

MARIANNA MARRUCCI

Dalla carta alla voce.
Fabrizio De André, la poetica del 'saccheggio'
e il caso di Smisurata preghiera

È chiamando in causa un principio apparentemente ovvio e scontato (come quello per cui ogni nuova opera prende corpo attraverso un dialogo con altre opere) che Fabrizio De André, in anni recenti, provava a spiegare uno degli aspetti peculiari del proprio metodo di lavoro e della propria poetica:

[...] nessuno scrive da solo. Dante saccheggia le Apocalisse apocrife e Shakespeare tutto il teatro inglese del Quattrocento [...]¹.

E tuttavia quel principio così ovvio si precisa nel suo caso in dimensioni e connotati assolutamente originali, la cui comprensione è indispensabile all'intelligenza complessiva dell'operazione artistica tentata da De André.

Nel corso delle numerose interviste rilasciate tra gli anni Sessanta e i Novanta, in più di un'occasione l'artista si è soffermato sul proprio rapporto con i libri, con la letteratura e con la poesia, attribuendosi la «posizione intermedia» di chi, tra i primi in Italia, avrebbe tentato di «gettare un ponte tra la poesia e la canzone»², solcando le orme di Bertolt Brecht e degli *chansonniers* francesi:

[...] la mia operazione, proprio quella delle origini, è stata di trasportare nella canzone dei temi che erano bagaglio della letteratura. Cosa che avevano già fatto prima di noi i tedeschi, attraverso operazioni certo più intuitive che pensate: Kurt Weill o Bertolt Brecht in Germania; oppure i contemporanei Brassens, Brel, in Francia. Ho cercato di trasferire, nella loro stessa maniera, certi temi appartenenti esclusivamente alla letteratura in quella ch'era considerata, in Italia almeno, e a torto, un'arte minore quale la canzone³.

L'intenzione è dunque quella di sperimentare nuove forme espressive, liberando la canzone dalle «dimensioni troppo anguste della canzonetta»⁴ e facendone un'arte capace di veicolare la tradizione letteraria presso un pubblico più vasto, condotto per questa via a «riascoltare versi veramente buoni»:

No, non dico i miei versi; ma quelli degli altri, di poeti grandi, veri classici, che io ogni tanto rubacchio dai testi sacri e li rinfilo nelle mie canzoni. Un po' di Villon...un po' di questo, un po' di quello⁵.

Il compito che sembra assegnarsi De André consisterebbe dunque in un'operazione di gigantesco travaso culturale: temi della letteratura si riversano nella canzone, i classici e i «testi sacri» vengono messi a sacco e i loro versi ricomposti in un nuovo e originalissimo mosaico da proporre a un nuovo e inusuale (per quei versi) pubblico:

Il discorso è sempre mio. [...] Comunque il mio è stato solo un lavoro di mosaicista [...] un lavoro a tavolino, e un lavoro più da artigiano che da artista...⁶.

Per condurre il proprio discorso presso il proprio pubblico si ricorre insomma a un ben preciso artigianato delle parole, così come è spiegato ancora più chiaramente in questo appunto:

Nel trasformare in musica cantata una poesia non esiste un'antinomia radicale (sostanziale), esiste semmai l'esigenza formale di volgarizzare quella poesia nel senso di modificarne il lessico interpolandolo con un linguaggio volgare, cioè più popolare, che possa raggiungere sentimento e ragione di un uditorio più vasto, tutto ciò con l'ausilio della magia della musica che rimane l'unico linguaggio universale che io conosca⁷.

Stando alle dichiarazioni d'autore, la stessa «idea per un testo» nascerebbe in genere «improvvisamente» proprio durante la lettura di un libro, o più semplicemente di un giornale⁸. La genesi delle canzoni è insomma legata a doppio filo alla scrittura altrui (romanzi, saggi di vario genere, poesie, articoli di giornale). E sarà da notare come un genere artistico che si realizza compiutamente soltanto nella dimensione orale abbia come fonti soprattutto dei testi scritti e concepiti per una lettura silenziosa e individuale. Se la canzone di Fabrizio De André è una forma d'arte ma non propriamente di letteratura, è indubbio che dalla letteratura trae origine e linfa, saccheggiandola e rimescolandone i pezzi trafugati in un nuovo e originalissimo congegno artistico. Accostarsi al suo metodo di lavoro, ai processi di ideazione e composizione dei testi significa dunque andare alle radici di una tradizione, quella della cosiddetta canzone d'autore, che ha preso quelle forme oggi considerate 'classiche' passando per un rimescolamento di materiali rubati alla scrittura letteraria.

A giudicare da ciò che si conserva della sua biblioteca⁹, si ha l'impressione che le letture di De André fossero assolutamente eterogenee, asistematiche e spesso disordinate. Vi sono libri letti per metà, sottolineati e chiosati oppure del tutto puliti, libri in due copie entrambe zeppe di segni o interrotte allo stesso punto anche a distanza di anni¹⁰. Le sottolineature e gli appunti sono a penna biro (indiscriminatamente nera, blu o addirittura rossa) e solo raramente a matita. Una vera e propria abitudine del lettore è quella di scrivere sulle pagine iniziali e finali (fogli di guardia, frontespizio, sommario, colophon ecc.); vi si trova di tutto: prove di versi o di lettere, riflessioni, promemoria, scalette per concerti, spesso ispirati dalla lettura del libro in questione ma a volte anche apparentemente del tutto svincolati, come se quelle pagine del libro venissero usate alla stregua di un supporto cartaceo qualunque, come fogli di un quaderno. E d'altra parte questo modo di trasformare in supporto per la propria scrittura ogni tipo di materiale cartaceo è una costante di De André, che si comporta così con pagine di giornale, buste e fogli di corrispondenza ricevuta, retro di inviti o programmi, persino con una busta per il mal d'aereo dell'Alisarda.

Proprio mentre si offrono come fonti di idee e serbatoi di materiali preziosi da utilizzare nell'attività di 'mosaicista', i libri diventano anche un supporto cartaceo su cui fissare le idee, insomma un vero e proprio tavolo di lavoro.

Evidente è anche la tendenza a trascrivere dai libri (ma anche da ritagli di giornale) frasi o parti di frasi (raramente una pagina intera tale e quale), a volte singole parole estrapolate e rimontate in un ordine nuovo, con tagli e inversioni di posto (a volte citando la fonte, altre volte, con minore precisione e ordine, non citando). In altri casi il filo che collega i contenuti del libro e gli appunti del lettore non è immediatamente rintracciabile: le parole altrui possono essere utilizzate per convalidare, confermare, sviluppare o ordire un proprio discorso¹¹.

Il rapporto con gli autori è insomma assolutamente dialogico e interlocutorio, vivo e vivace, ma anche fagocitante e mortifero rispetto all'identità altrui, inglobata tagliuzzata e rimodellata in funzione delle proprie intenzioni espressive. Da un lato il lettore De André stabilisce un atteggiamento di profondo ascolto e di disponibilità a un rapporto di scambio e collaborazione, dall'altro l'autore De André violenta l'originale per piegarlo al proprio rigoroso 'sistema' ideologico e alla propria coerente e peculiare postura discorsiva (che presuppone un'esecuzione sul palco).

La poetica del saccheggio può declinarsi in diverse pratiche operative: l'impasto di frammenti da fonti eterogenee (è il caso di *Dolcenera*, che rubacchia da autori assai diversi come Benni, Canetti, Mutis, Alcifrone; o anche di *Ottocento*, che contiene tracce di poeti fra loro distanti come Jacopone da Todi e Kostantinos Kavafis); il riversamento in una serie di canzoni di un unico libro (è il caso della *Spoon River Anthology* di Masters per l'album *Non al denaro non all'amore né al cielo*) o il confronto con un solo autore, saccheggiato da cima a fondo.

Quest'ultimo è il destino toccato all'opera dell'autore colombiano Álvaro Mutis, un autore con cui De André entrò in rapporto personalmente, ottenendone persino un'autorizzazione al saccheggio:

Nel 1991 il mio amico Vittorio Bo mi regalò un romanzo di Álvaro Mutis, *La neve dell'ammiraglio*, che trovai semplicemente straordinario. Allora cominciai a divorare tutti gli altri suoi scritti, e quando arrivai alla raccolta di poesie *Summa di Magroll il gabbie-re* presi il coraggio a quattro mani: gli domandai se avesse nulla in contrario a che mi appropriassi di qualche pezzo pregiato della sua sterminata gioielleria per incastonarlo in una canzone che avevo in mente. In questo modo è nata *Smisurata preghiera*, e devo confessare che mai parto fu tanto soddisfacente¹².

La possibilità di un confronto vivo con l'autore dell'opera saccheggiata suscita l'entusiasmo di De André, in contatto anche con altri autori derubati (per esempio con Stefano Benni). L'idea di scorrazzare all'interno dell'opera intera di un autore gli appare particolarmente stimolante e gli permette di imbastire una collaborazione basata su una frequentazione protratta, simile a quella che si crea con Ivano Fossati, coautore del testo, e con tutti coloro che a vario titolo contribuiranno alla realizzazione del pezzo:

Quando si scrive, indipendentemente dagli strumenti che si scelgono per esprimersi nelle svariate forme dell'arte di raccontare, si possono imboccare due strade: o si collabora con i vivi o si collabora con i morti. Da un punto di vista economico e di im-

magine, è sicuramente più utile avvalersi dei suggerimenti dei secondi, non fosse altro per il fatto che i morti non firmano. Io preferisco collaborare con i vivi per la possibilità che questi ultimi ti danno di un confronto diretto, di un dialogo, di reciproci incitamenti e di censure¹³.

Sul retro di copertina della copia posseduta da De André della raccolta *Summa di Maqroll il gabbie* di Mutis troviamo un appunto: «da Álvaro Mutis: un libero saccheggio della sua opera incautamente concessoci dall'autore»¹⁴. Dal *booklet* di *Anime salve* (1996) apprendiamo che *Smisurata preghiera*, la canzone di chiusura, è «liberamente tratta dalla *Saga di Maqroll il gabbie* di Álvaro Mutis». Di fatto questa nota può trarre in inganno: il testo della canzone è il frutto di una razzia generale, attraverso quasi tutti i testi (non solo poetici, ma anche narrativi) di Mutis tradotti in italiano a metà degli anni Novanta. E d'altra parte allo stesso De André premeva che si conoscesse tutta l'ampiezza di tali scorriere, come documentato da un biglietto lasciato in mezzo ad appunti di altro argomento:

Liberamente tratta dalla *Saga di Maqroll il gabbie* in particolare dai romanzi *La neve dell'ammiraglio* e *Amirbar*. Compaiono anche brevi citazioni dalla raccolta «Gli ospedali d'oltremare» e una citazione dal titolo di un'altra raccolta, «Gli elementi del disastro». Insomma io Mutis l'ho letto tutto me ne sono fatto un'idea e l'ho espressa nei versi di una canzone che ha come titolo *Smisurata preghiera*¹⁵.

I luoghi mutisiani saccheggianti per *Smisurata preghiera* sono proprio quelli qui indicati: i romanzi *Amirbar* (uscito in traduzione italiana nel 1994) e *La neve dell'ammiraglio* (apparso in Italia nel 1990), e le poesie raccolte in Italia nel volume *Summa di Maqroll il gabbie* (1993). Lo confermano le tracce inequivocabili presenti nei volumi posseduti da De André, ma anche la presenza, fra i materiali preparatori per *Anime salve*, di numerose carte contenenti la trascrizione di molti passi sottolineati nei libri, con l'indicazione precisa della fonte (*La neve dell'ammiraglio*, *Amirbar*, *Maqroll*).

Questo è un metodo diverso rispetto a quello consueto, il quale prevedeva una stesura preparatoria in prosa sull'onda dell'idea suscitata da una qualche lettura¹⁶. Alla scrittura in prosa per fissare l'idea subentra ora la raccolta e lo studio di frammenti altrui, setacciati e associati in diverse prove di montaggio, modificati di volta in volta nella distribuzione e, dunque, nel merito sostanziale¹⁷.

Oltre a trascrivere le singole citazioni (e con tutta probabilità in una fase successiva), De André si appuntava nel foglio di guardia o nel frontespizio che apre il libro oggetto del saccheggio i numeri delle pagine in cui trovava i «pezzi pregiati» da «incastonare» nella canzone. I numeri corrispondono a quelli di pagine in cui troviamo sistematicamente sottolineate o riquadrate frasi, espressioni, parole e sintagmi che sono all'origine di molti versi della canzone e che si trovano anche, insieme ad altri passi, nelle carte con le trascrizioni di servizio. Quella indicata da questi numeri sembrerebbe una seconda selezione compiuta in un momento successivo rispetto alla trascrizione, in un movimento pendolare tra libro-fonte e fogli per gli appunti. In *Amirbar* (fig. 1) troviamo

addirittura una serie di selezioni diverse: l'ultima è certamente successiva anche alla trascrizione e riguarda gli unici luoghi del romanzo effettivamente utilizzati per *Smisurata preghiera* (figg. 2-5); tutti gli altri sono stati esclusi.

Seguendo il dialogo con Mutis, si ha proprio l'impressione di un lavoro da mosaicista, che monta una varietà di tasselli in un disegno assolutamente personale. Va infatti subito notata la sostanziale distanza del risultato rispetto alle fonti: il testo della canzone mostra degli allontanamenti, a tratti dei veri ribaltamenti, rispetto all'universo di Mutis, alla postura discorsiva della sua voce narrante e del suo personaggio.

Tanto che l'autore colombiano, messo di fronte al testo di De André, non nascose un certo stupore, se non proprio una perplessità, per la metamorfosi subita dal proprio Maqroll:

Lo único que me tortura es un verso que cambia por completo algo crucial en el carácter del Gaviero. Tse cuando De André dice «siervos desobedientes» y Maqroll, en el poema en donde esa frase aparece, dice «ha sido OBEDIENTE a las leyes de la manada». Allí Maqroll le dice a Dios que no se meta con él porque él, el Gaviero, ha obedido las leyes de la manada y que no lo moleste¹⁸.

Seguendo le varianti del passaggio in questione, dallo spunto iniziale alla versione definitiva, emerge con chiarezza un'operazione di rovesciamento per fagocitazione:

A. Mutis, <i>Summa di Maqroll il gabbiero</i> , Torino, Einaudi, 1993, p. 45	F. De André, prove di versi per <i>Smisurata preghiera</i>	F. De André, prove di versi per <i>Smisurata preghiera</i>	F. De André, prove di versi per <i>Smisurata preghiera</i>	F. De André, <i>Smisurata preghiera</i> , in <i>Anime salve</i> , BMG Ricordi, 1996
<i>Ricorda Signore che il tuo servo ha osservato pazientemente le leggi del branco</i>	<i>Ricorda o Signore che il tuo servo non ha osservato pazientemente le leggi del branco</i>	<i>Ricorda o Signore il tuo servo che non ha ubbidito alle leggi del branco</i>	<i>Ricorda o Signore questo servo disubbediente alle leggi del branco</i>	<i>Ricorda Signore questi servi disubbedienti alle leggi del branco</i>

La 'pazienza' dell'individuo singolo (Maqroll) è subito ribaltata in una postura di lotta frontale, quella dei 'servi disubbedienti' di cui il cantautore si fa portavoce, denunciandone la condizione di vittime e fondando la forza di questa denuncia sull'autorevolezza della propria voce cantante.

Nella canzone i contrasti di colore sono ben più netti: l'intero testo è anzi costruito proprio sul contrasto alto/basso, maggioranza/respinti (basti considerare l'*incipit*: «Alta sui naufragi / dai belvedere delle torri / china e distante sugli elementi del disastro / dalle cose che accadono al di sopra delle parole [...] la maggioranza sta / recitando un rosario / di ambizioni meschine / di inesauribili astuzie / coltivando tranquilla / l'orribile varietà / delle proprie superbie / la maggioranza sta»). In questa prospettiva anche un concetto centra-

le nella poetica mutisiana come quello della ‘disperanza’ (una condizione di lucida assenza di speranza per il futuro e perciò di pura adesione al presente) subisce necessariamente una metamorfosi e, nel contesto di accentuazione delle tinte (laddove al contrario Mutis tende all’attenuazione dei contrasti), diventa ‘disperazione’ (fig. 6). E avviene che dall’accostamento di tre frammenti prelevati a Mutis («Coloro che vivono in mezzo al mare da tanti secoli e che nessuno conosce perché viaggiano sempre in direzione contraria alla nostra. Da loro dipende l’ultima goccia di splendore», *Summa di Maqroll il gabbiera*, «l’ungghia limata del sintomo segna ciascuno con il suo marchio di speciale disperanza», *Summa di Maqroll il gabbiera*, Dove il vomito dei respinti si rapprende come un segno di sfortuna, *La neve dell’ammiraglio*)¹⁹ nasca un passaggio della canzone che risponde a pieno al progetto di De André di cantare i «respinti» contro il punto di vista della cosiddetta «maggioranza»:

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.

Mutis è smontato e sminuzzato in un amalgama tutto deandreiiano. Le differenze tra il poeta moderno e il cantautore si collocano al discrimine fra testimonianza singola di lucidità intellettuale e voce rappresentante di un’identità collettiva, quella di tutti gli emarginati, di cui si vogliono denunciare, dal palco e con l’autorevolezza del proprio canto, le ingiustizie patite.

Non a caso, quando ascolterà la voce di De André cantare il testo di *Smisurata preghiera*, Mutis scioglierà ogni riserva:

[...] una canción bellísima que recoge todos los fantasmas, las dichas y miserias del Gaviero con una luminosa adivinación. La música misma me parece tambien de una fidelidad al mundo maqrolliano que no puedo menos que quitarme el sombrero ante el autor²⁰.

Quasi nulla di *Smisurata preghiera* è di prima mano, ma il testo definitivo della canzone è assolutamente originale e insieme coerente con la poetica di Fabrizio De André. Non si tratta di una trasposizione o di una riscrittura; De André non riscrive Mutis, non traduce poesie e romanzi in canzoni, ma scrive una propria canzone avvalendosi (alla sua maniera) della collaborazione di Mutis, così come si avvale della collaborazione di Ivano Fossati o di Piero Milesi. Come ha scritto giustamente Franco Fabbri, la grande capacità di De André è soprattutto quella di essere autore collettivo e regista; e certo il più intimo valore della sua esperienza artistica consiste nell’invenzione di una tradizione nuova, di un’arte che non sia né canzonetta né letteratura (come egli stesso ironicamente dichiarava): «qualcosa che nasce inequivocabilmente dall’influenza di opere e linguaggi eterogenei, ma che si pone in modo così autorevole come necessaria [...] da presentarsi coerente, compatta, compiuta»²¹.

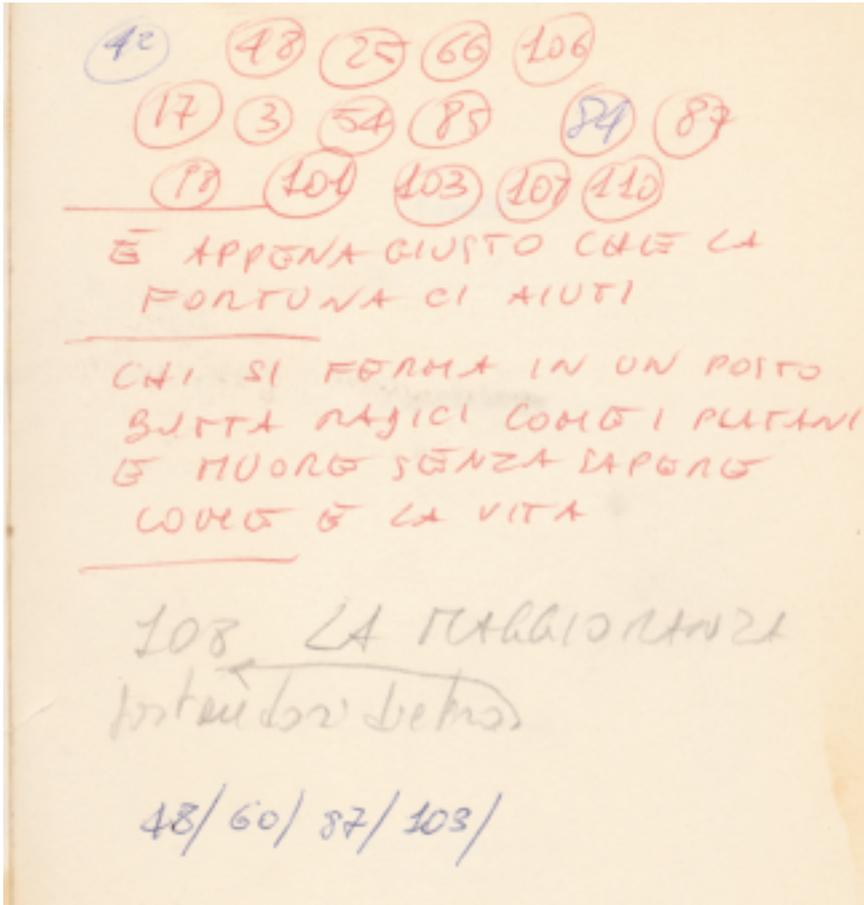


fig. 1 A. Mutis, *Amirbar*, trad. it. F. Bardelli, Einaudi, Torino 1994, foglio di guardia. Volume conservato presso l'archivio Fabrizio De André della Biblioteca della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena.

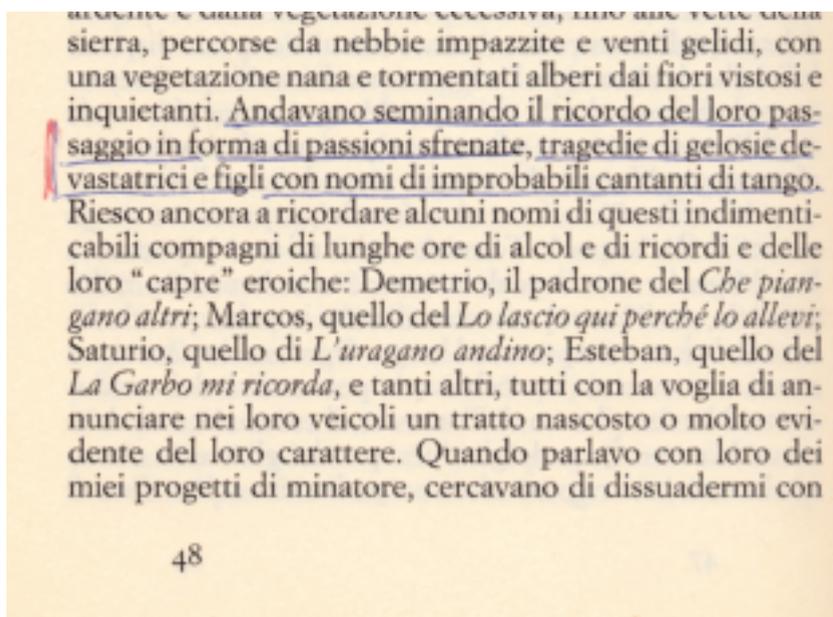


fig. 2 A. Mutis, *Amirbar*, trad. it. F. Bardelli, Einaudi, Torino 1994, particolare di p. 48. Volume conservato presso l'archivio Fabrizio De André della Biblioteca della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena.

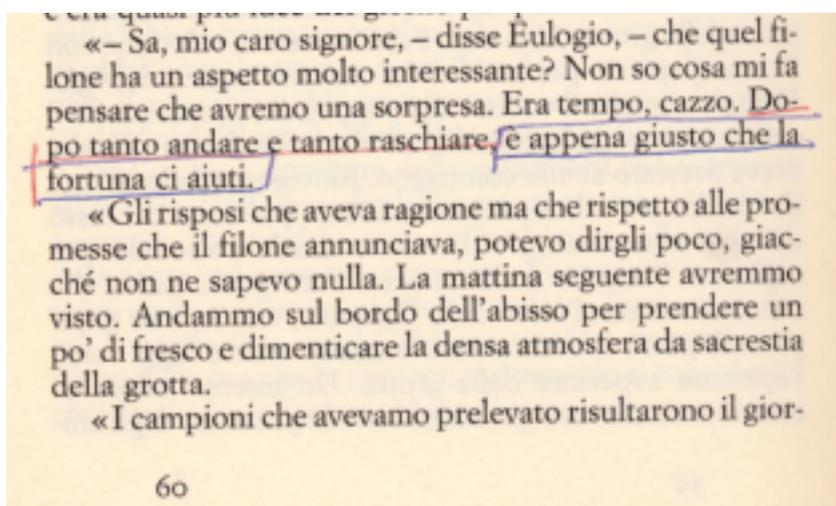


fig. 3 A. Mutis, *Amirbar*, trad. it. F. Bardelli, Einaudi, Torino 1994, particolare di p. 60. Volume conservato presso l'archivio Fabrizio De André della Biblioteca della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena.

per tutti quelli che hanno vissuto, sofferto, pianto, cantato, amato e sono morti in mare;
per tutto questo, Amirbar, placa la tua pena e non accanirti contro di me.
Guarda dove mi trovo e allontanati pietoso dal funesto corso dei miei giorni, lascia che io possa venir fuori da questa oscura impresa,
molto presto tornerò sotto il tuo potere e, ancora una volta, obbedirò ai tuoi ordini. Al Emir Bahr, Amirbar, Ammiraglio, la tua voce mi sia propizia, Amen».

Quando Maqroll terminò la sua invocazione restammo un momento in silenzio. V'era in essa una così profonda virtù marinara che ci fece sentire estranei e lontani da quel mondo che, in realtà, era il suo e lo sarebbe stato fino alla fine dei suoi giorni. Per l'incanto delle parole di questa smisurata preghiera, ci rendemmo conto che il passaggio del Gabbiero al sotterraneo mondo delle miniere era stato come una condanna che si era imposto per scontare chissà quali oscuri errori e mancanze nei propri doveri di marinaio. Nessuno, ovviamente, si azzardò a dirglielo e lui riprese il filo della narrazione, come se noi non fossimo presenti.

«Antonia arrivò il giorno dopo, molto presto. Aveva camminato tutta la notte, senza neppure fermarsi a casa di donna Claudia. La ragione del suo ritardo me la espose dopo aver riposato diverse ore in un sonno visitato da sussulti e da parole il cui significato non riuscii a decifrare. Nella capitale aveva venduto l'oro senza nessun contrattempo. Era tornata su *L'uragano andino* di Saturio, con tanta sfortuna che la "capra" era stata fermata a un posto di blocco dell'esercito. I dieci passeggeri, ancora mezzi addormentati, vennero obbligati a scendere e furono sottoposti a una perquisizione minuziosa. Un sergente aveva

fig. 4 A. Mutis, *Amirbar*, trad. it. F. Bardelli, Einaudi, Torino 1994, p. 87. Volume conservato presso l'Archivio Fabrizio De André della Biblioteca della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena.

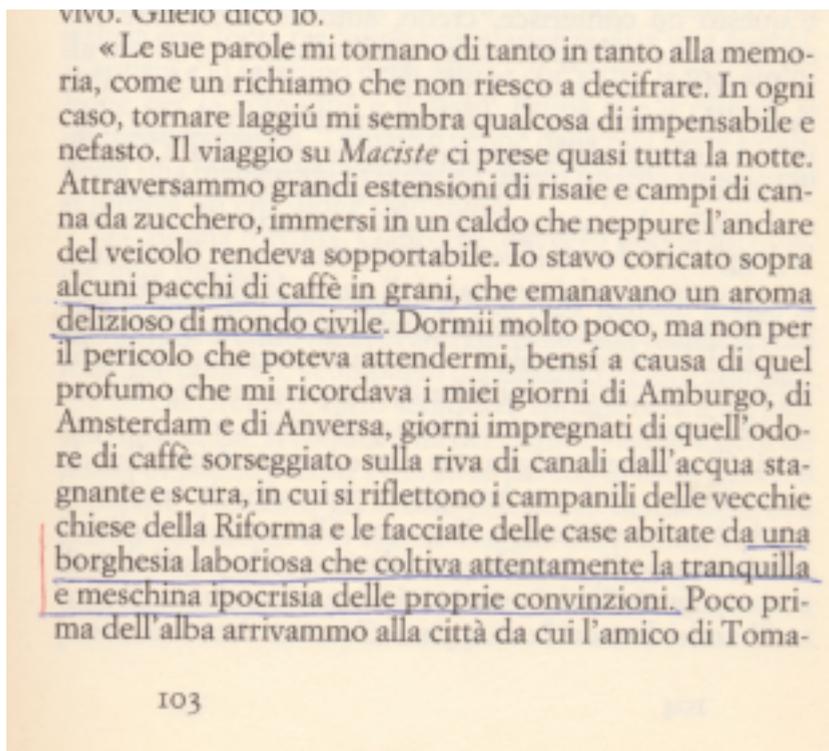


fig. 5 A. Mutis, *Amirbar*, trad. it. F. Bardelli, Einaudi, Torino 1994, particolare di p. 103. Volume conservato presso l'archivio Fabrizio De André della Biblioteca della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena.

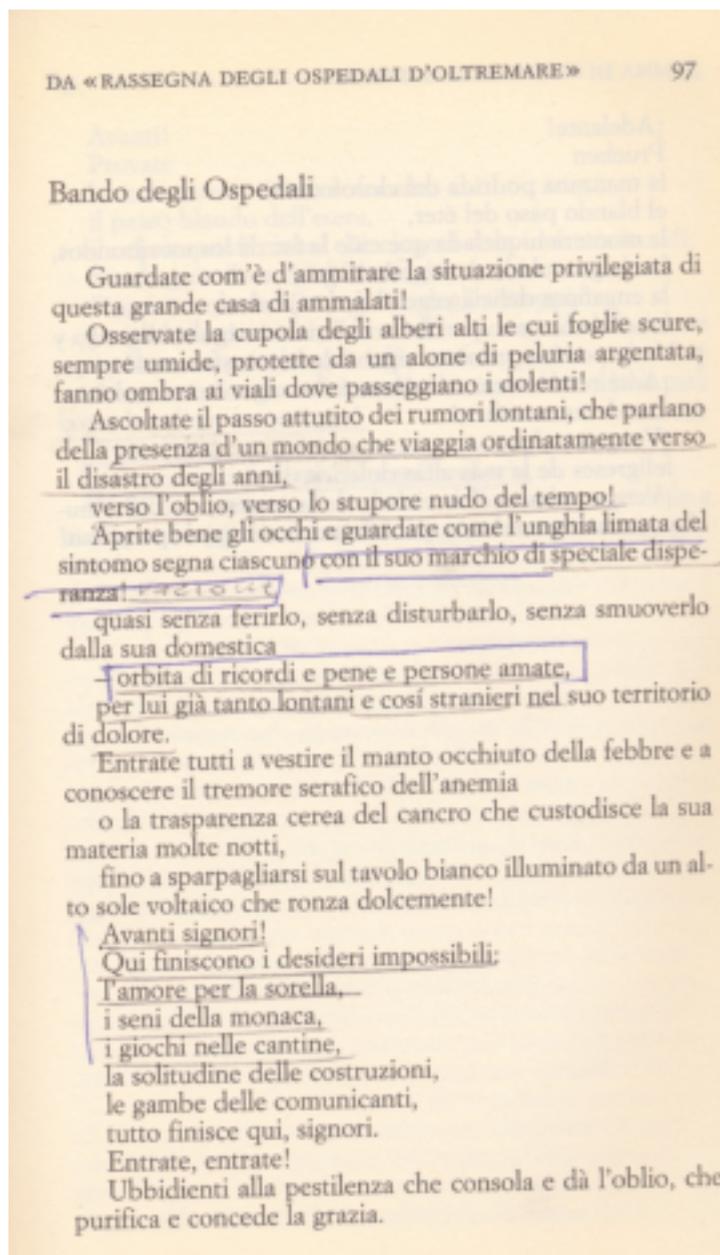


fig. 6 A. Mutis, *Summa di Maqroll il gabbiero*, Einaudi, Torino, 1993, p. 97. Volume conservato presso l'archivio Fabrizio De André della Biblioteca della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena.

NOTE

¹ F. De André, Appunti per risposte a un'intervista di L. Bernini per «Etnica World Music» [post-1996], Archivio Fabrizio De André della Biblioteca della facoltà di Lettere e filosofia dell'Università di Siena.

² F. De André, *Ho scelto la strada dei campi. Intervista*, «Tutto», maggio 1979.

³ F. De André, intervista di D. Fasoli, «il manifesto», 22 aprile 1984.

⁴ F. De André, intervista di C. Romana, «Musica e dischi», 1965.

⁵ F. De André, intervista di A. Botta, «L'Europeo», 13 marzo 1969.

⁶ F. De André, intervista di L. Bianco, 1972.

⁷ F. De André, Appunto sul rapporto tra poesia e canzone [anni Novanta], Archivio Fabrizio De André della Biblioteca della facoltà di Lettere e filosofia dell'Università di Siena. Già in un'intervista del 1979 De André aveva dichiarato di voler gettare un ponte tra la poesia e la canzone servendosi della musica «come un pittore si serve della tela» (De André, *Ho scelto la strada dei campi* cit.).

⁸ F. De André, *La mosca bianca della piccola musica*, «Rossana», 11 dicembre 1967.

⁹ Una parte della biblioteca di Fabrizio De André è conservata presso l'Archivio Fabrizio De André della Biblioteca della facoltà di Lettere e filosofia dell'Università di Siena. De André aveva una tendenza alla disseminazione anarchica della propria biblioteca, essendo solito prestare e soprattutto regalare i propri volumi agli altri.

¹⁰ È il caso del libro di C. A. Eastman *L'anima dell'indiano* (Adelphi): l'edizione del 1983 è sottolineata fino a p. 31, quella del 1994 fino a p. 32.

¹¹ Per esempio, leggendo il testo di una nota in un saggio critico di Calvino su Pasternak (in *Perché leggere i classici*, volume fittissimo di sottolineature e commenti a margine), De André riceve lo stimolo per una prova di versi: compie un prelievo dal testo della nota («resa dell'uomo alla natura»), si appunta una possibile destinazione d'uso (*Disamistade*) e prova delle varianti: «questa resa dell'uomo alla propria natura» / «questa non resa dell'uomo alla natura». In altri casi trova delle corrispondenze con immagini ed espressioni da lui stesso usate, come accade di fronte a una pagina della *Summa di Maqroll il gabbiero* di Mutis: a p. 63 sottolinea «vene celesti» (usata dallo stesso De André in *Khorakhanè*: «le vene celesti dei polsi») e scrive a margine «ma guarda!».

¹² F. De André, in *Come un'anomalia. Tutte le canzoni*, a cura di R. Cotroneo, Torino, Einaudi, 1999, p. 271.

¹³ F. De André, «...Io oggi non canto più i vinti...», intervista di C. Casartelli, «Buscadero», 175, dicembre 1996 (poi «L'Arena», 17 febbraio 1997, con il titolo *Il cantautore senza etichette*).

¹⁴ Volume conservato presso l'Archivio Fabrizio De André della Biblioteca della facoltà di Lettere e filosofia dell'Università di Siena.

¹⁵ F. De André, biglietto conservato presso l'Archivio Fabrizio De André della Biblioteca della facoltà di Lettere e filosofia di Siena.

¹⁶ «Leggendo una novella, un libro, o semplicemente un giornale mi viene improvvisamente l'idea per un testo. Allora per ricordarla faccio una stesura in prosa. Poi, in base a questo schema, che può essere allegro, drammatico o ironico, secondo l'impulso che l'ha ispirato, invento la musica alla chitarra. Quindi leggendo la prosa scritta in precedenza, faccio i versi in rima» (De André, *La mosca bianca della piccola musica* cit.). I materiali conservati presso l'Archivio Fabrizio De André confermano generosamente questo metodo; sono infatti frequenti le stesure in prosa per fissare la prima idea: è il caso, per fare degli esempi, di canzoni come *Disamistade*, *Princesa*, *Dolcenera* (in quest'ultimo caso la stesura in prosa si trova in una pagina del libro di Stefano Benni *L'ultima lacrima*).

¹⁷ Sempre con questo metodo, negli anni Novanta, De André aveva cominciato a lavorare anche su altri romanzi contemporanei, come documentano le trascrizioni di servizio contenute in una serie di carte comprese nel fascicolo dei materiali preparatori per i testi di *Anime salve*. Si tratta di trascrizioni da *Il guerrier meschino* di Gesualdo Bufalino, *La guerra del basilico* di Nicco Orengo, *Una terra chiamata Alentejo* di José Saramago, *Il vecchio che leggeva romanzi d'amore* di

Jorge Sepúlveda, *Il cigno* di Sebastiano Vassalli, tutti volumi stampati in Italia tra il 1992 e il 1996 e presenti (con sottolineature e commenti) nella biblioteca di De André.

¹⁸ Á. Mutis, lettera del 10 giugno 1996, inviata per fax a Alessandro Silvestri (EME srl). Archivio Fabrizio De André della Biblioteca della facoltà di Lettere e filosofia dell'Università di Siena.

¹⁹ Le sottolineature riproducono quelle del lettore De André sulle pagine dei libri.

²⁰ Á. Mutis, lettera del 12 luglio 1996, inviata per fax a Alessandro Silvestri (EME srl). Archivio Fabrizio De André della Biblioteca della facoltà di Lettere e filosofia dell'Università di Siena.

²¹ F. Fabbri, *Il suonatore Faber*, in *Belin sei sicuro? Storia e canzoni di Fabrizio De André*, a cura di R. Bertocelli, Firenze, Giunti, 2003.

