

Giuliana Zeppegno

La tenacia delle immagini: viaggio esplorativo nella Spoon River di Fabrizio De André

Per chi viaggia in direzione ostinata e contraria
Col suo marchio speciale di speciale disperazione
E tra il vomito dei respinti muove gli ultimi passi
Per consegnare alla morte una goccia di splendore
Di umanità, di verità

FABRIZIO DE ANDRÉ, *Smisurata Preghiera*

Nel 1971 Fabrizio De André fa visita a Fernanda Pivano per sottoporle il progetto di un album ispirato ad alcune poesie dell'*Antologia di Spoon River*, di cui la scrittrice aveva fornito, nel 1943, la prima traduzione italiana¹, e la cui fortuna in Italia rimane indissolubilmente legata al suo nome. Superato il primo impaccio, De André le accenna alcuni brani; lei si commuove: le poesie cantate da Fabrizio, dirà più avanti, erano molto più belle di quelle originali².

Esito dell'incontro tra il cantautore ligure e il poeta americano Edgar Lee Masters, consumatosi sulle pagine strappate al silenzio, in tempo di guerra, da una Pivano poco più che ventenne, sarà, nel novembre dello stesso anno, l'album *Non al denaro non all'amore né al cielo* (Produttori Associati), realizzato con la collaborazione di Giuseppe Bentivoglio per i testi e di un giovanissimo Nicola Piovani per le melodie e gli arrangiamenti, e vincolato alle poesie originali da un debito immaginativo esibito tanto nel titolo dell'album, tratto dalla prima lirica dell'*Antologia*, quanto nel sottotitolo e nelle note di copertina³.

¹ Ricevuta in dono l'*Antologia* da Cesare Pavese, la Pivano se ne era appassionata e ne aveva realizzato una traduzione ad uso personale, parzialmente pubblicata da Einaudi, per volere di Pavese, nel 1943. Riferisce in proposito la scrittrice: "Ero una ragazzina quando vidi per la prima volta l'*Antologia di Spoon River*: me l'aveva portata Pavese, una mattina che gli avevo chiesto che differenza c'è tra la letteratura americana e quella inglese. Si era tanto divertito alla mia domanda. [...] Naturalmente c'ero rimasta malissimo; e quando mi diede i primi libri «americani» li guardai con grande sospetto. Ma l'*Antologia di Spoon River* la aprii proprio a metà, e trovai una poesia che finiva così: «mentre la baciavo con l'anima sulle labbra, l'anima d'improvviso mi sfuggì. Chissà perché questi versi mi mozzarono il fiato." Fernanda Pivano (1962) cit. in Edgar Lee Masters, *Antologia di Spoon River*, a cura di Fernanda Pivano, Torino, Einaudi, 1993, *Nota introduttiva*, p. V.

² L'episodio è riportato in Dorian Fasoli, *Fabrizio De André. Passaggi di tempo, da Carlo Martello a Princessa*, Palermo, Edizioni Associate, 1999.

³ Il sottotitolo dell'album recita esplicitamente "liberamente tratto dall'*Antologia di Spoon River* di E. L. Masters"; le note forniscono interessanti indicazioni compositive, annoverando oltre ai testi completi – inclusi secondo un uso introdotto all'epoca proprio dall'allora discografico di De André, Antonio Casetta, – due interviste realizzate da Fernanda Pivano: la prima a Fabrizio de André; la seconda, immaginaria, a Edgar Lee Masters, compilata sulla scorta dei molti articoli e autobiografie pubblicate in vita dallo scrittore.

Lo studio che segue si propone l'esplorazione del rapporto che intercorre tra le liriche tradotte e i testi delle canzoni di De André, alla luce tanto della poetica del cantautore quanto della sua inclinazione, quasi unica nel panorama della canzone italiana contemporanea, al gioco raffinato e al confronto col testo letterario: ponendo tra parentesi sia i problemi direttamente intersemiotici, legati all'interazione tra il testo e la partitura musicale, che quelli di tipo interlinguistico, dai quali l'operazione realizzata dall'album non è interessata che marginalmente, si è scelto di concentrarsi sul versante *testuale* dell'adattamento, mediante un'attenta ricognizione dei processi di reinvenzione formale e riscrittura critica cui il cantautore sottopone gli originali italiani.

La deliberata disgiunzione tra musica e testo, comune a diversi studi sulla cosiddetta 'canzone d'autore' e innegabile testimonianza di una tara critica non del tutto estinta⁴, si presenta certamente come operazione in parte abusiva; nello specifico caso in esame, tuttavia, la pertinenza di questa prassi risulta giustificata non solo, come ha commentato Maria Corti in riferimento all'analisi del linguaggio del rock, da esigenze pratiche di precisione ed efficacia⁵, ma anche dalla particolare preminenza attribuita da De André al testo scritto, la cui stesura tende a precedere nelle sue canzoni, secondo quanto dichiarato dal cantautore in più occasioni, l'elaborazione della melodia. Alcuni brevi accenni all'opera di partenza e alla sua ricezione in Italia nonché alla prassi compositiva del cantautore ligure e al suo percorso creativo valgono a inquadrare, sia pure concisamente, i due maggiori protagonisti di questa impresa.

Comparsa progressivamente sul «Mirror» di St. Louis tra il 1914 e il 1915, pubblicata in volume nel 1915 e destinata a conquistare, non solo in America, molte generazioni di lettori, la *Spoon River Anthology* mutua dall'*Antologia Palatina* la forma dell'epigramma, cui affida i canti, postumi, di 244 personaggi ispirati in parte agli abitanti di Petersburg, in parte a quelli di Lewistown (Illinois), i due paesi in cui Masters aveva trascorso l'infanzia e l'adolescenza e sui cui abitanti la madre gli aveva fornito, durante una conversazione di poco precedente alla stesura dell'opera, una gran quantità di informazioni. Entro un impianto fortemente narrativo, nel quale il ritratto dei singoli è affidato all'episodio che ne concentra il destino o all'istante della morte, in un'architettura complessa di rimandi interni e intersecarsi di storie, Masters intreccia versi liberi, lunghi, che ricalcano la sintassi del pensiero e ignorano la rima, con un andamento evocatore, per la compresa

⁴ In riferimento al tenace pregiudizio che per lunghi anni ha impedito, in Italia più che olttralpe, un'esatta valutazione critica della cosiddetta 'musica leggera', commenta opportunamente Marco Peroni: "ancora oggi, alcuni tra i più interessanti e innovativi saggi sulla canzone non hanno fatto altro che applicare ai testi i criteri dell'analisi letteraria: quasi che l'emancipazione della parola cantata debba passare necessariamente dalla sua annessione al territorio della poesia, o quasi che la consistenza del lavoro di un autore o di un cantautore sia in qualche misura testimoniata dal grado di appropriazione dei meccanismi espressivi del poeta". Marco Peroni, *Il nostro concerto. La storia contemporanea tra musica leggera e canzone popolare*, Milano, La Nuova Italia, 2001, p. 12.

⁵ "[...] potrà sembrare arbitrario un discorso che separi l'operazione linguistica da quella musicale, vocale e gestuale, ma all'inizio è prassi pertinente se si vuole uscire dalla dimensione del generico. Solo successivamente è possibile misurare la collaborazione dei due mezzi comunicativi". Maria Corti, *Parola di rock*, in *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, a cura di Lorenzo Coveri, Novara, Interlinea, 1996, p. 47.

solennità, dell'epitaffio inciso nel marmo, e nondimeno pervaso da un realismo d'inusitata umanità e violenza: nei canti di rabbia, indignazione, apologia, rimpianto, che i trapassati levano a turno dalla collina su cui sono sepolti vibrano ancora – come osservava Pavese nel pionieristico articolo uscito su «La cultura» nel novembre del 1931 – accenti terreni, e il legame con il passato è tenace: “La ribellione, che è uno degli stati più ricorrenti del libro, è anche quello che meglio mostra l'altezza di Lee Masters. Non una frase di retorica, non un gesto, ma anime stanche che si raccolgono in sé e si fanno schiacciare, o scompaiono, nel mondo”⁶.

L'*Antologia di Spoon River*, già vero e proprio *cult* in America, aveva conosciuto anche in Italia, fin dalla sua pubblicazione, un successo di pubblico duraturo, straordinario per un libro di poesia e ancor più sorprendente per un testo tradotto, come testimoniano le ben sessantadue edizioni pubblicate, in diverse collane, dal 1943, nonché la vendita di oltre cinquecentomila esemplari. La contemporanea vicenda critica era andata tuttavia indebolendosi, tradendo un progressivo scollamento rispetto al tenace apprezzamento del pubblico: a questo riguardo, già nel 1931 Pavese denunciava l'equivoco sotto il cui segno si era avviata, in Europa, la critica alla raccolta, riconducibile, secondo lo scrittore, all'atteggiamento ambivalente della critica nostrana nei confronti delle “cose del Nordamerica”, incline a identificare la grandezza dell'opera con la descrizione realistica della realtà del villaggio e a giustificarne il successo con la presunta carica antipuritana delle sue liriche. L'autentico valore dell'*Antologia* non andava invece ricercato, a detta di Pavese, “nella polemica contro certi modi puritani [...] ma nell'ardore veramente da puritano con cui sono affrontati, oltre il particolare momento storico, il problema del senso dell'esistenza e il problema delle proprie azioni”⁷, fondandosi la sua vitalità sulla sotterranea tensione etica, sulla “risposta non data mai in definitivo, ma sempre rinnovata per ciascun individuo”⁸, sul senso della ricerca e dell'insufficienza di ogni schema.

Nell'illuminante articolo *La grande angoscia americana*, uscito su «L'Unità» di Torino il 12 marzo 1950, alcuni giorni dopo la scomparsa di Lee Masters e a breve distanza dalla propria, Pavese faceva poi di questa condizione il segno di una più generale involuzione della società occidentale, che insieme alla dimensione collettiva del senso della vita aveva perso, secondo lo scrittore, qualunque possibilità di catarsi attraverso la tragedia: “Pensare in universali” scriveva, “significa far parte di una società dove non siano, come credono gli sciocchi, aboliti il dolore, l'angoscia spirituale o fisica, la problematicità della vita, ma esistano gli strumenti per condurre una comune concorde lotta contro il dolore, la miseria, la morte. E. Lee Masters testimonia con l'*Antologia* che la società in cui si è trovato a vivere manca di questi strumenti, di questi ‘universali’ – in altre parole, ch'essa ha perso il senso e la guida dei suoi atti. Di qui le futili e atroci tragedie

⁶ Cesare Pavese, *L'Antologia di Spoon River*, in Edgar Lee Masters, *Antologia di Spoon River*, cit., p. XXXIV.

⁷ Ivi, p. XXV.

⁸ Ivi, p. XXIX.

che hanno riempito il cimitero della collina”⁹.

L’inesco del sodalizio tra i versi del poeta statunitense e le storie cantate da De André va ricercato verosimilmente, ancor prima che nella comune aspirazione libertaria, nella tenace vocazione all’*umano* che li contraddistingue e nella predisposizione rara, declinata nelle due creazioni in forme diverse ma in entrambe cuore indiscusso dell’opera, a costituirne e farne risuonare la voce. Interrogato su cosa lo avrebbe spinto a scrivere un album ispirato all’*Antologia*, Fabrizio De André dichiara a Fernanda Pivano: “Soprattutto mi ha colpito un fatto: nella vita si è costretti alla competizione, magari si è costretti a pensare il falso o a non essere sinceri, nella morte, invece, i personaggi di *Spoon River* si esprimono con estrema sincerità, perché non hanno più da aspettarsi niente [...] Così parlano come da vivi non sono mai stati capaci di fare.”¹⁰

I testi delle canzoni di De André, privi dei vagheggiamenti astratti tipici di altra canzone d’autore, avevano optato fin dagli esordi per la rappresentazione di una realtà vastissima, percorsa tanto nella sua ampiezza geografica quanto nella profondità storica, configurando, per un’umanità spesso sordida, marginale, dimenticata, lo spazio di un riscatto estetico mantenuto al riparo dai rischi della semplificazione e dell’immiserimento espressivo grazie ai preziosi antidoti della contraddizione e del dubbio. A popolare le canzoni di De André erano stati, fin dall’inizio, derelitti di ogni epoca e di ogni angolo della società – il suicida, il fannullone, il drogato, la puttana, l’impiccato, il ladrone, l’alcolista, il soldato – accolti senz’alcun proposito conscio di denuncia sociale, ma piuttosto in nome di una spontanea partecipazione emotiva, fatta di indignazione morale e istintiva solidarietà con gli ultimi, con le minoranze: di qui – oltre alla galleria di personaggi emarginati cui il cantautore dedica, negli anni, singoli ritratti – la folta schiera di popoli oppressi e perseguitati eletti a protagonisti di numerose canzoni, dai rom agli indiani d’America, ai palestinesi, ai sardi.

Sotteso a questa poetica è un relativismo etico assoluto, rasente al paradosso, sentito più che elaborato intellettualmente, in cui il rifiuto di giudicare l’uomo si accompagna al costante tentativo di comprenderlo o, quanto meno, di descriverlo, nella convinzione “che ci sia ben poco merito nella virtù e ben poca colpa nell’errore”. “Ancora oggi” ha dichiarato De André in uno dei suoi ultimi concerti, in riferimento alla canzone *Città vecchia*, “non ho ancora capito cosa sia esattamente la virtù e cosa sia esattamente l’errore. Basta spostarci di latitudine e vediamo che i valori diventano disvalori e viceversa. [...] Tutto questo per dire che io non ho nessuna verità assoluta in cui credere, che non ho nessuna certezza in tasca e, quindi, non la posso regalare a nessuno e va già molto bene

⁹ Idem, *La grande angoscia americana*, in *ivi*, p. XLIV.

¹⁰ Fabrizio De André, Note di copertina di *Non al denaro non all’amore né al cielo*, Ricordi, 1995.

se posso regalarvi qualche emozione”¹¹. Canti di una solidarietà radicale, orientati alla perplessità o alla provocazione, le canzoni di De André impongono a chi ascolta posizioni scomode, esigendo prepotentemente una comprensione diversa, più empatica che conseguente, dolorosamente racchiusa, in negativo, nel verso di *Khorakhanè (A forza di essere vento)* che recita “Finché un uomo ti incontra e non si riconosce”¹², e a questa capacità d’immedesimazione nell’altro attingono non soltanto l’indiscutibile valore etico, ma anche e soprattutto, come fa notare opportunamente Jachia¹³, la loro qualità estetica più preziosa.

Quando De André inizia a lavorare a *Non al denaro non all’amore né al cielo*, ha trentun anni, uno stile inconfondibile, unico nel panorama della canzone italiana contemporanea, e alle sue spalle diversi singoli, tra cui *La ballata del Miche’, Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers, La guerra di Piero, La canzone di Marinella, La città vecchia*, nonché gli album *Volume I* (1967), *Tutti morimmo a stento* (1968), *Volume III* (1968) e *La buona novella* (1970). Nato e cresciuto a Genova, aveva mosso i primi passi nella musica nel periodo in cui in Italia cominciava ad affermarsi la cosiddetta ‘scuola genovese’¹⁴: dopo una prima inclinazione alla musica *jazz*, si era rivolto decisamente alla cultura francese, con cui Genova intratteneva storicamente rapporti privilegiati, preferendo alla musica nordamericana e all’incontrastato modello di Dylan le canzoni di rivolta di un cantante allora sconosciuto in Italia, George Brassens, scoperto all’età di sedici anni grazie ai due 78 giri regalatigli dal padre e impostosi ben presto, oltre che come l’influenza artistica più tenace della sua vita, quale contatto mediato con l’anarchismo e stimolo alle successive, intense letture di Bakunin, Malatesta, Max Stirner¹⁵.

Nel contesto del divorzio consumatosi, nel corso degli anni Sessanta, tra canzonetta o canzone di consumo e canzone ‘d’arte’, segnalato da Pier Vincenzo Mengaldo¹⁶ quale una delle conseguenze principali della nascita, con l’affermarsi del gruppo genovese, della canzone d’autore, la produzione di De André va collocata indubbiamente sul versante colto e meno facilmente fruibile della canzone; il plurilinguismo sempre più insistito a partire dagli anni Ottanta, con frequenti incursioni

¹¹ Idem, Roma, Teatro Brancaccio, 14 febbraio 1998, cit. in Luigi Viva, *Vita di Fabrizio De André, Non per un dio e nemmeno per gioco*, Milano, Feltrinelli, 2000.

¹² La canzone, tratta dall’album *Anime salve* (1996), ha come oggetto e ideale voce narrante l’intero popolo rom.

¹³ Paolo Jachia, *La canzone d’autore italiana 1958-1997, avventure della parola cantata*, Milano, Feltrinelli, 1998.

¹⁴ La definizione, entrata nell’uso, è imprecisa: gli stessi rappresentanti della cosiddetta ‘scuola genovese’ (Bindi, Paoli, Endrigo, Tenco), con i quali De André intrattene rapporti tangenziali nel corso degli anni Sessanta, sono i primi a sottolineare come essa non costituisca mai un vero e proprio movimento.

¹⁵ Quella dell’anarchismo rappresenta, nella sua refrattarietà a qualunque sistema di pensiero rigidamente etichettabile, l’unica appartenenza accettata dal cantautore e professata ripetutamente nel corso di tutta la vita: “Proletario? Né falso, né vero. È pur sempre un’etichetta, sicché la rifiuterei in ogni caso, come tutte le etichette che hanno provato ad appiccicarmi addosso – comunista, democristiano, socialista, borghese, perfino fascista. Se sono, più modestamente, un anarchico, è perché l’anarchia, prima ancora che un’appartenenza, un catechismo, un decalogo né tanto meno un dogma, è un modo di essere, uno stato d’animo, una categoria dello spirito”. Fabrizio De André in Cesare G. Romana, *Amico fragile*, Milano, Sperling&Kupfer, 1991, cit. in *Una goccia di splendore. Un’autobiografia per parole e immagini*, a cura di Guido Harari, Milano, Rizzoli, 2007, p. 58.

¹⁶ Cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *Il linguaggio dei mezzi di comunicazione di massa. La canzone*, in *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d’autore italiana*, cit.

nel dialetto e in diverse lingue straniere, l'estrema varietà dei temi e dei registri, il superbo connubio tra realismo e lirismo, nonché l'alternanza, sapientemente calibrata, di ironia e *pathos*, movimentano tuttavia a tal punto l'opera e ne irradiano i percorsi in tante direzioni che la produzione risultante sfugge per la maggior parte, come il suo autore, a qualunque catalogazione stabile.

Considerata nella sua totalità, dai singoli dei primi anni Sessanta fino a quel vertice di mescolanza degli stili e delle lingue rappresentato da *Anime salve*, la produzione di De André può essere spartita in due moduli tematici ricorrenti, solo apparentemente stridenti tra loro: da una parte la tecnica del racconto favolistico, dislocato in ere diverse o semplicemente ritagliato fuori dal tempo, cui sono riconducibili anche le canzoni tratte dall'*Antologia di Spoon River*; dall'altra il *reportage* di cronaca. Un costante impegno, di tipo etico e sociale, mai direttamente politico, sottende entrambi i modelli: Re Carlo, il suonatore Jones, Tito, Gesù Cristo, Geordie, malgrado la distanza o l'assenza temporale da cui emergono, sono infatti veicolo di una critica e di una problematizzazione sociali non meno accese di quelle che animano personaggi dalla più vistosa e scottante collocazione storica quali Marinella, Piero, il bombarolo, Don Raffae¹⁷. Se l'assenza di coordinate precise è spesso combinata a un lucido approfondimento della realtà sociale, inconfondibile cifra di molte canzoni è l'approdo al più autentico realismo mediante un linguaggio lirico e colto, in una rara combinazione di lucidità e veemenza e con una levità definibile, con le parole di Italo Calvino, "una leggerezza della pensosità"¹⁸, giocata spesso sulle corde, sottili, della malinconia e dell'umorismo.

Per quanto inerisce alla prassi compositiva, la precedenza andrebbe in genere, come si è già accennato, alla stesura di un abbozzo di testo, in prosa, ricavato dalla lettura di un libro, di una novella, di una pagina di giornale; seguirebbe la musica alla chitarra, infine la stesura, in base alla musica, dei versi in rima¹⁹. Prevalgono, sul versante musicale, melodie relativamente semplici, ispirate alla musica popolare, e la forza delle canzoni risulta affidata alla straordinaria coerenza tra parole e testo, reso 'memorabile' – nel senso etimologico del termine – dalla scelta sapiente delle parole e dalle rime, e sempre scandito con esattezza nel canto, quasi che da parte di De André ci fosse, come osserva Viva²⁰, l'intenzione di non essere frainteso.

L'adattamento realizzato in *Non al denaro non all'amore né al cielo* testimonia di un'attitudine

¹⁷ A testimonianza di quest'inesausto impegno ci giungono, tra le altre, le parole di Roberto Vecchioni, secondo il quale De André sarebbe riuscito a dare alla canzone italiana, oltre a una grande dolcezza, "tanta politica fatta senza i termini della politica [...] senza sventolare bandiere, senza far chiasso". Roberto Vecchioni, cit. in Paolo Jachia, op. cit., p. 131.

¹⁸ Italo Calvino, *Lezioni americane*, Milano, Mondadori, 1993, p. 15.

¹⁹ "Ognuno ha il suo metodo di lavoro. Io parto sempre da un testo scritto non necessariamente, anzi quasi mai, in metrica. La maggior parte delle mie canzoni nascono come brevi racconti. È la materia del narrare a suggerirmi la musica. A questo punto interviene la parte più noiosa, la tecnica del mestiere: adattare la prosa alla scansione metrica che la musica ti ha riservato". Fabrizio De André, in Cico Casartelli, *Ho licenziato Dio*, «Buscadero», dicembre 1996, cit. in *Una goccia di splendore. Un'autobiografia per parole e immagini*, cit., p. 69.

²⁰ Luigi Viva, op. cit.

più generale del cantautore verso il mondo scritto e individua un aspetto fondamentale della sua poetica. Lo chiarisce molto bene Renzo Piano, in un tributo all'artista, quando afferma: "Fabrizio è ricerca e sperimentazione. Ricercatore vero, onnivoro e curioso. Uno dei musicisti per cui vale di più l'idea che l'arte è rapina: prendere per restituire."²¹ Già in diverse occasioni, infatti, il cantautore si era confrontato direttamente con opere del passato più o meno recente: tanto *Il testamento* quanto *La ballata degli impiccati* sono tratte da poesie di François Villon, sulla falsariga, nel primo caso, di una riscrittura di Brassens; *La città vecchia* si ispira, molto liberamente, all'omonima poesia di Umberto Saba (mentre la musica riprende quella di *Bistrot* di Brassens); *S'i' fosse foco* è l'adattamento musicale di un sonetto di Cecco Angiolieri; tutta *La buona novella* è ispirato ai Vangeli apocrifi; *Princesa* è liberamente tratta dall'omonimo romanzo di Fernanda Farias de Albuquerque e Maurizio Jannelli; *Smisurata Preghiera* dalla *Saga di Maqroll – Il gabbiera* di Álvaro Mutis; a tutto ciò si aggiungano le numerosissime traduzioni da Brassens (tra le più note *Delitto di paese*, *Il gorilla*, *La morte*, *Le passanti*), da Leonard Cohen (*Suzanne*, *Giovanna d'Arco*, *Nancy*) e da Bob Dylan (*Via della Povertà*, *Avventura a Durango*).

A favorire la familiarità con l'*Antologia di Spoon River* è inoltre la propensione del cantautore per i ritratti, per lo più inseriti nella forma dell'*album concept*, grande lavoro a tema in cui i singoli personaggi, le storie individuali, intervengono come episodi di un grande affresco. Oltre a *Non al denaro non all'amore né al cielo*, rientrano in questo particolare genere *Tutti morimmo a stento* (1968), *La buona novella* (1970), e i grandi capolavori degli anni successivi: *Storia di un impiegato* (1973), mosso dal desiderio di fornire una lettura estetica del Sessantotto; *Rimini* (1978), rivolto in prevalenza all'ambiente e ai problemi della piccola borghesia; *L'indiano* (1981), dedicato alle culture autoctone, storicamente oppresse, dei sardi e degli indiani d'America; *Creuza de Mă* (1984), vero e proprio viaggio tra le culture del Mediterraneo; *Le Nuvole* (1990), riflessione satirica e allegorica sul potere; *Anime salve* (1996), improntato ai temi della solitudine e della persecuzione.

Anche *Non al denaro non all'amore né al cielo* si presenta come raccolta tematica; le nove poesie scelte da De André e Bentivoglio sono raggruppabili, come spiega lo stesso cantautore nell'intervista alla Pivano, in due filoni tematici principali: l'invidia e la scienza. Al primo appartengono *Un matto*, *Un blasfemo*, *Un giudice*, *Un malato di cuore*; al secondo sono riconducibili *Un chimico*, *Un medico*, *Un ottico*; con la canzone più corale, *La collina*, tratta dalla poesia che apre l'*Antologia*, e la più autobiografica, *Il suonatore Jones*, a fare da cornice.

Il rapporto che le nove canzoni intrattengono con le poesie originali è innegabilmente disinvolto, esente da preoccupazioni filologiche, tanto da indurre la Pivano a parlare, in riferimento agli interventi sui testi, di "grosse manipolazioni"; ma lungi dal costituire veri e propri rifacimenti, come suggerisce la scrittrice nell'intervista, le singole canzoni possono essere iscritte a pieno titolo,

²¹ Renzo Piano, cit. in Dorian Fasoli, op. cit.

soprattutto alla luce delle più recenti riflessioni in questo ambito, nella sfera della traduzione intersemiotica²². Il particolare caso di riscrittura rappresentato dalla canzone, inoltre, arricchisce il tradizionale adattamento musicale di nuovi elementi: se un'intima affinità lega da sempre musica e poesia – entrambe contraddistinte da uno sviluppo di tipo temporale, dal particolare valore conferito al ritmo, alle pause, alle ripetizioni, nonché legate dal punto di vista genetico – la canzone combina, a livello non solo ritmico, ma anche tematico, strutturale, stilistico, due partiture: una musicale e una testuale, in misura diversa ma *ambidue* coinvolte, nel caso di riscritture musicali di testi letterari, nel rapporto critico che la canzone instaura con l'opera di partenza. Tutto ciò a dire che le “grosse manipolazioni” intervenute nei testi di De André ci appaiono tali solo se, nel passaggio dal testo originario al *testo* delle canzoni, ci aspettiamo – data la coincidenza del mezzo – la conservazione della lettera; mentre di fatto non differiscono in nulla, per esempio, dagli interventi di un regista intento a una riscrittura filmica che decida di invertire alcuni episodi o cambiare nome a un personaggio.

In linea generale, le modifiche apportate ai nove brani tradotti dell'*Antologia* possono essere ascritte a due diversi tipi di esigenze: da un lato rispondono a una necessità che potremmo definire tecnica; dall'altro a scelte più generali attinenti al piano ricettivo e interpretativo. Più specificatamente, il primo tipo di interventi è determinato da vincoli ritmici e metrici: da un lato, infatti, De André abbandona il verso libero delle traduzioni italiane per strofe di versi rimati, o fortemente assonanti; dall'altro, il trasferimento intersemiotico lo costringe a modellare il ritmo del testo su quello della musica. La combinazione tra accenti prosodici e accenti musicali è un'operazione piuttosto complessa: se infatti lingue come l'inglese e il tedesco, il cui ritmo poetico è generalmente costituito dal numero degli accenti forti, offrono una quasi perfetta identificazione

²² Il termine è usato per la prima volta da Roman Jakobson nel saggio *On linguistic aspect of translation* (1959), in contrapposizione alla traduzione *endolinguistica* e a quella *interlinguistica*, per indicare una trasposizione da un sistema di segni a un altro, “per esempio dall'arte del linguaggio alla musica, alla danza, al cinematografo, alla pittura” (Roman Jakobson, *Aspetti linguistici della traduzione*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di Siri Nergaard, Milano, Bompiani, 1995, p. 62). Lo studio di questo versante traduttivo – finora il meno praticato – è stato recentemente rilanciato da impostazioni teoriche gravitanti intorno alla cosiddetta *polysystem theory* elaborata dalla scuola di Tel Aviv: tali orientamenti tendono a integrare la traduzione intersemiotica in una concezione allargata di traduzione, intesa come fenomeno semiotico di natura più generale, facendola coincidere con quell'ampia attività che Lefevere definisce *rewriting* e che include svariate forme di riscrittura e interpretazione del testo, come gli adattamenti teatrali, cinematografici, le antologie, i libri per l'infanzia, la stessa attività editoriale, ecc. (per un approccio critico a questa nozione, si veda Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa, Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003). Al di là dei problemi definitori, la novità dei nuovi orientamenti di stampo semiotico consiste nella nuova attenzione dedicata all'apporto creativo cui la trasposizione dà vita e al valore relazionale, intertestuale, che l'opera di arrivo intrattiene con quella di partenza. La traduzione cessa così di essere, scrive la Nannoni parafrasando Cattrysse “una predefinita ricerca di corrispondenze in un asettico rapporto a due”, per diventare “la descrizione della fisionomia e del funzionamento del prodotto di una lettura, e quindi di un'interpretazione di un'opera preesistente.” (Catia Nannoni, *Traduzione intersemiotica e altri saggi*, Torino, L'Harmattan Italia, 2002). In questo contesto, il rapporto che lega l'album di De André all'*Antologia di Spoon River* può essere agevolmente esemplificato mediante il concetto di *equivalenza*, recentemente sostituito a quello, più rigido, di fedeltà: “Affinché corrisponda la somma” scrive Kovarski, “gli addendi possono essere differenti. Equivalenza si ha quando vengono restituiti non tanto i contenuti originari, nelle forme e nell'ordine originari, quanto il senso ultimo, le reazioni, le emozioni che l'originale suscita nel destinatario come risultato finale (Laura Salmon Kovarski, cit. in ivi, p. 79).

col ritmo musicale, l'italiano, come il francese o lo spagnolo, la cui metrica è fondata sul numero delle sillabe, con accenti distribuiti spesso irregolarmente sui segmenti isosillabici, rivela una certa difficoltà nell'adattamento ritmico-musicale²³, e che De André sia disposto, in ottemperanza al ritmo, a variare le stesse scelte semantiche, risulta chiaro quando afferma che, essendo quella italiana una lingua piuttosto indocile alla costruzione dei metri, soprattutto per mancanza di parole tronche, talvolta si è costretti a cambiare il significato del verso per farlo funzionare esteticamente²⁴.

Leggendo i testi delle nove canzoni di De André prescindendo dalla musica, si avverte la presenza, se non sempre di un preciso progetto prosodico, di un'inclinazione a istituire una qualche 'legalità' metrica²⁵: accanto al costante impiego di versi canonici si registra quello di versi eccedenti l'endecasillabo ma frequentemente scomponibili in due metri codificati, nonché un'insistita tendenza, entro la stessa canzone, all'isosillabismo. Oltre a essere per lo più ripartiti in strofe regolari, inoltre, i testi della raccolta denunciano la presenza di schemi rimici o tessiture di assonanze e consonanze, attenzione questa frequentissima nell'intera produzione di De André e conseguente al "bisogno spontaneo di creare già nei versi un'unità armonica, un effetto sonoro e indipendente dalla melodia cantata", segnatamente "nel caso in cui di una canzone si voglia privilegiare il contenuto"²⁶. Se un'analisi metrica può essere condotta sul testo scritto – come tenterà di illustrare la breve analisi che segue – in un esame globale delle canzoni va rilevata la supremazia dell'andamento musicale su quello prosodico: le melodie, che riprendono codici e moduli espressivi della musica popolare, sono quasi tutte in quattro tempi e il loro ritmo coincide perlopiù con l'accentazione tonica delle frasi. In questo senso si potrebbe applicare ai testi in esame il concetto di 'metrica accentuale', impiegato per descrivere certa poesia italiana del Novecento nella cui versificazione il numerismo degli accenti si sostituisce al principio sillabico, rendendo ininfluyente il numero delle sillabe e assai variabile la distanza che separa un accento ritmico da quello successivo²⁷.

Il secondo tipo di interventi, inteso a finalità più specificatamente reinterpretative, mira soprattutto, come chiarisce lo stesso cantautore nell'intervista alla Pivano, a rendere i testi più attuali, ad avvicinarli alla realtà contemporanea, agendo tanto a livello della lingua impiegata, quanto in relazione ad alcuni riferimenti, modificati, aggiunti, o soppressi nel testo d'arrivo, come

²³ Per queste osservazioni cfr. Aldo Menichetti, *Metrica italiana, Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993.

²⁴ Per un approfondimento delle dinamiche compositive e dei vincoli metrici particolarmente stretti cui il paroliere o il cantautore devono sottostare – soprattutto la scelta obbligata, data la particolare struttura della frase musicale moderna, di parole ossitone in clausola di verso, con conseguente rischio di ripetitività e impoverimento poetico, – si veda Fernando Bandini, *Una lingua poetica di consumo*, in *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, cit.

²⁵ Per il concetto di 'legalità' metrica si veda Pier Vincenzo Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche*, in *La tradizione del Novecento* (Terza serie), Torino, Einaudi, 1991.

²⁶ Fabrizio De André, in *Storie di uomini, di nuvole e cicale*, «TV Sorrisi & Canzoni», 1990, cit. in *Una goccia di splendore. Un'autobiografia per parole e immagini*, cit, p. 69.

²⁷ Cfr. Aldo Menichetti, op. cit.

risulta con particolare evidenza nelle canzoni *Un ottico* e *Un giudice*. I personaggi, strappati dal cantautore alla piccola borghesia americana del primo Novecento e accostati alla realtà dell'ascoltatore, non acquisiscono però, a ben guardare, alcuna connotazione nazionale precisa: sottratti al quadro americano dalla quasi totale cancellazione dei nomi propri, anglofoni, mantenuti solo nel primo e nell'ultimo componimento, essi paiono subire al contrario una profonda spersonalizzazione. Se pure non 'universali' nell'accezione più ampia, gli individui tratteggiati da Masters possono dirsi comuni all'intera modernità ed emblematici della provincia di qualunque paese occidentale; per questo, nei titoli, De André li spoglia di nome e cognome, sostituendo loro un sostantivo preceduto da un articolo indeterminativo: *un matto*, *un blasfemo*, *un ottico*, ecc.

Altre modifiche, più rare, sono riconducibili a quella che è senza dubbio la più interessante tra le possibili manipolazioni del testo di partenza, ovvero la riscrittura critica – mediante interventi in bilico tra piano formale e contenutistico – dei temi e del discorso che esso originariamente veicola. Oltre alla scelta stessa dei brani che, dettata dall'assunzione dei temi dell'invidia e della scienza come nuclei centrali intorno ai quali sviluppare la riflessione, si configura inevitabilmente come atto interpretante e presa di posizione implicita, i momenti più emblematici del riposizionamento critico delle canzoni rispetto all'*intentio operis* originale sono rappresentati dai testi di *Un matto* e *Un blasfemo*.

L'analisi che segue tenterà un approfondimento dei problemi sollevati finora mediante l'osservazione ravvicinata della lettera delle canzoni, nel loro confronto con i testi delle traduzioni italiane, su cui De André esercitò concretamente il suo lavoro di riscrittura. Data l'impossibilità di esaminare in modo esaustivo tutti i brani della raccolta, si è preferito concentrare l'attenzione su tre canzoni, particolarmente emblematiche ed esemplificative della gamma di interventi cui si è accennato.

Un giudice

Il ritmo è in due quarti, la tonalità in Re minore. Indicazione di tempo: "Allegro". Ogni strofa testuale riprende la stessa strofa musicale; uniche variazioni: la presenza, nella prima strofa, di un fraseggio (da "vuo-le sco-prir se è ve-ro...") assente nelle strofe seguenti, più brevi, e la variazione rispetto a questa partitura delle ultime due battute, che chiudono il brano (intro-A'A-intro-AA²⁸).

²⁸ Ogni lettera coincide con una strofa musicale. Ho scelto di utilizzare la stessa lettera per strofe identiche o variate solo nella parte conclusiva, (una lettera seguita da ' segnala la ripetizione della strofa, ma con variazioni consistenti), mentre ho impiegato le lettere minuscole, come si vedrà più avanti, per indicare i due periodi uguali sottesi a un'unica strofa testuale. *Rit.* indica il ritornello, ovvero quella porzione di testo musicale, cantata o meno, che ricorrere sempre uguale tra una strofa e l'altra; con *intro* si intende introduzione, ovvero la porzione di testo musicale che precede una o più strofe; la *chiusa* è la parte conclusiva del brano, che riprende, almeno a livello ritmico, una porzione di testo precedente (frequentemente il ritornello); si ha una *coda*, infine, quando la parte conclusiva si distacca completamente dal resto del brano.

Un giudice

- 1 Cosa vuol dire avere
un metro e mezzo di statura,
ve lo rivelan gli occhi
e le battute della gente,
5 o la curiosità
di una ragazza irriverente
che si avvicina solo
per un suo dubbio impertinente:
vuole scoprir se è vero
10 quanto si dice intorno ai nani,
che siano i più forniti
della virtù meno apparente,
fra tutte le virtù
la più indecente.
- 15 Passano gli anni, i mesi,
e se li conti anche i minuti,
è triste trovarsi adulti
senza essere cresciuti;
la maldicenza insiste,
20 batte la lingua sul tamburo
fino a dire che un nano
è una carogna di sicuro
perché ha il cuore troppo,
troppo vicino al buco del culo.
- 25 Fu nelle notti insonni
vegliate al lume del rancore
che preparai gli esami.
diventai procuratore
per imboccar la strada
30 che dalle panche d'una cattedrale
porta alla sacrestia
quindi alla cattedra d'un tribunale,
giudice finalmente,
arbitro in terra del bene e del male.
- 35 E allora la mia statura
non dispensò più il buonumore
a chi alla sbarra in piedi
mi diceva "Vostro Onore",
e di affidarli al boia
40 fu un piacere del tutto mio,
prima di genuflettermi
nell'ora dell'addio
non conoscendo affatto
la statura di Dio.

Il Giudice Selah Lively

- 1 Immaginate di essere alto cinque piedi e due pollici
e di aver cominciato come garzone droghiere
Finché, studiando legge di notte,
siete riuscito a diventat procuratore.
5 E immaginate che, a forza di zelo
e di frequenza in chiesa,
siate diventato l'uomo di Thomas Rhodes,
quello che raccoglieva obbligazioni ed ipoteche,
e rappresentava le vedove
10 davanti alla Corte. E che nessuno smettesse
di burlarsi della vostra statura, e deridervi per gli abiti
e gli stivali lucidi. Infine
voi diventate il Giudice.
Ora Jefferson Howard e Kinsey Keene
15 e Harmon Whitney e tutti i pezzi grossi
che vi avevano schernito sono costretti a stare in piedi
davanti alla sbarra e pronunciare "Vostro Onore" –
Be' non vi par naturale
che gliel'abbia fatta pagare?

L'impetosa ironia e l'inventiva verbale di alcuni passaggi, divenuti presto memorabili, rendono questa canzone una delle più celebri non solo dell'album, ma dell'intera produzione deandreaiana. Tratta dalla poesia *Il Giudice Selah Lively* (*Judge Selah Lively*), amplia notevolmente l'originale, tanto formalmente quanto sul piano delle informazioni addotte, e ne modifica radicalmente

l'andamento ritmico: mentre la poesia tradotta conta appena 19 versi e non conosce scansione strofica, la canzone di De André si sviluppa in ben 44 versi, distribuiti in quattro strofe piuttosto uniformi (la prima di 14 versi, le altre di 10). Alla versificazione irregolare dell'originale (che oscilla tendenzialmente dalla misura del settenario a quella del novenario, pervenendo sporadicamente all'endecasillabo, ma spesso ricorre a metri più lunghi), la canzone sostituisce una scansione metrica che non è possibile, data l'esclusiva presenza di versi tradizionali, definire libera: se la prima strofa è scandita dall'alternanza esatta di settenari e novenari, quelle seguenti ripropongono variamente lo stesso schema, interrotto appena dai tre endecasillabi dei versi 30, 32 e 34. Molto più marcato che nel testo di partenza poi (in cui si contano appena tre assonanze, ai vv. 3-4, 12-13 e 8-9) è nella canzone il ricorso alla rima: i versi pari dell'adattamento (con l'unica eccezione del v. 10) sono variamente rimati, in modo particolare nella prima strofa (*gente: irriverente: impertinente: apparente: indecente*), e nelle ultime due, con rime in *-ore* (*rancore: procuratore*), in *-ale* (*cattedrale: tribunale: male*), ancora in *-ore* (*buonumore: Onore*), infine in *-io* (*mio: addio: Dio*); altri sono legati da consonanza (vv.1-2, *avere: statura*) o assonanza (vv. 17-18, *adulti: cresciuti* e vv. 22-24, *sicuro: culo*).

A livello contenutistico, se l'attacco della canzone riproduce abbastanza fedelmente l'inizio della poesia ("Immaginate di esser alto cinque piedi e due pollici" è reso con "Cosa vuol dire avere / un metro e mezzo di statura"), la scena immediatamente successiva, in cui una "ragazza irriverente" avvicina il nano per soddisfare il suo "dubbio impertinente", è aggiunta deliberata del cantautore e ha l'effetto di attualizzare, dissacrandolo, lo spunto di partenza. Lo stesso dicasi per la strofa seguente, generata, per così dire, da una dilatazione paradossale dei versi 10-11-12 ("[...] E che nessuno smettesse / di burlarsi della vostra statura, e deridervi per gli abiti / e gli stivali lucidi [...]").

Il nucleo narrativo dell'originale si concentra nella seconda e terza strofa della canzone, ma è sottoposto a diversi interventi formali: i versi 25-28 ("Fu nelle notti insonni / vegliate al lume del rancore / che preparai gli esami / diventai procuratore") sviluppano quantitativamente gli originali ("Finché, studiando legge di notte, / siete riuscito a diventare procuratore", vv. 3-4), arricchendoli delle rime e di una figura retorica (la metafora dell'aggettivo "lume del rancore"). Stesso procedimento quello che dà vita ai versi 29-30-31 ("Per imboccar la strada / che dalle panche d'una cattedrale / porta alla sacrestia"), che riprendono e ampliano il motivo dello "zelo" e della "frequenza in chiesa", enunciato sinteticamente ai versi 5 e 6 della poesia, piegandone il lessico a una resa allitterante (si veda, in tutta la terza strofa, l'insistita presenza di *r*, spesso combinata con altra consonante: *imboccar, strada, cattedrale, sacrestia, cattedra, tribunale*), seguiti da una clausola (vv. 33-34 "giudice finalmente / arbitro in terra del bene e del male") ben più ritmata dei versi da cui deriva (vv. 12-13 "infine / voi diventate il Giudice") e legata da rima ai versi precedenti.

Oltre alla significativa perdita, da parte dei “pezzi grossi” costretti a stare in piedi davanti alla sbarra, dei nomi propri, orientata, come si diceva, alla spersonalizzazione e conseguente universalizzazione della vicenda narrata, l'intervento più marcato cui è sottoposto il finale della poesia è la virata anti-moralistica cui De André piega la chiusa (“Be’ non vi par naturale / che gliel’abbia fatta pagare?”): gli ultimi sei versi della canzone, sintatticamente più complessi, strappano infatti alla domanda retorica di Masters ogni residuo tentativo di autogiustificazione morale e vi insinuano un’ambiguità etica soltanto implicita nella poesia, combinando provocatoriamente, nello stesso giro di frase, le parole *boia* e *piacere* (“e di affidarli al boia / fu un piacere del tutto mio”, vv. 39-40), per poi concludere, con violenta stoccata finale: “prima di genuflettermi / nell’ora dell’addio / non conoscendo affatto / la statura di Dio.”

Se l’ossatura narrativa della poesia è mantenuta intatta (un nano diventa procuratore, poi giudice, e può finalmente vendicarsi di chi lo ha deriso per tutta la vita), la forma subisce profonde trasformazioni. A una poesia priva di effetti retorici, De André contrappone una canzone ricca di figure: oltre alla metafora già citata, si vedano le perifrasi dei vv. 11-14 (“[...] i più forniti / della virtù meno apparente, / fra tutte le virtù / la più indecente”) e dei vv. 36-37 (“a chi alla sbarra in piedi / mi diceva «Vostro Onore»”); la metafora del v. 20 (“batte la lingua sul tamburo”); l’eufemismo dei vv. 35-36 (“E allora la mia statura / non dispensò più il buonumore”). L’organizzazione sintattica si mostra decisamente più complessa di quella della poesia, soprattutto a causa dell’insistita presenza di inversioni nell’ordine del discorso (si notino soprattutto l’anticipazione della dichiarativa, nei primi due versi della canzone; il costrutto “Fu... che” dei vv. 25-26; l’anticipazione “e di affidarli al boia” al v. 39, rispetto al successivo “fu un piacere del tutto mio”) e della generale prevalenza dell’ipotassi sulla paratassi. Quanto al tono impiegato, infine, la canzone vibra di un sarcasmo ben più accentuato che nel testo di partenza, impietosamente esteso a tutti i personaggi coinvolti, e il trionfo della cattiveria che essa sancisce, in una catena indissolubile tra odio subito e odio riversato (il protagonista “diventa una carogna perché la gente carogna lo fa diventare carogna”, spiega il cantautore alla Pivano nell’intervista) trasmette un senso di ineluttabilità cui la versione originale – più aderente a un caso particolare, più cauta nella formulazione – non perviene.

Sfiduciato e crudele, nella poesia come nella canzone, è il ritratto della giustizia, un tema con cui tanto Masters quanto De André intrattengono un rapporto particolare: se il primo esercitò per anni, anche contemporaneamente alla stesura dell’*Antologia*, la professione di avvocato e certo dovette attingere, per immagini come questa e altre, al mondo del tribunale, De André sostenne, per compiacere il padre e tentare di eguagliare il fratello, procuratore, diciotto esami alla Facoltà di Legge, per poi abbandonare gli studi, travolto dal successo e dai primi guadagni, a un passo dalla tesi. Quanto il problema della giustizia terrena, scrutato sempre polemicamente e aggredito in tutte

le sue contraddizioni²⁹, accenti gli interessi e gli interrogativi che con maggior assiduità percorrono l'opera di De André, risulta evidente da brani quali *La ballata del Miche'*, omicida per amore, che si toglie la vita in carcere per riappropriarsi di una qualche forma di libertà; *Geordie*, impiccato per aver rubato sei cervi nel parco del re; *Bocca di Rosa*, che la società civile biasima ma i singoli, nell'intimo, ringraziano; *Il pescatore*, che si rifiuta di giudicare un assassino e si limita a offrirgli, in silenzio, del cibo; *Il gorilla*, il cui protagonista è relegato, già da Brassens, a una parte non proprio edificante e condannato a una tragica fine; *Il testamento di Tito*, il ladrone, che in nome di più alte ragioni umane confuta, uno ad uno, i dieci comandamenti, e che il cantautore dichiarò di considerare, insieme alla personalissima *Amico fragile*, la sua canzone migliore.

Un malato di cuore

In Do maggiore. Ritmo: quattro quarti, con frequente impiego di terzine. Indicazione di tempo: lenti il primo periodo e l'ultimo, che lo riprende quasi identico ("E l'a-ni-ma d'im-prov-vi-so pre-se il vo-lo..."), poi a tempo. L'inizio del testo è in levare. All'introduzione seguono, in corrispondenza alle prime due strofe di testo, due strofe musicali distinte solo nell'ultima battuta. Alla terza strofa di testo corrisponde uno stesso periodo ripetuto due volte, con variazioni nell'ultima frase, vocalizzata nel finale. La quarta strofa riprende la prima, distaccandosene però nell'ultimo periodo. ("ma che la ba-ciai, per Dio, sì lo ri-cor-do...").(intro[cantata]-AAbb'A'-chiusa[cantata]).

Un malato di cuore

1 "Cominciavi a sognare anch'io insieme a loro
poi l'anima d'improvviso prese il volo."

Da ragazzo spiare i ragazzi giocare
al ritmo balordo del tuo cuore malato
5 e ti viene la voglia di uscire e provare
che cosa ti manca per correre al prato,
e ti tieni la voglia, e rimani a pensare
come diavolo fanno a riprendere fiato.

Da uomo avvertire il tempo sprecato
10 a farti narrare la vita dagli occhi
e mai poter bere alla coppa d'un fiato
ma a piccoli sorsi interrotti
e mai poter bere alla coppa d'un fiato
ma a piccoli sorsi interrotti.

15 Eppure un sorriso io l'ho regalato
e ancora ritorna in ogni sua estate
quando la guidai o fui forse guidato
a contarle i capelli con le mani sudate.
Non credo che chiesi promesse al suo sguardo,
20 non mi sembra che scelsi il silenzio o la voce,
quando il cuore stordì e ora no, non ricordo
se fu troppo sgomento o troppo felice,
e il cuore impazzì e ora no, non ricordo,
da quale orizzonte sfumasse la luce.

Francis Turner

1 Io non potevo correre né giocare
quand'ero ragazzo.
Quando fui uomo, potei solo sorseggiare alla coppa,
non bere –
5 perché la scarlattina mi aveva lasciato il cuore malato.
Eppure giaccio qui
blandito da un segreto che solo Mary conosce:
c'è un giardino di acacie,
di catalpe e di pergole addolcite da viti –
10 là, in quel pomeriggio di giugno
al fianco di Mary –
mentre la baciavo con l'anima sulle labbra,
l'anima d'improvviso mi fuggì.

²⁹ Ha affermato il cantautore in un'occasione: "Il Dio in cui, nonostante tutto, continuo a sperare è un'entità al di sopra delle parti, delle fazioni, delle ipocrite preci collettive; un Dio che dovrebbe sostituirsi alla cosiddetta giustizia terrena in cui non nutro alcuna fiducia, [...]". Fabrizio De André, *E poi, il futuro*, a cura di Guido Harari, Milano, Mondadori, 2001.

25 E fra lo spettacolo dolce dell'erba
 Fra lunghe carezze finite sul volto,
 quelle sue cosce color madreperla
 rimasero forse un fiore non colto.
 Ma che la baciai questo sì lo ricordo
 30 Col cuore ormai sulla labbra
 Ma che la baciai, per dio, sì lo ricordo
 E il mio cuore le restò sulle labbra.

“E l'anima d'improvviso prese il volo
 ma non mi sento di sognare con loro,
 35 no non mi riesce di sognare con loro”

Anche in questo caso si registra, nel passaggio dalla poesia tradotta (*Francis Turner*), alla canzone, un ampliamento considerevole: laddove Masters impiegava 13 versi, De André ne utilizza ben 35, per sviluppare lo stesso nucleo narrativo, sostituendo, alla semplice successione dell'originale, una scansione più complessa. La canzone si compone infatti di quattro strofe di lunghezza abbastanza uniforme (6, 6 [4+2 ripetuti], 10 e 8 versi), incorniciate entro due coppie di versi (il terzo verso della chiusa è una ripresa esatta di quello precedente), che si rispondono a distanza mediante l'iterazione quasi perfetta del secondo (“Cominciai a sognare anch'io insieme a loro / poi l'anima d'improvviso prese il volo [...] E l'anima d'improvviso prese il volo / ma non mi sento di sognare con loro”), e che non sono presenti nell'originale se non nella forma della semplice evocazione (“l'anima d'improvviso mi fuggì”, v. 35). Da un punto di vista metrico, mentre la poesia di partenza alterna versi di lunghezza estremamente variabile, dal trisillabico “non bere” del verso 4 alla successione settenario + endecasillabo del verso 5, la canzone è scandita su un ritmo essenzialmente dattilico.

Altra differenza di rilievo è legata alle rime: assenti nella poesia, abbondano invece nella canzone, secondo uno schema perfettamente alternato nella prima strofa (*giocare: provare: pensare; malato: prato: fiato*) e nei primi quattro versi della terza (*regalato: guidato; estate: sudate*); appena più rarefatto nel resto del componimento, che fa rimare tra loro, nella seconda strofa, i soli versi pari (*sprecato: fiato: fiato*), e nella successiva affida la sua musicalità, dopo l'alternanza BDBD, al concatenarsi delle consonanze (*sguardo: ricordo; voce: felice: luce*). L'iterazione in fine di strofa degli ultimi due versi (esatta nella seconda, leggermente variata nella terza e nella quarta) dà luogo a frequenti coppie di rime identiche, precedute, nella quarta strofa, da una bella assonanza (*erba: perla*) e da un'altra rima esatta (*volto: colto*). Sono ancora le assonanze, infine, a rendere armonici i due versi di apertura, che la chiusa riprende invertendone l'ordine e al contempo ribaltandone il significato profondo (*loro: volo, poi volo: loro*).

Sul piano dei contenuti, la canzone riprende in modo pressoché integrale le parole della poesia (conservando, peraltro, alcuni dettagli sintattici, quali l'opposizione “quand'ero ragazzo. / Quando fui uomo” dei vv. 2-3, resa tramite quella “Da ragazzo [...]” “Da uomo [...]” rispettivamente all'inizio della prima e della seconda strofa; e l'impiego di “Eppure”, in posizione forte all'inizio

del verso per introdurre la stessa sequenza, v. 15), ma ne amplia e arricchisce le immagini. Nei primi due versi e negli ultimi – vero e proprio a parte aggiunto dal cantautore – l’insistenza del pronome *loro* vale a evidenziare, fin da subito, il tema dell’invidia, che possiamo supporre latente nell’originale. Tra i brani che De André riconduce a questo nucleo tematico, *Un malato di cuore* è da intendersi – precisa il cantautore nell’intervista – come un’alternativa positiva all’invidia: un uomo con cui la sorte è stata inclemente, e che avrebbe tutti le ragioni per maturare un sorda invidia nei confronti del mondo, la scavalca perché “disponibile verso la vita”, a tal punto da compiere il gesto, di supremo coraggio e d’amore, su cui la canzone e il componimento si chiudono.

Quanto l’*incipit* di *Masters* è diretto ed esplicito (“Io non potevo correre né giocare / quand’ero ragazzo. / Quando fui uomo, potei solo sorseggiare alla coppa, / non bere – / perché la scarlattina mi aveva lasciato il cuore malato”), tanto è invece delicata la canzone, nell’introdurre più gradualmente lo stesso tema: “Da ragazzo spiare i ragazzi giocare / al ritmo balordo del tuo cuore malato / e ti viene la voglia di uscire e provare / che cosa ti manca per correre al prato / e ti viene la voglia e rimani a pensare / come diavolo fanno a riprendere fiato”. Se il motivo della coppa è riproposto quasi identico (“e mai poter bere alla coppa d’un fiato / ma a piccoli sorsi interrotti”, ripetuto due volte), interamente di De André sono i dolorosissimi versi: “Da uomo avvertire il tempo sprecato / a farti narrare la vita dagli occhi.”

Dei versi successivi, invece, il cantautore non salva che lo spunto iniziale: la scena amorosa in cui il protagonista è disteso sull’erba con una donna, il cui nome è Mary ma che la canzone sceglie di affidare all’anonimato dei pronomi (“in ogni *sua* estate”, “al *suo* sguardo”, “*la* baciai”, ecc.), estesa da sei a diciotto versi, è illuminata da De André con dettagli a tal punto essenziali e precisi da convertire la fugace allusione della poesia (“Eppure giaccio qui / blandito da un segreto che solo Mary conosce”) in un passaggio dall’intensità e dalla dolcezza quasi violente, che non sembra avventato includere tra i migliori della sua produzione. Quanto ai riferimenti caduti, se è vero che non compaiono, nell’adattamento, “catalpe” né “pergole addolcite da viti”, e che la sequenza amorosa è interamente scavata nel non detto della poesia, un’attenzione speciale è però volta a salvare, dell’originale tradotto, il peculiare tessuto fonico: la delicatezza che la presenza insistita delle vocali *i* ed *e*, soprattutto nei versi 6-10, sprigiona (*giaccio, qui, blandito, segreto, Mary, conosce, giardino, acacie, pergole, addolcite, viti, pomeriggio, giugno*) è magistralmente recuperata, nella canzone, dall’allitterazione del verso 20 (“non mi sembra che scelsi il silenzio o la voce”) e dalle consonanze già citate della terza strofa, nonché impreziosita dalle scelte lessicali dei versi successivi (*stordi, sgomento, sfumasse, madreperla, còlto*).

La ripresa dell’ultima immagine della poesia – quella che conquistò, a suo tempo, Fernanda Pivano, quando aprì l’*Antologia* per la prima volta (“Mentre la baciavo con l’anima sulle labbra, / l’anima d’improvviso mi sfuggì”) – può dirsi infine praticamente perfetta. L’intera scena è pervasa,

nel complesso, da una sensualità molto più esplicita di quella presente nell'originale, che si mostra al contrario più asettica e reticente. La variazione però, determinata in prevalenza dallo scarto temporale intercorso, è solo apparente: anche il testo di Masters, nota la Pivano, sembrò ai suoi contemporanei tutt'altro che asessuato, anzi l'autore fu aggredito dal gruppo dei Neo-Umanisti come "iniziatore di una nuova scuola di pornografia e sordido realismo."

Un blasfemo (Dietro ogni blasfemo c'è un giardino incantato)

Rielaborazione di un tema popolare inglese, in Do minore. Ritmo: tre quarti; indicazione di tempo: "Moderatamente mosso". Ogni strofa di testo vede la ripetizione della stessa strofa musicale, variata solo nell'ultimo periodo del brano. Il verso isolato "...mi cercarono l'anima a forza di botte..." che segue la quarta strofa, è posto a conclusione di una strofa musicale priva di testo, identica alle precedenti. (intro-AAAAA[senza testo]aA').

Un blasfemo (Dietro ogni blasfemo c'è un giardino incantato)

1 Mai più mi chinai e nemmeno su un fiore,
più non arrossii nel rubare l'amore
dal momento che inverno mi costrinse che Dio
non sarebbe arrossito rubandomi il mio.

5 Mi arrestarono un giorno per le donne ed il vino,
non avevano leggi per punire un blasfemo,
non mi uccise la morte ma due guardie bigotte,
mi cercarono l'anima a forza di botte.

Perché dissi che Dio imbrogliò il primo uomo,
10 lo costrinse a viaggiare una vita da scemo,
nel giardino incantato lo costrinse a sognare,
a ignorare che al mondo c'è il bene e c'è il male.

Quando vide che l'uomo allungava le dita
a rubargli il mistero di una mela proibita
15 per paura che ormai non avesse padroni
lo fermò con la morte, inventò le stagioni.

...Mi cercarono l'anima a forza di botte...

E se furon due guardie a fermarmi la vita,
è proprio qui sulla terra la mela proibita,
20 e non Dio, ma qualcuno che per noi l'ha inventato,
ci costringe a sognare in un giardino incantato,
ci costringe a sognare in un giardino incantato.

Wendell P. Bloyd

1 Cominciarono ad accusarmi di libertinaggio,
non essendoci legge antiblasfeme.
Poi mi rinchiusero per pazzo,
e qui un infermiere cattolico mi uccise di botte.

5 La mia colpa fu questa:
dissi che Dio menti ad Adamo, e gli assegnò
di condurre una vita da scemo,
d'ignorare che al mondo c'è il bene e c'è il male.
E quando Adamo imbrogliò Dio mangiando la mela
10 e si rese conto della menzogna,
Dio lo scacciò dall'Eden per impedirgli di cogliere
il frutto della vita immortale,
Santo cielo, voi gente assennata,
ecco ciò che Dio stesso ne dice nel Genesi:

15 «E il Signore Iddio disse: Ecco che l'uomo
è diventato come uno di noi» (un po' d'invidia, vedete)
«a conoscere il bene e il male» (la menzogna che tutto sia
bene!);
«e allora, perché non allungasse la mano a prendere
anche dell'albero della vita e mangiarne, e non vivesse in
eterno;

20 per questo il Signore Iddio lo scacciò dal giardino
dell'Eden».
(La ragione per cui io credo che Dio crocifiggesse Suo Figlio,
per uscire da quel brutto pasticcio, è che ciò è proprio degno di
Lui).

Il particolare interesse di questo brano risiede soprattutto nella divaricazione con cui la sua lettera si distacca, a partire dal verso 15, dal testo originale (*Wendell P. Bloyd*), conseguendo così un parziale stravolgimento del contenuto poetico e l'immissione, nella forma iniziale, di nuovi significati. La canzone tuttavia, forse proprio perché foriera, anche a detta di Fernanda Pivano, della più grossa manipolazione della raccolta, si mantiene, nelle due strofe centrali, particolarmente aderente al testo di partenza. Identica per estensione alla poesia (22 versi), essa poggia su

un'impalcatura metrica, strofica e rimica piuttosto regolare: ai versi liberi della poesia tradotta (quasi tutti di misura superiore all'endecasillabo, tranne tre decasillabi, un novenario, un endecasillabo e un endecasillabo caudato), fa subentrare cinque strofe di quattro versi ciascuna (il quinto verso della quinta strofa è iterazione di quello che precede, e l'unico verso che infrange la scansione strofica – il v. 17, sciolto – si limita a iterare un verso precedente), per lo più scomponibili in due settenari. Una fitta trama di rime (e assonanze) bacciate – assenti nell'originale – conferisce inoltre al componimento una particolare compattezza e organicità: fuori di rima restano unicamente i versi 5-6; tutti gli altri sono legati in rime bacciate (che dominano per intero le strofe 1, 4 e 5: si vedano ad esempio *fiore: amore; Dio: mio*, nella prima strofa), in consonanze (*uomo: scemo*, terza strofa) e assonanze (*sognare: male*, terza strofa).

Se la prima strofa – sorta di introduzione lirica alla vicenda – è interamente imputabile all'inventiva del cantautore, le due strofe successive rielaborano il testo originale impiegando parole quasi identiche (in particolare si confrontino “Non essendoci leggi antiblasfeme” con “Non avevano leggi per punire un blasfemo”; e “La mia colpa fu questa: / dissi che Dio mentì ad Adamo, e gli assegnò / di condurre una vita da scemo, / d'ignorare che al mondo c'è il bene e c'è il male” con “Perché dissi che Dio imbrogliò il primo uomo, / lo costrinse a viaggiare una vita da scemo, / nel giardino incantato lo costrinse a sognare, / a ignorare che al mondo c'è il bene e c'è il male”), mentre la sostituzione del soggetto della splendida perifrasi “Mi cercarono l'anima a forza di botte” – che complica in senso retorico il semplice “mi uccise di botte” dell'originale – da “un infermiere cattolico” a “due guardie bigotte”, risponde verosimilmente a esigenze di rima.

Gli interventi realizzati in questa prima parte presentano, in linea generale, i caratteri comuni all'intera raccolta: una predilezione delle espressioni più ‘visive’ su quelle più piane o più astratte (“Quando vide che l'uomo allungava le dita / a rubargli il mistero della mela proibita” – che trae spunto dall'espressione “perché non allungasse la mano a prendere”, presente in *Masters* al verso 18 ed escluso dall'adattamento – rielabora il più prosaico “[...] mangiando la mela”) e la tendenza, frequentissima, a liricizzare il testo di partenza mediante soluzioni più melodiche o più ricercate: “[...] gli assegnò / di condurre una vita da scemo” è convertito in “lo costrinse a viaggiare una vita da scemo”, con addizione di un effetto retorico e di uno fonico (allitterazione).

Lo scarto interpretativo cui si accennava si insinua nel testo, quasi insensibilmente, al verso 15: mentre nella poesia di *Masters* Dio scaccia l'uomo dall'Eden “per impedirgli di cogliere / il frutto della vita immortale”, nel testo di De André confina l'uomo nella mortalità (“lo fermò con la morte, inventò le stagioni”) “per paura che ormai non avesse padroni”. È qui che il significato viene fatto scivolare dal piano religioso a quello ideologico e la manipolazione del testo, senza rinunciare al suo carattere obliquo e deliberatamente ambiguo, finisce col denunciare una manipolazione che

potremmo definire, in senso lato, politica³⁰. “Se la mela proibita” spiega Bentivoglio, “non è in mano a Dio ma al potere poliziesco, è il potere poliziesco che ci costringe a sognare in un giardino incantato”³¹.

Il trapasso del discorso teologico in quello politico non conosce soluzione di continuità: i versi della chiusa ripropongono infatti in modo pressoché identico il verso 11 (v. 11: “nel giardino incantato lo costrinse a sognare”; vv. 21 e 22: “ci costringe a sognare in un giardino incantato”), ma qui il “giardino incantato”, che ancora al verso 11 coincideva con l’*Eden* della poesia, subisce un impercettibile slittamento semantico, determinato dai due versi che precedono: “è proprio qui sulla terra la mela proibita / e non Dio ma qualcuno che per noi l’ha inventato”. Sebbene l’ultima strofa della canzone non intrattenga più alcun legame con la poesia, che infatti prosegue citando la cacciata dall’Eden narrata in *Genesi*, il rapporto critico instauratosi con l’originale non può dirsi totalmente contrastivo. Lungi dal sostituire il contenuto della poesia con un nuovo significato, infatti, la canzone vi inserisce, nel rispetto dei temi già presenti, una nuova lettura, che non cancella la prima, ma vi si sovrappone e dialoga con essa. L’argomento teologico non è estromesso da quello ideologico, ma piuttosto ne è assorbito: la canzone suggerisce che non è Dio a ingannare l’uomo, bensì l’uomo a ingannare, mediante l’invenzione di Dio, i suoi stessi simili, veicolando una critica che si propaga, dalla Chiesa, a ogni forma di potere manipolatore, mediante un intervento decisivo ma pertinente che non forza in nulla, a detta della Pivano, il pensiero dell’autore.

Il sottotitolo inserito da De André (“Dietro a ogni blasfemo c’è un giardino incantato”) fa da *pendant* a quello della canzone *Un matto* (“Dietro ogni scemo c’è un villaggio”), tratta dalla poesia *Frank Drummer*: in quel caso il cantautore suggeriva che a decretare folle il personaggio – nient’altro che un emarginato, smanioso di riscatto sociale – fosse il villaggio, ribaltando così la prospettiva di Masters, incline ad avallare l’ipotesi della follia del giovane. Anche in questo caso è il giardino incantato – il mondo di verità fasulle che il sistema ci costringe a sognare – a creare il blasfemo: senza un sogno condiviso da tutti e tacitamente imposto, infatti, nessun sogno che se ne discosti sarebbe ritenuto blasfemo, e ciò che è deviante smetterebbe di essere tale per essere, semplicemente, diverso.

Tra le sei canzoni rimanenti, che per esigenze di spazio si rinuncia qui ad approfondire, *La collina* (*La collina, The Hill*) e *Un medico* (*Il dottor Siegfried Iseman, Dr. Siegfried Iseman*) rappresentano indubbiamente le riscritture più fedeli: le modifiche che vi intervengono, legate prevalentemente ad aspetti formali, non intaccano il nucleo narrativo originale e pur registrando,

³⁰ Se Bentivoglio inclina tendenzialmente, nell’operazione di riscrittura, al discorso politico, obiettivo principale di De André è una più ampia riflessione sull’umano: il risultato, chiarisce il cantautore nell’intervista, è un compromesso inteso a salvaguardare soprattutto la poesia.

³¹ Cit. nelle Note di copertina di *Non al denaro né al cielo*, cit.

soprattutto la seconda, aggiunte considerevoli di materiale poetico, non manifestano – eccezion fatta per l'inevitabile caduta, ne *La collina*, dei nomi propri – alcuna reale perdita di informazione. Il caso di *Un matto (Frank Drummer)* acquista particolare interesse alla luce del ribaltamento di prospettiva, menzionato sopra, cui il cantautore sottopone l'intera vicenda. *Un chimico (Trainor, il farmacista; Trainor, the Druggist)* propone un interessante caso di approfondimento psicologico: mentre la poesia originale si limita ad abbozzare, dall'esterno, un carattere, De André ne complica la figura nel senso della contraddizione e dell'umanità, facendo affiorare alla superficie della pagina qualcosa che è lecito supporre latente nell'originale. *Un ottico (Dippold, l'ottico; Dippold, the Optician)* realizza la più compiuta ed esplicita attualizzazione della raccolta: fedele all'originale tanto nella scena narrata quanto nell'architettura narrativa, la canzone sostituisce tuttavia l'ottico della poesia con la figura di un mago psichedelico, metà sciamano metà ciarlatano, che riecheggia il *Mr. Tamburine* di Bob Dylan. Infine *Il suonatore Jones (Il suonatore Jones; Fiddler Jones)*, posta significativamente a chiusura dell'album, denuncia notevoli interventi stilistici rispetto all'originale, nonché una sostanziale modifica nell'ordine delle immagini e l'esplicitazione di un motivo – quello della libertà – che pur presente, nella poesia, solo in filigrana, vi svolge però un ruolo fondamentale.

Abbozzando una rapida sintesi delle osservazioni raccolte finora, si può affermare, a conclusione di questa breve disamina, che i maggiori interventi riscontrati nei testi interessano il piano formale e sono mossi in prima istanza, da una parte, dalla necessità di modellare sulla musica la versificazione, dall'altra dal desiderio di conferire a quest'ultima una più forte ossatura metrica e rimica. Tra le trasformazioni di ordine prevalentemente formale ma implicate inevitabilmente in un rapporto di condizionamento reciproco con il piano semantico, va inoltre registrata una diffusa tendenza dei testi delle canzoni a estendere le poesie originali, svolgendole per chiarirne o svilupparne i contenuti; a complicarne la visione e conseguentemente la struttura sintattica; a rendere più visive le immagini di partenza, facendo progredire il loro già saldo realismo nel senso dell'icasticità, e a conferire loro, nel medesimo tempo e con paradosso solo apparente, un lirismo assente nelle poesie, mediante inversioni nell'ordine delle parole, effetti retorici di vario genere, scelta di lessemi più aulici o soluzioni più ricercate.

Il grande incontro tra Lee Masters e De André avviene pertanto, indubbiamente, a livello dei contenuti, fornendo la genialità narrativa del primo e i suoi folgoranti ritratti la base e il sostegno all'inventiva del secondo. A dispetto degli interventi formali, infatti, si può dire che ogni storia, e ancor più ogni immagine, ogni gesto presente negli originali venga raccolto da De André e restituito nel suo personalissimo stile: nulla, eccetto qualche nome, è lasciato cadere. Si ha, per converso, una certa addizione di elementi, intesa a vari scopi: ad arricchire una scena di nuovi dettagli (è il caso di

Un malato di cuore), ad attualizzarne i motivi (si vedano i casi de *Un giudice* e *Un ottico*), a esplicitare un tema che, visibile controluce, rimane come ‘narcotizzato’ nella poesia (*Il suonatore Jones*, *Un chimico*), nei casi più eversivi a dare voce, come accade in *Un matto* e *Un blasfemo*, a un’interpretazione del tutto originale della stessa vicenda.

Proficua commistione di fedeltà e trasgressione, *Non al denaro non all’amore né al cielo* può dirsi il frutto dell’incontro fortuito, avvenuto sopra l’oceano e a mezzo secolo di distanza, tra due creatività distinte, ma affratellate da un’identica aspirazione di libertà. Per qualche ascoltatore l’album ha costituito forse un ponte verso l’*Antologia*; ad altri avrà mutato la comprensione dell’originale; per qualcun altro ancora, infine, le due opere saranno confluite in un’unica, più complessa, esperienza poetica. Per chi le ha amate entrambe, l’album resta lo straordinario omaggio di un cantautore italiano a un libro votato a uno strano destino, e a un autore che una fama fugace sfiorò brevemente prima di sprofondarlo, schiacciato dal successo della sua stessa opera, nel dimenticatoio.