



Marianna Marrucci

FABRIZIO
DE ANDRE'

DONNE PENSATE
COME AMORE

ZONA



In collaborazione
con il Centro Interdipartimentale
di Studi “Fabrizio De André”
dell’Università di Siena

Fabrizio De André. Donne pensate come amore
di Marianna Marrucci
ISBN 978-88-6438-302-6

© 2013 Editrice ZONA
Piazza Risorgimento 15
52100 Arezzo
telefono 338.7676020
telefono 0575.081353 (segreteria telefonica)
www.editricezona.it - info@editricezona.it
ufficio stampa: Silvia Tessitore - sitessi@tin.it

I documenti dell’archivio sono riprodotti per gentile concessione della
Fondazione Fabrizio De André onlus e grazie alla disponibilità della
Biblioteca di Lettere dell’Università di Siena

In copertina: Serafina, *Variazioni Modi*
Progetto grafico: Serafina - serafina.serafina@alice.it

Stampa: Digital Team - Fano (PU)
Finito di stampare nel mese di marzo 2013

Marianna Marrucci

FABRIZIO DE ANDRÉ

Donne pensate come amore

ZONA

PREMESSA. LE PRESENZE FEMMINILI
NELL'OPERA DI UN 'CANTAUTORE MOSAICISTA'

Il dibattito sulla 'canzone d'autore' e sulla figura del 'cantautore' è ormai, oltre che ricco, longevo¹; è stato affrontato da molteplici prospettive e ha toccato diversi piani, non ultimo quello relativo al nome stesso da dare al fenomeno.

I bisogni sociali e i presupposti culturali che sottostanno alle etichette di 'cantautore' e 'canzone d'autore' hanno infatti determinato, fin dall'inizio, le coordinate entro cui si è mosso il dibattito. Se, come ha rilevato Marco Santoro, prima che si affermasse la 'canzone d'autore' come «categoria culturale» è stato necessario che, nell'Italia degli anni tra Cinquanta e Sessanta, si costituisse prima «una categoria sociale – quella del 'cantautore' – che la producesse e la rappresentasse, anche fisicamente», incarnando la risposta a un bisogno di *autenticità* che la canzonetta tradizionale non riusciva a soddisfare, l'etichetta 'cantautore' è arrivata ben presto a definire non tanto colui che canta le canzoni di cui è autore quanto *il* «cantante e autore di *certe* canzoni»², ovvero canzoni di qualità. È proprio la qualità, primariamente quella dei testi, a marcare le canzoni che possono essere definite 'd'autore' e a distinguerle da quelle 'leggere'. L'etichetta 'canzone d'autore', mutuata dal linguaggio della critica d'arte e del cinema, deve il suo successo all'attributo di qualità e credibilità che postula tramite la parola 'autore', che la svincola dai generi di consumo elevandola ad arte.

La lettura del fenomeno è stata così fin dall'inizio viziata dall'esistenza di un'aspirazione al pieno riconoscimento di un valore artistico la cui responsabilità veniva fatta ricadere soprattutto

sulla parte verbale. La fatale conseguenza di ciò è il lungo e a tratti estenuante dibattito degli ultimi decenni sui rapporti tra la ‘canzone d’autore’ e la poesia, un dibattito troppo spesso alterato da pregiudizi e complessi, tale da perpetrare insomma, in ogni caso, quel principio gerarchico denunciato già da Fabrizio De André quando spiegava che «non esistono arti minori ma artisti minori o maggiori»³.

Proprio a stretto contatto con le carte e i libri di Fabrizio De André, nel Centro Studi dell’Università di Siena a lui intitolato, ho avuto l’opportunità di approfondire il tema; l’occasione mi ha permesso di distinguere, mano a mano che mi inoltravo nelle ricerche, due ordini di questioni: il confronto tra la poesia e la canzone d’autore e i rapporti tra quest’ultima e la “letteratura”⁴.

Credo che la prima questione vada ricondotta essenzialmente a un problema di statuto e di confini di genere sgombrando il campo, finalmente, da complessi e pregiudizi. Per nobilitare fino in fondo la canzone, si è paradossalmente cercato di assimilarla alla Poesia, intesa come paradigma indiscusso di valore, di purezza e di profondità sentimentale. E per avvalorare questa tesi spesso si è detto: i testi di Fabrizio De André, per esempio, reggono anche alla lettura sulla pagina, anche separati dalla musica e dalla voce del loro autore; perciò sono vere poesie. Oppure, al contrario, si è sostenuto che la canzone d’autore recupererebbe le origini profonde della poesia per il suo legame con la musica, che insomma i cantautori sarebbero i nuovi trovatori. Sono di fatto argomentazioni deboli, entrambe: la prima perché tradisce il senso di quei testi (costruiti insieme a una struttura ritmico-melodica e ai fini di un’esecuzione) e trascura la dimensione fisica e sonora intrinsecamente legata alla poesia (silenziosa solo per un periodo della sua esistenza); la seconda perché al

contrario nasconde alla vista proprio la storia della scissione tra poesia e musica, finge che le due arti non abbiano battuto per secoli strade separate e che oggi chi lavora al *cross over* (come fanno, infatti, alcuni poeti) possa farlo ignorando ingenuamente le conseguenze di questo lungo divorzio.

Sono insomma maturi i tempi per riconoscere piena e autonoma dignità alla canzone in quanto genere artistico. Ha scritto qualche anno fa Guido Mazzoni nelle pagine conclusive di un libro sulla lirica moderna:

Io credo che fra un secolo si guarderà a questa metamorfosi con lo stesso spirito con cui oggi si guarda ai processi che hanno portato allo sviluppo del romanzo moderno e del cinema: anche in quei casi l'elemento musicale di alcuni generi antichi, nobili, colti ed elitari fu assorbito da arti nuove, ignobili, rozze e popolari, ma destinate, col tempo, ad accrescere il proprio prestigio, ad acquistare capitale simbolico e a entrare nel dominio della cultura alta. Davanti alle canzoni, gli intellettuali di cultura umanistica tradizionale che si sono formati quando la musica *rock* e *pop* era ancora un divertimento senza pretese si comportano come i letterati britannici dell'età augustea davanti alla volgarità sgrammaticata dei primi *novels*: reagiscono con sdegno aggressivo o con distacco snobistico, ma non arrivano a prendere atto che il sistema sociale delle arti e i rapporti di forza fra le forme simboliche sono definitivamente cambiati⁵.

Se si accetta che la canzone d'autore sia un genere artistico autonomo, la questione dei rapporti con la poesia può essere vista, oltre che nei termini diacronici di tipo archeologico e figurale e sul filo della trasmissione di un benjaminiano 'elemento musicale' cui faceva riferimento Mazzoni, anche su un piano sincronico di confronto tra generi artistici vivi nel presente, quando

la poesia, entrata in crisi come genere lirico proprio negli anni in cui si affermava la canzone, è attraversata da molteplici sperimentazioni e preme sui confini delle pagine per incarnarsi nella fisicità delle voci.

Un'analisi che meriterebbe di essere tentata è allora quella che si proponga di guardare, con ottica comparativa, alla nascita e allo sviluppo della 'canzone d'autore', da un lato, e alla fioritura di forme di poesia cosiddetta 'performativa', dall'altro, per mettere in luce le ragioni comuni e le profonde differenze, anche genealogiche, che intercorrono tra i due fenomeni: il metodo compositivo e i processi creativi, per esempio, non possono che differire, dal momento che la canzone d'autore nasce e rimane stabilmente composta da parole, musica e *performance* mentre la poesia ha alle spalle secoli di vita separata e muta. Come accennavo sopra, anche il poeta che più punti sulla vocalità e sulla sperimentazione di un nuovo rapporto con la musica non può operare che partendo dalla scrittura di un testo che, per quanto concepito per l'esecuzione, rimane fondamentale anche di per sé⁶. Ma non voglio dilungarmi ulteriormente su questo tema; non solo per ovvie ragioni di spazio, ma anche perché è la seconda delle due questioni distinte sopra, quella relativa al rapporto della canzone d'autore con la 'letteratura' e con la pagina scritta in genere, che nel caso specifico di Fabrizio De André mi appare ancor più interessante e forse prioritaria da analizzare.

Fin dalle origini del suo progetto artistico Fabrizio De André, sull'esempio di Brassens, ha puntato a un vero e proprio «riverimento della letteratura in canzone», per usare le sue stesse parole. Proprio negli anni in cui la poesia torna ad incarnarsi nella voce, De André guarda alla letteratura per svincolarsi dalla canzonetta e puntare a un prodotto di qualità, una qualità estetica

inizialmente affidata quasi esclusivamente al testo, al livello di complessità, originalità, raffinatezza della costruzione verbale: un genere intimamente performativo come la canzone d'autore, per essere tale (cioè di qualità), 'saccheggia' (l'espressione è, ancora una volta, dello stesso De André) le pagine della letteratura alla ricerca di materiali di riuso. La letteratura è insomma un serbatoio a cui attingere i più eterogenei tasselli per disegnare un nuovo e originale mosaico: «il mio è stato solo un lavoro di mosaicista»⁷ – spiegava nel 1972 a proposito del rapporto tra le canzoni del suo *Non al denaro non all'amore né al cielo* e le poesie della *Spoon River Anthology* di Edgar Lee Masters.

Perché dedicare uno studio proprio ai personaggi femminili di un 'cantautore mosaicista' quale mi appare, a questo punto, Fabrizio De André? Per almeno quattro motivi, riconducibili a quattro livelli di analisi.

I temi. Le presenze e le voci femminili possono essere assunte a cartina di tornasole di alcuni grandi nodi tematici che attraversano la sua opera: la libertà e il potere; l'amore e la guerra; il centro e la periferia; l'ipocrisia e l'autenticità; la civiltà e la natura.

Il rapporto con la letteratura. Se la donna, interdetta per secoli alla dimensione di autrice, ha nutrito la tradizione letteraria come Musa ispiratrice, destinataria di versi d'amore e muta immagine mitologica, allegoria salvifica o specchio per l'identità maschile, e se è vero che il progetto artistico che sta a monte dell'opera di De André punta primariamente a un riversamento della letteratura in musica, a un travaso dalla pagina all'ascolto per uscire dalle secche della canzonetta (in cui peraltro imperverano i più frusti *cliché* che qualche anno fa Meri Lao ha passato in rassegna nel suo *Donna canzonata*⁸), allora indagare le

presenze femminili, le loro voci, la loro funzione nell'economia delle canzoni e degli album non è un compito marginale per chi voglia contribuire a illuminarne il senso.

Il rapporto con la realtà. Ha scritto Massimo Arcangeli che nelle canzoni è possibile «leggere in controluce la storia sociale (e linguistica) dell'Italia postunitaria» trovandovi spesso «tracce preziose su cui rifare a ritroso il cammino verso il recupero di eventi centrali o importanti della nostra storia e della nostra memoria collettiva»⁹. È anche da un'ottica di questo genere che, nell'ultimo decennio, si è assistito a una fioritura d'interesse in senso scientifico per la canzone. Qualche anno fa uno storico come Marco Peroni ha condotto una ricerca sulla canzone come 'fonte' per raccontare la contemporaneità, dimostrando come sia possibile, per esempio, studiare il cambiamento della morale sessuale degli italiani tramite un'analisi critica delle canzoni¹⁰.

In questa prospettiva, nello studio dell'opera di un artista così attento alla realtà sociale del suo tempo fin dentro i suoi *faits divers* tanto da attribuirsi un ruolo da 'cantastorie'¹¹, può non essere secondario porre un'attenzione specifica ai personaggi femminili, la cui fenomenologia e i cui rapporti con l'universo maschile, mentre rinviano a fonti letterarie, risentono profondamente anche di quelli reali dell'Italia del secondo Novecento, rispetto ai quali vengono presentati talvolta come emblematici, talaltra come alternativi e perciò esemplari in chiave didascalica.

Proprio la peculiare dialettica, presente nell'operazione artistica di De André, tra una 'poetica del saccheggio' rivolta al serbatoio della letteratura, a un capo, e aspirazione a farsi 'cantastorie' nell'Italia del secondo Novecento, all'altro, mi sembra emergere con particolare rilievo dall'analisi dei personaggi femminili.

L'icona di 'cantautore' e il relativo 'mito autobiografico'. Attorno alla figura di Fabrizio De André si è formato un 'mito autobiografico' che lo vuole frequentatore assiduo delle «donne di strada»¹² in quanto straripanti di autenticità umana e perciò preferibili agli incontri borghesi; il 'mito' si è senza dubbio giovato del vissuto empirico dell'uomo, ma molto più profondamente, a mio parere, ha risentito dell'influenza di una serie di letture e più in generale di un *topos* della modernità letteraria e artistica che avvicina la figura della prostituta a quella dell'artista, in nome di una comune irriducibilità ai valori dominanti del denaro e del profitto nonché, nella versione più 'maledetta', alle gabbie del perbenismo. Quello condotto in questo studio vuole essere anche un tentativo di svincolare l'opera e i suoi *personaggi* dal *personaggio* del 'cantautore', tenuto conto del fatto che la costruzione della figura del 'cantautore' molto si è alimentata, come ha notato Santoro, di una «immagine sedimentata, di matrice romantica, dell'artista – con tutta l'ideologia che la circonda e la sostiene, con tutta l'aura magica e la simbologia che l'accompagnano» e in particolare dell'idea che «chi parlasse (o meglio, scrivesse) di temi ed esperienze della vita quotidiana li dovesse anche vivere personalmente, e dunque comunicare al pubblico senza la mediazione di terzi» – idea, questa, che è stata «la chiave per la costruzione simbolica e discorsiva dell'*autenticità* di un certo tipo di canzone»¹³. Semmai una tale costruzione simbolica dovrà essere tenuta presente per spiegare in parte i peculiari processi di mitizzazione del femminile e la sostanza a tratti compiutamente 'epica' di certe eroine, se è vero che la voce di De André ha acquisito parte della sua autorevolezza dal fatto di corrispondere a quella di un 'cantautore', una figura riconosciuta sul piano sociale prima ancora che su quello artistico. Un solo esempio:

«Questa di Marinella è la storia vera», poteva cantare De André (e Mina) nei primi anni Sessanta, certo di potersi permettere questa sicurezza; negli stessi anni un poeta come Elio Pagliarani che tanto spazio ha dato a inediti personaggi femminili tratti dalla realtà sociale e lavorativa (e che è, peraltro, fra i modelli di un recupero della vocazione orale e gestuale della poesia) nel suo *La ragazza Carla* esibiva al contrario il divario esistente fra quella realtà e la finzione letteraria, mettendo in campo un narratore incerto e plurivoco¹⁴.

Questo lavoro è nato nel Centro Studi Fabrizio De André dell'Università di Siena, in cui ho svolto attività di ricerca post-dottorale e con cui collaboro dal 2007. L'idea di fondo del libro non sarebbe mai nata se non avessi avuto l'occasione di studiare le carte e i libri depositati presso l'Archivio De André della Biblioteca di Lettere di Siena, sotto la guida scientifica di Gianni Gualtella e Stefano Moscadelli, che si sono avvicinati alla direzione del Centro Studi in questi anni.

La struttura del libro, che procede dal particolare al generale, ricalca in parte quello che è stato il percorso della ricerca: è tramite lo studio genetico del testo di *Dolcenera* e l'analisi, in particolare, delle due figure dell'innamorato paranoico e della «moglie di Anselmo» che ho messo a fuoco l'argomento e ho postulato alcune ipotesi di partenza (cap. I *L'innamorato e il tiranno. La leggenda di Dolcenera*); l'interesse così maturato per le relazioni maschile/femminile, e in particolare per le modalità in cui viene messa in gioco la dialettica tra sogno e realtà nelle presenze femminili, mi ha spinto a indagare la genesi dei «parlati» e dell'impianto stesso degli spettacoli del tour del 1992-93 *In teatro* (cap. II *Separati in scena: il tour* In teatro); ho poi portato lo sguardo all'intera opera di De André focalizzandolo sulle

presenze femminili e sulle relazioni maschile/femminile, prima per un'indagine sull'inserimento delle parole e del punto di vista dei personaggi nella voce di De André (cap. III *Teresa parla poco. Le parole dei personaggi nella voce di De André*), poi per un'analisi dell'iconografia femminile in rapporto alla poetica del saccheggio, per un verso, e ai legami con una concreta realtà sociale, per un altro (cap. IV *Una folla distante. L'iconografia femminile di Fabrizio De André tra mito e realtà*).

Due precisazioni e un'avvertenza.

In questo libro si parla dell'opera di Fabrizio De André per alludere al risultato di un lavoro spesso collettivo in cui De André occupa saldamente la postazione di regia ma che si giova del contributo essenziale di altri ed eterogenei artisti, proprio per la natura stessa del genere 'canzone', che è un'arte collettiva così come composito e internamente mobile dovrebbe essere lo sguardo critico che ne indagli il senso; a tale proposito (e vengo alla seconda precisazione), questo studio non può che essere un contributo consapevolmente 'parziale' al completamento di uno sguardo collettivo capace di comprenderne ogni aspetto.

Nelle citazioni più lunghe dai testi delle canzoni si è fatto riferimento alla scansione versale così come appare nella raccolta curata da Roberto Cotroneo¹⁵, mentre nelle citazioni più brevi si è ritenuto di non segnalare i confini di verso, essendo questi di fatto molto incerti: la divisione in versi è infatti funzionale alle frasi melodiche e il punto è, come ha scritto Enrico de Angelis, che «le pause musicali non sono affatto rigide, sono difficilmente riconoscibili, classificabili e riproducibili sulla carta, e poi variano continuamente nell'esecuzione»¹⁶.

CAPITOLO I. L'INNAMORATO E IL TIRANNO LA LEGGENDA DI DOLCENERA

L'innamorato e il tiranno escludono ogni cosa che non si accordi alla loro passione, vivono un sogno paranoico che elimina l'Altro, chiunque o qualunque cosa sia, come possibile ostacolo al conseguimento del proprio fine. Persino il tumulto del cielo, lo straripare di un torrente sbagliano momento: la catastrofe circostante e lo spettacolo dei vivi che si aiutano nella difficoltà sono percepiti da una soffitta, nell'isolamento di un io che si crede padrone assoluto.

Fabrizio De André, 1996¹⁷

1. Il testo della canzone *Dolcenera*¹⁸ è il risultato del montaggio di tre elementi diversi e fino a un certo punto ricorrenti in alternanza.

Il primo elemento è quello dei cori in dialetto, che contestualizzano la situazione (si allude all'alluvione genovese del 1972) ed esprimono la voce (di testimonianza e commento/lamento) della comunità aggredita e sorpresa dall'acqua. Il coro, affidato esclusivamente a voci femminili, apre e chiude la canzone sotto il segno dell'identità (testuale, ritmica, vocale e strumentale), assegnandole così una struttura circolare, da leggenda sospesa nel tempo. Ma all'interno del testo il coro interviene altre sei volte, sempre nella misura di due versi dalla struttura identica: a un'osservazione sull'evento segue un verso interamente occupato da un'epanalessi e iterato in alternanza (*imbaggiâ imbaggiâ; â nu n'â â nu n'â; 'n calabà 'n calabà; â nu n'â â nu n'â*), un raddoppiamento dagli effetti icastici e sentenziosi che sembra attribuire alle voci popolari (femminili) del coro una intangibile

saggezza, complicata solo dalle variazioni strumentali che in sede di arrangiamento intervengono a movimentare le simmetrie in linea con la macrostruttura testuale: il primo, il quinto e l'ultimo coro si corrispondono (sia il quinto che l'ultimo sono preceduti da un inciso strumentale), mentre gli altri si collocano sulla scia del canto di Fabrizio De André e ne mantengono le scelte strumentali.

Ci sono poi le cinque strofe, tutte della stessa lunghezza, di cui è protagonista «Dolcenera», rappresentata negativamente dal punto di vista di un portavoce della comunità, che descrive la furia dell'alluvione.

Dopo tre cori e due strofe dedicate all'alluvione si introducono – e veniamo al terzo elemento – le strofe in cui appare la «moglie di Anselmo» (tre, di durata variabile ma sempre superiore alle altre, e ogni volta seguite da un inciso strumentale), una figura misteriosa evocata dalla prospettiva individuale di un innamorato folle e paranoico – personaggio da intendersi come vera e propria controfigura del tiranno, che la fa apparire e sparire senza vederla mai come altro da sé.

C'è infine un momento in cui i due filoni («Dolcenera» e «la moglie di Anselmo»), aventi già in comune il fatto di essere protagoniste attraverso il filtro delle parole altrui) si fondono in un'unica strofa, seguita anch'essa da un inciso strumentale (che sigilla la fusione): «oltre il muro dei vetri si risveglia la vita che si prende per mano a battaglia finita come fa questo amore che dall'ansia di perdersi ha avuto in un giorno la certezza di aver-si».

L'architettura della canzone è impostata su un particolare gioco dialettico tra iterazione, simmetria, circolarità – da una parte – e variazioni, rotture del cerchio, sfasature – dall'altra. E anche

l'esecuzione, come dimostrano gli studi di Errico Pavese e Alessandro Sinopoli¹⁹, sembra seguire questa linea.

Qualche considerazione preliminare sulle presenze femminili si può già fare. A ben vedere nella canzone compaiono tre declinazioni del femminile: il personaggio di una donna priva di nome e identificata soltanto come 'moglie'; una figura antropomorfa (Dolcenera) che rappresenta la commistione di due elementi della natura (l'acqua e la terra); le voci collettive di un coro che contribuisce tanto a contestualizzare quanto a mitizzare. Partire da questa canzone permetterà di porre subito in chiaro i tratti salienti delle presenze femminili nell'opera di Fabrizio De André; interrogarsi sulla sua genesi consentirà di aprire una serie di collegamenti all'interno del laboratorio creativo dell'artista che saranno utili per mettere meglio a fuoco la sua iconografia femminile.

2. A giudicare dalle carte che documentano il processo compositivo del testo²⁰, si ha l'impressione che l'immagine dell'alluvione e l'idea di parlarne attraverso il personaggio di Dolcenera, da una parte, e il tema dell'amore folle che produce la figura della moglie di Anselmo, dall'altra, vadano di pari passo, e forse fino a un certo punto separate per confluire solo successivamente in un unico pezzo.

Molto tardi, probabilmente alle soglie della pre-produzione, sono stati inseriti i cori, che sostituiscono, ma non traducono, i versi in lingua inizialmente collocati nei luoghi corrispondenti a quelli degli attuali cori e poi in gran parte del tutto esclusi dal testo finale, oppure conservati ma spostati dentro le strofe.

INDICE DEI NOMI

- Aiello, Michele 82
Alcifrone 34, 38, 39, 40, 42, 151, 152, 153, 175
Angeli, Mimmo 156
Antonelli, Giuseppe 79 158
Antonelli, Roberto 161
Argenta, Roberto 82 159
Ariosto, Ludovico 163
Aristofane 39 100
Ascolese, Michele 154
Avezzù, Elisa 35 151 175
- Balestra, Gianfranca 94 159 178
Bardelli, Fulvia 149 175
Baudelaire, Charles 66 113 114
Benni, Stefano 18 22 149 175
Bentivoglio, Giuseppe 94
Bertoncelli, Riccardo 149 152 163 177
Bianco, Luigi 146 147 160
Bigoni, Bruno 151 177
Boccaccio, Giovanni 112 162
Boccuzzi, Maria 82

Boneschi, Marta 163 164
Borsani, Matteo 160
Bourdieu, Pierre 27 150
Bovoli, Franco 150 175
Brassens, Georges 8 40 44 45 49 64 65 112 137 140 146 148
152 153 156 159 161 162 164
Brioschi, Franco 161
Bubola, Massimo 63 73 74 89 118 122 163
Bufalino, Gesualdo 41 42 46 56 57 96 105 153 154 155 160 175
Bufalino, Giovanna 41 42 46 56 57 96 105 153 155 160 175
Buonomo, Biagio 125 156 163 177

Calvino, Italo 39 151 175
Canetti, Elias 33 42 43 151 175
Cantarella, Eva 39 152 161 162
Cappelli, Roberto 154
Caproni, Giorgio 157
Carrai, Stefano 87 159
Casartelli, Cico 149
Castaldo, Gino 160
Cézanne, Paul 68
Chagall, Marc 43
Chatwin, Bruce 161 175
Cinquetti, Gigliola 163
Cohen, Leonard 49 61 62 68 138 157

Colombo, Cristoforo *65 73 77 78*
 Cortellessa, Andrea *145 146*
 Cosi, Claudio *146 147 156 158 159 164 177*
 Costa, Enrico *128 129 130 133 135 164 175*
 Cotroneo, Roberto *13 176*

Dali, Salvador *67 68*
 Dall'Argine, Rosaria *158*
 De André, Cristiano *148*
 De André, Fabrizio *6 8-19 21-28 30-32 34-42 44 46- 47 49-50 52-53
 55 57 62 64-67 69 72 73-75 78-90 92- 97 99- 103 105-108 110-
 117 119 122-126 128-129 131 133-139 141-165 175-181*
 de Angelis, Enrico *13 148 162*
 de Beauvoir, Simone *55*
 De Gregori, Francesco *127 157*
 De Luigi, Mario *145*
 De Predis, Cristoforo *68*
 de Staël, Madame (Anne-Louise Germaine Necker) *50 51 52 53*
 Desti, Rita *165*
 Di Maio, Mariella *162*
 Divizia, Paolo *157*
 Dix, Otto *100*
 Douai, Jacques *115 116 117*

Eastman, Charles Alexander (Ohiyesa) *160 175*

Engels, Friedrich 55
Evtušenko, Evgenij 97 98 160 175

Fabbri, Franco 102 160
Fabbrini, Marta 148 177
Fantini, Manlio 153
Farinelli, Isabella 150 175
Fasoli, Dorianò 165
Fellini, Federico 69 73 75 76 82 83 84 158
Ferré, Léo 66
Fiori, Umberto 102 160
Flaubert, Gustave 73 74 75
Fossati, Ivano 17 30 89 148 149
Fracassa, Ugo 160 164 169 178 180
Franchini, Alfredo 155 178
Frasca, Gabriele 145

Gariglio, Silvia 161 175
Gennari, Alessandro 147 164 176
Ghezzi, Dori 57 154
Giacomo da Lentini 161
Gibran, Kahil 25 150 175
Ginsberg, Allen 45

Giorgeri, Berto *157*

Giovanni Battista *26*

Girard, René *25 150 175*

Giuffrida, Romano *69 151 158 177*

Giunta, Claudio *110 161*

Gnoli, Antonio *25 150*

Granzotto, Gianni *65*

Guastella, Gianni *124 146 152 153 161 163 178 179 180*

Guasto, Gianni *165*

Hagège, Claude *161*

Iacopone da Todi *93 123 163*

Iovino, Roberto *91 103 158 159 160 177*

Iselle, Giulia Maria *39 152 178*

Ivaldi, Federica *146 147 156 159 164 177 180*

Johnson, Samuel *52*

Jousse, Marcel *161*

Kant, Immanuel *25 150*

Lao, Meri *9 147 178*

Leopardi, Giacomo *45*

Leverd, Christine *150 175*
Longo, Oddone *35 40 151 175*
Lorenzini, Niva *159 177*
Luciano di Samosata *34*
Lucrezio Caro, Tito *39*
Luzzatto Fegiz, Mario *150 155 158*

Maciacchini, Luca *160*
Malaspina, Oliviero *152*
Mancini, Franco *163*
Mangiarotti, Marco *146*
Marcy, Robert *115 116*
Marino, Gianbattista *152*
Marrucci, Marianna *146 152 178*
Marx, Karl *56*
Masina, Giulietta (Giulia Anna) *83*
Masters, Edgar Lee *9 45 94 106 126*
Matisse, Henri *43*
Maupassant (de), Guy *140*
Mazzoni, Guido *7 145*
Meli, Franco *160 175*
Menandro *35 37 151*
Mereu, Maria *101 103 142*
Mesina, Graziano *157*

Michelet, Jules 53 55

Milesi, Piero 17 36 148 149 151

Montale, Eugenio 144

Morgia, Pepi (Gian Luigi Maria Morgia Francavilla) 57 67 154 156 157

Moscadelli, Stefano 12 148 177 180

Mutis, Álvaro 18 22 28 45 149 151 154 175

Neri, Michele 176

Nietzsche, Friedrich 55

Nin, Anaïs 30 31

Nin, Joaquim 30 31

Nissim, Liana 31 32 39 84 113 114 151 152 159 162

178

Omero 45 111 154

Ovidio Nasone, Publio 39 151

Pagani, Mauro 60 89 122 154

Pagliarani, Elio 12 148

Papi, Fulvio 150

Paul, Antoine 64 66

Pavese, Errico 16 148

Peroni, Marco 10 147 163 178

Petrarca, Francesco 105 112

Pirillo, Paolo *161 178 179*

Pisano, Lalla *101 103 142*

Pistarini, Walter *82 145 146 147 150 153 154 155 156 157 158
159 160 163 165 176*

Pivano, Fernanda *106*

Podestà, Andrea *69 139 158 164 165 168 178*

Premi, Federico *101 160 164 178*

Raggio, Osvaldo *128 163 175*

Reggiani, Laura *158*

Renoir, Pierre-Auguste *67 68 69*

Rousseau, Henri *67*

Rousseau, Jean Jacques *54*

Rudel, Jauféré *45*

Salvi, Paola *67 154*

Santoro, Marco *5 11 145 148*

Saramago, José *143 154 165 175*

Sassi, Claudio *145 146 147 150 153 154 155 156 157 158 159
160 163 165 176 177*

Sciascia, Leonardo *53*

Selmi, Aristide *159*

Serianni, Luca *79 158*

Serra, Alessandro *150*

Settimo, Franco *176*

Simone, Raffaele *153*

Sinopoli, Alessandro *16 148 149 178*

Speroni, Gigi *145*

Starobinski, Jean *153*

Straniero, Michele *145*

Talleyrand (de), Charles Maurice *155*

Toulouse-Lautrec (de), Henri *67 68 157*

Valdini, Elena *153 154 159 177 179*

Vaqueiras, Rambaldo *45*

Villaggio, Paolo *147 159*

Viola, Franca *164*

Virgilio Marone, Publio *163*

Wilde, Oscar *42*

Zanetti, Franco *154 155 177*

Zoboli, Paolo *85 159 177*

INDICE DEI LIBRI DELLA BIBLIOTECA DE ANDRÉ CITATI

Alcifrone, *Lettere di parassiti e di cortigiane*, a cura di Oddone Longo e Elisa Avezzù, Venezia, Marsilio, 1985 35 37 38 40 41

Stefano Benni, *L'ultima lacrima*, Milano, Feltrinelli, 1994 18

Gesualdo e Giovanna Bufalino, *Il matrimonio illustrato*, Milano, Bompiani, 1989 42 53 54 55 56 96 105

Italo Calvino, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1990 151

Elias Canetti, *La provincia dell'uomo*, traduzione in italiano di Furio Jesi, Milano, Adelphi, 1993 32 33 43

Bruce Chatwin, *Le vie dei canti*, traduzione in italiano di Silvia Gariglio, Milano, Adelphi, 1991 161

Enrico Costa, *Il muto di Gallura. Racconto storico sardo [1885]*, Cagliari, Edizioni della Torre, 1986 130 133

Charles Alexander Eastman (Ohiyesa), *L'anima dell'indiano. Un'interpretazione*, a cura di Franco Meli, Milano, Adelphi, 1983 e 1994 104

Evgenij Evtušenko, *La centrale idroelettrica di Bratsk*, Milano, Rizzoli, 1965 98 99

Kahlil Gibran, *Il folle*, a cura di Isabella Farinelli, Milano, Edizioni SE, 1988 25

René Girard, *Il capro espiatorio*, trad. it. di Christine Leverd e F. Bovoli, Milano, Adelphi, 1987 26 27

Álvaro Mutis, *Amirbar*, traduzione in italiano di Fulvia Bardelli, Torino, Einaudi, 1994 23

Oswaldo Raggio, *Faide e parentele. Lo Stato genovese visto dalla Fontanabuona*, Torino, Einaudi, 1990 129

José Saramago, *Manuale di pittura e di calligrafia*, traduzione in italiano di Rita Desti, Milano, Bompiani, 1994 144



**Marianna
Marrucci**

è dottore
di ricerca in
italianistica
all'università
di Siena
e autrice di
numerose
pubblicazioni.

Per ZONA,
Scrivere per leggere
(con Valentina
Tinacci - 2011).

Questo libro, nato da una lunga e appassionata ricerca d'archivio tra le carte e i libri di Fabrizio De André, vuole indagare la fisionomia, la funzione e il senso dei suoi personaggi femminili, anche in relazione a quelli maschili.

Se la donna, interdetta per secoli alla dimensione di autrice, ha nutrito la tradizione letteraria come destinataria di versi d'amore e musa ispiratrice, allegoria salvifica o specchio per l'identità maschile, e se è vero che il progetto artistico che sta a monte dell'opera di De André punta a un *riversamento della letteratura in musica*, porre l'attenzione sulle presenze femminili nei singoli brani, negli album e nei concerti non è un compito secondario per chi voglia contribuire a illuminarne il senso. Questa prospettiva consente di mettere nel giusto rilievo i grandi nuclei tematici - la libertà e il potere, l'amore e la guerra, la natura e la civiltà, la periferia e il centro, l'autenticità e l'ipocrisia - e lo sguardo di De André sulla realtà del suo tempo. Ne emerge un artista consapevole e raffinato, (post)moderno interpolatore e mosaicista, che attinge al serbatoio della letteratura, lucido demistificatore delle ipocrisie e delle storture del mondo, spesso, sorprendentemente, proprio attraverso le voci e le presenze femminili, vittime sacrificali o eroine della libertà.

Euro 18

ISBN 978 88 6438 302 6



9 788864 383026



BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Questa bibliografia non punta all'esaustività; la sua funzione è piuttosto quella di esplicitare la rete di riferimenti su cui poggia l'elaborazione di questo lavoro e di offrire alcune indicazioni utili per l'approfondimento dei temi affrontati nelle pagine precedenti.

Per una bibliografia pressoché esaustiva e costantemente aggiornata su Fabrizio De André possono essere utilmente consultate le pagine di www.viadelcampo.it, curate da Walter Pistarini.

1. Opere di Fabrizio De André

Una discografia completa e attendibile è in Michele Neri, Claudio Sassi, Franco Settimo, *Fabrizio De André. Discografia illustrata* Roma, Coniglio, 2006

Tutti i testi delle canzoni di Fabrizio De André si trovano nel volume, curato da Roberto Cotroneo, *Come un'anomalia*, Torino, Einaudi, 1999.

Il romanzo *Un destino ridicolo*, scritto nel 1996 insieme ad Alessandro Gennari, è edito da Einaudi.

Una biografia corredata di immagini, documenti e dichiarazioni d'autore è *Una goccia di splendore. Un'autobiografia per parole e immagini*, a cura di Guido Harari in collaborazione con la Fondazione Fabrizio De André onlus, Milano, Rizzoli, 2007.

Molte delle interviste rilasciate da Fabrizio De André sono state raccolte da Claudio Sassi e Walter Pistarini nel volume *De André Talk. Le interviste e gli articoli della stampa d'epoca*, Roma, Coniglio, 2008.

Una raccolta di materiale video eterogeneo è in *Dentro Faber*, otto dvd in cofanetto a cura di Studio Azzurro, RCS Quotidiani, Arnoldo Mondadori editore, Fondazione Fabrizio De André onlus, Rai Trade, 2011.

Notizie e utili ricostruzioni a proposito dei concerti sono in *Tourbook*, a cura di Elena Valdinì (Milano, Chiarelettere, 2009), e Franco Zanetti, Claudio Sassi, *Fabrizio De André in concerto* (Firenze, Giunti, 2008). Il cofanetto in sedici cd *I concerti*, a cura di Nuvole production e Sony (2012), raccoglie tutti i concerti.

2. Studi su Fabrizio De André e sulle figure femminili nelle canzoni

Sull'archivio Fabrizio De André un punto di riferimento imprescindibile è l'Inventario curato da Stefano Moscadelli e Marta Fabbrini: *Archivio d'Autore: le carte di Fabrizio De André*, Ministero per i beni e le attività culturali - Direzione generale degli Archivi, 2012.

Per un inquadramento complessivo dell'opera di Fabrizio De André, nello sterminato panorama bibliografico che si sta accumulando, due utili punti di partenza sono il volume collettaneo del 1997 *Accordi eretici*, a cura di Romano Giuffrida e Bruno Bigoni (Euresis edizioni) e successivamente ristampato (nel 2008, con dvd, da Rizzoli), e una monografia recente (Claudio Così e Federica Ivaldi, *Fabrizio De André. Cantastorie fra parole e musica*, Roma, Carocci, 2011), che ha il grande pregio di essere il risultato di un lavoro a quattro mani in cui si fondono analisi musicologiche e testuali. Tra gli studi critici sull'opera di De André sono inoltre da vedere almeno i seguenti: Riccardo Bertonecelli, *Belin, sei sicuro? Storia e canzoni di Fabrizio De André*, Firenze, Giunti, 2012; Biagio Buonomo, *Fabrizio De André. Le storie, la storia*, Napoli, La Città del Sole, 2000; Roberto Iovino, *Fabrizio De André l'ultimo trovatore*, Genova, Frilli, 2006; Paolo Zoboli, *De André, Carlo Martello e la 'pastorella'*, in «Trasparenze», 22, 2004; Niva Lorenzini, «Parole leggere, parole d'amore»: i racconti in versi di De André in «Trasparenze», 22, 2004; Federico Premi, *Fabrizio De André, un'ombra inquieta*, Trento, il margine, 2009; Alessandro Sinopoli, *Fabrizio De André*.

Anime salve, Milano, Auditorium, 2006; il saggio su *Princesa* di Ugo Fracassa nel suo *Patria e lettere. Per una critica della letteratura postcoloniale e migrante in Italia*, Roma, Giulio Perrone, 2012; Andrea Podestà, *In direzione ostinata e contraria*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2003; gli studi su De André raccolti nei seguenti volumi: *Il suono e l'inchiostro. Poesia e canzone nell'Italia contemporanea. Cantautori, saggisti, poeti a confronto*, a cura del Centro Studi Fabrizio De André dell'Università di Siena, Milano, Chiarelettere, 2009; *Da Carlo Martello al Nome della Rosa. Musica e letteratura in un Medioevo immaginato*, a cura di Gianni Guastella e Marianna Marrucci, numero monografico di «Semicerchio. Rivista di poesia comparata», XLIV, 01/2011, Pisa, Pacini, 2011; *Menestrelli e giullari. Il Medioevo di Fabrizio De André e l'immaginario medievale nel Novecento italiano*, a cura di Gianni Guastella e Paolo Pirillo, Firenze, Edifir, 2012.

Sul tema specifico della rappresentazione dei personaggi femminili e delle relazioni di genere nelle canzoni rinvio innanzitutto alle riflessioni di Marco Peroni in «*Il nostro concerto*». *La storia contemporanea tra musica leggera e canzone popolare*, Milano, La Nuova Italia, 2001, e al lavoro di catalogazione di Meri Lao in *Donna canzonata. Indagine sconsolata e beffarda sulla donna in un secolo di canzoni italiane*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2006.

Sulle presenze femminili nelle canzoni di De André i principali contributi sono quelli di Liana Nissim (*Fabrizio De André, il rispettoso bardo della donna* in *Accordi eretici* cit.), Alfredo Franchini (*Uomini e donne di Fabrizio De André*, Genova, Fratelli Frilli editori, 2003), Giulia Maria Iselle (*Fabrizio De André cantore di donne lontane*, www.babeleonline.net), Andrea Podestà (*Bocca di rosa. Scese dal treno a Sant'Ilario e fu la rivoluzione*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2009), Gianfranca Balestra (*Spoon River e Fabrizio De André: miti a confronto*, in *Volammo davvero. Un dialogo ininterrotto* a cura di Elena Valdini, Milano, Bur, 2007), Stefano La Via (*Il topos della «chiara fontana» dal Medioevo al Sessantotto (con echi delle Metamorfosi e del Cantico dei Cantici)*, in *Menestrelli e giullari. Il Medioevo di Fabrizio De André e l'immaginario medievale nel Novecento italiano* cit.).

RINGRAZIAMENTI

Prima di congedare queste pagine per la stampa, desidero rivolgere un ringraziamento a tutti coloro che in vario modo mi hanno aiutato a elaborarle.

Ringrazio prima di tutto la Fondazione Fabrizio De André, non solo per aver autorizzato la riproduzione di documenti d'archivio ma anche per la generosa fiducia con cui ha sostenuto la nascita e la realizzazione di questo lavoro.

Sono molto grata a Gianni Guastella e a Stefano Moscadelli, per avermi costantemente offerto, in questi anni di collaborazione con il Centro Studi Fabrizio De André, la loro competenza e la loro disponibilità all'ascolto e al confronto attorno alle carte e ai libri dell'Archivio, e non solo.

Voglio poi ringraziare Elisabetta Nencini e Luca Lenzini della Biblioteca di Lettere di Siena, per aver agevolato non poco le mie ricerche nella consultazione delle carte.

Grazie, infine, a tutti gli studiosi con cui negli ultimi anni, in sedi pubbliche e private, ho avuto modo di confrontarmi, in maniera più o meno approfondita ma sempre proficua, sui temi trattati nel libro; grazie in particolare a Stefano La Via, Marco Gaetani, Federica Ivaldi, Ugo Fracassa.