

Appunti sull'opera nascosta di Fabrizio De André: testi per altri e scritti estravaganti

Notes on Fabrizio De André's hidden work: lyrics written for others and extravagant writings

ROSARIO CARBONE

ABSTRACT

Negli ultimi anni, gli studi sulla canzone italiana hanno riconosciuto il valore letterario dei testi dei grandi cantautori. Tra questi, Fabrizio De André occupa un posto centrale nel canone della canzone d'autore (Talanca, 2021), eppure una parte della sua produzione rimane ancora poco esplorata: testi giovanili, canzoni scritte per altri interpreti, poesie, un romanzo e progetti abbozzati di cui restano solo appunti e testimonianze. Questo contributo si propone di analizzare tali opere minori, spesso trascurate dalla critica, al fine di individuarne i nuclei tematici e stilistici, ed evidenziarne le connessioni con la produzione più nota. Attraverso un'analisi critica, si metterà in luce come questi testi, lungi dall'essere considerati mere curiosità, possano essere invece espressione di una coerente poetica autoriale. Lo studio di tali materiali consente non solo di arricchire la comprensione dell'opera deandreaiana, ma anche di ridefinire i confini della sua eredità artistica, offrendo nuovi strumenti per analizzare e interpretare la produzione di uno dei più influenti cantautori del Novecento italiano.

PAROLE CHIAVE: *Fabrizio De André; canzone d'autore; cantautori; musica*

In recent years, studies on Italian song have increasingly acknowledged the literary value of the lyrics produced by major cantautori. Among them, Fabrizio De André holds a central place in the canon of Canzone d'autore (Talanca, 2021). Nevertheless, a portion of his production remains largely unexplored: youthful writings, songs composed for other performers, poems, a novel, and unfinished projects of which only notes and testimonies survive. This contribution aims to examine these minor works, often overlooked by scholarly criticism, in order to identify their thematic and stylistic nuclei and to highlight their connections with De André's better-known production. Through critical analysis, the study will show how these texts, far from being mere curiosities, can instead be regarded as expressions of a coherent authorial poetics. Investigating this material not only enriches our understanding of De André's work but also reshapes the boundaries of his artistic legacy, offering new tools for analysing and interpreting the works of one of the most influential cantautori of twentieth-century Italy.

KEYWORDS: *Fabrizio De André; canzone d'autore; cantautori; music*

AUTORE

Rosario Carbone (1994) si è laureato in Lettere classiche all'Università di Messina e poi in Filologia moderna all'Università di Verona. Attualmente è dottorando di ricerca in Scienze umanistiche presso l'Università di Messina, dove si occupa di Letteratura e Filologia italiana con un progetto di edizione critica della Marphisa bizzarra di Giovan Battista Dragoncino da Fano. È inoltre docente di ruolo nella scuola secondaria di secondo grado. Fra i suoi interessi di ricerca vi sono soprattutto il poema cavalleresco del Rinascimento fra Boiardo e Ariosto, la canzone d'autore italiana e la narrativa italiana del primo Novecento, temi su cui ha all'attivo alcune pubblicazioni accademiche.

rosario.carbone1994@gmail.com

1. Introduzione

Questo contributo si propone di condurre una prima indagine su una parte meno esplorata della produzione di Fabrizio De André, concentrandosi su ciò che potremmo definire la sua opera “minore” o “estravagante”. Tuttavia, la definizione di “minore” applicata a De André merita fin da subito una riflessione problematizzante, poiché il cantautore genovese rappresenta una figura atipica all'interno del panorama letterario italiano: al contempo centrale e periferica, canonica nel proprio ambito (la canzone d'autore),¹ ma marginale se osservata attraverso le categorie tradizionali della letteratura.

De André è unanimemente riconosciuto come uno dei massimi esponenti della canzone d'autore italiana, una forma espressiva che si colloca tra musica e letteratura, ma che fatica ancora a essere pienamente accolta come genere letterario autonomo.² Negli ultimi anni, tuttavia, si è registrato un crescente interesse critico nei confronti della produzione cantautorale, con contributi significativi anche da parte di filologi e studiosi di letteratura. In particolare, la figura di De André è stata oggetto di numerosi studi – tra monografie, articoli, tesi di dottorato e convegni –³ incentivati anche dall'attività della Fondazione Fabrizio De André ETS e dalla creazione dell'archivio deandreiano presso la biblioteca di Area Umanistica dell'Università di Siena, che ha offerto nuove opportunità di ricerca sul suo lascito artistico e letterario.

La critica⁴ si è concentrata soprattutto sui tredici album in studio pubblicati tra *Volume 1* (1967) e *Anime salve* (1996), un corpus ampio e coeso all'interno del quale

¹ Cfr. P. TALANCA, *Il canone dei cantautori italiani. La letteratura della canzone d'autore e le scuole delle età*, Carabba, Lanciano 2021.

² Si pensi per esempio alle numerose polemiche suscitate dal conferimento del premio Nobel per la letteratura a Bob Dylan nel 2016.

³ La bibliografia critica sull'opera di Fabrizio De André è ormai amplissima e include centinaia di titoli sia di carattere divulgativo sia accademici. Solo per citare alcuni dei contributi più rilevanti si vedano C. COSÌ, F. IVALDI, *Fabrizio De André. Cantastorie fra parole e musica*, Carocci, Roma 2011; W. PISTARINI, *Il libro del mondo. Le storie dietro le canzoni di Fabrizio De André*, Giunti, Firenze 2010; E. CORRENTE, «Un lavoro più da artigiano che da artista». 'Smisurata preghiera': critica degli scartafacci di un cantautore, «Rivista di letteratura italiana», XXXV, 2, 2017, pp. 139-152; A. BIOTTI, *Un viaggio nell'officina di Faber. Analisi degli avantesti e commento a La domenica delle salme di Fabrizio De André*, Pàtron, Bologna 2020; AA.VV., *Il suono e l'inchiostro. Poesia e canzone nell'Italia contemporanea: cantautori saggisti poeti a confronto*, [atti del convegno di studi *Poesia e canzone d'autore in Italia. Evoluzioni contemporanee e fantasie di avvicinamento* (Siena, 10-12 ottobre 2007)], a cura del Centro Studi Fabrizio De André, con un contributo di M. Paolini, Chiarelettere, Milano 2009; J. GAGGETTA, *'Anime salve' di Fabrizio De André (1996): edizione e commento*, Thèse de doctorat présentée à la Faculté des lettres et des sciences humaines de l'Université de Fribourg (Suisse) en co-tutelle avec l'Università di Siena (Italia), 2023. Sul sito ufficiale della Fondazione Fabrizio De André ETS (www.fabriziodeandre.it) è disponibile un'ampia bibliografia sui principali contributi monografici e una sezione contenente l'elenco delle numerose tesi di laurea e di dottorato dedicate al cantautore.

⁴ Cfr. nota 3.

è stato possibile riconoscere una poetica definita, pur nelle sue trasformazioni. Accanto a questo nucleo “canonico” esistono però altri materiali: testi scritti per altri interpreti, canzoni giovanili successivamente rinnegate, varianti eseguite solo dal vivo, poesie edite o inedite, il progetto incompiuto di un album⁵ e un romanzo scritto con Alessandro Gennari. Si tratta di una costellazione frammentaria, raramente oggetto di studi sistematici,⁶ ma che, proprio nella sua marginalità, rivela tratti fondamentali della poetica deandreiana.

L'obiettivo di questo lavoro è dunque quello di richiamare l'attenzione su queste opere “sotterranee”, proponendole come parte integrante del disegno espressivo dell'autore. L'analisi non pretende di essere esaustiva, ma si limiterà a mettere in luce, attraverso esempi e rapidi accenni, alcuni nuclei tematici e stilistici tipicamente deandreiani riconoscibili anche in questi testi periferici,⁷ offrendo qualche spunto che potrà essere approfondito in futuro.

2. La poetica di Fabrizio De André

Per procedere in questa direzione è necessario, però, chiarire in che cosa consista effettivamente la poetica⁸ di Fabrizio De André. Da un punto di vista tematico, l'elemento più caratterizzante è senz'altro l'attenzione verso gli “ultimi”, gli esclusi della società: prostitute, ladri, assassini, emarginati cui De André restituisce dignità e parola, spesso attraverso un processo di nobilitazione poetica. A ciò si accompagna una critica radicale della morale borghese e delle forme di potere costituito, secondo un'ispirazione anarchica rivendicata dallo stesso artista.⁹ Nella parte finale della sua

⁵ Mi riferisco qui ai cosiddetti “Notturmi”, di cui rimangono solo pochi appunti e le testimonianze, spesso contraddittorie, di alcuni collaboratori (cfr. R. BERTONCELLI, *La paura dura più dell'amore. Fatti e misteri dei 'Notturmi' di Fabrizio De André*, in ID., *Belin, sei sicuro? Storia e canzoni di Fabrizio De André*, Giunti, Milano 2012², pp. 181-192).

⁶ Molte notizie su questa produzione marginale si possono leggere nel documentatissimo volume di W. PISTARINI, *Fabrizio De André. Canzoni nascoste, storie segrete*, Giunti, Milano 2013.

⁷ In questa sede si terranno in considerazione solo opere edite, lasciando da parte la grande mole di materiale inedito. Un'ampia scelta di scritti inediti (per lo più appunti, riflessioni, poesie, aforismi) è stata recentemente pubblicata nel volume F. DE ANDRÉ, *Sotto le ciglia chissà. I diari*, Mondadori, Milano 2016, a cura della Fondazione FDA.

⁸ Il concetto di “poetica” è qui inteso in contrapposizione a quello di “icona”, così come teorizzato da P. TALANCA, *Il canone dei cantautori italiani* cit. Ci si riferisce dunque alle «caratteristiche formali e contenutistiche usate in quanto esclusive e irripetibili di un artista» (cfr. P. TALANCA, *Musica e parole. Breve storia della canzone d'autore in Italia*, Carocci, Roma 2024, p. 16).

⁹ De André non ha mai fatto mistero delle sue idee politiche affini al pensiero anarchico. Vi si possono trovare numerosi riferimenti nelle sue interviste e nei discorsi (cfr. F. PREMI, *Fabrizio De André. Un'ombra inquieta: storia di un pensatore anarchico*, Zona, Genova 2024).

produzione, questa “poetica degli ultimi” evolve nella cosiddetta “poetica della maggioranza”:¹⁰ non più solo singoli individui ai margini, ma intere minoranze (sia etniche, come rom o nativi americani, sia culturali, come i pastori sardi) schiacciate dal potere dominante. Non a caso *Smisurata preghiera*, canzone finale dell’ultimo disco, è una «vera e propria accusa alla maggioranza, chiamata per nome e smascherata».¹¹ Pur comprendendo una vasta gamma di temi (amore, guerra, giustizia), a ben vedere, la maggior parte delle canzoni di De André può essere sempre ricondotta proprio a questa dialettica tra emarginati e potenti, minoranze e maggioranze, vero filo rosso della sua opera.

Non sono però soltanto i temi a definire la poetica di De André: i suoi testi si distinguono anche per una fitta trama di scelte stilistiche e per una prassi compositiva ben riconoscibile. Alla base vi è la ricerca di una metrica regolare, sorretta da un uso attento e calibrato della rima, spesso piana, che conferisce ai testi un ritmo armonico.¹² Questa struttura accoglie poi materiali eterogenei: dalla rielaborazione di fonti letterarie,¹³ talvolta montate con la pazienza di un “mosaicista” (in quella che è stata definita “poetica del saccheggio”),¹⁴ all’assimilazione di motivi ricorrenti della tradizione poetica, fino al lavoro di traduzione e adattamento di brani di autori stranieri come Brassens, Cohen o Dylan.¹⁵ A rendere più densa la tessitura concorrono figure retoriche come anafore e ripetizioni, metafore e similitudini di forte originalità, spesso ispirate al mondo naturale (il sole, la luna, i fiori, le stelle). Accanto a questa dimensione lirica, compare frequentemente anche l’ironia, quella che al-

¹⁰ Cfr. P. TALANCA, *Musica e parole* cit., pp. 75-77.

¹¹ Ivi, p. 77.

¹² Sull’uso della rima e sullo stile “grave” di De André cfr. L. ZULIANI, *L’italiano della canzone*, Carocci, Roma 2018, in particolare pp. 27-31 e 80-89.

¹³ Cfr. F. CIABATTONI, *La citazione è sintomo d’amore. Cantautori italiani e memoria letteraria*, Carocci, Roma 2016. In varie circostanze De André dichiarò che la sua operazione è stata quella «di trasportare nella canzone dei temi che erano bagaglio della letteratura» (F. DE ANDRÉ, *Un sogno mediterraneo. De André da Genova riprende contatto col mondo*, intervista di D. Fasoli, «Il manifesto», 22 aprile 1984).

¹⁴ Cfr. M. MARRUCCI, *Il «mosaicista» De André. Sulla genesi e la composizione dei testi di un cantautore*, in *Il suono e l’inchiostro* cit., pp. 104-121.

¹⁵ De André tradusse numerose canzoni dal repertorio di Georges Brassens, come *Il gorilla* (*Le gorille*), *Morire per delle idee* (*Mourir pour des idées*), *Le passanti* (*Les passantes*), *Marcia nuziale* (*La marche nuptiale*), *Delitto di paese* (*L’Assassinat*); da tre canzoni di Leonard Cohen sono tratte, rispettivamente, *Nancy* (*Seems So Long Ago, Nancy*), *Suzanne* (*Suzanne*) e *Giovanna d’Arco* (*Joan of Arc*); mentre da Bob Dylan *Via della povertà* (*Desolation row*) e *Avventura a Durango* (*Romance in Durango*). Per altro, è opportuno evidenziare come alcune di queste canzoni hanno alle spalle, a loro volta, delle fonti letterarie: è il caso di *Les passantes* di Brassens, tratta da una poesia di Antoine Pol, il quale a sua volta dovette avere in mente *À une passante* di Baudelaire (cfr. F. CIABATTONI, *La citazione è sintomo d’amore* cit., p. 76). Cfr. anche A. PODESTÀ, M. D’AURIA, *Le parole che volevo ascoltare. De André traduce Cohen e Dylan*, Zona, Genova 2015.

cuni hanno definito “costante ironica”, e attraverso cui De André si rivolge ai benpensanti o rielabora il Medioevo;¹⁶ nonché una propensione al multilinguismo, con frequenti incursioni nei dialetti.¹⁷ Molti brani assumono inoltre un andamento narrativo, configurandosi come veri racconti in versi,¹⁸ ma senza rinunciare a un tono gnomico e sentenzioso che condensa in brevi massime morali o in frasi memorabili la riflessione dell'autore.¹⁹ In questa pluralità di registri si coglie infine la compresenza di lingua alta e linguaggio quotidiano o popolare (a volte anche volgare),²⁰ un intreccio che contribuisce in modo decisivo all'originalità della sua voce poetica.

3. La produzione “non canonica” di Fabrizio De André

All'interno della produzione “non canonica” – se si escludono i due brani giovanili *Nuvole barocche* ed *E fu la notte* (1961), che, pur rientrando nella sua produzione

¹⁶ Cfr. ACCADEMIA DEGLI SCRAUSI, *Versi rock. La lingua della canzone italiana negli anni '80 e '90*, Rizzoli, Milano 1995, p. 34. Sul medievalismo di De André si veda il numero monografico di «Semicerchio», 44, 2011, *Da Carlo Martello al Nome della Rosa. Musica e letteratura in un Medioevo immaginato*, a cura di G. Guastella e M. Marrucci, Pacini, Pisa 2011 e G. GUATELLA, P. PIRILLO (a cura di), *Menestrelli e giullari. Il Medioevo di Fabrizio De André e l'immaginario medioevale nel Novecento italiano*, Edifir, Firenze 2012.

¹⁷ Cfr. L. COVERI, *I dialetti (e le lingue) di De André*, in *Fabrizio De André traduttore della parola euro-mediterranea*, Schena editore, Fasano 2009.

¹⁸ Si vedano anche alcune dichiarazioni del cantautore: «La maggior parte delle mie canzoni nascono come brevi racconti. È la materia del narrare a suggerirmi la musica» (F. DE ANDRÉ, «...Io oggi non canto più i vinti...», intervista di C. Casartelli, in «Buscadero», 175, dicembre 1996; poi in «L'Arena», 17 febbraio 1997, con il titolo *Il cantautore senza etichette*) oppure: «È forse vero che le mie canzoni migliori sono quelle che raccontano una storia, una vicenda. Ma è forse anche giusto dire che il fatto narrativo è spesso un alibi, una scusa per puntare l'obiettivo sul livello di comportamento dei personaggi che danno vita alla vicenda» (F. DE ANDRÉ, *Sotto le ciglia chissà* cit., p. 28).

¹⁹ Si pensi a versi memorabili come «si sa che la gente dà buoni consigli / se non può più dare cattivo esempio» (da *Bocca di rosa*), «dai diamanti non nasce niente / dal letame nascono i fiori» (da *Via del campo*), «nella pietà che non cede al rancore, / madre, ho imparato l'amore» (da *Il testamento di Tito*), ma anche espressioni che sono diventate celebri slogan di protesta: «Anche se voi vi credete assolti / siete lo stesso coinvolti» (da *La canzone del maggio*) o «ci hanno insegnato la meraviglia / verso la gente che ruba il pane / ora sappiamo che è un delitto / il non rubare quando si ha fame» (da *Nella mia ora di libertà*).

²⁰ *La lingua cantata. L'italiano nella canzone dagli anni Trenta a oggi, con una testimonianza di F. De André*, a cura di G. Borgna, L. Serianni, Garamond, Roma 1994; L. COVERI (a cura di), *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana. Saggi critici e antologia di testi di cantautori italiani*, prefazione di R. Vecchioni, Interlinea, Novara 1996; D. BOZZO, *Il plurilinguismo nella canzone dialettale italiana da De André a Van De Sfroos: questioni teoriche e ricadute didattiche*, in «Italiano LinguaDue», 12, 2, 2020, pp. 523-537.

ufficiale, il cantautore rinnegò abbastanza precocemente²¹ – si contano dieci canzoni²² scritte per altri interpreti, spesso composte in collaborazione. La prima è *Stringendomi le mani* (1965), scritta per Giuliana Milan, uno dei suoi primi tentativi autoriali per un'altra voce femminile, ma il brano rivela un impianto testuale ancora acerbo, pur anticipando alcuni temi sentimentali che verranno poi rielaborati con maggiore maturità (per esempio, il tema della “tenerezza” ripreso nel brano *La canzone dell'amore perduto*, 1966). Più ampia è la collaborazione con i New Trolls, per i quali De André scrisse e produsse l'intero album *Senza orario senza bandiera* (1968),²³ considerato il primo *concept album* italiano (dato interessante, se si pensa che la maggior parte dei lavori di De André sono proprio *concept album*). Il cantautore compose quasi tutti i testi del disco,²⁴ molti dei quali sono rielaborazioni di precedenti poesie dell'amico poeta Riccardo Mannerini.²⁵ In questo contesto, *Susy Forrester* e *Padre O'Brien* sono gli unici brani interamente riconducibili alla penna di De André senza la collaborazione di Mannerini. C'è poi *Susan dei marinai* (1971), scritta da De André e Sergio Bardotti per Michele (nome d'arte del cantante Gianfranco Michele Maisano) ma poi firmata ufficialmente dal solo Bardotti, in quanto De André non condivise il risultato finale.²⁶ Sempre scritta insieme a Bardotti è anche *La famosa volpe azzurra* (1980), un raffinato adattamento italiano di *Famous Blue Raincoat* di Leonard Cohen, affidato all'interpretazione di Ornella Vanoni. Un altro brano ideato per i New Trolls è *Faccia di cane* (1985), scritta con Roberto Ferri; mentre *Navigare* (1992), composta per Ricky Gianco, vede il cantautore intervenire in alcune parti del testo e partecipare anche all'esecuzione vocale. Nello stesso anno, De

²¹ Non c'è neppure certezza che siano stati scritti da lui, infatti, benché il nome del cantautore compaia fra gli autori, in un'intervista dichiarò: «Ne sono solo in parte responsabile, quei due testi e quelle musiche non li ho scritti io» (Fabrizio De André citato in C. G. ROMANA, *Fabrizio De André. Amico fragile*, LIT, Castel Gandolfo 2009, p. 80).

²² Mi riferisco qui solo ai brani in cui De André compare come autore del testo ed escludo le canzoni che il cantautore scrisse rielaborando precedenti poesie di Riccardo Mannerini nell'album dei New Trolls *Senza orario senza bandiera* (1968) poiché riflettono più la poetica manneriniana che quella denadreiana. Questi ultimi sono comunque brani interessanti che meriterebbero un approfondimento critico, soprattutto dal punto di vista della rielaborazione in forma di canzone da parte del cantautore genovese.

²³ Produttori del disco furono De André insieme al musicista Giampiero Reverberi, che si occupò degli arrangiamenti musicali e che ebbe anche un ruolo significativo nella realizzazione dei primi album del cantautore.

²⁴ La traccia 5 del disco, *Al bar dell'angolo*, è l'unica che non vede fra gli autori né De André né Mannerini, il testo infatti è di Giorgio D'Adamo, bassista dei New Trolls.

²⁵ Per le poesie di Riccardo Mannerini cfr. R. MANNERINI, *Il sogno e l'avventura. Poesie 1955-1980*, a cura di F. De Nicola e M. T. Caprile, con uno scritto di M. Macario e interviste di U. Mannerini, Libero-discrivere edizioni, Genova 2009.

²⁶ Cfr. l'intervista a Michele contenuta in W. PISTARINI, *Fabrizio De André. Canzoni nascoste, storie segrete* cit., pp. 60-61.

André scrisse gli ultimi versi (in italiano) di *Pitzinnos in sa gherra* dei Tazenda, brano in lingua sarda presentato al Festival di Sanremo. Con *Cose che dimentico* (1994), invece, l'artista interviene su un testo di Carlo Facchini destinato al figlio Cristiano, imprimendovi una forte marca autoriale. Infine, sempre insieme a Roberto Ferri, De André scrisse *Lunfardia*, brano interpretato anni dopo da Adriano Celentano (2004).

A questi materiali si affiancano due opere puramente letterarie: la poesia *Caleidoscopio*, pubblicata su «L'Espresso» nel 1980,²⁷ unico testo poetico edito in vita dall'autore, incentrato sulle bellezze dell'autunno e del mese di settembre, e il romanzo *Un destino ridicolo* (Einaudi, 1996),²⁸ scritto a quattro mani con Alessandro Gennari. Se la poesia rappresenta una rara occasione per osservare l'immaginario deandreiiano al di fuori della forma-canzone, il romanzo costituisce un esperimento narrativo in cui ricorrono temi, ambientazioni e personaggi tipici del suo universo poetico, configurandosi come un'estensione coerente della sua produzione musicale.

4. Le figure marginalizzate e il tema della guerra

Sul piano tematico, molti di questi testi (tanto le canzoni, quanto il romanzo e la poesia) presentano elementi pienamente deandreiiani, come l'attenzione verso i personaggi marginalizzati e anticonformisti. Una figura di questo tipo si rintraccia, per esempio, in *Susan dei marinai*, dove la protagonista è una tipica prostituta che lavora nei porti e che si rende disponibile «in tutti i bar» ai marinai dopo lunghi periodi di navigazione. Ma Susan è una donna solo apparentemente “facile” (che «non fa problemi mai»), infatti, continua la canzone, «a volte dice no / quando ha bevuto un po' / dice da ora in poi: / “ragazzi, parto con voi”». ²⁹ Questi versi ci aprono uno squarcio nell'interiorità di Susan: evidentemente non è una donna sempre così disponibile, ma ha anche un suo mondo interiore fatto di desideri e sogni di ragazza (raccontati in un'intera strofa con melodia diversa e sognante). Questa figura ci ricorda alcune presenze femminili del canzoniere deandreiiano, per esempio Jamin-a (protagonista della canzone omonima di *Crêuza de mă*, 1984) che, come Susan, è una “donna di piacere” che si rende disponibile nei porti per i marinai. Ed è sorprendente come le due figure appaiano simili. Anche in *Susan dei marinai* compare, per altro, l'immagine metaforica del rapporto sessuale come mare in tempesta: «C'è tempesta questa notte / mare mosso, forza sei / le lenzuola sono vele / per i sogni che le dai», mentre

²⁷ G. MARIOTTI, *Settembre, il più elegante dei mesi*, «L'Espresso», 24 agosto 1980.

²⁸ F. DE ANDRÉ, A. GENNARI, *Un destino ridicolo*, Einaudi, Torino 1996.

²⁹ È interessante notare come nelle canzoni scritte per altri, soprattutto per artisti più “nazional popolari”, De André appaia più propenso ad utilizzare rime tronche, che invece sono più rare nei brani del suo canzoniere (cfr. L. ZULIANI, *L'italiano della canzone* cit., pp. 80-89).

in *Jamin-a* troviamo: «dagghie cianìn Jamin-a / nu navegâ de spunda / primma ch'â cuaé ch'â munta e a chin-a / nu me se desfe 'nte l'unda» ('vacchi piano, Jamina, / non navigare di sponda / prima che l'onda che sale e che scende non mi si disfi nell'onda').³⁰ Ma l'esplorazione dell'interiorità della donna, piena di sogni e speranze non realizzati, avvicina questo personaggio anche a Teresa (protagonista della canzone *Rimini*, 1978), una ragazza semplice, vittima dei pettegolezzi dei benpensanti che, dopo essere rimasta incinta di un bagnino, alla fine sceglie di abortire per poi pentirsene. Teresa cerca di sfuggire a questa realtà iniziando a fantasticare e immaginandosi storie avventurose, anche se «nessuno le crede». Insomma, *Susan dei marinai* sembra proprio presentare in nuce il ritratto di una donna che vive al di fuori delle convenzioni, già pienamente deandreiana, un ritratto che sarà successivamente approfondito e sviluppato dal cantautore in diverse figure del suo canzoniere, ma che allo stesso tempo nasconde delle fragilità e un'umanità che De André non manca di mettere in luce come parte integrante di un personaggio molto più complesso di quel che appare all'esterno.

La protagonista di *Lunfardia*, invece, è una donna che, tradita dal marito, di giorno si comporta da "signora" e di notte, per vendetta, si prostituisce nei bassifondi; una donna che esercita quindi un gesto di autodeterminazione, scegliendo di vivere il proprio corpo come forma di ribellione sociale. È l'ennesima incarnazione di un archetipo che attraversa l'intera opera di De André, da Bocca di rosa, Barbara, fino a Jamin-a, donne capaci di rovesciare, con la loro esistenza, le ipocrisie del mondo borghese.³¹

Una figura marginale emerge anche in *Faccia di cane*: una sorta di "barbone gentiluomo" («fante di cuori») che probabilmente viene da una città di mare («nasce alla stazione / dentro una barca a forma di vagone»). Quando una «donna grassa» scivola («si fa piccola») sul marciapiede ghiacciato della stazione, lui l'aiuta a rialzarsi fra le risate della gente, sullo sfondo di una città triste e malevola, capace di trattar male persino un cane affamato. Il protagonista si integra perfettamente nella galleria di personaggi marginali e dimenticati a cui De André ha spesso dato voce, uomini e donne che, pur disprezzati dalla collettività, custodiscono un residuo di autentica

³⁰ La traduzione riprende, con una minima correzione, quella ufficiale inserita all'interno dell'album *Crêuza de mă* (1984). Un'immagine affine si ritroverà anche nella canzone *Dolcenera*, inserita in *Anime salve* (1996), ultimo album del cantautore: «Ma la moglie di Anselmo sta sognando del mare / quando ingorga gli anfratti si ritira e risale / e il lenzuolo si gonfia sul cavo dell'onda / e la lotta si fa scivolosa e profonda». Cfr. R. CARBONE, *L'eros mediterraneo di Fabrizio De André: un'analisi di Jamin-a*, «Letteratura erotica», I, 2026, pp. 111-130.

³¹ Cfr. A. CANNAS, *Utopia ha un volto di donna nel canzoniere di Fabrizio De André*, in *La Transgresión femenina en la literatura italiana*, a cura di S. M. Castellaneta, Milagro Martín-Clavijo, Tirant Humanidades, Valencia 2023, pp. 114-129; M. MARRUCCI, *Fabrizio De André. Donne pensate come amore*, Zona, Genova 2013.

umanità. Similmente, *Padre O'Brien* delinea la figura di un missionario dedito agli ultimi, inserendo però una forte riflessione antimilitarista, in continuità con brani quali *La ballata dell'eroe*, *La guerra di Piero* o *Girotondo*. La canzone, infatti, si apre con un'invettiva rivolta a chi spreca denaro per finanziare guerre anziché usarlo per aiutare le persone in difficoltà («Ho chiesto e non m'han dato un quinto del tesoro / sprecato in una lunga guerra / un quinto mi bastava per togliere il dolore / dai lebbrosari della terra»).

Il tema della guerra ritornerà anche nel brano dei Tazenda *Pitzinnos in sa ghera* ('Bambini nella guerra') dove nei versi finali, in italiano, De André reinterpreta in chiave antimilitarista una filastrocca popolare («Trenta quaranta cinquanta / mitragliatrice canta / a tenore / tutti seduti giù per terra // Quaranta cinquanta cinquantuno / ferite di coltello / nel cuore / tutti seduti giù per terra»), secondo un procedimento tipicamente deandreiano, come aveva già fatto per *Volta la carta* e soprattutto in *Girotondo* (in entrambe c'è una rielaborazione della celebre filastrocca "Girotondo"): «Se verrà la guerra, Marcondiro'ndera / Se verrà la guerra, Marcondiro'ndà / Sul mare e sulla terra, Marcondiro'ndera / Sul mare e sulla terra chi ci salverà? / Ci salverà il soldato che non la vorrà / Ci salverà il soldato che la guerra rifiuterà». Per altro, la canzone, ispirata al conflitto israelo-palestinese,³² rievoca alla mente *Sidun*, struggente brano in dialetto genovese contenuto in *Crêuza de mã* (1984) che racconta gli orrori della guerra, e in particolare dell'invasione israeliana del Libano, attraverso il pianto di un uomo disperato che tiene in braccio il proprio figlio macinato dai cingoli di un carro armato.

L'attenzione verso le minoranze, tipica dell'ultimo De André, emerge anche in *Cose che dimentico* (1994), che affronta il tema della malattia e in particolare dell'amore verso chi è malato. Il culmine di questo amore arriva quando la persona che ha il compagno malato vorrebbe ricevere su sé stessa la malattia: «un amore che mi ha chiesto / un dolore uguale al mio / a un amore così intero / non vorrei mai dire addio». Quando nel ritornello si dice «viviamo come destini / e tutti ne sentiamo il gelo», si passa dal singolo all'universale, un "noi" che sottintende un'intera comunità di esseri fragili, accomunati dal dolore e dal destino, di cui spesso tutti si dimenticano («sono cose che dimentico»). Quella dei malati è una categoria che era stata solo marginalmente affrontata da De André (per esempio nella canzone *Un malato di cuore*, 1971) e che vista in questa condizione di abbandono e di solitudine si integra pienamente in quella poetica deandreiana che mette al centro della sua analisi categorie marginalizzate dalla nostra società, come i nativi americani e i pastori sardi de "L'indiano" (1981) o i rom e le persone transgender raccontati in canzoni

³² Per le notizie sulla nascita di questo brano cfr. W. PISTARINI, *Fabrizio De André. Canzoni nascoste, storie segrete* cit., pp. 87-90.

come *Khorakhané* e *Prinçesa* (da *Anime salve*, 1996), ai quali il cantautore rivolgerà la sua “smisurata preghiera” affinché «la fortuna li aiuti».³³

5. *Il mare, i pastori e i topoi letterari*

Ricorrenti sono anche le immagini del mare – presenti in *Stringendomi le mani*, *Faccia di cane*, *Susan dei marinai*, *Navigare* – elemento centrale dell’immaginario poetico di De André, da *Il pescatore* fino a *Crêuza de mä*, album interamente dedicato al bacino mediterraneo. Altrettanto significativo è poi il campo semantico della pastorizia legato alla Sardegna, terra elettiva del cantautore: questo emerge in particolare modo in *Navigare* («ho finito le lacrime / son contento così / ho bruciato i miei dollari / ho liberato le pecore / e lei che mungeva / piangeva, piangeva, piangeva») e in *Caleidoscopio*, dove troviamo l’ambientazione sarda (desumibile da elementi come il Maestrale, le sughere o le raganelle) e la metafora pastorale per descrivere la vendemmia (i grappoli d’uva vengono “munti” per estrarre il “latte della terra”, cioè il vino). Ma la Sardegna ritorna come ambientazione anche nel romanzo *Un destino ridicolo*, dove uno dei protagonisti è proprio un pastore sardo che arriva a Genova.

Su un piano più strettamente compositivo, la ben nota dipendenza da modelli letterari e la loro rielaborazione da parte del cantautore si manifesta su più livelli. Da un lato emerge nell’adozione di un lessico debitore della tradizione lirica, in particolare di quella amorosa; dall’altro si concretizza nell’impiego di *topoi* riconoscibili, che De André riattualizza e inserisce in nuovi contesti espressivi. Così, per esempio, la metafora nautica come immagine del percorso esistenziale riappare in *Navigare*, mentre il motivo dell’amata che invecchia e rimpiange la giovinezza perduta si ritrova in *Susy Forrester* («cadde la neve anche sui tuoi capelli»),³⁴ ma era già stata usata in brani del canzoniere “ufficiale” come *Valzer per un amore* (1964),³⁵ dove si legge: «quando carica d’anni e di castità / tra i ricordi e le illusioni / del bel tempo che non ritornerà». Qui la donna veniva invitata a cogliere le occasioni prima che queste svanissero, un motivo ripreso anche in *Caro amore* (1967) con i versi «i fiori

³³ Cfr. J. GAGGETTA, *Le anime salve di Fabrizio De André. Una poetica dell’emarginazione*, Carocci, Roma 2026.

³⁴ Un verso simile si ritrova anche in *Geordie*: «cadrà l’inverno anche sopra il suo viso / potrete impiccarlo allora».

³⁵ V. PUCCINI, *Valzer per un amore di Fabrizio De André e la persistenza del topos dell’amata incanutita attraverso i secoli*, in *Tempo. Tra esattezza e infinito*, Atti del IX convegno interdisciplinare dei Dottorandi e Dottori di Ricerca, 14-16 giugno 2017, I, a cura di S. Del Prete e F. Rosati, UniversItalia, Roma 2019, pp. 97-112. Anche questo è un motivo letterario ben collaudato, la cui probabile fonte per De André è *Quand vous serez bien vieille* di Pierre de Ronsard (F. CIABATTONI, *La citazione è sintomo d’amore* cit., p. 76).

dell'altr'anno / sono sfioriti e mai più rifioriranno». Infine, espressioni come «girone invisibili» o «bolgia di ospedale» presenti in *Cose che dimentico*, sono evidenti ri-prese lessicali dall'*Inferno* di Dante, dei prelievi utili a rendere l'idea dell'"inferno" metaforico vissuto dai malati.

6. Traduzioni e multilinguismo

Il lavoro di traduzione, che tanta parte ha avuto nell'officina deandreiana, riemerge nell'adattamento di *Famous Blue Raincoat* in *La famosa volpe azzurra*, dove Leonard Cohen viene preso nuovamente a modello dopo le precedenti traduzioni di *Suzanne*, *Giovanna d'Arco* e *Nancy*.³⁶ Questa traduzione, realizzata insieme a Sergio Bardotti per Ornella Vanoni, si pone in continuità con quelle precedenti e rappresenta un ulteriore esempio del modo in cui De André vive la traduzione come riscrittura e occasione di creazione autonoma. A proposito delle traduzioni, infatti, il cantautore affermava:

Credo sia giusto tradurre quando non si ha da dire di proprio. È molto più semplice e si raggiungono due risultati: dimostrarsi umili – io credo che senza umiltà non si possa intraprendere nessun tipo di lavoro – e divulgare la poesia di un cantautore che si esprime in un'altra lingua.³⁷

Il brano originale, scritto sotto forma di lettera, mette in scena un particolare triangolo amoroso in cui un marito scrive una lettera straziante all'amante di sua moglie «e in cui verso l'antagonista nasce un sentimento di amore nel tentativo di trasformare l'abbandono e la sofferenza in tolleranza da un lato e in arte dall'altro». ³⁸ L'adattamento in italiano, pur con alcune sostanziali modifiche,³⁹ è abbastanza fedele al modello, anche se perde «molta dell'ambiguità del testo di Cohen per seguire una versione più lineare nel racconto». ⁴⁰

La propensione di De André per il multilinguismo e per i linguaggi minoritari si ritrova, invece, con particolare evidenza in *Lunfardia*, brano inizialmente composto in italiano a quattro mani e successivamente tradotto in spagnolo dal solo Ferri con la supervisione di De André, arricchito da una serie di inserti in lunfardo, il gergo

³⁶ Con questi brani, contenuti negli album *Canzoni* (*Suzanne* e *Giovanna d'Arco*) del 1974 e *Volume VIII* (*Nancy*) del 1975, De André tradusse e interpretò in italiano rispettivamente le canzoni *Suzanne* (1967), *Joan of Arc* (1971) e *Seems So Long Ago, Nancy* (1969) di Leonard Cohen.

³⁷ In *Fabrizio De André. Come un'anomalia*, a cura di R. Cotroneo, Torino, Einaudi, 1999, p. 172.

³⁸ C. GASPARINI, *La produzione di Leonard Cohen nella rilettura di Fabrizio De André*, in *Fabrizio De André fra traduzione e creazione letteraria*, a cura di G. Dotoli e M. Selvaggio, con la collaborazione di V. Farabotta, Schena editore, Fasano (BR) 2009, pp. 61-75: p. 69.

³⁹ Nella versione italiana, il narratore uomo (Leonard Cohen) diventa donna (Ornella Vanoni), New York diventa Milano, sempre fredda e invernale, e Clinton Street si trasforma in un locale, l'"Angolo".

⁴⁰ W. PISTARINI, *Fabrizio De André. Canzoni nascoste, storie segrete* cit., p. 64.

rioplatense tipico di Buenos Aires. Le parole in lunfardo, selezionate anche attraverso la consultazione di dizionari specializzati, sono undici: *bacana* ('signora'), *bussca* ('prostituta'), *abrochada* ('sposata'), *bocha* ('testa'), *martona* ('seno'), *se abotonan* ('si sposano / si accordano'), *fulano* ('tizio'), *chanta* ('imbrogliatore / buono a nulla'), *regadera* ('vulva'), *mina* ('donna / ragazza'), *turra* ('sgualdrina').⁴¹ Si tratta di termini scelti per il loro suono, ma che sono anche significativi semanticamente nel contesto della canzone, molte di queste poi sono parole volgari che però in questa lingua non vengono percepite come tali dall'ascoltatore. Il procedimento non è molto diverso da quello che De André aveva messo in atto con il genovese di *Crêuza de mã* (anche quello spesso mutuato dai vocabolari) per rendere delle atmosfere e dei contesti sociali (in quel caso quello mediterraneo) e per attenuare termini volgari, come nel caso di *Jamin-a*. Fu lui stesso, infatti, ad ammettere: «Mi sono nascosto dietro il dialetto genovese perché certe parole, che in italiano hanno un significato fortemente volgare, in genovese perdono questa connotazione».⁴²

7. Elementi stilistici e immagini ricorrenti in *Caleidoscopio* e *Un destino ridicolo*

Sul piano stilistico, oltre agli elementi già rilevati, emerge con chiarezza la ricorrenza di immagini che attraversano gran parte dell'opera di De André: il tramonto, la luna, il vento, i fiori, figure naturali che egli utilizza come nuclei simbolici in grado di generare atmosfere emotive e narrative. Particolarmente significativa, in questo senso, è la poesia *Caleidoscopio*, dove affiorano metafore di grande originalità: la «brigata di sughere», le raganelle trasformate nelle «cicale notturne del prato», gli stormi di uccelli come «festosi emigranti» o l'immagine del vino («latte d'autunno») che viene "munto". Anche qui ritorna l'insistenza sul vento, in particolare sul Maestrale, che apre e chiude la poesia secondo una struttura ad anello, procedimento formale tipico di numerosi brani deandreiiani.⁴³ La poesia è articolata in quattro

⁴¹ Per le notizie sulla nascita del brano, si veda l'intervista a Roberto Ferri in W. PISTARINI, *Fabrizio De André. Canzoni nascoste, storie segrete* cit., pp. 102-103.

⁴² Intervista a Fabrizio De André, in R. CAPPELLI, *Cantico per i diversi*, in «Mucchio Selvaggio», 176, settembre 1992 (riportato in C. SASSI, W. PISTARINI, *De André talk. Le interviste e gli articoli della stampa d'epoca*, Coniglio editore, Roma 2008, pp. 326-350: p. 346).

⁴³ Sono molte le canzoni di De André che presentano una struttura circolare, secondo un procedimento tipico della ballata popolare, in cui l'ultima strofa (o gli ultimi versi) riprende, talvolta con minime variazioni, quella di apertura: *Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers* (1963), *La guerra di Piero* (1964), *Delitto di paese* (1965), *Il pescatore* (1968), *Sally* (1978), *Fiume Sand Creek, Se ti tagliassero a pezzetti*, *Quello che non ho* (1981), *Anime salve*, *Le acciughe fanno il pallone*, *Disamistade*, *Ho visto Nina volare* (1996). *Nella mia ora di libertà*, ultimo brano di *Storia di un impiegato* (1973), è anch'essa una canzone ciclica, e termina proprio con l'idea della ripetizione e la ripresa dell'inizio: «La nostra ultima canzone / che vi ripete un'altra volta / per quanto voi vi crediate assolti / siete per sempre coinvolti». *Rimini* (1978) si apre e si chiude su uno scenario in riva al mare. In altri

strofe di lunghezza variabile con versi liberi legati da rime e assonanze, ma senza uno schema fisso. Ciascuna strofa ci mostra un piccolo quadro stagionale rappresentato da un mese e da un animale: si parte da novembre e il pettirosso (l'inverno), poi l'usignolo in aprile (primavera), le raganelle di luglio (estate) e solo alla fine si arriva agli stormi di settembre (autunno). Nelle prime tre strofe è presente sempre un elemento negativo di disturbo, fino all'arrivo del mese di settembre, nell'ultima strofa, che mette fine «alle tre sofferenze»: con l'arrivo degli uccelli migratori, e il tempo della vendemmia per produrre il vino, questo periodo dell'anno è visto come un momento di gioia e spensieratezza, ma che è solo momentaneo, in attesa che «i venti del Nord / ritornino a frullare gli oceani». L'insistenza sul verbo "ritornare" («ritorni», «ritornino») che si ricollega anche al «riggermogliare» della seconda strofa, mette in evidenza l'idea ciclica dell'alternarsi delle stagioni con un ricambio di colori, di sentimenti, di animali, qui osservati per piccoli frammenti esattamente come avviene in un caleidoscopio (da qui il titolo, anche se la parola non compare mai nei versi).⁴⁴

Immagini altrettanto evocative compaiono nel romanzo *Un destino ridicolo* (Einaudi, 1996), l'unico esperimento narrativo di De André, scritto – come molte sue canzoni – a quattro mani. Nonostante la collaborazione, la sua voce stilistica rimane inconfondibile, riconoscibile nella costruzione di immagini fortemente poetiche. Si vedano solo alcuni esempi: «sulle foglie del bosco cominciava a luccicare una pioggia tiepida e sottile che la sabbia di un qualche scirocco aveva colorato di sangue»;⁴⁵ «la vita scivolava pigramente come un ruscello d'estate»;⁴⁶ «come se un vento improvviso gli avesse scompigliato le idee»;⁴⁷ «sulle onde del sonno che si accavallavano al ritmo del respiro».⁴⁸ Accanto a una base linguistica di registro letterario, non mancano inserti dialettali, sardi o genovesi, e l'impiego calibrato di espressioni volgari, in un intreccio di lingua "alta" e "bassa" che attraversa in modo coerente l'intera produzione dell'autore.

L'opera è particolarmente interessante perché rappresenta un vero e proprio tentativo di tradurre in forma romanzesca l'immaginario delle canzoni di De André:

casi si tratta di ribaltamenti della prospettiva iniziale: in *Un giudice* (1971), il «metro e mezzo di statura» dell'inizio lascia spazio, infine, all'imprecisata «statura di Dio»; in *Laudate hominem* (1970) c'è la contrapposizione tra la lode a Dio e quella all'uomo; l'album *Creuza de mă* (1984) si apre con un arrivo e si chiude con una partenza (cfr. E. ALBERONE, *Frammenti di un canzoniere*, in *Fabrizio De André. Accordi eretici*, a cura di R. Giuffrida e B. Bigoni, Rizzoli, Milano 2008, pp. 91-122: pp. 93-94, nota 4).

⁴⁴ Sul tema della ciclicità del tempo e della natura in De André cfr. S. ZACCHINI, *La filosofia di Fabrizio De André*, il melangolo, Genova 2024 (in particolare i primi due capitoli).

⁴⁵ F. DE ANDRÉ, A. GENNARI, *Un destino ridicolo* cit., p. 23.

⁴⁶ Ivi, p. 35.

⁴⁷ Ivi, p. 42.

⁴⁸ Ivi, p. 67.

un processo di “narrativizzazione” della sua poetica che lo stesso testo riconosce con ironia, come mostra una battuta verso la fine del libro: «una volta erano i romanzi a ispirare le canzoni, non viceversa».⁴⁹

La trama si sviluppa tra la Sardegna e Genova. Salvatore, un pastore sardo condannato per sequestro e omicidio, evade dal carcere grazie a un piano orchestrato dal cugino Annino, lo stesso che in passato lo aveva tradito sottraendogli beni e fidanzata. Rifugiatosi a Genova, Salvatore si innamora della prostituta Veretta, ma la sua storia si intreccia con quelle di Carlo, un protettore genovese; della enigmatica Maritza; e di Bernard, ex partigiano scivolato nella criminalità. I tre progettano un colpo, durante il quale Salvatore sembra perdere la vita e Veretta scomparire. Carlo rimane legato a Maritza, che però finisce per abbandonarlo; Bernard viene arrestato e, una volta uscito di prigione, tenta di ricominciare a Mantova, dove fa da guida al giovane Alessandro. Quest’ultimo incontra Fabrizio, un cantautore – evidente alter ego di De André – che diventa il punto di raccordo tra i diversi fili narrativi. Anni dopo, Alessandro e Fabrizio si ritrovano e condividono esperienze di dipendenza e riscatto. Solo allora emerge la verità: a morire non era stato Salvatore, bensì Annino, caduto in un tranello. Salvatore, tornato in Sardegna con Veretta, ha avuto un figlio morto di overdose, evento che lo conduce al pentimento; decide così di devolvere i propri beni ai poveri e, in un estremo gesto di confessione e redenzione, affida tutto a un sedicente sacerdote incontrato per caso, senza rendersi conto di essere nuovamente ingannato.

Più che per l’intreccio, molto articolato e ricco di digressioni, *Un destino ridicolo* interessa perché trasferisce nella forma romanzesca numerosi caratteri contenutistici e formali della produzione deandreiiana. I personaggi appartengono quasi tutti a quella “umanità marginale” che popola le canzoni: prostitute, piccoli delinquenti, pastori, uomini segnati dalla prigione o dall’emarginazione sociale. Come accade nei brani più celebri del cantautore, tali figure non vengono giudicate secondo categorie morali rigide, ma sono osservate nella loro complessità umana, privilegiando le motivazioni individuali rispetto alla condanna dei comportamenti.

A questo si aggiunge una costruzione narrativa che richiama il carattere corale delle canzoni. Il romanzo non procede infatti attraverso un unico protagonista, ma intreccia vicende autonome che finiscono progressivamente per convergere, secondo una tecnica di montaggio che ricorda la successione di ritratti umani presente in album come *Non al denaro non all'amore né al cielo* (1971) o *Anime salve* (1996).

⁴⁹ Ivi, p. 114.

Ma nel romanzo si può rilevare anche la presenza di quasi tutti i nuclei tematici ricorrenti nell'opera deandreiana: l'autobiografismo⁵⁰ (l'incontro tra Fabrizio e Alessandro, entrambi personaggi e al contempo coautori), la doppia ambientazione genovese e sarda, la centralità di personaggi emarginati, anche dalla dubbia moralità (prostitute, criminali, ladri, un pastore carcerato, un pappone), il tema dell'anarchia, e persino la ripresa di personaggi resi già celebri dalle canzoni, come la protagonista di *Bocca di rosa*, trasfigurata nella prostituta istriana Maritza. Anche il romanzo, come molte canzoni di De André, presenta una marcata struttura ad anello, chiudendosi con la stessa scena che ne apre la narrazione.

Naturalmente, anche in questo caso, la scrittura a quattro mani con Gennari impone cautela, dal momento che non è possibile distinguere con esattezza il contributo dei due autori. Tuttavia, la persistenza di un immaginario e di una sensibilità riconducibili alla poetica deandreiana appare evidente. Più che attribuire singole pagine all'uno o all'altro autore, interessa qui rilevare come l'opera nel suo complesso si inserisca coerentemente nel sistema di motivi, immagini e forme espressive che attraversa l'intera produzione di De André. Una considerazione analoga vale, del resto, anche per numerosi testi delle canzoni, spesso nati dalla collaborazione con altri autori, senza che ciò impedisca di riconoscervi una fisionomia poetica sostanzialmente unitaria.

8. Conclusioni

L'analisi di questi testi consente di riconoscere, al di fuori del canone consolidato degli album in studio, una significativa continuità tematica e stilistica che attraversa l'intera produzione deandreiana. Lungi dal costituire un insieme residuale o semplicemente laterale, questi materiali rivelano invece la persistenza di una poetica saldamente riconoscibile, e confermano l'unitarietà di un progetto artistico che si sviluppa come un *continuum*, in cui ogni frammento concorre a delineare l'identità autoriale del cantautore.

Queste prime indagini vanno intese come appunti di lavoro, degli spunti preliminari per futuri approfondimenti, che mirano a includere anche le opere minori di De André – tanto quelle musicali quanto quelle puramente letterarie – all'interno di una poetica unitaria. Questi testi contribuiscono infatti a delineare con maggiore precisione la sua voce artistica, permettendo di seguirne la crescita e l'evoluzione, dalle prime prove ancora acerbe fino alle realizzazioni più mature. Considerati nel loro insieme, essi si configurano quindi come tasselli importanti per ricostruire in

⁵⁰ Diverse canzoni del repertorio deandreiano hanno una componente autobiografica, si pensi a *Veranno a chiederti del nostro amore* (1973), *Amico fragile* (1975), *Giugno '73* (1975), *Hotel Supramonte* (1981), *Ho visto Nina volare* (1996).

modo pieno e sfaccettato il profilo artistico e intellettuale di uno dei più importanti cantautori del Novecento.