delimitate da un interludio strumentale. Le strofe sono organizzate secondo due diverse unità musicali (A, B) e intervallate da un motivo strumentale (y) suonato dal tlapitzalli accompagnato dalla chitarra e dal berimbau, con interventi del tamburello, del violoncello e di una damigiana utilizzata come un tamburo. Il motivo x, suonato in apertura dal solo berimbau, è alla base di una linea ritmica che si sviluppa seguendo lo schema armonico mantenendo però intatto il modulo ritmico iniziale; questa resta presente per durata della canzone, interrompendosi esclusivamente in corrispondenza degli interludi strumentali. Lo stesso motivo riappare nella

sua forma originaria in corrispondenza della tonica, ristabilendo insistentemente la situazione di partenza e assumendo una caratterizzazione quasi ossessiva.

Una testimonianza di Piero Milesi offre un'informazione importante che ci permette di retrodatare la definizione della linea ritmico-melodica suonata dal berimbau a una fase primitiva dei lavori; nientemeno, a indicarla quale nucleo originario o quasi. Nel riportare le motivazioni che, secondo il suo punto di vista, erano state alla base della decisione di Fossati di abbandonare il progetto, egli lascia intendere che tale linea ritmica era stata provata in una fase piuttosto preliminare: «Forse il peccato originale è stato quello di avere convocato pressoché solo i musicisti di Fossati – a parte Naco,⁵⁴ che si era visto con Fabrizio in Sardegna per il berimbau di *Disamistade*» [Milesi in BERTONCELLI 2012, p. 161]. Quanto dichiarato da Milesi ci permette di collocare il coinvolgimento di Naco a una fase antecedente alla scelta di tutti gli altri musicisti e quindi, presumibilmente, all'epoca delle prime prove di arrangiamento con Fossati. Anche Dori Ghezzi ha confermato che la parte del berimbau era stata definita in Sardegna (dove il marito aveva allestito uno studio per lavorare al disco), aggiungendo che la scelta dello strumento era da attribuire a un'idea del percussionista.⁵⁵ Essa ha sottolineato il fondamentale apporto del musicista non solo in relazione alla scelta dello strumento, ma anche per l'evoluzione complessiva del brano. Il dato lascia intendere che il berimbau sia stato alla base della costruzione della canzone stessa, un'ipotesi confermata da una dichiarazione rilasciata da Milesi a Errico Pavese: «C'era Naco che aveva già fatto il pezzo iniziale in controtempo col berimbau e Fabrizio si è fatto la sua canzone alla De André, pensando che sarebbe stata modificata armonicamente, e invece così non è stato, salvo qualche piccola variazione» [PAVESE 2003, p. 156].

Il motivo suonato dal berimbau (motivo x, ex. 11) può essere considerato a tutti gli effetti come il principale sostegno ritmico, assumendo pertanto una funzione molto importante all'interno del brano. Il breve frammento, che viene presentato all'inizio e quindi ripetuto identico, in forma di ostinato, per tutta la durata delle prime due strofe, è costituito da sole due note, è circolare e decisamente statico:



Esempio 11 – *Disamistade* - motivo x (berimbau)

Per comprendere appieno la citata dichiarazione di Milesi, il quale aveva parlato di una parte in controtempo, è necessario seguire da vicino la relazione ritmica che il berimbau intreccia con gli altri strumenti coinvolti. La linea ritmico-melodica descritta, infatti, stabilisce degli accenti che non vengono rispettati da tutti gli strumenti, ma che sono contrastati in

⁵⁴ Percussionista poliedrico, Giuseppe Bonaccorso detto Naco è nato nel segno del jazz, compiendo numerose incursioni nel mondo della musica pop. Tra le collaborazioni, si ricordano quelle con Branduardi, De André, Elio e le Storie Tese, Jovanotti, Fossati. È morto tragicamente in un incidente stradale all'età di 35 anni. A lui è dedicato il disco *Anime salve* (1996): «A Naco, splendido musicista e grande caro indimenticabile amico».

⁵⁵ Dori Ghezzi, conversazione telefonica del 31 luglio 2019.

particolare dalla chitarra e dal tamburello. La chitarra viene introdotta all'inizio del brano, dopo due ripetizioni del motivo x, con un accompagnamento arpeggiato basato sull'alternanza regolare di basso e accordo, che resta uniforme per tutta la durata e che pone l'accento sul secondo e sull'ultimo quarto di ciascuna battuta. Il tamburello, invece, è presentato nell'introduzione strumentale per sole due battute e torna nel corso del brano a fasi alterne: è presente nel motivo y e nella seconda parte della canzone, con l'eccezione dell'interludio strumentale.

The image displays a musical score for the song 'Disamistade'. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (Voce) and four instrumental parts: Chitarra 1, Chitarra 2, Berimbau, and Tamburello. The second system includes a vocal line (Vo.) and four instrumental parts: Chit. 1, Chit. 2, Brb., and Tamb. The vocal lines contain Italian lyrics. The instrumental parts show rhythmic patterns and chordal accompaniment. The score is written in 4/4 time.

System 1:

- Voce:** she ci fan - no que - ste fi - glie_a ri - ca - ma-re_a cu - ci - re que - ste
- Chitarra 1:** Accompaniment with chords and bass notes.
- Chitarra 2:** Arpeggiated accompaniment.
- Berimbau:** Rhythmic accompaniment.
- Tamburello:** Rhythmic accompaniment.

System 2:

- Vo.:** mac - chie di lut - to ri - nun - cia - te_al - l'a - mo - re 'nde - a
- Chit. 1:** Accompaniment with chords and bass notes.
- Chit. 2:** Arpeggiated accompaniment.
- Brb.:** Rhythmic accompaniment.
- Tamb.:** Rhythmic accompaniment.

Esempio 12 – *Disamistade*, inizio sesta strofa

Come evidenziato nell'esempio 12, il tamburello interviene sul secondo quarto di ciascuna battuta, andando a colmare la pausa presente nella linea del berimbau. A partire dalla seconda parte della canzone (in corrispondenza della strofa 5), agli strumenti già menzionati si aggiunge l'ostinato suonato da una seconda chitarra. Il motivo è caratterizzato da un continuo spostamento degli accenti, il che complica ulteriormente una situazione ritmica già

abbastanza complessa. Un simile incastro di accenti comporta il definirsi di una sorta di sospensione ritmica, che risulta ulteriormente enfatizzata dall'immobilità armonica della prima parte del brano (sostanzialmente stabile sul La minore). È su questa base che si inserisce la linea del canto, che si è detto essere organizzata in due differenti unità musicali (A e B), entrambe caratterizzate dalla presenza di numerose note ribattute e da un moto sillabico che procede prevalentemente per gradi congiunti. Osservando l'organizzazione del testo poetico si nota come l'alternanza tra A e B trovi una certa corrispondenza con l'impianto tematico: le strofe organizzate secondo l'unità musicale A, infatti, condividono la descrizione della scena della resa delle due famiglie sul sagrato della chiesa; in B, invece, si concentra la rievocazione dei fatti di sangue e delle caratteristiche della violenza che genera violenza. Alla dinamica proposta dal testo corrisponde pertanto l'alternanza dei materiali musicali, secondo una perfetta simbiosi tra parole e suoni che ha il merito di rafforzare la comunicazione del tema.

A è caratterizzata da un andamento ad arco quasi cantilenante, che somiglia piuttosto a un'amplificazione della parola mediante intonazione. Una simile caratteristica è ulteriormente enfatizzata da una performance che, come già notato in altre occasioni, rinuncia volutamente alla rigidità degli accenti ritmici risultando, specialmente in alcuni passaggi, piuttosto libera [PAVESE 2009, 2013, 2014]. Le sezioni nominate come A' e A'', corrispondenti rispettivamente alle strofe 3 e 10, includono alcune varianti rispetto ad A, ad esempio nelle cadenze di ciascuna frase melodica. Quest'ultima è di tipo circolare, quasi interamente focalizzata sul Do₃. Gli unici salti melodici (di terza) sono presenti nel segmento finale, che non a caso ha una valenza esclusivamente musicale, non essendo portatore di nessuna parola di senso compiuto («'ndea oh, dea oh»). Considerando l'ambientazione sarda della vicenda, è interessante notare come l'arco melodico di A sia in linea con un certo sistema musicale, che Diego Carpitella, Pietro Sassu e Leonardo Sole [1973] avevano definito “tricordale” [SINOPOLI 2006, p. 88]. La melodia, anche in questo caso, si muove infatti su tre note per gradi congiunti nell'ambito dell'intervallo di terza minore, secondo uno schema ad arco e un andamento “ondulante” che è affine ai canti popolari di area sarda.

8vb Che ci fan - no que - ste a - ni - me da - van - ti al - la chie - sa que - sta

3 gen - te di - vi - sa que - sta sto - ria sos - pe - sa 'nd - e - a oh de - a oh

Esempio 13 – *Disamistade*, strofa 1

La tendenza generale della melodia, più che seguire assiduamente la suddivisione metrica, è quella di assecondare le ragioni della parola. Nei casi in cui sia presente un enjambement, ad esempio, si percepisce la tensione verso una maggiore fluidità del canto, evitando le

interruzioni della frase melodica. Un esempio significativo è costituito dai primi due versi della prima strofa («che ci fanno queste anime / davanti alla chiesa»), in cui è presente l'enjambement: la frase melodica comprende entrambi i versi citati, evidentemente tesa a sostenere la compiutezza delle parole. Il confronto con i primi due versi della strofa successiva («a misura di braccio / a distanza di offesa») rivela un diverso trattamento dell'arco melodico, seppur in presenza della stessa melodia. In questo caso, infatti, la frase è evidentemente frammentata, interrotta da una pausa esattamente in corrispondenza della fine del primo verso.

In un contesto così statico e lineare, privo di qualsiasi manierismo, ogni piccola deviazione assume un ruolo di primo piano ed è particolarmente percepibile all'ascolto. Si noti, tanto per fare un esempio, la prima parte della sezione A' (ex. 4): il canto si sofferma anche in questo caso sul Do₃, salvo scivolare verso il basso in corrispondenza delle parole “sangue” e “dolore”, arrivando a toccare il Mi₂:

8vb due fa - mi - glie di - sar - ma - te di san - gue si schie-ra-no a re - sa

4 e per tut-ti il do - lo - re de - gli al - tri è do - lo-re_a me - tà

Esempio 14 – *Disamistade*, strofa 3 (prima parte)

Nell'ambito di un disegno melodico che abbiamo visto essere piuttosto statico, questi ampi salti melodici discendenti assumono la valenza di gesti musicali che influiscono profondamente sulla resa esecutiva, caricando la performance di un'evidente tensione.

Nel passaggio da A a B si verifica un progressivo prendere forma del discorso musicale: questo resta sempre ancorato allo stesso schema melodico di note prevalentemente ribattute e per gradi congiunti, ma risulta moderatamente teso verso sonorità più acute, sebbene restando all'interno di un range piuttosto contenuto. In A (salvo la variante A' appena descritta) la melodia si muove tra il La₂ e il Do₃, arrivando a toccare il Mi₃ soltanto in corrispondenza del «'ndea oh» finale; in B (ex. 15), la linea del canto si sposta verso una posizione media, per stabilizzarsi infine sul Sol₃. La linea melodica è composta a sua volta di due frasi musicali di tre battute ciascuna, risultando nel complesso meno frammentata rispetto ad A. Ciò è probabilmente dovuto alla presenza di ripetuti enjambement, che raccolgono i versi in coppie di distici.

Esempio 15 – *Disarmistade*, strofa 4

Alla situazione descritta corrisponde un progressivo prendere forma del discorso armonico, che dall’iniziale immobilismo trova una suo pur semplice sviluppo in A' e soprattutto nella sezione B. Alla tensione verso un registro sempre più acuto già notata nella melodia si unisce, inoltre, un generale crescendo sonoro guidato dalla voce, la quale si distacca dal territorio del piano per aumentare gradualmente di intensità. A questo contribuisce il progressivo subentrare di nuovi strumenti musicali: alla combinazione di chitarra e berimbau si aggregano le tastiere a partire dalla terza strofa, il violoncello dalla quarta e il tlapitzalli nel motivo y. Quest’ultimo suggella la tensione verso l’alto osservata nella linea del canto, sottolineata ulteriormente dai glissando ascendenti del violoncello in corrispondenza della strofa 4 (sezione B). Il motivo y, ancora una volta di tipo tricordale, è circolare e si differenzia rispetto al contesto sonoro che lo precede nelle sonorità più chiare: si muove innanzi tutto su un range melodico più acuto, oltre a farsi portavoce di un timbro sicuramente meno teso rispetto alle sonorità percussive del berimbau.

Esempio 16 – *Disarmistade* - motivo y (tlapitzalli)

Trattandosi di un tipo di melodia che mette fortemente in evidenza la parola, anche le numerose figure di suono disseminate nei versi si pongono in una posizione di primo piano, contribuendo a focalizzare l’attenzione dell’ascoltatore specialmente in alcuni passaggi. È importante notare, ad esempio, come molte delle parole chiave contenute nel testo siano interessate da figure di suono. Tra queste, si segnala la musicalità intrinseca di espressioni come «disarmate di sangue» (strofa 3) con la ripetizione delle due sillabe di-, -sa-; «la guerra del cuore» (strofa 4), con l’allitterazione della vibrante e con il posizionamento di vocali aperte sulle sillabe accentate («la guè-ra del cuò-re»); «si schierano a resa» (strofa 3), con l’allitterazione della fricativa e della vibrante; «uno scoppio di sangue», dove accanto all’allitterazione della fricativa si registra la valenza quasi onomatopeica della parola “scoppio” che rimanda al suono del colpo di pistola. Il fatto che, in alcuni casi, queste parole derivassero da altre fonti – penso ad esempio alla “guerra del cuore”, assorbita dalla lettura del testo di Osvaldo Raggio [1990, p. 252] – conferma quanto già emerso nel secondo capitolo, ovvero che la particolarità fonica potesse essere uno dei criteri validi di selezione, proprio in vista della loro resa esecutiva nel canto; una caratteristica da sommare, ovviamente, ad altri fattori retorici e semantici. Il caso della “guerra del cuore” è

emblematico: il perdurare dell'ansia di vendetta anche in una condizione di pace, tipico della faida, è reso per mezzo di una costruzione antitetica decisamente efficace, che si somma all'allitterazione precedentemente rilevata. L'attenzione su questo verso, che rappresenta anche il soggetto dell'intera strofa, si è vista essere incentivata dalla doppia figura retorica dell'enjambement interessato dall'anastrofe. La posizione assertiva del verso risulta confermata anche da un punto di vista performativo, dove le note risultano ben scandite e isolate rispetto al contesto della frase musicale, e armonico, con il ritorno sulla tonica in corrispondenza della parola "cuore".

L'atmosfera creata in questa prima parte della canzone (lasciando momentaneamente da parte l'interludio strumentale, che vedremo essere portatore di alcune novità) è quella di un'evidente e marcata tensione, che asseconda la situazione descritta nel testo poetico e che si è visto essere già ampiamente sottolineata dal canto. Oltre al particolare tessuto ritmico e a una linea melodica statica, a questo contribuiscono ulteriormente le sonorità adottate, che per la maggior parte afferiscono a timbri piuttosto scuri: prima tra tutti, naturalmente, la voce di De André, che si è visto trovare nel registro grave il suo *habitat* naturale. Il colore scuro di questa prima parte viene sottolineato inoltre da alcuni interventi strumentali, come quello delle tastiere – costituito prevalentemente da movimenti melodici discendenti – e del violoncello; in entrambi i casi, le note suonate toccano i registri più gravi degli strumenti.

Gli elementi sin qui emersi trovano una loro ulteriore caratterizzazione nelle inconsuete sonorità impiegate, quelle legate al berimbau, al tlapitzalli, al flauto bansuri e a una damigiana suonata come se fosse un tamburo. In parte, l'utilizzo di strumenti propri di diverse tradizioni musicali, combinato con quello di strumenti occidentali, è una cifra distintiva dell'intero disco e risponde dunque a un'esigenza di coerenza rispetto al progetto generale; nella cartella stampa di presentazione di *Anime salve*, infatti, viene spiegato che la musica «segue il nomadismo delle parole (italiano, romanes, brasiliano e genovese) e dei personaggi attraverso l'impiego di strumenti di diversa origine organica e di varia geografia conferendo all'intero lavoro i connotati di un linguaggio sincretistico dalle sonorità etnico-classiche». ⁵⁶ Allo stesso tempo, però, determinate scelte assumono, nel contesto del brano, una valenza simbolica. A proposito del berimbau, De André ha dichiarato di averlo voluto utilizzare non «come il solito commento, ma come scacciapensieri tonale» [PELLICCIOTTI 1996]. Il motivo *x* suonato dal berimbau, infatti, è caratterizzato dalla stessa forma ad arco che contraddistingue il tipico stile esecutivo dello scacciapensieri. Considerando la tipologia di fonti bibliografiche precedentemente individuate, tra le quali si distinguono alcuni testi di area sarda, è probabile che il riferimento esplicito allo scacciapensieri sia da leggere come un'allusione alla Sardegna (dove è conosciuto come "trunfa"). Oltre alla presenza della chitarra e degli archi, al berimbau si aggiunge il tlapitzalli, una sorta di ocarina di terracotta collegata alle civiltà messicane precolombiane, il flauto bansuri, uno dei più antichi strumenti dell'area indiana, e il tamburello. È interessante rilevare che, nel citato disco *Musica sarda* [CARPITELLA *et alii* 1973], tra gli esempi strumentali figurassero proprio lo scacciapensieri (trunfa), dei campanacci e un flauto di canna conosciuto come "sulittu", oltre

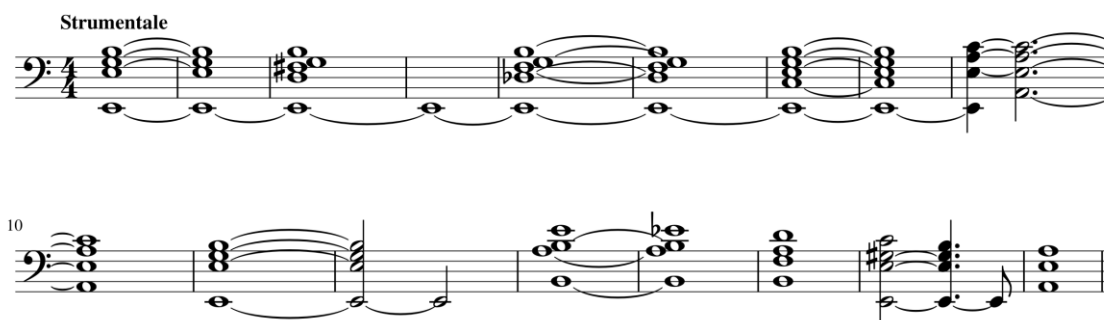
⁵⁶ Dalla cartella stampa di presentazione del disco.

alle launeddas, alla fisarmonica e all'armonica a bocca. Le sonorità adottate in *Disamistade* – in particolare la combinazione del berimbau come scacciapensieri, tamburello e flauti arcaici – pur realizzate con strumenti diversi e afferenti ad altre tradizioni, rievocano un tessuto sonoro affine a quello del disco; perdono il legame con una precisa area geografica senza rinunciare ai connotati di un'ambientazione arcaica a più ampio raggio. A tal proposito, è interessante rileggere una dichiarazione di Piero Milesi; nel corso di un'intervista, egli spiegava come la scelta di sonorità “al di fuori del tempo” rendeva le stesse potenzialmente adatte al racconto del contemporaneo:

siamo riusciti, musicalmente, a dargli, almeno così pensavamo noi, una veste molto contemporanea. Contemporanea forse è anche un termine sbagliato, nel senso che lo limita a un tempo. Diciamo che siamo riusciti a dargli una veste così anacronistica che poteva essere contemporanea, ecco, mettiamola così [SABATINI 2012].

Si ricorderà quanto emerso dagli appunti preparatori, a proposito del fatto che il discorso sulla faida dovesse essere orientato all'osservazione delle manifestazioni contemporanee della violenza, quali la guerra. Le parole di Milesi sembrerebbero confermare, da un punto di vista prettamente musicale, l'intenzione di riferirsi a una realtà coeva mediante la scelta di sonorità arcaiche, talmente anacronistiche da risultare al di fuori dal tempo.

Come specificato precedentemente, nel brano sono presenti due interludi strumentali, collocati rispettivamente a chiusura della prima parte e, nella seconda, subito prima della ripetizione del motivo x. Le due parti, che si è visto essere state pensate armonicamente da Ivano Fossati e quindi rielaborate e arrangiate da Piero Milesi, consistono in una successione armonica discendente realizzata da una sezione d'archi insieme alla chitarra e al battere scandito da una damigiana suonata come un tamburo:



Esempio 17 – *Disamistade*: interludio strumentale⁵⁷

Rispetto alle sezioni già descritte, i due interludi strumentali sono portatori di una serie di novità: si registra in primo luogo la sospensione dell'impianto ritmico guidato dal berimbau,

⁵⁷ Si riproduce lo spartito rinvenuto nella carta *Disamistade_003* appartenuta a Piero Milesi, riprodotta da Gianni Guastella (all'epoca Direttore del Centro Studi F. De André) su autorizzazione di Piero Milesi.

sostituito da armonie lunghe e dilatate suonate da un nuovo gruppo strumentale; l'armonia si fa decisamente più densa, proponendo anch'essa un percorso discendente, che si muove su un pedale di Mi.

Un ricordo di Piero Milesi ci aiuta a inquadrare con maggior precisione il significato di questa sezione:

L'aspetto musicale, quindi un aspetto estetico, retorico, aiutava ovviamente la comunicazione di quello che lui voleva dire. Tormentava nel senso che molte cose lui non sapeva come dovevano essere. Lui diceva magari che delle cose dovevano essere bellissime, però senza sapere come arrivarci. Allora è difficile, specialmente quando si parla di musica. È difficile traslare dei sentimenti in note musicali. [...] Però c'è una cosa che mi aveva molto stupito di Fabrizio: ricordo di un brano sul quale avevo riflettuto tutta la notte per capire come affrontarlo. A un certo punto decido di chiamare Fabrizio per chiedere soccorso a lui e ho chiesto a Fabrizio come lui se lo immaginasse, come lui se lo aspettasse, questo brano. Anche perché andava a toccare un momento importante dell'album. In pratica si doveva cercare di capire come mettere in musica il dolore universale! Ho chiesto aiuto a Fabrizio e mi aspettavo da lui una risposta molto ben articolata e molto ben motivata, come Fabrizio sapeva fare: era la sua specialità questa. E lui, un po' spiazzandomi, a un certo punto mi dice: "Piero, deve essere bello!". Ed è finita lì. Al momento mi sono detto: "beh, grazie tante, questo lo so anche io!". Però è come se con questo mi avesse provocato una piccola illuminazione, nel senso che a questo punto sapevo che la responsabilità era tutta mia e in quel senso mi sono anche auto incoraggiato [...].

A quale pezzo ti riferivi?

Era *Disamistade*, che fra l'altro, sia per me che per Fabrizio, è il pezzo che abbiamo preferito. Però questo ce lo siamo detti ad album già uscito. Erano i due brani strumentali, uno a metà e l'altro che è la coda strumentale [Milesi in SABATINI 2012].

Milesi si riferisce, molto probabilmente, alla scelta del trattamento strumentale con cui rendere il passaggio armonico che si è detto essere stato ideato da Ivano Fossati e trattato in un primo momento da Beppe Quirici. Come svelato da Dori Ghezzi, nel corso di un confronto collettivo sulle modalità con cui affrontare il passaggio in questione, venne deciso di armonizzare gli archi seguendo la disposizione delle voci nel canto a tenores. La notizia costituisce una conferma ulteriore alla tensione impiegata per creare delle allusioni alla Sardegna anche nella musica, già notata a proposito delle scelte strumentali e del sistema tricordale. In tal senso, l'apporto del musicista Naco e della scelta di utilizzare il berimbau, che si è detto alludere in modo evocativo alle sonorità sarde, si conferma anche a livello concettuale come vero e proprio centro propulsore del brano. Il dolore di cui parla Milesi, considerando il contesto tematico precedentemente analizzato, non può non essere messo in relazione con la faida: secondo quanto emerso dagli appunti preparatori, la memoria del dolore era stata definita come "interminabile" e costituiva la principale causa del perdurare della violenza. Dal momento che la faida era stata definita la «miniatura di più popolose società organizzate in territori di ben più vasti confini»,⁵⁸ si comprende il motivo per cui il dolore generato dalla violenza sia stato definito "universale": se la faida è l'archetipo di ben

⁵⁸ Dalla cartella stampa di presentazione del disco.

più ampi conflitti, il dolore derivato dalla faida è rappresentativo di una condizione trasversale, non legata a un luogo né a un tempo specifici.

I dati emersi nell'analisi avvalorano ulteriormente quanto detto più volte a proposito dello sfruttamento dei parametri propri del linguaggio musicale con finalità espressive. Il modo di "traslare i sentimenti in musica" [Milesi in SABATINI 2012], infatti, rimanda proprio alla propensione ad attribuire a ogni componente della canzone un ruolo complementare a quello ricoperto dal testo poetico. Alcune specifiche scelte musicali, infatti, suggeriscono una certa corrispondenza con le caratterizzazioni della faida precedentemente emerse. Il primo dato da mettere in evidenza è l'instaurarsi di un palpabile stato di tensione che si è visto essere determinato in primo luogo da una particolare situazione ritmica (ritmo in controtempo), quindi da linee melodiche ad arco e piuttosto statiche, ma caratterizzate da scelte performative precise; infine, dall'utilizzo di sonorità piuttosto scure. Torna alla mente una delle frasi rinvenute negli appunti: «qualcuno rimane sempre fuori tempo per l'interminabile memoria del dolore», una condizione descritta come la principale causa dell'eterno ritorno della violenza, che sembrerebbe rivivere nel contrasto ritmico rilevato rispetto alla linea del berimbau. La reiterata alternanza tra un simile stato di tensione e l'esplosione del dolore (interludi strumentali) è perfettamente in linea con la dinamica della faida e soprattutto con la sua inarrestabilità: il ritorno ossessivo del motivo x, enfatizzato dalle costruzioni anaforiche del testo poetico («che ci fanno queste») ristabilisce inesorabilmente una situazione di partenza, senza lasciare spazio a possibili evoluzioni. La sua presenza sia all'inizio che alla fine del brano suggerisce un perdurare potenzialmente infinito di una stessa condizione, una situazione senza né inizio né fine che era emersa chiaramente negli appunti preparatori, accolta quale tratto caratterizzante della faida («innimicitia ab immemorabili»). In questo contesto, qualsiasi rito di riconciliazione non può essere che precario, come del resto avverte sin dalla prima strofa il verso «una storia sospesa». È proprio nella ripetizione di quest'ultimo quasi sul finale che viene reso ancora più esplicito il concetto: la parola "sospesa", infatti, è seguita da una battuta e mezzo di pausa, che lascia aperta la speranza della tregua. Tuttavia, la sospensione si rivela soltanto un'illusione, dal momento che il ritorno inesorabile del dolore (reso ancora più dissonante in questa occasione), seguito a sua volta dal ristabilirsi della tensione annunciata dal berimbau, segna la ripresa delle ostilità.

5. «Assemblaggio di memorie con dati del presente»

Le analisi proposte nel capitolo aiutano a ricapitolare questioni e temi che sono emersi nel corso della trattazione, oltre a delineare le costanti del processo creativo che attraversano l'intera produzione di De André. Queste ultime hanno a che fare con il concetto stesso di autorialità, confermando quanto sostenuto nel primo capitolo a proposito di una figura di autore molto lontana dal prototipo del genio romantico. In tutti i casi di studio è emersa una tipologia di scrittura volta a includere fonti preesistenti nell'ambito di un progetto personale,

confermando l'infondatezza del criterio dell'originalità del prodotto quale indicatore di qualità artistica. Il caso di *Via del Campo* è emblematico: la compresenza di materiali non originali, tali da aver richiesto un nuovo deposito SIAE, non mette in alcun modo in discussione il ruolo del suo autore, tanto che la canzone resta una delle più rappresentative dell'intero canzoniere. L'essenza dell'operazione svolta da De André risulta in questo caso chiarita dal confronto con i precedenti firmati da Fo/Jannacci e da Fo/Prudente: la condivisione di una stessa linea melodica non basta a uniformare i tre brani, tanto che questi risultano diversissimi l'uno rispetto all'altro. La divergenza più evidente consiste sicuramente nel fatto che ciascuno apporta un testo poetico ben distinto dagli altri; la forza espressiva del prodotto discografico di De André, tuttavia, risiede piuttosto nella combinazione delle diverse componenti impiegate: in *Via del Campo*, l'utilizzo di una musica "sullo stile antico" è solo un punto di partenza per il racconto di una realtà popolare, legata alla dimensione contemporanea della città e in qualche modo portatrice della sovversione di un certo tipo di morale. Il canto assume una funzione essenziale, sia per la trasposizione timbrica del carattere "alternativo" del racconto (quella voce che Dori Ghezzi aveva detto essere stata resa particolarmente "fumata") ma anche per il coinvolgimento emotivo dell'ascoltatore nella situazione narrata, ottenuto anche mediante un volontario "scarto ritmico" rispetto agli accenti principali. Anche l'analisi di *Volta la carta* ribadisce chiaramente che la presenza di materiali non originali – afferenti in questo caso a filastrocche, canzoni popolari, altri generi musicali, film – non compromette in alcun modo l'autorialità, dal momento che gli stessi sono rielaborati sulla base di un articolato progetto che si è visto riferirsi al tema pasoliniano dell'estinzione della cultura popolare. L'intreccio dei riferimenti a materiali preesistenti, al contrario, diviene un mezzo necessario per trasporre il lavoro creativo nel presente e partecipare in questo modo al dibattito su temi di stringente attualità. Non può essere casuale il fatto che tutti i brani analizzati, dietro un'apparente collocazione al di fuori del tempo, si riferiscano direttamente a istanze centrali nel dibattito culturale coevo. È anche questo un tratto caratterizzante che percorre l'intero canzoniere: la lettura dei ritagli di giornale conservati nell'archivio senese dimostra come, a dispetto delle apparenze, anche gli spunti tematici di *Anime salve* fossero profondamente legati a fatti di cronaca e attualità. Così è nel caso di *Disamistade*, dove dietro al racconto di una faida si cela una riflessione sul senso ultimo della violenza, motivata dal bisogno di comprensione delle grandi vendette della contemporaneità, tra le quali il conflitto arabo-israeliano. Nelle bozze delle risposte a un'intervista rilasciata ad Alberto Dentice [AFDA, IV/120], De André appuntava: «la mia scrittura si basa essenzialmente di ricordi, o meglio sull'assemblaggio di memorie con dati del presente». Le sue parole sintetizzano in modo efficace l'essenza della sua attività artistica, mettendo in luce come la rielaborazione di dati afferenti al passato sia sempre proiettata nel presente. È proprio per questo motivo che le letture tese a cercare connessioni con la sua vicenda biografica sacrificano l'intenzione culturale e il suo contributo intellettuale. Il dato autobiografico, quando presente, è quasi sempre uno spunto, a partire dal quale costruire un altro tipo di racconto.

CONCLUSIONI

Alla luce di quanto emerso nel corso della trattazione, il processo creativo si configura come uno spazio di ricerca prolungato, che chiama in causa azioni differenti e momenti dislocati nel tempo: dalla lettura solitaria di libri e quotidiani finalizzata alla ricerca di spunti, dal confronto con amici e colleghi, dal momento della scrittura condiviso con il/i co-autore/i di riferimento, fino ad arrivare alla realizzazione vera e propria, momento corale per eccellenza, e quindi al controllo finale di quanto ottenuto. Come ho già avuto modo di rilevare, un simile sistema si differenzia, ad esempio, da un tipo di creatività incentrata interamente o quasi sull'elaborazione estemporanea di spunti direttamente in studio di registrazione. Tutti i dischi di De André, al contrario, si distinguono per una cura approfondita del dato testuale, un tipo di lavoro svolto a tavolino che si collocava in una fase preliminare e che mirava a scelte espressive meditate e mai estemporanee. La scelta di una prospettiva di studio sincretica, derivante cioè dalla combinazione di approcci metodologici diversi, si è rivelata particolarmente utile a trattare una situazione così composita e stratificata, mantenendo in questo modo uno sguardo complessivo sulla materia presa in esame.

L'analisi, supportata dalla documentazione archivistica disponibile, ha permesso di osservare da un punto di vista privilegiato l'ideazione del testo poetico-musicale: è emersa una dimensione fortemente artigianale che ha molto poco a che fare con il carattere improvviso dell'intuizione. La riflessione autoriale investiva qualsiasi componente della canzone, secondo un impianto che diveniva sempre più approfondito con il passare degli anni. Alcuni esempi hanno dimostrato, infatti, che la musica non era considerata soltanto un sostegno al testo poetico, ma contribuiva in modo decisivo alla comunicazione di un tema. A tale proposito, è emerso come le scelte formali non fossero mai casuali ma, piuttosto, profondamente in linea con lo sviluppo narrativo della storia. Il caso di *Sidùn*, inoltre, ha dimostrato come il linguaggio musicale potesse essere modellato con finalità espressive, ad esempio per rendere il dolore di un padre alla vista del corpo esanime del figlio oppure la sua rabbia, suscitata dal ricordo delle violenze della guerra. Il canzoniere di De André, da questo punto di vista, si svela come un percorso di ricerca continua, volto ad approfondire sempre di più le possibilità espressive degli strumenti poetici e musicali a disposizione e teso alla proposta di stili e soluzioni sempre diverse. Questo dato si colloca in netta contrapposizione con una profonda coerenza tematica che, come spesso è stato rilevato, ha

Conclusioni

a che fare con il mondo degli ultimi e degli emarginati dalla società, dalla morale e più in generale da un pensiero maggioritario e dominante.

I documenti archivistici, dai più datati a quelli più recenti, restituiscono un *modus operandi* metodico e mai avventato e stimolano anche a rivalutare la ricerca di letture sovrapposte e multiple, le quali si avvicendano nella composizione e rivivono nel prodotto finito. Particolarmente interessante è stato notare come la scrittura fosse profondamente influenzata da ragioni fonetiche, ad esempio dal rimario e dall'associazione di parole attraverso i suoni. L'abitudine di portare avanti la stesura dei versi con l'aiuto di gruppetti di parole accumulate da rima o da qualche altro tipo di corrispondenza fonetica incoraggia a valutare l'importanza del fattore sonoro anche nel testo poetico. Questi dati chiamano in causa azioni e obiettivi che risultano strettamente legati alla dimensione dell'oralità (anche se meccanicamente mediata), quindi orientati a favorire l'ascolto finale esortando con forza il superamento definitivo del parallelo con la figura del poeta. È per questo motivo che la prospettiva analitica deve necessariamente mantenere alta l'attenzione sul suono registrato, integrando l'analisi (già di per sé interdisciplinare) dell'organizzazione poetico-musicale con quella del *sound*. Ciò ha permesso di rispettare uno degli assunti dei *popular music studies*, ovvero la registrazione come oggetto principale di indagine, senza per questo trascurare l'importanza che nel caso specifico assume la fase preliminare di composizione. È necessario ricordare, infatti, che l'obiettivo ultimo dell'approfondito lavoro di progettazione, scrittura, composizione e arrangiamento era sempre e comunque la sua resa nell'ambito della traccia audio. La cura del suono e della performance nasceva dalla consapevolezza di quanto fosse importante una comunicazione efficace, tanto che il risultato del lavoro preliminare trovava in fase produttiva un importante momento di prova e di riscontro. Si pensi, ad esempio, alla verifica dei testi cantati durante la registrazione, che si è visto comprendere numerosi adattamenti sulla base della resa del canto, stimolando in alcuni casi modifiche di maggiore entità. A tal proposito, ritengo utile ricordare ancora una volta la suggestiva immagine del "cantare all'orecchio" dell'ascoltatore, proposta dal fonico Pasquale Minieri e confermata da Dori Ghezzi, la quale sintetizza uno dei principi del lavoro artistico coincidendo fondamentalmente con un tipo di comunicazione intima e perciò prettamente discografica. È questa una delle chiavi di accesso per comprendere il segreto di una produzione di così ampio riscontro di pubblico e critica, che si intreccia inesorabilmente con l'essenza stessa della voce. Il tono evocativo, il timbro caldo e avvolgente, ma anche un modo di cantare perlopiù privato, vicinissimo al microfono e per questo ulteriormente amplificato nelle sue caratteristiche naturali, costituiscono le ragioni primarie dell'emozione suscitata dall'ascolto e quindi del coinvolgimento diretto dell'ascoltatore.

La rilettura della figura dell'autore ha permesso di delineare con maggiore precisione il suo ruolo nell'ambito della marcata coralità che per definizione accumuna tutte le produzioni discografiche. Nel caso di De André, questa caratteristica risulta particolarmente enfatizzata dal coinvolgimento di più persone già nella fase di scrittura: la cura e lo sfruttamento massimo di ciascun elemento, così come la scelta degli stili più adatti per il trattamento del tema selezionato, è resa possibile dalle molte collaborazioni. È per questo motivo che, accanto alla prospettiva analitica e all'apertura verso i *popular music studies*, l'indagine di

tipo etnografico, condotta con l'obiettivo di restituire la coralità della situazione descritta, ha assunto un ruolo decisivo. Le informazioni raccolte per mezzo delle interviste si sono rivelate indispensabili per la ricostruzione delle modalità creative, mettendo in luce l'impossibilità di ridurre l'intero lavoro di produzione alla sola idea autoriale. Le testimonianze dirette, inoltre, hanno permesso di dare il giusto peso a componenti che non emergerebbero da una prospettiva analitica, come ad esempio l'importanza dell'empatia, dell'armonia del *team*, della comprensione reciproca e dunque del fattore umano, i quali si è visto incidere profondamente anche nell'individuazione di soluzioni tecniche per esaudire precise esigenze espressive. Il caso della *Buona novella* è indicativo di come la cooperazione di forze, che normalmente sottostava a qualsiasi progetto discografico, potesse lavorare per raggiungere un intento comune. La rappresentazione in musica dell'umanizzazione della figura di Cristo è stata realizzata insieme al prezioso contributo di Gian Piero Reverberi e dei tecnici del suono che hanno reso possibile lo sfruttamento dello spazio sonoro con finalità espressive; costituisce dunque il risultato di un lavoro di *équipe* rispondente a un preciso disegno preliminare. La descrizione dell'approfondito lavoro sulla voce di De André a seguito dell'introduzione del digitale ha evidenziato, inoltre, come le azioni svolte nello studio di registrazione non possano essere considerate come neutrali, poiché le soluzioni apportate nella resa del suono – dalla scelta dei microfoni fino al mastering – potevano avere una grande incidenza nel risultato finale. L'analisi di *Disamistade* ha permesso di fare un passo ulteriore, ad esempio nel definire con più precisione come negli anni Novanta il ruolo di un De André coordinatore fosse divenuto ancora più incisivo. È interessante notare il modo di relazionarsi del gruppo creativo, nel quale l'autore principale dimostrava di avere un'idea piuttosto ferrea del progetto da realizzare, tanto da incappare in rimodulazioni importanti del *team* di lavoro. Alla luce di quanto emerso a proposito delle scelte strumentali, così semanticamente connotate, non stupisce la rigidità dimostrata nell'accettare le soluzioni alternative proposte da Ivano Fossati. Il racconto di Milesi, inoltre, ha messo in luce come in qualsiasi soluzione adottata, si facesse riferimento a un impianto guidato da De André, così come avviene anche nel caso degli interludi strumentali. Milesi venne lasciato piuttosto libero nell'operare, ma nell'ambito di indicazioni ben precise, che in questo caso afferivano alla resa in musica del “dolore universale”.

Il quadro delineato, oltre a ricapitolare i dati emersi nel corso della trattazione, dimostra come ciascuna prospettiva impiegata, afferente a uno specifico settore disciplinare, abbia contribuito a far luce su precisi aspetti dell'iter produttivo. In questo senso, la metafora dell'idra, utilizzata da De André per descrivere la natura composita della canzone e ripresa nel titolo della tesi, ben si presta a essere adattata a un discorso a più ampio raggio, incoraggiando ad esempio la valutazione del repertorio *popular* quale possibile punto di convergenza di prospettive variegata. Nel tirare le somme della ricerca, bisogna allo stesso tempo rilevare quei temi che risultano ancora non pienamente sviluppati, prestandosi ad essere approfonditi in una prospettiva futura. Si è detto che il lavoro sulle fonti archivistiche ha permesso di fare valutazioni decisive a proposito delle modalità e degli obiettivi riguardanti soprattutto i testi poetici. Purtroppo, in mancanza di qualsiasi fonte sonora, non è stato possibile fare altrettanto per la musica, la quale è stata presa in considerazione quasi

Conclusioni

esclusivamente tramite l'analisi o le testimonianze dei protagonisti delle varie produzioni. La possibilità di potere ascoltare provini e versioni intermedie dei brani in questione aiuterebbe con ogni probabilità ad approfondire la conoscenza dell'iter creativo, mettendo in luce i nuclei originari della composizione, sottolineando ulteriormente il decisivo apporto della fase di produzione, ma anche dell'incidenza della performance nella resa finale; si suppone, infatti, che tali registrazioni, perlopiù amatoriali, fossero state realizzate con una finalità pratica, senza prestare troppa attenzione alla validità dell'interpretazione. L'interesse per questi materiali consiste proprio nella loro natura provvisoria e grezza, nelle registrazioni frettolose e probabilmente non troppo curate: per questa loro caratteristica, sarebbero un mezzo decisivo per aprire ulteriormente l'analisi della creazione al fattore musicale e acustico. Allo stesso tempo, questi documenti permetterebbero di definire in modo più accurato le fasi di lavoro, portando alla luce quali elementi siano stati cambiati in corso d'opera e permettendo una trattazione più sistematica delle varianti. Quanto si è detto a proposito delle correzioni delle parole, apportate sulla base della loro resa acustica, potrebbe essere esteso significativamente anche a tutta la sfera musicale, aprendo scenari sicuramente molto interessanti ai fini dell'analisi.

Un altro tema che si ritiene utile approfondire riguarda il rapporto tra De André e il mondo musicale coevo, per stabilire con più precisione fino a che punto le caratteristiche descritte siano personali e quanto invece condivise con un certo ambiente creativo. Si è parlato di come una prerogativa di De André consista nella tendenza alla collaborazione, così come nella costruzione a tavolino della canzone, secondo un percorso lungo e articolato. Si è detto anche di come l'impianto creativo sia particolarmente incentrato sulla parola, contrariamente a chi, come ad esempio Paolo Conte [LA VIA 2006, 2009], sceglie come centro nevralgico della creazione la musica. È emerso, inoltre, che il marchio più evidente del suo *sound* sia legato alla voce, non soltanto nella dimensione di un timbro scuro e penetrante, ma anche in quanto parola cantata e in un certo senso portatrice di una sua individualità, anche rispetto al metro. Ci sarebbe molto altro da dire, tuttavia, riguardo a come queste e altre caratteristiche entrino in relazione con i cantonieri coevi. Ancora troppo poco è stato fatto, specialmente a proposito della scena italiana, dove il caso De André, risulta essere attualmente tra quelli più studiati. Sarebbe interessante, ad esempio, osservare da vicino le modalità utilizzate da altri artisti nel modellare il rapporto tra musica e parole; studiare da vicino i segreti utilizzati per mantenere alta l'attenzione dell'ascolto; ma anche indagare il loro ruolo nello studio di registrazione, l'approccio utilizzato per la resa della voce, le scelte operate per la definizione di una certa immagine sonora, il modo di intendere l'incisione. Nel corso del seminario *Etnografia degli studi di registrazione* (Fondazione Giorgio Cini, 24-26 gennaio 2019) il fonico Pasquale Minieri ha parlato, ad esempio, dell'approccio utilizzato da Vinicio Capossela per la registrazione del disco *Canzoni a manovella* (2000), del quale lo stesso Minieri è stato co-produttore: la realizzazione di ogni canzone richiedeva il raggiungimento di un alto grado di immedesimazione da parte dei musicisti, sollecitando la scelta di *location* mirate (da alternare a quella ben più asettica dello studio), oppure di costumi a tema da indossare durante la registrazione. Si tratta di un ulteriore indizio significativo per capire come tanto lavoro sia ancora da fare per rendere

giustizia alla complessità di questi repertori. La testimonianza incoraggia, ancora una volta, a riconoscere la validità delle indagini etnografiche e il contributo importantissimo delle memorie dei protagonisti (quando non sia possibile un'etnografia "sul campo", non solo secondo una prospettiva storica); costituisce dunque un'esortazione a darsi presto da fare, per non rischiare di disperdere questa preziosa opportunità. A questo proposito, è bene ribadire come il caso De André possa contare su un archivio di documenti che da oltre dieci anni è a disposizione della comunità scientifica e che, pur nella sua incompletezza, ha permesso di fare importanti passi avanti nell'analisi della sua opera. Allo stato attuale non mi risulta che esistano realtà di questo tipo, almeno a livello nazionale, anche in relazione agli archivi di studi di registrazione o di etichette discografiche. Qualcosa inizia a muoversi all'estero, come sembrerebbero suggerire il Bob Dylan Archive in Oklahoma¹ e The Bruce Springsteen Archive presso la Monmouth University.² Un altro passo decisivo da fare, per permettere confronti e per favorire un approfondimento della ricostruzione storica, consisterebbe dunque nel sollecitare la raccolta di documenti e materiali che rischiano concretamente di andare perduti. In tal senso, la presente ricerca auspica a rappresentare un caso di studio utile a incentivare il lavoro su repertori analoghi, magari stimolando una sempre maggiore attenzione verso prospettive sinora poco indagate.

¹ <http://bobdylanarchive.com/>

² <https://www.monmouth.edu/springsteen-archives-and-center-for-american-music/>

APPENDICE A

Tabelle

Tabella 1 – Attività di supervisione e coordinamento, documenti

Fasi del processo creativo	Data	Collocazione ¹	Descrizione ²
Composizione del testo poetico-musicale	1980 (ante)	IV/73	Alcuni testi delle canzoni del disco <i>Fabrizio De André (Indiano)</i> non sono di mano di De André.
	1980 (ante)	IV/5: cc. A.37/1-3	Alcuni testi delle canzoni del disco <i>Fabrizio De André (Indiano)</i> non sono di mano di De André, insieme ad appunti di De André.
	1984 (ante)	IV/200: p. L.44	Elenco di cose da controllare dopo aver scritto i testi di canzoni (probabilmente dell'album <i>Crêuza de mă</i>) in riferimento all'accordo con la versione cantata di Mauro Pagani, alla resa sonora dei versi, dell'incastro di ritmo musicale e metro poetico.
Pre-produzione (Arrangiamento e note preparatorie alla registrazione)	1989-1990	IV/9: p. 3/3	Appunti sull'esecuzione di <i>Ottocento (Le nuvole)</i> . ³ Indicazioni interpretative sul coro della canzone.
	1989-1990	IV/29: pp. H.130-3	Testo della <i>Domenica delle salme</i> , ⁴ appunti sull'intonazione e indicazione dei suoni da inserire nel brano.
	1989-1990	IV/29: c. H.93-94	Testo della canzone <i>Ottocento</i> corredato da appunti relativi all'interpretazione vocale. Da sottolineare alcune annotazioni riguardanti la comprensione del testo cantato (in relazione alla parola "motor", prima strofa, l'appunto «non si capisce bene»), ma anche indicazioni sull'arrangiamento («cantare col coro» all'inizio del foglio H. 94) e di dinamica («crescendo» alla fine).
	1991	IV/9: p. 269/3	Nota dal titolo <i>Prove dal 15 luglio</i> , completa di titoli di canzoni e relativi esecutori e strumenti.
	1991-1996	IV/151: cc. 130-131C/06	Appunti su strumenti musicali in relazione a luoghi e tradizioni. È probabile che si tratti di un impianto preparatorio agli arrangiamenti di <i>Anime salve</i> , come sembrerebbe suggerire il nome Ivano, che potrebbe riferirsi a Fossati.
	1996 (o ante)	IV/7: p. 43	Elenco di canzoni numerate da 1 a 25, con annotazioni sull'arrangiamento, probabilmente per un'esecuzione dal vivo. È probabile che il tour sia <i>Anime salve</i> , in quanto vengono nominati i due figli Cristiano e Luvi.
Produzione (registrazione dei brani, sui missaggi, sulle prove per esibizioni live)	1974 o ante	IV/203: p. U.8	Sulla parte superiore della pagina, commenti alla registrazione delle canzoni <i>La canzone dell'amore perduto</i> , <i>Suzanne</i> ⁵ e <i>Delitto di paese</i> , ⁶ nella parte inferiore, bozza di traduzione dal francese della canzone di George Brassens, <i>Fernande</i> .

¹ La collocazione riprende quella adottata da Marta Fabbrini e Stefano Moscadelli in *Archivio d'autore* [2012].

² La descrizione dei documenti integra quella proposta da M. Fabbrini e S. Moscadelli [2012].

³ Testo e musica di F. De André e M. Pagani, in *Le nuvole* (1990).

⁴ Testo e musica di F. De André e M. Pagani, in *Le nuvole* (1990).

⁵ Testo e musica di L. Cohen, traduzione italiana di F. De André, in *Canzoni* (1974).

⁶ Testo e musica di G. Brassens, traduzione italiana di F. De André, pubblicato per la prima volta come singolo: *La città vecchia / Delitto di paese* (1965).

	1975	IV/179: pp. A.5-A.18	Testi senza correzioni delle canzoni <i>Canzone del maggio</i> , <i>La bomba in testa</i> , <i>Al ballo mascherato</i> , <i>Canzone del padre</i> , <i>Il bombarolo</i> , <i>Verranno a chiederti del nostro amore</i> , <i>Nella mia ora di libertà</i> ⁷ con appunti sull'esecuzione dal vivo. Gli appunti, tuttavia, si riferiscono ad azioni pratiche da compiere in prima persona durante l'esibizione, come mettere e togliere la chitarra, quando suonare.
	1978 o ante	IV/02: cc. 8 num. A.33 (1-8)	Testi, alcuni dei quali con correzioni e appunti per la registrazione o l'esecuzione, di canzoni dell'album <i>Rimini</i> .
	1984 (ante)	IV/200: p. L.27-28; L.30	Appunti relativi alla registrazione dei brani di <i>Crêuza de mă</i> . In L.30 ad esempio si legge l'intenzione di lavorare sui volumi della canzone <i>Sidun</i> .
	1990 circa	IV/29: pp. H. 95-7	Testo della canzone <i>Don Raffaè</i> ⁸ con la sola nota: «aggiungere effetti sull'inciso».
	1990 circa	IV/29: pp. H.58-61, H.56-7	Nei fogli H.57, H.59, H. 61, testo della canzone <i>La domenica delle salme</i> , ⁹ con appuntati a matita accanto a ogni verso numeri da 1 a 7, indicativi probabilmente delle piste scelte per la linea vocale. Si notano inoltre delle forcelle alla fine di alcuni versi, con tutta probabilità indicazioni sulla dinamica.
	1990 circa	IV/37: cc. I.38-39	Appunti sull'esecuzione musicale di alcuni brani dell'album <i>Le nuvole</i> .
	1990 circa	IV/37: c. I.149	Ritornello di <i>Monti di mola</i> , ¹⁰ con indicati in rosso i punti in cui la seconda voce del coro deve entrare in ritardo.
	1990 (post)	IV/205: Q.1	Su una busta da lettera intestata «Studio Annunciata», scaletta contenente brani dall'album <i>Le nuvole</i> e precedenti, con note sull'esecuzione probabilmente in preparazione della <i>tournee</i> omonima (1991). In particolare, si segnalano le indicazioni per <i>La canzone dell'amore perduto</i> : ¹¹ «Ingresso batt (spazzole) basso pianoforte SAX tappeto archi».
	1991 (gennaio)	IV/27: pp. G.10-13	All'interno di un block notes verde, nella prima pagina (G.10) c'è un elenco di canzoni con tonalità di esecuzione, indicazioni di tipo personale («capotasto dove?») e orari e date per le sessioni di registrazione. Nella pagina G.13 compare un elenco di canzoni, nel quale sono contrassegnate quelle già provate e quelle da provare.

⁷ Le canzoni elencate sono tutte pubblicate nel disco *Storia di un impiegato*, con testi scritti da F. De André e N. Piovani e le musiche di G. Bentivoglio e F. De André.

⁸ Testo di M. Bubola e F. De André, musica di F. De André e M. Pagani, in *Le nuvole* (1990).

⁹ Testo e musica di F. De André e M. Pagani, in *Le nuvole* (1990).

¹⁰ Testo e musica di F. De André e M. Pagani, in *Le nuvole* (1990).

¹¹ Testo e musica di F. De André, pubblicata per la prima volta come singolo: *La canzone dell'amore perduto / La ballata dell'amore cieco (o della vanità)* (1966). La melodia presenta evidenti richiami all'Adagio del Concerto in Re maggiore per tromba, archi e continuo di G. Ph. Telemann.

	1991	IV/27: G.18	Elenco di canzoni con note sull'esecuzione in previsione del tour <i>Le nuvole</i> . Il documento testimonia la supervisione esercitata sull'esecuzione degli altri musicisti, ma anche sull'arrangiamento («ALLUNGARE DI 1 MISURA IL QUINTO COMANDAM. FINENDO IN RE-»).
	1991	II.1991.10.25: c. S.4	Sul verso di una busta da telegramma, <i>pro memoria</i> di mano di Fabrizio De André contenente indicazioni per alcuni musicisti e tecnici audio e di regia in merito a operazioni da svolgere durante i concerti.
	1991	IV/29: p. H.21	Appunti sull'esecuzione <i>live</i> della canzone <i>Il testamento di Tito</i> , ¹² suddivisa in strofe (tour <i>Le nuvole</i>).
	1991	IV/29: p. H.22	Appunti e conti relativi alla preparazione di un'esecuzione dal vivo (tour <i>Le nuvole</i>). Gli appunti si riferiscono soprattutto alla propria esecuzione, come ad esempio la richiesta di un appoggio sul Fa probabilmente per il canto per <i>La canzone di Marinella</i> . ¹³
	1991	IV/29: p. H.7	Calendario con elenco di canzoni e appunti sulla registrazione, con date comprese tra mercoledì 16 e mercoledì 23, verosimilmente del gennaio 1991.
	1991	IV/27: c. G.16	Indicazioni di canzoni da ascoltare in cuffia. C'è appuntata la data 09/01/1991.
	1991-1996	IV/151: 53C/06	Elenco di canzoni con note sull'esecuzione, in particolare in relazione agli interventi ritmici.
	1991-1996	IV/151: 99C/06	Cinque punti numerati sull'esecuzione <i>live</i> di canzoni, riferito a una delle date del tour <i>Uomini e donne</i> .
	1991-1996	IV/151: 143-145C/06	Appunti sull'esecuzione e sugli effetti sonori delle canzoni <i>Prinçesa</i> , <i>Disamistade</i> e <i>Â cúmba</i> . ¹⁴
	1995-1996	IV/91: cc. M.21-23	Su ritagli del giornale «La Repubblica» del 7 aprile 1995, appunti riguardanti l'elaborazione del testo poetico e la registrazione delle canzoni <i>Prinçesa</i> , <i>Khorakhané</i> , <i>Â cúmba</i> , <i>Disamistade</i> , <i>Anime salve</i> . ¹⁵
	1995-1996	IV/93: cc. M.37-38	Sul verso annotazioni riguardanti la registrazione dei brani <i>Prinçesa</i> , <i>Ho visto Nina volare</i> , <i>Dolcenera</i> , <i>Khorakhané</i> , <i>Â cumba</i> , <i>Disamistade</i> , <i>Anime salve</i> . ¹⁶
	1995-1996	IV/165: p. E.27	Nota sull'esecuzione di <i>Dolcenera</i> : ¹⁷ «DOLCENERA È FONDAMENTALE CHE DURANTE IL CANTO LA FISARMONICA ACCOMPAGNI CON GLI

¹² Testo di F. De André, musica di C. Castellari e F. De André, in *La buona novella* (1970). Sul disco è riportato il solo nome di De André come compositore.

¹³ Testo e musica di F. De André, pubblicata per la prima volta come singolo: *Valzer per un amore / La canzone di Marinella* (1964)

¹⁴ Testi e musiche dei tre brani di F. De André e I. Fossati, in *Anime salve* (1996).

¹⁵ Testi e musiche di F. De André e I. Fossati, in *Anime salve* (1996).

¹⁶ Testi e musiche di F. De André e I. Fossati, in *Anime salve* (1996).

¹⁷ Testo e musica di F. De André e I. Fossati, in *Anime salve* (1996).

			ACCORDI. DOPO I DUE DO SI LA SOL FA MI INGRESSO DI 2 FLAUTINI. BASSO IN 4».
1996 circa	IV/118: cc. I.4-5		Lista delle parole in portoghese che chiudono la canzone <i>Princesa</i> ¹⁸ e note sull'esecuzione dal vivo della stessa: «Attenzione alle dinamiche / nei concerti (molti piano e forti / importantissimo)».
1996 circa	IV/118: c. I.11		Sul <i>recto</i> appunti sulla registrazione dell'album <i>Anime salve</i> , con elenco di strumenti e conteggio dei giorni di lavorazione. Sul <i>verso</i> appunti per la registrazione del coro della canzone <i>Princesa</i> . ¹⁹
1996 circa	IV/118: c. I.33		Sul <i>verso</i> appunti sulla registrazione di alcune canzoni dell'album <i>Anime salve</i> .
1996 circa	IV/118: p. I.8		Programma delle registrazioni da fare in 16 giorni di alcuni strumenti per le canzoni del disco <i>Anime salve</i> .
1996 circa	IV/102: cc. M.93-94		Sulla busta di un biglietto con messaggi augurali inviato dalla casa discografica Polygram e dalla Fondation Mondiale Recherche et Prevention SI-DA-World Foundation AIDS Research and Prevention, appunti relativi alla registrazione di brani dell'album <i>Anime salve</i> .
1996	IV/94: p. M.48		Elenco di cose da fare giornalmente per la registrazione delle canzoni dell'album <i>Anime salve</i> dal 15 al 30 aprile 1996. Si segnala l'appuntamento relativo alle giornate di venerdì 19, sabato 20, lunedì 22: «finire altri interventi di EDITING, fra cui lanci di NACO sulle ACCIUGHE, il DISTANZIAMENTO DEL CEMBALO ALTO DA QUELLO BASSO, L'ABBASSAMENTO DI 1/2 TONO DI NINA - BIN BAN SU PREGHIERA».
1996- 1997	IV/100: M. 88-89		Brevi annotazioni successive all'uscita dell'album <i>Anime salve</i> e relative all'esecuzione dei brani <i>Anime salve</i> , <i>Dolcenera</i> , <i>Le acciughe fanno il pallone</i> ²⁰ per il tour <i>Anime salve</i> (1997).
1997 (o ante)	IV/59: cc. I.204-207		Scalette relative alla <i>tournee Anime salve</i> (1997) corredate da brevi annotazioni relative alla loro esecuzione e all'intervento dei mimi.
1997 (o ante)	IV/37: p. I.60		Note per l'esecuzione delle canzoni <i>Fiume Sand Creek</i> , ²¹ <i>Bocca di rosa</i> ²² e <i>La guerra di Piero</i> ²³ probabilmente in relazione all'esecuzione live.

¹⁸ Testo e musica di F. De André e I. Fossati, in *Anime salve* (1996).

¹⁹ Testo e musica di F. De André e I. Fossati, in *Anime salve* (1996).

²⁰ I tre brani hanno testi e musiche di F. De André e I. Fossati e sono tutti pubblicati in *Anime salve* (1996).

²¹ Testo e musica di M. Bubola e F. De André, in *Fabrizio De André* (1981).

²² Testo di F. De André, musica di F. De André e G. P. Reverberi, in *Volume 1* (1967). In copertina è indicato solo De André come compositore.

²³ Testo e musica di F. De André, pubblicata per la prima volta come singolo: *La guerra di Piero / La ballata dell'eroe* (1964). Secondo alcune testimonianze alla composizione della musica avrebbe contribuito V. Centanaro, il quale non era iscritto a quel tempo alla Siae e che compare come arrangiatore.

	1997	IV/7: p. 116	Appunti per l'esecuzione di alcuni brani, con probabili riferimenti a partecipazioni a concerti o manifestazioni, come il concerto del 1 maggio o il Premio Tenco.
	1997	IV/7: p. 117	Elenco di canzoni e appunti, preceduti dalla nota «intervento mimi trasformisti», nella quale vengono indicati i brani e in quale parte dei brani devono intervenire i mimi nel tour <i>Anime salve Tour 1997</i> .
	1997	IV/7: pp. 118-9	Scaletta di un concerto relativo al tour <i>Anime salve 1997</i> con indicazioni di strumenti ed esecutori. Si nota in particolare la presenza di un elenco di suoni campionati da utilizzare in scena.
	1997	IV/7: c. 120	«Scaletta <i>Tour De André 1997</i> » a stampa con commenti su esecuzione, volumi, ritmica di ogni canzone, con indicazioni sulle modifiche da fare.
	1997 (o post)	IV/146: c. T.20	Annotazioni relative a esecuzioni dal vivo con riferimenti a canzoni dell'album <i>Anime salve</i> .
	1997	IV/115: c. E.8	Brevi note relative all'esecuzione per il <i>tour</i> teatrale <i>Mi innamoravo di tutto</i> (1997-1998).
	1997	IV/7: pp. 146-64	Elenco di canzoni con annotazioni sull'esecuzione dei brani in vista della pubblicazione dei due album <i>De André in concerto</i> (1999): gli elenchi si riferiscono ai concerti tenuti a Milano l'8-9 dicembre 1997, a Genova il 10-11 dicembre 1997 e a Roma il 13-14 febbraio 1998.
Attività collaterali	1984	IV/134: c. R.2	Appunti sulla realizzazione di uno <i>special</i> televisivo sul disco <i>Crêuza de mã</i> .
	1984	IV/134: c. R.3	Sul <i>recto</i> appunti relativi alla realizzazione di uno <i>special</i> televisivo sul disco <i>Crêuza de mã</i> . Sul <i>verso</i> scaletta di canzoni con indicazione dell'esecuzione dei brani dal vivo.
	1990 circa	IV/29: pp. H.156-7	Note per la realizzazione del video musicale della canzone <i>La domenica delle salme</i> , diretto da Gabriele Salvatores, con la partecipazione dello stesso De André.
	1990 circa	IV/29: p. H.158	Note per la realizzazione del video musicale della canzone <i>Ottocento</i> .
	1990 circa	IV/16: p. B.70	Note per la realizzazione del video musicale della canzone <i>Mégu Megùn</i> , ²⁴ diretto da Gabriele Salvatores, con la partecipazione di Claudio Bisio.
	1990-1991	IV/10: pp. 58-60/4	Appunti relativi all'allestimento e alla scenografia della <i>tournee Le nuvole</i> (1991).
	1996 circa	IV/118: c. I.13	Appunti per la ideazione della copertina dell'album <i>Anime salve</i> .

²⁴ Testo di F. De André e I. Fossati, musica di Fabrizio De André e M. Pagani, in *Le nuvole* (1991).

	1996 circa	IV/162: pp. D.82, D.84-5	Appunti per la pubblicizzazione in televisione dell'album <i>Anime salve</i> e progetti per la realizzazione di video musicali e pubblicitari per la televisione.
	1987	IV/114: c. C1	Elenco di canzoni seguito da una breve nota relativa alla promozione di concerti.
Organizzazione generale	1991	IV/29: c. H.4	Appunti promemoria di cose da fare e conti, probabilmente riguardanti la registrazione e la promozione di un album, anche da un punto di vista contrattuale ed economico.
	1991	IV/29: c. H.46	Sulla parte superiore del foglio, nota autografa indirizzata a Ezio De Rosa della Fonit Cetra, per la conferma della prenotazione di una sala mobile di registrazione; sulla parte inferiore conti e note per la registrazione. Da segnalare in fondo al foglio l'appunto «ELLADE (ELIMINARE BACCHETTE SAND CREEK)».
	1991- 1996	IV/151: p. 63C/06	Programma di una giornata lavorativa.
	1996 circa	IV/118: c. I.12	Appunti sulla programmazione annuale della promozione dell'album <i>Anime salve</i> , sulla distribuzione e sui concerti.
	1976	IV/111	Agenda con copertina di pelle beige, conservata all'interno di un contenitore di pelle bordeaux con chiusura d'ottone, cc. 120; allegate in un fascicolo separato cc. 8 sciolte manoscritte e dattiloscritte.
	Agende	1988	IV/19
1989 (anche 1990- 1994)		IV/9	L'agenda relativa in origine all'anno 1988 venne utilizzata come tale dal 26 settembre al 31 dicembre 1989 (pp. 218-310/3). Le pagine anteriori al settembre e le parti rimaste bianche del periodo successivo furono utilizzate da Fabrizio De André come supporto per annotazioni di varia natura soprattutto nel corso degli anni 1990 e 1991 e più sporadicamente tra il 1992 e il 1994.
1990 (anche 1989- 1991)		IV/10	L'agenda relativa in origine all'anno 1984 venne utilizzata come tale dal 2 maggio all'8 dicembre 1990 e come supporto per annotazioni anche nel 1989 e nel 1991.
1998		IV/8	L'agenda, relativa in origine all'anno 1997, è stata probabilmente usata come tale solo nel settembre 1998, come si ricava dalle correzioni apportate in merito all'indicazione del giorno della settimana e a quanto si legge a p. 21/2 dove si trova scritto «Settembre».

Tabella 2 – Principi formali

	1. Stroficà integrale	2a. Stroficà con rit. monoversale	2b. Stroficà con ritornello	3. Introduzione e melodia	4. Stroficà contrastiva	5. Stroficà variabile/mutevole
1960-1967, singoli	<ol style="list-style-type: none"> 1. La canzone di Marinella 2. Delitto di paese* 3. La città vecchia 4. La ballata dell'amore cieco 		<ol style="list-style-type: none"> 1. Nuvole barocche 2. La ballata del Michè 3. Fila la lana* 4. La canzone dell'amore perduto 5. Valzer per un amore 6. Per i tuoi larghi occhi 7. Amore che vieni, amore che vai 8. La guerra di Piero 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Geordie* 	<ol style="list-style-type: none"> 1. La ballata dell'eroe 2. Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers 3. E fu la notte 4. Il fannullone 5. Il testamento* 6. La stagione del tuo amore 	
1967, Vol. 1*	<ol style="list-style-type: none"> 1. Preghiera in gennaio 2. Marcia nuziale* 3. Si chiamava Gesù 4. Via del campo 5. La morte* 		<ol style="list-style-type: none"> 1. La canzone di Barbara 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Spiritual 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Bocca di rosa 2. Caro amore 	
1968, Tutti morimmo a stento	<ol style="list-style-type: none"> 1. Primo intermezzo 2. Leggenda di Natale 3. Secondo intermezzo 4. Inverno 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Cantico dei drogati 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Girotondo 2. Terzo intermezzo 3. La ballata degli impiccati** 		<ol style="list-style-type: none"> 1. Recitativo (due invocazioni e un atto d'accusa) + Corale 	
1968, Vol. 3*	<ol style="list-style-type: none"> 1. Nell'acqua della chiara fontana* 2. Il re fa rullare i tamburi* 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Il gorilla* 				
TOT 1960-68	15	2	12	2	9	0

1970, La buona novella	1. Laudate Dominum 2. Ave Maria 3. Maria nella bottega di un falegname 4. Via della croce 5. Il testamento di Tito 6. Tre madri		1. Laudate hominem		1. L'infanzia di Maria	1. Il ritorno di Giuseppe 2. Il sogno di Maria
1970, Il pescatore / Marcia nuziale	1. Il pescatore					
1971, Non al denaro, non all'amore né al cielo	1. Un matto (dietro ogni scemo c'è un villaggio) 2. Un giudice 3. Un blasfemo 4. Il suonatore Jones	1. Dormono sulla collina			1. Un medico 2. Un chimico 3. Un malato di cuore	1. Un ottico
1973, Storia di un impiegato	1. Introduzione 2. Il bombarolo 3. Nella mia ora di libertà 4. La bomba in testa 5. Sogno numero due 6. Canzone del padre	1. Al ballo mascherato	1. Canzone del maggio 2. Verranno a chiederti del nostro amore			
1974, Canzoni	1. Giovanna D'Arco* 2. Le passanti*	1. Via della povertà* 2. Morire per delle idee*	1. Suzanne*			
1975, Vol. 8	1. Oceano 2. Nancy*	1. La cattiva strada* 2. Dolce Luna	1. Giugno '73 2. Canzone per l'estate 3. Amico fragile			
1978, Rimini	1. Andrea 2. Zirichiltaggia 3. Parlando del naufragio della London Valour	1. Rimini 2. Coda di lupo 3. Sally	1. Volta la carta 2. Avventura a Durango*			
1980, Una storia sbagliata / Titti			1. Una storia sbagliata 2. Titti			
TOT 1968-80	24	9	11	0	4	3

1981, Fabrizio De André	1. Quello che non ho 2. Se ti tagliassero a pezzetti 3. Canto del servo pastore 4. Ave Maria*	1. Fiume Sand Creek 2. Hotel Supramonte	1. Franziska 2. Verdi pascoli			
1984, Crêuza de mă	1. 'Â Pittima		1. Crêuza de mă 2. Sinàn Capudàn Pascià 3. 'Â duménega 4. D'ã mæ riva			1. Jamín-a 2. Sidún
1991, Le nuvole	1. La nova gelosia*		1. Don Raffaè 2. La domenica delle salme 3. Mégu megún 4. 'Â çimma 5. Monti di Mola			1. Ottocento
1996, Anime salve			1. Anime salve 2. Le acciughe fanno il pallone 3. Ho visto Nina volare		1. Dolcenera 2. Disamistade 3. Smisurata preghiera	1. Prinçesa 2. Khorakhané (a forza di essere vento) 3. 'Â cúmba
TOT 1981-1996	6	2	14		3	6
TOTALE	45	13	37	2	16	12

* rielaborazioni, cover o traduzioni

Tabella 3 – Discografia*

ANNO	TITOLO	ETICHETTA	PRODUTTORE/I	ALTRI AUTORI	ARRANGIATORE/I	STUDIO DI REGISTRAZIONE	TECNICI
1967	<i>Vol. 1°</i>	Bluebell Records, BBLP 39	Gian Piero Reverberi, Andrea Malcotti	Enzo Jannacci, Gian Piero Reverberi, Paolo Villaggio; traduzioni da Georges Brassens			
1968	<i>Tutti morimmo a stento. Cantata in Si minore per soli, coro e orchestra</i>	Bluebell Records, BBLP 32	Gian Piero Reverberi	Giuseppe Bentivoglio, Riccardo Mannerini, Gian Piero Reverberi	Collaborazione alle musiche e orchestrazione di Gian Piero Reverberi; assistenza tecnico-artistica di Gian Franco Reverberi	Studi RCA di Roma (agosto 1968)	Giorgio Agazzi, tecnico di registrazione
1968	<i>Vol. 3°</i>	Bluebell Records, BBLPS 33	Gian Piero Reverberi Gian Franco Reverberi	Cecco Angiolieri, Clelia Petracchi; traduzioni da Georges Brassens	Gian Piero Reverberi		Giorgio Agazzi, tecnico di registrazione
1970	<i>La buona novella</i>	Produttori Associati, PA LPS 34	Roberto Dané	Corrado Castellari, Gian Piero Reverberi	Arrangiamenti di Gian Piero Reverberi; orchestra e coro «I musical» diretti da Gian Piero Reverberi	Studi Ricordi e Fonorama di Milano, Studi della Fonit Cetra	Walter Patergnani (Ricordi), Mario Carulli (Fonorama), Plinio Chiesa (Fonit-Cetra), tecnici del suono
1971	<i>Non al denaro, non all'amore né al cielo</i>	Produttori Associati, PA LP 40	Roberto Dané, Sergio Bardotti	Giuseppe Bentivoglio, Nicola Piovani	Arrangiamenti e direzione d'orchestra di Nicola Piovani	Sala di registrazione Ortophonic di Roma	Sergio Marcotulli, tecnico del suono
1973	<i>Storia di un impiegato</i>	Produttori Associati, PA LP 49	Roberto Dané	Giuseppe Bentivoglio, Nicola Piovani	Arrangiamenti e direzione d'orchestra di Nicola Piovani	Sala di registrazione Ortophonic di Roma	Sergio Marcotulli, tecnico del suono assistente: Giancarlo Iannucci

1974	<i>Canzoni</i>	Produttori Associati, PA LP 52	Roberto Dané	Francesco De Gregori, Gino Marinuzzi; traduzioni da Georges Brassens, Leonard Cohen, Bob Dylan	Gian Piero Reverberi, arrangiamenti e direzione d'orchestra	Studi Fonorama di Milano	
1975	<i>Volume 8</i>	Produttori Associati, PA LP 54	Roberto Dané	Francesco De Gregori; traduzione da Leonard Cohen	Arrangiamenti e direzione d'orchestra di Tony Mimms	Studi Ricordi di Milano	Mario Carulli, tecnico del suono
1978	<i>Rimini</i>	Dischi Ricordi, SMRL 6221	Tony Mimms, Gian Piero Reverberi (arrangiamenti)	Massimo Bubola; traduzione da Bob Dylan e Jacques Levy	Archi arrangiati e diretti da Gian Piero Reverberi	Studi Fonorama di Milano	Sergio Marcotulli, tecnico del suono
1979	<i>Fabrizio De André in concerto - arrangiamenti Pfm</i>	Dischi Ricordi, SMRL 6344	Realizzazione a cura di Fabrizio De André e della PFM	Giuseppe Bentivoglio, Massimo Bubola, Nicola Piovani, Gian Piero Reverberi, Franco Zauli	Arrangiamenti della PFM	Registrato dal vivo al Teatro Tenda di Firenze e al Palasport di Bologna 13, 14, 15, 16 gennaio 1979 col Manor Mobile Recording Studio della Virgin Records, London. Studio Il Mulino, Milano	Tecnico di registrazione: Peter Greenslade Assistenti alla registrazione: Chris Blake, Ken Capper Missaggi: Franco Mussida Assistente al missaggio: Pietro Pellegrini Fonico: Piero Bravin
1980	<i>Fabrizio De André in concerto - arrangiamenti Pfm, Vol. 2</i>	Dischi Ricordi, ORL 8431	Realizzazione a cura di Fabrizio De André e della PFM	Giuseppe Bentivoglio, Massimo Bubola, Corrado Castellari, Enzo Jannacci, Nicola Piovani, Gian Piero Reverberi	Arrangiamenti della PFM <i>Sally e Via del Campo</i> arrangiamenti di Roberto Colombo	Registrato dal vivo al Teatro Tenda di Firenze e al Palasport di Bologna 13, 14, 15, 16 gennaio 1979 col "Manor Mobile" Recording Studio della Virgin di Londra. Studio Il Mulino, Milano	Tecnico di registrazione: Peter Greenslade Assistenti alla registrazione: Ken Capper, Chris Blake Missaggi curati da: Franco Mussida e Pietro Pellegrini Fonico: Piero Bravin Assistente di studio: Mauro Cauchi
1981	<i>Fabrizio De André</i>	Dischi Ricordi, SMRL 6281	Art Director: Fabrizio De André. Assistente artistico: Pietro Pellegrini	Massimo Bubola	arrangiamenti di Mark Harris, Oscar Prudente	Stone Castle Studios di Carimate	Ezio De Rosa, tecnico del suono Daniele Falconi, assistente

1984	<i>Crêuza de mă</i>	Dischi Ricordi, SMRL 6308	Fabrizio De André, Mauro Pagani	Mauro Pagani	Fabrizio De André, Mauro Pagani	Felipe Studio, Milano Stone Castle Studios, Carimate	Allan Goldberg e Lucio Visintini, tecnici del suono Coproduzione in studio e mixaggi Allan Goldberg Studio assistants Nick Lovallo e Dario Caglioni
1990	<i>Le nuvole</i>	Ricordi-Fonit Cetra, TLP 260	Mauro Pagani, Fabrizio De André	Massimo Bubola, Ivano Fossati, Mauro Pagani	arrangiamenti di Sergio Conforti, Fabrizio De André, Piero Milesi e Mauro Pagani	Studi Metropolis, Milano (1989)	Maurizio Camagna, registrazione e missaggio Jean-Marc Tigani, registrazione voce in Mégu Mégun
1991	<i>1991 Concerti</i>	Fonit Cetra, TAL 1003	Mauro Pagani, Fabrizio De André	Massimo Bubola, Corrado Castellari, Ivano Fossati, Mauro Pagani		Registrato nel corso del 1991 a Genova, Novara, Torino, Albenga, La Spezia, e Pisa	Maurizio Camagna con lo Studio Mobile "White Mobile" di Amek & Vanis, assistenti Vanis Dondi, Sandro "Amek" Ferrari e Giuliana Righi. Mixato nello Studio Metropolis di Milano da Maurizio Camagna. Assistenti Celeste Frigo e Lorenzo Cazzaniga
1996	<i>Anime salve</i>	Bmg Ricordi, TCDMRL 392352	Fabrizio De André/Piero Milesi	Ivano Fossati	Arrangiamenti e direzione d'orchestra di Piero Milesi	Studi Metropolis, Milano Studio "Regson", Milano (archi)	Maurizio Camagna e Carlo Sala, tecnici del suono Paolo Bocchi e Maurizio Camagna, tecnici del suono Studio Regson Sonoro in esterno su <i>Prinçesa</i> di Tiziano Crotti e Paolo Iafelice Editing di <i>Anime salve</i> e <i>Ho visto Nina volare</i> : Masimo Spinosa

*Per la presente discografia si è fatto riferimento unicamente agli album di inediti e i *live* pubblicati in vita dal cantautore.

Tabella 4 – Disamistade

PARTE 1

			<p>motivo x berimbau → tamburello, chitarra La-</p>
strofa 1	<p>Che ci fanno queste anime davanti alla chiesa questa gente divisa questa storia sospesa 'ndea oh, dea oh</p>	A	<p>chitarra, berimbau La- Re-, La-</p>
strofa 2	<p>A misura di braccio a distanza di offesa che alla pace si pensa che la pace si sfiora. 'ndea oh, dea oh</p>	A	<p>La- Re-, La-</p>
strofa 3	<p>Due famiglie disarmate di sangue si schierano a resa e per tutti il dolore degli altri è dolore a metà.</p>	A'	<p>→ tastiere Fa, Mi, La-</p>
strofa 4	<p>Si accontenta di cause leggere la guerra del cuore il lamento di un cane abbattuto da un'ombra di passo</p>	B	<p>→ violoncello Sol, La-, Mi, La-</p>
	<p>si soddisfa di brevi agonie sulla strada di casa uno scoppio di sangue un'assenza apparecchiata per cena.</p>	B'	<p>Sol, La-, Fa, Mi, La-</p>
			<p>motivo y → tlapitzalli, violoncello, tamburello, damigiana (berimbau, chitarra)</p> <p>Sol, La-</p>
	<p>E a ogni sparo di caccia all'intorno si domanda fortuna.</p>		<p>berimbau, chitarra Fa, Mi, La-</p>
			<p>Strumentale → archi, damigiana, chitarra</p> <p>Mim, Sol7+/Re, Sol⁷_{5b}/Reb, Do7+, Lam – Mim, Si⁷₄, Si7, Rem/Si, Mi5+, Mi, (Lam)</p>

PARTE 2

	Che ci fanno queste figlie a ricamare, a cucire queste macchie di lutto rinunciate all'amore. 'ndea oh, dea oh	A → berimbau, chitarra, chitarra 2, tamburello,
strofa 5	Fra di loro si nasconde una speranza smarrita che il nemico la vuole che la vuol restituita. 'ndea oh, dea oh	A
strofa 6	E una fretta di mani sorprese a toccare le mani che dev'essererci un modo di vivere senza dolore.	B → violoncello
strofa 7	Una corsa degli occhi negli occhi a scoprire che invece è soltanto un riposo del vento un odiare a metà. E alla parte che manca si dedica l'autorità.	B" → tastiere
		motivo y → tlapitzalli, tamburello, violoncello, damigiana (chitarra 1 e 2, berimbau)
strofa 8	Che la disamistade si oppone alla nostra sventura questa corsa del tempo a sparigliare destini e fortuna.	A" → violoncello
strofa 9	Che ci fanno queste anime davanti alla chiesa questa gente divisa questa storia sospesa.	A chitarra 1 e 2, berimbau
		Strumentale → archi, chitarra, bansuri, damigiana
		motivo x' → berimbau, chitarra, chitarra 2, bansuri, tamburello

APPENDICE B

documenti*

*I documenti conservati presso il Centro studi De André dell'Università degli Studi di Siena sono riprodotti per gentile concessione della Fondazione Fabrizio De André Onlus e grazie alla disponibilità del Sistema Bibliotecario di Ateneo.

I documenti appartenuti a Vittorio Centanaro sono riprodotti per gentile concessione dei familiari.

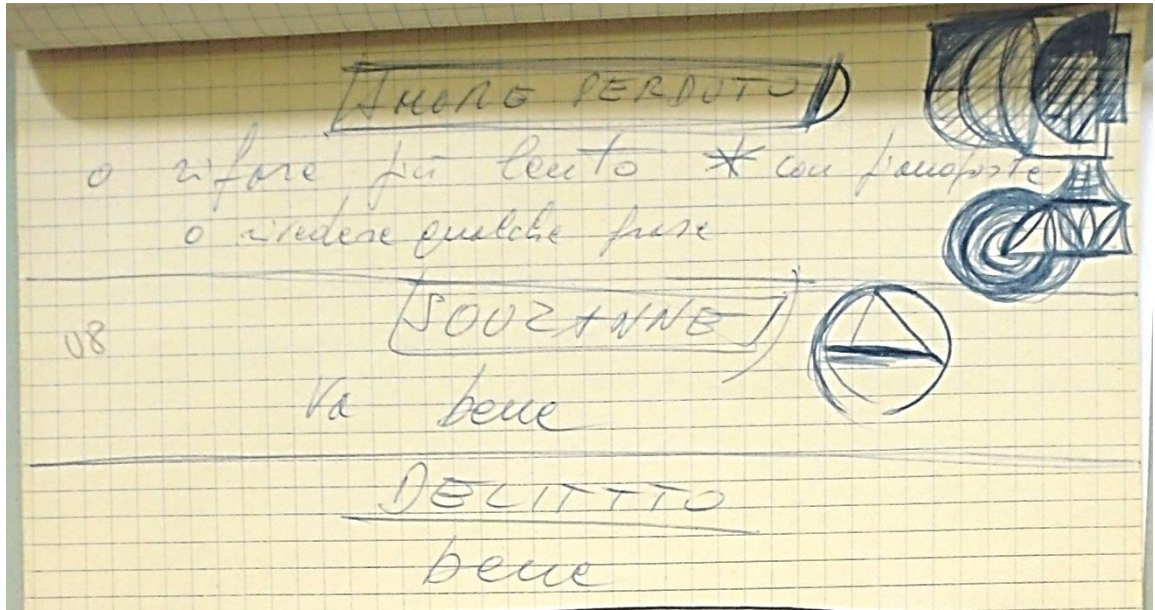


Figura 1 – AFDA: IV/203, p. U.8 (parte superiore)

A CURSA : CORI BASSI / CHITARRA SHIE
NOLLO SPECIAL ¹²⁰

BATTORIA
BASSO COME IL DISCO,
PIU' MON BIAI, HO VOI PIU' CISI
PIU' ANDRINO
PIU' AVOL
GENTILI

Scaletta Tour De André '97

NON SI SENTO DA VOCE DEL CORO
Creuza de ma* (inizio Mario + musicisti entrano uno alla volta - ultimi Elio e Pier asoli Faber e Cris)
Jamin-a* (cambiare finale - senza razzo - Mark bouzouki) ALTRO CAMPIONE DI MANI
Sidun + bouzouki sulla voce
Sinan* (Michele bouzouki) + alto il pad. * Basso e batteria come il disco dal vivo
Anime salve (tastiera Danila) troppo fuori la voce
Princesa (Manolino Faber) con la finale battere e levare una in battere!
Khorakhané (tastiera Danila) alzare la chitarra
Dolce nera (P) (arricchire ritmica - frase chitarra Faber) chit. poco sonora
Disamistade (tamburello Laura/Danila - tutti guitar Michele) troppo basso il violino / troppo alta la cassa
Le acciughe (chitarra alta in sequenza) ritmica in sequenza troppo alta. batte le percussioni
Ho visto Nina (risposte guitar Michele) RIVEDERE ELIOTO / CHIT + ALTO nel solo.
Smisurata preghiera (tastiera Danila) CHITARRA MICHELE? ORGANETTO BASSO

Cristiano
Cristiano
Infanzia di Maria (P)
Il ritorno di Giuseppe (P) (Faber Sitar - Rosario tablas)
Sogno Maria (P) (Faber Sitar - Rosario tablas)
Via della Croce (P)
Testamento di Tito (P)
Grudice (C) (Cristiano guitar ritm. Michele frase) PEM
Marinella (guitar Cris - oboe Mario) DAT ULTIMO CONCERTO / + basso DA RIVERBERE
Bocca di rosa (contrappunto mandolino Michele) DAT ULTIMO CONCERTO / ELIO AVANTI / VIOLINO
Le passanti (P) (Faber da solo)
Amico fragile (guitar ritm. Faber) DAT ULTIMO CONCERTO / + chit. FAB / NON ROTOLA
Via del campo DAT ULTIMO CONCERTO / BASSO E BATTE
Sand Creek (Michele 12 corde op. guitar con chorus) DAT / ROSARIO GIOVE FANTASIA / CHE TEN GONO 2.3
Don Raffae (tamburello Danila/Luvi) DAT / TROPPO PESCA E BATTERIA / ANZIANI AVANTI
SOPRATTUTTO
ALLA FINE

PIU' LENTA

Jordie (Luvi) (C)
Amore perduto (P) (Mario sax alto?) ANNI 50
La città vecchia (Faber da solo)
Il pescatore (C) DAT / NON CI SONO LE PERCUSSIONI / VIOLINO + ALTO
Guerra di Piero (Faber da solo)

IL CROCCO
DO NOLLO
SPECIALL
BASSO?

LE PASSANTI DAT
GIUDICE DOPPIO PEM
MARINELLA DOPPIO DAL VIVO
BOCCA DI ROSA PEM
IL PESCATORE PEM
AMICO FRAGILE PEM
VIA DEL CAMPO DAT
SAND CREEK INNIANO
DON RAFAE CO' NOVOLO
JORDIE
AMORE PERDUTO
IL PESCATORE. PEM

LA BUONA NOVILLA
CROZZA JOMI
ANIME SALVE
2 PEM DAL VIVO
DOPPIO DAL VIVO
1991. CONCERTI

Figura 2 – AFDA: IV/7, c. 120

ANIME SALVE

161

BASE — RO 14

VOCE Bⁱ RO 14 + ins. RO 13

u CRⁱ u u + ins. MI 9 - FIN. GELO

FINALE INSIEME BUONO RO-13 - GE 10 -
RO 14 - ←

CR ⁱ	I° Blocco	- RO-14-	TURO di futuro RO GE 10
MI 8 desueta	II° Blocco	- RO-14-	
MI 9 meglio	III°	RO 14	
FIN. CR ⁱ GE 10 -	IV	RO 14 - IN VOLO - MI 9	
FIN. INS. GE 10 -	FINALE	RO 14 -	PER IL MONDO - GE 10

VOCE Bⁱ

I° PASSAGGI - RO 13 -

~~MI SONO FISTO DI SPALLE CHE PARLAVO~~ - RO 13 solo TT
di partito

TUTTO RO 14 hanno PASSAGGI - RO 13 -

Figura 3 - AFDA: IV/7, c. 161

1. File la laine *

Robert MARCY

mi
1. Dans la chanson de nos Pères, Monsieur
de Malborough est mort, Si c'é-
tait un pauvre hère, On n'en dirait rien en cor Mais la
Dame à sa fe-nê-tre Pleurant sur son tris-te sort Dans mille
ans, deux mill' peut-être, Se dé-so-le-ra en cor.
REFRAIN
Valse
mi SI 7 mi
Fi-le 'ta lai-ne Fi-le les jours

* Disque BAM LL 206

Figura 4 – Archivio Centanaro, *Chansons d'hier et d'aujourd'hui*, p. 3

3. Belle qui tient ma vie
 Pavane XVII

Bel le qui tient ma vie
 Cap ti ve dans tes yeux
 Qui m'a l'a me ra
 D'un sou rir gra ce
 Viens me se cou rir
 Ou me fau dra mou rir
 Viens têt me se cou rir

Ou 2^e COUPLET
 Tes beau tes et ta gra
 ce Et tes di vins pro pos
 Ont de moi pris la pla
 ce Et cau se tant de mau x
 En rem plis sant mon cœur
 D'une a mou reuse ar deur
 En rem plis sant mon cœur
 D'une a mou reuse ar deur

Figura 5 – Archivio Centanaro, *Chansons d'hier et d'aujourd'hui*, pp. 10-1

574
(B)
3 LA JONENICA DELLE PALME
5 NO CRONO SI FECE MALE
4 TUTTI A SERVIRE IL FERETRO
5 DEL DEFUNTO UBALE
5 LA JONENICA DELLE SALME
2 SI SENTIVA CANTARE
5 QUANT'E BELLA GIOVINEZZA
5 NON VOGLIAMO PIU' INVECCHIARE"

4 GLI ULTIMI VIANDANTI
5 SI RITIRARONO NELLE CATAcombe X
4 ACCESERO LA TELEVISIONE
4 E CI GUARDARONO CANTARE
4 PO' UNA MEZZ' ORETTA 2 POI CI MANGIARONO A CAGNARE
1 VOI CHE AVETE CANTANO
2 SOI TRAMPOLI E IN GINOCCHIO
1 COI PIANO FORTE A TRACCOLTA VESTITI DA PINOCCHIO
1 VOI CHE AVETE CANTATO
1 PER I LONGOBARDI E PER I CENTRALISTI 5
5 PER L'AMAZZONIA E PER LA PECUNIA
5 NOI PALASTICISTI E GLI PADRI MARISTI
5 VOI AVEVATE VOCI POTENTI
4 LINGUE ALLENATE A BATTERE IL TAMBURO
3 VOI AVEVATE VOCI POTENTI
3 A DATTE PER IL VAFFANCULO

4 LA JONENICA DELLE SALME
4 GLI AGDETTI ALLA NOITALIA
5 ACCOMPAGNARONO TRA I FLAUTI
1 IL CADAVERE GI UTOPIA
1 LA JONENICA DELLE SALME
5 FU UNA JONENICA COME TANTE
4 IL GIORNO DOPO C'ERANO I SEGN
5 DI UNA PACE TERRIFICANTE 5

MENTRE IL CUORE D'ITALIA
DA PALERMO AD AOSTA
SI GONFIAVA IN UN COLO
DI VIBRANTE PROTESTA

Figura 6 – AFDA: IV/29, c. H.57

Fate la gioia

Fejel de las tres miri llas

mi - dot let let an - ve 7 solt u 7 mi - si 7 me -

FINE

SIGNATURA SPECIALE PER CHITARRA

8

Figura 7 – Archivio Centanaro, trascrizioni

Andante di molto

TRISTE ESTÁ LA REINA

This image shows a handwritten musical score on aged paper. The top section is titled "Andante di molto" and contains three staves of music. The bottom section is titled "TRISTE ESTÁ LA REINA" and contains four staves of music. The notation includes various notes, rests, and bar lines, characteristic of a handwritten manuscript.

Figura 8 – Archivio Centanaro, trascrizioni

Más vale tramar

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, the title "Más vale tramar" is written in cursive. The score consists of several staves of music. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The second staff contains the lyrics: "i balano cuo de uua je quei / me cont (lida) / mude veloce ju sajan de i / d'ndi strallantu". Below the lyrics, the word "brdello" is written. The third and fourth staves are marked with the number "4" and "3" respectively on the left margin. The fifth and sixth staves are marked with "3" and "3" respectively. The seventh and eighth staves are marked with "4" and "3" respectively. The music is written in a style that includes various note values, rests, and dynamic markings like "v-". There are some red markings on the staves, possibly indicating corrections or specific performance instructions.

Figura 9 – Archivio Centanaro, trascrizioni

esempio
tempio I2

~~La forse all'ora tua forse alla tua~~
~~che fu per bisogno o per suo esempio~~
~~che a volte non si portarono al tempio~~
~~a quattro anni~~

~~La forse fu all'ora tua forse alla tua~~
~~che fu per bisogno o peggio per suo esempio~~
~~che a volte non si portarono al tempio~~
~~a quattro anni e li portarono al tempio~~
~~presero i tuoi tre anni e li portarono al tempio~~

FORSE FU ALL'ORA TERZA FORSE ALLA NONA
 CUCITO QUALCHE GIGLIO SOL VESTITINO ALLA BUONA
 FORSE FU PER BISOGNO O PEGGIO PER BUON ESEMPIO
 PRESERO I TUOI TRE ANNI E LI PORTARONO AL TEMPIO
 IL SENO DI ANNA
 NON FU PIÙ ~~(IL SENO DI ANNA)~~ FRA LE MURA DISCRETE
 A CONSOLARE IL PIANTO A CALMARTI LA SETE
 DICONO FOSSE UN ANGELO A RACCONTARTI LE ORE
 A MISURARTI IL TEMPO FRA CIBO E SIGNORE

I CORO

Non fu più Elisabetta tra le mura discrete
 a consolare il pianto a calmarti la sete
 dicono forse un angelo a contarti le ore
 a misurarti il tempo fra cibo e ~~figura~~ ^{pippure}

Figura 10 – AFDA: IV/197, c. I.21

1994

Q. 445

cat. 3525 cat. 3925

634

MENTRO ANCORA DAL SUD
TRA LA GENTE MOGOSTA
SI AVVERTIVANO I CORI

AOSTA

2)

DI UNA CACIA PROTETTA

3925 X
11,35

19625
11775
3925
4454375
QUANTI PEZZI DI RICAMBIO
QUANTE MERAVIGLIE

QUANTI ARTICOLI DI SCAMBIO
QUANTE BELLE FIGLIE DA SPOSAR
E QUANTE BELLE
VALVOLE E PISTONI
FEGATI E POLMONI
E QUANTE BELLE BIGLIE A ROTOLAR
E QUANTE BELLE TRIGLIE NEL MAR

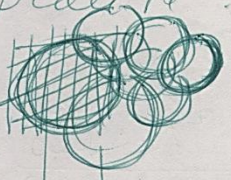
MENTRO ANCORA LITTALIA
DA PALERMO A AOSTA
SI ACCONTOVA IN UN CORSO
DI VIBRANTE PROTETTA

MENTRO ANCORA CITLICO
DA PALERMO A AOSTA
SI ACCONTOVA IN UN CORSO
DI VIBRANTE PROTETTA

MENTRO IL CORSO ITALICO
DA PALERMO A AOSTA
SI CONFINEVA (NEGOTIATA) IN UN CORSO
DI VIBRANTE PROTETTA

una pace sempre cambiante ...

SOLO DAL SUD
TRA LA GENTE MOGOSTA
SI AVVERTIVANO I CORI
UN CORSO DI PROTETTA



SI AVVERTIVANO I CORI
DI UN CORSO
DI PROTETTA

MENTRO ANCORA DAL SUD
TRA LA GENTE MOGOSTA
SI ACCONTOVA IN EXNEMIS
L'ULTIMO CORSO DI PROTETTA

Figura 13 - AFDA: IV/29, c. H.63

ANIME SALVE

2/14

Mille anni al mondo mille ancora
che bell'inganno sei anima mia
e che bello il mio tempo che bella compagnia

sono giorni di finestre adornate
e canti di stagione
anime salve in terra e in mare

sono state giornate furibonde
senza atti d'amore
senza calma di vento

solo passaggi^e passaggi
e passaggi di tempo

ore infinite come costellazioni e onde
spietate come occhi della memoria
altra memoria e non basta ancora

cose svanite facce e poi il futuro

i futuri incontri di belle amanti scellerate
saranno scontri
saranno cacce coi cani e coi cinghiali
rincorse morsi e affanni per mille anni

Caravaggio

mille anni al mondo mille ancora
che bell'inganno sei anima mia
e che grande il mio tempo che bella compagnia

mi sono spiato illudermi e fallire
abortire i figli come i sogni
mi sono guardato piangere in uno specchio di neve
mi sono visto che ridevo
mi sono visto di spalle che partivo

ti saluto dai paesi di domani
che sono visioni di anime contadine
in volo per mondo

mille anni al mondo mille ancora
che bell'inganno sei anima mia
e che grande questo tempo che solitudine
che bella compagnia

BASTA SOLITUDO
SOLA BEATITUDO

UNA SOLITUDINE VERA
DOVREBBE ESSERE
INVULNERABILE

UN ARTISTA NON PUÒ
VIVERE IN SOLITUDINE, O
UN COMPROMESSO. IL DOVERE
IL PIACERE DI UN ARTISTA È QUELLO DI
COMUNICARE -
PER APPUNTO PER QUESTO,
DOPO TANTO COMUNICARE,
SI PENTE, IO PENTE UN
PROFONDO DEIDERIO DI
APPARTENERE, DI ITARE LO-

Figura 14 – AFDA: IV/165, c. E.14

(Sirena nell'inc.) 1304

LA DOMENICA DELLE SALME

ACCESTA
APPSTA
ARRGSA

TENTÒ LA FUGA IN TRAM ^{RE} [RE]
 VERSO LE SUE ^{DO} DEL MATTINO ^{DO} [DO]
 DALLA BOTTIGLIA DI ORZATA ^{SI} [SI] bottiglia rotta
 DOVE GALLEGGIAVA MILANO ^{DO}
 NO FU DIFFICILE ^{RE} ^{SEGGIURLO} [RE]
 IL POSTA DELLA BAGGINA ^{DO} [DO]
 LA SUA ANIMA ACRESA ^{SI} [SI]
 MANGAVA LUCE DI CAMPAGNA ^{SI} [SI] SOL
 X GLI INGEGNERI IL LOTTO ^{RE} [RE]
 SULLA STRADA DI TRENTO ^{DO} [DO]
 RIUSCÌ A SALVARSI DALLA SUA BARBA ^{SI} [SI]
 UN POTTIROSSO DA ^{DO} [DO]
 COMBATTIÒ ^{RE} [RE]
 I POLACCHI NON MORIRONO SUBITO ^{RE} [RE]
 E INGINOCCHIATI AGLI ULTIMI SENAFORI ^{DO} [DO] X
 RI FACEVANO IL TRUCCO ^{SI} [SI]
 ACCETTÒ LE SUE ^{DO} [DO]
~~REBBE~~ LANCIAO VERSO IL MARE ^{RE} [RE] ROMBODI MOTORO

PAUSA

Figura 15 – AFDA: IV/29, c. H.130

NEL DORMIVEGLIA DI UNA
 CORRIERA DELLA CORRIERA
 LASCIO L'INFANZIA CONTADINA
 CORRO AL ~~LA~~ (FIERA) MERCATO DEI DESIDERI
 VADO A CORREGGERE LA FORTUNA

Figura 16 – AFDA: IV/12, c. 17 (recto)

e io davanti allo specchio grande
 mi paro gli occhi con le dita
 a immaginarmi tra le gambe
 una minuscola fica

nel dormiveglia della corriera
 lascio l'infanzia contadina
offerta corro al mercato dei desideri *dal possibile (avvenire)*
 vado a correggere la fortuna

Figura 17 – AFDA: IV/165, c. E.19

SALLY

- 10
- 15 [Mia madre mi disse-non devi giocare
con gli zingari nel bosco | 15
Mia madre mi disse non devi giocare
con gli zingari nel bosco
- 14 [Ma il bosco era scuro l'erba già verde
lì venne Sally con un tamburello
15 [ma il bosco era scuro l'erba già alta
dite a mia madre che non tornerò. | 15
- 14 [Andai verso il mare senza barche per ~~attraversare~~
spesi cento lire per un pesciolino d'oro | 15
15 [Andai verso il mare senza barche per ~~attraversare~~
spesi cento lire per un pesciolino cieco.
14 [Gli montai sulla groppa sparai in un baleno
0.15 [andate a dire a Sally che non tornerò.
14 [Gli montai sulla groppa sparai in un momento
15 [dite a mia madre che non tornerò. FELA
- 15 [Vicino alla città ¹⁴trovai Pilar del mare
con due gocce d'eroina s'addormentava il cuore.
14 [Vicino alle roulottes trovai Pilar dei meli
bocca sporca di mirtilli un coltello in mezzo ai seni. FUA ↓
Mi svegliai sulla quercia l'assassino era fuggito
dite al pesciolino che non tornerò.
15 [Mi guardai nello stagno l'assassino sera già lavato |
dite a mia madre che non tornerò. CELLO
- 15 [Seduto sotto un ponte si annusava il re dei topi FUSA ○
sulla strada le sue bambole bruciavano copertoni.
Sdraiato sotto il ponte si adorava il re dei topi
le sue bambole ~~di gomma~~ adescavano i signori.
Mi parlò sulla bocca mi donò un braccialetto
dite alla quercia che non tornerò.
14 [Mi baciò ¹⁵sulla bocca mi propose il suo letto ↑
dite a mia madre che non tornerò. FISA
- 10
- 14 [Mia madre mi disse non devi giocare
con gli zingari nel bosco
15 [ma il bosco era scuro l'erba già verde
lì venne Sally con un tamburello. |

(~~Parte 13 RISERVA FINALE~~)

Figura 18 – AFDA: IV/02, c. A.33(3)

E/26

e la parte che manca E ALLA PARTE CHE MANCA
la integra l'autorità SI JOJICA L'AUTORITÀ

Che la disamistade
si ^{si} ~~aggrega~~ ^{si} aggrega alla nostra sventura
questa corsa del tempo
a sparigliare destini e fortuna

che ci fanno queste anime
davanti alla ~~Chiesa~~ ^{chiesa}
questa gente divisa
questa storia sospesa

Figura 19 – AFDA: IV/165, c. E.26

ANIME SALVE

1 Mille anni al mondo mille ancora 16
 che bell'inganno sei anima mia ~~17~~ 17

16 e che bello il mio tempo che bella compagnia 17

16 sono giorni di finestre adornate
 e canti di stagione

2 17 16 17
anime salve in terra e in mare 17

3 sono state giornate furibonde
 senza atti d'amore
 senza calma di vento

16 solo passaggi passaggi
 5 passaggi di tempo

5 ore infinite come costellazioni e onde
 spietate come occhi della memoria 20
 altra memoria e non basta ancora

— cose svanite facce e poi il futuro

— futuri incontri di belle amanti scellerate
 saranno scontri

6 saranno cacce coi cani e coi cinghiali
 rancore morsi e affanni per mille anni 17

7 mille anni al mondo mille ancora 17
 che bell'inganno sei anima mia 17
 che grande il mio tempo che bella compagnia 16

16 mi sono spiato illudermi e fallire
 abortire i figli come i sogni

8 mi sono guardato piangere in uno specchio di neve
 mi sono visto che ridevo

17 mi sono visto di spalle che partivo

— ti saluto dai paesi di domani

9 che sono visioni di anime contadine 17
 in volo per mondo 17

10 mille anni al mondo mille ancora F
 che bell'inganno sei anima mia F
 che grande questo tempo che solitudine F
 che bella compagnia F + I

F

I

I

F

Figura 20 – Carte Milesi: Anime salve_003

LA LUNGA MEMORIA
L'INTERMINABILE MEMORIA } DELL'INIMICIZIA

SI RICOOPERAVANO LE PARENTELE
SI RIDIFFINIVANO I RUOLI E LE GERARCHIE
(PRECIDAVANO) PUASI UNA MOSTRACIA?
(DISTRIBUIVANO)

DA QUALI CAUSE LEGGERE EBBERO ORIGINE
LE SANGUINOSE VENJETTE

LOTTA CONTRO LA SUA MEMORIA

LA CARICA IMPANCUATA DEL PADRE
APPENA: COME SO NELL'ARMADIO
CI FOI SE UNA BRACCIA SEMPRE ACCESA

BARATTARE ^{CON UNO}
SI PUÒ CANCELLARE UN ~~ENORME~~ ^{GIORNO}
CON UN* BREVISSIMO ABBRACCIO?

RENITENZA ALLA FAIDA
(2^a viene emarginata)
direttore

Figura 21 – AFDA: IV/12, c. 8 (verso)

BIBLIOGRAFIA

ACCADEMIA DEGLI SCRAUSI (1996 cur.), *Versi rock: la lingua della canzone italiana negli anni '80 e '90* (1996), introduzione di S. Veronesi, Rizzoli, Milano.

ALBERIONE, Ezio (1997), *Frammenti di un canzoniere*, in R. Giuffrida, B. Bigoni (cur.), *Fabrizio De André...*, pp. 91-122.

ALBUQUERQUE, Fernanda Farias de, Maurizio Jannelli (1994), *Princesa*, Sensibili alle foglie, Roma.

ANTONELLI, Giuseppe (2010), *Ma cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantato*, il Mulino, Bologna.

ANTONELLINI, Michele (2004), *Non solo canzonette. Temi e protagonisti della canzone d'autore italiana*, Bastogi, Foggia.

ARCANGELI, Massimo (2009), *Non sono più solo canzonette. Storia della canzone e storia sociale degli italiani (e dell'italiano)*, in Centro Studi F. De André (cur.), *Il suono e l'inchiostro*, pp. 38-69.

ARDINI, Daniela, Cesare Viazzi (2008 cur.), *La borsa di Arlecchino e Aldo Trionfo: dall'Archivio di Lunaria Teatro*, De Ferrari, Genova.

ASTOR, Pete, Keith Negus (2014), *More than a performance: song lyrics and the practices of ongwriting*, in L. Marshall, D. Laing, *Popular Music Matters...*, pp. 195-207.

AUSLANDER, Philip (2009), *Musical Persona: The Physical Performance of Popular Music*, in Derek B. Scott (ed.), *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, Farnham, Ashgate, pp. 303-15.

BALBONI, Paolo E. (2016), *Letteratura italiana per stranieri*, Edilingua, Roma.

BARTHES, Roland (1986), *La grana della voce*, Einaudi, Torino. [ed. or. *Le grain de la voix*, Seuil, Paris 1981].

BASTICK, Tony (1982), *Intuition: How We Think and Act*, John Wiley & Sons, Chichester.

BENNETT, Joe (2011), *Collaborative Songwriting – the Ontology of Negotiated Creativity in Popular Music Studio Practice*, «Journal on the Art of Record Production», July (5).

- ID. (2012), *Constraint, Collaboration and Creativity in Popular Songwriting Teams*, in D. Collins, (ed.), *The Act of Musical Composition...*, pp. 139-69.
- ID. (2013), "You Won't See Me" – *In Search of an Epistemology of Collaborative Songwriting*, «Journal on the Art of Record Production», 8.
- BENNI, Stefano (1994), *L'ultima lacrima*, Feltrinelli, Milano.
- BERGER, Harris M., Giovanna P. Del Negro (2004), *Identity and Everyday Life. Essays in the Study of Folklore, Music and Popular Culture*, Wesleyan University Press, Middletown.
- BERMANI, Cesare (1997), *Una storia cantata. 1962-1997: trentacinque anni di attività del Nuovo Canzoniere Italiano/Istituto Ernesto De Martino*, Istituto Ernesto De Martino/Jaca Book, Sesto Fiorentino/Milano.
- BERTONCELLI, Riccardo (2003), *Belìn, sei sicuro? Storia e canzoni di Fabrizio De André*, Giunti, Firenze.
- ID. (nuova ed. 2012), *Belìn, sei sicuro? Storia e canzoni di Fabrizio De André*, Giunti, Firenze.
- BIANCHI, Carlo (2010), *Lungo i sentieri di Mauro Pagani. Dal "progressive" alla canzone d'autore*, «Musica/Realtà» 92, pp. 115-40.
- BIANCHINI, Maurizio (1984), *Il Mediterraneo è la mia radice*, intervista a F. De André e M. Pagani, «Mucchio Selvaggio», maggio, in C. Sassi, W. Pistarini (cur.), *De André talk*, pp. 267-71.
- BIANCO, Luigi (1972), *Ho imparato a cantare ma non mostrerò mai i denti come Massimo Ranieri* (intervista a Fabrizio De André), «Oggi», gennaio.
- BICICCHI, Romina (2016), *Il divino giullare. Un genio di nome Fo*, Melville, Padova.
- BODEN, Margaret (2004), *The Creative Mind: Myths and Mechanisms* (2nd ed.), Routledge, London.
- BAGLIO, Antonio (2005), *La de-masterizzazione*, in *In direzione ostinata e contraria*, a cura della Fondazione De André, Nuvole Production S.r.l. 82876752322, 3CD.
- BOLOGNA, Corrado (1992), *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, prefazione di Paul Zumthor, Il Mulino, Bologna.
- BOOTH, Wayne C. (1961, nuova ed. 1983), *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, Chicago.
- BORGNA, Gianni (1985), *Storia della canzone italiana*, Laterza, Roma.
- ID. (2009), *Le radici culturali di Fabrizio De André*, in Centro studi F. De André (cur.), *Il suono e l'inchiostro*, pp. 70-80.
- BORGNA, Gianni, Simone Dessì (1977), *C'era una volta una gatta*, Savelli, Roma.

- BORGNA, Gianni, Luca Serianni (1994 cur.), *La lingua cantata: l'italiano nella canzone dagli anni Trenta ad oggi*, con una testimonianza di F. De André, Garamond, Roma.
- BOTTA, Adriano (1969), *Un nuovo fenomeno nel mondo della canzone. Si chiama Fabrizio De André: nei suoi versi da liceo classico c'è di tutto, da Villon a Pascoli*, «L'européo», 13 marzo, in C. Sassi, W. Pistarini (cur.), *De André talk*, pp. 84-9.
- BRAGAGLIA, Cristina (1978), voce *Pier Paolo Pasolini*, in Alfozo Canziani, *Cinema di tutto il mondo*, Mondadori, Milano, pp. 336-38.
- BRATUS, Alessandro (2011), *Bob Dylan, un percorso in sedici canzoni*, Carocci, Roma.
- ID. (2016a), *In che modo abbiamo bisogno della popular music? Riflessioni su interstizi e spazi disciplinari, in luogo di un'introduzione*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», XXII, n. 1-2, pp. 7-58.
- ID. (2016b cur.), *Do we need "popular music"? Critical perspective from music studies/Abbiamo bisogno della "popular music"? Prospettive critiche e dagli studi musicali* (2016), «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», XXII, n. 1-2.
- ID. (2017), *More real than the real thing. The construction of authenticity in popular music recordings and audiovisual texts*, in C. Maeder, M. Reybrouck, *Making Sense of Music. Studies in Musical Semiotics*, Presses Universitaires de Louvain, Louvain-la-Neuve, pp. 375-86.
- BRIGHENTI, Franco (1984), *Il poeta genovese stavolta canta Genova, ma solo in genovese*, «Il Lavoro», 2 marzo.
- BURN, Lori, Serge Lacasse (2018), *The Pop Palimpsest: Intertextuality in Recorded Popular Music*, Foreword by J. Peter Burkholder, University of Michigan Press.
- BURKE, Peter (1978), *La cultura popolare nell'Europa moderna*, Mondadori, Milano [ed. or. *Popular Culture in Early Modern Europe*, Temple Smith, London 1978].
- ID. (2006), *La storia culturale*, Il Mulino, Bologna [ed. or. *What is Cultural History?*, Polity Press, Cambridge 2004].
- BURKHOLDER, J. Peter (1994), *The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field*, «Notes Second Series», Vol. 50, No. 3 (Mar.), pp. 851-70.
- CADEDDU, Claudio (2007), *Fabrizio De André e gli ultimi*, in A. Cannas, A. Floris et al. (cur.), *Cantami di questo tempo...*, pp. 73-84.
- CALVINO, Italo (1960), *Il mare dell'oggettività*, «Il Menabò», 2, pp. 9-14.
- ID. (1991), *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano.
- CANNAS, Andrea (2007), *Utopia e il cinghiale laureato in matematica pura*, in A. Cannas, A. Floris et al. (cur.), *Cantami di questo tempo...*, pp. 31-45.

CANNAS, Ettore (2007), *Cantare i vangeli*, in A. Cannas, A. Floris et al. (cur.), *Cantami di questo tempo...*, pp. 215-29.

CANNAS, Andrea, Antioco Floris, Stefano Sanjust (2007 cur.), *Cantami di questo tempo. Poesia e musica in Fabrizio De André*, fotografie di D. Zedda, Aispa Edizioni, Cagliari.

CAPORALE, Piergiuseppe (1984), *Vivere le proprie canzoni*, intervista a F. De André, «Music», 1° maggio, in C. Sassi, W. Pistarini (cur.), *De André talk*, pp. 261-66.

CAPORALETTI, Vincenzo (2005), *I processi improvvisativi nella musica: un approccio globale*, Lim, Lucca.

CAPPELLI, Roberto (1992), *Cantico per i diversi*, «Mucchio Selvaggio», settembre, in C. Sassi, W. Pistarini (cur.), *De André talk*, pp. 326-50.

CAROTENUTO, Aldo (1994), *Il rifiuto della violenza che genera violenza*, «l'Unità», 14 dicembre, p. 3.

CARPITELLA, Diego (1961), «*Retrospectiva del cantastorie*», in F. Rocchi (1961), *Un secolo di canzoni. Fogli volanti*, Parenti, Firenze, pp. XVII-XVIII.

ID. (1979), *La musica e l'etnomusica. Problemi, forme, modi nuovi di creatività e consumo artistico in Italia*, in La Biennale di Venezia. Annuario 1978, a cura dell'Archivio storico delle arti contemporanee, Venezia, La Biennale di Venezia, 1979, pp. 1215-25.

CARPITELLA, Diego, Pietro Sassu, Leonardo Sole (1973), libretto allegato al cofanetto *Musica sarda* (Albatros) [nuova edizione (2010), Nota, Udine].

CARPITELLA, Diego et al. (1994 cur.), *Il verso cantato*, atti del seminario di studi (aprile-giugno 1988), scritti di D. Carpitella et al., Università degli studi La Sapienza, Roma.

CARTER, Walter (1990), *Writing Together: Songwriter's Guide to Collaboration*, Omnibus Press, London.

CASTALDO, Gino (1990), *Torna De André cantastorie del coraggio. È intitolato Le nuvole il nuovo album*, «la Repubblica», 26 settembre.

ID. (2012), *Inedito De André. «I Notturni» l'ultima opera che Faber non scrisse mai*, «la Repubblica», 26 aprile 2012, p. 54.

CENTRO STUDI FABRIZIO DE ANDRÉ (2009 cur.), *Il suono e l'inchiostro. Poesia e canzone nell'Italia contemporanea: cantautori, saggisti, poeti a confronto*, [atti del convegno di studi *Poesia e canzone d'autore in Italia. Evoluzioni contemporanee e fantasie di avvicinamento* (Siena, 10-12 ottobre 2007)], con un contributo di M. Paolini, Chiarelettere, Milano.

CIABATTONI, Francesco (2016), *La citazione è sintomo d'amore. Cantautori italiani e memoria letteraria*, Carocci, Roma.

CIRESE, Alberto Mario (1988), *Ragioni metriche. Versificazione e tradizioni orali*, Sellerio, Palermo.

- ID. (1994), *La squadratura nobile*, in D. Carpitella *et al.* (cur.), *Il verso cantato*, pp. 133-44.
- CLARKE, Paul (1983), 'A magic science': *rock music as a recording art*, «Popular Music» 3, pp. 195-213.
- CLAYTON, Martin, Trevor Herbert, Richard Middleton (2003 eds.), *The cultural study of music. A critical introduction*, Routledge, New York and London.
- COCCOLUTO, Salvatore (2012), *Il tempo della musica ribelle. Da cantacronache ai grandi cantautori italiani*, Stampa alternativa, Viterbo.
- COHEN, Sara (1993), *Ethnography and Popular Music Studies*, «Popular Music», Vol. 12, No. 2 (May), pp. 123-38.
- COLLINS, Dave (2012 ed.), *The Act of Musical Composition: Studies in the Creative Process*, Ashgate, Farnham.
- CONIGLIO, Francesco (2019 cur.), *Tutti i plagi di Fabrizio De André*, Iacobelli, Roma (in corso di stampa).
- COOK, Nicholas, Eric Clarke *et alii* (2009 eds.), *The Cambridge Companion to Recorded Music*, Cambridge University Press, New York.
- COSI, Claudio (2012), *Creuza de mă: Il Mediterraneo 'in vitro' di Fabrizio de André e Mauro Pagani*, in E. Careri, S. Frasca, *La canzone, il mare*, Atti del convegno Napoli, Aula Piovani, Università di Napoli "Federico II", 3 giugno 2011, Lim, Lucca, pp. 109-25.
- COSI, Claudio, Federica Ivaldi (2011), *Fabrizio De André. Cantastorie fra parole e musica*, Carocci, Roma.
- COSTA, Enrico (1986), *Il muto di Gallura (Racconto Storico Sardo)*, Edizioni Della Torre (Ristampa anastatica), Cagliari.
- COTTO, Massimo (2006), *Fabrizio De André raccontato da Massimo Bubola. Doppio lungo addio*, Aliberti, Reggio Emilia.
- COVACH, John (1999), *Popular Music, Unpopular Musicology*, in N. Cook, M. Everist (eds.), *Rethinking Music*, Oxford University Press, pp. 452-70.
- COVERI, Lorenzo (1992), *Dallo scritto al cantato: l'italiano della canzonetta*, in *Gli italiani scritti*, Accademia della Crusca, Firenze, pp. 154-61.
- ID. (1996 cur.), *Parole in musica: lingua e poesia nella canzone d'autore italiana. Saggi critici e antologia di testi di cantautori italiani*, prefazione di R. Vecchioni, Interlinea, Novara.
- CSÍKSZENTMIHÁLYI, Mihály (1997), *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*, Harper Collins, New York.
- DALMONTE, Rossana (1996 cur.), *Analisi e canzoni*, Università di Trento, Trento.

- ID. (2002), *Musica e parole*, in Enciclopedia della musica, diretta da J.J. Nattiez, vol. II: *Il sapere musicale*, Einaudi, Torino, pp. 185-205.
- DAVOLI, Filippo (2007), *Suonare ti tocca*, in A. Cannas, A. Floris *et al.* (cur.), *Cantami di questo tempo...*, pp. 85-94.
- DE ANDRÉ, Fabrizio (1967), *La mosca bianca della piccola musica*, «Rossana», 11 dicembre.
- ID. (1968), *Una domanda a Fabrizio De André*, «Radiocorriere Tv», 1° settembre, ora in C. Sassi, W. Pistarini (cur.), *De André talk*, pp. 57-8.
- ID. (1981), *Intervista a Fabrizio De André*, «Famiglia cristiana», 6 settembre.
- ID. (1998), *I testi e gli spartiti di tutte le canzoni*, Casa Ricordi/BMG Ricordi, Milano.
- ID. (1999), *Come un'anomalia. Tutte le canzoni*, saggio introduttivo e cura dei testi di Roberto Cotroneo, Einaudi, Torino.
- ID. (2016), *Sotto le ciglia chissà: i diari*, Mondolibri, Milano.
- DE ANDRÉ, Fabrizio, Alessandro Gennari (1996), *Un destino ridicolo*, Einaudi, Torino.
- DE ANGELIS, Enrico (1969), *La canzone d'autore. Luigi Tenco: un utile ritorno*, «L'Arena di Verona», 13 dicembre; ora in E. De Angelis, *Musica sulla carta*.
- ID. (2009), *Musica sulla carta. Trent'anni di giornalismo intorno alla canzone*, Zona, Civitella in Val di Chiana.
- DE GIORGI, Fulvio (1997), *La storia del branco e la storia contraria*, in R. Giuffrida, B. Bigoni (cur.), *Fabrizio De André...*, pp. 67-88.
- DELALANDE, François (2010), *Dalla nota al suono: la seconda rivoluzione tecnologica della musica*, edizione italiana a cura di M. Disoteco, Centro studi musicali e sociali Maurizio Di Benedetto, F. Angeli, Milano [ed. or. *Les Son des Musiques. Entre technologie et esthétique*, Pierre Zech Editeur, Paris 2001].
- DE LUIGI, Mario (1978), *Canzone e poesia*, in M. De Luigi, M. Straniero, *Musica e parole*, pp. 17-26.
- DE LUIGI, Mario, Michele Straniero (1978), *Musica e parole*, Gammalibri, Milano.
- DE MAURO, Tullio (1963), *Storia linguistica dell'Italia unita*, Laterza, Bari.
- ID. (1977), *Nota linguistica aggiuntiva a G. Borgna, S. Dessì, C'era una volta...*, pp. 133-39.
- DEREGIBUS, Enrico (2009), *Canzone d'autore: lo stato dei lavori*, in Centro Studi F. De André (cur.), *Il suono e l'inchiostro*, pp. 17-27.
- DE SIERO, Gianna (1970), *Contro la guerra, più di me Bob Dylan*, «Ciao 2001», settembre, in C. Sassi, W. Pistarini (cur.), *De André talk*, pp. 109-12.

DOTOLI, Giovanni, Mario Selvaggio (2009 cur.), *Fabrizio De André fra traduzione e creazione letteraria*, atti della Giornata di studio, Libera università degli studi San Pio V, Roma, 12 gennaio 2009, con la collaborazione di V. Frabotta, presentazione di A. N. Augenti, Schena, Fasano.

DOUAI, Jacques (1955), *Chansons d'hier et d'aujourd'hui, Jacques Douai interprète, en s'accompagnant à la guitare*, illustrations de R. Lambert, Presses d'Ile-de-France, Paris.

DOYLE, Peter (2005), *Echo and reverb: fabricating space in popular music recordings 1900-1960*, Middletown CT 2005.

DUSI, Luca, Lucio Spaziante (2006 cur.), *Remix, Remake. Pratiche di replicabilità*, Meltemi, Roma.

DYLAN, Bob (2017), *Nobel Lecture*,
https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2016/dylan-lecture.html
(consultato il 22 luglio 2017).

ECO, Umberto (1964a), *Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano.

ID. (1964b), *Prefazione*, in M. Straniero et alii (cur.), *Le canzoni della cattiva coscienza*, pp. 5-28.

EVERETT, Walter (2009), *The foundations of rock: from Blue suede shoes to Suite: Judy blue eyes*, Oxford University Press, Oxford, New York.

EVTUSENKO, Evgenij (1965), *La centrale idroelettrica di Bratsk*, Milano, Rizzoli.

FABBRI, Franco (1996), *Il suono in cui viviamo. Inventare, produrre e diffondere musica*, Feltrinelli, Milano.

ID. (1997), *Il cantautore con due voci*, in R. Giuffrida, B. Bigoni (cur.), *Fabrizio De André...*, pp. 155-68.

ID. (2003), *Il suonatore Faber*, in R. Bertoncelli, *Belin, sei sicuro?...*, pp. 9-39.

ID. (2005), *Quello che le parole non dicono*, in E. Tonani, *Storia della lingua italiana e della musica*, atti del IV convegno dell'Associazione per la Storia della lingua italiana (Sanremo, 29-30 aprile 2004), Franco Cesati, Firenze, pp. 191-97.

ID. (2007), *Fabrizio De André musicista*, in A. Cannas, A. Floris et al. (cur.), *Cantami di questo tempo...*, pp. 265-75.

ID. (2008), *Around the clock. Una breve storia della popular music*, UTET, Torino.

ID. (2009), *De André il progressivo*, in Centro Studi F. De André (cur.), *Il suono e l'inchiostro*, pp. 81-103.

FABBRI, Franco, Goffredo Plastino (2014 eds.), *Made in Italy. Studies in popular music*, Routledge, New York and London.

- FABBRINI, Marta, Stefano Moscadelli (2012 cur.), *Archivio d'autore: le carte di Fabrizio De André*, introduzione di S. Moscadelli, Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per gli archivi, Roma.
- FACCI, Serena, Paolo Soddu (2011), *Il Festival di Sanremo. Parole e suoni raccontano la nazione*, Carocci, Roma.
- FANTINI, Manlio (1967), *Fabrizio De André, il menestrello in microsolco*, «Sorrisi e canzoni», 2 luglio, ora in C. Sassi, W. Pistarini (cur.), *De André talk*, pp. 28-30.
- FASOLI, Dorianò (1995), *Fabrizio De André. La cattiva strada*, Edizioni Associate, Roma.
- ID. (1999), *Fabrizio De André, passaggi di tempo: da Carlo Martello a Prinçesa*, discografia completa a cura di Luciano Ceri, Edizioni Associate, Roma.
- ID. (2003), *Fabrizio De André: passaggi di tempo. Da Carlo Martello a Prinçesa*, discografia completa a cura di L. Ceri, Edizioni Associate, Roma [I edizione *Fabrizio De André: da Marinella a Crêuza de mä*, Edizioni Associate, Roma 1989].
- FELD, Steven, Aaron A. Fox, Thomas Porcello, David Samuels (2004), *Vocal Anthropology: From the Music of Language to the Language of Song*, in A. Duranti (ed.), *A Companion to Linguistic Anthropology*, Blackwell, Oxford and Malden.
- FIORI, Umberto (1997), "La canzone è un testo cantato". *Parole e musica in De André*, in R. Giuffrida, B. Bigoni (cur.), *Fabrizio De André...*, pp. 145-54.
- FLORIS, Antioco (2007), *Non ci sono poteri buoni*, in A. Cannas, A. Floris et al. (cur.), *Cantami di questo tempo...*, pp. 47-71.
- FO, Dario (2007), *Era il momento in cui nascevano i cantautori... (postfazione)*, in Elena Valdinì (cur.), *Volammo davvero. Un dialogo ininterrotto*, BUR, Milano, pp. 397-400.
- FONDAZIONE FABRIZIO DE ANDRÉ ONLUS (2015), *Fabrizio De André. In studio*, libro + 14 CD, Sony Music, Milano.
- FORTINI, Franco (2003), *Canzone e poesia*, in F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di V. Abati, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 718-31.
- FRITH, Simon (1980), *Try to Dig What We All Say*, «The Listener», June 26, pp. 822-87.
- ID. (1998), *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Oxford University Press, New York.
- FRITH, Simon, Simon Zagorski-Thomas (2012 eds.), *The Art of Record Production*, Ashgate, Aldershot.
- GARBESI, Marina (1995), *Noi schiacciati come formiche... parla il capo rom*, «la Repubblica», 15 marzo.
- GARZONE, Giuliana, Leandro Schena (2000 cur.), *Tradurre la canzone d'autore*, atti del Convegno, Milano, Università Bocconi, 29 settembre 1997, CLUEB, Bologna.

GATES, Henri Louis Jr. (1998), *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*, Oxford University Press, New York-Oxford.

GERACI, Mauro (1996), *Le ragioni del cantastorie. Poesia e realtà nella cultura popolare del Sud*, prefazione di L. M. Lombardi Satriani, Il Trovatore, Roma.

GIUFFRIDA, Romano, Bruno Bigoni (1997a), *Canzoni corsare*, in R. Giuffrida, B. Bigoni (cur.), *Fabrizio De André...*, pp. 17-66.

GIUFFRIDA, Romano, Bruno Bigoni (1997b cur.), *Fabrizio De André. Accordi eretici*, introduzione di M. Luzi, Euresis, Milano.

GIURIATI, Giovanni (2008), *Suono, improvvisazione, trascrizione, autorialità, Oriente... e Scelsi. Alcune riflessioni di un etnomusicologo*, in Daniela Tortora (cur.), *Giacinto Scelsi nel centenario della nascita*, atti dei Convegni internazionali, Roma, 9-10 dicembre 2005, Palermo, 16 gennaio 2006, Aracne, Roma, pp. 263-79.

ID. (2016), *Mbrusino, Liszt, la tarantella montemaranesa e il clarinetto. Alcune riflessioni sul ruolo individuale nel processo creativo delle musiche di tradizione orale*, in Maria Antonella Balsano et al. (cur.), *Le Cadeau du village: musiche e studi per Amalia Collisani*, Palermo, Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari, pp. 225-43.

GRAMSCI, Antonio (1950), *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Torino.

GREENE, Paul D., Thomas Porcello (2005), *Wired for Sound: Engineering and Technologies in Sonic Cultures*, Wesleyan University Press, Middletown.

GUASTELLA, Gianni (2011), *Un 'Cantautore Medievale' nell'Italia degli anni '60*, in G. Guastella, M. Marrucci (cur.), *Da Carlo Martello...*, pp. 5-8.

GUASTELLA, Gianni, Marianna Marrucci (2011 cur.), *Da Carlo Martello al Nome della rosa. Musica e letteratura in un Medioevo immaginato*, «Semicerchio. Rivista di poesia comparata», XLIV/1, pp. 3-157.

GUASTELLA, Gianni, Paolo Pirillo (2012 cur.), *Menestrelli e giullari. Il Medioevo secondo De André e l'immaginario medievale nel Novecento italiano*, Atti del convegno *Il Medioevo di Fabrizio De André*, Bagno a Ripoli, 16 ottobre 2010, Edizioni Firenze, Firenze.

GUCCINI, Francesco (2010), *Non so che viso avesse: quasi un'autobiografia*, Mondadori, Milano.

GUGLIELMINO, Carlo Otto (1961), *Genova sentimentale*, Siglaeffe, Genova.

GUICHARD, Jean (2007), *Amore, guerra e morte nelle canzoni di Fabrizio De André*, in A. Cannas, A. Floris et al. (cur.), *Cantami di questo tempo...*, pp. 19-29.

HALL, STUART (1996). *Who Needs "Identity"?*, in S. Hall - P. du Gay (eds.). *Questions of Cultural Identity*, Sage, London, pp. 1-17.

- HARARI, Guido (1979), *De André: davanti ai giovanissimi temo di essere un vecchio trombone*, «Uomo», giugno, ora in C. Sassi, W. Pistarini (cur.), *De André talk*, pp. 202-4.
- HARARI, Guido, Franz Di Cioccio (2008 cur.), *Fabrizio De André & PFM. Evaporati in una nuvola rock*, Chiarelettere, Milano.
- HAWORTH, Rachel (2015), *From the chanson française to the canzone d'autore in the 1960s and 1970s*, Ashgate, Farnham.
- ID. (2016), *Thinking the Canzone d'Autore*, in I. Marc, S. Green (eds.), *The Singer-Songwriter in Europe: Paradigms, Politics and Place*, Routledge/Ashgate, Farnham.
- HELDT, Guido, Phil Powrie (2014 eds.), *Trailers, Titles, and End Credits*, «Music, Sound, and the Moving Image», Vol. 8, No. 2, 2014.
- IHDE, Don (2007), *Listening and voice. Phenomenologies of Sound*, State University of New York Press, Albany/NY.
- INGLIS, Ian (2003), 'The act you've known for all these years': *Telling The Tale of The Beatles*, in I. Inglis (ed.), *Popular Music and Film*, Wallflower Press, London - New York, pp. 77-90.
- IVALDI, Federica (2015), *In vitro, in carta. Progettazione e genesi dei testi di Crêuza de mă*, «Forum Italicum», Vol.49(2), pp. 509-31.
- JACHIA, Paolo (1997), *La canzone d'autore italiana 1958-1997*, Feltrinelli, Milano.
- ID. (2000), *Il plurilinguismo come scelta etica e culturale in Fabrizio De André*, in G. Garzone, L. Schena (cur.), *Tradurre la canzone...*, pp. 191-204.
- JARRETT, Michael (2012), *The self effacing producer: Absence summons presence*, in S. Frith, S. Zagorski-Thomas (eds.), *The art of record production...*, pp. 129-48.
- JONA, Emilio, Michele L. Straniero (1996 cur.), *Cantacronache. Un'avventura politico-musicale degli anni Cinquanta*, Scriptorium & DDT Associati, Torino.
- KEZICH, Giovanni (1986), *I poeti contadini. Introduzione all'ottava rima popolare: immaginario poetico e paesaggio sociale*, con il saggio *Cantar l'ottava* di M. Agamennone, Bulzoni, Roma.
- LACASSE, Serge (2000a), *Intertextuality and Hypertextuality in Recorded Popular Music*, in Michael Talbot (ed.), *The musical work: Reality or invention?*, Liverpool University Press, Liverpool, pp. 35-58.
- ID. (2000b), "Listen to my voice": *the evocative power of vocal staging in recorded rock music and other forms of vocal expression*, University of Liverpool, Ph.D. Thesis.
- ID. (2000c), *Voice and Sound Processing: Examples of Mise en Scene of Voice in Recorded Rock Music*, «Popular Musicology on line»: <http://www.popular-musicology-online.com/issues/05/lacasse.html> (consultato il 15/02/2019).

ID. (2018), *One. Toward a Model of Transphonography*, in L. Burn, S. Lacasse, *The Pop Palimpsest*, pp. 9-60.

LANZA, Luciano (1993), *Gli anarchici, i poeti e gli altri*, intervista a F. De André, ora in «A. Rivista anarchica», anno 29, n. 252, marzo 1999.

LA VIA, Stefano (2006), *Poesia per musica e musica per poesia: Dai trovatori a Paolo Conte*, Carocci, Roma.

ID. (2009), *Musica per poesia in Paolo Conte. Una rilettura di Madeleine*, in Centro Studi F. De André (cur.), *Il suono e l'inchiostro*, pp. 171-213.

ID. (2011a), *De André «trovatore» e la lezione di Brassens*, in G. Guastella, M. Marrucci (cur.), *Da Carlo Martello...*, pp. 68-105.

ID. (2011b), *La «canzone d'autore»: dal concetto alla serie di studi*, in C. Cosi, F. Ivaldi, *Fabrizio De André cantastorie...*, pp. 11-22.

ID. (2012), *Il topos della «chiara fontana» dal Medioevo al Sessantotto (con echi delle Metamorfosi e del Cantico dei Cantici)*, in G. Guastella, P. Pirillo (cur.), *Menestrelli e giullari...*, pp. 67-104.

ID. (2014a), *Principi e modelli formali della canzone d'autore*, in Enrico Careri, Giorgio Ruberti (2014 cur.), *Le forme della canzone*, LIM, Lucca, pp. 3-43.

ID. (2014b), *Chico Buarque, Canzoni*, traduzione con testo a fronte, saggio introduttivo, appendici documentarie, schede critiche (CD-rom) e incisioni inedite (CD-audio), Pavia University-Press, Pavia.

ID. (2016), *La canzone d'autore come terreno d'incontro tra "colto" e "popolare" (con annotazioni critiche su alcune tendenze della popular musicology)*, in A. Bratus (ed.), *Do we need "popular music"?*, pp. 73-104.

LEE KATZ, Shira (2012), *The Influence of the Extra-musical on the Composing Process*, in D. Collins (ed.), *The Act of Musical Composition...*, pp. 171-85.

LEGA, Alessio (2016), *De André rivelato. Luci, ombre, stroncature, plagi e contraffazioni del più intoccabile dei cantautori italiani*, foto di Mimmo Dabbrescia, «Vinile», 1, pp. 14-29.

LEYDI, Roberto (2001), «Sentite buona gente». *La ballata e la canzone narrativa*, in Id. (cur.), *Guida alla musica popolare in Italia, 2. I repertori*, Lim, Lucca.

LORD, Albert (1960), *The singer of tales*, Harvard University Press, Cambridge.

LOVATO, Vanna (2008), *Sidun e Creuza de mâ di Fabrizio De André (1940–1999). La svolta etnica del cantautore genovese attraverso l'analisi di due canzoni esemplari*, «Analitica. Rivista on line di studi musicali», vol. 5.

- LUCCHESI, Roberto (2013), *Il suono di De André. Intervista a Maurizio Camagna*, «Backstagenews», 13 ottobre: <http://www.backstagenews.it/2013/10/15/il-suono-di-de-andre-intervista-a-maurizio-camagna/> (consultato il 24 ottobre 2017).
- LUZI, Mario (1997), *Caro De André*, in R. Giuffrida, B. Bigoni (cur.), *Fabrizio De André...*, pp.13-4.
- MACCHIARELLA, Ignazio (2007), *Echi d'altre tradizioni musicali*, in A. Cannas, A. Floris et al. (cur.), *Cantami di questo tempo...*, pp. 289-308.
- MALATTO, Costantino (2008), *Tre canzoni inedite in un tesoro nascosto nei vicoli*, «la Repubblica», 17 ottobre.
- MANGIAROTTI, Marco (1978), *Suonate le trombe è tornato De André*, «Corriere della Sera Illustrato», 6 maggio, ora in C. Sassi, W. Pistarini (cur.), *De André talk*, pp. 175-77.
- MARRUCCI, Marianna (2009a), *Dalla carta alla voce. Fabrizio De André, la poetica del 'saccheggio' e il caso di Smisurata preghiera*, «Per leggere», V. 9, n. 16, pp. 175-87.
- ID. (2009b), *Il mosaicista De André. Sulla genesi e composizione dei testi di un cantautore*, in Centro studi F. De André (cur.), *Il suono e l'inchiostro*, pp. 104-21.
- ID. (2013), *Fabrizio De André. Donne pensate come amore*, Zona, Arezzo.
- MARSHALL, Lee (2005), *Bootlegging: Romanticism and Copyright in the Music Industry*, Sage, London.
- MARSHALL, Lee, Isabel Kongsgaard (2012), *Representing popular music stardom on screen: the popular music biopic*, «Celebrity Studies», Vol. 3, No. 3, November 2012, pp. 346-61.
- MARSHALL, Lee, Dave Laing (2014 eds.), *Popular Music Matters: Essay in Honour of Simon Frith*, Ashgate, Farnham.
- MCINTYRE, Phillip (2001), *The Domain of Songwriters – Towards Defining the Term 'Song'*, «Perfect Beat: The Pacific Journal of Research into Contemporary Music and Popular Culture», V. 5 n. 3, July.
- ID. (2008a), *Creativity and Cultural Production: An Interdisciplinary Approach to Understanding Creativity Through an Ethnographic Study of Songwriting*, «Cultural Science» Vol. 1, Issue 2.
- ID. (2008b), *The Systems Model of Creativity: Analyzing the Distribution of Power in the Studio*, «Journal on the Art of Record Production», 3.
- ID. (2012), *Rethinking Creativity: Record Production and the Systems Model*, in S. Frith and S. Zagorski-Thomas (eds.), *The Art of Record Production*, pp. 149-61.
- MCINTYRE, Phillip, Janet Fulton, Elizabeth Paton, (2016 eds.), *The Creative System in Action: Understanding Cultural Production and Practice*, Palgrave Macmillan, London.

- MEHRABIAN, Albert (1981), *Silent messages: implicit communication of emotions and attitudes*, Wadsworth Publishing Company, Belmont.
- MEINTJES, Louise (2003), *Sound of Africa! Making Music Zulu in a South African Studio*, Duke University Press, Durham & London.
- MEYER, Leonard B. (1989), *Style and Music*, Pennsylvania University Press, Philadelphia PA.
- MERRIAM, Alan (1983), *Antropologia della musica*, prefazione di Diego Carpitella, Palermo, Sellerio [ed. or. *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University Press 1964].
- MICHELL, John (1988), *Euphonics: a poet's dictionary of sounds*, Frontier, Kirstead, Norfolk.
- MIDDLETON, Richard (1990), *Studying Popular Music*, Open University Press, Buckingham [trad. it. *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano, 1994].
- ID. (1994), *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano.
- MOLTENI, Ferdinando, Alfonso Amodio (2010), *Controsolo: Fabrizio De André e Crêuza de mă*, Arcana, Roma.
- MONSON, Ingrid (1994), *Doubleness and Jazz Improvisation: Irony, Parody, and Ethnomusicology*, «Critical Inquiry», 20(2), pp. 283-313.
- MOORE, Allan T. (1992), *The textures of rock*, in R. Dalmonte, M. Baroni (1992 cur.), *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale*, Università degli Studi di Trento, vol. I, pp. 341-44 (trad. it., vol. II, pp. 181-85).
- ID. (2001), *Questioni di stile, genere e idioletto nel rock*, «Musica/realtà», 64, pp. 85-102.
- ID. (2006), *L'appropriazione nella musica celtica*, in Dusi – Spaziante, *Remix-Remake*, pp. 229-39.
- ID. (2012a), *Beyond a Musicology of Production*, in S. Zagorski-Thomas and S. Frith, (eds.), *The Art of Record Production...*, pp. 99-112.
- ID. (2012b), *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, Routledge, London and New York.
- MOORE, Allan F., Ruth Dockwray (2010), *Configuring the Sound-box 1965-72*, «Popular Music», 2010, 29 (2), pp. 181-97.
- MOORE, Allan F., Anwar Ibrahim (2005), *Sounds like Teen Spirit: identifying Radiohead's idiolect*, in Tate, Joseph, *Strobe-Lights and Blown Speakers: essays on the music and art of Radiohead*, Ashgate, Aldershot, pp. 139-58.
- MORETTI, Carlo (1997), *“Ho vinto perché do voce alle minoranze senza potere”*, intervista a F. De André, «la Repubblica», 23 aprile.

MOSCADELLI, Stefano (2012), *Introduzione*, in M. Fabbrini, S. Moscadelli (cur.), *Archivio d'autore...*, pp. 9-82.

ID. (2017), *Prinçesa di Fabrizio De André: appunti per lo studio del testo*, in M. Gatto, L. Lenzi (2017 cur.), *L'esperienza della musica*, «L'ospite ingrato. Periodico del Centro studi Franco Fortini», Nuova serie 4, pp. 205-31.

MOYLAN, William (2004), *L'arte della registrazione: comprendere e creare la qualità sonora*, ed. italiana a cura di Daniele Fuselli, trad. di Pasquale Scandurra, Marianna Caiazza, rev. di Adriano Calessi, Hoepli, Milano [ed. or. *The Art of Recording. Understanding and Crafting the Mix*, 2002].

MUTIS, Álvaro (1993), *Summa di Magroll il Gabbriere. Antologia poetica 1948-1988*, a c. di F.R. Amaya, Einaudi, Torino (Collezione di Poesia, 239).

MUTIS, Álvaro (1994), *Amirbar*, traduzione di F. Bardelli, Einaudi, Torino (I Coralli, 6).

NEGUS, Keith (2011), *Authorship and the Popular Song*, «Music and Letters», 92/4, November, pp. 607-29.

NEGUS, Keith, Pete Astor (2015), *Songwriters and song lyrics: architecture, ambiguity and repetition*, Cambridge University Press (published online).

NEWCOMB, Anthony (2003), *La caccia alle reminescenze*, «Il saggiaore musicale», 10/2003, n.1, pp. 63-88.

NISSIM, Liana (1997), *Fabrizio De André, il rispettoso bardo della donna*, in R. Giuffrida, B. Bigoni (cur.), *Fabrizio De André...*, pp. 123-42.

PASOLINI, Alberto (1990), *Semmo da taera de Colombo. Protagonisti liguri del passato raccontano la loro storia – Nuova raccolta*, prefazione di Roberto Della Vedova; edizione bilingue: genovese-italiano, Nuova Editrice Genovese, Genova.

PASOLINI, Pier Paolo (1975), *Il vuoto del potere d'Italia ovvero la scomparsa delle lucciole*, «Corriere della sera», 1 febbraio.

PASTICCI, Susanna (2008 cur.), *Parlare di musica*, Meltemi, Roma.

PAVESE, Errico (2003), *La produzione musicale di Fabrizio De André: un esempio di distribuzione sociale del processo compositivo*, Università degli Studi di Trento, Facoltà di Sociologia, Tesi di laurea non pubblicata:

http://www.francofabbrini.net/files/Testi_per_Studenti/TesiPavese.pdf (consultato il 30/10/2019)

ID. (2009), *Situare lo stile nel suono di De André*, in Centro Studi F. De André (cur.), *Il suono e l'inchiostro*, pp. 221-48.

ID. (2013), *Lo stile nello studio di registrazione: composizione e interpretazione nella produzione di Fabrizio De André e Ivano Fossati*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», XIX 2013/1, pp. 89-109.

ID. (2014), *Saved Souls: Locating Style in Fabrizio De André's and Ivano Fossati's Record Production*, in F. Fabbri, G. Plastino (eds.), *Made in Italy...*, pp. 123-35.

PELLICCIOTTI, Giacomo (1996), *Io? Anarchico, non individualista*, «la Repubblica», 19 settembre: <https://tinyurl.com/y3os5gol> (consultato il 30/10/2019).

PERONI, Marco (2005), *Il nostro concerto. La storia contemporanea tra musica leggera e canzone popolare*, Mondadori, Milano.

PESTALOZZA, Luigi (1997), *La canzone dell'altro mondo*, in R. Giuffrida, B. Bigoni (cur.), *Fabrizio De André...*, pp. 169-80.

PIOVANI, Nicola (2007), *Quel pomeriggio al piano con Fabrizio*, «la Repubblica», 12 agosto.

PIVATO, Stefano (2002), *La storia leggera. L'uso pubblico della storia nella canzone italiana*, il Mulino, Bologna.

PLASTINO, Goffredo (2003), *Inventing Ethnic Music: Fabrizio De André's Crêuzza de mä and the creation of musica mediterranea in Italy*. In G. Plastino (ed.) *Mediterranean Mosaic: Popular Music and Global Sounds*, Routledge, New York, pp. 267-86.

PREMI, Federico (2015), *Fabrizio De André un'ombra inquieta. Storia di un pensatore anarchico*, prefazione di Alfredo Franchini, Zona, Lavagna.

PRIVITERA, Massimo (2016), *'Guilbert juge de Jean-Jacques' ovvero Yvette interpreta Rousseau*, in Maria Antonella Balsano et al. (cur.), *Le cadeau du village Musiche e Studi per Amalia Collisani*, Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari, Palermo, pp. 439-72.

RAGNARD, Isabelle (2014), *Yvette Guilbert (1865-1944) 'consœur en érudition' des médiévistes*, in *Musicantica – La musique ancienne: entre historiens et musiciens*, dir. Rémy Campos et Xavier Bisaro, Droz-Haute Ecole de Musique de Genève (HEM), Genève, pp. 371-429.

RAMAZZOTTI, Marinella (2007), *Mille e una voce*, in A. Cannas, A. Floris et al. (cur.), *Cantami di questo tempo...*, pp. 309-17.

REVERBERI, Gian Franco (2017), *La testa nel secchio. Tenco, Paoli, Lauzi, Ciampi, Dalla. Le mie figuuate in compagnia dei cantautori*, Iacobelli, Roma.

ROMANA, Cesare (1965), *Fabrizio: un cantautore tra rinascimento e cronaca nera*, «Musica e dischi», settembre 1965.

ID. (1969), *Sono stati jellati i liguri nella ligure Sanremo*, «Il lavoro», 8 febbraio.

ID. (1970), *Note di copertina*, in De André, Vol. 1° (seconda edizione), Bluebell Records BB LP 39, LP.

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

- ROTA, Ornella (1965), *L'umanista della canzone*, «Stampa sera», 6 agosto.
- SELMI, Aristide (1969), *Il cantautore che non sa cantare in pubblico*, intervista a F. De André, ora in C. Sassi, W. Pistarini (cur.), *De André talk*, pp. 98-101.
- SALVESTRONI, Simonetta (2007), *De André, gli autori russi e il mondo contemporaneo*, in A. Cannas, A. Floris et al. (cur.), *Cantami di questo tempo...*, pp. 149-55.
- SANTINI, Fabio (1981), *Nell'ultimo LP di De André vanno a braccetto i pastori sardi e gli indiani*, «Sorrisi e Canzoni TV», 18 settembre, ora in C. Sassi, W. Pistarini (cur.), *De André talk*, pp. 246-48.
- SANTORO, Marco (2002), *What is a "cantautore?" Distinction and authorship in Italian (popular) music*, «Poetics», 30/1-2, pp. 111-32.
- ID. (2010), *Effetto Tenco. Genealogia della canzone d'autore*, Il Mulino, Bologna.
- SARAMAGO, José (1997a), *L'anno della morte di Ricardo Reis*, traduzione di R. Desti, Einaudi, Torino.
- ID. (1997b), *Oggetto quasi. Racconti*, traduzione di R. Desti, Einaudi, Torino.
- SASSI, Claudio, Walter Pistarini (2008 cur.), *De André talk. Le interviste e gli articoli della stampa d'epoca*, prefazione di L. Ceri, Coniglio, Roma.
- SAVONA, Antonio Virgilio, Michele Luciano Straniero (1980), *I canti del mare nella tradizione popolare italiana*, Mursia, Milano.
- SCOTT, Derek B. (2009 ed.), *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, Ashgate, Farnham.
- SERIANNI, Luca (1994), *Presentazione*, in G. Borgna, L. Serianni (cur.), *La lingua cantata...*, pp. III-X.
- SGARELLA, Manuel (2017), *"Quando De André scelse la mia foto per la copertina di Anime Salve"*, intervista a Isabel Lima, «Varesenews» 13 gennaio.
- SIMONTON, Dean Keith (2003), *Creative Cultures, Nations and Civilisations: Strategies and Results*, in Paul Paulus, Bernard Nijstad (eds.), *Group Creativity: Innovation Through Collaboration*, Oxford University Press, Oxford, pp. 304-25.
- SINOPOLI, Alessandro (2005), *Anime salve: un esempio di ricerca etnografica applicata ai popular music studies*, in Laura Leante (cur.), *Etnomusicologia e studi di popular music: quale possibile convergenza?* Atti on-line del XI Seminario Internazionale di Etnomusicologia. Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati della Fondazione "Giorgio Cini" Venezia, gennaio 2005.
- ID. (2006), *Fabrizio De André. Anime salve*, Auditorium, Milano.
- SOMIGLI, PAOLO (2005 cur.), *Popular Music: Aspetti e problemi*. Contributi dal seminario *La musica di consumo in Italia: economia, sociologia, stile*, LIM, Lucca.

- ID. (2009), *Messaggi nelle parole, messaggi nella musica. Una lettura della "Buona novella" di Fabrizio De André*, in «Venezia Musica», VI, n. 27, marzo-aprile.
- ID. (2010), *La canzone in Italia. Strumenti per l'indagine e prospettive di ricerca*, Aracne, Roma.
- ID. (2015), *L'arrangiamento come produttore di senso. Due esempi e una riflessione in prospettiva didattica*, in Andrea Ciccarelli, Mary Migliozi, Marianna Orsi (cur.), *Musica pop e testi in Italia dal 1960 a oggi*, Longo, Ravenna, pp. 29-40.
- STABILE, Alberto (1994), *I «Vendicatori» d'Israele. Terrore contro la pace*, «la Repubblica», 15 settembre, p. 15.
- STRANIERO, Michele L., Sergio Liberovici, Emilio Jona, Giorgio De Maria (1964), *Le canzoni della cattiva coscienza. La musica leggera in Italia*, prefazione di Umberto Eco, Bompiani, Milano.
- STRUKUL, Matteo (2005), *Intervista a Massimo Bubola*, «RootsHighway» (portale on line): <http://www.rootshighway.it/speciali/bubola.htm> (consultato il 26/09/2019).
- SUSANNA, Giancarlo (1990), *Stormy Weather. Intervista a De André*, «Music», autunno 1990.
- TAGG, Philip (1979/2000), *Kojak: 50 seconds of television music: toward the analysis of affect in popular music*, Mass Media Music Scholars' Press, New York.
- ID. (1994), *Popular music: da Kojak al Rave. Analisi e interpretazioni*, a cura di R. Agostini e L. Marconi, CLUEB, Bologna.
- ID. (2012), *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-musos*, The Mass Media Music Scholars' Press, New York & Huddersfield.
- TE., C. (1970), *Intervista con il cantautore genovese De André: «Sono un esibizionista che vive con un senso di colpa»*, «Corriere Mercantile», 3 dicembre.
- THOMPSON, Paul, Brett Lashua (2012), *Producing music, producing myth? Creativity in Recording Studios*, «IASPM@journal», Vol. 6, n. 2., pp. 70-90.
- TOMATIS, Jacopo (2019), *Storia culturale della canzone italiana*, il Saggiatore, Milano.
- TONANI, Elisa, Franco Cesati (2005 cur.), *Storia della lingua italiana e storia della musica: italiano e musica nel melodramma e nella canzone*, atti del 4. Convegno ASLI, Associazione per la storia della lingua italiana, Sanremo, 29-30 aprile 2004, Firenze.
- TORTAROLO, Renato (2008), *De André e Fossati, quella volta con Faber*, intervista a I. Fossati, «Il Secolo XIX», 21 dicembre.
- TOYNBEE, Jason (2003), *Music, Culture, and Creativity*, in M. Clayton, T. Herbert et. al. (2012 eds.), *The cultural study...*, pp. 102-12.

- TURINO, Thomas (2000), *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*, University of Chicago Press, Chicago.
- ID. (2008), *Music as Social Life: The Politics of Participation*, University of Chicago Press, Chicago.
- VALDINI, Elena (2007 cur.), *Volammo davvero. Un dialogo ininterrotto*, postfazione di D. Fo, Rizzoli, Milano.
- ID. (2009 cur.), *Tourbook: Fabrizio De André 1975/98*, con la partecipazione di P. Morgia, Chiarelettere, Milano.
- ID. (2012 cur.), *Ai bordi dell'infinito. Saggi e testimonianze attorno al pensiero di Fabrizio De André*, Chiarelettere, Milano.
- VALTORTA, Luca (2019), *Quando Francesco De Gregori andò a stare a casa di Fabrizio De André: "Belin, vieni a scrivere da me!"*, «la Repubblica», 9 gennaio: <https://bit.ly/2RkHHG7> (consultato il 16/06/2019).
- VASSALLI, Sebastiano (1993), *Il Cigno*, Einaudi, Torino.
- VEALE, Tony, Kurt Feyaerts, Charles Forceville (2013 eds.), *Creativity and the Agile Mind A Multi-Disciplinary Study of a Multi-Faceted Phenomenon*, de Gruyter, Berlin.
- VIVA, Luigi (2000), *Non per un Dio ma nemmeno per gioco. Vita di Fabrizio De André*, Feltrinelli, Milano.
- ID. (2018), *Falegname di parole. Le canzoni e la musica di Fabrizio De André*, Feltrinelli, Milano.
- VON APPEN, Ralf, André Doehring, Dietrich Helms, Allan F. Moore (2005 eds.), *Song Interpretation in 21st Century Pop Music*, Burlington (VT), Ashgate.
- WARNER, Timothy (2009), *Approaches to Analysing Recordings of Popular Music*, in Scott, Derek B., *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, pp. 130-45.
- WICKE, Peter (1990), *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*, trans. Rachel Fogg, Cambridge University Press.
- WILLIAMS, Justin A. (2014), *Theoretical Approaches to Quotation in Hip-Hop Recordings*, «Contemporary Music Review», Vol. 33/2, pp. 188-209.
- WILLIAMS, Katherine, Justin A. Williams (2016 eds.), *The Cambridge Companion to the Singer-songwriter* (2016), Cambridge University Press, Cambridge.
- ZAGORSKI-THOMAS, Simon (2014), *The Musicology of Record Production*, Cambridge University Press, Cambridge.
- ZAK, Albin J. (III) (2001), *The Poetics of Rock. Cutting Tracks, Making Records*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London.

ZANDA, Antonello (2007), *La lingua nomade dell'emozione*, in A. Cannas, A. Floris et al. (cur.), *Cantami di questo tempo...*, pp. 95-126.

ZULIANI, Luca (2010), *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Il Mulino, Bologna.

ZUMTHOR, Paul (1984), *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Il Mulino, Bologna. [ed. or. *Introduction à la poésie orale*, Editions du Seuil, Paris 1984].

ID. (1992), *Prefazione*, in C. Bologna, *Flatus vocis*, pp. VII-X.

DISCOGRAFIA

- AMROUCHE, Taos (1976 cur.), *I canti dell'Atlas*, Arion FARN 1048, LP.
- BRASSENS, Georges (1952), *Georges Brassens chante les chansons poétiques (...et souvent gaillardes) de... Georges Brassens*, Polydor 530.011, LP.
- ID. (1954), *Interprète Ses Dernières Compositions, 2ème Série*, Polydor 530.024, LP.
- ID. (1954), *Vol. 3*, Polydor 530.033, LP.
- ID. (1960), *N. 7*, Philips B 76.488 R, LP.
- ID. (1972), *Fernande*, Philips 6332 116, LP.
- BUENO, Caterina (1976), *Il trenino della Leggera*, Fonit Cetra LPP302, LP.
- CAPOSSELA, Vinicio (2000), *Canzoni a manovella*, CGD East West – 8573836622, CD.
- CARPITELLA, Diego, Pietro Sassu, Leonardo Sole (1973), *Musica Sarda Vol. 3 (Music Of Sardinia) – Canti e Danze Tradizionali (Traditional Songs & Dances Of Sardinia)*, Albatros VPA 8152, 3LP.
- COHEN, Leonard (1967), *Songs of Leonard Cohen*, Columbia CS 9533, LP.
- ID. (1971), *Songs of Love and Hate*, Columbia C 30103, LP.
- CONTE, Paolo (1981), *Paris Milonga*, RCA Italiana PL 31581, LP.
- DE ANDRÉ, Fabrizio (1961), *La ballata dell'eroe / La ballata del Miché*, Karim KN 103, 45gg.
- ID. (1963), *Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers / Il fannullone*, Karim KN 177, 45gg.
- ID. (1964), *La guerra di Piero / La ballata dell'eroe*, Karim KN 194, 45gg.
- ID. (1964), *Valzer per un amore / La canzone di Marinella*, Karim KN 204, 45gg.
- ID. (1965), *La città vecchia / Delitto di paese*, Karim KN 209, 45gg.
- ID. (1965), *Per i tuoi larghi occhi / Fila la lana*, Karim KN 206, 45gg.
- ID. (1966a), *La canzone dell'amore perduto / La ballata dell'amore cieco (o della vanità)*, Karim KN 214, 45gg.

- ID. (1966b), *Tutto Fabrizio De André*, Karim KLP 13, LP.
- ID. (1967), *Via del campo / Bocca di rosa*, Bluebell Records BB 3187, 45gg.
- ID. (1967), *Vol. 1°*, Bluebell Records BB LP 39, LP.
- ID. (1968), *Tutti morimmo a stento*, Bluebell Records BB LPS 32, LP.
- ID. (1970a), *La buona novella*, Produttori Associati PA/LPS 34, LP.
- ID. (1970b), *Il pescatore / Marcia nuziale*, Liberty LIB 9065, 45gg.
- ID. (1972), *Suzanne / Giovanna D'Arco* (1972), Produttori Associati PA/NP 3216, 45gg.
- ID. (1973), *Storia di un impiegato*, Produttori Associati PA/LP 49, LP.
- ID. (1974), *Canzoni*, Produttori Associati PA/LP 52, LP.
- ID. (1975), *Volume 8*, Produttori Associati PA/LP 54, LP.
- ID. (1978), *Rimini*, Ricordi SMRL 6221, LP.
- ID. (1979), *Fabrizio De André in concerto – Arrangiamenti PFM*, Ricordi SMRL 6344, LP.
- ID. (1980), *Fabrizio De André in concerto – Arrangiamenti PFM*, Vol. 2, Ricordi ORL 8431, LP.
- ID. (1980), *Una storia sbagliata / Titti*, Ricordi SRL 10926, 45gg.
- ID. (1981), *Fabrizio De André (Indiano)*, Ricordi SMRL 6281, LP.
- ID. (1984), *Crêuza de mä*, Ricordi SMRL 6308, LP.
- ID. (1990), *Le nuvole*, Ricordi STVL 6444, LP.
- ID. (1991), *1991 Concerti*, Fonit Cetra TAL 1003, 2 LP.
- ID. (1996), *Anime salve*, BMG-Ricordi STVL 392351, LP.
- ID. (1999), *De André in concerto*, Nuvole Production S.r.l. 74321974432, CD.
- ID. (2005), *In direzione ostinata e contraria*, a cura della Fondazione De André, Nuvole Production S.r.l. 82876752322, 3CD.
- ID. (2017), *Tu che m'ascolti insegnami*, a cura della Fondazione De André, Sony Music 88985488272, 4CD Bookset.
- DE GREGORI, Francesco (1974), *Alice non lo sa*, RCA Italiana TPL1 1010, LP.
- DE GREGORI, Francesco, Antonello Venditti (1972), *Theorius Campus*, it ZSLT 70007, LP.
- GIUFFRÉ, Jimmy (1997), *The Complete Capitol & Atlantic Recordings of Jimmy Giuffré*, MOSAIC MD6-176, CD.
- GUCCINI, Francesco (1976), *Via Paolo Fabbri 43*, Emi 3C 064 18188, LP.
- I NURAGHI DI SESTU (1976), *Canti popolari del folklore sardo*, maestro adattatore elaboratore e direttore del coro G. Piroddi, Fonit Cetra CTL1003, LP.
- IS CANTORES (1976), *La mia città*, Dischi Ricordi ORL 8052, LP.

- JANNACCI, Enzo (1968), *Vengo anch'io. No tu no*, ARC ALP 11007, LP.
- LOLLI, Claudio (1972), *Aspettando Godot*, Columbia 3C 064-17814, LP.
- MONTAND, Yves (1955), *Chansons populaires de France*, Odeon OSX 110, LP.
- NEW TROLLS (1968), *Senza orario, senza bandiera*, Fonit-Cetra LPX3, LP.
- PRUDENTE, Oscar (1966), *Dormi dormi / Sciogliti i capelli / Perdona ti prego signore*, Jolly J 20405, 45gg.
- STEELEYE SPAN (1971), *Ten Man Mop, or Mr. Reservoir Butler Rides Again*, Pegasus PEG 9, LP.
- WINDERLING, Luciano Noel (1972), *Viva la rosa*, Numero Uno ZSLN 55014, LP.

FILM E DOCUMENTARI

- BERTOLUCCI, Bernardo (1976 dir.), *Novecento*, con Robert De Niro, Gérard Depardieu, Produzioni Europee Associati, Les Productions Artistes Associees, Artemis Film.
- BIGONI, Bruno, Romano Giuffrida (1999 dir.), *Faber*, film documentario.
- CABIDDU, Gianfranco (1989 dir.), *Disamistade*, con Joaquim de Almeida, Massimo Dapporto, Cooperativa Lavoratori Cinema e Teatro, Italia.
- FACCHINI, Luca (2018 dir.), *Fabrizio De André – Principe libero*, con da Luca Marinelli, Valentina Bellè, Elena Radonicich ed Ennio Fantastichini, sceneggiatura di Francesca Serafini e Giordano Meacci, Nexo Digital, Rai Cinema e Bibi Film.
- FONDAZIONE DE ANDRÉ/Rai Trade (2011), *Dentro Faber*, in collaborazione con «Corriere della Sera» e «Tv Sorrisi e Canzoni», 8 Voll., DVD.
- PASOLINI, Pier Paolo (1964 dir.), *Il Vangelo secondo Matteo*, con Enrique Irazoqui, soggetto di Pier Paolo Pasolini, Arco Film (Roma) / Lux Compagnie Cinématographique de France (Parigi).

INTERVISTE REALIZZATE

Maurizio Camagna

Milano, 6 ottobre 2018 (e successive comunicazioni e-mail).

Famiglia Centanaro

Genova, settembre 2018 (e successivi contatti telefonici).

Dori Ghezzi

Milano, 15 aprile 2019); Siena, 13-14 maggio 2019 (e successive comunicazioni telefoniche).

Mark Harris

Milano, 11 marzo 2017; 16 febbraio 2019 (conversazione telefonica).

Paolo Iafelice

15 febbraio 2019 (intervista telefonica).

Pasquale Minieri

Venezia, 25 gennaio 2019; Roma, 7 febbraio 2019.

Gian Franco e Gian Piero Reverberi

maggio 2018 (conversazioni telefoniche e successive comunicazioni e-mail).