

“Le donne, i cavalier, l’arme, gli amori”: lingua e poetica del primo Fabrizio De André

Federica IVALDI (Siena)¹

Summary

The essay shows how De André, from the very beginning, bases his career as a singer-songwriter on the opposition to the alleged ‘Italian song’ model. Compared to the latter, lighter and more consumeristic, De André presents himself as a minstrel engaged in the choice of themes and attentive to the message. To distinguish himself, De André ‘invents’ his own personal medieval tradition, partly drawn from the French *chansonniers*, and partly founded on literary sources. At the same time, he succeeds in distinguishing himself from the nascent author song, above all, for its apparently more traditional use of the language, for the sought-after vocabulary, which is often far from being colloquial, and for the recourse to closed metric forms.

Cantautore, a modo suo

Se si pensa al primo De André, subito una folla di personaggi compone un ampio affresco: Marinella, il Miché, Bocca di Rosa, Geordie, Piero, il fannullone e il vecchio professore; quanto alle categorie di tempo e spazio, si può essere indecisi fra una moderna ambientazione cittadina – assimilabile ai vicoli di Genova – e una meno definita quinta arcaica e campestre, fatta di castelli, prigionieri, parchi, ma anche fonti, fiumi e pozzi. Amori mercenari da una parte, battaglie, dame ed eroi dall’altra. In mezzo, le immagini in bianco e nero di Fabrizio – come si faceva chiamare sulle copertine dei 45 giri di allora – spesso in posa da menestrello, un po’ scapestrato e un po’ esistenzialista.

Tolti i peccati di gioventù con cui strizzava l’occhio a Modugno (“Nuvole barocche” e “E fu la notte”, 1960), la “Ballata del Miché” e la “Ballata dell’eroe” (1961) fissano il repertorio di temi e personaggi, ma anche il metodo compositivo e lo stile poetico-musicale ‘De André doc’: gusto ‘medievale’ allargato nella scelta delle melodie; arrangiamento ridotto quasi esclusivamente ad un accompagnamento di chitarra, secondo la nascente estetica del ‘cantante chitarrista’; stile musicale individuabile nella regolarità del pattern di accordi e ancora riconoscibile, a distanza di anni, nella scelta di particolari tonalità e movimenti armonici (Cosi/

Ivaldi 2011, 172-173 e 189); ritmo ben scandito da ballata popolare; voce calda e dizione pulita; forma metrica chiusa e regolare, cadenzata da rime e assonanze; gusto per la ripetizione e la variazione lessicale; scelta di temi, prospettive e personaggi marginali e insoliti; modalità di composizione assimilabili all’antico ‘modo per cantar sonetti’ (La Via 2006, 166-170).

Gli elementi che caratterizzano il lavoro dei primi cantautori – usando una categoria critica che allora stava appena nascendo – sono già riconoscibili, anche se declinati in modo personale: è tipica, in continuità con gli *chansonniers* d’oltralpe, la scelta della chitarra, sostituita a volte da De André con un più medievale liuto; come la scuola genovese, intellettuale e un po’ *bohémien*, Fabrizio intende rinnovare la canzone italiana sul modello della *chanson* francese, percepita “come una forma di poesia”, “frutto del genio di un singolo talento” (Tomatis 2019, 155), grimaldello per introdurre nel campo della canzone i complicati concetti di ‘arte’ e di ‘autore’; certamente, di conseguenza, la qualità letteraria dei testi è molto elevata; come i colleghi ha l’intento di “evita[re] la vocalità tenorile e quella da stornellatore tipiche della canzone del Trentennio” ma non si può certo dire che – col suo noto birignao – abbia “una dizione più naturale e una voce [...] non impostata” (Tomatis 2019, 195); anche lui allarga i confini tematici della canzone, ma non sempre a favore di situazioni più quotidiane e basse; infine, sul piano linguistico, si distanzia dalle strategie desuete e fintamente poetiche delle canzonette, ma non è detto che adotti “un italiano standard, quotidiano, che evit[i] tanto gli arcaismi quanto le forme poetiche di repertorio di apocopi, elisioni, inversioni riconoscibili nelle canzoni del periodo precedente” (Tomatis 2019, 195). Lo dimostra, ad esempio, il passaggio da una versione più vicina al parlato a quella definitiva, decisamente più letteraria, dell’ultima strofa della “Ballata dell’eroe”, dove non solo elimina l’espressione “il suo uomo”, ma instaura il parallelismo antitetico ‘soldato vivo / eroe morto’ e inserisce un più rigido sistema di rime, se pur imperfette.

Ma chi lo amava
non voleva un eroe
ma solo il suo uomo
che adesso è lontano
più della luna
(Appunto preparatorio)

Ma lei che lo amava
aspettava il ritorno
di un soldato vivo;
di un eroe morto
che ne farà?
(Versione definitiva)

Questioni di metodo

L’appunto fa parte di alcune fra le più antiche carte conservate nell’Archivio del Centro Interdipartimentale di Studi Fabrizio De André depositato presso la Biblioteca di Area Umanistica dell’Università degli Studi di Siena (d’ora innanzi AFDA, cf. Fabbrini/Moscadelli 2012), che riguardano proprio questa canzone e mostrano il passaggio dall’idea iniziale alla versificazione, proponendo diverse varianti (AFDA IV/186; H.8-9; 17; 19-22; 24; 26; la carta trascritta è la H.8). Anche se purtroppo manca la componente musicale, una semplice lettura

ad alta voce di quelle prove dimostra che lo schema ritmico doveva essere già composto perché, nel susseguirsi delle parole, lo schema degli accenti è già saldamente definito.

A proposito del metodo compositivo di De André (cf. Così/Ivaldi 2011, 27-36; Marucci 2009b), è molto famosa una sua dichiarazione rilasciata a “Rossana” nel ‘67:

Leggendo una novella, un libro o semplicemente un giornale, mi viene improvvisamente l’idea per un testo. Allora, per ricordarla, faccio una stesura in prosa. Poi, in base a questo schema, che può essere allegro, drammatico o ironico, secondo l’impulso che l’ha ispirato, invento la musica alla chitarra; quindi leggendo la prosa scritta prima, faccio i versi in rima. (De André in Sassi/Pistarini 2008, 36)

De André dice, contemporaneamente, due cose che mandano in crisi la consueta (e consunta) domanda se nasca prima il testo o la musica: sostiene che l’idea creativa è sempre prima di tutto di natura verbale ma anche che la redazione definitiva del testo è solo l’ultima tappa. In mezzo, quasi sempre con la collaborazione di altri musicisti, si collocano la creazione della linea melodica e la composizione del pattern armonico.

Ho ancora vivido il ricordo della bocca spalancata di due gentili italianiste – raccontava Franco Fabbri molti anni fa – [...] mentre Pietro Milesi spiegava che in una fase già avanzata di *Anime Salve* Fabrizio in certe canzoni cantava più volte la stessa strofa perché non aveva ancora finito il testo. (Fabbri 2003, 16)

In realtà la cosa non stupisce affatto: da sempre chi compone poesia per musica – cantori, librettisti, parolieri e cantautori – è guidato da uno schema ritmico desunto dalla melodia, che gli addetti ai lavori chiamano mascherina; nulla di strano, dunque, nel riempire con le parole una scatola metrico-ritmica preesistente. Meno scontati, invece, sono l’ossessivo *labor limae* documentato dalle carte di De André e la sua capacità di programmare con assoluta precisione il contenuto delle singole strofe (o delle varie sezioni, quando le forme della ballata tendono a complicarsi, moltiplicarsi o scardinarsi nel corso della sua produzione).

Se le carte riguardanti la “Ballata dell’eroe” non bastassero a dimostrare come le tappe della composizione della canzone fossero proprio quelle descritte dal cantautore e quale fosse il suo lavoro sul testo, si potrebbero cercare altre prove. Nell’archivio senese è conservato un quaderno che riporta in bella copia – con tanto di indicazione della tonalità d’esecuzione – i testi per *Volume 1* (1967), e fra questi “Bocca di Rosa” (AFDA IV/197 I. 4-5): alcune strofe sono ancora incomplete, altre sono poi scomparse, di alcune ci sono varianti, di altre non esiste una sola parola. Per ogni verso ancora da comporre, una riga bianca. È un segno inequivocabile della preesistenza della scatola ritmico-melodica al testo verbale: De André sa che la canzone sarà scandita in blocchi di tre quartine (AAB) e che i blocchi saranno sei; sa che una quartina isolata in chiusa conterrà la notazione ironica su “l’amore sacro e l’amor profano”; sa esattamente di cosa parlerà in ciascuna di quelle strofe e in quale successione; sa quanti versi dovrà impiegare.

Pur con l’eccezione di qualche canzone, lo stesso metodo di lavoro resta invariato nel tempo, dalla semplicità delle prime ballate fino all’esplosione degli arrangiamenti degli ultimi album; lo dimostrano gli appunti preparatori per “Sinàn Capudàn Pascià” (*Creuza de Mä*, 1984), canzone dalla struttura metrica e musicale ben più complessa di “Bocca di Rosa”; anche qui il lavoro di composizione parte da una complicatissima tabella in cui De André elenca nella giusta successione l’alternarsi di tre blocchi musicali – diversi per melodia, ritmo e arrangiamento – il numero di versi di cui ciascuno sarà composto e il tema che, nel susseguirsi della vicenda, dovranno trattare (cf. Ivaldi 2015). Anche qui l’articolazione del contenuto della canzone è definita prima del testo e la scatola ritmico-melodica è già pronta ad accoglierlo.

Secondo le categorie di Curt Sachs, le canzoni di De André non sono assimilabili ai canti *patogenici* (“originati direttamente dall’emozione senza bisogno della parola”) ma a quelli *logogenici* “nat[i] soprattutto in funzione della parola” (Sachs 1962, 72), come le recitazioni liturgiche, i repertori dei cantastorie e le “innumerevoli altre forme di canto in cui il ruolo della musica si riduce a mero veicolo della parola” (La Via 2006, 24). Come un cantastorie, infatti, che segue antichi *modi*, semplici moduli melodici, per intonare forme strofiche chiuse, anche De André compone su un pattern ritmico predefinito puntando sempre al messaggio da trasmettere, alla storia da narrare.

Il rinnovamento passa per il Medioevo

Proprio così, e non a caso, si presenta Fabrizio in quegli anni: “trovatore” o “cantastorie, cantafavole” (Sassi/Pistarini 2008, 27 e 28), “cantautore del Trecento” (Anonimo 1965) o “cantautore fra Rinascimento e cronaca nera”, “umanista della canzone”, “menestrello in microsolco” o “cantautore medioevale”, si dice ispirato “alla prima poesia, quella dei giullari e dei cavalieri”, “grande appassionato della storia del Medioevo [che] fa rivivere nelle sue canzoni il fascino e il sapore musicale di quel tempo” (Sassi/Pistarini 2008, 17, 16, 28, 31, 27, 31).

La prima fase della produzione del cantautore allude spesso a una tradizione medievale in modo tanto esplicito quanto filologicamente (e cronologicamente) creativo. Certamente riconducibile alla “infatuazione rinascimentale, pre-tonale” (Fabbri 1997, 164) che colpì numerosi colleghi negli anni Sessanta, la medievalità delle prime prove di De André sembra tuttavia più profonda e si esplica a diversi livelli.

In primo luogo, come visto, è un fortunato *topos* critico, una strategia giornalistico-pubblicistica di autopresentazione funzionale a dimostrare una “specifico componente identitaria e stilistica, francofila e neo-trobadorica” (La Via 2011, 69); il menestrello suggerisce un’idea antica di canto come narrazione di storie che vale la pena di sottrarre alla polvere dell’oblio, è dunque funzionale a proporre idee precise e personali sulla natura e il ruolo della canzone. Grazie a De André – e con la mediazione del Club Tenco – la parola ‘cantautore’ quasi si sovrappone a ‘cantastorie’ o ‘menestrello’, con i corollari che comporta:

la canzone d’autore è una forma di poesia, anche se Fabrizio ha sempre rifiutato l’etichetta di poeta; il messaggio è più importante della musica, considerata un mezzo per la trasmissione del significato.

Secondariamente, è possibile rintracciare nelle sue canzoni degli anni Sessanta, più che in quelle dei colleghi, un sapore medievale, per quanto allargato, tanto nella composizione della musica (La Via 2011) quanto nella costruzione del testo verbale (Ivaldi 2012), nella scelta dei temi, nel lessico, nelle forme strofiche chiuse esibite dai titoli *Canzone e Ballata*. Ad un ulteriore e più profondo livello, è lo stesso metodo compositivo delle sue canzoni, mediato dall’apprendistato brassensiano, che presenta caratteristiche trobadoriche: le prime ballate seguono un principio di tipo *strofico* (sia dal punto di vista testuale che musicale), *cumulativo* (dal momento che il valore, il senso e l’intensità emotiva crescono stanza dopo stanza) e *logogenico*. A questi piani, già individuati da Stefano La Via, va aggiunto un ulteriore elemento, latamente trobadorico, che riguarda la poetica di Fabrizio De André e la funzione etica e civile che attribuisce alla canzone (Ivaldi 2011).

È soprattutto sul versante letterario e linguistico – quello che qui più ci interessa – che viene, come prevedibile, la prima e più evidente conferma della medievalità di buona parte del primo immaginario poetico deandreiiano. Se la “Ballata dell’eroe” ammiccava all’antico ma era sospesa in un clima senza tempo, “Fila la lana” (1965) ripropone lo stesso tema in chiave esplicitamente medievale. Nonostante si tratti del rifacimento di una canzone di Robert Marcy incisa da Jacques Douai (“File la laine”, 1955), nelle interviste dell’epoca e nei *credits* del 45 giri la canzone è presentata come intonazione originale di un canto antico di “ignoto [del] xv secolo”. L’età di mezzo è evocata inoltre dalla situazione descritta e dall’ambientazione, dal lessico e dalla scelta di espressioni volutamente arcaiche. Si parla di una “guerra di Valois”, di “palazzi” e “città” difesi da “mura”, di una “dama” abbandonata, di “cavalieri” e del loro anacronistico armamentario (la “maglia” e l’“armatura ben temprata”); si usano espressioni come “prode” per ‘coraggioso’ o “presti” per ‘rapidi’.

Anche “La morte” (*Volume 1*, 1967), che pure si apre echeggiando il contemporaneo Cesare Pavese (“Verrà la morte e avrà i tuoi occhi”, aveva scritto il poeta per Constance Dowling nel 1950), ammicca al Medioevo² e all’amato François Villon attraverso la doppia mediazione³ di George Brassens e del parnassiano Théodore de Banville. Il testo, gnomico e universale come una predica medievale, è un monito rivolto a uomini e donne di ogni estrazione sociale sul fatto che la morte “verrà senza dare avvisaglia” e senza fare distinzioni di sorta. La canzone fa ricorso a situazioni e personaggi smaccatamente cavallereschi: la “battaglia”, che si estende “dal suolo d’Oriente alla Francia” col suo strascico di “guerrieri, lance, stragi”, e “vanto” sui nemici; il “corno” e il “tamburo”; la “madonna” che bagna le “membra stupende” in una “limpida fonte”; i “notabili”, i “conti”, gli “straccioni” col “cilicio” o la “gogna”... secondo l’immaginario da battaglia e il lessico tipici del De André del periodo.

“Il re fa rullare i tamburi” (*Volume 3*, 1968), “canzone popolare francese del XIV secolo”, di nuovo esibisce una fonte medievale, se non fittizia quantomeno mediata (questa volta da Yves Montand).⁴ Anche qui compaiono personaggi da fiaba (il “re”, il “marchese”, le “dame”); situazioni antiche (“il re fa rullare i tamburi” perché “vuol sceglier fra le dame un

nuovo e fresco amore”), espressioni antiquate nel lessico e nella sintassi (la “graziosa”, la “favorita”, “signora sì compita, v’intimerei prudenza, d’amor la sofferenza”).

Ancora a un Medioevo allargato guardano molte altre canzoni del periodo: “Il testamento” (1963), ispirato al famoso “Lais” di Villon e la “Ballata degli impiccati” (*Tutti morimmo a stento*, 1968), tratta dall’“Épitaphe Villon”; il “Valzer per un amore” (1964) ispirato al XXIV dei *Sonnets pour Hélène* (1578) di Pierre Ronsard; “Geordie” (1966), traduzione di una *ballad* popolare inglese, risalente presumibilmente al XVI secolo; “Nell’acqua della chiara fontana” (*Volume 3*, 1968), traduzione della brassensiana “Dans l’eau de la claire fontaine” (*Le temps ne fait rien à l’affaire*, 1961; cf. La Via 2011, 83-90); per chiudere, “S’i’ fosse foco” (*Volume 3*, 1968) che, seguendo esempi d’oltralpe, attinge esplicitamente alla letteratura, musicando il più famoso sonetto di Cecco Angiolieri.

A cosa serve tutto questo Medioevo? Perché tanto interesse? In primo luogo De André lo associa alla cultura francese e alle parole degli *chansonniers* che gli servono a contrastare o quantomeno a segnare una distanza dalla canzone tradizionale italiana, inserendosi nel solco di un’altra tradizione. “Aggiornando le fascinazioni francofile dei primi cantautori in una direzione meno esistenzialista e più medievaleggiante” (Tomatis 2019, 385), insomma, De André definisce il proprio campo.

Vero o presunto che sia, poi, il Medioevo è un luogo dell’immaginario, che offre a De André l’occasione di una ricerca tematica impegnata e originale: specchio straniante del contemporaneo, gli consente di far spazio ai temi che gli stanno a cuore (primo fra tutti quello antimilitarista, ma anche l’ipocrisia borghese, la vanità del potere, la purezza dei diseredati), di giocare col rovesciamento ‘carnealesco’ dei valori convenzionali.

Il Medioevo è infine lo schermo che gli consente di esibire modelli letterari colti (magari nascondendone le più vicine fonti musicali). Il recupero di temi, forme e modelli arcaici è funzionale all’operazione di nobilitazione della canzone, così come il ricorso all’immagine del menestrello cantastorie: fare riferimento a una letteratura alta ed antica e riproporla in termini di lessico e sintassi è infatti un ottimo modo per sottolineare la propria distanza da certe “insulsaggini da balera suburbana” (De André in Sassi/Pistarini 2008, 45) di molte canzoni sanremesi e, allo stesso tempo, per segnare uno scarto anche dalle scelte modernizzanti di altri cantautori.

Con falsa modestia, De André si dichiara vicino a una “cultura da banchi del liceo, in specie quella storica che va dal ‘400 all’ ‘800” (Sassi/Pistarini 2008, 23); una cultura da banchi di liceo della quale è fiero, nonostante l’autoironia, e che esibisce più volentieri delle fonti musicali francesi, decisamente più *pop*. Senza nulla togliere alle onnivore e numerosissime letture di De André, che le prime fonti di ispirazione venissero davvero da una “cultura da banchi del liceo” è confermato da un documento risalente ai primi anni Sessanta (AFDA IV/220 p.81-82), che riporta titoli e citazioni di poesie probabilmente estratte da un’antologia scolastica e poi riecheggiate in canzoni successive;⁵ inaugura subito quella poetica del “saccheggio” (Marrucci 2009a) che caratterizzerà sempre il suo rapporto vitale con la letteratura, primo nutrimento per le sue canzoni.

Il Medioevo della vulgata è un’epoca dalla sensibilità monolitica, in cui amore, onore, sentimento religioso rivestono ruoli e implicano codici di comportamento precisi, siano essi sanciti dalle *laude*, dagli *exempla*, dalle predicazioni, dai trattati o dalla narrativa epico-cavalleresca. De André attinge in realtà più volentieri al genere realistico-giocoso e si ritaglia un proprio controcanone carnevalesco che indica come medievale anche se evidentemente deborda da precise periodizzazioni e cronologie. François Villon o Cecco Angiolieri, Dante, Pierre de Ronsard o François de Malherbe, la poesia popolare francese o le ballate inglesi, Brassens o Cohen, tutti diventano ugualmente medievali, purché concorrano a sbugiardare un passato ipocrita e conformista esattamente come il mondo borghese contemporaneo.

Carlo Martello ovvero l’“intendimento letterario”, in forma di parodia

Da questo punto di vista è chiaro l’intento che muove “Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers” (1963), scritta con l’amico Paolo Villaggio, la più medievale e allo stesso tempo la meno antica delle canzoni del periodo.

[Carlo Martello] Rientra in una serie di canzoni attraverso le quali mi prefiggo di smantellare una certa mitologia costruita da sempre sulle spoglie dei personaggi storici. [...] Ho voluto dimostrare che la pretesa santità di costumi che molti riferiscono al Medioevo non fu in pratica che pura apparenza, in realtà la corruzione c’era quanto oggi. (De André in Sassi/Pistarini 2008, 34)

Come in molte canzoni del periodo, “il traliccio medievale [...] risulta farcito di elementi più o meno moderni che lo rivitalizzano e ne rendono la fruizione di piena attualità” (Carrai 2011, 109). Sotto la patina storica e il divertimento letterario, infatti, il tema è attuale: la tronfia presunzione e la rabbia meschina del potente cui tutto è dovuto; ma questo potente è niente meno che il paladino di Francia, schernito per via di letteratura.

L’intero testo è costruito affidandosi a uno stile arcaizzante, fintamente aulico ed elegante che, secondo uno dei metodi tradizionali del comico parodico, cozza violentemente con il contenuto basso della canzone. Il contrasto è attivo nel lessico, in cui i termini alti e gli arcaismi (“cimiero”, “gaudio”, “desio”, “repente”, “tenzone”, ecc.), insieme a formule del toscano letterario, (un “de” di dantesca memoria e il pronome “codesto”), convivono con altri quotidiani e bassi (“caprone”, “lo arpiona”), con qualche punta di volgarità (“puttane”, “porco d’un cane”) e un paio di anacronismi (“lire”, “parcella”). I primi sono assai più numerosi ed attraversano il testo dall’inizio alla fine mentre le parole del registro basso o quotidiano compaiono nella seconda parte del testo, in corrispondenza della crescente eccitazione di Carlo e dell’agnizione della vera natura della pulzella; è allora che il contesto, in contrasto con il registro aulico, scopre il gioco parodico e strappa il sorriso.

La patina arcaica che investe il lessico si trova anche nella sintassi, nella grafia, nell’armamentario retorico della canzone: la costruzione dativale (“gli son corona i fior”); l’anteposi-

zione dell’aggettivo (“identico color”; “calda primavera”), l’inversione (“del corpo le ferite”; “d’onor si ricopri”); la prostesi (“ignude”); l’apocope (“allor”; “vincitor”); le numerose figure retoriche, come il chiasmo “del corpo le ferite [...] le bramosie d’amor” che mette ironicamente sullo stesso piano il dolore per le ferite di guerra e l’astinenza sessuale forzata dalla vita militare.

Ne risulta una sorta di anacronistico *pastiche* linguistico-letterario che da un lato si modella, semplificandoli, sulla sintassi e sul lessico dei poemi eroici cinquecenteschi e dall’altro, tematicamente, ammicca alle medievali *chansons de geste*, ad alcuni *topoi* della lirica d’amor cortese dei trovatori provenzali, a Petrarca. Il testo, insomma, come ironicamente e orgogliosamente sostenne lo stesso De André, non nasconde “un certo intendimento letterario” (Sassi/Pistarini 2008, 20) in chiave parodica.

Sono molti gli elementi che vanno in questa direzione, a partire dal calco del notissimo verso dantesco “più del dolor poté il digiuno”, riferito al conte Ugolino (*Inferno*, XXXIII, 75) che abbassando drasticamente il tono tragico del modello di riferimento allude qui maliziosamente al digiuno sessuale.

Sotto la goffaggine del re Carlo che si spoglia dell’armatura e appropria la pulzella, si legge invece, in filigrana, l’eco del fallimentare “amoroso assalto” di Angelica da parte di Ruggiero, comicamente impedito dalle varie parti dell’armatura, (nell’*Orlando Furioso* X, 114-115; XI, 1-8). Alla tradizione cavalleresca di Boiardo ed Ariosto si rifà la metafora sessuale della cavalcata (allusa nell’esser “cavaliere assai valente”); la figura del re “cialtrone”, dotato di “gran nasone” e “volto da caprone”, è invece la versione satirica – e satiresca – della figura del saggio re-padre, Carlo Magno, che sostiene l’intera *Chanson de Roland*.

Si allude infine, rovesciandoli, al genere della *pastorella* (cf. Zoboli 2004 e Carrai 2011) e ad alcuni *topoi* della lirica cortese passati poi al petrarchismo italiano. L’incontro con la “pulzella” avviene, secondo tradizione, in un *locus amoenus* simile a quello in cui Petrarca aveva incontrato la sua Laura (*Canzoniere*, CXXVI). Per quanto il lessico sia quello (“chiara” e “ignuda” sono aggettivi petrarcheschi, come le “trece bionde” e il “seno”), se là nelle chiare fresche e dolci acque si specchiava l’unica donna degna di tale nome, qui, mutato il tono da sublime in parodico, la “mirabile visione” del “simbolo d’amor” ha mero significato sessuale. Sotto il velo di una situazione e di un lessico amoroso ben codificati, il signore si rivela un “gran cialtrone” e la “pulzella” (che letteralmente e letterariamente dovrebbe essere una giovane ancora vergine) si scopre una professionista!

Nel ‘77, in uno dei primi saggi ad occuparsi dell’aspetto linguistico della canzone d’autore, Tullio de Mauro osservava che la musica leggera italiana aveva per lungo tempo mostrato una “povertà di scarti dalla norma” e una “mancanza di tratti linguistici salienti”. In realtà, precisava, fino agli anni Sessanta c’erano stati scarti ma, “per dir così, negativi, di ritardo”, di “ancoraggio dei versi a momenti linguistici remoti, al vocabolario del petrarchismo” (De Mauro 1977, 38). La colpa? Della tradizione letteraria – cui la canzone si rifaceva per il tramite del melodramma – che per diversi secoli non aveva avuto, come una lingua morta, una base sociale reale. Considerando che il boom delle canzoni franco-americane rimase un fenomeno colto ed elitario fino almeno alla metà degli anni Sessanta, mentre in radio, in tv

e nei festival continuavano a proliferare le rime ‘cuor-amor’, De Mauro concludeva che la canzone italiana si era liberata del lessico e dell’armamentario retorico tradizionale con circa cinquant’anni di ritardo rispetto alla letteratura. Fra gli autori del cambiamento elencava Lauzi, Tenco, Bindi, Endrigo e, *dulcis in fundo*, De André, accomunati da un contenuto “variamente realistico, realisticamente ironico e giocoso”, dalla scelta di interlocutori reali “capaci di accettare, anzi di avere bisogno di questi contenuti” e, infine, dal ricorso a soluzioni formali e stilistiche orientate alla “quotidianità linguistica”: “linearità sintattica della frase, ritmo che nasce con le parole, non prima e non dopo, parole di largo accesso o, se auliche, ironizzate” (De Mauro 1977, 43).

Se questo è vero per gli altri autori, non lo è sempre per Fabrizio. De Mauro, con una lente un po’ deformante, utilizzava come canzone esemplificativa proprio “Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers”, testo in cui in effetti “elementi aulici ci sono solo per gioco” (De Mauro 1977, 43); questa però non è affatto l’unica canzone in cui compaia un lessico alto ed è, viceversa, l’unica in cui sia usato davvero in chiave ironica. Abbiamo visto come De André usasse invece volentieri, soprattutto nei primi anni, un lessico che De Mauro definirebbe “in ritardo”. Anche Maria Corti, qualche anno dopo, accusava i cantautori di essere “lirico dipendenti” per via di quel collegarsi a stilemi della poesia alta o della canzone italiana del passato” (Corti 1982, 45).

L’invenzione della lingua, la creazione del proprio metro

Qual è dunque la differenza fra l’impasto linguistico del cantautore genovese e le arretratezze della canzonetta sanremese? La differenza non è tanto nella scelta dei vocaboli, quanto nella consapevolezza e nella finalità del loro uso.

I gusti del pubblico e le necessità del mercato tengono il linguaggio della canzone in bilico fra la norma, il legame con la tradizione, e lo scarto da essa, tra l’orecchiabilità di ciò che è familiare e la curiosità per il nuovo. Il pubblico si stanca se il paroliere ripete in modo pedissequo moduli noti, ma si disorienta se scarta in modo troppo brusco. Così, di fronte ad una eccessiva novità, il paroliere si trova di fronte a un doppio divieto: “quello impostogli dal pubblico, destinatario del messaggio, e quello della tradizione del genere, che opera come memoria di sé fortemente conservativa” (Bandini 1977, 29).

Nel momento in cui si trova a desiderare uno scarto linguistico – giusta eco di quello tematico – rispetto alla tradizione della canzonetta, Fabrizio abbandona la leziosa eredità del lessico melodrammatico, e si rivolge direttamente alla tradizione letteraria (spesso sotterraneamente mediata dalla *chanson* francese) potendo confidare su una sua riconoscibilità: il pubblico avverte la novità ma non ne è disorientato, perché può ricondurla ad altre forme poetiche, note quantomeno da studi scolastici. Così facendo, poi, si cattura un pubblico colto e intellettuale. De André è stato forse il primo a dichiarare i propri debiti nei confronti della cultura alta come fattore di forza in opposizione alla superficialità della canzonetta. Le strategie lessicali, la medievalità, le fonti e i modelli alti, rivendicano una dignità per

la canzone d’autore e rispondono a una precisa scelta di poetica (o oggi forse si direbbe di posizionamento nel mercato).

Un’analisi della lingua delle canzoni, però, non può fermarsi al lessico perché non può non tener conto della dimensione sonora del testo. L’interazione fra melodia e verso influenza certamente la scelta delle parole, ma anche la loro disposizione, il tipo dei versi, il numero e la posizione degli accenti. “La lingua poetica delle canzonette”, infatti, “trova nel ritmo il suo fattore di base, ad esso vanno ricondotti tutti gli altri elementi relativi al lessico, alla rima, ecc.” (Bandini 1977, 29).

Tutti sappiamo, per esperienza diretta, quanto risulti difficile leggere un testo di canzone senza canticchiarlo (se lo si conosce) o trasformarlo in nenia (se non lo si conosce). La lingua dei testi per musica, a differenza del normale fluire della lingua, assume un ritmo cadenzato e ripetitivo che “funziona in musica”, anzi la fa funzionare, ma “conferisce ai versi un tono antiquato e insieme troppo leggero” (Zuliani 2018, 13). Nonostante le possibili eccezioni, infatti, oltre a una trama di accenti fissi, la maggior parte delle melodie richiede un accento forte a fine verso e più ancora in fine strofa, posizione in cui si concentrano tradizionalmente le parole tronche. Chi scrive testi per musica, dunque, ne ha un grandissimo bisogno, anche se in italiano invece sono piuttosto rare.

Comporre in lingua italiana – osservava De André – è difficile proprio tecnicamente. Se devi scrivere in metrica hai bisogno d’una grande quantità di parole tronche che in italiano non ci sono. A volte succede, proprio per la necessaria avvenenza estetica del verso, di cambiare addirittura il significato di ciò che vuoi dire. (De André in Beccaria 2007, 151)

Questo in realtà non accadeva quasi mai, perché anzi la ricerca della parola esatta era una delle ossessioni di De André che limava, correggeva e ricorreggeva i suoi versi fino a quando non avesse finalmente ottenuto il testo perfettamente conforme al messaggio; ma il problema delle tronche esiste.

La soluzione tradizionale è il tanto vituperato troncamento (fior, amor) che suona come un pesante ed antiquato artificio della lingua letteraria anche se in realtà il suo (ab)uso in fine verso è nato proprio fra arie, canzoni e canzonette e da lì si è trasferito, di rimbalzo, in letteratura. De André lo utilizza davvero di rado e con evidente funzione ironico-parodica o di contrasto (in questo sì, ha ragione De Mauro); le occasioni si contano sulle dita di una mano: è chiaramente sarcastico l’uso dell’apocope in “Carlo Martello” così come lo sarà in alcuni lavori finali, ad esempio in “Ottocento” (*Le Nuvole*, 1990); indulge poi al troncamento nell’ormai proverbiale verso finale di “Via del Campo” (1967), “dal letame nascono i fior” – in un contesto in cui peraltro, nonostante l’ambiente moderno, sono ancora persistenti elementi della lingua arcaica e letteraria (“graziosa”, “maritare”) – forse per meglio cozzare con parole come “puttana” e “letame” e smascherare l’ipocrisia borghese.

Per risolvere la penuria di tronche esistono anche rimedi più moderni che consistono principalmente in due strategie (cf. Zuliani 2018, 35-61): da un lato il cambiamento di

alcune regole della metrica tradizionale (ad esempio considerare rima tronca i dittonghi o alcuni gruppi di vocali o ricorrere a una doppia accentazione per le sdruciole), dall’altro alcuni fatti di stile, come inserire in fine verso parole straniere oppure zeppe ed esclamazioni oppure ancora ricorrere a perturbazioni nel normale ordine delle parole, posizionando in fine di verso elementi che non potrebbero stare in fine di frase (nella “Ballata del Miché” “era già tardi perché / con una corda sul collo...”). De André, che pure talvolta ricorre a ciascuna di queste soluzioni, tuttavia cerca di liberarsi ogni volta che può dal gioco della tronca, ricorrendo più volentieri a scivolamenti della voce al momento della performance, allungando o accorciando le vocali secondo necessità.

In generale, la penuria delle tronche comporta una certa asimmetria nelle strofe delle canzonette, per cui piane e sdruciole si alternano abbastanza liberamente e si riserva l’uso della tronca alla fine del periodo musicale (che può coincidere con la fine della strofa o dell’intera canzone)⁶. Non così il De André del primo periodo, che cerca invece di regolarizzare il più possibile i versi e le rime delle proprie strofe.

Se ne può dedurre che De André versifichi indipendentemente dalla melodia? Assolutamente no. Spiega Zuliani (2018, 68), “oggi una canzone riconosce le sue regole e le sue regolarità (che ovviamente qualche volta si possono e si devono violare) al di fuori della lingua. [...] Della mascherina, più che il numero delle sillabe, contano casomai gli accenti, intesi come fatto musicale”. La musica antica, che si poteva grosso modo definire modale, era caratterizzata da una struttura ritmica molto più libera di oggi, ed era per così dire *logogenica*, perché traeva facilmente il proprio ritmo da quello della lingua. Oggi prevale la musica tonale, in cui le melodie contano il tempo con gli accenti musicali della misura di una battuta.

Quel che ne consegue, come aveva già spiegato Giovannetti, è la nascita di una sorta di *neometrica*, per cui il verso non è più isosillabico né tonico-sillabico, ma diventa “meramente accentuale” (Giovannetti 2009, 152), conta cioè il numero degli accenti melodici principali che non necessariamente coincidono con quelli linguistici e che anzi possono spingere a condensare su una sola nota diverse sillabe o, viceversa, ad allungare una vocale su note diverse.

Ne nasce un effetto straniante perché l’elasticità richiesta per adattarsi al ritmo degli accenti di melodia cozza con la naturale tendenza della lingua italiana a pronunciare sillabe di durata regolare. Il risultato è che la gerarchia di composizione della canzone – prima la musica poi il testo – permette una certa irregolarità del numero delle sillabe a vantaggio di una maggiore stabilità degli accenti.

Vediamo allora la struttura metrica di “Carlo Martello”. Il testo, incorniciato fra un’introduzione e una chiusa strumentali, è suddivisibile in quattro gruppi strofici formati da una sezione A e una B; in chiusura si presenta una sezione A, isolata.

Le sezioni A, in maggiore, sono composte da quattro distici costituiti, per lo più, da un decasillabo e da un alessandrino, legato al decasillabo da una rima interna e tronco nel secondo emistichio (“Re Carlo tornava dalla guerra / lo accoglie la sua terra – cingendolo d’allor”). Le sezioni B, in minore, sono composte da due terzine di versi più lunghi e irregolari: per lo più due decasillabi o endecasillabi seguiti da un lungo verso doppio composto di

senari, settenari o ottonari. Le rime – anche se talvolta imperfette – sono regolari: i gruppi A hanno i versi dispari in rima interna con i pari, che sono invece legati fra loro. Le terzine dei gruppi B, invece, sono monorime. Oltre alla differente lunghezza dei versi e alla diversa disposizione delle rime, a sottolineare lo stacco fra i blocchi A e B concorrono anche la quantità e la disposizione degli accenti, che assecondano in modo diverso la melodia: nei distici gli accenti seguono un ritmo ascendente che potremmo definire giambico o anapestico, in cui l’inizio del verso cade su un levare; nelle terzine invece seguono un più disteso e regolare ritmo dattilico, in cui il primo accento coincide tendenzialmente con l’inizio della battuta ma la chiusura della terzina sparpaglia le carte del rapporto fra testo e melodia perché l’ultima sillaba occupa in realtà due battute (“nòn ti concède un momènto per fare all’amò-ooò-oorè”). È ancora con questo rapporto che si spiega l’effetto di ‘rallentamento’ e distensione del testo nei blocchi di tipo B: in essi il ritmo binario del 4/4 si allarga forzatamente per effetto di terzine, ma la sproporzione di lunghezza percepita fra i blocchi A e B si riduce di molto se si osserva il numero di battute che occupano complessivamente: 19 per i blocchi A e 16 per i B.

Siamo dunque di fronte a una forma chiusa e molto regolare nella costruzione delle strofe e nella successione delle rime, le cui apparenti irregolarità si spiegano osservando l’interazione del testo con la melodia.

Diamo un’occhiata ad un’altra canzone, dell’anno successivo, “La guerra di Piero” (1964) che ha svolto una funzione anticipatrice, almeno a livello tematico, rispetto alle canzoni di protesta della fine degli anni Sessanta ed “è semplicemente oggi in Italia il canto più diffuso contro la guerra” (Labanca 2005, 264-265).

La struttura della canzone è piuttosto semplice e sotto diversi punti di vista somiglia a quella di “Carlo Martello”. Il testo, composto questa volta di quattordici quartine, è costruito sull’alternanza tra due modelli di strofa, che possiamo chiamare A e B, raggruppate secondo una successione abbastanza regolare di blocchi ABB (eccetto nell’ultima ripetizione, AABB) più una quartina A, isolata, nel finale. Come là, anche qui la prima e l’ultima strofa fanno da cornice alla vicenda e inquadrano la vicenda in una sorta di lungo *flashback* esplicativo. Tra ogni blocco ABB e il successivo si presenta una breve sezione strumentale, derivata dall’introduzione che apriva la canzone.

I due tipi di quartina sono diversi soprattutto per alcuni parametri musicali, in particolare la ritmica del basso, più distesa nelle strofe A (dove le semiminime puntate che compongono il metro di 6/8 sono legate) e più serrata in quelle B (dove sono sciolte). La differente ritmica assume un valore particolarmente drammatico quando il testo mette in scena il momento centrale della psicomachia (“sparagli Piero” ... “e se gli sparo”): al ritmo più disteso della strofa che offre la comoda, anche se non pacifica, soluzione del buon senso (“sparagli”), risponde quello più concitato delle due strofe successive che rappresentano prima la presa di coscienza e il moto di ribellione di Piero (“e se...”), poi la reazione del nemico la cui concitazione è sottolineata dalla paratassi (“quello si volta, ti vede, ha paura”). In battaglia i nervi sono tesi, la paura è forte e la reazione del buon soldato deve essere, necessariamente, immediata. Il dubbio, frutto di un istintivo sentimento di fraternità, non è consentito durante un

confitto: non solo in battaglia è legittimo derogare al comandamento “non uccidere”, ma è addirittura necessario; la guerra trasforma gli uomini in soldati.

Il metro composto di 6/8, con la ritmica base di due accenti per battuta, mette a disposizione di De André dodici ottavi per ogni verso, che coincidono in effetti con il numero massimo di sillabe che impiega: il verso che prevale è un endecasillabo che potremmo definire dattilico (“Dòrmi sepòlto in un càmpo di gràno”), ma compaiono anche numerosi doppi quinari (“Lùngo le spònde dèl mio torrènte”) e cinque dodecasillabi (“[dei] mòrti in battàglia ti pòrti la vòce”).

Le tre varianti, proponendo sempre quattro accenti forti, enfatizzati anche attraverso la *performance*, riproducono l’intelaiatura di accenti della melodia; la frase musicale, viceversa, rispetta l’accento caratterizzante dell’endecasillabo, ponendo in corrispondenza della decima sillaba l’unica nota di melodia del valore di una semiminima. Nel doppio quinario, dove le semiminime sono due, queste sono posizionate in corrispondenza dell’accento principale di ogni emistichio.

La presenza di quattro accenti configura a tutti gli effetti un endecasillabo dattilico, mentre il doppio quinario riproduce due volte consecutive la riconoscibilissima clausola metrica dell’esametro (– U U | – U). Questo ritmo, riconoscibile e martellante, che fa eco al metro dell’epica, non è casuale in una canzone in cui il tema centrale è la guerra e offre una chiave di lettura per l’interpretazione. “Il mio poeta preferito è Omero” (cf. Iovino 2006, 115), dichiarò De André, e l’endecasillabo dattilico è forse il modo più semplice per evocarlo.

Anche i rari dodecasillabi (ad esempio “dei morti in battaglia ti porti la voce”) sono riconducibili allo schema dell’endecasillabo dattilico, dato che De André scivola cantando sulla sillaba soprannumeraria iniziale, anticipandola rispetto all’accento musicale, ma l’effetto leggermente zoppicante che creano non è senza significato: i dodecasillabi, concentrati nel secondo blocco ABB, si alternano agli endecasillabi proprio nel momento di svolta narrativa.

E mentre marciavi con l’anima in spalle (12)
vedesti un uomo in fondo alla valle (11)
che aveva il tuo stesso identico umore (12)
ma la divisa di un altro colore (11)

Da questo momento, il testo presenta solo endecasillabi e doppi quinari: l’epica battaglia si è spostata dall’esterno, dal contrasto fra due soldati, all’interno della coscienza di Piero.

Possiamo dire che questi versi siano irregolari? No, perché non sono percepiti come tali dagli ascoltatori né da musicisti e parolieri. È evidente che una simile oscillazione nella tradizione letteraria non consentirebbe di parlare di regolarità, ma altrettanto evidente che non si tratti nemmeno di un verso libero o sciolto e che De André invece cerchi e ottenga regolarità. Semplicemente, la regolarità viene dal profilo melodico: lavorando ai versi De André li adatta al profilo vocale, ritmico e melodico suggerito dal 6/8, sfruttando il comodo principio di ripetizione degli accenti per evocare l’eco dello schema noto del verso epico.

Nonostante l’apparente semplicità del lessico e della narrazione, non mancano nemmeno qui figure retoriche attinte alla letteratura – metafora (“marciavi con l’anima in spalle”), prosopopea (“il grano ti stava a sentire”), anastrofe (“dei morti in battaglia ti porti la voce”) – il ricorso ad antitesi e ripetizioni che si caricano di significati simbolici, scelte inconsuete e ricercate come l’uso del passato remoto, ormai in disuso nella lingua italiana e quasi inesistente nei testi dei cantautori ma funzionale alla narrazione epica del cantore.

In conclusione, possiamo dire che fin dal principio De André fonda la propria immagine e la propria carriera cantautorale su una contrapposizione, prima di tutto linguistica e tematica, rispetto al modello della “canzonetta tradizionale italiana” – per quanto questa costituisca in realtà una tradizione inventata (cf. Tomatis 2019, 29-86). Rispetto a questa, leggera e di consumo, De André si presenta come autore menestrello, impegnato nella scelta dei temi, attento al messaggio. Segna la distanza ‘inventando’ a sua volta una propria personale tradizione ‘medievale’ (che mescola gli studi letterari e l’ascolto degli *chansonniers*) in cui inserirsi. Allo stesso tempo, si distingue in parte anche dalla nascente canzone d’autore. Se realizza nelle sue canzoni lo stesso processo di svecchiamento dei temi e di avvicinamento al quotidiano, lo fa però attraverso due strategie apparentemente paradossali: prima di tutto il filtro straniante di un immaginario medievale che, lungi dall’essere storicamente e cronologicamente definito, attribuisce una patina di popolarità e universalità alle riflessioni sui vizi del presente; secondariamente un uso apparentemente più tradizionale della lingua, ricercato e spesso tutt’altro che quotidiano, che da un lato ricorre, non solo in chiave ironica, anche a un lessico arcaico e ad un registro spesso alto, e dall’altro costruisce strutture metriche chiuse e rime regolari in un delicato equilibrio fra esigenze della tradizione letteraria e della melodia.

Note

- 1 Federica Ivaldi, diplomata presso la Scuola Normale Superiore di Pisa e dottore di ricerca in Italianistica presso l’Università di Pisa, è membro del comitato scientifico del Centro Interdipartimentale di Studi Fabrizio De André dell’Università di Siena. Attualmente insegna discipline letterarie nei licei.
- 2 Viceversa, in “La città vecchia” (1965) è medievale la rima Jacoponica “figlio/giglio”, ma il nucleo centrale della canzone – la purezza nella turpitudine – trova ispirazione in alcuni versi dell’omonima poesia di Saba.
- 3 De André utilizza la melodia di una canzone di Georges Brassens, “Le verger du roi Louis” (*Les funérailles d’antan*, 1960) che riscriveva un testo del poeta parnassiano Théodore de Banville (1823-1891) tratto da una pièce teatrale (*Gringoire*, 1866) ambientata nel 1469. Il titolo della *ballade* di Banville, che rimandava direttamente a Villon, era “Ballade des pendus”.
- 4 In un codice trecentesco conservato alla Sorbona (Cod. Isopontanus Sorb. 43229) [cf. http://www.viadeltampo.com/html/il_re_fa_rullare.html, consultazione 29.05.2019], pare sia riportata col titolo *Le proclame du Roy*, una versione della canzone. L’ispirazione però venne a De André

dalla musica d’oltralpe: quella canzone popolare, già cantata da Edith Piaf e da vari altri interpreti (Anne Sylvestre, Jacques Douai, Yvette Guilbert, Guy Béart, Marie Laforêt) era stata incisa cinque anni prima da Yves Montand (“Le roi a fait battre tambour”, cf. Montand 1963). È certo che De André conoscesse quell’album poiché ne trascrisse all’ascolto anche il testo di “J’avions reçu commandement”, nello stesso *block notes* su cui aveva appuntato le prime prove della “Ballata dell’eroe” (AFDA IV/186 H.13-14-15).

- 5 Ad esempio alcuni versi dell’“Elegia scritta sopra un cimitero campestre” (1751) di Thomas Gray riecheggianti in “Inverno” (nell’album *Tutti morimmo a stento*, 1968) o una strofa della “Consolation à Monsieur Du Périer” (1599) di François de Malherbe ripresa dalla chiusa della “Canzone di Marinella” (1964).
- 6 Cf. ad esempio “Centro di gravità permanente” di Battiato (“Una vecchia bretone / [...] / Furbi contrabbandieri macedoni / Gesuiti euclidei / Vestiti come dei bonzi per entrare a corte degli imperatori / Della dinastia dei Ming”); oppure “Liberi liberi” di Vasco rossi (“E la voglia, la voglia di ridere / Quella voglia che c’era allora / Chissà dov’è, chissà dov’è”); o “Scrivimi” di Nino Buonocore (“Scrivimi / servirà a sentirti meno fragile / quando nella gente troverai / solamente indifferenza / tu non ti dimenticare mai di me”) o ancora “Con un deca” degli 883 (“Con un deca non si può andar via / non ci basta neanche in pizzeria / fermati un attimo all’automatico / almeno a piedi non ci lascerà / in questa città”).

Bibliografia

- Anonimo: “Il cantautore del ’300”. In: *Big* (25 giugno 1965), <http://www.fabriziodeandre.it/biografia/> (consultazione 23.07.2019).
- Accademia degli Scausi: *Versi rock. La lingua della canzone italiana negli anni '80 e '90*. Milano: Rizzoli, 1996.
- Antonelli, Giuseppe: *Ma cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantato*. Bologna: Il Mulino, 2010.
- Bandini, Fernando: “Una lingua poetica di consumo” (1977). In: Coveri, Lorenzo (ed.): *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d’autore italiana*. Novara: Interlinea, 1996, 27-36.
- Beccaria, Gian Luigi: “De André, parole e musica”. In: Fondazione De André (ed.): *Volammo davvero*. Milano: Rizzoli, 2007, 143-153.
- Borgna, Gianni / Serianni, Luca (ed.): *La lingua cantata*. Roma: Garamond, 1994.
- Carrai, Stefano: “‘Carlo Martello’ di De André e Villaggio fra pastorelle e goliardia”. In: Guastella, Gianni / Marrucci, Marianna (ed.): *Da ‘Carlo Martello’ al ‘Nome della Rosa’. Musica e letteratura in un Medioevo immaginato. Atti del Convegno di Studi, Siena, 19-20 aprile 2010*. Pubblicato in: *Semicerchio* 44 (2011), 106-110.
- Centro Studi Fabrizio De André (ed.): *Il suono e l’inchiostro. Cantautori, saggisti, poeti a confronto*. Milano: Chiarelettere, 2009.
- Colombati, Leonardo: *La canzone italiana. 1861-2011. Storie e testi*. Milano: Mondadori/Ricordi, 2011.

- Corti, Maria: “Parola di rock” (1982). In: Coveri, Lorenzo (ed.): *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d’autore italiana*. Novara: Interlinea, 1996, 45-52.
- Cosi, Claudio / Ivaldi, Federica: *Fabrizio De André. Cantastorie fra parole e musica*. Roma: Carocci, 2011.
- Coveri, Lorenzo (ed.): *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d’autore italiana*. Novara: Interlinea, 1996.
- De Mauro, Tullio: “Note sulla lingua poetica dei cantautori” (1977). In: Coveri, Lorenzo (ed.): *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d’autore italiana*. Novara: Interlinea, 1996, 37-44.
- Fabbri, Franco: “Il cantautore con due voci”. In: Bigoni, Bruno / Giuffrida, Romano (ed.): *Fabrizio De André: accordi eretici*. Euresis: Milano, 1997, 155-167.
- Fabbri, Franco: “Il suonatore Faber”. In: Bertocelli, Riccardo (ed.): *Belin, sei sicuro? Storia e canzoni di Fabrizio De André*. Giunti: Firenze, 2003, 9-35.
- Fabbrini, Marta / Moscadelli, Stefano (ed.): *Archivio d’autore. Le carte di Fabrizio De André*. Roma: Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per gli archivi, 2012, <http://2.42.228.123/dgagaeta/pdf.php?file=Strumenti/53881d5a1616a.pdf> (consultazione 31.05.2019).
- Fiori, Umberto: *Scrivere con la voce*. Milano: Unicopli, 2003.
- Fondazione De André (ed.): *Volammo davvero*. Milano: Rizzoli, 2007.
- Giovannetti, Paolo: “Il verso di canzone, una neometrica dal basso?” In: Centro Studi Fabrizio De André (ed.): *Il suono e l’inchiostro. Cantautori, saggisti, poeti a confronto*. Milano: Chiarelettere, 2009, 151-159.
- Iovino, Roberto: *Fabrizio De André, l’ultimo trovatore*. Genova: Fratelli Frilli, 2006.
- Labanca, Nicola: “Come si dice ‘No!’ alla guerra”. In: Fondazione De André (ed.): *Volammo davvero*. Milano: Rizzoli, 2007, 258-265.
- Ivaldi, Federica: “Il Medioevo secondo De André”. In: Guastella, Gianni / Pirillo, Paolo (ed.): *Menestrelli e giullari. Il Medioevo di De André e l’immaginario medievale nel Novecento italiano*. Firenze: Edifir, 2012, 119-146.
- Ivaldi, Federica: “‘In vitro’, in carta. Progettazione e genesi dei testi di *Crèuza de mä*”. In: *Forum Italicum* 2 (2015), 509-531.
- Jachia, Paolo: *La canzone d’autore italiana 1958-1997. Avventure della parola cantata*. Milano: Feltrinelli, 1998.
- La Via, Stefano: *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*. Roma: Carocci, 2006.
- La Via, Stefano: “De André ‘trovatore’ e la lezione di Brassens”. In: Guastella, Gianni / Marrucci, Marianna (ed.): *Da ‘Carlo Martello’ al ‘Nome della Rosa’. Musica e letteratura in un Medioevo immaginato. Atti del Convegno di Studi, Siena, 19-20 aprile 2010*. Pubblicato in: *Semicerchio* 44 (2011), 68-105.
- Lenzi, Simone: *Per il verso giusto. Piccola anatomia della canzone*. Venezia: Marsilio, 2017.
- Marrucci, Marianna: “Dalla carta alla voce. Fabrizio De André, la poetica del ‘saccheggio’ e il caso di ‘Smisurata preghiera’”. In: *Per Leggere* IX,16 (2009a), 175-188.

- Marrucci, Marianna: “Il ‘mosaicista’ De André. Sulla genesi e la composizione dei testi di un cantautore”. In: Centro Studi Fabrizio De André (ed.): *Il suono e l’inchiostro. Cantautori, saggisti poeti a confronto*. Milano: Chiarelettere, 2009b, 104-121.
- Sachs, Curt: *Le sorgenti della musica. Introduzione all’etnomusicologia*. Trad. M. Astrologo. Torino: Boringhieri, 2007.
- Santoro, Marco: *Effetto Tenco. Genealogia della canzone d’autore*. Bologna: Il Mulino, 2010.
- Sassi, Claudio / Pistarini, Walter (ed.): *De André’ Talk. Le interviste e gli articoli della stampa d’epoca*. Roma: Coniglio Editore, 2008.
- Tomatis, Jacopo: *Storia culturale della canzone italiana*. Milano: Il Saggiatore, 2019.
- Zoboli, Paolo: “De André, Carlo Martello e la ‘pastorella’”. In: *Trasparenze* 22 (2004), 13-31.
- Zuliani, Luca: *L’italiano della canzone*. Roma: Carocci, 2018.

Discografia

883. *Hanno ucciso l’uomo ragno*. Free Records Independent FRI 60121, 1992 (LP).
- Battiato, Franco. *La voce del padrone*. EMI 1 18558 4, 1981 (LP).
- Brassens, Georges: *Le temps ne fait rien à l’affaire*. Philips B 76.512 R, 1961 (LP).
- Brassens, Georges: *Les funérailles d’antan*. Philips 432-513 BE, 1960 (LP).
- Buonocore, Nino. *Sabato, domenica e lunedì*. EMI 66 7943661, 1990 (LP).
- De André, Fabrizio: *Nuvole barocche*. Karim KN 101, 1960 (Single).
- De André, Fabrizio: *Ballata del Michè*. Karim KN 103, 1961 (Single).
- De André, Fabrizio: *Il Fannullone*. Karim KN 177, 1963 (Single).
- De André, Fabrizio: *Il testamento*. Karim KN 184, 1963 (Single).
- De André, Fabrizio: *La ballata dell’eroe*. Karim KN 194, 1964 (Single).
- De André, Fabrizio: *La canzone di Marinella*. Karim KN 204, 1964 (Single).
- De André, Fabrizio: *Per i tuoi larghi occhi*. Karim, KN 206 1965 (Single).
- De André, Fabrizio: *La città vecchia*. Karim KN 209, 1965 (Single).
- De André, Fabrizio: *Geordie*. Karim KN 215, 1966 (Single).
- De André, Fabrizio: *Via del Campo*. Bluebell Record, BB 3187, 1967 (Single).
- De André, Fabrizio: *Volume 1*. Bluebell Record BBLP 39, 1967 (LP).
- De André, Fabrizio: *Tutti morimmo a stento*. Bluebell Record BBLP 32, 1968 (LP).
- De André, Fabrizio: *Volume 3*. Bluebell Record BBLPS 33, 1968 (LP).
- De André, Fabrizio: *Creuza de mă*. Ricordi SMRL 6308, 1984 (LP).
- De André, Fabrizio: *Le nuvole*. Fonit Cetra TLP 260, 1990 (LP).
- Douai, Jacques: *Récital Jacques Douai. Chansons poétiques anciennes et modernes*. BAM LD-306, 1955 (LP).
- Montand, Yves: *Chansons populaires de France*. Odeon OSX 110, 1963 (LP).
- Rossi, Vasco. *Liberi liberi*. EMI 66 7921794, 1989 (LP).