

## **Sidun e Creuza de mâ di Fabrizio De André (1940–1999). La svolta etnica del cantautore genovese attraverso l'analisi di due canzoni esemplari**

Vanna Lovato

Alla memoria del prof. Bruno Brizi

### **1. Introduzione**

L'album *Creuza de mâ* (1984) di Fabrizio De André, composto e registrato grazie alla fondamentale collaborazione del musicista Mauro Pagani, rappresenta un unicum nella storia della canzone italiana, ed è più in generale un buon esempio di canzone d'autore moderna rielaborata secondo parametri musicali e linguistici diversi dagli standard della canzone di consumo tipici dell'epoca in cui l'album venne pubblicato, anticipando di quasi un decennio in Italia la moda della cosiddetta world music. Pur confermandosi ad oggi uno dei migliori esempi di 'contaminazione' tra canzone popolare – rappresentata qui dall'uso del dialetto genovese – e tradizione musicale mediterranea [1], nel 1984 il disco fu accolto in modo tiepido dal pubblico [2], ma ottenne subito il plauso della critica e di molti colleghi ed estimatori, italiani e non; ricordiamo, tra gli altri, gli apprezzamenti fatti nel corso degli anni dal musicista inglese David Byrne [3].

Le differenze fondamentali di questo disco rispetto alla produzione precedente di De André sono sostanzialmente due: dal punto di vista testuale, l'utilizzo del dialetto genovese, nel quale sono scritti tutti i testi dell'album; dal punto di vista musicale, l'impiego (sia per l'aspetto compositivo, sia per la scelta della strumentazione) di elementi appartenenti all'area mediterranea e mediorientale, rielaborati (vedremo come) secondo le esigenze degli autori. Nello specifico, si proporrà l'analisi di due brani esemplari contenuti nell'album: *Creuza de mâ* e *Sidun*. *Creuza de mâ* è stata scelta in quanto è la canzone che dà il titolo all'album e lo apre, costituendo una sorta di manifesto dell'intero lavoro; dal punto di vista formale, essa rappresenta buona parte delle altre canzoni del disco (che in totale sono sette). *Sidun*, al contrario, presenta una struttura piuttosto singolare, e musicalmente contiene degli elementi molto interessanti, che permettono di indagare, ad esempio, sull'interazione tra mondo tonale e modale. Con l'analisi di queste canzoni si intende perciò illustrare come il cantautore e il suo collaboratore abbiano operato sulla forma canzone, prendendo in esame aspetti melodici, armonici, e alcuni elementi musicali come la vocalità corale; infine, l'intento è quello di individuare i tratti peculiari del nuovo stile di De André in questo album comunemente definito il disco della 'svolta etnica' deandreiana [4], e di valutare se e in che misura questa svolta ha avuto luogo.

A tale scopo verranno utilizzate delle 'griglie' ([Tavola 1](#) e [Tavola 2](#)) che permetteranno di visualizzare la struttura delle canzoni, agevolandone anche la lettura orizzontale (cioè battuta per battuta)[5]: ogni rettangolo della griglia rappresenta una battuta musicale, le battute vengono numerate di quattro in quattro, la casella-battuta può essere modificata in lunghezza, proporzionalmente alla sua durata (ad esempio nel cambio di tempo da 4/4 a 5/4)[6]; nella stessa casella vengono inseriti anche gli aspetti armonici, secondo le seguenti convenzioni:

- le note indicate in ogni battuta rappresentano gli accordi di cui si compone il brano, secondo il sistema di notazione tipico della prassi esecutiva pop (Fa# - = accordo di Fa# minore)[7];
- l'indicazione di due accordi significa che essi occupano metà battuta ciascuno,
- la presenza di uno o più accordi tra parentesi indica che si tratta di accordi di passaggio che occupano una frazione di tempo minore all'interno della battuta;
- se la casella è vuota ciò sta ad indicare la ripetizione dell'accordo o della serie di accordi che vengono eseguiti nella battuta precedente;
- una fila di caselle vuote disposte su una riga corrisponde alla ripetizione della sequenza armonica (accordi) della fila presentata nella riga precedente.

Alla sinistra della griglia vengono indicate le sezioni strofiche con lettere maiuscole (A, B, C ecc.); eventuali variazioni vengono segnalate con uno o più apici (A', A'', B', B'' ecc.). Ogni 'blocco' di caselle, che corrisponde a una sezione, viene visualizzato con una diversa tonalità di colore. Tali sezioni sono state individuate sulla base di elementi testuali (forma strofica, ripetizioni di parti di testo) e musicali (sezioni accomunate dalla stessa sequenza armonica, o dalla stessa idea melodica).

La melodia vocale viene indicata sulla destra della griglia, vicino a ogni fila (riga) di caselle, con lettere minuscole e in corsivo (a, b, c, ecc.); anche in questo caso, le micro-varianti che si presentano nella ripetizione della frase vengono segnalate con un apice (a', b', c', ecc.). Sempre sulla destra viene indicata la strumentazione e inserita ogni altra annotazione utile. I numeri romani indicano i gradi armonici; il nome di una nota seguito da un numero in pedice indica il valore assoluto di una nota, tenendo conto che do<sub>3</sub> corrisponde al do centrale del pianoforte.

## 2. Sidun

La prima canzone che andremo ad analizzare è *Sidun* [8].

U mæ ninin [9] u mæ  
u mæ  
lerfe grasse au su  
d'amê d'amê  
5 tùmù duçe benignu  
de teu muæ  
spremmü `nta maccaia  
de stæ, de stæ  
e oua grümmu de sangue ouêge  
10 e denti de læte  
e i eu ggi di surdatti chen arraggè  
cu a scciümma â bucca, cacciuèi de bæ  
a scurrî a gente cumme selvaggin-a  
finch'u sangue sarvægu nu gh'à smurtau a cuæ  
15 e doppu u feru in gua i feru d'a prixun  
e `nte ferie a semensa velenusa d'a depurtasiun  
perché de nostru dâ cianüa a u meu  
nu peu a ciù cresce ni ærbu ni spica ni figgeu [10]  
ciao mæ `nin, l'èreditæ

20 l'è ascusa  
`nte sta çittæ  
ch'a brüxa, ch'a brüxa  
inta séia che chin-a  
e in stu gran ciæu de feu gu  
pe a teu morte piccin-a.

[Traduzione: Sidone. Il mio bambino [11] il mio / il mio / labbra grasse al sole / di miele di miele / tumore dolce benigno / di tua madre / spremuto nell'afa umida / dell'estate dell'estate / e ora grumo di sangue orecchie / e denti di latte / e gli occhi dei soldati cani arrabbiati / con la schiuma alla bocca cacciatori di agnelli / a inseguire la gente come selvaggina / finché il sangue selvatico non gli ha spento la voglia / e dopo il ferro in gola i ferri della prigione / e nelle ferite il seme velenoso della deportazione / perché di nostro dalla pianura al molo [12] / non possa più crescere albero né spiga né figlioli [13] / ciao bambino mio l'eredità / è nascosta / in questa città / che brucia che brucia / nella sera che scende / e in questa grande luce di fuoco / per la tua piccola morte [14] ]

Prima di analizzare la musica, introduciamo qualche breve considerazione di carattere testuale. Pur non essendoci espliciti riferimenti geografici o storici, sappiamo che in questa canzone si parla della distruzione della città di Sidone nel 1982 ad opera dell'esercito israeliano: le voci registrate di Ronald Reagan e del generale Sharon proposte prima dell'inizio del brano, infatti, lo inquadrano nella sua storicità. Gli argomenti trattati sono precisi, ma non contestualizzati: un bambino morto, le razzie e le violenze ad opera dei soldati, l'esperienza della deportazione e della prigionia, l'odio razziale, una città in fiamme. Avvenimenti di quella particolare guerra, ma comuni ad ogni guerra. Riservando il compito di contestualizzare alle voci introduttive e rinunciando a riferimenti specifici nel testo, il carattere della descrizione diventa "epico", la denuncia assume un valore universale e l'ascoltatore è coinvolto nel "dolore cosmico" che esplode, come vedremo, nel finale.

A livello musicale, *Sidun* [[Tavola 1](#)] è il terzo brano dell'album, e presenta una struttura e caratteristiche metriche e formali abbastanza singolari. In primo luogo, notiamo che ci sono poche ripetizioni, è asimmetrico e piuttosto articolato nella struttura: dopo una lunga introduzione (X) del buzuki, che rimane lo strumento più importante per tutta la canzone, abbiamo la prima sezione strofica A di trentasette battute [(4+8) + (4+8) + 4 + 5 + 4], una seconda sezione strofica B più breve di venti battute, e una terza sezione A', che nella prima parte (bb. 85-92) si può considerare come una ripresa di A, mentre nella seconda (bb. 97-103, vedi fig. 4) presenta delle modifiche sostanziali soprattutto a livello armonico, che hanno lo scopo di anticipare alcuni elementi presenti nella sezione finale C. Il finale si può considerare come una sezione strofica musicale autonoma: è il vero momento di climax della canzone, ed è caratterizzato dal passaggio dal modo minore (Fa# m.) al modo maggiore (Fa# M.), con cui si conclude il brano.

Fig. 1 - bb. 1-27

L'introduzione X (cfr. Fig. 1) è affidata al buzuki solo, che presenta attraverso frasi melodiche essenziali la tonalità e i gradi armonici fondamentali su cui si muoverà il brano, e in particolare la seconda sezione strofica B. Abbiamo un primo movimento tra I, V e I grado (bb. 1-12), e poi il gioco VI, VII e I grado (bb. 13-17), che verrà ripreso in seguito alle bb. 73-84. In questa fase non vi è alcuna anticipazione dell'elemento melodico sviluppato in seguito: il buzuki descrive brevi frasi ascendenti sulla scala minore naturale di Fa#, con un'idea iniziale che tocca do#3, fa#3, la3 (bb. 1-2); le dieci battute successive (bb. 3-12) sviluppano varianti più o meno articolate di questa prima idea. Le bb. 13-17 prevedono un movimento ascendente, verso il do#4 prima di ritornare su la3 (e sull'accordo di Fa# m., b. 17). Il terzo fraseggio è più lungo e assembla le idee proposte nelle due frasi precedenti, con una riproposta dell'idea do#-la, ma questa volta suonate quasi in forma accordale (La M.), e andando a finire su un semplice bicordo del V grado. Questo breve sviluppo melodico occupa lo spazio di cinque battute (bb. 18-22), e viene ripetuto uguale anche nelle cinque battute successive. L'introduzione finisce così in un clima sospeso sul V grado della scala minore naturale.

La funzione di questa sezione strumentale, oltreché di introdurre la canzone, è quella di offrire un momento adatto all'improvvisazione. Questo fatto è deducibile da due elementi: in primo luogo, nella seconda versione esistente della canzone (inserita nell'album *Fatto per un mondo migliore*, edizioni Made for a better world, MBW 001, 1996) l'introduzione è quasi completamente diversa, nel senso che l'idea melodica originale viene sviluppata in altro modo rispetto alla prima versione (da batt. 3 in poi). In secondo luogo, lo stesso Pagani afferma che avrebbe voluto sfruttare di più questo momento musicale per "improvvisare" durante i concerti, ma questo gli era impossibile a causa della decisa opposizione di De André al riguardo [15].

Nonostante la contraddizione di intenti – un momento originariamente dedicato all'improvvisazione che non verrà quasi mai sfruttato come tale – è importante notare che

l'idea iniziale di Pagani prende spunto da una certa prassi esecutiva caratteristica di tutta la musica araba e arabo-andalusa, il *taqsim*. La matrice arabo-andalusa è rivelata dallo stesso Pagani, che racconta del suo viaggio in Algeria alla fine degli anni Settanta, e di come lo abbia affascinato, nello specifico, la musica *chaâbi*, grazie all'ascolto di uno dei grandi maestri di questo genere, Mohamed El Anka [16].

«L'unico viaggio di preparazione che ho fatto per andare a fare una ricerca sul campo è stato in Algeria, da solo», racconta Pagani. «Sono andato in Algeria, ho cercato un po' di dischi, un po' di materiale: metà dei dischi erano italiani, perché là non hanno nulla, hanno solo cassette di pop prodotte lì. Le registrazioni sul campo le hanno fatte gli europei, non loro. Ho trovato [...] uno dei riferimenti, un musicista che a me piace tantissimo, di cui si sente molto poco parlare (è morto da pochi anni), che era un musicista algerino, che faceva musica *chaâbi*, ma in arabo: si chiamava Mohamed El Anka, che all'epoca era già un signore di settantacinque/ottant'anni, un vero capo-orchestra, che aveva questa cosa fantastica, aveva questa grande tribù sonora sul palco con moltissimi percussionisti, donne, coristi, insieme sul palco; lui aveva questo rituale, che lui faceva le melodie, e tutti le ripetevano in coro, lui faceva le melodie, e tutti le ripetevano in coro...e ci fu per anni una cosa che adesso non si fa più, ed era il Festival d'Algeri. Ad Algeri hanno fatto un festival di musica africana e nordafricana per anni (negli anni '60 e '70), e di questi dischi se ne trovano un po'. Devi andare a cercarli però, e se li trovi, troverai anche El Anka, e troverai anche la musica di quel tempo. È molto interessante per capire» [17].

Se prendiamo per buono questo racconto di Pagani, una conoscenza più approfondita della musica *chaâbi* algerina (nella particolare interpretazione che ne dà il musicista El Anka) diventa essenziale per comprendere in che misura *Sidun* sia pensata e strutturata prendendo a modello questo stile musicale [18]. Quando interrogato sull'argomento, Pagani afferma infatti: «[...] Mi sono messo a scrivere così ascoltando; cioè, tu riesci a scrivere in questo modo così connaturato con loro solo ascoltando per anni la loro musica: prendi il passo, il modo di portare il tempo, il modo di accompagnare e di portare gli accordi... le strutture sono venute fuori così». L'aspetto più interessante è che canzone non è stata condizionata dal testo, come si potrebbe facilmente immaginare, ma è avvenuto esattamente il contrario: prima è stata incisa la musica, un brano strumentale completo delle sue componenti armoniche, melodiche e timbriche [19], e poi, solo in un secondo momento, De André vi ha modellato sopra il testo che tutti conosciamo.



voce

32

u mae ni - nin u mae u mae

buzuki

Fa# - 7 Si Fa# - 7 Si

36

ler- fe gras-se au su d'a - mae d'a - mae

Fa# - 7 Si Fa# - 7 Si

Fig. 2 - bb. 32-39

Ora osserviamo cosa accade a livello armonico nella sezione A, alle bb. 32–35 (cfr. Fig. 2). La prima sezione strofica si apre con un motivo ritmico essenziale del buzuki, costruito sul I e sul IV grado della scala minore melodica di Fa#; la presenza di re#3 (VI grado di Fa#) e del Si della voce a b. 37, sono indizi che ci inducono a pensare che ci troviamo di fronte al modo dorico di Fa# [20].

Come anticipato in precedenza, la sezione B (bb. 65–84, Tavola 1) contiene gli elementi armonici presenti nell'introduzione, ed è perciò legittimo pensare che essa sia strutturata su un impianto tonale. Dal punto di vista armonico, si svolge con un movimento accordale ascendente I-V-VI-VII grado (da Fa# m. a Mi M.) sulla scala naturale di Fa# m., che ricade alla fine sul I grado.

Vediamo quindi come avviene il passaggio tra sezione A e sezione B, osservando le ultime undici battute della sezione A (in particolare, le bb. 52–55, fig. 3).



Fig. 3 - bb. 52-55

A b. 52 ci troviamo ancora nel modo dorico (la presenza del re# ce lo conferma chiaramente), ma nelle battute successive (53 e 54) il buzuki esegue una progressione di tre bicordi di cui due vuoti (La M.-Do#5-Fa#5) che ci traghettano in una sorta di "limbo" armonico: Do#5 e Fa#5 [21], entrambi privi della terza, potenzialmente appartengono sia alla tonalità di Fa# m. che al modo dorico di Fa#. Dopo di ciò, il passo verso la tonalità di Fa# m. è già compiuto: le bb. 56–64 (Tavola 1, fine sezione A) sono chiaramente eseguite in questa tonalità, così come la successiva sezione B.



voce

97 101

e\_instu gran cieu de feu-gu pe a teu mor - te pic - ci - na

buzuki

Do#5 Si5 Fa#5

tastiera

Si Fa# (-> Do#5)

Fig. 4 - bb. 97-103

La funzione di passaggio svolta dagli accordi vuoti è forse più chiara in un altro momento della canzone, alla fine di A', alle bb. 97-104 (cfr. Fig. 4). Le prime dodici battute di A' prevedono un ritorno parziale all'idea melodica proposta in A, mentre le ultime otto battute, 97-104, giocano ancora con l'ambiguità e la sovrapposizione di mondi tonali diversi, anticipando quello che sentiremo nel finale C.

Fino a b. 96 ci troviamo dunque in tonalità di Fa# m., ma a b. 97 ecco il primo accordo di quinta, Do#5; a b. 99 troviamo Si5, e a b. 101 chiude la frase melodica (e l'ultimo verso del testo) un Fa#5, sul I grado. Se la cadenza fosse costituita da V grado, IV grado minore e I grado minore, ci troveremmo in tonalità di Fa# m.; se invece ci fosse una sequenza di V, IV e I grado, ovviamente ci troveremmo in tonalità di Fa# M.. Gli accordi di quinta invece lasciano l'ascoltatore in un clima di indeterminatezza per ben otto battute, fino alla seconda metà di b. 103 (sempre fig. 4), dove quei tre accordi maggiori -- Si M., Fa# M. (con chiusura su Do#5, che appartiene già alla sezione C) -- anticipano ciò che accadrà nella sezione finale, introducendo con chiarezza il cambio di tonalità in Fa# M..

Il finale C è costituito dalla ripetizione di una sequenza di nove battute, concepite come 5 + 4 (viene cioè aggiunta una battuta di 2/4 al primo gruppo di quattro). Questo inserimento crea un evidente squilibrio nel fraseggio: la prima metà della frase risulta tesa verso una sua ipotetica risoluzione nella seconda metà. In realtà, non vi è alcuna risoluzione, perché la sequenza viene ripresa idealmente all'infinito, attraverso la tecnica dello sfumando. L'idea che

ne ricaviamo è di circolarità, di ripetizione ad libitum dello stesso concetto, o stato d'animo.



Fig. 5 - bb. 123-131

Una caratteristica fondamentale di questa sezione finale (cfr. Fig. 5) è l'accumulazione strumentale: si passa dalla sonorità scarna e metallica del buzuki a una sonorità "piena" (nove battute prima del coro entrano anche le percussioni, non indicate in figura), dal concetto di singolo al concetto di "insieme", di collettività. L'idea di collettività è data principalmente dalla presenza di un coro di voci maschili: il tipo di vocalità è chiuso, teso e di gola, e la voce che canta nel registro più acuto è sensibilmente rauca: ci troviamo di fronte a un chiaro esempio di eterofonia vocale -- tipica di molte tradizioni popolari -- che, insieme all'intensità sonora, conferisce a questo intervento il carattere di un vero e proprio grido di dolore. Il vocalizzo stesso ci propone un'articolazione delle vocali tipicamente lamentevoli: "aia-io-o...". L'impatto di questa sezione è determinato quindi da una parte dalla circolarità, data dalla ripetizione all' "infinito" delle nove battute, e dall'altra dalla vocalità del coro, che non



comunica attraverso un testo di senso compiuto, ma si abbandona – come incapace di spiegare ulteriormente a parole – solo ad un lungo e reiterato lamento. Tutto quello che avviene prima di questa sezione costituisce una lunga preparazione che accumula tensione ed emozione verso questo epilogo, indubbiamente carico di pathos.

### 3. Creuza de mâ

In quanto prima traccia del compact disc e sua *title track* (cioè canzone che dà il titolo all'intero album), *Creuza de mâ* assume un ruolo di rilievo nell'economia del disco, ponendosi come una specie di canzone-manifesto, che introduce l'ascoltatore all'atmosfera dell'intero album.

5 Umbre de muri muri de mainè  
dunde ne vegnì duve l'è ch'anè  
da n scitu duve a lün-a a se mustra nua  
e a neu tte a n'à puntou u cutellu â gua  
e a muntâ l'aze >u< [22] gh'è restou Diu  
u Diau l'è in cê e u se gh'è fætu u nîu  
ne sciurtimmu da u mâ pe sciugâ e osse da u Dria  
e â funtana di cumbi `nta câ de pria.

10 E `nta câ de pria chi ghe saia  
inta câ du Dria che u nu l'è mainà  
gente de Lügen facce da [23] mandillà  
quei che du luássu preferiscian l'â  
figge de famiglia udù de bun  
che ti peu ammiàle senza u gundun.  
15 E a ste panse veu e cose ghe daià  
cose da béive, cose da mangiâ  
frittüa de pignéu, giancu de Portufin  
çervelle de bæ `ntu mèximu vin  
20 lasagne da fiddiâ ai quattru tucchi  
paciügu in ægruduse de lévve de cuppi.

E `nta [24] barca du vin ghe naveghiemu `nsci scheu ggi  
emigranti du rîe cui cior nti eu ggi  
finché u matin cresciâ da puéilu recheu gge  
frè di ganeu ffeni e de figge  
25 bacan [25] d'a corda marsa d'ægua e de sâ  
che a ne liga e a ne porta `nte na creu za de mâ.

[Traduzione: Ombre di facce facce di marinai / da dove venite dov'è che andate / da un posto dove la luna si mostra nuda / e la notte ci ha puntato il coltello alla gola / e a montare l'asino c'è rimasto Dio / il diavolo è in cielo e ci si è fatto il nido / usciamo dal mare per asciugare le ossa dell'Andrea / alla fontana dei colombi nella casa di pietra. / E nella casa di pietra chi ci sarà / nella casa dell'Andrea che non è marinaio / gente di Lugano facce da tagliaborse [26] / quelli che della spigola preferiscono l'ala / ragazze di famiglia, odore di buono / che puoi guardarle senza preservativo. / E a queste pance vuote cosa gli darà / cose da bere, cose da mangiare / frittura di pesciolini, bianco di Portofino / cervello di agnello nello stesso vino / lasagne da tagliare ai quattro sughi / pasticcio in agrodolce di lepore di tegole [27]. / E nella barca del vino ci navigheremo sugli scogli / emigranti della risata con i chiodi negli occhi / finché

11

il mattino crescerà da poterlo raccogliere / fratello dei garofani e delle ragazze / padrone della corda marcia d'acqua e di sale / che ci lega e ci porta in una mulattiera di mare.]

La sua strutturazione musicale è semplice [Tavola 2]. Si tratta fondamentalmente di una forma bipartita, sezione strofica (A) e ritornello (B), con l'aggiunta di un ponte strumentale (C) di sedici battute (bb. 53-68), che divide le quattro strofe in due gruppi uguali e che si ripresenta uguale anche alla fine del brano (bb. 109-124). Dal punto di vista melodico la canzone ha un andamento cantilenante, costruita su due nuclei di due battute ciascuno (la prima esposizione si trova alle bb. 9-10 e 11-12, vedi fig. 6), che si ripetono pressoché uguali sia nella prima strofa (A), sia nelle rimanenti (A', A'') [28].

A differenza di *Sidun*, *Creuza de mâ* è dunque una canzone priva di caratteristiche strutturali particolari: una forma semplice, un impianto armonico canonico (I, IV, V grado) situato in tonalità di Re maggiore. Ci sono però alcuni elementi interessanti, che si trovano alle due estremità del brano, all'inizio e alla fine.



Fig. 6

L'introduzione alla canzone (e all'album stesso) è un motivo tradizionale proveniente da una registrazione della musicista Domna Samiou, intitolata *Aria per gaida sola* [29] (in Fig. 6 ne vediamo solo il tema principale, che nella registrazione originale viene allungato e abbellito con alcune variazioni). Si tratta di una vera e propria citazione musicale che, per la posizione che occupa, si pone in un certo rilievo rispetto a ciò che verrà dopo. Come a dire: il viaggio di *Creuza* - geograficamente e musicalmente - inizia proprio da qui.

Dalle prime battute del brano vediamo che l'idea melodica è costruita su una scala pentatonica di Re dal sapore misolidio: re, mi, sol, la, do. Come abbiamo detto, *Creuza de mâ* è scritta in tonalità di Re M.. Se osserviamo le prime battute della sola parte del canto (bb. 9-12, vv. 1-2; cfr. Fig. 7), vediamo che la frase melodica della strofa (sezione A) è costruita sulla scala pentatonica di Re, vale a dire re, mi, fa#, la, si [30]:



Fig. 7 - bb. 9-12

L'interrelazione melodica tra la canzone *Creuza de mâ* e l'introduzione è quindi solo apparente, ma sufficiente nello stabilire una sorta di "legame", che dà vita a due ipotesi: la prima è quella che *Creuza de mâ* sia stata composta ispirandosi al motivo tradizionale tracio, qui citato nella versione di Domna Samiou, trasformando, in maniera del tutto arbitraria, la

scala misolidia nella scala pentatonica di Re; la seconda ipotesi è che qualcuno (De André o Pagani) si sia accorto della felice "coincidenza" in un secondo momento, e che abbia deciso di sfruttare la somiglianza – o meglio, suggestione – per arricchire i contenuti dell'album.



Fig. 8 - bb. 125-128

In questa canzone c'è però un altro momento piuttosto interessante: nella parte finale, quando il ritornello B si ripete ad libitum in sfumando (cfr. Fig. 8, solo linea vocale con riferimento all'andamento armonico), ad un certo punto si sovrappongono delle voci e dei rumori provenienti da una registrazione al mercato del pesce di Genova [31]. Tra queste voci emerge distintamente quella di una donna (una venditrice di pesce che invita la gente a comprare al suo banco), che instaura un rapporto musicale con la canzone. Il gesto melodico di questo richiamo, nelle prime due frasi udibili distintamente, si presenta così:



Fig. 9 - bb. 135-136

Il richiamo si lega perciò alla canzone non solo per il contesto – l'ambiente descritto nel testo di questa canzone è quello dei pescatori genovesi – ma anche da un punto di vista musicale, nonostante sia un elemento acustico che ha un'origine esterna e autonoma rispetto alla canzone. La voce di donna, infatti, canta su una linea melodica dal profilo la-si, la-fa#, e risulta perciò "intonata" sulla scala pentatonica di Re, come tutte le idee melodiche presenti in questa canzone.

Tornando alla sezione B del ritornello (cfr. Fig. 8), è importante notare che esso è costituito da un coro a due voci dallo stile sillabico; le voci procedono con andamento omoritmico e, a differenza di ciò che abbiamo sentito in *Sidun*, qui la vocalità è ben intonata e decisamente "educata": queste voci, che procedono a distanza di terze, quinte e seste, imitano probabilmente il richiamo dei pescatori liguri, fornendone una versione estremamente edulcorata. L'elemento peculiare è il metro, che passa da 4 a 5/4 alla b. 25, diventa 6/4 alla b. 26, e ritorna 4/4 alle bb. 27-28: ciò crea una specie di dilatazione temporale, una perturbazione dall'effetto indefinito, accentuato sia dalla melodia, sia dall'intensificazione del ritmo armonico che muove tra IV-I-V grado nella b. 125, tra IV- I-V-IV a b. 126, per ristabilirsi sul I grado alle bb. 127-128.

#### 4. Strumentazione e accordatura

*Creu za de mâ* e *Sidun* presentano anche una delle caratteristiche fondamentali di questo album: l'uso combinato di strumenti (acustici ed elettrici) accordati secondo il sistema armonico occidentale, e strumenti etnici di tradizioni musicali con caratteristiche originarie di accordatura e modalità di esecuzione molto diverse dalle nostre (in questi brani compare il buzuki greco, ma nelle altre canzoni dell'album vengono usati anche l'ud arabo, lo shannaj indiano, il saz turco). Mauro Pagani, autore di tutte le musiche di questo disco, strumentista polivalente e responsabile del buon esito dell'album in fase di pre- e post-produzione, ci spiega come è riuscito ad amalgamare con successo una strumentazione così varia e apparentemente inconciliabile:

Il buzuki è accordato come le quattro corde più alte della chitarra, ma un tono sotto: quindi, partendo dal cantino, è re, la, fa, do. Io invece tendo ad usare due accordature: una completamente modale (partendo dall'alto è re, la, re, la: quindi, tonica, dominante, tonica, dominante), di cui le due corde più alte suonano all'unisono, e le corde più basse suonano all'ottava l'una con l'altra. L'altra accordatura è re, la, re, sol al basso, che è più interessante, perché praticamente ha due mondi tonali sovrapposti... in realtà, molta della musica etnica si suona in quella tonalità; se vuoi cambiare tonalità, riaccordi lo strumento. [...] Usando questo strumento, accordato in questo modo, si è potuto ottenere il passo, la pennata, le armonie, il suono, le corde simpatiche, queste cose qui... però accordato alla occidentale. Così abbiamo potuto mettere le tastiere sopra, eccetera. Poi, è ovvio che tutti gli altri strumenti, ad esempio l'ud (il liuto arabo), non avendo tasti, si può adattare. Il problema sono gli strumenti coi tasti; infatti, ho usato un pochino il saz, il nonno turco del buzuki, che è tastato e ha tutti quarti di tono, e allora su alcune cose si è potuto fare, su altre no. [32]

Come *Sidun*, anche *Creu za de mâ* è caratterizzata da un andamento armonico totalmente "aperto", in cui gli accordi sono costituiti solo dalla tonica e dalla dominante. Questa peculiarità compositiva corrisponde a un principio teorico ben preciso, illustratoci sempre dallo stesso Pagani: «Quasi sempre i quarti di tono, nelle musiche arabe e anche nella musica africana, sono intorno alle sensibili; quindi, il quarto di tono è sempre intorno al terzo grado e al settimo grado; anche intorno al quinto grado ci sono delle variazioni, perché anche il quinto grado in qualche modo è una sensibile... non è dichiarato, ma soprattutto dal punto di vista etnico è [considerato] una sensibile. [...] Allora, tu in che modo riesci a conciliare? Quando accompagni con gli strumenti temperati, eviti di mettere certe note. Quindi, se lavori sulle fondamentali, o sugli armonici fondamentali, e non tocchi le altre, permetti agli strumenti con i quarti di tono di integrarsi» [33].

#### 5. La svolta etnica: un nuovo stile?

*Creu za de mâ* è comunemente considerato l'album della "svolta etnica" di Fabrizio De André; ma in che termini possiamo considerare questo disco una vera svolta stilistica?

Il nuovo stile deandreiiano non si trova sicuramente nella poetica, né tantomeno nella tecnica vocale (qui come nella produzione discografica precedente, ci troviamo in presenza di un canto dall'ampiezza melodica molto ristretta, quasi un recitativo, che mette in evidenza, per usare una felice espressione di Roland Barthes, la famosa "grana della voce" di De André [34]), ma nelle scelte musicali più strettamente legate all'esperienza del collaboratore e coautore del disco, Mauro Pagani.

Come abbiamo visto nei casi esemplari di queste due canzoni, gli indizi di un'ispirazione "etnica" di *Creuza de mâ* si trovano, in primo luogo, nella struttura [35] dei brani (come abbiamo visto in *Sidun* e nella sua ispirazione alla canzone *chaâbi* algerina); nelle scale utilizzate (scala modale in *Sidun*, pentatonica in *Creuza*); nell'integrazione armonica tra mondo tonale e modale, attraverso un uso strategico del VI grado (come quel re# in *Sidun*, che appartiene sia al modo dorico di Fa# che alla scala minore melodica di Fa#) e di accordi di quinta vuoti, di per sé ambigui in quanto privi del III grado (sempre *Sidun*); nella vocalità corale, che può essere eterofonica (*Sidun*) ma avere anche una semplice funzione evocativo-imitativa (*Creuza*); infine, nel citazionismo musicale e nella presenza di elementi extra-musicali di sapore "popolare" (*Creuza*).

A questo vanno aggiunti il dialetto genovese [36] (che De André continuerà ad usare anche negli album successivi, insieme all'italiano e ai dialetti sardo e napoletano) che, a detta dell'autore, è un idioma più semplice da gestire, in quanto ricco di parole tronche e quindi più facilmente adattabile a una organizzazione rimica e strofica. In secondo luogo, l'accoglienza stabile di una strumentazione di origine etnica (integrata agli strumenti occidentali grazie agli escamotage compositivi e di accordatura che abbiamo visto) sia nelle registrazioni in studio che in concerto: una scelta stilistica che sopravvivrà nei due dischi successivi – il primo realizzato ancora con la collaborazione di Pagani (Le nuvole, Fonit Cetra 1990), il secondo composto a quattro mani con Ivano Fossati (Anime salve, Ricordi 1996) [37].

Inoltre, come afferma Goffredo Plastino, «Creu za de mâ è un momento cruciale non solo per la carriera musicale di De André, ma dà significato e chiude un'epoca, rappresentando un momento di passaggio, un chiaro "prima" e "dopo"» [Plastino 2003; p. 270]; esso si inserisce nel più ampio processo di "contaminazione" musicale in atto dalla prima metà degli anni Ottanta e promosso su scala mondiale da musicisti come Peter Gabriel, David Byrne e Paul Simon, ed è frutto di un lungo processo di gestazione, le cui origini si possono ricondurre alla seconda metà dei Settanta, quando Mauro Pagani, allontanatosi dall'esperienza progressive con la Premiata Forneria Marconi, pubblica il suo primo album solista (Mauro Pagani, Ascolto 1978), che contiene in nuce alcune di quelle suggestioni musicali di ispirazione balcanica e turca che ritroveremo poi anche in *Creu za de mâ* [38]. Da parte sua, De André sfrutta le nuove ambientazioni musicali per riscrivere la geografia dei suoi testi, nella ricerca non tanto di nuovi protagonisti -- l'attenzione per le componenti deboli della società e la critica alla società stessa sono elementi presenti sin dagli esordi, se pensiamo a canzoni come La città vecchia o Via del Campo – quanto di nuovi contesti da raccontare: emblematica in questo senso la figura della prostituta, che negli anni rimane una delle protagoniste costanti del canzoniere deandreaiano, ma che da ragazza della provincia italiana (Bocca di rosae Via del campo, entrambe pubblicate per la prima volta nel 1967) diventa donna africana prima (Jamin-a, 1984) e transessuale brasiliana poi (Prinçesa, 1996), offrendo così la possibilità al cantautore di aprire finestre su mondi e culture "altre" [39].

Al di là del fatto che la "musica mediterranea" contenuta in questo disco sia in realtà una rappresentazione fittizia, un "sincretismo artificiale" [Plastino 2003; p. 281] -- almeno quanto la "lingua franca" [Fabbri 2001] utilizzata nei testi delle canzoni – *Creu za de mâ* rappresenta un momento cruciale nella storia della canzone italiana, l'anticipazione di un nuovo genere musicale che solo negli anni Novanta troverà il riscontro del grande pubblico, inserendosi nel grande solco della cosiddetta world music.

Allegati: [Tavola 1](#) e [Tavola 2](#)

## Note

1. Sulla definizione di "musica mediterranea" e "mediterraneità" cfr. [Plastino 2003; 267–286].
2. L'album raggiunge solo la posizione n. 43 nella classifica degli album più venduti del 1984 ([www.hitparadeitalia.it](http://www.hitparadeitalia.it)), ma continuerà a vendere sul lungo corso.
3. David Byrne: «Quando un paese ha un artista capace di produrre un album come *Creuza de mâ* ha solo da andarne fiero»; citazione da Giuseppe Videtti, La discografia in Musica! Rock & altro, supplemento del quotidiano La Repubblica del 21 gennaio 1999.
4. Pur rimanendo una questione più complessa e di non facile definizione, studiosi e giornalisti sono concordi nell'individuare grosso modo quattro diverse 'fasi' della produzione discografica di De André, sulla base di osservazioni stilistiche sia musicali che testuali: una prima fase 'giovanile' (1960–1967), ispirata alla chanson francese e ad un gusto per la canzone folk; la fase dei concept-album (1968–1973), contraddistinti da arrangiamenti particolarmente ricchi (in gran parte ad opera di Gianpiero Riverberi e Nicola Piovani); il periodo anglo-americano (1975–1981), segnato dalla collaborazione con Francesco De Gregori e Massimo Bubola; infine, il periodo etnico (1984–1996), individuabile negli ultimi tre album in studio e nella collaborazione con Mauro Pagani e Ivano Fossati. Per approfondimenti cfr. Umberto Fiori, La canzone è un testo cantato. Parole e musica in De André, in AA.VV., Accordi eretici, Milano, Euresis, 1997–2001, pp. 145–154; Franco Fabbri, Il cantautore con due voci, ibid., pp. 155–167; Riccardo Bertocelli, a cura di, Belin, sei sicuro? Storia e canzoni di Fabrizio De André, Firenze, Giunti, 2003.
5. La griglia o schema grafico proposto in questa sede si ispira (pur con qualche adattamento) a quello utilizzato da Gianfranco Salvatore in Mogol-Battisti. L'alchimia del verso cantato. Arte e linguaggio della canzone moderna, Roma, Castelvecchi, 1997, pp. 139–187 e 196.
6. Il cambio di tempo viene indicato all'interno della casella-battuta, sulla sinistra e tra parentesi quadre.
7. L'edizione a stampa di riferimento è Fabrizio De André, Tutte le canzoni di De André, Milano, Mondadori, 1999. È importante ricordare che solitamente nella musica *popular*, e soprattutto nella canzone, le edizioni a stampa non sono intese come fedeli trascrizioni del documento sonoro, ma indicazioni essenziali e pratiche che hanno lo scopo di dare coordinate sommarie a chi, da dilettante, desidera cantare una canzone accompagnandosi con la chitarra o con la tastiera. Di solito si trovano quindi solo la linea melodica del canto e gli accordi per chitarra, con l'aggiunta della trascrizione (non sempre corretta) di alcuni passi salienti del brano in questione (ad esempio, la parte di uno strumento solista, o il riff principale della chitarra). Quello che presenterò con le Tavole 1 e 2, al contrario, è visualizzare la struttura della canzone nella sua interezza, così come appare nella registrazione originale – cioè la prima incisione in studio pubblicata per la prima volta su disco – cercando di individuarne le caratteristiche musicali essenziali: sequenza di accordi, fraseggi melodici, divisione strofica. Per fare questo mi sono quindi avvalsa dell'aiuto dell'edizione a stampa succitata, in cui tuttavia si sono rese necessarie integrazioni e correzioni.
8. La trascrizione è avvenuta sulla base del confronto di tre edizioni dei testi delle canzoni di De André. La prima è il libretto allegato al compact disc; poi abbiamo due edizioni importanti: Fabrizio De André. Come un'anomalia. Tutte le canzoni, saggio introduttivo e cura dei testi di Roberto Cotroneo, (Torino, Einaudi, 1999; pp. 214–215) e Fabrizio De André. I testi e gli spartiti di tutte le canzoni (Verona, Mondadori, 1999, pp. 54–56). Un'altra pubblicazione dei testi è contenuta nel saggio Fabrizio De André. Passaggi di tempo, da Carlo Martello a *Princesa*, di Dorian Fasoli, discografia a cura di Luciano Ceri (Roma, Edizioni Associate, 1999, pp. 234–236), che però riporta le versioni dei testi contenute nei libretti dei compact-disc. Segnaliamo per completezza la recente pubblicazione di De André. Tutte le canzoni, con DVD (Milano, Mondadori, 2006, pp. 247–249). La trascrizione ha seguito i seguenti criteri:
  - la vocale u turbata viene indicata con il segno di dieresì; ad esempio, lün-a ('luna'), nüa ('nuda'), furtün-a ('fortuna');
  - le vocali allungate vengono indicate con l'accento circonflesso; ad esempio, mâ ('mare'), câ ('casa'), mercôu ('mercato');
  - le vocali allungate portano sempre accento, e si trovano spesso per effetto di caduta della consonante che segue, come in respü ('respiro') e âtru ('altro'). Per indicare una vocale sia lunga che turbata, segniamo con dieresì e sottolineatura; ad esempio, sü ('sudore'), tambü ('tamburo');
  - le vocali a e o turbate si rendono rispettivamente con æ (pronuncia 'e' aperta) e eu (pronuncia 'eu' alla francese); ad esempio, fætu ('fatto'), scheuggi ('scogli'). Essi portano sempre accento di parola, tranne nel participio passato delle forme verbali; ad esempio, xeua ('volata');
  - a volte si rendono necessari degli accenti di guida ortofonica, come nella parola pigiàtela ('prendertela'). Essi sono sempre acuti, tranne nelle vocali 'e' e 'o', dove hanno anche la funzione di indicare la vocale aperta ('è) o chiusa ('é'). Quando 'i' ha valenza semiconsonantica metto accento ortofonico; ad esempio, béive ('bere'). Non si usano invece accenti ortofonici sulle forme apocopate; ad esempio, prixun ('prigione'), pruessiun ('processione'), pasciun ('passione');
  - il segno n- indica 'n' che subisce velarizzazione per effetto della vocale che precede, ma che non viene pronunciata staccata dall'ultima vocale. Poiché nel genovese questo segno è assunto a consuetudine grafica, lo rispettiamo; lo troviamo ad esempio in lün-a ('luna'), pin-a ('piena'). Con il segno scc invece si indica il suono 'sc' seguito da 'c' affricata, come in scciümma ('schiuma') e scciappe ('chiappe'). La 'c' affricata sorda sibilante è resa con ç, ad

esempio *çe* ('cielo'). La 's' sonora si rende con *z*, ad esempio *creuza* ('crocevia'). La 's' affricativa sonora intaccata da palataizzazione (come il francese *rouge*) è indicato con *x*; ad esempio *prixun* ('prigione'), *cùxia* ('cucita');

- i verbi della prima e della quarta coniugazione all'infinito presente in forma apocopata portano accento circonflesso sull'ultima sillaba; ad esempio, *mangià* ('mangiare'), *durmî* ('dormire'). I verbi della terza coniugazione non portano accento, ad esempio *cresce* ('crescere'). Il futuro semplice e il participio passato dei verbi portano accento grave sull'ultima sillaba, come *mangierà* ('mangerà' e 'mangiato') e *mandillà* ('ammantellato'). Nella coniugazione dell'indicativo presente del verbo 'avere' si mette accento grave (*ò, à, àn; 'ho', 'ha', 'hanno'*);
- la preposizione articolata in forma aferetica 'nte, 'nta, 'nti ('nel/nelle', 'nella', 'negli') non necessita dell'apostrofo, ma noi lo usiamo, poiché l'autore usa anche la forma originaria *inte, inta, inti*; lo stesso vale per 'nsce, 'nscia, 'nsci ('sul/sulle', 'sulla', 'sugli') e la locuzione 'ngiu a ('attorno a'). L'articolo indefinito *n, na* ('un', 'una') non ha bisogno di apostrofo perché già acquisito dalla tradizione in forma aferetica.
- La trascrizione e la traduzione dei testi rispettano, quando possibile, le scelte dell'autore; quando l'autore si è avvalso di una traduzione libera o poetica, abbiamo ritenuto opportuno un approfondimento con l'aiuto dei seguenti strumenti bibliografici, seguiti da abbreviazione:
  - Salvatore Battaglia, Grande dizionario della lingua italiana, Torino, UTET, 1995 (BAT);
  - Giovanni Casaccia, Dizionario genovese-italiano, Genova, Tipografia di Gaetano Schenone, 1876 (CAS);
  - Manlio Cortelazzo e Carla Marcato, Dizionario etimologico dei dialetti italiani, Torino, UTET, 1998 (CM);
  - Gaetano Frisoni, Dizionario genovese-italiano, Genova, A. Donath editore, 1910 (FRI);
  - Alfredo Gismondi, Nuovo vocabolario genovese-italiano, Genova, Tipografia fratelli Pagano, 1955 (GIS).
- 9. Da *ninno* (vezzeggiativo di 'bambino') (GIS) e *ninnà* ('cullare', 'tentennare'). Come il siciliano *nicu*, potrebbe derivare dall'italiano piccolo e dal latino *mica* ('briciola') (CM).
- 10. Maschile plurale, sta per 'figlioli' (FRI).
- 11. In realtà, *ninin* è un vezzeggiativo.
- 12. Tutte le edizioni traducono erroneamente 'modo'.
- 13. Tradotto imprecisamente in tutte le edizioni con 'figlio'.
- 14. Cfr. le edizioni presenti in: Fabrizio De André. Come un'anomalia. Tutte le canzoni, saggio introduttivo e cura dei testi di Roberto Cotroneo, (Torino, Einaudi, 1999; pp. 218-219); Fabrizio De André. I testi e gli spartiti di tutte le canzoni (Verona, Mondadori, 1999, pp. 242-245); Fabrizio De André. Passaggi di tempo, da Carlo Martello a Princesa, di D. Fasoli, discografia a cura di L. Ceri (Roma, Edizioni Associate, 1999, pp. 238-239); De André. Tutte le canzoni, con DVD (Milano, Mondadori, 2006, pp. 253-254).
- 15. De André aveva delle idee precise riguardo alla versione dal vivo delle sue canzoni. Pagani ne parla così: «Per Fabrizio un concerto era la ripetizione di uno schema che non doveva avere variabili [...]. Se cambiavo qualcosa, finito il concerto Fabrizio mi girava intorno e poi mi diceva: 'Ma lì, nell'introduzione di Sidun... che cosa è successo?' - 'Fabrizio, ho fatto una variazioncina, sai com'è!' - 'Sì, bella, eh! Però, hai presente quello che c'è sul disco? Era così bella! L'hai fatta tu, non ti dico di fare una cosa che ha fatto un altro, l'hai fatta tu! Allora fai quella lì, dai!'. Finiva sempre così» (da un'intervista radiofonica a Mauro Pagani, reperibile nel sito internet [www.radio24.it/ilbellodellavita/10](http://www.radio24.it/ilbellodellavita/10)).
- 16. Sulla musica *chaâbi* - che significa "popolare" - e l'importanza della figura di Mohamed El Anka nella definizione del genere cfr. alcuni ottimi siti Internet divulgativi come [www.webchaâbi.com](http://www.webchaâbi.com) oppure [www.algeriacolor.com](http://www.algeriacolor.com).
- 17. Da un'intervista a Mauro Pagani concessa all'Autrice presso lo studio di registrazione Next/Officine Meccaniche il 30 ottobre 2001, a Milano. Il testo integrale è contenuto in Vanna Lovato, Gli ultimi anni di Fabrizio De André. Analisi di un percorso musicale e poetico (1984-1996), tesi di laurea, relatore prof. Sergio Durante, Padova, a.a. 2000-2001, pp. 249-250. Si confronti anche con [Bertoncelli 2003; pp. 123-137].
- 18. Dall'ascolto di alcune composizioni *chaâbi* interpretate dal musicista e compositore Mohamed El Anka (1907-1978), possiamo notare chiaramente la presenza delle seguenti caratteristiche formali generali:
  - un'introduzione strumentale a carattere improvvisativo, eseguita solitamente con l'oud solo (con la funzione del tradizionale *taqsim* arabo);
  - una lunga sezione dedicata alla voce solista, che canta un testo di natura epico-narrativa accompagnandosi con uno strumento che segue la melodia vocale all'unisono. Solitamente il testo risulta suddiviso in strofe, accompagnate dalla ripetizione di brevi ponti strumentali eseguiti dall'oud solo o dall'orchestra;
  - una sezione finale in cui alla voce solista si aggiunge un coro;
  - una dinamica che procede da un incipit scarno e rarefatto, che va via via aumentando di intensità grazie al coinvolgimento graduale degli strumenti dell'orchestra, all'introduzione di elementi percussivi sempre più insistenti e alla comparsa del coro nella parte finale della composizione.
  - Grazie a questi pochi elementi formali è facile riconoscere la struttura stessa di *Sidun* (vedi anche Tavola 1). Per contro, la differenza più evidente - e affatto trascurabile - è la durata delle due tipologie di composizione: mentre una canzone *chaâbi* si estende generalmente fra i 15 e i 30 minuti, *Sidun* dura solo 6 minuti e 21 secondi. Ne risulta che *Sidun*, pur durando più del doppio rispetto allo standard di una canzone pop (la cui durata si aggira solitamente sui 3 minuti), presenta una forma "contratta" rispetto alla canzone *chaâbi*, ponendosi quindi come un efficace compromesso formale tra quest'ultima e la canzone pop.

19. Da Lovato V., op. cit., p. 252.
20. Il modo dorico è un modo minore caratterizzato dal VI grado maggiore. La scala di riferimento è quindi fa#, sol#, la, si, do#, re# (VI grado) e mi.
21. Questo tipo di notazione appartiene a una prassi diffusa negli spartiti di musica pop, con riferimento soprattutto allo strumento della chitarra moderna. Il 5 segnala che l'accordo è in realtà un bicordo 'vuoto', cioè un accordo in cui devono suonare solo il I (tonica) e il V grado (dominante).
22. Interpolazione cantata da De André, che non compare in nessuna edizione dei testi.
23. De André pronuncia 'de'.
24. Nell'incisione discografica De André pronuncia distintamente e 'nscia barca; tuttavia, tutte le edizioni dei testi concordano nel riportare e 'nta barca.
25. 'Proprietario di un podere, contadino benestante' (veneto, trentino, ladino centrale, friulano, lombardo, ticinese); 'padrone dell'imbarcazione, persona di grande autorità' (ligure, nel genovese). Probabilmente da collegare con le forme latine medievali baccones (rustici, agricolae, 'coloni'). Non sono mancate proposte di interpretazione basate sull'arabo baqqāl ('fruttivendolo'), nell'arabo d'Egitto 'pizzicagnolo', attraverso il turco (e di qui anche nelle lingue dei Balcani, ad esempio nel rumeno bacal, bacan, 'negoziante che vende al minuto vari prodotti alimentari') (CM).
26. Borsaiuolo, tagliaborse, colui che si ficca tra la folla per rubare borse, fazzoletti. Si dice mandillà da mandillo (fazzoletto, grande pezzuola per mettervi la spesa giornaliera) (CAS).
27. Per 'lepre di tegole' si intende il gatto (De André).
28. Qui per cantilena intendo un canto dalla linea melodica intensa e lirica simile a una ninna-nanna, secondo la definizione generica che ne dà Ellen T. Harris alla voce Cantilena (ii) in *The New Grove dictionary of music and musicians*, S. Sadie (cur.), 2. ed., Londra, Macmillan, 2001, V, p. 57.
29. Nelle note di copertina dell'album il brano viene citato come «Aria per gaida sola (Tracia) del gruppo strumentale diretto da Domna Samiou, per gentile concessione Emial-Greece».
30. In questa canzone, ogni frase melodica della sezione A (e affini) è costituita da due nuclei melodici di due battute ciascuno strettamente legati tra loro dalla ripetizione della stessa cellula ritmica e da corrispondenze testuali (rima e sintassi).
31. Ancora dalle note di copertina dell'album: «Grazie a Carla Manfredini, Nando della trattoria Mentana della Foce e a tutti i lavoratori del mercato del pesce di Piazza Cavour di Genova».
32. Da Lovato V., op. cit., pp. 247-248.
33. Op. cit., pp. 248-249.
34. Per grana della voce Barthes intende «lo spazio in cui una lingua incontra una voce», ovvero la dimensione in cui la musica (melodia) interagisce con il suono della lingua, al di là della sua funzione comunicativa. La grana della voce non è dunque solo il timbro, ma il modo unico e inconfondibile di una voce di 'portare' la parola [Barthes 2001; pp. 257-266].
35. Per struttura qui si intende la forma della composizione, individuabile grazie alla creazione delle griglie sul modello di Gianfranco Salvatore [1997] (cfr. nota 5).
36. Sul dialetto genovese usato da De André cfr. [Coveri 1996; pp. 18-20]. Afferma inoltre Rinaldo Riotta, gallerista genovese e amico di De André: "Le ultime canzoni che ha fatto, quelle in dialetto genovese, le sento un tantino manierate, un po' forzate nel dialetto. [De André] parla un dialetto genovese un po' elegante, che parlano le vecchie zie e le vecchie signore dell'alta borghesia. [...] Lui ha un dialetto genovese un po' sconcertante sotto questo aspetto" (dal lungometraggio di B. Bigoni e R. Giuffrida, Faber, 1999.)
37. Sulle problematiche autoriali di questo album rimandiamo a [Bertoncelli 2003] e [Scanzi 2006; pp. 186-193].
38. Alla realizzazione di questo disco contribuisce anche Demetrio Stratos e altri musicisti di area progressive rock.
39. Per una attenta analisi della figura della prostituta e, più in generale, della donna in De André, rimandiamo a Liana Nissim, Fabrizio De André, il rispettoso bardo della donna, in AA.VV., *Accordi eretici*, Milano, Euresis, 1997-2001, pp. 123-142.