

Sono troppo giovane per aver imparato ad ascoltare De André prima di *Creuza de mă*. E i miei genitori, che sono stati giovani prima che fosse stata creata per loro una categoria sociale, erano già troppo vecchi quando De André cantava del suonatore Jones. Mi scuso con i lettori per questo inizio autobiografico, di poco interesse se non per l'utilità di collocare il mio personale punto di vista, o meglio di ascolto, sulle musiche di cui parlerò tra breve.

Ha ragione R. Cotroneo quando ricorda che “in Fabrizio De André la fusione completa tra testo e musica è stata sempre lievemente inficiata, come fosse una aritmia creativa che diviene cifra”.<sup>1</sup> È sempre stata diffusa la strana convinzione che nell'arte di De André la musica non fosse tanto importante quanto le parole. La schitarrata da spiaggia, mezzo di diffusione di oralità secondaria che ha fatto la fortuna di molti fra i cantautori italiani, ha fatto sì che invece, fra una “pennata” e l'altra, si perdesse il lavoro compositivo geniale, ma spesso poco appariscente, delle celebri ballate dell'autore genovese. In quelle felici occasioni conviviali anche i testi, i cui versi pieni di meravigliosi giochi ritmici e fonici sono a volte di una bellezza straziante, diventavano spesso delle filastrocche da portare avanti fino alla fine. Così ho conosciuto la maggior parte delle canzoni di De André, e ho perso molto tempo prima di ascoltarne attentamente le versioni originali e spalancare le orecchie ad universi sonori eccezionali, fatti di mille timbri scelti ed intrecciati appositamente per colorare il flusso ordinato del tempo, la musica, su cui scandire tutte le sillabe di ogni parola.

Quella fra parole e musica appare, così, come una sinergia quasi irrinunciabile nell'opera di De André. Ciò è vero soprattutto a partire da *Non al denaro, non all'amore, né al cielo*, quando nel percorso artistico del cantautore “riguardo al lavoro musicale cambia tutto; si accentua fortemente un suo atteggiamento ricettivo e si circonda di musicisti con delle idee importanti”<sup>2</sup>.

Sembra che De André abbia sempre speso molte energie nella creazione di un universo sonoro che conferisse coesione ad ogni singolo album: il materiale musicale scelto, a volte anche disparato, si incontrava nella costituzione di un orizzonte sonoro da cui potessero fuoriuscire i brani, come se fosse l'unico fusto di un'infiorescenza, per recuperare l'immagine rinascimentale del florilegio musicale. L'atto di interpretazione di questi universi sonori costituisce i piani isotopici che fanno da sfondo all'immaginario degli ascoltatori: si producono così, con i suoni, i mondi fantastici dove le storie narrate accadono.

Se per immaginario musicale si intende “l'insieme di immagini che vengono associate ai timbri degli strumenti o alle melodie”, oppure, più precisamente, “le porzioni di cultura che l'ascoltatore richiama ogni qual volta incontra un suono e dona ad esso un senso che sembra appartenergli naturalmente”, allora i mondi inventati da De André sono immaginari “musicati”. Qui



## **Spaghetti country-western, valzerini e fratture psichedeliche. Ovvero: come i fantasmi di Spoon River, quando ebbero la voce, cantarono all'italiana\***

Stefano Jacoviello

non si ascolta mai banalmente il suono di ciò che viene detto con la parola, ma si costruisce con i suoni un discorso che racconta a suo modo ciò che sta accadendo nel mondo narrato in versi.

La costruzione di un universo sonoro che possa giocare con l'immaginario musicale, e contemporaneamente influisca fortemente su di esso, è evidente ad esempio in album come *Creuza de mă*, o *Anime Salve*, ove prorompe l'idea di un Mediterraneo “allargato”, che diverrà in seguito ideologia e mitologia per certa *world music* italiana: in virtù di alcune sincopi rassomiglianti, il Brasile, Capo Verde e il Maghreb diventano territori idealmente sconfinanti, mentre le polifonie sarde tendono la mano a quelle dell'Africa Occidentale. E in questo paesaggio sonoro la moglie di Anselmo e il pescatore di acciughe e stelle marine vivono le loro storie<sup>3</sup>.

Questo tipo di operazione creativa caratterizza fortemente anche *Non al denaro, non all'amore, né al cielo*<sup>4</sup>. Tuttavia in questo caso specifico siamo costretti a fare i conti con un'operazione altrettanto culturalmente creativa: la traduzione.

L'ipotesi di base è che De André, con Nicola Piovani, accanto alla traduzione/trasposizione delle poesie di Masters, che costituisce la parte linguistica del lavoro inerente alle canzoni in oggetto, abbia operato una traduzione musicale. Una traduzione bizzarra però, perché non individua un preciso testo di partenza, chiuso e definito da confini facilmente individuabili. Ciò che si tenta di tradurre è una porzione di cultura musicale popolare americana: il suono dell'America.

Se nei testi delle canzoni le tracce di americanità delle storie raccontate scompaiono per creare dei tipi universali, i resti rientrano nella musica, per narrare ancora un'epopea della lontana America.

Eppure non è più la sconosciuta America rurale in sé ad essere nei suoni, ma la sua rappresentazione nell'immaginario degli italiani. D'altra parte come potrebbe essere altrimenti?

Con questo saggio si vuole mostrare la meccanica del processo di traduzione del “suono dell’America” mediante la costituzione di un universo sonoro, e scoprire come questo possa configurarsi come immaginario musicale. Infine si vuole osservare come quest’ultimo possa diventare la base di partenza per musicare un immaginario proveniente da una narrazione letteraria, donandogli il suono: ovvero in che modo De André fa appello ad un immaginario *musicale* per crearne uno *musicato*. Vedremo inoltre come i nuovi elementi musicali acquisiti, accanto a quelli costitutivi dello stile proprio del cantautore genovese, interagiscono gradualmente con il testo verbale fino a provocare la frattura e la metamorfosi della forma strofica, generalmente funzionale alla narrazione, favorendo la scaturigine di espansioni narrative e mutamenti del punto di ascolto. La metodologia e gli strumenti che utilizzerò nell’analisi sono quelli elaborati dalla semiotica strutturale<sup>5</sup>: mi riferirò fundamentalmente agli scritti dedicati alla musica da N. Ruwet, a quelli di J.M. Lotman sulle dinamiche culturali, e alla mia elaborazione dei concetti della semiotica di A.J. Greimas per la loro applicazione all’analisi del testo musicale, con la speranza di rendere facilmente comprensibile il metalinguaggio semiotico, anche a costo di qualche semplificazione.<sup>6</sup> Proveremo così a capire come fu che i muti defunti della collina ebbero in dono la voce per raccontarsi alle orecchie del mondo, e lo fecero cantando “all’italiana”.

zione di un testo poetico, relegando la musica, almeno a livello formale, alla mera funzione di accompagnamento. A livello sociale invece la musica diventava per loro soprattutto la porta per accedere ai canali di comunicazione di massa - la radio, la televisione, e ovviamente la discografia - che cominciarono già ad essere preclusi alla poesia tradizionalmente intesa.

Ciò detto scagiona la conviviale schitarrata da colpe non sue, e la riporta al rango di antico e umano mezzo di diffusione della musica popolare.

La posizione più condivisa fra i critici e i giornalisti italiani, per cui il senso di una canzone sia fondamentale nelle sue parole, è curiosamente simmetrica a quella proposta da estetologi come Susanne K. Langer<sup>8</sup>, secondo cui la musica assorbirebbe il senso delle parole, o Boris de Schloezer<sup>9</sup>, per il quale la condizione ottimale di ascolto di una musica vocale sarebbe quella dell’ascoltatore che non comprende la lingua in cui è scritto il testo cantato. Le parole sarebbero quindi indifferenti, dato che il senso è tutto racchiuso nella musica che viene eseguita attraverso la loro vocalizzazione.

Sembra evidentemente necessario cercare una mediazione fra queste due posizioni. Altrimenti se fosse vera la prima ipotesi, quella che abbiamo identificato con la critica e la stampa italiana, De André non avrebbe deciso di scrivere canzoni e avrebbe potuto più semplicemente pubblicare una raccolta di poesie frutto del gioco stilistico della trasposizione, o trascrizione, delle originali composizioni di E.L. Masters: avrebbe insomma fatto lo scrittore<sup>10</sup>.

Se invece fosse vera la seconda ipotesi, allora non si capirebbe il motivo per cui per secoli e in tutte le culture del mondo l’uomo si sia messo a cantare delle parole, invece di evitare complicazioni metriche, vani sforzi nella ricerca del libretto giusto o del salmo da musicare. Non si comprenderebbe l’inutile desiderio di narrare un fatto di cronaca della comunità cantandolo, affinché venisse ricordato in modo efficace come se riaccadesse ogni volta “davanti alle orecchie” degli ascoltatori.

Si può acutamente osservare che, nella musica vocale, musica e parola interagiscono come due sistemi che possono addirittura parlare uno dell’altro. Per Ruwet la musica vocale “può apparire come un mezzo di cui l’uomo dispone per poter esprimere, altrimenti che mediante le parole, certe attitudini emozionali che sono le sue in presenza del linguaggio considerato come un tutto, dal disprezzo – “*Parole, parole, parole*” – alla glorificazione – “*Honneur des hommes, saint langage!*””<sup>11</sup>. In senso inverso “molte forme musicali arrivano a costituire tutti organici, esteticamente parlando, solo se si tiene conto del testo verbale”: questo succede per quei generi che considerano come carattere costitutivo l’articolazione linguistica dei versi che vanno a musicare, come ad esempio il mottetto o il madrigale, la polifonia fiamminga rinascimentale come le *chansons* di Josquin Desprez. Lo stesso succede con le canzoni di De André dove la

## 1. Musica e parola: la canzone come testo sincretico

Ho forse esagerato un po’ attribuendo alla schitarrata da spiaggia la colpa per cui il valore più specificamente musicale dell’opera di De André sia generalmente misconosciuto, in favore di una maggiore attenzione ai versi delle sue canzoni. Eppure è innegabile che in ciò sia riconoscibile un atteggiamento proprio della critica musicale italiana e della stampa che si occupano di musica leggera: di fronte a una canzone, si tende spesso a spostare l’attenzione sulla parola, capace più della musica di esprimere un messaggio. Probabilmente l’importanza attribuita al messaggio da comunicare, al “cosa ci vuol dire l’autore”, al suo valore politico che si trasforma in valore estetico, ha fatto sì che si affermasse l’attitudine a considerare i cantautori come dei poeti contemporanei, di cui difendere la nobiltà artistica supponendo che questa venisse rigettata dalla cultura “alta” per motivi di classe<sup>7</sup>.

La stessa attitudine preferiva lasciare più comodamente alla musica il senso dell’ineffabile, riservando così la possibilità di saper spiegare come, differentemente dalla poesia colta e difficile da interpretare, le canzoni potessero essere ad un tempo così semplici e così profonde.

È certamente questo atteggiamento della critica italiana che ha favorito, a partire dagli anni ’70, di seguito agli esordi di De André, la grande diffusione di “autori cantanti” che concentravano i loro sforzi nell’elabora-

forma strofica del testo verbale informa l'articolazione ritornellare della musica.

Per capire i modi di questa interazione, possiamo cominciare provando ad isolare strutturalmente musica e parola come due sistemi linguistici<sup>12</sup>. La musica e il linguaggio strutturano il continuum sonoro per mezzo di dispositivi diversi: la lingua usa sistemi di opposizioni distintive fra tratti fonetici, mentre la musica organizza gerarchie di altezze, durate, intensità e, ad un livello più superficiale, di timbri. Questi dispositivi, per dirla con N. Ruwet, "si situano a livelli differenti e possono essere attuati simultaneamente" - sul continuum sonoro - "senza che si creino interferenze. Perché un'opera vocale costituisca un tutto organico sul piano musicale, non è dunque necessario che le parole si riducano alla musica"<sup>13</sup>, e viceversa.

Possiamo quindi analizzare la musica e le parole separatamente: si possono isolare le parole dalla musica, come ha fatto Cotroneo curando la raccolta di tutti i testi di De André<sup>14</sup>, purificandole così da tutte le componenti emotive che con il senso del suono legano noi, che un tempo siamo comunque stati ascoltatori, alle canzoni della nostra vita, quelle che fanno da richiamo sonoro ai ricordi<sup>15</sup>. La canzone si riduce così a ciò che se ne può leggere.

Viceversa la musica può essere analizzata separatamente dalla parte verbale, rintracciandone l'articolazione della melodia, la struttura armonica, la scelta dei timbri per l'orchestrazione: ridurremmo così la canzone a ciò che se ne può ascoltare.

Non bisogna però mai dimenticare l'origine di queste due componenti: né musica, né poesia, ma canzone. "In via di principio, non vi è alcuna incompatibilità fra musica e linguaggio, è sempre possibile alle strutture musicali funzionare [...] senza interferire con le strutture linguistiche: o, se interferenze si producono, esse non sono mai indifferenti: la relazione musica-linguaggio è sempre *pertinente*"<sup>16</sup>.

Tuttavia, finché continueremo a concepire musica e parola come sistemi linguistici differenti, con le loro proprie strutture generali, che si oggettivano in processi particolari nelle singole opere in cui compaiono uno accanto all'altro, non potremo mai andare oltre l'analisi dei singoli casi: potremmo studiare come il senso di un verso si intreccia con quello di una frase musicale, ma non avremmo mai la possibilità di raggiungere una visione globale della canzone.

Per questo è necessario risolvere un problema di metodo, considerando la canzone, da un punto di vista semiotico, come un *testo*<sup>17</sup>: un universo chiuso di senso, costituito dall'insieme di relazioni sintattiche e semantiche degli elementi che lo compongono, articolabile su due piani - uno dell'espressione, e uno del contenuto. Sul piano dell'espressione andremo ad indagare l'articolazione della forma che individua la sostanza significante, attraverso cui il senso "viene al mondo" nella sua manifestazione. Sul piano del contenuto, invece, trove-



remo le forme in cui il senso si articola per omologia con quelle che si interdefiniscono sul piano dell'espressione. Il concetto è complesso, ma possiamo provare a spiegarlo più semplicemente con un esempio.

La superficie ghiacciata di uno specchio d'acqua è perfettamente piana ed indistinta, tanto da non poterla descrivere. La comparsa di una crepa su questa superficie, collocando un punto di vista, ci permette di distinguere una parte a destra ed una a sinistra della crepa, una più vicina al bordo dello specchio d'acqua e una orientata verso il centro. Queste opposizioni, che individuano solo posizioni logiche senza necessariamente richiamare alcun senso al di là di ciò che sono, costituiscono l'articolazione del piano dell'espressione. Ora, in base a dove il punto di vista è collocato, potremmo capire dove si trova colui che guarda questa crepa, e distinguere se può starsene tranquillo a guardare, nel caso in cui fosse a un passo dalla riva, oppure se nel caso contrario deve considerarsi in pericolo. Ecco che quelle che erano due anonime parti di piano, individuando l'articolazione della forma sul piano del contenuto, cominciano a vestirsi di aspetti relativi all'esperienza del mondo naturale (*la riva, il largo*), possono rimandare ad una situazione positiva o negativa, e cominciano a colorarsi dello stato d'animo che caratterizza la calma o il pericolo, fino a raccogliere in potenza il nucleo narrativo della storia di una tragedia, oppure della curiosa scoperta di un fenomeno naturale.

Infine, chi va alla deriva stando in piedi sulla lastra di ghiaccio potremmo essere noi! Questo effetto di senso può essere descritto con l'analisi delle strategie di enunciazione, quelle che presiedono alla "messa in discorso" delle articolazioni più profonde del senso. Facendo attenzione all'esempio dato, risulterà chiaro che, per far

scaturire il senso, la materia di cui è fatta la superficie che si rompe è del tutto indifferente, poiché siamo in grado di pensarla come forma che attraverso la sua struttura individua una sostanza.

Tornando ai nostri argomenti, la struttura di un testo narrativo vede il piano dell'espressione articolato secondo le forme del linguaggio verbale che articolano le forme della cultura sul piano del contenuto, permettendo così la generazione del senso.

Nel caso della canzone le cose si complicano un po': non ci sono più solo le forme del linguaggio verbale ad articolare il piano dell'espressione, ma anche quelle della musica. Ciò significa che la canzone è quello che in semiotica strutturale si definisce *testo sincretico*: diverse semiotiche, costituite da forme che individuano delle sostanze, articolano il piano dell'espressione, in relazione ad un'unica articolazione del piano del contenuto. Quale sarebbe quindi il passo in avanti?

La prospettiva teorica delle semiotiche sincretiche non considera più gli oggetti di analisi in relazione alla materia che li costituisce e ai canali percettivi impiegati per la sua trasmissione comunicativa, ma li definisce in base alle forme che articolano le diverse semiotiche sul piano dell'espressione del testo. Perciò una canzone, anche se è fatta di suoni e interessa solo il canale uditivo, non è più soltanto "musica".

Come faceva già notare Ruwet, i suoni vengono articolati secondo due forme, due strutture diverse che ne organizzano i tratti distintivi secondo diversi sistemi di relazione: abbiamo quindi da una parte la musica, e dall'altra il linguaggio verbale, ognuno con la sua fonologia, la sua sintassi, la sua grammatica, le sue funzioni semantiche. Ambedue convergono però verso un'unica articolazione del piano del contenuto, un'unica forma del senso. La semiotica greimasiana ha prodotto uno strumento logico-analitico, il percorso generativo, in grado di evidenziare tutte le fasi di articolazione della generazione del senso: il processo che, partendo dall'articolazione delle strutture più profonde, sintattiche e semantiche, e passando per quello del discorso, porta il senso "in superficie", al livello della manifestazione.

Il lavoro del semiologo sta nel capire la dinamica per cui le articolazioni di un piano dell'espressione, fatte di intervalli melodici, configurazioni ritmiche, timbri, possano essere in relazione con le articolazioni del piano del contenuto, a vari livelli di profondità, costituendo così il senso della musica. Non dobbiamo scoprire "cosa significa" il testo, operazione lasciata al buon *savoir faire* di ogni analista, ma "come significa".

Per fare questo, dopo aver ridato alla musica la possibilità teorica di avere un senso, riservandogli lo stesso trattamento di ogni fatto di cultura<sup>18</sup>, e dopo aver concepito la canzone in quanto testo costituito da un complesso meccanismo composto di musica e parole interrelate a livello locale e globale, c'è bisogno di fare ancora un passo in più nel percorso teorico. È necessario arrivare a pensare che la musica possa essere analizzata semioti-

camente secondo le categorie del "discorso", intendendo questo termine nell'ottica teorica greimasiana.<sup>19</sup>

È a questo livello che gli intervalli, le configurazioni ritmiche, i timbri, le progressioni armoniche cominciano a rendere effetti spaziali, cambiamenti del punto di ascolto, e iniziano a "vestirsi" di elementi interpretabili in quanto somiglianti ad oggetti dell'esperienza di un mondo naturale. Nascono così le figure del discorso musicale, che non sono ascrivibili ad un dizionario delle forme, fissato convenzionalmente e culturalmente condiviso, ma vengono a formarsi nell'ambito di ogni testo, attraverso la relazione degli elementi sui due piani. Nei testi sincretici le relazioni fra le varie semiotiche sul piano dell'espressione istituiscono un dispositivo di rimandi e ridondanze tale che è più facile investire di un senso figurativo anche le configurazioni più astratte del piano dell'espressione.

Le figure del discorso musicale garantiscono la semantica della musica. Inoltre, prese singolarmente nella loro complessità strutturale, le strategie discorsive che producono queste figure sono in grado di costituire uno stile, capace di viaggiare da un testo all'altro, nello stesso o in più ambiti culturali, laddove si sottopongano ad un processo di traduzione. In questo modo le figure del discorso musicale di un testo diventano elementi di un immaginario musicale culturalmente condiviso.

## 2. La traduzione: da universo di suoni ad immaginario musicale

Nel 1968, a De André capita di rileggere l'*Antologia di Spoon River*, e ne rimane ancora colpito: "riscontrai in quei personaggi qualcosa di noi, mi parve che in quella collina popolata di morti si parlasse il linguaggio di una verità che i vivi non possono esprimere"<sup>20</sup>. Quindi De André cerca e trova due compagni, Nicola Piovani e Giuseppe Bentivoglio, per imbarcarsi in un'entusiasmante avventura artistica: tradurre in una serie di canzoni quel "linguaggio della verità" parlato dai fantasmi letterari di quei morti americani.

È ovvio che qui, con il termine "linguaggio" non ci stiamo riferendo semplicemente al modo di esprimersi linguisticamente, ma al modo di esprimere linguisticamente un sistema di valori, di conoscenze: una cultura. Intendiamo il linguaggio come strumento di espressione e, allo stesso tempo, risultato dell'articolazione della cultura.

Tradurre significa riuscire a descrivere con il proprio linguaggio il sistema culturale altrui. È condizione necessaria quindi che ci siano almeno due sistemi culturali, definiti da un confine che li divide, e che si riconoscano come uno "l'altrui" dell'altro. La traduzione è dunque il processo per cui gli elementi di un sistema passano attraverso il confine e si integrano nell'altro sistema secondo nuove regole: il sistema ospite descrive l'oggetto acquisito per mezzo delle sue categorie, le stesse che costituiscono la sua articolazione e lo definiscono in quanto sistema. Così l'elemento estraneo diventa familiare, si

trasforma da extrasistemico in sistematico. Dopo quest'operazione il sistema ospite è mutato: acquisendo un elemento in più ha cambiato i suoi equilibri interni.

Ogni volta che avviene un incontro fra culture si costruisce un'immagine dell'altro in cui ritrovare il riflesso utopistico di noi stessi; e il processo è reciproco. Costruiamo l'immagine dell'altro con il nostro linguaggio, e quindi con i nostri modi di organizzazione del senso, con le categorie del nostro sistema culturale.

Secondo Lotman: "Nella comunicazione fra un ricevente e un trasmittente che non si identificano, le 'personalità' dei partecipanti all'atto comunicativo si possono considerare come un complesso di codici non adeguati, che hanno però dei tratti comuni. La sfera di intersecazione di questi codici assicura il livello necessario di comprensione minima. La sfera di non intersecazione determina la necessità di stabilire un'equivalenza fra elementi diversi e pone le basi per la traduzione"<sup>21</sup>. Il livello di traducibilità possibile fra i due sistemi culturali ci permette di prevedere le trasformazioni che avverranno<sup>22</sup>.

Se la traduzione è quindi un processo destinato a ciò che dell' "altro" non possiamo esprimere con i nostri mezzi, la condizione necessaria perché questo si realizzi è che ci sia una sfera di intersecazione, un piccolo insieme di tratti comuni che funzioni da pietra angolare, o da vivaio germinale per ricostruire il sistema altrui con le proprie categorie, modificandole in corso d'opera e adattandole agli elementi culturali che vengono ospitati.

Bisogna però considerare che l'interpretazione di un oggetto extrasistemico da parte di un'altra struttura pensante presuppone una quasi abolizione della sua informatività interna. Proviamo a pensare a quando si ascolta una lingua straniera di cui si sa pochissimo: si tenta di riarticolare i suoni in base alle poche conoscenze di cui si è

provvisi per rintracciare le parole di cui si conosce il senso. Finché il nostro vocabolario rimane limitato, non ci rimane che tentare di intuire il senso dei suoni che si ascoltano, inventandolo. Allora, ragionando in termini semiotici, l'attività di traduzione consiste nel sistematizzare il più rigidamente possibile l'elemento estraneo acquisito, descrivendone la struttura più elementare del senso, per poi aggiungere gradualmente nuova informatività (ciò che si indica abbastanza largamente con il termine "connotazione", le varie accezioni e i sensi figurati con cui il nuovo elemento viene utilizzato per esprimersi). Anche se la struttura della significazione musicale è ovviamente diversa da quella specifica delle lingue naturali, la dinamica generale della traduzione è analoga.

Posto quindi che la musica abbia un senso legato al grado di sistematicità di ogni sua articolazione all'interno del testo musicale, possiamo supporre che la sua traduzione possa avvenire prima riducendola alle sue strutture più "vuote" (sequenze di intervalli, di accordi, configurazioni ritmiche e metriche, timbri, natura fricativa o percussiva della produzione sonora), per poi rivestirla di un senso nuovo attraverso la nuova messa in discorso.

Secondo questa dinamica, le figure del discorso musicale di una cultura di partenza, da considerare come oggetti asistematici costituenti un universo di suoni, possono passare in un altro sistema culturale e guadagnare un senso nuovo, a volte anche perdendo quello originale. La sistematizzazione dei nuovi elementi tradotti andrà a costituire l'immaginario musicale che rimanda alla cultura altra: potremmo dire "il suono degli altri". Al semiologo non rimane allora che sedersi a cavalcioni sul confine e, con un piede di là e uno di qua, stare lì fermo a guardare le cose che passano.

### 3. Tradurre l'America: l'invenzione di un immaginario musicale

Per tradurre in canzoni il mondo di Spoon River, la sua cultura e il suo sistema di valori, a De André, Piovani e Bentivoglio le parole non bastano: per rendere simbolicamente efficaci i discorsi dei fantasmi della collina, per farli parlare come se fossero eternamente vivi, c'è bisogno di riportarne anche il suono. E bisogna farlo "in italiano", affinché il pubblico possa intenderli e lasciarsene conquistare<sup>23</sup>.

Per farlo è necessario fare appello a quella sfera di intersecazione di cui parla Lotman, costituita dagli elementi dell'immaginario culturale italiano che rimandano ai suoni dell'America, dell'epopea dei suoi padri fondatori, responsabili di quei valori e quel modo di vivere di cui le lapidi di Spoon River sono testimoni.

Proprio in quegli anni c'era qualcuno che aveva già descritto in italiano l'epopea americana, riscuotendo un notevole successo: i film di Sergio Leone *Per un pugno di dollari* (1964), *Per un dollaro in più* (1965), *Il buono, il brutto e il cattivo* (1966), e infine *C'era una volta il West* (1968) rac-



contavano in italiano il mito di fondazione americano, costruendone una rappresentazione culturale popolare, fatta di panorami, di volti, di nomi comuni che diventavano nomi di persona (il Biondo, Sentenza, l'Indio, Harmonica, Cheyenne, ecc.), di situazioni e, non secondariamente, di suoni.

È curioso che, accusato dalla produzione giapponese di A. Kurosawa di aver copiato illegalmente il plot di *La sfida del samurai* (*Kojimbo*, 1961) per il suo primo film del filone spaghetti-western, lo stesso Leone abbia dichiarato che il suo voleva essere un tentativo di tradurre in italiano la storia del film giapponese. “Si diceva che il film era stato ispirato da un romanzetto ‘giallo’ americano<sup>24</sup>. Kurosawa lo aveva plasmato e rimodellato con maschere grottesche e una cadenza marziale: ecco i samurai. Vidi il film e subito mi venne la voglia di spogliare quei ‘burattini’ e dopo averli reinventati cow-boy, rifar loro attraversare di gran fretta l’oceano e riportarli in patria. Era quella la provocazione. Ma c’era un’altra cosa. Dovevo trovare una ragione in *me stesso* – non essendo mai vissuto in quell’ambiente. Dovevo trovare una ragione all’interno della mia cultura”<sup>25</sup>.

Quando Leone pensava al personaggio del cow-boy non si riferiva all’equivalente dell’eroe mitico di John Ford, incarnato da John Wayne in *Ombre Rosse* (*Stage Coach*, 1939). “L’eroe fordiano è un eroe demonico, un distributore di destini, proteso verso una certa meta, ritornare a casa o in patria, compiere una lunga e perigliosa ricerca, o raggiungere la Città Celeste, o la terra promessa”<sup>26</sup>. Questo modello di eroe, secondo G. Deleuze, definisce per il cinema classico americano la “grande forma dell’immagine azione” (*SaS*)<sup>27</sup>: dal punto di vista formale della narrazione, questo eroe è colui che con il suo agire è in grado di riportare la situazione all’equilibrio rotto da un precedente danneggiamento, e condurla ad un livello progredito rispetto allo stadio iniziale, proiettando la storia verso un futuro migliore. L’eroe dell’epica americana è un soggetto definito dall’azione sentita come un obbligo trascendente, un dovere mitico da adempiere, un grande fine da perseguire: ad esempio, la costruzione di una nuova Patria, lo spostamento in avanti della frontiera fino al Pacifico<sup>28</sup>.

Gli eroi di Leone invece sono solo dei vagabondi sconclusionati, destinati prima o poi alla morte. Come le maschere della Commedia dell’Arte, le loro azioni hanno corta gittata e sono sottomesse alle pulsioni corporee: nei film della “trilogia del dollaro” il Cattivo e il Biondo si lavano nelle vasche che trovano a disposizione, a volte dopo aver tirato fuori il morto rimastovi a bagno, e in *C’era una volta il West* il bandito Cheyenne entra in ogni luogo prima di tutto per bere o per mangiare a scrocco.

Se nei film di Ford gli eroi si definiscono Americani per mezzo dell’azione, i personaggi di Leone ritornano ad essere legati alle loro radici, di fronte alle quali oscillano fra il desiderio e la repulsione, quando non sono state loro definitivamente negate: sono spesso “figli di

puttana”, se ne intuisce l’etnia ma non se ne conosce la provenienza, e quasi mai i cognomi. Gli unici ad avere un nome e una provenienza sono gli irlandesi McBain di *C’era una volta il West*, di cui la protagonista Jill, ex-prostituta di New Orleans, prende il nome e con esso il progetto di costruzione di una stazione ferroviaria. Jill diventa così l’eroina della nuova America, fondata sulla democrazia e l’investimento del capitale, e la sua azione relega l’epica dei cow-boys ad un passato da narrare.<sup>29</sup> Il “codice virile” degli eroi fordiani li fa apparire integerrimi come quelli omerici. I personaggi di Leone invece si comportano secondo una caricatura del codice virile, e la trasgressione delle sue norme mostra tutta la debolezza che rende umani gli eroi. L’amore è meschina pulsione sessuale per i cattivi, mentre per i buoni è qualcosa di impossibile da realizzare, non per lasciare però il passo ai “grandi fini”, ma perché lo si smaschera nella sua miseria di passione umana. L’amore mitologico, che negli eroi americani esiste a volte tramite la sua interdizione, nei film western italiani scompare, lasciando il posto ad un più schietto e ingenuo affetto, che vive fugacemente nell’occasione di ogni incontro.

Ed è lo stesso amore istantaneo che, sulle rive dello Spoon, si esaurisce per Fiddler Jones nel fruscio delle gonne, o finisce sulle labbra del malato di cuore; l’amore rimirato dal chimico, sognato e teorizzato ma mai esperito: un amore che può diventare eterno solo nel ricordo inventato di un mito, o nella testimonianza di una lapide.

Piuttosto che dall’epica classica americana, per i suoi cowboys Leone trae spunto dai personaggi di Howard Hawks: gli sceriffi incarnati da John Wayne, Dean Martin e Ricky Nelson in *Un dollaro d’onore* (*Rio Bravo*, 1954). Applicando al western il modello della commedia, i cattivi non sono più davvero tali, e quando li si incontra non è più necessario arrivare alla loro eliminazione fisica: se qualcuno muore ciò dipende solo dalle circostanze. Riprendendo Deleuze, per questi personaggi ogni azione non è mai risolutiva, e la situazione che da essa deriva li costringe ad un’azione successiva<sup>30</sup>.

Alla reiterazione dell’azione, propria della commedia, Leone aggiunge un senso di degenerazione<sup>31</sup>: ogni azione scandisce ritmicamente un percorso ineluttabilmente rivolto verso la morte.

Lo stesso senso di terminatività lo si ha leggendo le poesie dell’Antologia, in cui il silenzio che succede alla lettura dell’ultimo verso di ogni pagina ripresenta ritmicamente l’idea della morte come fine del tempo raccontato, per poi farci tornare indietro, alla pagina seguente, di nuovo ad un passo dall’attimo terminale: quelle scritte sulle lapidi sono sempre “le ultime parole”.

A livello narrativo, nel cinema western classico il duello è la prova decisiva, quella finale, che determina la risoluzione delle controversie con l’eliminazione del nemico, e con essa la soppressione ontologica del Male: l’eroe e l’antagonista sono posti uno di fronte all’altro, agli estremi di una linea immaginaria, e la caduta di

uno dei due permetterà a questa linea del destino di estendersi all'infinito verso l'orizzonte.

Nei film di Leone i duelli avvengono in un'arena, sotto lo sguardo di tutti coloro che vi partecipano, solitamente disposti in modo circolare. Non sono più prove decisive poiché non risolvono niente, ma fungono da preludio ad altri duelli senza che si lasci intravedere una meta finale. Il duello nel cinema di Leone diventa una danza della morte, a cui assiste, per una volta, anche una tribuna di lapidi e croci<sup>32</sup>. E da prova decisiva per i personaggi della storia narrata, i duelli si trasformano in prova qualificante per lo spettatore, il quale, nel guardarli, apprende tutti i codici di rappresentazione dell'epopea del West. Sergio Leone lascia lo spettacolo grottesco della fine del mito del West allo sguardo dello spettatore in tribuna, come se gli eroi ormai degenerati fossero dei gladiatori destinati comunque a morire, portando via con sé tutto il loro mondo.

Anche a Spoon River la morte non risolve nulla, e spesso alcuni personaggi osservano la morte di altri, come se questa avvenisse nell'arena del villaggio. La reiterazione di ciascun racconto di morte, però, ci serve a ricostruire il mondo immaginario dove sono trascorse le vite di coloro che sono deposti sotto le lapidi.

Negli stessi modi, la rappresentazione del West allestita nei film di Leone, e concentrata nell'attimo del duello, crea nella più larga cultura popolare italiana l'immaginario che descrive il passato mitico e perduto della storia americana.

In ogni duello girato da Leone la morte viene danzata, dilazionata in mille spasmi e sguardi scanditi dalla musica: è questo il momento in cui il suono si aggiunge alle immagini della storia senza testimoni dell'America raccontata agli italiani; è questo il luogo dove si viene a creare l'immaginario sonoro dell'America che si può solo ricordare.

Tanto più perché Leone, nel racconto di immagini e suoni, tende a usare lo stile del melodramma. Dice Clint Eastwood, protagonista di tre dei suoi film: "Sergio Leone sentiva che il suono era molto importante, circa il 40% del film... Leone mette una colonna sonora molto operistica, un sacco di trombe, e poi all'improvviso, 'boom'! Fa piombare il silenzio e restano i cavalli che sbuffano, e cose così. È molto efficace"<sup>33</sup>.

Ed è efficace proprio perché degli elementi extrasistemici, provenienti da un universo sonoro che non ci appartiene, vengono messi a sistema in un testo, acquisendo un senso e diventando figure che rimandano a un unico mondo immaginario in cui i suoni degli altri si mescolano ai nostri. Basti pensare che dopo questi film anche il marranzano, strumento popolare tipico della cultura siciliana, riesce a dare l'idea del West, se unito ritmicamente e armonicamente ai suoni degli spari, ai borbottii del coro, alla chitarra elettrica, alla steel guitar, al banjo, al charleston, e ai timpani suonati come se fossero gli zoccoli di un cavallo al galoppo.

L'artefice di quest'operazione di traduzione-invenzione

è il celebre compositore Ennio Morricone: il successo mondiale di queste colonne sonore anche una volta separate dalle immagini a cui sono legate è testimonianza del loro potere evocativo, della loro capacità di descrivere qualcos'altro, che bizzarramente in realtà non esiste. In altre parole della coerenza del testo musicale che, grazie alla pertinenza delle relazioni fra gli elementi che compongono i suoi piani isotopici, è responsabile della sua efficacia simbolica<sup>34</sup>.

Poste le premesse teoriche esposte sopra, proviamo ad osservare da vicino il processo di traduzione, partendo proprio dal brano più celebre, quello che potremmo considerare la pietra angolare per la costruzione della struttura dell'immaginario sonoro: il solo di tromba che accompagna il duello finale fra il cowboy e il criminale messicano in *Per un pugno di dollari*. Da questo momento in poi il modello melodico infarcito di melismi che articolano nel tempo le tensioni di un intervallo di quinta, suonato da una tromba, sarà associato inseparabilmente all'immagine del duello fra pistoleri.

Il punto di partenza di questa traslazione/traduzione è proprio un tema della colonna sonora che Dimitri Tiomkin scrisse per il film di Hawks *Un dollaro d'onore*: un gruppo di mariachi suona questa melodia alla tromba accompagnandola con le chitarre. È un lamento funebre dedicato allo sceriffo Chance (J. Wayne) e ai suoi aiutanti a guardia della prigioniera cittadina. Colorado, uno dei vicesceriffi, interpretato da R. Nelson, spiega ai suoi compagni: "Si chiama il *deguello*, il canto della morte. I messicani la suonarono per quelli del Texas, dopo averli imbottigliati ad Alamo"<sup>35</sup>.

Già Tiomkin trae spunto da un tema mariachi per scrivere una melodia originale arrangiata usando le forme musicali tipiche di quella cultura tradizionale: e questa è già una prima forma di traduzione. Morricone in seguito prende questo "oggetto sonoro" che è già diventato | il canto funebre messicano |, ne mantiene la scansione ritmica e gli elementi distintivi della struttura melodica (pur riempiendola di melismi), lascia intatta quella armonica, lascia la parte del canto al timbro della tromba e aggiunge il coro, gli archi e le percussioni per modulare la tensione dell'ascolto con un crescendo di intensità. Gli elementi melodici, ritmici, armonici e timbrici, rilevati come forme del piano dell'espressione musicale e raccolti in un unico fascio<sup>36</sup>, costituiscono con le loro configurazioni le condizioni strutturali per la manifestazione dell'identità di una figura del discorso musicale. Questa identità sarà tanto forte che Morricone dovrà tornare ad utilizzare gli ottoni per eseguire il tema che indica il duello finale persino in *C'era una volta il West*, le cui partiture sono caratterizzate da ben altri timbri. Il compositore italiano si sentirà per anni schiavo del *deguello*. Ciò che qui ci interessa, però, è la dinamica del processo di traduzione del senso della musica: un elemento che appartiene ad un'altra cultura musicale, il tradizionale messicano, è stato ridotto alla sua struttura melodica, armonica e timbrica; una volta ospitato

nell'universo culturale italiano è stato sistematicizzato, ridotto alle norme della nostra grammatica musicale per poterlo descrivere, per poterlo ospitare, e di conseguenza utilizzare per esprimere le passioni nel modo in cui la nostra cultura le articola.

La musica dei western classici era piena di suoni sinfonici, grandi temi orchestrali melodizzati dalle sezioni dei corni. Morricone, sotto la spinta di Leone, cancella questi connotati e ricrea per il West una musica concreta, fatta di rumori che hanno lo stesso diritto di cittadinanza delle melodie popolari. Queste, a loro volta, mantengono il loro senso originale e identificano i personaggi: Maurine McBain canta il tradizionale irlandese *Danny Boy* prima di essere uccisa all'inizio di *C'era una volta il West*.

A livello processuale, la musica americana diventa uno stilema, che viene svuotato e nuovamente riempito di senso secondo la struttura della cultura musicale italiana. È interessante notare che la traduzione non avviene soltanto trasportando "al di qua" del confine alcuni elementi extrasistemati, ma anche lanciando "al di là" di esso alcune forme tipiche della nostra cultura musicale. Concentrandoci sul film del 1968, non solo possiamo rilevare il dispositivo narrativo tipico del melodramma che associa ad ogni personaggio una melodia, che si unirà alle altre nel contrappunto del coro sul finale dell'ultimo atto (è quello che succede nel duello fra Frank e Harmonica). Ma possiamo anche notare che il tema principale del film, *As a judgment*, è formalmente concepito come un italianissimo adagio barocco per archi e strumento solista<sup>37</sup>, per poi diventare il roboante tema del duello finale con coro, orchestra e chitarra elettrica dal suono saturato a fare da solista. Per non parlare poi della cantabilità del *Tema di Jill* affidata alla voce soprano di Edda Dell'Orso, che Piovani e De André terranno come riferimento fondamentale per il loro lavoro.

È proprio questo brano musicale ad accompagnare lo schiudersi degli occhi della donna di New Orleans prima sulla stazione di Flagstone, piccolo villaggio di frontiera brulicante di gente, e poi sui panorami della Monument Valley. L'introduzione del *Tema di Jill*, accennata da una melodia armonizzata per terze e suonata all'unisono da un clavicembalo e una celesta su un pedale di archi, sarà un ottimo spunto per Piovani e De André per la scelta dei suoni con cui introdurre *Il suonatore Jones*, e porre il finale epitaffio musicale all'epopea degli abitanti di Spoon River.

E il Tema di Jill ha già fatto da epitaffio all'epopea americana sul finale di *C'era una volta il West*, accompagnando verso l'orizzonte, in profondità di campo, l'ultimo eroe destinato a svanire, mentre in campo medio la ferrovia è arrivata nel punto in cui nascerà il villaggio di Sweet Water. Mentre "il West" scompare e i sepolcri del ricordo immaginato si richiudono, la musica suona trionfale, con le vertiginose altezze del canto del soprano, per rimanere impressa come memoria sonora di un mondo remoto.



#### 4. Dare la voce ai fantasmi: un immaginario musicato

Veniamo dunque all'oggetto centrale della nostra analisi. Che De André e Piovani per dare il suono al villaggio di Spoon River si siano riferiti alle musiche che avevano narrato il West, facendogli da lapide, è un'ipotesi che viene supportata non solo da citazioni e riferimenti disseminati lungo tutti i brani del disco. C'è anche il fatto storico: fra i musicisti chiamati per la sua realizzazione c'è anche lo stesso coro diretto da Alessandro Alessandroni, l'uomo del celebre fischio dei temi di Morricone, oltre che chitarrista per la colonna sonora di *Per un pugno di dollari*, insieme alla voce "feticcio" di Edda Dell'Orso. Da parte di De André c'è anche il precedente della *Ballata degli impiccati*<sup>38</sup>, scritta già con G. Bentivoglio, che si richiama nell'arrangiamento al sound degli spaghetti-western morriconiani, con la tromba mariachi, le chitarre folk e le particolari configurazioni ritmiche ai bongos.

Chiaramente i nostri autori non si fermano qui, ma pescano a piene mani dal sound originale di certa musica americana: prima di tutto il country, nella sua versione *blue grass* e *honky tonk*, e in quella riletta da un gruppo come i Byrds, affacciatisi anche alla psichedelia per merito del loro componente David Crosby. E poi c'è il folk, con i suoi timbri e il tipico stile delle sue ballate. E ancora i suoni del progressive rock degli anni '60, con i suoi esperimenti di sovraincisione e spazializzazione del suono, gli assolo di batteria e organo, le digressioni che crescono sulle fratture della classica forma canzone.

A questi stilemi si aggiunge ciò che già aveva caratterizzato i precedenti lavori di De André, soprattutto gli elementi della antica ballata di derivazione anglo-irlandese, ascoltabili ad esempio in *Leggenda di Natale*<sup>39</sup>, e quelli della tradizione popolare italiana che contrassegnano l'album *Vol. 3*<sup>40</sup>.



Non si tratta però qui di suonare “*in stile*”, o di fare un disco che suoni come un progressive rock italiano. Una *bonne distance* separa questi suoni dai compositori, che si permettono di utilizzarli come tessere di un mosaico per farli diventare altro da loro.

L'aspetto interessante del lavoro creativo di De André e Piovani sta, infatti, nel raccogliere in un unico universo sonoro questi suoni dalle provenienze più disparate; metterli a sistema creando così, attraverso la procedura di testualizzazione, un immaginario sonoro; infine, utilizzare il senso di questi suoni per costruire dei testi sincretici, le canzoni, in cui la musica costituisce la scenografia sonora su cui gli attori, divenuti tipi astratti rispetto agli originali di Masters, parlano attraverso i nuovi versi per raccontare un'esistenza esemplare.

È così che Piovani e De André donano il suono all'immaginario di Spoon River, musicandolo. Il discorso dei suoni garantisce anche la coesione testuale dell'intero album, che assume la forma della suite. Escluso *il Suonatore Jones* e *Un Ottico*, che mostrano in modi diversi una coesione testuale interna molto forte, gli altri brani del disco necessiterebbero di un altro arrangiamento per uscirne: è successo così a *Un Giudice*, ad esempio. Con l'analisi ci accorgeremo facilmente che gli arrangiamenti originali perderebbero la loro funzione discorsiva qualora i brani venissero isolati, ed è per questo che probabilmente De André non li inserì nelle scalette dei suoi concerti: questi brani vanno suonati in ordine e senza interruzione dall'inizio alla fine. Questa caratteristica peculiare ci suggerisce che, pur essendo per le categorie del mercato un disco “pop”, questo lavoro è davvero qualcosa di più.

Nell'introduzione di *Dormono sulla collina*, si ascoltano subito i timbri “western”: i mandolini, la chitarra elettrica, il cluster in tessitura alta degli archi in crescendo che commenta tutte le scene di tensione nei film di Leone, il rullante, le campane. Mentre il clavicembalo modula il tema secondo le successioni armoniche in cui è riconoscibile lo stile compositivo di Piovani: Do minore/Mi bemolle minore/Re minore/La minore.

Come l'introduzione di qualsiasi suite di brani, la prima canzone allestisce lo strumentario necessario all'ascoltatore per comprendere il discorso del testo musicale. Non vengono presentati soltanto elementi timbrici, cui si affida gran parte delle funzioni evocative che rimandano ad un mondo esterno ai confini del testo; ma anche elementi sintattici e grammaticali, come ad esempio la progressione armonica di terza minore, che ritroveremo più avanti in altri brani, con funzione anaforica che garantisce la coesione del testo nella sua globalità.

In *Dormono sulla collina* accompagnano la voce di De André i timbri della steel guitar, della slide guitar, e poi l'oboe, i flauti dritti e traversi, gli arghilofoni, l'armonica: tutti suoni di strumenti a fiato che avevano un loro senso proprio nel mondo sonoro di Morricone, e che riescono a mantenerlo perché, nel processo di traduzione, gran parte delle relazioni sistemiche che li legano

sul piano dell'espressione del testo rimangono intatte. Ogni suono mantiene più o meno il suo ruolo originario nella costruzione della partitura e, di conseguenza, dell'immaginario.

*Un matto (dietro ogni scemo c'è un villaggio)*, con il suo tempo binario, ci trasporta subito nelle atmosfere country, utilizzate nei film western per rendere l'ambiente dei villaggi, come nel titolo, con i bar dove la gente si incontra intenta in mille attività. Gli strumenti musicali sono quelli tipici delle band di *blue grass*: la steel guitar, il banjo, il mandolino, il violino suonato alla maniera dei fiddlers e una tastiera elettrica che mima il suono di un honky tonk piano. Lo stile di questo brano richiama molto il country-rock dei Byrds<sup>41</sup>.

La forma è quella tipica della country ballad: dividendo la strofa di sei versi in tre distici, ad ognuno di essi viene assegnata una frase musicale di otto battute, secondo lo schema *A-B-B'*<sup>42</sup>.

Ad ogni strofa segue un intermezzo strumentale che la distingue, e dopo la seconda delle quattro strofe la tonalità sale di mezzo tono (dal Si bemolle maggiore al Si maggiore): ciò dimostra che l'impianto strofico della canzone narrativa viene rigidamente rispettato.

*Un giudice* comincia con un arpeggio di chitarra a dodici corde caratterizzato da una legatura e una configurazione ritmico-melodica che richiama fortemente il tema di testa di *Per un pugno di dollari*. Al fischio di Alessandrini qui però si sostituisce un'ocarina. Il *pitch bending* della chitarra, così come il suo fraseggio articolato su scale pentatoniche, rimanda ancora allo stile country, mentre la canzone si sviluppa inaspettatamente su un ritmo di polka. Il bridge strumentale, che riprende la melodia del flauto dell'introduzione, divide ancora a metà le quattro strofe distinguendo le prime due, in cui il personaggio si presenta, dalle altre due in cui narra la vicenda della sua vendetta. Tuttavia l'articolazione musicale della strofa comincia a complicarsi rispetto a quella tradizionale della country ballad ritrovata nel brano precedente: armonicamente, una serie di cadenze sospese spinge la tensione in avanti verso per verso, fino alla cadenza perfetta che chiude la strofa (secondo lo schema *A-B-C-B-C-B-A*).

Il brano successivo, introdotto da un tamburo funebre, si presenta come una tipica *murder ballad* inglese. De André gioca però con il modello stilistico: mentre nell'antico originale si riportano usualmente le ultime parole del condannato a morte che racconta il suo crimine ed esprime il pentimento con una massima morale sul valore della vita, il *Blasfemo* invece non ha nulla di cui pentirsi, e va inevitabilmente a morire denunciando la vanità del giardino in cui siamo costretti a sognare. La forma è quella strofica pura della ballata tradizionale nord-europea, caratterizzata dalla ripresa dell'ultimo verso a chiusura di ogni stanza per tornare armonicamente sulla tonica.

Le strofe si susseguono melodicamente uguali una all'altra, mentre gli strumenti si aggiungono ad uno ad

uno in stile concertante: la chitarra, i mandolini, il clavicembalo, gli archi, l'oboe, l'arghilofono, contrappuntano il tema al canto accompagnandolo con una variazione ciascuno.

In *Un malato di cuore* la forma della *folk ballad* americana degli anni '60 si sviluppa su una metrica complessa che alterna battute di 4/4 ad altre di 2/4, adattandosi a quella dei versi. La forma strofica ritornellare, che fino ad ora si è mantenuta più o meno fortemente coesa, qui cede per la prima volta all'inserimento di una parte intermedia, eseguita in rubato. È un passaggio simile ad una cadenza di un'aria da melodramma, che serve ad avvicinare il personaggio sulla scena allo spettatore, come per potergli dare del "tu".

Alla orchestrazione tipica di un gruppo folk-rock della costa californiana (basso, chitarra, piano e batteria) si aggiunge in background per la prima volta il timbro da soprano della voce di Edda. Ritroviamo ancora il clavicembalo, suonato però secondo gli stilemi della musica pop rock usati da Piovani come da molti altri contemporanei compositori per il cinema<sup>43</sup>, e l'organo elettrico.

Al termine di questo brano troviamo il primo intruso musicale. Non mi sono soffermato sul riconoscimento dell'identità e della provenienza degli elementi di origine eurocolta che cominciano ad apparire da qui in poi. Non è importante ricercare filologicamente cosa siano, anche perché non penso che siano vere e proprie citazioni con la necessità di un rimando extratestuale. La leggera differenza di intonazione della chitarra che esegue il brano barocco fa presupporre addirittura che il materiale non sia stato suonato per l'occasione del disco, ma che sia stato missato in seguito a partire da materiale registrato. Basta quindi riconoscere gli "intrusi" in quanto frammenti grazie al loro basso grado di sistematicità: porzioni di altri testi che si vanno ad installare nelle crepe del nostro testo che, pur avendo mostrato finora una grande coesione strutturale, si avvia alla consumazione che terminerà nel silenzio dell'ultimo tocco di clavicembalo.

I gruppi di terzine del frammento pianistico scandisco in 12/8 il tempo di giga di *Un Medico*. Anche qui le ascendenze anglo-irlandesi si fanno sentire, ma vengono subito offuscate da un gran lavorio armonico e dall'intermezzo di forte impatto retorico che nei primi due versi, che espongono il punto di svolta nella narrazione (*E allora capii, fui costretto a capire, che fare il dottore è soltanto un mestiere...*), presenta uno stilema ritmico e armonico tipico della song da musical: la scansione ritmica ciclica in terzine dell'arpeggio di chitarra si ferma e lascia il posto a quella per semiminime in 4/4 degli accordi al pianoforte, mentre l'attenzione dell'ascoltatore si sposta sui suoni senza decadimento dell'organo e degli archi, che invadono lo spazio e hanno qui l'effetto di fermare il tempo. Un vero trattamento teatrale!

La ripresa del gioco pianistico introduttivo si tronca sulla dominante per introdurre prontamente la tonalità

del brano successivo, ricordandoci che i brani sono tutti legati fra loro in un unico testo. Non si può certo dire che l'impianto tonale in *Non al denaro non all'amore né al cielo* sia articolato con la stessa complessità di una raccolta romantica di lieder, tuttavia tale dispositivo retorico è rilevabile soprattutto nella sequenza degli ultimi quattro brani.

Per *Un Chimico* ritroviamo ancora il tempo in due della ballata "west coast", la sua tipica forma strofica, i classici strumenti musicali del genere. Al di là dello stupore per la bellezza solare del brano, qui dobbiamo notare l'entrata in scena di un protagonista: mentre De André pronuncia i meravigliosi versi della quinta strofa (*Primavera non bussa, lei entra sicura, / come il fiume lei penetra in ogni fessura, / ha le labbra di carne, i capelli di grano, / che paura, che voglia, che ti prenda la mano. / Che paura, che voglia, che ti porti lontano*) in sottofondo entra la voce di Edda Dell'Orso, cui viene affidato il tema che ricomparirà al canto alla fine del disco, come lapide sulla fine del tempo raccontato, così come era stato per il film di Sergio Leone. Anche se in modo più debole che nel vero Finale, la comparsa della voce del soprano segna anche qui una fine: con la coda di *Un Chimico* termina anche la suite "country", quella legata ai suoni dell'immaginata America della frontiera.

Sullo sfumare delle chitarre irrompe dunque l'orchestrina del valzerino campagnolo italiano<sup>44</sup>, che trasporta il banco di *Un Ottico* nel bel mezzo di una fiera di paese, facendolo assomigliare al carretto di un ciarlatano, venditore di elisir e pozioni come il precedente medico. Ma se Dippold, l'ottico di Spoon River, celava l'ingenuo sogno di riuscire a fabbricare occhiali che facessero vedere il mondo migliore di quel che è, la voglia di vedere la luce nell'ottico di De André si trasforma in desiderio di raggiungere mondi paralleli, varcando le porte della percezione.

Qui si fa interessantissima la relazione fra parole e musica per la costruzione di universi finzionali, che si susseguono uno all'altro grazie alle strategie enunciative, oltre che alle selezioni timbriche. La voce del primo dei clienti, che parlano in prima persona, viene reverberata e sovraincisa, e il suo attacco viene disposto sull'asse temporale in modo che si ottenga l'effetto di uno spostamento del punto di ascolto. È come se l'ascoltatore si trovasse ad avere due suoni che indicano ritmicamente l'accento forte, ma che sono perfettamente uguali, pur non rispettando la ciclicità ritmica della battuta. L'effetto viene coadiuvato dalla poliritmia ottenuta grazie agli anticipi sincopati della figura ritmica scandita dal piano elettrico, e dagli accenti della linea di basso. La prima sezione viene chiusa da una specie di cadenza per chitarra elettrica che ricorda quelle violinistiche valdiane dei Concerti delle Stagioni.

La seconda sezione presenta tutto un altro universo sonoro: un violoncello suona su un arpeggio di pianoforte, mentre il coro dispiega le parti dell'armonia che oscilla su un intervallo di III minore fra il La minore e il Do

minore, riprendendo il modulo armonico suonato dalle trombe nella sezione precedente. La voce del secondo cliente viene filtrata con un effetto eco, e l'elaborazione ritmica del canto crea degli effetti di fonico-ismo: le terzine che articolano la parola "cercano" riferite allo scorrere delle acque, e la reiterazione di "cieli" riproducono l'effetto di duplicazione ottenuto con mezzi artificiali nella prima sezione, aggiungendovi un rimando ad oggetti del mondo naturale. Attraverso l'organizzazione dei suoni in relazione alle parole si riescono a visualizzare così delle immagini di mondi totalmente fantastici.

La terza sezione riprende *da capo* la prima, aggiungendo le frasi sottovoce del coro, distribuite sui canali stereo. La sezione termina in un duetto di batteria e organo che improvvisano un assolo, coperti gradualmente dal cluster in tessitura acuta degli archi, che cresce fino a segnare, con il suo arresto, il passaggio alla sezione successiva. Qui la voce viene duplicata e sovrapposta, recuperando un effetto tipico della psichedelia californiana di quegli anni. L'organo elettrico è in linea con quel sound, e accompagna il canto fino alla ripresa del tempo di valzer, chiuso irruentemente dal fraseggio dei mandolini.

Il lavoro sul suono operato in questa canzone rimanda generalmente allo stile della musica beat, e potrebbe riferirsi ai Byrds di *Younger than yesterday* (1967), al Frank Zappa di *Chunga's revenge* (1970), ai Deep Purple di *The Book of Taliesyn* (1968), o ai Beatles di *Sergent Pepper's* (1967). Gli effetti di senso dati dalla duplicazione della voce ci mandano dritti agli esperimenti di Steve Reich con la celebre composizione per nastro *Come Out* (1966). Ma non serve a niente cercare le filiazioni, poiché la cosa interessante è che Piovani e De André usano questi suoni in un'ottica da compositore, considerandoli come oggetti sonori dotati di un senso da manipolare, per renderli strumenti espressivi al proprio servizio. I testi di partenza potrebbero essere ricercati solo al fine di scoprire quale sia stata la loro struttura del senso prima della traduzione, ma ciò non aggiungerebbe nulla sulla conoscenza del testo che si sta analizzando.

Dopo il colpo di charleston che chiude il ritmo di valzer dell'*Ottico*, sul fondo rimane il pedale di archi su cui andranno ad esporre la melodia, come abbiamo già detto, gli stessi timbri dell'introduzione del *Tema di Jill*, per farci presagire il finale prima di introdurci all'ultima canzone che, guarda caso, ritrae la fine di chi ha suonato fino all'ultimo istante.

*Il suonatore Jones* è una canzone che appartiene totalmente allo stile di De André, il quale forse ha voluto lasciare per sé il canto del personaggio a cui potersi sentire intimamente legato.

Forse per questo motivo la musica del brano è completamente al servizio della parola, tanto da rendere presente, quando viene enunciato, il suono del flauto con un trio di flauti dolci e tin whistle, lo strumento che Jones suona nella versione del cantautore genovese.

E mentre la vita del suonatore finisce con "un ridere rauco, e ricordi tanti e nemmeno un rimpianto" la tonalità modula dal Mi minore al La maggiore, lasciando spazio alla voce del soprano, che con il tema dà il saluto in proscenio all'ultimo personaggio scomparso, come una soave pietra tombale su un passato che oramai non potrà essere mai più narrato.

## 5. ... e finirono tutti cantando all'italiana

È ovvio che il Western classico americano non è il West, tanto quanto Spoon River non è Petersburg, Illinois. Ma ambedue sono esempi di un modo di ricostruire il passato con una narrazione, creando un sistema dell'immaginario attraverso un processo di traduzione.

Esistono certo delle analogie fra l'*Antologia* e i film di Leone nel modo di raccontare la morte, scandendo il suo tempo come una danza. Ed è analoga anche la funzione del racconto di morte attraverso il quale, rispettivamente per il lettore e per lo spettatore, si descrive il mondo in cui sono trascorse le esistenze intrecciate di coloro che vanno a morire. Così Masters descrive il passato della sua gente, gli Americani, attraverso le categorie culturali e i sistemi di valori che da quel mondo provengono e che sembrano irrimediabilmente destinati a sparire. E allora lo scrittore tenta di riaprire le tombe, per carpire l'ultimo afflato di ognuno dei suoi progenitori, per scoprirne la misera e commovente umanità: non ci sono gloriosi inni ai defunti, ma solo compianti. Leone tenta di descrivere lo stesso passato della storia americana ma, non avendo vissuto quei luoghi e quella cultura, è costretto come novello Salgari a descriverlo all'italiana, utilizzando le categorie del suo sistema culturale. Leone traduce in italiano l'immaginario già costituito del western americano, perdendo ormai qualsiasi relazione con la Storia.

De André, pur sentendo vibrare ancora le parole dei defunti di Spoon River, si accorge delle costrizioni che imbrigliano i ricordi, e della difficoltà di condividere la memoria con chi si sente vicino al di là delle radici culturali. Con l'approccio di un artista, il cantautore decide allora di sfidare i lacci della traduzione dei versi di Masters, e sceglie di farne delle canzoni. A De André



però non basta tradurre le parole, che muoiono nella voce di singoli individui, ma pensa, attraverso il potere della canzone, di poter tradurre un intero mondo. E se, per avvicinare gli ascoltatori alle coscienze dei defunti americani, sceglie di cancellare dalle parole ogni traccia di America, in modo da far guadagnare ai fantasmi di Spoon River l'universalità dei personaggi di una fiaba morale, per la musica decide di partire proprio dai modi in cui, con suoni immaginifici, l'America era stata raccontata.

Con *Non al denaro non all'amore né al cielo* De André riapre per un'ultima volta il processo di traduzione. Riduce le poesie di Masters alle loro strutture narrative profonde, per poi rivestirle, tramite la messa in discorso, di nuove figure del mondo, creando non solo nuovi personaggi, ma aprendo la strada a nuovi percorsi interpretativi.

Per la musica invece, colloca il suo punto di partenza all'interno del sistema dell'immaginario musicale delineato dal lavoro di Morricone, per poi allargare i suoi confini con acquisizioni disparate che danno frutto a nuove traduzioni. Lo fa fino a rendere autonomo il nuovo sistema ottenuto, pur riuscendo a mantenere espliciti gli elementi di identità del testo originale che permettono di riconoscere ancora il risultato del suo lavoro nei termini di una traduzione. Tuttavia, nel frattempo, attraversando i progressivi slittamenti di senso delle ripetute traduzioni, la testimonianza del passato è andata disperdendosi irrimediabilmente, ed è rimasta lì, sotto le lapidi della collina.

Alla fine restano solo le voci donate ai fantasmi, che non potranno far altro che cantare. All'italiana.

## Note

\* Questo saggio è stato elaborato originariamente per la giornata di studi inaugurale del "Centro di Studi F. De André", presso l'Università di Siena, il 13/12/2004, dedicata al disco *Non al denaro, non all'amore, né al cielo*, e alle sue relazioni con l'*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters. Ringrazio quindi Gianfranco Marrone per aver accolto all'interno della presente pubblicazione questa versione lievemente modificata. Mi scuso in anticipo con i lettori semiologi per le brevi parti teoriche, che potranno essere saltate agevolmente senza rimanerne annoiati, ma che ho deciso di non eliminare per fornire tutti gli altri lettori di espliciti riferimenti teorici che sono alla base delle analisi.

<sup>1</sup> Cotroneo, Roberto, saggio introduttivo a: De André, F., 1999, pag. VIII

<sup>2</sup> Idem, XII

<sup>3</sup> Raccontate rispettivamente in "Dolcenera" e "Le acciughe fanno il pallone", testi e musiche di F. De André e I. Fossati, da *Anime Salve*, BMG-Ricordi, 1996; TCDMRL 74321-392352

<sup>4</sup> Produttori Associati, 1971; PA/LPS 40

<sup>5</sup> Per esplicitare maggiormente il mio riferimento possiamo identificare sotto il termine ombrello della "semiotica strutturale" la linea storica del pensiero strutturalista che, attraversando il Novecento, parte dalle teorie di F. de Saussure e di E. Benveniste, passa attraverso la linguistica di L. Hjelmslev

per arrivare alla sua riformulazione in una teoria semiotica da parte di A.J. Greimas. A questa linea immaginaria bisogna affiancare altri due rami che ne hanno decisamente intrecciato il percorso: da un lato l'esperienza dei formalisti russi, la linguistica strutturale di R. Jakobson e le teorie della cultura di J.M. Lotman, e dall'altro l'antropologia di C. Lévi-Strauss.

<sup>6</sup> In ogni disciplina con la vocazione ad una epistemologia forte, il metalinguaggio si costituisce tramite i continui processi di analisi ed è il punto di arrivo dell'intera riflessione teorica. Mi si permetta il paragone, fatti i dovuti distinguo di rilevanza scientifica, ma privare la semiotica strutturale del suo metalinguaggio equivale a privare l'algebra del potere di esprimere un concetto mediante un'equazione. Il bello della semiotica strutturale è che, come l'algebra, è uno strumento che porta ad una visione del mondo, e come l'algebra si può imparare, discutere, falsificare.

<sup>7</sup> Nell'introduzione a De André, 1999, pag. VI, Cotroneo sostiene gli stessi argomenti a partire da presupposti diversi: "attraverso una lente fatta di sudditanza verso la cosiddetta cultura 'alta' ci si è prima inventati un contenitore 'basso' dove mettere i cantautori e altro ancora. E poi si è polemizzato dicendo che quel genere 'basso' inventato, guarda un po', dai suoi estimatori, aveva tutte le carte in regola per affiancarsi al genere 'alto'".

<sup>8</sup> S.K. Langer, *Feeling and Form*, Scribner, New York 1953, (tr.it. *Sentimento e forma*, Feltrinelli, Milano 1965, vedi il capitolo "Il principio dell'assimilazione", pagg. 169-189)

<sup>9</sup> "Le sens des paroles chantées n'est plus le même que celui qu'avaient ces mêmes paroles avant leur mise en musique... mais celui que leur confère la phrase musicale", B. de Schloezer, *Introduction à J.S. Bach*, Bibliothèque des idées, NRF, Paris 1947, pag. 273, cit. in Ruwet 1972, pag. 42

<sup>10</sup> "Sono stato definito "il poeta dei giovani", ma non sono d'accordo. Un conto è la canzone, un conto la poesia. Ho cominciato a scrivere canzoni per esprimere qualcosa, ma anche per divertire e per divertirmi". De André 1999, pag. 23.

<sup>11</sup> Ruwet 1972, pag. 38

<sup>12</sup> Ci riferiamo qui al concetto di linguaggio come sistema suscettibile di infiniti processi, espresso da R. Jakobson, ed esposto in maniera organica in italiano nel suo *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1966. Il pensiero sulla musica e sulla poesia di N. Ruwet prende le mosse proprio dalle idee di Jakobson.

<sup>13</sup> Ruwet, N. 1972, pag. 35

<sup>14</sup> De André 1999.

<sup>15</sup> Come per J. J. Rousseau, secondo cui il segno musicale è segno memorativo. Vedi la voce "Musique" in *Dictionnaire de Musique* (1768), in *Œuvres complètes*, vol.5, Gallimard, Paris 1995, pag. 924.

<sup>16</sup> Ruwet 1972, pag. 37

<sup>17</sup> Da ora in poi non useremo più il termine *testo* per indicare la parte verbale della canzone, ma lo considereremo nella sua accezione semiotica.

<sup>18</sup> Mi riferisco qui all'inveterata convinzione di stampo estetologico che la musica non possa significare che se stessa, essendo un "sistema chiuso" che non rimanda ad altro che alle sue forme. Accettare radicalmente tale posizione significherebbe escludere la musica dai fatti di cultura, poiché la si considererebbe non interpretabile, in contrasto con l'evidenza che la musica ha sempre un senso per chiunque, anche se non è mai lo stesso.

<sup>19</sup> In J. J. Nattiez, uno dei più importanti semiologi della mu-

sica, il termine “discorso musicale” si riferisce, coerentemente con la sua teoria, al *discorso sulla musica* che, cercando di essere un metalinguaggio nel descrivere in termini semiologici il fatto musicale, è suscettibile a sua volta di un’analisi semiologica. “La semiologia dei parametri musicali è dunque semiologia degli oggetti trattati e semiologia del discorso che li descrive” (Nattiez 1987, pag. 6).

Altrove, soprattutto in etnomusicologia, si usa a volte il termine “discorso musicale” per riferirsi sinonimicamente alle regole della grammatica che descrivono l’organizzazione della musica praticata all’interno di una cultura musicale.

Nell’ottica greimasiana, invece, il livello del discorso è quello più superficiale del percorso generativo, e rende conto degli effetti di senso che seguono all’atto di enunciazione. La categoria del discorso è relativa quindi al testo, e il discorso musicale è *discorso della musica*, e le sue categorie ne descrivono l’articolazione sintattica e semantica. Per un esame più approfondito del concetto di discorso musicale in relazione alla musica vocale, vedi Jacoviello 2004. Per una teoria semiotica strutturale del discorso musicale, Jacoviello 2007.

<sup>20</sup> Note di copertina al disco *Non al denaro, non all’amore, né al cielo*, riportate in De André 1999, pag. 114.

<sup>21</sup> Lotman 1974, pag. 24

<sup>22</sup> Per una rapida spiegazione della teoria lotmaniana della traduzione culturale, vedi Lotman 1994, il capitolo “Il dialogo plurilingue”, pagg. 29-34

<sup>23</sup> È vero che un’opera artistica non viene quasi mai concepita specificamente per un target preciso. Tuttavia *Non al denaro...* è evidentemente una traduzione, operazione familiare per De André, che aveva già tradotto Brassens in modo interlineare. Non bisogna inoltre dimenticare che è un disco, quindi un prodotto legato alle necessità del mercato discografico, e allora come oggi l’Italia non era solita esportare. Perciò possiamo pacificamente pensare che il lavoro di De André, per quanto tendente all’astrazione dei tipi ritratti, fosse eminentemente rivolto ad un pubblico di ascoltatori italiani.

<sup>24</sup> *Red Harvest*, di Dashiell Hammett, pubblicato nel 1929, e tradotto in italiano con il titolo *Piombo e sangue*, (coll. Narratori della Fenice, Guanda, Milano 1994)

<sup>25</sup> Introduzione all’intervista con Leone per: Frayling, C., *Un pugno di dollari*, Cappelli, Bologna, 1979, cit. Frayling 2000, pag. 138. Fa al caso nostro ricordare anche che una prima giustificazione (falsa) che Leone diede per scagionarsi dall’accusa di plagio fu data nel dichiarare di aver trasposto nel suo film la stessa struttura narrativa di *Arlecchino servitore di due padroni*, di C. Goldoni (1746): un elemento sistematico della cultura italiana la cui struttura narrativa si trova all’intersezione fra la sfera culturale americana e quella giapponese, permettendo la traduzione dei vari aspetti da uno all’altro universo culturale.

<sup>26</sup> Ferrini 1974, pag. 105.

<sup>27</sup> Deleuze, G., *L’Image-mouvement*, Éditions de Minuit, Paris 1983, (tr. it. *L’immagine movimento*, Ubulibri, Milano 1984), cap. IX, in particolare pagg. 167-177. Lo schema *SaS’* sta per Situazione-azione-Situazione conseguente.

<sup>28</sup> Franco Ferrini, relativamente alla funzione del cinema di John Ford scrive: “Quale poteva essere la risposta alla domanda fatale: che cos’è un Americano? L’unica risposta parve essere nell’azione. Sarebbe stato costruendo il paese che gli Americani avrebbero definito se stessi. Quel luogo sarebbe stato riaperto di continuo e avrebbe perso il suo nome di frontiera, un fatto di geografia e di storia non meno che un mito”, Ferrini 1974, pag. 118

<sup>29</sup> Lo stesso titolo, esplicitivo con il suo “C’era una volta”, appare solo alla fine del film, stagliandosi sulla linea dell’orizzonte della Monument Valley verso cui Harmonica, l’ultimo eroe, si avvia per scomparire nel nulla, portando con sé il corpo già cadavere di Cheyenne. In *C’era una volta il West* la fine del mito viene rappresentata anche attraverso la consunzione e la marcescenza dei corpi, dalle morti lente, cadenzate o rimandate dei suoi personaggi.

<sup>30</sup> Questo è il modello caratteristico della “piccola forma dell’immagine azione” (a-S-a’: azione-situazione-azione conseguente): vedi Deleuze, G., 1984, cit., cap. X, in particolare pagg. 187-191

<sup>31</sup> Già presente nel cinema di Hawks, ad esempio nei personaggi di *Il grande sonno* (*The Big Sleep*, 1946). Applicando la degenerazione alla piccola forma dell’immagine azione si individuerebbe, secondo Maurizio Grande, la struttura del genere *noir*.

<sup>32</sup> Mi riferisco alla scena finale di *Il buono, il brutto, e il cattivo*.

<sup>33</sup> Frayling, C., *Clint Eastwood*, Virgin, Londra 1992, pag. 61-62, cit. in Frayling 2000, pag. 163.

<sup>34</sup> Per il suo quarto ed ultimo film sul West, Sergio Leone era riuscito per la prima volta ad organizzare le fasi della realizzazione in modo che la musica fosse già pronta prima di cominciare a girare. Il regista preparava gli attori, ed evidentemente la troupe, a girare ogni scena facendo ascoltare la musica che vi sarebbe stata montata. Ciò conferma l’ipotesi che la musica di *C’era una volta il West* sia stata scritta già con l’intenzione di diventare un modo per narrare un mondo, facendolo all’italiana, utilizzando le proprie forme espressive per descriverlo.

<sup>35</sup> L’ascolto di questa musica permette al personaggio interpretato da D. Martin di superare i tremori datigli dal passato di alcolista, e ritornare a sparare con precisione.

<sup>36</sup> Nel metalinguaggio semiotico (vedi Greimas 1984) questi elementi costitutivi del piano dell’espressione vengono definiti “formanti plastici”, e si raccolgono nella struttura di una “configurazione plastica”. Questa struttura è logicamente precedente al senso figurativo, di cui la configurazione si riveste dopo che i formanti hanno svolto il loro ruolo di funtivi nella relazione che presiede alla semiosi fra il piano dell’espressione e quello del contenuto.

<sup>37</sup> La configurazione discendente dei bassi in tonalità minore, alcuni frammenti della condotta melodica degli archi, ma soprattutto la scansione ritmica cadenzata (la cui configurazione può essere reputata una trasformazione), ci rimandano suggestivamente ad uno dei più celebri e affascinanti duelli della storia della musica: quello mozartiano fra Don Giovanni e la Statua del Commendatore (Don Giovanni, 1787, Scena XV, in Mozart, W.A., *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Bärenreiter, Kassel 1991, vol. VIII, pag. 425-426). Non è certo il caso di porre il problema dell’autenticità, a mio avviso del tutto privo di interesse in questi casi, quanto invece sembra importante rilevare l’importanza dei meccanismi di trasposizione nella costituzione dell’universo musicale di una cultura.

<sup>38</sup> In Fabrizio De André, *Tutti morimmo a stento*, Bluebell records, 1968

<sup>39</sup> In Fabrizio De André, *Tutti morimmo a stento*, Bluebell records, 1968. Il testo di questa canzone è già un primo tentativo di trasposizione, essendo ispirato a *Le Père Noël et la petite fille* di G.Brassens, ma non una consueta traduzione.

<sup>40</sup> Bluebell records, 1969

<sup>41</sup> *Sweetheart of the Rodeo*, Columbia, 1969

<sup>42</sup> Assomiglia un po’ alla forma antifonale tripartita del blues,

dove ad una chiamata segue una risposta e ad esse segue una terza frase a mo' di conclusione. Questa organizzazione sintagmatica vale sia per la musica che per le parole.

<sup>43</sup> Si ricordano in quegli stessi anni, per il tipo di timbri utilizzati e per l'uso di forme che provengono prettamente dal genere pop, le musiche che Fiorenzo Carpi scrisse per il celebre *Pinocchio* di Luigi Comencini (1972) e per *Diario di un maestro*, di Vittorio De Seta (1972). Per il folk, preso dal vero e riportato nel cinema italiano, ancora il solito Morricone con *La Ballata di Sacco e Vanzetti* (1971), cantata da Joan Baez per il film di Giuliano Montaldo. Per uno sviluppo di queste sonorità in ambito progressive rock si rimanda a Frank Zappa, *Hot Rats* (1969)

<sup>44</sup> La forma musicale popolare del valzerino toscano è la stessa già utilizzata da De André per *SP fosse fòco*, in *Vol. 3* (1969), solo che qui, per compensare la funzione di costruzione dell'immaginario che la musica ha in questo lavoro, c'è un'enorme attenzione al realismo: gli strumenti ci sono tutti, dal clarinetto al flauto al bombardino, dalla fisarmonica alla chitarra al violino, dalla grancassa ai piatti, con i mandolini che la fanno da padroni e chiamano alla danza.

---

## Bibliografia

---

- De André, F., 1999, *Come un'anomalia*, (saggio introduttivo e cura dei testi di R. Cotroneo) Torino, Einaudi.
- Ferrini, F., 1974, "John Ford", *Il Castoro Cinema*, IX, Firenze, La Nuova Italia.
- Frayling, C., 2000, *Sergio Leone. Something to do with death*, London-New York, Faber and Faber Limited; trad. it. *Sergio Leone. Danzando con la morte*, Milano, Editrice il Castoro, 2002.
- Greimas, A. J., 1984, "Semiotica figurativa e semiotica plastica", in Corrain L.; Valenti M. (a cura di), *Leggere l'opera d'arte, Dal figurativo all'astratto*, Bologna, Esculapio, 1991, pp. 33-51.
- Jacoviello, S., 2004, "Dichterliebe/Love Fugue: fuga di un poeta innamorato", in *Carte Semiotiche, Nuova Serie*, 6-7, Firenze, Le Monnier, pp. 51-66
- Jacoviello, S., 2007, *Suoni oltre il confine. Verso una semiotica strutturale del discorso musicale*, tesi di dottorato di ricerca, Università di Siena
- Lodato, N., 2003, *Howard Hawks*, Milano, Il Castoro.
- Lotman, J. M., 1974, "Dinamiceskaja model' semioticeskoj sistemy", (pubbl. in opuscolo) Mosca; trad. it. "Un modello dinamico del sistema semiotico", in *Strumenti Critici*, vol.2 n.2, Bologna, Il Mulino, 1987.
- Lotman, J.M., 1994, *Cercare la strada*, Venezia, Marsilio.
- Masters, E. L., 1936, *Spoon River Anthology*, New York, The MacMillan Company; trad. it. a cura di F. Pivano, *Antologia di Spoon River*, Torino, Einaudi, 1963.
- Nattiez, J.J., 1987, *Il discorso musicale*, Torino, Einaudi.
- Ruwet, N., 1972, *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil; trad. it. *Linguaggio, musica, poesia*, Torino, Einaudi, 1983.