



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere

Tesi di Laurea

Spoon River in
Non al denaro non all'amore né al cielo
Un confronto tra Edgar Lee Masters e Fabrizio De André

Relatore
Prof. Luca Zuliani

Laureanda
Francesca Favaron
n° matricola 1227549

Anno Accademico 2022 / 2023

Indice

Indice.....	3
Introduzione	5
1. Edgar Lee Masters e l' <i>Antologia di Spoon River</i>	7
1.1. Edgar Lee Masters in America.....	7
1.2. Edgar Lee Masters in Italia	9
1.3. Rappresentare il macrocosmo descrivendo il microcosmo	10
2. Fabrizio De André e <i>Non al denaro non all'amore né al cielo</i>	11
3. Poesie e canzoni	15
3.1. <i>Frank Drummer</i> e <i>Un matto (dietro ogni scemo c'è un villaggio)</i>	15
3.2. <i>Il dottor Siegfried Iseman</i> e <i>Un medico</i>	18
3.3. <i>Trainor, il farmacista</i> e <i>Un chimico</i>	21
3.4. <i>Dippold, l'ottico</i> e <i>Un ottico</i>	24
3.5. <i>La collina</i> e <i>La collina</i>	27
3.6. <i>Il suonatore Jones</i> e <i>Il suonatore Jones</i>	31
3.7. <i>Il giudice Selah Lively</i> e <i>Un giudice</i>	34
3.8. <i>Wendell P. Bloyd</i> e <i>Un blasfemo (dietro ogni blasfemo c'è un giardino incantato)</i>	37
3.9. <i>Francis Turner</i> e <i>Un malato di cuore</i>	39
Conclusioni	43
Bibliografia	45
Sitografia.....	47

Introduzione

Questa tesi si propone di analizzare l'*Antologia di Spoon River*, opera dello scrittore statunitense Edgar Lee Masters, e l'album *Non al denaro non all'amore né al cielo* del cantautore genovese Fabrizio De André. L'ispirazione per questa analisi viene dalla lettura di un saggio di Giuliana Zeppegno intitolato *La tenacia delle immagini: viaggio esplorativo nella Spoon River di Fabrizio De André*¹. Lo scopo è di sondare le modalità con cui De André, passando dalla poesia al testo per musica, rimaneggia la materia narrativa, la integra, la dilata, la ridipinge per far accomodare tra i suoi versi personaggi esemplari. L'epica delineata dal cantautore è un epos in chiave minore, i protagonisti delle sue storie non sono eroi ma anime spezzate a cui la vita ha tolto tanto e che, ora che giacciono sulla collina, parlano ai vivi per svelare la loro verità.

Nel primo capitolo ho deciso di soffermarmi sulla nascita dell'*Antologia* e, brevemente, sui momenti della vita dell'autore che l'hanno condotto a questa stesura. Imprescindibili per questa trattazione le voci di Cesare Pavese e Fernanda Pivano, i due intellettuali a cui si deve l'edizione italiana di questa raccolta.

Tema del secondo capitolo la composizione dell'album *Non al denaro non all'amore né al cielo* tra le penne di Fabrizio De André e Giuseppe Bentivoglio e le musiche di Nicola Piovani. Le nove tracce, sviluppate a partire da nove delle liriche di Masters, rappresentano ciascuna un preciso tipo umano e, divise nella versione in vinile in lato A (dedicato al tema dell'invidia) e in lato B (dedicato al tema della scienza), vedono l'approdo ne *Il suonatore Jones*, il punto di superamento di quelle sfide presentate nelle altre storie.

Il terzo capitolo, il più consistente, è occupato dall'analisi comparata delle tracce dell'album e delle relative poesie da cui esse si ispirano. Per l'analisi, nello specifico, si mantengono le scelte operate da Giuliana Zeppegno: innanzitutto, si esclude dalla trattazione l'originale inglese e ci si concentra sulle traduzioni di Fernanda Pivano². Inoltre, si giustifica la

¹ Giuliana Zeppegno, *La tenacia delle immagini: viaggio esplorativo nella Spoon River di Fabrizio De André*, in «Critica del testo». X/3, 2007, pp. 139-168 (d'ora in avanti GZ).

² Edgar Lee Masters, *Antologia di Spoon River*, Fernanda Pivano (a cura di), Torino, Einaudi, 1993.

scelta di applicare a un testo per musica un'analisi di tipo letteraria con l'importanza di cui De André stesso investe il testo prima che la musica³. Sebbene le poesie siano accompagnate da un accenno a ritmo, tonalità e andamento generale, si considera il testo a prescindere dalla sua messa in musica. I testi delle canzoni sono qui riportati nella versione presente nella busta interna del vinile dell'album⁴. Si analizzano in prima istanza le sette canzoni escluse dall'indagine di Giuliana Zeppigno e si integrano alla fine le tre già approfondite nel saggio di riferimento.

L'idea di questa trattazione muove da un personale interesse riguardo le soluzioni a cui approda De André per racchiudere in musica quel medesimo messaggio di umana compassione e di invito alla libertà presente – anche se forse meno esplicito – nell'*Antologia*. Già protagonista della mia prova orale in occasione dell'Esame di Stato del 2018, con una tesina multidisciplinare dal titolo *Fabrizio De André: la poetica degli ultimi*, il cantautore genovese accompagna la mia vocazione allo studio umanistico.

Il possedere una cultura umanistica (...) consiste proprio nella consapevolezza di voler affermare i valori umani, i diritti, la dignità spirituale e morale ed artistica degli individui senza restrizioni di tempo e di luogo, e tanto meno di tendenza. (...) È un atteggiamento mentale, filosofico di apertura ad ogni espressione evolutiva dell'uomo⁵.

³ GZ, pp. 140-141.

⁴ Busta interna del vinile dell'album Fabrizio De André, *Non al denaro non all'amore né al cielo*, Produttori Associati, 1971.

⁵ Fabrizio De André, *Sotto le ciglia chissà*, Milano, Mondadori, 2016, pp. 47-48 (d'ora in avanti SC).

1. Edgar Lee Masters e l'*Antologia di Spoon River*⁶

1.1 Edgar Lee Masters in America

È il 29 maggio 1914 quando escono nel «Reedy's Mirror», giornale di Saint Louis, tre poesie firmate Webster Ford: *La collina*, un epigramma dedicato a Fletcher McGee e uno a Hod Putt. Componimenti analoghi continuano a uscire fino al novembre dello stesso anno, momento in cui lo pseudonimo cade e a rivendicare la paternità di quei versi è un avvocato quarantacinquenne, Edgar Lee Masters. La pubblicazione continua fino al gennaio 1915, mese in cui l'autore si trova a fronteggiare una pesante polmonite. Nell'aprile dello stesso anno le sue 213 poesie vengono accorpate e vedono la luce come raccolta unitaria sotto il titolo di *Spoon River Anthology*. Del 1916 l'edizione definitiva, composta da 243 epigrafi e *La collina* come introduzione. L'opera riscuote fin da subito un grande successo.

Edgar Lee Masters nasce nel 1869 e vive i primi anni della sua vita nella fattoria dei nonni paterni⁷ a Petersburg, in Virginia. Quando ha undici anni la famiglia si trasferisce a Lewistown, nell'Illinois, vicino al fiume Spoon. A seguito di un litigio con la madre, parte all'età di ventitré anni e si trasferisce a Chicago, dove aprirà uno studio legale. La città, florida dal punto di vista culturale e letterario, lo porta a coltivare la passione per la scrittura e nel 1898 esce il suo primo libro di poesie, *A Book of Verses*. All'inizio degli anni Dieci il primo dei due eventi che lo condurranno a *Spoon River Anthology*: il direttore del «Reedy's Mirror», William Marion Reedy, lo avvicina all'*Elegia scritta in un cimitero di campagna* di Thomas Gray e all'*Antologia palatina*, raccolta di oltre tremila epigrammi greci. Nel maggio 1914 chiacchiera con la madre riguardo i giorni trascorsi a Lewistown: concretizza proprio in quel mese il progetto di raccontare la storia

⁶ Le fonti utilizzate in questo capitolo sono: l'introduzione e la postfazione di Antonio Porta in Edgar Lee Masters, *Antologia di Spoon River*, a cura di Antonio Porta, Milano, Mondadori, 1987 (d'ora in avanti ASRM); la nota introduttiva di Guido Davico Bonino, la prefazione di Fernanda Pivano e gli scritti di Cesare Pavese in Edgar Lee Masters, *Antologia di Spoon River*, a cura di Fernanda Pivano, Torino, Einaudi, 1993 (d'ora in avanti ASRE); la pseudo-intervista di Fernanda Pivano a Edgar Lee Masters, ottobre 1971, presente nella busta interna del vinile dell'album Fabrizio De André, *Non al denaro non all'amore né al cielo*, Produttori Associati, 1971 (d'ora in avanti PI).

⁷ Presenti in *Antologia di Spoon River* come *Lucinda* e *Davis Matlock*, in ASRE pp. 419-421.

del suo villaggio. Prende cinquantatré nomi dalla regione di Petersburg e sessantasei da quella di Lewistown, si ispira alle tombe della prima e alla collina della seconda e, ricordando il fiume Sangamon (a Petersburg), dà voce a 243 personaggi. Sono anime che raccontano le loro vite dalla collina dove riposano, il motivo della loro morte, il loro lavoro, i loro rimpianti. I filoni narrativi principali sono diciannove e collegano tra loro le vicende con un'intricata rete di richiami e intersezioni.

Al lettore sembra di passeggiare per la collina e leggere gli epitaffi sulle tombe dei personaggi. Masters si affida a lunghi versi liberi, per lo più non rimati e non divisi in strofe. Secondo Pavese sarebbe innegabile il debito dell'*Antologia di Spoon River* verso l'*Antologia palatina*, ma anche la novità rispetto a essa:

(...) non è impossibile che Lee Masters da quegli epigrammi abbia tratta l'idea formale del suo libro: il titolo e lo stampo dell'epigrafe, rapida, sentenziosa, classica. Ma anche in ciò abbiamo un rinnovamento: la forma, pur serbando il verso, ignora la rima e il ritmo⁸.

Fernanda Pivano sostiene, a tal proposito:

(...) l'antologia greca gli aveva suggerito qualcosa che era «meno del verso ma più della prosa»; e volle superare «una ripetizione degli epigrammi greci, ironici e teneri, satirici e partecipi, come esperimenti di temi sconosciuti» per giungere a una «rappresentazione epica della vita moderna»⁹.

Il successo dell'opera negli Stati Uniti è ampio: un critico arriva a addirittura ad affermare che chi sapesse leggere avesse per forza letto questa *Antologia*. Lo scrittore John Cowper Powys, in una conferenza, gli attribuisce un valore talmente grande che lo stesso Masters afferma di esserne atterrito. Molti lo considerano un genio, molti altri un rozzo plagiatore. Alcuni altri, riconoscendosi tra i versi del poeta, considerano l'opera «un rozzo attacco di un figlio sleale della comunità»¹⁰. La fortuna di questo libro è tanto grande quanto breve: dopo la fine della guerra mondiale si preferisce una scrittura più simbolista, distante dal realismo di queste storie. Masters, forte di questo successo, si dedica alla produzione di poesie, canzoni, sonetti, biografie, racconti, opere teatrali, addirittura una tragedia in versi e un poemetto storico. Annovera tra i suoi scritti anche una sorta di seguito, *The New Spoon River*, uscito nel 1924, che non ha la fortuna sperata. Muore di polmonite nel 1950, a ottantun anni.

⁸ Cesare Pavese, *L'Antologia di Spoon River*, in «La cultura», Anno X, Fascicolo XI, novembre 1931 – X, p. 883 (d'ora in poi PC).

⁹ ASRE, p. XXIII.

¹⁰ PI.

1.2. Edgar Lee Masters in Italia

Nel 1930 in Italia, proprio nel momento in cui il successo americano sta declinando, Cesare Pavese intrattiene una corrispondenza con un amico italoamericano incontrato qualche anno prima a Torino, Antonio Chiuminatto: gli chiede una copia di *Spoon River Anthology*. Ne rimane fin da subito affascinato e nel 1931, prima ancora che in Italia ci fosse una versione tradotta, scrive un articolo su «La Cultura» in cui chiarifica l'importanza di quest'opera, a suo avviso fraintesa:

(...) il fatto importante non sta nella polemica contro certi modi puritani (polemica, del resto, ridotta a ben poco nel libro) ma nell'ardore invece veramente puritano con cui sono affrontati, oltre il particolare momento storico, il problema del senso dell'esistenza e il problema delle proprie azioni: ardore e problemi essenzialmente morali e di non lontano sapore biblico¹¹.

In quegli anni Pavese, professore a Torino, incontra Fernanda Pivano, giovane studentessa genovese. Si incontrano nuovamente alla fine degli anni Trenta ed egli la avvicina all'*Antologia di Spoon River* per rispondere alla sua domanda riguardo la differenza tra la letteratura inglese e quella americana. «Mentre la baciavo con l'anima sulle labbra, l'anima d'improvviso mi fuggì», da *Francis Turner*, sono le parole che la colpiscono e danno avvia a un prolifico interesse verso l'opera:

In questi personaggi che non erano riusciti a farsi “capire” e non avevano “capito”, dal loro dramma di poveri esseri umani travolti da un destino incontrollabile, scaturiva un fascino sempre più sottile a misura che imparavo a riconoscerli; e per riconoscerli meglio presi a tradurli, quasi per imprimermeli in mente¹².

Esce con Einaudi nel 1943 *l'Antologia di Spoon River*, la prima edizione italiana tradotta da Fernanda Pivano, seguita da altre sessantadue edizioni¹³. In merito alla traduzione, Pavese afferma che essa «conserva» e anzi «ne rialza la ricchezza e il sapore», poiché «con mano sicura la traduttrice ha sceverato nel coro le voci più vere, più belle», senza che si perda, «nella riduzione, quel gioco di richiami, di rimandi, di nessi esistenziali»; il risultato è un testo «davvero tutto assorbito, senza residui»¹⁴.

¹¹ PC, p. 882.

¹² ASRE, p. VI.

¹³ ASRE, p.V.

¹⁴ Cesare Pavese, *I morti di Spoon River*, saggio pubblicato su «Il Saggiatore», n.1, 10 agosto 1943, in ASRE, pp. XXXVII, XLI, XLIII.

1.3. Rappresentare il macrocosmo descrivendo il microcosmo

Il lettore è un viandante di fronte al quale, nella sua passeggiata in collina, si stagliano le lapidi dei personaggi di Masters, appartenenti a diversi strati sociali. «Volevo rappresentare il macrocosmo descrivendo il microcosmo»¹⁵ è la risposta che Fernanda Pivano immagina di ricevere da Masters nella sua pseudo-intervista. Egli rappresenta una realtà variegata che oltrepassa i confini storici e universalizza dei personaggi che, definiti tramite la loro professione, la causa della loro morte, una loro attività, significano qualcosa di più ampio. L'invito dell'autore, che si legge in filigrana tra i versi, è il recupero di una visione *universale*:

Pensare in universali significa far parte di una società dove non siano, come credono gli sciocchi, aboliti il dolore, l'angoscia spirituale o fisica, la problematicità della vita, ma esistano gli strumenti per condurre una comune concorde lotta contro il dolore, la miseria, la morte. E Lee Masters testimonia con l'*Antologia* che la società in cui si è trovato a vivere manca di questi strumenti, di questi universali – in altre parole, ch'essa ha perso il senso e la guida dei suoi atti. Di qui le futili e atroci tragedie che hanno riempito il cimitero sulla collina¹⁶.

Quest'epica in chiave minore consacra Masters – nota Oreste Macrì – come «maestro nell'aver scoperto la sorgente poetica del suo popolo, il singolare accento terrestre e familiare dell'essere comune, il piedistallo degli ultimi simboli celati nei duri e allucinati pezzi del reale»¹⁷. L'occhio dell'avvocato, che per mestiere si occupa di giustizia e dell'intersezione delle vite umane con essa, non dà mai una risposta universalmente definitiva: poiché ci saranno sempre individui che rimarranno fuori da ogni singola soluzione, essa è rinnovata per ciascun individuo¹⁸. Non è una visione pessimistica. Attraverso i ritratti di questi trapassati la verità opera al di là della vita ma agisce su essa: così come le lenti di *Dippold*, *l'ottico* non sono solo un filtro percettivo ma una possibilità di azione sul mondo, anche l'inedita verità dei personaggi è il mezzo di cui si serve Masters per «ridestare quella visione americana, quell'amore della libertà che gli uomini migliori della Repubblica si sono sforzati di conquistare per noi e di tramandare nel tempo»¹⁹.

¹⁵ PI.

¹⁶ Cesare Pavese, *La grande angoscia americana*, pubblicato su «L'Unità» di Torino, 12 marzo 1950, in ASRE, p. XLV.

¹⁷ Oreste Macrì, *Antologia americana*, in «La Gazzetta di Parma», 27 maggio 1954, in ASRM, p. 13.

¹⁸ PC, p. 885.

¹⁹ PI.

2. Fabrizio De André e *Non al denaro non all'amore né al cielo*²⁰

Nel 1971 viene pubblicato l'album *Non al denaro non all'amore né al cielo* dalla Produttori Associati. Il progetto alla nascita sembra essere dedicato a un altro cantante ma viene poi affidato a De André e, successivamente, Gian Piero Reverberi, arrangiatore di alcuni brani di *Volume I* (1967) e degli album *Tutti morimmo a stento* (1968) e *La buona novella* (1970), viene allontanato: le musiche sono opera di Nicola Piovani. La scrittura dei testi vede la collaborazione con Giuseppe Bentivoglio, proseguendo il sodalizio iniziato qualche anno prima con *La ballata degli impiccati*²¹. È necessario sottolineare questa scrittura a quattro mani perché elemento trasversale lungo tutta la produzione di De André: i suoi testi sono spesso arricchiti dalla presenza di grandi personalità (tra i tanti Mauro Pagani e Massimo Bubola) che lo allontanano da una tradizionale definizione di «poeta» e lo avvicinano a quella di «mosaicista»²². Proprio riguardo la vicinanza di Bentivoglio e l'importanza del suo contributo nei versi da lui cantati, De André afferma: «Bentivoglio tendeva a fare un discorso politico ed io volevo fare un discorso essenzialmente umano. Alla fine la fatica più dura è stata, mai rinunciando ad esprimere dei contenuti, quella di accostarsi il più possibile alla poesia. Fatica a parte, devo dire che vorrei incontrare un centinaio di Bentivoglio nella vita: se vivessi cent'anni, un disco all'anno, sarei l'autore di canzoni più prolifico del mondo»²³.

De André si avvicina all'*Antologia di Spoon River* a diciotto anni e ne rimane fin da subito affascinato: anni dopo scopre l'universalità del suo messaggio trovandolo, anche a una lettura

²⁰ Le fonti utilizzate in questo capitolo sono: l'intervista di Fernanda Pivano a Fabrizio De André, registrata a Roma il 25 ottobre 1971, nella quarta di copertina del vinile dell'album Fabrizio De André, *Non al denaro non all'amore né al cielo*, Produttori Associati, 1971 (d'ora in avanti IP); Roberto Iovino, *Fabrizio De André, l'ultimo trovatore*, Genova, Fratelli Frilli Editori, 2009; Massimiliano Lepratti, *De André in classe*, Bologna, Emi, 2014; a cura di Riccardo Bertonecelli, *Belin, sei sicuro? Storia e canzoni di Fabrizio De André*, Firenze, Giunti, 2003; GZ.

²¹ Contenuta in *Tutti morimmo a stento*, Bluebell Records, 1968.

²² Luca Zuliani, *L'italiano della canzone*, Roma, Carocci editore, 2018, p. 86.

²³ IP.

adulta, sempreverde²⁴. «I personaggi di *Spoon River* si esprimono con estrema sincerità, perché non hanno più da aspettarsi niente»²⁵: scopre che con il filtro della morte può vestire di una libertà nuova i suoi soggetti che, ritirati dal palcoscenico della vita, danno un senso inedito al loro e all'altrui vissuto. Inizialmente vuole rielaborarne dodici ma poi, con grande capacità di sintesi, sceglie nove esemplari dai 243 a sua disposizione per creare la sua personale versione di questa necropoli in collina. Perde quella fitta rete di rimandi intessuta da Master, quei diciannove filoni narrativi che uniscono i suoi personaggi, ma crea altri *films rouges*.

I protagonisti del lato A sono accomunati dal sentimento dell'invidia: *Un matto*, *Un giudice*, *Un blasfemo* e *Un malato di cuore*. Questo è, secondo De André, «il sentimento umano in cui si rispecchia maggiormente il clima di competitività, il tentativo dell'uomo di misurarsi continuamente con gli altri, di imitarli o addirittura superarli per possedere quello che lui non possiede e crede che gli altri posseggano»²⁶. Egli ritiene che l'invidia sia uno di quei sentimenti presenti da sempre nell'uomo, fin dal racconto ancestrale di Caino e Abele, fin dalla condanna riservata a Socrate o a Gesù Cristo per questo stesso motivo²⁷. Il lato B del disco, con protagonisti *Un medico*, *Un chimico* e *Un ottico* è dedicato al tema della scienza, «un classico prodotto del progresso, che purtroppo è ancora nelle mani di quel potere che crea l'invidia, e, secondo me, la scienza non è ancora riuscita a risolvere problemi esistenziali»²⁸. Escluse da questa bipartizione la prima e l'ultima traccia, *La collina* e *Il suonatore Jones*, l'una cappello introduttivo e racconto di ambientazione del resto delle storie, l'altra conclusione che reca con sé il messaggio risolutorio dei turbamenti degli altri.

Durante l'elaborazione dell'album, De André incontra Fernanda Pivano per sottoporle i testi. Il giorno dopo la morte del cantautore esce con «Corriere della Sera» un'intervista in cui Pivano dice di Fabrizio: «Mi ha aiutato a capire qualcosa che non avevo ancora capito io»²⁹, affermando di trovare le canzoni addirittura più belle degli originali. Le vendite in Italia dell'*Antologia di Spoon River* aumentano e sempre più persone entrano in contatto e con i versi del poeta statunitense e con quelli del cantautore genovese.

Titolo e sottotitolo non mancano di consacrare a Masters l'ispirazione per questo album: *Non al denaro non all'amore né al cielo* è il verso 39 della poesia *La collina*, mentre il sottotitolo recita «liberamente tratto dalla *Antologia di Spoon River* di E. L. Masters». Il contenuto è il terreno in cui si incontrano i due artisti: seppur con le modifiche che questa trattazione si propone

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ SC, 69.

²⁸ IP.

²⁹ F. Pivano, «Corriere della sera», 12 gennaio 1999, in Roberto Iovino, *Fabrizio De André, l'ultimo trovatore*, Genova, Fratelli Frilli Editori, 2009.

di analizzare, De André mantiene il materiale narrativo dell'*Antologia* e non la spoglia di nulla. Si serve delle voci di queste anime non per delineare una morale ma per destare una naturale inclinazione umana alla fratellanza:

Credo che sia proprio la morale, costringendo a seguire un insieme di regole di cui non si è convinti, ad aver sopito questo meraviglioso impulso, che è connaturale all'animo umano: l'impulso alla compassione. Trovo invece moralistico e ricattatorio il termine solidarietà, perché in nome di una regola o di un'impostazione moralistica si soffoca proprio questo impulso alla compassione, termine che ci spiega come l'uomo sia già solidale, per impulso naturale³⁰.

Con questi brani si esce «dall'atmosfera della morte per tentare un'indagine sulla natura umana»³¹: le storie degli otto personaggi prescelti ci parlano dall'al di là e, grazie a un processo di spersonalizzazione che li vede ormai anonimi (nulla rimane dei nomi propri inglesi se non un articolo indeterminativo e una professione o caratteristica), impongono all'ascoltatore una riflessione conseguente, impongono di cogliere un invito a «pensare in universali».

Da sempre De André accoglie nei suoi versi gli ultimi, gli scarti della società, quelle scorie per cui ammette di avere una predilezione perché, dice, «spesso contengono più vita e poesia delle ufficialità»³².

Riguardo la sua composizione, dice:

(...) lo sforzo maggiore nel mio percorso è stato quello di cercare un momento in cui nessuna delle componenti risultasse privilegiata rispetto alle altre. (...) Un grosso sacrificio, perché ho sempre dato maggior valore alla parte letteraria che non alla parte musicale, (...) ho sempre tentato di privilegiare la valenza sociale rispetto all'avvenenza del verso, alla ricerca formale, al trucco estetico. (...) Certo anche io mi avvalgo di alcuni espedienti, come ogni buon artigiano, per esempio l'uso della rima, ma preferisco non arrivare mai all'uso delle stelle filanti (...), mi sono sempre più convinto che chi ascolta abbia bisogno di sentirsi raccontare e magari farsi ripetere all'infinito soprattutto quelle piccole o grandi verità. (...) Credo che consista soprattutto in questo il nucleo del mio lavoro: mediare la forma tenendo sempre presente la maggiore importanza dei contenuti³³.

Se i contenuti sono il punto di incontro con Masters ed è comune il messaggio che si vuole restituire al lettore/ascoltatore, la forma in cui De André rielabora le traduzioni italiane delle

³⁰ SC, p. 180.

³¹ IP.

³² SC, p. 150.

³³ *Ivi*, pp. 48-50.

poesie deve necessariamente piegarsi a certe esigenze che circoscrivono le libertà dell'artista. Masters sceglie lunghi versi non rimati, nelle canzoni troviamo invece numerose rime o assonanze e una divisione strofica assente negli originali. Il cantautore talvolta deve inoltre intervenire sulla scelta delle parole, variando spesso il significato ultimo del verso, per adattarsi alla metrica delle sillabe italiane: un esempio nella scelta di «flauto» anziché «violino» al v. 27 de *Il suonatore Jones* per esigenze metriche³⁴, che stravolge l'essenza stessa del personaggio (*Fiddler Jones* nell'originale inglese, ossia violinista).

De André spiega di servirsi prima di una stesura in prosa e, solo successivamente, di piegare le parole per forzarle nella metrica imposta dalla musica:

Io parto sempre da un testo scritto non necessariamente, anzi quasi mai, in metrica. La maggior parte delle mie canzoni nascono come brevi racconti. È la materia del narrare a suggerirmi la musica. A questo punto interviene la parte più noiosa, la tecnica del mestiere: adattare la prosa alla scansione metrica che la musica ti ha riservato³⁵.

Proprio parlando del lavoro svolto per approdare a *Non al denaro non all'amore né al cielo*, il cantautore ritiene di aver fatto un lavoro «più da artigiano che da artista», ricomponendo «questi versi in modo che potessero essere detti in canzoni»³⁶.

34 “Il suonatore di violino (che è diventato per ragioni metriche di flauto) è uno che i problemi esistenziali se li risolve (...)”, in IP.

35 Intervista di Fabrizio De André a C. Casartelli, «...Io non canto più i vinti...», «Buscadero», 175, dicembre 1996, in AA.VV., *Il suono e l'inchiostro: poesia e canzone nell'Italia contemporanea, cantautori, saggisti e poeti a confronto*, a cura del Centro Studi Fabrizio De André, Milano, Chiarelettere, 2009, p. 107.

36 Intervista di Fabrizio De André a Luigi Bianco, 1972, in AA.VV., *Il suono e l'inchiostro: poesia e canzone nell'Italia contemporanea, cantautori, saggisti e poeti a confronto*, a cura del Centro Studi Fabrizio De André, Milano, Chiarelettere, 2009, pp. 106-107.

3. Poesie e canzoni

Il capitolo consiste in un confronto analitico tra le canzoni di Fabrizio De André e le poesie di Edgar Lee Masters da cui sono tratte. L'ordine scelto ha una ragion d'essere precisa: si tengono per la fine le tre canzoni già analizzate nel dettaglio nell'articolo di Giuliana Zeppego³⁷ *Un giudice, Un blasfemo (dietro ogni blasfemo c'è un giardino incantato)* e *Un malato di cuore*; si inizia dunque con la trattazione delle rimanenti quattro canzoni centrali dell'album, nell'ordine: *Un matto (dietro ogni scemo c'è un villaggio)*, *Un medico, Un chimico, Un ottico*; a seguire, si termina l'analisi dettagliata con le canzoni di cornice, rispettivamente quella di apertura e quella di chiusura, *La collina* e *Il suonatore Jones*.

3.1. *Frank Drummer*³⁸ e *Un matto (dietro ogni scemo c'è un villaggio)*

*Frank Drummer*³⁹

Da una cella a questo luogo oscuro -
la morte a venticinque anni!
La mia lingua non poteva esprimere ciò che mi si agitava dentro,
e il villaggio mi prese per scemo.
Eppure all'inizio c'era una visione chiara,
un proposito alto e pressante, nella mia anima,
che mi spinse a cercar d'imparare a memoria
l'Enciclopedia Britannica!

5

*Un matto (dietro ogni scemo c'è un villaggio)*⁴⁰

Tu prova ad avere un mondo nel cuore
E non riesci ad esprimerlo con le parole
E la luce del giorno si divide la piazza
Tra un villaggio che ride e te, lo scemo che passa

³⁷ GZ.

³⁸ ASRE, p. 59, traduzione di *Frank Drummer*.

³⁹ Tutti i testi delle poesie sono tratti da ASRE.

⁴⁰ Tutti i testi delle canzoni sono tratti dalla busta interna del vinile dell'album Fabrizio De André, *Non al denaro non all'amore né al cielo*, Produttori Associati, 1971.

E neppure la notte ti lascia da solo Gli altri sognan sé stessi e tu sogni di loro	5
E se anche tu andresti a cercare Le parole sicure per farti ascoltare Per stupire mezz'ora basta un libro di storia Io cercai di imparare la Treccani a memoria E dopo maiale, Majakovskij, malfatto Continuarono gli altri fino a leggermi matto	10
E senza sapere a chi dovessi la vita In un manicomio io l'ho restituita Qui, sulla collina, dormo malvolentieri Eppure c'è luce, ormai, nei miei pensieri Qui nella penombra ora invento parole Ma rimpiango una luce, la luce del sole	15
Le mie ossa regalano ancora alla vita Le regalano ancora erba fiorita Ma la vita è rimasta nelle voci in sordina Di chi ha perso lo scemo e lo piange in collina Di chi ancora bisbiglia con la stessa ironia “Una morte pietosa lo strappò alla pazzia”.	20

Il protagonista di *Un matto* è il primo personaggio a prendersi lo spazio di un'intera canzone in *Non al denaro non all'amore né al cielo*, occupando infatti la seconda traccia del lato A del disco. La canzone presenta un ritmo in due quarti e la sua tonalità è in Si bemolle maggiore (che nella terza e quarta strofa si alza di un semitono e diventa un Si maggiore). A dare il nome alla poesia di Masters è invece Frank Drummer, il ventisettesimo personaggio della sua *Antologia*. La traduzione di *Frank Drummer* è composta da otto versi privi di scansione strofica e schema rimico. L'ampliamento del cantautore genovese è evidente: triplica il numero dei versi scrivendo una canzone di ventiquattro, suddivisi in quattro strofe da sei ciascuna. Le rime, assenti nella poesia, si susseguono nel brano con uno schema baciato (struttura AABBC): le assonanze della prima strofa prevedono identità vocalica e alternanza tra la liquida vibrante *r* e la liquida laterale *l* («cuore»-«parole» e ancora «solo»-«loro») e tra la doppia fricativa sonora *z* e la doppia fricativa sorda *s* («piazza»-«passa»); esse lasciano il posto, nelle tre strofe successive, a rime bacciate. Se la («poesia inizia parlando della morte, calando da subito sulla narrazione un'ombra tetra con l'aggettivo «oscuro» del primo verso, la canzone lascia questo tema per l'ultima strofa e apre con un'immagine positiva, «avere un mondo nel cuore», dove «mondo» è iperbole per la grandezza dei sentimenti del personaggio. L'invocazione empatica di De André si palesa fin dall'attacco, «Tu prova», richiesta di immedesimazione assente nella poesia che coinvolge direttamente l'ascoltatore. La canzone inizia con il motivo del terzo verso della poesia, la spiegazione del disagio del matto, l'incapacità di esprimere a parole i suoi sentimenti, l'invidia per chi riesce a

farlo (espressa dal parallelismo «gli altri sognan se stessi e tu sogni di loro» del v. 6). Questo turbamento lo porta a intraprendere un folle progetto, la cui descrizione chiude la poesia e occupa tutta la seconda strofa della canzone: imparare a memoria l'Enciclopedia Britannica/la Treccani. Proprio questo proposito condurrà il protagonista alla pazzia, alla reclusione in manicomio e – così si lascia intendere al lettore – al suicidio (v. 14 della canzone). La descrizione della fine di Frank Drummer occupa il distico iniziale: la scelta di Edgar Lee Masters di anteporre ai sei versi che ne narrano la storia due versi in cui si parla da subito della sua morte impedisce ogni speranza e ogni lettura positiva. De André invece apre uno spiraglio. Nella seconda strofa dipinge l'immagine del protagonista, aumentando l'efficacia comunicativa con l'allitterazione della sillaba iniziale *ma-*, che legge nell'enciclopedia le voci «maiale», «Majakovskij» e «malfatto» e quel «matto» che tutti gli attribuiscono. Chiude così la prima parte della poesia, più ironica e narrativa, lasciando spazio a tonalità più evocative tramite un climax crescente. Questa seconda parte costituisce un vero e proprio ampliamento: il racconto della morte, che nella poesia è racchiuso in due versi, trova ora spazio in due intere strofe. Questa morte, avvenuta in manicomio, se da una parte regala una nuova letizia («c'è luce ormai nei miei pensieri», v. 16) dall'altra fa rimpiangere al matto la «luce del sole», metonimia per indicare, in generale, la vita. In questo punto, con il passaggio da tempi verbali passati al tempo presente, si scopre che la voce narrante è lo spirito di questo matto che racconta che ora dorme sulla collina – come tutte le altre anime dell'*Antologia di Spoon River*. È la vita che sembra, paradossalmente, diventare protagonista dell'ultima strofa: il clima si fa luminoso e speranzoso, la voce narrante ora proietta l'ascoltatore nel futuro e afferma di vedere le proprie ossa che «regalano ancora erba fiorita» (v. 20), immagine che inserisce il matto nel ciclo della natura (suggerimento che richiama il verso finale di *Via del campo* «Dai diamanti non nasce niente / dal letame nascono i fior»⁴¹). La «vita» (termine ripetuto alla fine del v. 19 e all'inizio del v. 21) ottiene quasi una vittoria sulla morte, «morte» che viene citata nel verso di chiusura all'interno di una frase degli abitanti del paese, quegli «altri» che occupano la fine della prima e della seconda strofa (v. 6 e v. 12) e che per tutta la canzone sono gli antagonisti del protagonista, quelli che lui invidia, da cui cerca di farsi capire, che cerca di stupire con la sua impresa e per l'approvazione dei quali impazzisce. Dicono tra loro che questa «morte pietosa lo strappò alla pazzia» (v. 24), non sanno che lui ora è in grado di inventare parole (v. 17) e continuano a ritenerlo il matto di sempre. Questa riscrittura di Fabrizio De André del testo di Masters costituisce uno degli esempi migliori all'interno dell'album di reinterpretazione e di stravolgimento rispetto alle tinte e al messaggio della poesia di partenza. Ulteriore aggiunta che il cantautore fa a questa narrazione è un sottotitolo, *dietro ogni scemo c'è un villaggio*, che

⁴¹ *Via del campo* fu pubblicata da Fabrizio De André nel 1967 e inserita nello stesso anno nell'album *Volume I*, Bluebell Records.

ancora una volta delinea la dicotomia, meno accentuata nella poesia, «un matto-gli altri», altri intesi come moltitudine uniformata che, incapace di comprendere la sua diversità, lo rinchiude nella definizione di pazzo. Triplicata nella lunghezza rispetto all'epitaffio, la canzone termina, seppur con la morte del protagonista, con tonalità positive e di speranza, con immagini che evocano la natura e la luce.

3.2. *Il dottor Siegfried Iseman*⁴² e *Un medico*

Il dottor Siegfried Iseman

Dissi, quando mi consegnarono il diploma,
dissi a me stesso che sarei stato buono
e saggio e coraggioso e caritatevole col prossimo;
dissi che avrei trasportato il Credo cristiano
nella pratica della medicina! 5
Ma, non so come, il mondo e gli altri dottori
subodorano ciò che si ha in cuore non appena si prende
questa magnanima risoluzione.
E il sistema è pigliarvi per fame.
Da voi non verranno che i poveri. 10
Voi vi accorgete troppo tardi che fare il dottore
non è che un modo di guadagnare la vita.
E quando siete povero e dovete reggere
il Credo cristiano e la moglie e i figli
tutto sulla vostra schiena, è troppo! 15
Ecco perché fabbricai l'Elisir di Giovinezza,
che mi portò alla prigione di Peoria
bollato come truffatore e imbroglione
dall'integerrimo Giudice federale!

Un medico

Da bambino volevo guarire i ciliegi
quando rossi di frutti li credevo feriti,
la salute per me li aveva lasciati
coi fiori di neve che avevan perduti.

Un sogno, fu un sogno ma non durò poco, 5
per questo giurai che avrei fatto il dottore,
e non per un dio ma nemmeno per gioco:
perché i ciliegi tornassero in fiore.
Perché i ciliegi tornassero in fiore.

E quando dottore lo fui finalmente 10
non volli tradire il bambino per l'uomo

⁴² ASRE, p. 101, traduzione di *Dr. Siegfried Iseman*.

e vennero in tanti e si chiamavano gente
ciliegi malati in ogni stagione.

E i colleghi d'accordo, i colleghi contenti
nel leggermi in cuore tanta voglia d'amare, 15
mi spedirono il meglio dei loro clienti
con la diagnosi in faccia e per tutti era uguale:
ammalato di fame, incapace a pagare.

E allora capii, fui costretto a capire,
che fare il dottore è soltanto un mestiere, 20
che la scienza non puoi regalarla alla gente
se non vuoi ammalarti dell'identico male,
se non vuoi che il sistema ti pigli per fame.

E il sistema sicuro è pigliarti per fame
nei tuoi figli, in tua moglie che ormai ti disprezza, 25
perciò chiusi in bottiglia quei fiori di neve,
l'etichetta diceva: elisir di giovinezza.

E un giudice, un giudice con la faccia da uomo
mi spedì a sfogliare i tramonti in prigione,
inutile al mondo ed alle mie dita, 30
bollato per sempre truffatore imbroglione,
dottor professor truffatore imbroglione.

Un medico costituisce l'incipit del lato B del disco, il lato dedicato al tema della scienza. Il ritmo della canzone è quattro quarti e si apre con un arpeggio di pianoforte terzinato in tonalità La maggiore; con l'inizio della strofa si passa poi in La minore, tonalità che si mantiene fino alla fine del v. 6 quando si passa in Do diesis minore, che riporta poi al La maggiore con il v. 9 e il motivetto seguente. La struttura si ripete fino alla fine (La minore vv. 10-15, Do diesis minore vv. 15-17, La maggiore v. 18; La minore vv. 19-29, Do diesis minore vv. 29-31, La maggiore v. 32 e motivetto finale). Il brano è suddiviso in sette strofe: la prima, la terza e la sesta racchiudono quattro versi mentre la seconda, la quarta, la quinta e la settima cinque, per un totale di 32 versi. Il quarantottesimo personaggio di Edgar Lee Masters è il dottor Siegfried Iseman a cui sono dedicati 19 versi privi di divisione strofica e di schema rimico (si segnala la consonanza tra il v. 2 e il v. 4 «buono»-«cristiano»). Nella canzone le rime non seguono uno schema preciso: nella prima strofa i versi 2, 3 e 4 sono collegati da una consonanza (nelle desinenze *-iti*, *-ati* e *-uti* varia solo la vocale tonica); la seconda strofa vede una precisa rima alternata ABAB (vv. 5-8); nella terza rimano il v. 10 e il v. 12 («finalmente»-«gente»); nella quarta lo schema alternato ABAB è composto da una rima tra i vv. 14 e 16 («contenti»-«clienti») e tra i vv. 15 e 18 («amare»-«pagare») in assonanza con il v. 17 («uguale»); la quinta strofa è sede di due consonanze, tra i vv. 19-20 («capire»-«mestiere») e tra i vv. 22 e 23 («male»-«fame») di un'assonanza; una rima identica («fame»-«fame») lega alla precedente la sesta strofa, in cui rimano i vv. 25 e 27

(«disprezza»-«giovinezza»); in chiusura si trova la rima tra i vv. 29 e 31 («prigione»-«imbroglione») e rima identica tra i vv. 31 e 32.

Indubbiamente, nonostante i tredici versi in più, Un matto mantiene una fedele aderenza al testo di partenza, non ne altera il significato, non propone interpretazioni ulteriori, non aggiunge troppi dettagli (pur presentando un immancabile ampliamento poetico). Il dottor Siegfried Iseman inizia con una promessa che il protagonista, appena diventato medico, fa a se stesso; Fabrizio De André ripone ancora più indietro nel tempo questo proposito, descrivendo un bambino che voleva guarire i ciliegi, il cui rosso dei frutti egli scambia per sangue, aumentando il lirismo di questa narrazione. Essere «caritatevole con il prossimo» (v. 3 della poesia) è l'intento, guarire i ciliegi (che nei versi 12 e 13 del brano scopriamo essere metafora della gente). Anche qui una presenza antagonista, «il mondo e gli altri dottori» (v. 6) per Masters e «i colleghi contenti» (v. 14) per De André, contenti di poter inviare una precisa categoria di pazienti a questo medico generoso: la perifrasi del v.18 della canzone altro non descrive se non i «poveri» del v. 10 della poesia, gli unici che andranno da questo dottore. L'amara consapevolezza a cui arriva il dottor Siegfried Iseman è «che fare il dottore/non è che un modo di guadagnare la vita» (vv. 11-12, concetto ripreso da De André al v. 20, «che fare il dottore è soltanto un mestiere»), altrimenti è «il sistema a pigliarvi per fame» (v. 9 Masters, vv. 23-24 De André). Nel momento in cui si rende conto di dover pur guadagnare, avendo sulle proprie spalle la responsabilità dei figli e della moglie, citati in entrambi i componimenti, sceglie di vendere un ingannevole «Elisir di Giovinezza» (v. 16 della poesia, v. 27 della canzone) che gli costa la prigionia. I penultimi versi dei componimenti sono pressoché identici, il medico racconta di esser stato «bollato come truffatore e imbroglione» dal giudice. Seguendo la narrazione di De André si ha l'impressione di star assistendo alla crescita del personaggio: si parte dal bambino pieno di sogni e speranze, dall'illusione fanciullesca di poter aiutare gli altri in modo disinteressato, si passa per lo scontro con una realtà impietosa e si arriva alla presa di coscienza, al disincanto, alla necessità di denaro. Si lasciano le immagini poetiche dei ciliegi e della promessa fatta a un sé bambino, contributo più significativo del cantautore alla storia di partenza, per terminare con immagini di malattia e fame, povertà e prigionia. Federico Pistone sostiene che questo medico «[...] muore due volte. Prima del corpo viene ucciso l'ideale, quello che per Lee Masters è la fede religiosa, per Fabrizio è il sogno puro di un bambino»⁴³. Non si fa riferimento esplicito alla morte del protagonista ma tutta la narrazione riguarda la morte del suo ideale, riguarda l'ostacolo che il sistema ha frapposto tra lui e il suo Giuramento di Ippocrate votato ai ciliegi.

⁴³ Federico Pistone, *Tutto De André*, Roma, Arcana, 2018, p. 94.

3.3. *Trainor, il farmacista*⁴⁴ e *Un chimico*

Trainor, il farmacista

Soltanto un chimico può dire, e non sempre,
che cosa uscirà dalla combinazione
di fluidi o di solidi.
E chi può dire
come uomini e donne reagiranno 5
fra loro, e quali bimbi nasceranno?
C'erano Benjamin Pantier e sua moglie,
buoni in se stessi, ma cattivi l'un l'altro:
ossigeno lui, lei idrogeno,
il figlio un fuoco devastatore. 10
Io, Trainor, il farmacista, mescolatore di elementi chimici,
morto mentre facevo un esperimento,
vissi senza sposarmi.

Un chimico

Solo la morte m'ha portato in collina:
un corpo fra i tanti a dar fosforo all'aria
per bivacchi di fuochi che dicono fatui,
che non lasciano cenere, non sciogliono la brina.
Solo la morte m'ha portato in collina. 5

Da chimico un giorno avevo il potere
di sposar gli elementi e farli reagire,
ma gli uomini mai mi riuscì di capire
perché si combinassero attraverso l'amore.
Affidando ad un gioco la gioia e il dolore. 10

Guardate il sorriso, guardate il colore
come giocan sul viso di chi cerca l'amore:
ma lo stesso sorriso, lo stesso colore
dove sono sul viso di chi ha avuto l'amore.
Dove sono sul viso di chi ha avuto l'amore. 15

Che strano andarsene senza soffrire,
senza un volto di donna da dover ricordare,
ma è forse diverso il vostro morire
voi che uscite all'amore, che cedete all'aprile.
Cosa c'è di diverso nel vostro morire. 20

Primavera non bussa, lei entra sicura,
come il fumo lei penetra in ogni fessura,
ha le labbra di carne, i capelli di grano,
che paura, che voglia che ti prenda per mano.
Che paura, che voglia che ti porti lontano. 25

⁴⁴ ASRE, p. 39, traduzione di *Trainor, the Druggist*.

Ma guardate l'idrogeno tacere nel mare,
 guardate l'ossigeno al suo fianco dormire:
 soltanto una legge che io riesco a capire
 ha potuto sposarli senza farli scoppiare.
 Soltanto la legge che io riesco a capire. 30

Fui chimico e no, non mi volli sposare,
 non sapevo con chi e chi avrei generato:
 son morto in un esperimento sbagliato
 proprio come gli idioti che muoion d'amore.
 E qualcuno dirà che c'è un modo migliore. 35

Il diciassettesimo personaggio che si incontra lungo la passeggiata in collina dipinta da Edgar Lee Masters è il farmacista Trainor. In ordine di apparizione nell'*Antologia di Spoon River* è il primo personaggio tra quelli che si ritrovano poi in *Non al denaro non all'amore né al cielo*. La sua storia occupa tredici versi di varia lunghezza accorpati in un'unica strofa e connotati da una sola rima tra i vv. 5 e 6 («reagiranno»-«nasceranno»). Nell'album di De André *Un chimico* occupa la settima traccia, la seconda del lato B. È l'unico brano di De André che la casa discografica estrapolò dall'album e fece reperire nei juke-box per partecipare alla nona edizione del Festivalbar nel 1972, suscitando il disappunto del cantautore: prescindere dal contesto in cui era inserita voleva dire denaturalarla. È composta da sette strofe della lunghezza di cinque versi ciascuna, per un totale di 35 versi di lunghezze differenti. La tonalità è La maggiore, è una canzone molto allegra; nella quinta strofa si aggiunge un vocalizzo femminile in sottofondo che riprende il motivetto proposto anche in *Il suonatore Jones*. Le rime non seguono uno schema fisso: nella prima strofa rimano i vv. 1 e 5 con rima identica («collina») e con il v. 4 «brina»; nella seconda tutte le desinenze *-ere*, *-ire*, *-are* sono in consonanza, con rima perfetta tra i vv. 7 e 8 e tra i vv. 9 e 10; la terza strofa contiene un'unica desinenza *-ore* con rima identica tra i vv. 11 e 13 («colore») e tra i vv. 12, 14 e 15 («amore»); nella quarta strofa rimano tra loro i vv. 16, 18 e 20 («soffrire»-«morire»-«soffrire»), con i quali il v. 17 è in consonanza («ricordare») e il v. 19 in assonanza («aprile»); la quinta strofa segue lo schema rimico AABBB; la sesta contiene un'assonanza atona al mezzo tra i vv. 26 e 27 («idrogeno»-«ossigeno») e le rime tra i vv. 26 e 29 («mare»-«scoppiare») e tra i vv. 27, 28 e 30 («dormire»-«capire»-«capire») che tra loro sono in consonanza; nella settima rimano i vv. 32 e 33 («generato»-«sbagliato») mentre i vv. 34 e 35 rimano tra loro («amore»-«migliore») e sono in consonanza con il v. 31 («sposare»). La storia è quella di un uomo di scienza che, non riuscendo a comprendere i meccanismi che si celano dietro i sentimenti umani, si dedica solo alle prevedibili leggi chimiche. Morto per un errore durante uno dei suoi esperimenti, si trova ora – ora che è uno degli spiriti della collina – a rimpiangere di non essersi abbandonato all'amore. La canzone inizia con l'avverbio «solo», che sembrerebbe riprendere il «solamente» della traduzione della poesia. Se Masters vuole però dire che solamente un chimico sia in grado di

prevedere le combinazioni degli elementi, De André utilizza quello stesso elemento sintattico per evidenziare l'unico motivo per cui il personaggio è ora in collina, cioè la morte (e non l'amore). *Un chimico* è, ancora una volta, ben più lunga di *Trainor, il farmacista*. La prima strofa stessa è un'aggiunta: se la morte è stata provocata da un esperimento, è proprio con termini chimici che si fa riferimento ad essa, attraverso la perifrasi del v. 2 «dar fosforo all'aria» e i «fuochi fatui»⁴⁵ del v. 3. Sembra che De André giochi con il duplice significato del termine «fatuo», quello scientifico al v. 3 e quello di «cosa vuota e vana» al v. 4. La seconda strofa inizia a sviluppare ciò che Masters dice nei suoi primi due periodi. I vv. 6-7 della canzone sviluppano i vv. 1-3 della poesia, si parla del potere del chimico di prevedere il risultato della combinazione degli elementi. I vv. 8-10 della prima riprendono l'interrogativo dei vv. 4-6 della seconda, l'incapacità del chimico di comprendere i legami umani. In entrambi i componimenti si segnala in questo punto l'utilizzo di verbi per riferirsi ai legami umani ma che hanno connotazione più prettamente scientifica, «reagiranno» e «combinassero», spie della tendenza del personaggio a ricondurre all'unico linguaggio che conosce un alfabeto che non gli è noto. Il v. 10 della canzone, in cui si definisce «gioco» l'amore, racchiude lo stesso tema del v.4 della poesia, «e chi può dire»: il chimico si meraviglia dell'imprevedibilità del meccanismo che regola i rapporti umani. De André si prende un ampio spazio (vv. 11-25) per dedicarsi a un approfondimento psicologico. Nella terza strofa pone l'attenzione sul «sorriso» e il colorito del volto («colore») che, presenti in «chi cerca l'amore» scompaiono poi in chi lo ha avuto. La quarta inizia con l'aggettivo «strano» riferito alla sua condizione di uomo privo di «un volto di donna da dover ricordare»: sembra comprendere la peculiarità di questa sua decisione; si giustifica paragonando la sua morte a quella di coloro che muoiono per amore, «cosa c'è di diverso nel vostro morire?». La quinta strofa ha tonalità quasi arcaiche, è occupata dalla descrizione della Primavera che, personificata, viene dipinta con «labbra di carne» e «capelli di grano» (i «capelli d'oro» della tradizione) e suscita nel chimico una divisione interiore, il «che paura, che voglia» dei vv. 24 e 25, «che ti prenda per mano» e «che ti porti lontano»: di fronte a questa Primavera, all' «aprile» del v. 19, il protagonista prova sia un grande timore – che prevarrà – sia un grande fascino. Sembra qui farsi strada il primo grande filone tematico di *Non al denaro non all'amore né al cielo*: nonostante *Un chimico* abbia come argomento la scienza, emerge il tema dell'invidia – quello del lato A del disco –, che egli prova pensando alla seduttività di Primavera e alla voglia che gli suscita l'idea di abbandonarsi a essa e comprendere questo gioco amoroso. Il «ma» di inizio v. 26 riporta il chimico all'accogliente realtà della scienza; in questo punto, inoltre, si intersecano nuovamente le due narrazioni: la sesta

⁴⁵ Fiammelle di colore blu che appaiono in luoghi tipo cimiteri o paludi soprattutto nelle serate calde. La natura fisica del fenomeno sembra legata alla decomposizione anaerobica del carbonio organico. Interpretati in genere come apparizioni degli spiriti dei morti.

strofa della canzone riprende infatti, con qualche differenza, i vv. 7-10 di Masters. Nella poesia si citano Benjamin Pantier e la moglie⁴⁶, paragonati a ossigeno e idrogeno e che, «buoni in se stessi, ma cattivi l'un l'altro», hanno prodotto un «fuoco devastatore» come metaforico figlio. Il chimico di De André guarda l'idrogeno e l'ossigeno legati nelle particelle d'acqua del mare e si compiace della comprensione che può vantare di questo fenomeno, del rapporto chimico tra questi due elementi che – diversamente da quello sentimentale (come quello tra Pantier e la moglie) – è stabile e sicuro. L'ultimo periodo della poesia (vv. 11-13) corrisponde ai vv. 31-33 della canzone: il protagonista ribadisce il suo ruolo di scienziato, la sua decisione di non sposarsi e la sua morte durante un «esperimento sbagliato». La chiosa deandreaiana dei vv. 34-35 instaura un paragone con gli «idioti che muoiono d'amore»: lui è morto per un errore nell'esperimento, altri muoiono d'amore, «qualcuno dirà che c'è un modo migliore». La dipartita del chimico (preannunciata al v. 1 della poesia da «e non sempre») è il nucleo problematico: proprio quella scienza prevedibile e confortante in cui lui aveva riposto il suo amore lo ha tradito. De André compone un testo ricco di ripetizioni (v. 1 uguale al v. 5, v. 14 uguale al v. 15) o di minime variazioni (al v. 11 si ripete lo stesso sintagma due volte variando il complemento oggetto, la seconda metà dei vv. 12 e 14 si differenzia solo per il verbo, al v. 13 i due soggetti sono entrambi preceduti da «lo stesso», i vv. 18 e 20 hanno solo l'attacco differente, tra il v. 24 e il v. 25 cambia l'ultimo verbo, il v. 28 contiene un articolo indeterminativo mentre il v. 30 un determinativo) e ne aumenta la lunghezza rispetto alla poesia. Se in essa è infatti assente un particolare approfondimento psicologico, nella canzone si allarga il motivo della differenza tra il chimico e chi soffre d'amore, viene aggiunta la poetica strofa dedicata alla Primavera e si sviluppano temi, tipo il rimpianto di non essere in grado di capire l'amore, che nella poesia sono solo latenti. La narrazione è costruita sulla duplicità di alcuni termini chiave quali «sposar(e)» (v. 7 canzone) / «sposarmi» (v. 13 poesia), «combinassero» (v. 9 canzone), «combinazione» (v. 2 poesia), «reagiranno» (v. 5 poesia), utilizzati per riferirsi ai legami chimici e a quelli umani. Viene denunciato il limite della razionalità, la quale permette al chimico di studiare la scienza ma non di comprendere la fenomenologia dei sentimenti.

3.4. *Dippold, l'ottico*⁴⁷ e *Un ottico*

Dippold, l'ottico

Che cosa vedete adesso?
 Globi di rosso, giallo, porpora.
 Un momento! E adesso?

⁴⁶ Protagonisti della quattordicesima e quindicesima poesia di *Antologia di Spoon River*, poco prima di *Trainor, il farmacista*. Lui (*Benjamin Pantier*) sepolto con il proprio cane racconta la sua fine in solitudine, lei (*Sig.ra Benjamin Pantier*) il disgusto per il marito, in ASRE pp. 31 e 33.

⁴⁷ ASRE, p. 359, traduzione di *Dippold the Optician*.

Mio padre e mia madre e le mie sorelle.
 Sì. E adesso? 5
 Cavalieri in armi, belle donne, visi gentili.
 Provate questa.
 Un campo di grano - una città.
 Benissimo! E adesso?
 Una giovane donna con angeli che si chinano su di lei. 10
 Una lente più forte! E adesso?
 Molte donne dagli occhi vivi e labbra schiuse.
 Provate queste.
 Soltanto un bicchiere su un tavolo.
 Oh, capisco! Provate questa lente! 15
 Soltanto uno spazio vuoto - non vedo nulla di particolare.
 Bene, adesso!
 Pini, un lago, un cielo d'estate.
 Questa va meglio. E adesso?
 Un libro. 20
 Leggetemi una pagina.
 Non posso. Gli occhi mi sfuggono di là dalla pagina.
 Provate questa lente.
 Abissi d'aria.
 Ottima. E adesso? 25
 Luce, soltanto luce che trasforma tutto il mondo in giocattolo.
 Benissimo, faremo gli occhiali così.

Un ottico

Daltonici, presbiti, mendicanti di vista,
 il mercante di luce, il vostro oculista,
 ora vuole soltanto clienti speciali
 che non sanno che farne di occhi normali.
 Non più ottico, ma spacciatore di lenti, 5
 per improvvisare occhi contenti,
 perché le pupille abituate a copiare
 inventino i mondi sui quali guardare.
 Seguite con me questi occhi sognare,
 fuggire dall'orbita, e non voler ritornare. 10

1° Cliente: - Vedo che salgo a rubare il sole
 per non aver più notti
 perché non cada in reti di tramonti,
 l'ho chiuso nei miei occhi,
 e chi avrà freddo 15
 lungo il mio sguardo si dovrà scaldare.

2° Cliente: - Vedo i fiumi dentro le mie vene,
 cercano il loro mare,
 rompono gli argini,
 trovano cieli da fotografare. 20
 Sangue che scorre senza fantasia
 porta tumori di malinconia.

3° *Cliente*: - Vedo gendarmi pascolare donne
chine sulla rugiada,
rosse le lingue al polline dei fiori 25
ma dov'è l'ape regina?
Forse è volata ai nidi dell'aurora,
forse volata, forse più non vola.

4° *Cliente*: - Vedo gli amici ancora sulla strada,
loro non hanno fretta, 30
rubano ancora al sonno l'allegria,
all'alba un po' di notte:
e poi la luce, luce che trasforma
il mondo in un giocattolo.

Faremo gli occhiali così! 35
Faremo gli occhiali così!

L'ottava e penultima traccia di *Non al denaro non all'amore né al cielo* è *Un ottico*; è costituita da 36 versi divisi in cinque strofe (la prima di dieci versi, le altre di sei) e un distico in chiusura. Inizia con una sorta di walzer in tempo tre quarti, al v. 11 passa a un tempo in quattro quarti e, dopo la seconda strofa, recupera l'andamento armonico de *La collina* (passando da La minore a Do minore) che in generale torna in tutta la canzone. L'ultima strofa ha sonorità più classiche, è più canonica, ma subito dopo si torna a un ritmo in tre quarti come all'inizio. La prima strofa è composta da dieci versi in rima baciata (schema rimico: AABBCDDDD), nella terza rimano i vv. 18 e 20 («mare»-«fotografare») e i vv. 21 e 22 («fantasia»-«malinconia»), nella quarta i vv. 27 e 28 («aurora»-«vola») sono legati da un'assonanza. La poesia è composta da 27 versi privi di divisione strofica e di schema rimico regolare; si segnala nella traduzione un'assonanza tra i vv. 16 e 18 («particolare»-«estate»), una rima identica ai vv. 21 e 22 («pagina») e ancora una rima identica che lega, con il martellante interrogativo «adesso?», i vv. 1, 3, 5, 9, 11, 17 (dove è esclamativo), 19 e 25. Masters organizza la sua narrazione come un dialogo a due tra un ottico e un cliente che continua a provare occhiali diversi e informa l'ottico di cosa vede ad ogni cambio. De André accoglie nel suo brano più voci, il dialogo diventa a cinque perché ci sono quattro differenti clienti che di volta in volta prendono la parola in prima persona e raccontano cosa vedono tramite gli occhiali. In Masters lo schema narrativo è lineare: i versi dispari sono le domande dell'ottico che, incalzante, chiede al suo cliente cosa stia vedendo; i versi pari contengono tutte le risposte del cliente che vede dei globi, la sua famiglia, dei paesaggi, uno spazio vuoto, un libro da cui non riesce a leggere e, finalmente, della luce. In De André ogni voce ha lo spazio di una strofa. Inizia il protagonista presentandosi in modi diversi, «mercante di luce» e «oculista» al v. 2 e «spacciatore di lenti» al v. 5; in quest'ultimo verso rinnega il titolo di «ottico». Si rivolge a coloro che hanno problemi di vista affermando di

volere ora solo «clienti speciali» perché vuole che le pupille «inventino» dei nuovi scenari anziché «copiare» semplicemente ciò che vedono. Con il «seguite» del v. 9 invita gli interlocutori del v. 1 ma anche gli stessi ascoltatori a procedere con lui attraverso questo viaggio tra visioni altre, dal quale i nuovi occhi sognanti non vorranno mai fare ritorno. Le strofe successive iniziano con il verbo «vedo» (vv. 11, 17, 23 e 29): il primo cliente immagina di intrappolare nei suoi occhi il sole, tant'è che per scaldarsi ci si dovrà per forza rivolgere al suo sguardo; al secondo aumenta la percezione del suo flusso sanguigno, paragonato a dei fiumi; il terzo vede soldati e donne (che richiamano l'immagine del v. 6 della poesia) e instaura un paragone con le api. Il quarto cliente scorge i suoi amici e ha poi la visione decisiva, la «luce che trasforma il mondo in un giocattolo» (vv. 33-34, v. 26 nella poesia). A chiudere quest'ultima strofa, infatti, l'esclamazione ripetuta due volte dell'ottico, «faremo gli occhiali così», la stessa della seconda metà del v. 27 della poesia. È importante notare che, a differenza delle altre canzoni, non ci sono verbi al passato, l'ottico sembra quasi non essere morto, parla al presente e al futuro. È indubbiamente il brano più psichedelico dell'album e le sue sonorità contribuiscono ad accrescere quel senso di straniamento che si prova anche solo leggendone il testo. Il paragone con le sostanze psicotrope è chiaro, anche grazie a spie testuali come il termine «spacciatore» del v. 5 e il richiamo alle vene della terza strofa. Qui le lenti non sono solamente il mezzo attraverso cui evadere dalla realtà o il filtro che consente all'osservatore di vedere ciò che preferisce: la percezione è accompagnata da un'azione sulla realtà, una possibilità di modificare ciò che si osserva. Il motivo della poesia viene riattualizzato perché in De André la figura dell'ottico sembra sfumare in qualcosa d'altro, in una sorta di stregone, al punto da rifiutare l'etichetta di ottico.

Questo brano chiude la rosa di canzoni dedicate alla scienza e costituisce, come nota Pivano, una delle più grandi modificazioni operate dal cantautore genovese: dipingere l'ottico come proposta di un'espansione della coscienza⁴⁸.

3.5. *La collina*⁴⁹ e *La collina*

La collina

Dove sono Elmer, Herman, Bert, Tom e Charley,
l'abulico, l'atletico, il buffone, l'ubriacone, il rissoso?
Tutti, tutti, dormono sulla collina.

Uno trapassò in una febbre,
uno fu arso in miniera,
uno fu ucciso in rissa,

5

⁴⁸ IP.

⁴⁹ ASRE, pp. 3-5, traduzione di *The hill*.

uno morì in prigione,
 uno cadde da un ponte lavorando per i suoi cari –
 tutti, tutti dormono, dormono, dormono sulla collina.

Dove sono Ella, Kate, Mag, Edith e Lizzie, 10
 la tenera, la semplice, la vociona, l'orgogliosa, la felice?
 Tutte, tutte, dormono sulla collina.

Una morì di un parto illecito,
 una di amore contrastato,
 una sotto le mani di un brutto in un bordello, 15
 una di orgoglio spezzato, mentre anelava al suo ideale,
 una inseguendo la vita, lontano, in Londra e Parigi,
 ma fu riportata nel piccolo spazio con Ella, con Kate, con Mag –
 tutte, tutte dormono, dormono, dormono sulla collina.

Dove sono zio Isaac e la zia Emily, 20
 e il vecchio Towny Kincaid e Sevine Houghton,
 e il maggiore Walker che aveva conosciuto
 uomini venerabili della Rivoluzione?
 Tutti, tutti, dormono sulla collina.

Li riportarono, figlioli morti, dalla guerra, 25
 e figlie infrante dalla vita,
 e i loro bimbi orfani, piangenti –
 tutti, tutti dormono, dormono, dormono sulla collina.

Dov'è quel vecchio suonatore Jones 30
 che giocò con la vita per tutti i novant'anni,
 fronteggiando il nevischio a petto nudo,
 bevendo, facendo chiasso, non pensando né a moglie né a parenti,
 né al denaro, né all'amore, né al cielo?
 Eccolo! Ciancia delle frittute di tanti anni fa,
 delle corse di tanti anni fa nel Boschetto di Clary, 35
 di ciò che Abe Lincoln
 disse una volta a Springfield.

La collina

Dove se n'è andato Elmer
 che di febbre si lasciò morire,
 dov'è Herman bruciato in miniera.
 Dove sono Bert e Tom, 5
 il primo ucciso in una rissa
 e l'altro che uscì già morto di galera.
 E cosa ne sarà di Charley
 che cadde mentre lavorava
 dal ponte volò e volò sulla strada.

Dormono, dormono sulla collina 10
 dormono, dormono sulla collina.

Dove sono Ella e Kate morte entrambe per errore, una di aborto, l'altra d'amore. E Maggie uccisa in un bordello dalle carezze di un animale e Edith consumata da uno strano male.	15
E Lizzie che inseguì la vita lontano, e dall'Inghilterra fu riportata in questo palmo di terra.	20
Dormono, dormono sulla collina dormono, dormono sulla collina.	
Dove sono i generali che si fregiarono nelle battaglie con cimiteri di croci sul petto, dove i figli della guerra partiti per un ideale per una truffa, per un amore finito male: hanno rimandato a casa le loro spoglie nelle bandiere legate strette perché sembrassero intere.	25 30
Dormono, dormono sulla collina dormono, dormono sulla collina.	
Dov'è Jones il suonatore che fu sorpreso dai suoi novant'anni e con la vita avrebbe ancora giocato. Lui che offrì la faccia al vento, la gola al vino e mai un pensiero non al denaro, non all'amore né al cielo. Lui sì, sembra di sentirlo cianciare ancora delle porcate mangiate in strada nelle ore sbagliate, sembra di sentirlo ancora dire al mercante di liquore "Tu che lo vendi cosa ti compri di migliore?"	35 40 45

La collina è il testo introduttivo dell'opera di Masters, introduzione che De André sceglie di mantenere come prima traccia del suo album. La poesia è composta da 37 versi divisi in sei strofe di lunghezza variabile. La canzone è composta da tre strofe di nove versi, un'ultima strofa di dodici e un ritornello composto da due endecasillabi che si ripete tre volte, per un totale di 45 versi. Il cantato inizia con una sequenza di La minore e Do minore, accordi che conferiscono un senso di inquietudine; la seconda strofa (in cui si nominano le donne) è più rilassata dal punto di vista armonico, mentre la terza torna alle sonorità cupe della prima. Nella prima strofa rimano i vv. 3 e 6 («miniera»-«galera») e i vv. 8-9 sono legati da un'assonanza («lavorava»-«strada»). Nella seconda, coppie di versi in rima sono alternate a un verso che non rima con altri (vv. 13 e

14 «errore»-«amore», vv. 16 e 17 «animale»-«male», vv. 19 e 20 rima inclusiva «Inghilterra»-«terra») e nella terza rimano i vv. 27 e 28 («ideale»-«male») e i vv. 30 e 31 («bandiere»-«intere»). L'ultima strofa è caratterizzata da un'assonanza tra i vv. 38 e 39 («pensiero»-«cielo») e termina con uno schema ABBBB in cui i vv. 44 e 45 sono in rima tra loro e in assonanza con il v. 43 («ancora»-«liquore»-«migliore»). Per l'ouverture del suo album *De André* sceglie di attenersi al testo di partenza costruendo, ancor più che con *Un medico*, un perfetto esempio di aderenza e fedeltà alla poesia, di cui mantiene anche il titolo. Le strofe dispari di quest'ultima iniziano con l'interrogativo «dove», elemento che si ritrova anche nell'attacco di tutte le strofe della canzone. «La forma interrogativa» – nota Luca Maciacchini⁵⁰ – «che torna nel corso del testo rimanda allo stile che pervade tutta l'opera letteraria. Questi morti prolungano nell'oltretomba le loro domande, le loro ansie, le loro contraddizioni [...]». La narrazione è costruita su degli elenchi di personaggi che si ritroveranno poi tra le pagine dell'*Antologia di Spoon River*: viene citato il motivo della loro morte e ci si chiede dove siano. A rispondere, il ritornello «dormono, dormono sulla collina» in *De André* e i versi finali delle prime sei strofe nella traduzione della poesia di Masters, in cui la frase «tutti, tutti, dormono sulla collina» si trova ai vv. 3, 12 (al femminile «tutte») e 24 in questa forma mentre ai vv. 9, 19 (al femminile «tutte») e 28 con il verbo ripetuto tre volte. Questa risposta accorpa i destini di tutti i personaggi e li rende compagni dello stesso sonno, tutti in fila a rappresentare il genere umano nella sua intrezza. Tanto il titolo della poesia quanto quello della canzone costituiscono un unicum: non sono il nome proprio di un personaggio né una generica etichetta sociale, presentano il teatro in cui va in scena lo spettacolo di queste narrazioni, la collina dove giacciono tutti coloro che prenderanno parola in seguito. I primi cinque personaggi citati in questo brano introduttivo sono uomini e *De André* sceglie di mantenerne anche i nomi; fa la stessa cosa poi per le cinque donne. I cinque uomini successivi invece non vengono appellati, iniziano a sparire nell'anonimato, i loro nomi cadono esattamente come cadranno i nomi propri dei sette protagonisti delle canzoni successive a questa. Entrambi i componimenti dedicano la strofa finale al suonatore Jones, morto a novant'anni di vecchiezza e la cui voce, a differenza di quella degli altri, ancora sembra riecheggiare. La pregnanza di questo personaggio per *De André* è dimostrata fin dall'esordio del disco da due elementi: è citato nel primo brano ed è il protagonista dell'ultimo secondo una studiata circolarità; è dalla presentazione che Masters fa del suonatore Jones che nasce il titolo dell'album «non al denaro, non all'amore né al cielo» (v. 39 in *De André*, «né al denaro, né all'amore né al cielo» al v. 33 di Masters).

⁵⁰ Matteo Borsani, Luca Maciacchini, *Anima Salva*, Mantova, Tre lune, 1999, p.74.

3.6. *Il suonatore Jones*⁵¹ e *Il suonatore Jones*

Il suonatore Jones

La terra ti suscita
vibrazioni nel cuore: sei tu.
E se la gente sa che sai suonare,
suonare ti tocca, per tutta la vita.
Che cosa vedi, una messe di trifoglio? 5
O un largo prato tra te e il fiume?
Nella meliga è il vento; ti fregghi le mani
perché i buoi saran pronti al mercato;
o ti accade di udire un fruscio di gonnelle 10
come al Boschetto quando ballano le ragazze.
Per Cooney Potter una pila di polvere
o un vortice di foglie volevan dire siccità:
a me pareva fosse Sammy Testa-rossa
quando fa il passo sul motivo di *Toor-a-Loor*.
Come potevo coltivare le mie terre, 15
- non parliamo di ingrandirle -
con la ridda di corni, fagotti e ottavini
che cornacchie e pettirossi mi muovevano in testa,
e il cigolio di un mulino a vento - solo questo?
Mai una volta diedi mano all'aratro, 20
che qualcuno non si fermasse nella strada
e mi chiamasse per un ballo o una merenda.
Finii con le stesse terre,
finii con un violino spaccato -
e un ridere rauco e ricordi, 25
e nemmeno un rimpianto.

Il suonatore Jones

In un vortice di polvere
gli altri vedevan siccità,
a me ricordava
la gonna di Jenny
in un ballo di tanti anni fa. 5

Sentivo la mia terra
vibrare di suoni,
era il mio cuore,
e allora perché coltivarla ancora,
come pensarla migliore. 10

Libertà l'ho vista dormire
nei campi coltivati
a cielo e denaro,
a cielo ed amore,
protetta da un filo spinato. 15

⁵¹ ASRE, p. 123, traduzione di *Fiddler Jones*.

Libertà l'ho vista svegliarsi
ogni volta che ho suonato,
per un fruscio di ragazze
a un ballo,
per un compagno ubriaco. 20

E poi se la gente sa,
e la gente lo sa che sai suonare,
suonare ti tocca
per tutta la vita
e ti piace lasciarti ascoltare. 25

Finii⁵² con i campi alle ortiche,
finii con un flauto spezzato
e un ridere rauco
e ricordi tanti
e nemmeno un rimpianto. 30

L'ultima traccia dell'album è occupata dalla storia del personaggio che chiude la prima, quel suonatore Jones che, fin da *La collina*, si differenzia dagli altri compagni che lo circondano. È l'unico degli otto protagonisti che mantiene nel titolo il suo nome, indizio del messaggio altro di cui è portatore. La poesia è composta da 26 versi mentre la canzone è divisa in sei strofe da cinque versi, per un totale di 30 versi; essi sono caratterizzati da una rima tronca tra i vv. 2 e 5 («siccità»-«fa»), una rima tra i vv. 8 e 10 («cuore»-«migliore»), un'assonanza tra i vv. 13 e 15 («denaro»-«spinato») e una tra i vv. 17 e 20 («suonato»-«ubriaco»), una rima tra i vv. 22 e 25 («suonare»-«ascoltare») e una consonanza tra i vv. 29 e 30 («tanti»-«rimpianto») in cui è uguale anche la vocale tonica). Il suono della fricativa *v* e della liquida *r* si ripetono con insistenza dall'inizio alla fine e si ritrovano anche nella poesia: è data grande importanza ai suoni in questa narrazione dedicata a un suonatore. La tonalità alterna tra La minore e La maggiore e il tempo è in tre quarti tranne il motivetto iniziale cantato da voce femminile che è in tre quarti. Dopo l'ultimo verso, in tonalità La maggiore, il vocalizzo presente anche nella quinta strofa de *Un chimico*.

In questa riscrittura De André mescola gli ingredienti proposti da Masters e ne tratteggia un ordine differente, scegliendo di aggiungere delle nuove suggestioni e di rimescolare i vari passaggi narrativi. La prima strofa è occupata dalla presentazione del modo diverso di vedere la realtà che caratterizza questo suonatore: laddove gli altri attribuiscono alla polvere connotazione negativa, a lui sembra il ballo di una giovane ragazza. Masters ne parla tra i vv. 9 e 14 citando

⁵² Nel testo della canzone presente nelle note di copertina del vinile dell'album Fabrizio De André, *Non al denaro non all'amore né al cielo*, ai vv. 26-27 si legge «Fini», qui corretto in «Finii».

Cooney Potter⁵³ come esempio di visione pessimistica di questa «pila di polvere». Il Jones di De André racconta poi delle suggestioni musicali che gli sovengono nell'approcciarsi alla terra che vibra dei suoni provenienti dal suo cuore (vv. 6-8), immagine che occupa il distico iniziale in *Masters*. Si chiede ai vv. 9-10 «perché coltivarla ancora, come pensarla migliore», stessa domanda dei vv. 15-19 della poesia: come dedicarsi alla terra se tutto per lui è ispirazione musicale? Le due strofe successive introducono un tema che in *Masters* non è esplicito, quello della libertà. Il termine appare in apertura di strofa ai vv. 11 e 16, complemento oggetto di due frasi simmetriche in cui a variare è solo il verbo: nella terza strofa la vede «dormire nei campi coltivati», addirittura «protetta da un filo spinato», mentre nella quarta la vede «svegliarsi» tutte le volte che suona. I vv. 21-24 riprendono il secondo distico della poesia, vv. 3-4, in cui compare «la gente» che lo obbliga continuamente a suonare; novità di De André il v. 25, l'unico della strofa che non ricalca dalla poesia, «e ti piace lasciarti ascoltare»: il suonatore Jones accoglie le aspettative della gente e accetta il suo ruolo sociale perché coincide con il suo modo d'essere⁵⁴. L'ultima strofa della canzone ricalca i quattro versi di chiusura della poesia, eccezione fatta per lo strumento che da «violino» diventa «flauto», scelta che De André motiva con ragioni metriche⁵⁵. A completare l'album, un clima inedito di morte serena, accolta «con un ridere rauco» e senza «nemmeno un rimpianto». Lui che «con la vita avrebbe ancora giocato» (*La collina*, v. 36) viene scelto come congedo in quanto decide di non seppellire la libertà, quella libertà che appare solo in questo punto e che distanzia il suonatore Jones dagli altri personaggi: è l'unico a morire di vecchiaia a seguito di una vita serena. De André, quando Fernanda Pivano gli chiede in che termini questo personaggio costituisca un'alternativa agli altri, risponde: «(...) è uno che i problemi esistenziali li risolve, e se li risolve perché, ancora, è un «disponibile». È disponibile perché il suo clima non è quello del tentativo di arricchirsi ma del tentativo di fare quello che gli piace: è uno che sceglie sempre il gioco, e per questo muore senza rimpianti»⁵⁶. Emblema della sua importanza è il titolo stesso dell'album, che elenca tutti gli elementi a cui Jones non rivolse mai nemmeno un pensiero, *Non al denaro non all'amore né al cielo*. Sembra quasi metaletteraria la scelta di utilizzare la musica come strumento di superamento, mezzo attraverso il quale egli conduce una vita appagante e una morte serena. Ezio Alberione nota come Jones possa essere confrontato con tutti gli altri protagonisti deandrei: ha delle intuizioni visive diverse da chi lo circonda simili a quelle dell'ottico, come il malato di cuore vive delle emozioni vibranti, come il blasfemo ritiene illusoria la libertà che tutti credono di

⁵³ Protagonista della poesia che precede *Il suonatore Jones* in *Antologia di Spoon River*; agricoltore che ha dedicato tutta la sua vita al lavoro nei campi, in ASRE p. 121.

⁵⁴ Ezio Alberione, *Frammenti di un canzoniere*, in *Accordi Eretici*, Bruno Bigoni e Romano Giuffrida (a cura di), Milano, La nave di Teseo, 2021, p.105.

⁵⁵ IP.

⁵⁶ *Ibidem*.

avere; si differenzia invece dal matto perché riesce a farsi ascoltare, dal giudice perché questo non sa accettare le aspettative della gente, dal medico perché non vuole agire per migliorare il mondo⁵⁷.

È indubbio che questo sia il personaggio più caro a De André, l'unico che sfugge all'anonimato e viene chiamato con il suo nome. È facile supporre una sorta di identificazione del cantautore con Jones ma, ancora una volta parlando con Pivano⁵⁸, egli afferma: «Calarsi in questo personaggio così sereno da suonare per puro divertimento, senza farsi pagare, per me che sono un professionista della musica è stato tutt'altro che facile. Capisci? Per Jones la musica non è un mestiere, è un'alternativa: ridurla a un mestiere sarebbe come seppellire la libertà. E in questo momento non so dirti se non finirò prima o poi per seguire il suo esempio».

3.7. *Il giudice Selah Lively*⁵⁹ e *Un giudice*

Il giudice Selah Lively

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

Un giudice

Cosa vuol dire avere
un metro e mezzo di statura,
ve lo rivelan gli occhi
e le battute della gente,
o la curiosità 5

⁵⁷ Ezio Alberione, *Frammenti di un canzoniere*, in *Accordi Eretici*, Bruno Bigoni e Romano Giuffrida (a cura di), Milano, La nave di Teseo, 2021, pp. 105-106.

⁵⁸ IP.

⁵⁹ ASRE, p. 191, traduzione di *Judge Selah Lively*.

d'una ragazza irriverente
che vi avvicina solo
per un suo dubbio impertinente:
vuole scoprir se è vero
quanto si dice intorno ai nani, 10
che siano i più forniti
della virtù meno apparente,
fra tutte le virtù
la più indecente.

Passano gli anni, i mesi, 15
e se li conti anche i minuti,
è triste trovarsi adulti
senza essere cresciuti;
la maldicenza insiste,
batte la lingua sul tamburo 20
fino a dire che un nano
è una carogna di sicuro
perché ha il cuore troppo
troppo vicino al buco del culo.

Fu nelle notti insonni 25
vegliate al lume del rancore
che preparai gli esami,
diventai procuratore,
per imboccar la strada
che dalle panche d'una cattedrale 30
porta alla sacrestia
quindi alla cattedra d'un tribunale,
giudice finalmente,
arbitro in terra del bene e del male.

E allora la mia statura 35
non dispensò più buonumore
a chi alla sbarra in piedi
mi diceva "Vostro Onore",
e di affidarli al boia
fu un piacere del tutto mio, 40
prima di genuflettermi
nell'ora dell'addio,
non conoscendo affatto
la statura di Dio.

La terza traccia dell'album è occupata da *Un giudice*, composta da 44 versi (a fronte dei 19 della poesia tradotta) divisi in quattro strofe, la prima di quattordici e le altre tre di dieci. Molto più rimata della poesia (nella cui versione tradotta si segnalano le assonanze tra i vv. 3 e 4 «notte»-«procuratore» e tra i vv. 12 e 13 «infine»-«giudice»), la canzone vede estendersi in tutta la prima strofa la rima in -ente tra i vv. 4, 6, 8, 12 e 14 e presenta un'assonanza tra i vv. 1 e 2 («avere»-«statura»); nella seconda rimano i vv. 20 e 22 («tamburo»-«sicuro») e ci sono due assonanze, tra i vv. 17 e 18 («adulti»-«cresciuti») e tra i vv. 22 e 24 («sicuro»-«culo»); nella

quarta sono coinvolti nelle rime tutti i versi pari, vv. 26 e 28 («rancore»-«procuratore») e i vv. 30, 32 e 34 («cattedrale»-«tribunale»-«male»); anche l'ultima strofa coinvolge i versi pari con una rima tra i vv. 36 e 38 («buonumore»-«Onore») e i vv. 40, 42 e 44 («mio»-«addio»-«Dio»).

La canzone si attiene fedelmente al contenuto di partenza ma la amplia e aggiunge nuove immagini e suggestioni. Il protagonista è un nano che, deriso da tutti per la sua statura, diventa giudice e può finalmente vendicarsi di chi lo ha umiliato. Con grande sarcasmo, De André aggiunge ad esempio, accompagnata da allusive perifrasi, la figura della «ragazza irriverente» e del suo «dubbio impertinente: / vuole scoprir se è vero / quanto si dice intorno ai nani, / che siano i più forniti / della virtù meno apparente, / tra tutte le virtù / la più indecente» (vv. 6-14). Nuove immagini come le «notte insonni / vegliate al lume del rancore» (vv. 25-26) alimentano con una metafora la rappresentazione dell'invidia di questo personaggio, che studia di notte per avere poi una rivalse sugli altri. I nomi propri dei vv. 14 e 15 della poesia cadono per lasciar posto a una semplice terza persona plurale, proseguendo quella necessità di anonimata che il cantautore mantiene in tutte le tracce centrali dell'album. Rimane però la forte immagine di questi «altri» in piedi davanti alle sbarre a chiamarlo, ora, «Vostro Onore» (vv. 16-17 in *Masters*, vv. 37-38 nella canzone). Dal finale scompare la domanda retorica di *Masters*, «Be' non vi pare naturale / che gliel'abbia fatta pagare?» (vv. 18-19) e, di conseguenza, anche la giustificazione e l'autoassoluzione che essa rappresenta: De André descrive quell'«affidarli al boia» come «un piacere del tutto mio», ultimo passaggio prima della morte del protagonista, avvenuta «non conoscendo affatto la statura di Dio» (vv. 39-44). Il «metro e mezzo di statura» del v. 2 contrasta con la «statura di Dio» del finale che questo «arbitro in terra del bene e del male» (v. 34) ignora nel momento in cui si serve della legge per condannare a sua volta coloro contro i quali vuole vendicarsi.

Il motivo della giustizia, nota Giuliana Zeppego⁶⁰, lega le vite dei due artisti. *Masters* è avvocato, come il padre, e il tribunale è fonte inesauribile di contatti con gli umani e i loro inciampi: Antonio Porta, a tal proposito, definisce l'*Antologia* «una galleria di ritratti di persone di tutti gli strati sociali, osservate da quel punto di vista che solo un avvocato appassionato e impegnato contro mali e ingiustizie poteva avere»⁶¹. Anche De André si avvicina per qualche anno alla materia legale frequentando la Facoltà di Legge e, più in generale, fa della giustizia tema ricorrente della sua produzione.

⁶⁰ GZ, p. 157.

⁶¹ ASRM, p. 526.

3.8. *Wendell P. Bloyd*⁶² e *Un blasfemo (dietro ogni blasfemo c'è un giardino incantato)*

Wendell P. Bloyd

Cominciarono ad accusarmi di libertinaggio,
non essendoci leggi antiblasfeme.
Poi mi rinchiusero per pazzo,
e qui un infermiere cattolico mi uccise di botte.
La mia colpa fu questa: 5
dissi che Dio mentì ad Adamo, e gli assegnò
di condurre una vita da scemo
d'ignorare che al mondo c'è il bene e c'è il male.
E quando Adamo imbrogliò Dio mangiando la mela
e si rese conto della menzogna, 10
Dio lo scacciò dall'Eden per impedirgli di cogliere
il frutto della vita immortale.
Santo cielo, voi gente assennata,
ecco ciò che Dio stesso ne dice nel Genesi:
"E il Signore Iddio disse: Ecco che l'uomo 15
è diventato come uno di noi" (un po' d'invidia, vedete)
"a conoscere il bene e il male" (la menzogna che tutto sia bene!);
"e allora, perché non allungasse la mano a prendere
anche dell'albero della vita e mangiarne, e non visse in eterno;
per questo il Signore Iddio lo scacciò dal giardino dell'Eden". 20
(La ragione per cui io credo che Dio crocifiggesse Suo Figlio,
per uscire da quel brutto pasticcio, è che ciò è proprio degno di Lui).

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

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

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

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

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

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

E se furon due guardie a fermarmi la vita,
è proprio qui sulla terra la mela proibita,

⁶² ASRE, p. 161, traduzione di *Wendell P. Bloyd*.

e non Dio, ma qualcuno che per noi l'ha inventato, 20
ci costringe a sognare in un giardino incantato,

ci costringe a sognare in un giardino incantato.

È l'unico caso dell'album in cui il numero di versi della canzone coincide con quelli della poesia. Sebbene De André non ne modifichi la lunghezza, questa canzone è, nonostante i soli ventidue versi, la sede di quella che Fernanda Pivano definisce la maggior manipolazione operata dal cantautore nel testo di partenza⁶³. La canzone, divisa in cinque strofe da quattro versi (con il v. 17 centrale che riprende il v. 8), è disseminata di rime: la prima, la terza e la quarta strofa seguono un preciso schema baciato AABB (in cui si ignora il v. 22 dell'ultima strofa che è una ripetizione del verso precedente), la seconda ha una rima tra i vv. 7 e 8 («bigotte»-«botte») e la terza – sempre con scansione AABB – una consonanza tra i vv. 9 e 10 («uomo»-«scemo») e un'assonanza tra i vv. 15 e 16 («sognare»-«male»). I versi di Masters raccontano di un blasfemo che, arrestato per libertinaggio e poi per pazzia («non essendoci leggi antiblasfeme», v. 2), illustra l'idea per cui è stato ucciso: Dio ha punito con la mortalità Adamo perché egli, anziché «condurre una vita da scemo» e «ignorare che al mondo c'è il bene e c'è il male» (vv. 7-8), ha colto la mela e, avvicinandosi al Signore, ne ha suscitato l'invidia (v. 16). L'intervento di De André è pregnante soprattutto a partire dalla quarta strofa: la «mela proibita» che l'uomo coglie fa temere a Dio non che egli diventi immortale – come nella poesia – ma che «ormai non avesse padroni» (v. 15). La novità della canzone, la grande manipolazione di cui parla Pivano, è il v. 19: dal momento che a uccidere il blasfemo furono due guardie, allora forse «è proprio qui sulla terra la mela proibita». Il frutto ritorna a distanza di cinque versi e rappresenta il frutto della conoscenza, non più in mano a Dio (viene appunto abbandonata tutta la citazione della *Genesi* che in Masters occupa i vv. 14-22) ma in mano alle guardie: «non più Dio ma qualcuno che per noi l'ha inventato». La rilettura deandreiana vede l'uomo ordire un inganno contro i suoi simili, evocando una critica alla Chiesa e, più in generale, al potere («Non ci sono poteri buoni», da *Nella mia ora di libertà*⁶⁴). Nell'intervista a Pivano, De André afferma: «Forse è stato il blasfemo a sbagliare, perché nel tentativo di contestare un determinato sistema, un determinato modo di vivere, forse doveva indirizzare il suo tipo di ribellione verso qualcosa di più consistente che non contro un'immagine così metafisica»⁶⁵. Gli ultimi due versi della canzone richiamano il sottotitolo della canzone «Dietro a ogni blasfemo c'è un giardino incantato»: il giardino incantato rappresenta il mondo di illusioni e di inganni e solo cogliendo quella mela proibita non ci sarebbe più occasione di attribuire a qualcuno la definizione di

⁶³ IP.

⁶⁴ Dal v. 58 di *Nella mia ora di libertà*, in *Storia di un impiegato*, Produttori Associati, 1973.

⁶⁵ IP.

«blasfemo» (così come il sottotitolo di *Un matto* suggerisce che sia il villaggio ad appellare «matto» il diverso).

3.9. *Francis Turner*⁶⁶ e *Un malato di cuore*

Francis Turner

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

Un malato di cuore

-Cominciai a sognare anch'io insieme a loro
poi l'anima d'improvviso prese il volo-

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

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

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

⁶⁶ ASRE, p. 163, traduzione di *Francis Turner*.

e il cuore impazzì e ora no, non ricordo,
da quale orizzonte sfumasse la luce.

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

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

Un malato di cuore chiude il lato A del vinile dell'album e la saga dedicata all'invidia: è la figura eroica parallela a quella de *Il suonatore Jones*. I 35 versi di De André sono abbondanti di rime, assenti invece nei 13 versi di Masters: in apertura, nel distico iniziale, l'assonanza «loro»-«volo»; nella prima strofa, tra i vv. 3-8, lo schema di rime alternate ABABAB che si ripeterà anche successivamente; a rimare nella terza strofa i vv. 9, 11 e 13 («sprecato»-«fiato»-«fiato»); a inizio della quarta di nuovo lo schema rimico alternato, costituito tra i primi quattro versi da rime perfette e, nella seconda metà, da consonanze (vv. 19, 21 e 23 «sguardo»-«ricordo»-«ricordo» e vv. 20, 22 e 24 «voce»-«felice»-«luce»); la stessa struttura a inizio della quarta strofa, dove si alternano l'assonanza «erba»-«madreperla» (vv. 25 e 27) e la rima «volto»-«colto» (vv. 26 e 28); a terminare la quarta strofa e a chiudere la canzone, tre coppie di rime identiche: vv. 29 e 31 («ricordo»), vv. 30 e 32 «labbra») e vv. 34 e 35 («loro»), quest'ultima legata anche da un'assonanza con il «volo» del v. 33, termini ripresi con un'inversione dai primi due versi. A livello narrativo non ci sono grosse modifiche: il protagonista, a causa della sua malattia, non può giocare come gli altri ragazzi e nemmeno bere tutto d'un fiato, è costretto a sorseggiare per non affaticarsi; «eppure», congiunzione al v. 6 della poesia e al v. 15 della canzone, l'amore gli infonde il coraggio di compiere un gesto, l'ultimo prima della morte: il bacio regalato all'amata (Mary in Masters, anonima in De André) che gli fa impazzire il cuore. Nella canzone esplose la sensualità accennata nella poesia, vengono mantenuti i due versi finali che avevano avvicinato Fernanda Pivano all'opera, «mentre la baciavo con l'anima sulle labbra, / l'anima d'improvviso mi fuggì» (nel brano vv. 31-33: «Ma che la baciavi, per dio, sì lo ricordo / e il mio cuore le restò sulle labbra. / E l'anima d'improvviso prese il volo»). Alla dolcezza del momento è dedicata tutta la seconda metà della canzone, arricchita rispetto alla poesia da immagini quali il «contarle i capelli con le mani sudate» (v. 18), le «lunghe carezze finite sul volto» (v. 26) e le «cosce color madreperla» (v. 27).

Se a una terza persona singolare è dedicato il dolce ricordo dell'ultimo bacio, all'inizio e alla fine del brano compare la terza persona plurale a segnalare gli oggetti dell'invidia del protagonista; spie testuali di questa invidia il verbo «spiare» (v. 3), la domanda «che cosa ti manca» (v. 6) rivolta a se stesso e scaturita dal vedere le possibilità altrui, l'esclamazione «come diavolo fanno» (v. 9), il finale «non mi riesce di sognare con loro» (v. 35). Assenti nella poesia, dove quella terza persona plurale non compare, questi elementi impreziosiscono il dipinto dell'eroe di questa quinta traccia. Egli infatti risolve positivamente questo sentimento, vince l'invidia «perché a spingerlo non è stata la molla del calcolo ma è stata la molla dell'amore»⁶⁷. Proprio qui uno dei punti di maggior contatto con Masters: «a trionfare sulla vita è soltanto chi è capace di amore», «i disponibili»⁶⁸.

⁶⁷ IP.

⁶⁸ *Ibidem*.

Conclusioni

Questo lavoro ha indagato, attraverso l'analisi delle traduzioni delle poesie di Masters e dei testi delle canzoni di De André, il rapporto che intercorre tra la parola poetica e la parola cantata di questi due artisti che, con un oceano di distanza, mostrano differenze ma soprattutto molti punti di contatto.

La collina è, come nell'*Antologia*, il brano introduttivo che presenta la condizione dei soggetti seguenti: la materia narrativa di Masters è intatta, il cantautore apre il brano senza rimaneggiare la materia narrativa del poeta. Segue *Un matto*, il personaggio che apre la rosa delle quattro canzoni dedicate all'invidia: in De André la storia di questo personaggio impossibilitato a farsi capire fugge dalle tinte cupe e prive di speranza di Masters (che appunto inizia la sua poesia parlando della morte) e si ravviva in tonalità più luminose. Nella poesia egli è abbandonato, mentre in questi versi la definizione attribuitagli dagli altri appare ingiusta; De André invoca empatia per un uomo le cui «ossa regalano ancora alla vita (...) erba fiorita» (vv. 19-20). Prosegue la saga dell'invidia il personaggio in cui probabilmente essa si manifesta con maggior violenza, *Un giudice*, che manda volentieri a morte ora che è giudice quelli che lo hanno deriso in passato per la sua statura. La canzone, arricchita da figure retoriche e rime, ha un tono molto tagliente e dilata la narrazione della poesia con l'aggiunta di immagini come «la ragazza irriverente» del v. 6 o il «lume del rancore» del v. 26; i versi finali costituiscono la modifica sostanziale: nota Giuliana Zeppegno che «la virata anti-moralistica cui De André piega la chiusa (...) insinua un'ambiguità etica soltanto implicita nella poesia»⁶⁹. *Un blasfemo*, pur mantenendo lo stesso numero di versi della poesia, è la sede della reinterpretazione più forte del cantautore: quella «mela proibita» (vv. 14 e 19) che in Masters è colta da Adamo per sfidare Dio è per De André nascosta tra gli uomini; a costringere l'umanità «a sognare in un giardino incantato» (vv. 21 e 22) non più Dio ma «qualcuno che per noi l'ha inventato» (v. 20)⁷⁰. Il tema dell'invidia si esaurisce in *Un malato di cuore*, canzone che aggiunge ventidue versi, ricchi di immagini aggiuntive e di

⁶⁹ GZ, p. 156.

⁷⁰ «Se Dio non esistesse bisognerebbe inventarselo, il che è esattamente quello che ha fatto l'uomo da quando ha messo i piedi sulla terra», dal concerto al Teatro Brancaccio di Roma del 1998, in *Fabrizio De André in concerto*, BMG Ricordi, 1999.

conseguenti suggestioni, alla poesia di partenza. Inedito lo sviluppo del motivo dell'invidia del malato verso gli altri sani, non rintracciabile nelle parole di Masters; al personaggio viene accordata una rivalsea in nome dell'amore a cui si è abbandonato.

Un medico apre la seconda parte dell'album, dedicata alla scienza, e, quasi simmetricamente a *La collina*, dimostra un'attenta fedeltà alla poesia di partenza, eccezion fatta per qualche immagine aggiuntiva (tipo i «ciliegi» citati fin dal primo verso). Diversa la traccia successiva, *Un chimico*, che amplia notevolmente il testo da cui è tratta: De André si prende quindici versi per scavare nelle riflessioni del personaggio, per personificare Primavera e per aggiungere una nota di rimpianto a quel «vissi senza sposarmi» (v. 13 della poesia). *Un ottico*, con le sue sonorità *progressive*, è l'occasione per una nuova grande rielaborazione del significato letterale della poesia: la professione di ottico sfuma in una sorta di magia, di filtro psichedelico che il protagonista offre ai suoi clienti non solo per vedere in modo diverso la realtà ma per, addirittura, modificarla. A chiudere questo campionario umano, *Il suonatore Jones*: la narrazione della poesia è rimescolata in funzione del tema su cui si poggia questo brano e, si potrebbe dire, l'intero album. La libertà, protagonista della terza e della quarta strofa, è la scelta che gli consente di non sfuggire nell'anonimato degli altri personaggi e di accomodarsi in una morte serena dopo una vita condotta senza rimpianti.

Per descrivere il rapporto vivace che lega De André alle traduzioni dei testi dell'*Antologia* Giuliana Zeppigno si appoggia alla definizione di “traduzione intersemiotica”⁷¹, servendosi in particolare dell'accezione che, di questa espressione, viene proposta da Salmon Kovarski: «vengono restituiti non tanto i contenuti originari, nelle forme e nell'ordine originari, quanto il senso ultimo, le reazioni, le emozioni che l'originale suscita nel destinatario come risultato finale»⁷².

La lettura affiancata di poesie e canzoni restituisce quindi l'immagine di scritture che fanno del medesimo interesse alla rappresentazione dell'umanità il terreno di incontro tra linguaggi e soluzioni diversi ma dialoganti.

⁷¹ GZ, pp. 148-149.

⁷² Salmon Kovarski in C. Nannoni, *Traduzione intersemiotica e altri saggi*, Torino, 2002, p. 79, citato in GZ, p. 149.

Bibliografia

- AA.VV., *Il suono e l'inchiostro: poesia e canzone nell'Italia contemporanea, cantautori, saggisti e poeti a confronto*, a cura del Centro Studi Fabrizio De André, Milano, Chiarelettere, 2009.
- Alberione E., *Frammenti di un canzoniere*, in *Accordi Eretici*, Bruno Bigoni e Romano Giuffrida (a cura di), Milano, La nave di Teseo, 2021.
- Bertoncelli R. (a cura di), *Belin, sei sicuro? Storia e canzoni di Fabrizio De André*, Firenze, Giunti, 2003.
- Borsani M., Maciacchini L., *Anima Salva*, Mantova, Tre lune, 1999.
- De André F., *Non al denaro non all'amore né al cielo*, Produttori Associati, 1971: intervista rilasciata a Fernanda Pivano, registrata a Roma il 25 ottobre 1971, presente nella quarta di copertina del vinile; pseudo-intervista di Fernanda Pivano a Edgar Lee Masters, ottobre 1971, presente nella busta interna del vinile.
- De André F., *Sotto le ciglia chissà*, Milano, Mondadori, 2016.
- Iovino R., *Fabrizio De André, l'ultimo trovatore*, Genova, Fratelli Frilli Editori, 2009.
- Lepratti M., *De André in classe*, Bologna, Emi, 2014.
- Masters E. L., *Antologia di Spoon River*, Fernanda Pivano (a cura di), Torino, Einaudi, 1993.
- Masters E.L., *Antologia di Spoon River*, Antonio Porta (a cura di), Milano, Mondadori, 1987.
- Pavese C., *L'Antologia di Spoon River*, in "La cultura", Anno X, Fascicolo XI, novembre 1931 – X, pp. 881-892.
- Pistone F., *Tutto De André*, Roma, Arcana, 2018.
- Zeppegno G., *La tenacia delle immagini: viaggio esplorativo nella Spoon River di Fabrizio De André*, in «Critica del testo». X/3, 2007, pp. 139-168.
- Zuliani L., *L'italiano della canzone*, Roma, Carocci editore, 2018.

Sitografia

Treccani.it – *Non al denaro non all'amore né al cielo: Non tradire il bambino per l'uomo* - Stefania Bernardini
(https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Faber/4_Bernardini.html) – consultato l'8 agosto 2023.

<https://www.giuseppecirigliano.com/fda/fda-index.html> - consultato il 25 agosto 2023.

<http://www.fabriziodeandre.it/portfolio/non-al-denaro-non-allamore-ne-al-cielo/> - consultato il 28 agosto 2023.