

EL *DIALETTO*, ELEMENTO INTENCIONAL EN FABRIZIO DE ANDRÉ¹

Manuel Gil Rovira²
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

La razón que nos ha traído a este Congreso es, evidentemente, la de homenajear a D. Alonso. Es la de provenir de una tradición de estudios románicos. Es, no sólo la de estudiar la obra de D. Alonso en las distintas maneras y campos que se evidencian en el esquema de la convocatoria, que también, sino la de haber bebido y seguir bebiendo de esa obra. La razón es, en definitiva toda una concepción de lengua que andamos arrastrando porque queremos y que creemos debemos seguir arrastrando. Toda una idea de lengua en los estudios y en la creación que tiene y ha de seguir teniendo muchas y muy variadas consecuencias en nuestros trabajos lingüísticos y literarios. Es esa idea de lengua que gravita en torno a uno de esos ejemplos utilizado por Zamora Vicente con Mairena dictando: “Los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa. Vaya usted poniendo eso en lenguaje poético”. “Lo que pasa en la calle”.

Desde aquí, la razón está en la manera en la que he querido presentar el título, donde conscientemente no he querido traducir el término italiano *dialetto*, pues es esa realidad geográfica, cultural, social y lingüística en la que se quiere entrar. En ella, no en otra, y desde sus propias claves y coordenadas que no admiten, creo, la traducción por “dialectos”.

Toda la realidad lingüística, literaria y cultural italiana está recorrida por esa tensión entre la existencia de un mosaico de lenguas distintas, progresivamente consideradas *dialetti* y la búsqueda de la consolidación de una lengua unitaria; entre esa lengua que quiere ser y las lenguas que quieren ser convertidas en *dialetti*.

En el siglo XX, a partir de los años 30, la poesía en *dialetto* comienza a convertirse, más que en una experiencia geográficamente

¹ El presente trabajo, donado por su autor, fue publicado en las Actas del Congreso Internacional “La lengua, la Academia, lo popular, los clásicos, los contemporáneos” por la Universidad de Alicante en 2003.

² Manuel Gil Rovira es profesor de Filología Moderna en la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca.

connotada, en un “*vero e proprio genere letterario, quale può nascere non già dal rifiuto, ma dalla accettazione della cultura internazionale*”³. Es a partir de este marco desde el que nos vamos a mover y, fundamentalmente, desde las discusiones que implican los años 60, para adentrarnos en las claves que conllevan la elección intencional de unos códigos en la obra de un autor concreto, en la poesía cantada, en la canción de Fabrizio De André.

El otro punto de partida es el de encontrarnos ante una producción textual concebida para ser cantada, para ser socializada a través de la canción. Ya en otra sede, hablando sobre otros aspectos del cantautor genovés, me refería a cómo dentro de nuestro ámbito de reflexión como filólogos, había estado, estaba y sigue estando absolutamente presente el trabajo con textos poéticos creados para socializarse desde la música. Entrábamos entonces a plantearnos de nuevo como en ese ámbito nuestro, el de los estudios de filología románica, siempre había aparecido y creo debe seguir apareciendo, esa reflexión que implica todo el ámbito conceptual encerrable o desgajable en el trinomio oralidad, escritura, texto. Planteábamos cómo en el caso de Fabrizio, el texto siempre era previo a la música, de hecho el proceso habitual de creación nacía, en muchos casos, de una redacción en prosa que después pasa a convertirse en texto en verso para ser finalmente musicado.

Ese proceso creativo implicaba conceptos como los de “actuación” del texto, en tanto que voluntad e interpretación del mismo, lo que nos acercaría bastante a nuestra idea técnica de “original” cuanto menos en el momento concreto; y los de “acción poética”, en tanto que texto concebido para ser socializado de una determinada manera y, en muchos casos, en función de ésta creado. Es así en el caso que nos ocupa.⁴ En definitiva, junto al hecho *dialetto*, el otro punto de partida era el encontrarnos ante una producción textual concebida para ser cantada. Es decir, ante el hecho obra de cantautor en Italia. Es evidente y repetido

³ LUPERINI [1981: 114 ss].

⁴ El desarrollo de todo esto en relación con la obra de Fabrizio De André se encuentra en nuestros trabajos en PORRAS CASTRO [2001: 321 ss.] y en GIL ROVIRA (en prensa). El planteamiento de la oralidad en este último párrafo en lo que al proceso creativo se refiere ha quedado excluido por tratarse del proceso de socialización.

que cuando estamos hablando de lengua italiana estamos hablando de una lengua hasta el inicio del siglo XX con una escasísima, por no decir prácticamente nula base social. Estamos hablando de una lengua escrita pero no hablada⁵. Es entonces, en ese principio de siglo, cuando la lengua de la poesía empieza a establecer sus elecciones sobre una realidad lingüística contemporánea y real, “*le sue scelte sono in rapporto dialettico con una contemporaneità linguistica varia e mobile, non più con Bembo e Metastasio. Da quel momento, la lirica italiana, con esiti di vario valore, cercherà costantemente il rapporto con il linguaggio della prosa, del parlato, con l’italiano finalmente vivo e ver*”⁶. Si esto es así en el lenguaje de la poesía, la canción tardará todavía medio siglo en romper amarras con ese entramado tradicional. En romperlas y en ser consciente de esa ruptura. La canción “*al modo italiano*”, la canción de San Remo, la canción de los troncamientos como norma y obligatorios (“*cuor*”, “*amor*”, “*morir*”, “*ciel*”, “*par*”, “*capar*”, etc.) es la que se mantiene como hija de los gustos lingüísticos de sus “consumidores”, es el resultado de la formación escolar-libresca de una población y unos creadores de texto en función de ésta.

La conciencia de ruptura y la expresión de ésta se va a producir, si queremos utilizar una fecha simbólica, cuando el 31 de enero de 1958 Domenico Modugno gana el Festival de San Remo con su *Nel blu, dipinto di blu*. En cualquier caso, todavía en el año 1956 podíamos leer a un crítico, Massimo Mila, las siguientes palabras: “*Tutte le canzoni (...) sono apparentate da un tratto comune, il desiderio di sembrare una romanza di Puccini*” y así lo explica Paolo Jachia: “*ossia il tentativo di scimmiottare la grande tradizione melodrammatica italiana*”⁷. Si esa es la realidad de lengua, la realidad del uso del *dialetto* -y en el caso de De André será, como veremos, evidente- va a ser en lo que a ese, si se quiere, retraso se refiere paralela. No es que no exista canción en

⁵ Utilizando unas gráficas palabras de Tullio De Mauro: “*Unica delle grandi nazionalità europee, per quattro secoli l’italiano ha vissuto una condizione indiana: si è riconosciuta in una lingua in una lingua di cultura e produzione letteraria che, fuori di un’area geografica ristretta e sempre più isolata, la Toscana centro-settentrionale, non aveva alcuna consistente base sociale (...) Fuori della Toscana, meglio, di Firenze e dintorni, l’italiano era una sorta di sanscrito o di latino medievale*” [COVERI 1996: 38]

⁶ COVERI [1996: 39].

⁷ *Cronache musicali*, Torino: Einaudi, 1959 [JACHIA 1998: 18].

dialetto, no es que no se recuperen canciones tradicionales y se creen nuevos textos para ser cantados, por ejemplo, en el napolitano de la tradición teatral: el propio Modugno. Es que los planteamientos que llevan a la elección del *dialetto* como código en la canción, van a ir a rueda de lo que suceda en la poesía y en la discusión intelectual y, por tanto, van a hacerse reales de igual manera con retraso. Pensemos en cualquier caso en cuál está siendo el ambiente cultural oficial, tanto en el hecho lengua como en el hecho *dialetto* en esa Italia de finales de los 50 y los años 60. Modugno en el año 1957 escribe una preciosa canción en Napolitano, *Resta cu' mme*, que en un momento dado dice “*Nun me 'mporta d' 'o passato/ nun me 'mporta 'e chi t' (ha) avuto/ resta cu' mme, cu' mme*”. La RAI la censurará y obligará a decir: *Nun me 'mporta se 'o passato/ sulo lacrime m'ha dato/ resta cu' mme, cu' mme*”. El propio Fabrizio en los años 60 se verá ante un tribunal por algunas de sus canciones y las verá prohibidas en la RAI, aunque curiosamente no tuvieran entonces problemas de emisión en Radio Vaticana. A su muerte en el año 1999 *L'Osservatore Romano* lo tachará de blasfemo. Pero entonces, en 1968, eran otros papas, era Pablo VI, y hoy el mundo y sus papas e instituciones son otros y parecen querer caminar paralelos.

La obra de De André comienza a publicarse en el año 1958 a través de su primer *single*. Son los años de la *Scuola di Genova* o de Darío Fo y Strehler en Milán⁸. En ese entorno De André comienza a desarrollar una poética con voluntad de coherencia desde su inicio. En ese entorno Fabrizio va a empezar a crear una obra cancioneril centrada *grosso modo* en dos nodos: la marginación y, sobre todo, el otro, el distinto, el que no es la mayoría aunque existiendo sea mucha mayoría⁹.

Fabrizio, que ha tenido y elegido una serie de referentes literarios, narrativos y poéticos, estos últimos desde la canción o desde el puro texto escrito, construye a partir de esa experiencia su propia lengua. Todo ese recorrido va desde las primeras canciones, con el referente

⁸ JACHIA [1998: 36 ss].

⁹ “*Sì, vado più volentieri con un algerino che con un veneto (ma questo è un mio discorso personale e tutti possono sementirmi, avendo ragione di farlo quando gli pare). Ma io ho un' intesa maggiore con la gente del sud: perché è corruttibile, se vogliamo al momento giusto; perché è incorruttibile nel momento sbagliato: quando crede veramente in una causa ci mette qualcosa di più di quelle che sono le sue efficienze di burocrate*” [FASOLI 1995: 57].

fundamental de la canción francesa (Brassens, Brel, la Piaff, etc.), pasando por toda la presencia norteamericana (Dylan, Cohen, etc.), hasta otras evidencias de Palestina a Latinoamérica, y éste es el último De André, leídas siempre en clave cerradamente mediterránea. Paralelos a todos esos textos cantados, la creación del genovés se mueve constantemente alrededor del texto literario escrito. François Villon, Cecco Angiolieri, los evangelios apócrifos, Edgar Lee Masters a través de la edición de Fernanda Pivano, Aristóphanes o Álvaro Mutis, se convierten en eje e impulso de canciones y, a veces de cancioneros enteros. En alguna ocasión se convierten en versiones, pero en la mayoría de los casos son relecturas del mundo sobre relecturas ya publicadas y sentidas como propias. Desde esa manera de crear, el propio Fabrizio publicará muchos de sus poemarios. Publicará y construirá sus cancioneros con voluntad de coherencia y, por tanto, desde una reflexión poética previa. Así serán los siguientes discos, siendo poemarios temáticos, a veces con referente textual explícito en su totalidad, a veces de manera parcial y, a veces no rastreable¹⁰.

Todo ese marco comporta una idea de lengua, una elección y definición de código, que va desde la más absoluta conciencia del *parlato*, del coloquial mas cotidiano, hasta el más académico, que en italiano para crear texto escrito y cantado, no sólo significa “*standard*” y “*standard*” unitario, si no también lengua de por siglos fijada en los textos. Eso es *Carlo Martello*, entre otras, y esos son sus problemas con la RAI y con los tribunales italianos. Todo eso significa una escritura poética donde cabe, y hasta es necesaria, la lengua de todos los días y donde, cuando se descubre que esa lengua no es posible, no es aceptada, se introduce en el discurso áulico del personaje dueño de los códigos socialmente aceptados o, quizá, económica y administrativamente canonizados Así se va configurando la obra de Fabrizio De André. En el año 1978 Fabrizio publica un poemario, *Rimini* (1978), en el que introduce sus dos primeros acercamientos a la expresión en lenguas otras italianas. Son *Zirichiltaggia*, de su experiencia sarda, y la traducción

¹⁰ GIL ROVIRA (en prensa).

como lengua del sur del “No llores Magdalena”, *Non chiange Maddalena* ... para trasladar el mejicano en el *Durango* de Dylan. En el 1980 la única canción dedicada, la única canción que tiene como destinatario explícito una persona concreta: Pier Paolo Pasolini; *Una storia sbagliata*. Y pasados cuatro años *Creuza de mä* (1984), su primer disco en *dialetto* y su concepción sobre esa realidad de lengua: “*Quello genovese per me non è un dialetto, ma una lingua; del resto i dialetti assurgono a dignità di lingua per motivi politici e militari. Il Portogallo, che è una regione della Spagna dove si parla un dialetto iberico, è diventato il Portogallo quando è riuscito, attraverso guerre sanguinose, a liberarsi della Spagna e poi a conquistare l’Angola e il Mozambico e, dall’altra parte del mondo, il Brasile*”¹¹.

El resaltar la sucesión de los discos y las canciones -*Una storia sbagliata* no forma parte de ningún álbum y tan sólo se publicará como sencillo- no es casual. Ya hemos hecho referencia a la constante presencia de la literatura escrita en la obra de De André. Así, también la figura de Pasolini -el poeta, el intelectual- y su idea de lengua está presente en Fabrizio. De esa manera la razón de escribir *Una storia sbagliata* a la muerte del intelectual italiano era “*per il fatto che a noi che scrivevamo canzoni, come credo d’altra parte a tutti coloro che si sentivano in qualche misura legati al mondo della letteratura e dello spettacolo, la morte di Pasolini ci aveva resi quasi come orfani (...) Come nasce la canzone? Direi che buona parte del senso e del valore della canzone sta prima di tutto nel suo titolo, cioè “Una storia sbagliata”, vale a dire una storia che non sarebbe dovuta accadere. Nel senso che in clima di normale civiltà una storia del genere non dovrebbe succedere. E poi mi pare ci siano due versi che a mio parere spiegano meglio di altri il senso della canzone: “Storia diversa per gente normale/ storia comune per gente speciale”. Laddove per normale si deve intendere mediocre e poco civilizzato e per speciale normalmente, civilmente abituato a convivere con la cosiddetta diversità*”¹².

Esa poética del otro que le ha llevado a trabajar con

¹¹ F. De André, cit. en R. Cappelli, “Cantico per i diversi” en *Mucchio selvaggio*, septiembre 1992 [VIVA 2000: 189].

¹² F. De André [FASOLI 1995 : 54-55].

identificaciones como, por ejemplo, las del indio americano con el sardo o entre aquel y aquellos que van contracorriente, bien por decisión, bien por encontrarse siempre fuera de lo estandarizado, de lo oficializado, de lo alienante¹³. Introduciré a partir de ahí, y de la mano declarada de Pasolini, la realidad del *dialetto*. “*Mi piacciono -dirá Fabrizio- le canzoni in lingua minore, ho sempre cantato un’umanità marginale, e i personaggi anonimi di “Creuza” parlano una lingua dell’anonimato. Pasolini diceva che il dialetto è il popolo, e il popolo è autenticità. Ne deduco che il dialetto è l’autenticità*”¹⁴. La introducción del *dialetto*, cuando De André lo hace, es de nuevo una toma de postura estética y ética ante lo que él entiende como ese capitalismo masificante, lo que antes ha definido como “*mediocre e poco civilizzato*”. “*Perché il dialetto non va a morire ma riemergerà, dal disastro del capitalismo*”¹⁵, nos dice en un momento. En definitiva, la introducción del nuevo código parte, hasta su concreción, de todo un proceso teórico. Reflexión y acción poética frente a ese mundo homologado, homologante, irán de la mano, al igual que en el caso de Pasolini:

*Sono infiniti i dialetti, i gerghi,
le pronuce, perché è infinita
la forma della vita:
non bisogna tacerli, bisogna possederli:
ma voi non li volete
perché non volete la storia, superbi
monopolisti della morte...*¹⁶

Así nos dice el poeta boloñés y si su análisis habla de capitalismo y de sociedad tecnológica -recordemos el texto *Nuove questioni linguistiche*¹⁷ publicado en *Rinascita* en 1964-, es de capitalismo como elemento de alienación, lo hemos visto antes, de lo que habla el cantautor genovés.

¹³ cfr. M. Gil Rovira, “¿Juglares de los 70 en Italia?: Fabrizio De André”, en PORRAS CASTRO [2001] y GIL ROVIRA (*en prensa*).

¹⁴ DE ANDRÉ [1999: 226]. Las referencias a los textos de De André se harán, a partir de ahora, según esta edición. Las traducciones al italiano son del propio F. De André.

¹⁵ DE ANDRÉ [1999: 227].

¹⁶ PASOLINI [1961: 159-160].

¹⁷ PASOLINI [1977: 5 ss].

Dentro de esa polémica que Pasolini prende a finales de 1964 acerca de las transformaciones que la naciente sociedad tecnológica está introduciendo en los hábitos lingüísticos de los italianos, acerca de esa civilización tecnológica radicada en el norte que está “*distruggendo la varietà delle stratificazioni linguistiche, imponendo, per la prima volta nella nostra storia, un unico modello*”¹⁸, éste nos va a decir: “*È in corso nel nostro paese (...) Una sostituzione di valori e di modelli, sulla quale hanno avuto grande peso i mezzi di comunicazione di massa e in primo luogo la televisione (...) finora sono stati, così come li hanno usati, un mezzo di spaventoso regresso, di sviluppo appunto senza progresso, di genocidio culturale per due terzi almeno degli italiani*”¹⁹.

Cuando Fabrizio constata, ve convertido en realidad ese “*genocidio*” cultural que había anunciado Pasolini crea *Creuza de mä*, su primer poemario dialectal, la utilización del *dialetto* de manera orgánica que nace, según De André, cuando puede nacer: “*Quella di un disco cantato nel mio dialetto, anzi nella mia lingua fu una voglia, per così dire, primordiale, nel senso che aveva le sue radici in quelle mie e della mia gente. Me la portavo in pancia da anni, forse da quando avevo cominciato a scrivere canzoni e a tradurre Brassens, molti dei cui personaggi avrebbero potuto benissimo essere abitanti dei nostri caruggi*”²⁰.

Pero ni entonces, ni durante los años sesenta en los que había conocido a escritores con textos en lengua genovesa y trabajado con cantantes folk ligures, alguno de los cuales había incluso cantado su *Bocca di rosa*, era el momento de escribir para cantar el *dialetto*, no sólo por estar ante una “*lingua così difficile che, a momenti, neanche i liguri capiscono*” o por fijarse excesivamente en el modelo exterior francés o anglosajón más que en los Beatles o en Dylan y en su hacer con su propia lengua y cultura, como pensaba Luigi Tenco, o por el mercado discográfico dominado por las multinacionales. Era, sobre todo, como

¹⁸ DE MAURO [1980: 66].

¹⁹ P.P. Pasolini, “Il genocidio” (1974) en *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1991

PASOLINI, Pier Paolo, “Il genocidio” (1974) en *Scritti corsari*, Milano: Garzanti, 1991 cit. en GIUFFRIDA, Romano y BIGONI, Bruno, “Canzoni corsare” [ALBERONI 1997: 57].

²⁰ ROMANA [1991: 133].

dice De André porque “*Lo sapevo che, in Italia, bisogna fare i conti con le nostre abitudini di colonizzati (...) Non era ancora il momento di tirar fuori un discorso organico in lingua genovese, con un album scritto e cantato da me*”²¹. Desde la aparición de *Tutti morimmo a stento* (1968), las obras de De André van a ser casi siempre obras compactas, discursos orgánicos, lo que yo en otro sitio he llamado para clasificarlas dentro del conjunto de su producción “discos temáticos”. En *Creuza* esa poética del otro se hace concreta a través de la lengua. La propia lengua se convierte en tema. Hasta el momento Fabrizio había resuelto su poética en lengua italiana a través del recurso a la “*contaminazione*” entre “*umile*” y “*sublime*” utilizando estos términos en el sentido en que Pasolini lo hace en *Nuove questioni linguistiche*. En 1984 con la publicación de *Creuza*, decide expresarse de manera popular. Nos dice: “*Cercai anche di esprimermi in modo, finalmente, popolare: il che non ti è concesso con l’italiano, dove sei schiavo della lingua aulica. In questo senso abbiamo cercato di tornare all’antico quando l’idioma non divideva ma avvicinava le classi*”²². Así la lengua finalmente elegida va a ser el genovés, un genovés culto y antiguo con evidentes rasgos arcaizantes. Un genovés fruto de una elaboración que quería “*rispecchiare letterariamente, perché sono versi per canzoni, quello che è il mondo Mediterraneo*”²³. Una lengua genovesa, como él nos dice, “*sorella dell’Islam*”. De hecho algunas pruebas de los textos se redactaron primero en un “*arabo maccheronico*” para después ser traducidos al genovés, a esa lengua en la que, para él, tiene vital importancia la presencia de arabismos.

Creuza de mä es un viaje de Génova a Génova. Es un viaje de conciencia de la propia realidad de ser otro y en lengua otra a través de existencias condenadas a la marginalidad y, en este cancionero, no simplemente marginales.

En *Creuza de mä*, la primera canción, la vuelta de los marineros a

²¹ ROMANA [1991: 133-134].

²² ROMANA [1991: 135].

²³ DE ANDRÉ [1999: 215].

puerto, a casa de Andrea, empieza a verse que los personajes van a ser los de siempre, y así el mundo simbolizado: del carterista a la niña de familia.

<i>(...) Int'à cà du Dria che u nu l'è mainà gente de Lûgan facce de mandillà qui che du luassu preferiscian l'ä figge de famiglia udù de bun che ti peu ammiàle senza u gundun (...)</i>	<i>nella casa dell'Andrea che non è marinaio gente di Lugano facce da tagliaborse quelli che della spigola preferi- scono l'ala ragazze di famiglia, odore di buono che puoi guardarle senza preservativo. (p. 214)</i>
---	---

Ese viaje mediterráneo, el navegar del poemario, va a recalar en la segunda canción, en un deseo erótico, lúbrico y expresivo, cargado de adjetivos visuales y sensitivos, de humedad permanente en los brazos de *Jamín-a*, de ese nombre árabe de mujer en el que se hunde hasta el último respiro, ese que guarda para salir vivo de entre sus piernas. Vuelve a ser *Bocca di rosa*, no la prostituta tan presente en todo De André, sino la mujer-deseo.

<i>(...) Dagghe cianìn Jamin-a nu navegâ de spunda primma ch'à cuaé ch'à munta e a chin-a nu me se desfe 'nte l'unda e l'ûrtimu respìu Jamin-a regìn-a muaé de e sambe me u tegnu pe sciutì vivu da u gruppu de e teu gambe (...)</i>	<i>Dàcci piano Jamina non navigate di sponda prima che la voglia che sale e scende non mi si disfi nell'onda e l'ultimo respiro Jamina regina madre delle sambe me lo tengo per uscire vivo dal nodo delle tue gambe.(p. 216)</i>
---	---

La transición entre la primera canción y la segunda era una música con el trasfondo de los pescateros y los vendedores del mercado voceando en genovés el género de sus cestas y sus mostradores. La siguiente parada del viaje se iniciará con la ruptura impuesta por dos voces superpuestas en inglés y en hebreo. Son las voces de los discursos de Ronald Reagan y Ariel Sharon. Se llega así a Sidón, a una *Sidún* hoy bien conocida, de “grumos de sangre y dientes de leche”, “de ojos de soldados, perros rabiosos” de “hierros en la garganta, hierros de prisión y deportaciones”. Es la primera vez que Fabrizio hace alusión clara y dedica todo un poema a ese “otro” palestino. Pero es “otro” y es pueblo y, por lo tanto es *dialetto*:

(...) <i>E oua grùmmu de sangue</i>	<i>e ora grumo di sangue orecchie</i>
<i>ouëge</i>	<i>e denti di latte</i>
<i>e denti de laete</i>	<i>e gli occhi dei soldati cani</i>
<i>e i euggi di surdati chen arraggë</i>	<i>arrabbiati (...)</i>
(...)	<i>e dopo il ferro in gola i ferri della</i>
<i>E doppu u feru in gua i ferì d'ü</i>	<i>prigione</i>
<i>prixún</i>	<i>e nelle ferite il seme velenoso della</i>
<i>e 'nte a semensa velenusa d'ü</i>	<i>deportazione</i>
<i>depurtaziúnperché de nostru da</i>	<i>perché di nostro dalla pianura al</i>
<i>cianûa a u meü</i>	<i>modo</i>
<i>nu peua ciû cresce aerbu ni spica</i>	<i>non possa piú crescere albero né</i>
<i>ni figgeü (...)</i>	<i>spiga né figlio (...)</i>

(p. 218)

De André comienza entonces a viajar hacia la historia de Génova, hacia la historia de la república marinera y de sus calles. A ellas pertenecerán sus tres personajes siguientes. A ellas, a la hipocresía, a las realidades que crean víctimas aunque ellas mismas sean la propia realidad creadora de víctimas, de “distintos” obligados a serlo. Buceando en la historia Fabrizio sale en busca de Cigä. “*Avevo letto la “Storia di Genova’ di Francesco Donaver, e i testi di autori ignoti o vecchi annali trovati alla Biblioteca comunale, ascoltando anche i racconti fattimi da gente della Foce. Scoprii cosí l’esistenza di personaggi straordinari*

come Cicala, un marinaio genovese rapito dai Turchi e diventato col tempo Gran Visir assumendo il nome di Sinàn Capudàn Pascià”²⁴. El propio Cigä, que de esclavo remero ha aprendido que “la sfortuna è un avvoltoio/ che gira intorno alla testa dell’imbecille”, va a imprecara diciendo no ser un renegado. Tan sólo “blasfema a Mahoma en vez de al Señor”.

(...) E questa a l’è a memöia
a memöia du Cigä
ma ‘nsci libri de stöia
Sinàn Capudàn Pascià.
E dighe a chi me ciamma rénegôu
che a tütte ë ricchesse a l’argentu r
l’öu
Sinàn gh’a lasciòu de luxî au sü
giastemmandu Mumä au postu du
Segnü.

(...) E questa è la memoria
la memoria di Cicala
ma sui libri di storia
Sinàn Capudàn Pascià.
E digli a chi mi chiama rinnegato
che a tutte le ricchezze all’argento
e all’oro
Sinàn ha concesso di luccicare al
sole
bestemmiando Maometto al posto
del Signore. (p. 221)

La moral de Cigä se va a resumir a través de la versión de un estribillo popular presente en algunas localidades del Tirreno: “intu mezu de mä/ gh’è ‘n pesciu tundu/ che quandu u vedde ë brütte/ u va ‘nsciù fundu/ intu mezu du mä/ gh’è ‘n pesciu palla/ che quandu u vedde ë belle/ u vegne a galla”.

Encuentra también en la Génova antigua al pelmazo, Â pittima, aquellos siervos del poder que eran encargados de cobrar las deudas a los morosos. En cualquier caso ese siervo del poder es a su vez su víctima y victimario, se ve forzado a cobrar para los otros al no poder ejercer otra labor y ha de mantener su fama y “respeto” en sentido mafioso (“mi sun ‘na pittima rispetta”) para poder seguir ejerciendo el trabajo.

“Cosa ghe possu ghe possu fâ
Cosa ci posso fare
se non ho le braccia per fare il

²⁴ F. De André, en ROMANA [1991: 134].

*se nu gh'ò ë brasse pe fâ u mainä
se infundo a ë brasse nu gh'ò main
du massacän"*

*marinaio
se in fondo alle braccia non ho le
mani
del muratore. (p.223)*

En el mosaico de personajes otros, creadores de escenas y en torno a los cuales se dibujan los cuadros sociales, no podía faltar el de la prostituta presente desde el principio en la obra de De André (*Bocca di rosa, Via del Campo, etc...*). Eso es *Â duménega*, el día en el que, en la antigua república marinera, las prostitutas podían salir todas juntas del gueto en el paseo por los otros barrios de la ciudad. Se convierte en una procesión ritual donde, en las distintas zonas, se repiten los insultos. Con las recaudaciones de las casas oficiales de prostitución el *Comune* financiaba las obras anuales del puerto. Aún así el director del puerto contento con las ganancias se une a la confusión para no dejar ver su crematística alegría:

*"E u direttú du portu c'u ghe vedde l'ou
'nte quelle scciappe a reposu da u lou pe nu fâ vedde ch'u l'è cuntentu
ch'u meu-neuvu u gh'à u finansiamentu u se cunfunde 'nta confûsiún
cun l'euggiu pin de indignasiún e u ghe cría u ghe cría deré
bagasce sëi e ghe restè"*

*E il direttore del porto che ci vede l'oro
in quelle chiappe a riposo dal lavora
per non fare vedere che é contento che il molo nuovo ha il finaziamento
si confonde nella confusione con l'occhio pieno di indignazione e gli grida gli grida dietro
bagasce siete e ci restate. (p. 225)*

De nuevo la hipocresía frente a lo "otro", esa que ya habíamos visto en toda la obra anterior de De André.

El final del viaje, *D'ä mê riva*, es la vuelta a Génova en genovés, a la tierra mar, aunque sólo en la nostalgia: "*a teu fotu da fantinna/ pe puèi baxâ ancún Zena/ 'nscia teu bucca in naftalina*"(p. 227)

Los personajes, la vida reflejada en *Creuza* es la de siempre, aunque

ahora se multiplica en el Mediterráneo, se multiplica a través de un código expresivo supuestamente más restringido, el *dialetto* de Génova. La multiplicación al infinito de existencias igualmente marginales y la reivindicación de identidad y de dignidad histórica²⁵ son las dos caras expresivas de la misma moneda a través del *dialetto*. Es evidente que el *dialetto* que quiere aparecer en *Creuza* está ideado desde el planteamiento antes mencionado de *dialetto/ popolo y popolo/ autenticità*. Pero en modo alguno tiene que ver con la idea del “buen salvaje” como algo ajeno a la historia, como algo ahistórico. Fabrizio pretende un poemario profundamente histórico, profundamente enraizado en la realidad y casi en las relaciones de vida cotidiana. Esto será aún más evidente en los dos discos siguientes. “*Ora, dentro una situazione di questo tipo, pericolosamente vicina allo sfascio dell’Impero, mi sembrava giusto intervenire: con la satira, con l’ironia, con la ‘denuncia sociale’. Un pó come avevano fatto, certo molto meglio di me, Apuleio con ‘L’asino d’oro’ e Petronio col ‘Satyricon’*”²⁶. Así habla Fabrizio de su disco *Le nuvole*. El título y el planteamiento, como reseña en la introducción de éste, provienen de Aristófanes, aunque las nubes-personajes de De André que tapan la visión de la realidad son “*i potenti della finanza, della politica e dell’industria, gli intellettuali di regime, i boss dello Stato-mafia, tutti quei personaggi ingombranti che impediscono al popolo di vedere la luce del sole*” (p. 146). El poemario está dividido en dos partes. Una primera parte dedicada al poder, a la “*grande normalizzazione*” como define De André, tras la caída del Muro, que correspondería a la “cara A” de los discos de vinilo, toda ella en lengua italiana con la presencia de un pequeño y absurdo texto en alemán; y una “cara B”, dedicada a la idea pueblo, toda ella en distintos dialectos. Ya en la primera parte aparece un poema en napolitano “*maccheronico*”, realmente en un italiano regional fuertemente marcado, *Don Raffaè*. Es la lengua víctima de un personaje carcelero, carcelario y encarcelado entre dos poderes: la mafia y el estado-cómplice. El estado

²⁵ cfr. GIUFFRIDA, R. y BIGONI, B., “Canzoni corsare” en ALBERONI [1997 : 57].

²⁶ ALBERONI [1997].

se lava las manos ante los atentados mafiosos con una glosa de palabras de Spadolini: “*Prima pagina venti notizie/ ventun’ ingiustizie e lo Stato che fa/ si costerna, s’indigna, s’impegna/ poi getta la spugna con gran dignità*”(p. 234). Ante eso es a la mafia, a Don Raffaè, a quien tiene que dirigirse: “*A proposito tengo ‘nu frate/ che da quindici anni sta disoccupa/ chill’ha fatto cinquanta concorsi/ novanta domande e duecento ricorsi/ voi che date conforto e lavoro/ Eminenza vi bacio v’imploro/ chillo duorme co’ mamma e co’ me/ che crema d’Arabia ch’è chisto café*”(p. 236). Tras esa gran normalización, tras *La domenica delle salme* en la que “*gli addetti alla nostalgia/ accompagnarono tra i flauti/ il cadavere di Utopia*” (p. 239) la segunda parte del poemario se centra en el *dialetto*. Los “otros” van a ser muchos y las hablas de los otros tres (genovés, napolitano y sardo-galurés). La primera canción *Mégu megún* es la diatriba de un paciente contra ese médico que intenta curarlo y así sacarle a una calle, a una vida que no le gusta, de la que nada puede esperar. Gente que te mira y te pregunta sobre la ocupación y el patrimonio, amores nunca exclusivos y por los que hay que pagar, una curación que te permite tomar el aire y a fuerza de aire acabas en el hospital haciendo lo que hay que hacer: “*Uh!... che belin de ‘n nòlu che tu me faiésci fâ/ Uh!... ch’a sún de piggiâ l’aia se va a l’uspià*”(p. 241). Mejor permanecer solitario en la habitación de un hotel y soñar.

El siguiente poema, *Â çimma*, es la preparación de un plato típico genovés cocinado como si fuera desde las indicaciones de una receta de un convento de monjas. Participa Dios, la Virgen, unas brujas, un diablo podría estropearlo desde la chimenea. Pero hecha la magia por el mago cocinero, ésta escapará por la puerta hacia los comensales: “*tucca a ou fantin à prima coutelà/ mangè mangè nu séi chi ve mangià*”(p. 243).

El paso por el napolitano será a través de una canción tradicional anónima del 700, *La nova gelosia*, en la que reproduce prácticamente la interpretación que de ella hace Roberto Murolo. Es la primera vez que Fabrizio introduce y graba en un disco una canción en la que no ha intervenido en modo alguno en la creación de su texto. Tan sólo alguna vez, pocas, ha hecho alguna versión de Dylan, Cohen o Brassens. La

presencia de la canción es, por tanto, sólo y nada menos que el *dialetto*, la presencia de una lengua viva de “otros”.

El poemario se cierra con *Monti di Mola*, nombre tradicional de la Costa Esmeralda. Es la historia de amor en sardo-galurés entre un joven y una burra ante los ojos envidiosos e hipócritas de los habitantes de un pequeño pueblo. Cuando la ceremonia religiosa puede consumarse, un absurdo papel oficial lo impide al descubrir que burra y joven son primos hermanos. Aún así, a pesar de las barreras oficiales: “*E idda si tunchiâ abbeddulata ea ea ea ea/ iddu li rispundia linghamtu ae ae ae ae*” (p. 246). El viaje hacia los “otros” se va a completar en su último poemario *Anime salve* “*che trae il suo significato dall’origine... dall’etimologia delle due parole ‘anime salve’: vuol dire ‘spiriti solitari’*”²⁷. La soledad en la que intenta entrar el disco es una soledad elegida. La soledad de “*chi viaggia in direzione ostinata e contraria*”. Es la soledad vivida, y así nos lo dice De André, como salida consciente del rebaño, como un proceso de colocarse al margen de los papeles asignados, de esos que una autoridad quiere imponer a cada uno, de ese modo de estar cada uno en su lugar, de ese modo de estar cada uno en el mundo prediseñado e impuesto. La salida desde esa idea de soledad está en: “*mi sono visto di spalle che partivo*”. Los personajes de esa soledad serán: la persona que nace con un sexo distinto al que corresponde su identidad y todo el proceso que desemboca en “*E allora il bisturi per seni e fianchi/ una vertigine di anestesia/ finché il mio corpo mi rassomigli/ sui lungomare di Bahia*” (pp. 250-51) en *Prinçesa*, basada en la novela homónima de Maurizio Janelli y Fernanda Farias ; los gitanos atravesando fronteras “*a forza di essere vento*” (p. 253), algunos quedándose como italianos mientras otros continúan “*per la stessa ragione del viaggio viaggiare*” (p. 253) en *Khorakané* (nombre de una tribu gitana de proveniencia serbio-montenegrina); los amantes que se encuentran a escondidas del marido y que incluso, cuando no pueden físicamente sienten ese encuentro en un juego de apariciones y desapariciones, esa humedad en la humedad de la riada de Génova de octubre de 1972 en *Dolcenera*; los

²⁷ F. De André cit. en ROMANA [1991: 147].

habitantes de ese lugar remoto que con su código de afecto hacen pasar el cuidado de la paloma de las manos del padre a las manos del pretendiente sin estridencias en *Â cúmba*. Dice De André: “*Solo nell’isolamento delle remote province dell’Impero, dove i casolari sembrano naufragare nello sterminato concerto della natura, ci si può ancora mettere d’accordo. Lí l’autorità del controllo centrale non arriva...*”²⁸. Tan sólo esta última está escrita enteramente en *dialetto* genovés y a modo de escena teatral con tres personajes: el Padre, el Pretendiente y el Coro oráculo, testigo del proceso de cambio de manos y previsor constante del vivir inmediato y siguiente. En *Dolcenera*, sin embargo, el *dialetto* sólo será utilizado por el Coro que es la foto fija del agua de la riada que llega, de lo poco que tiene el agua para llevarse: “*Amíala ch’â l’aría amía cum’â l’è cum’â l’è/ amíala cum’â l’aría ch’â l’è l’è ch’â l’è l’è*”(…) “*Âtru da stramûâ/ â nu n’á â nu n’á*”. (p. 257)

Las otras dos canciones (*Prinçesa* y *Khorakané*) las introduzco aquí porque cumplen en ese viaje hacia lo otro un paso más en lo que se ha abierto con *Creuza de mä*. Y lo cumplen de manera consciente pero también definitiva por ser este el último poemario no antológico compuesto por Fabrizio antes de su muerte. Personajes y escenas de solitarios hay muchos más en este poemario y la poética de lo otro se va construyendo desde el inicio de la obra de De André. Pero aquí hablábamos de *dialetto* como lengua otra, de lo distinto, y del cómo había ido apareciendo en lo escrito y cantado del poeta cantor, del cantautor genovés. En *Prinçesa* la lengua otra aparecerá con un coro final y será una lista de cosas, de palabras que resumen todo el ambiente desarrollado a lo largo del poema, expresado en el portugués de Brasil. Desde el campo (*o matu*), al cielo (*o ceu*), a la vergüenza (*a desondra*), a la falda (*a saia*), a la policía (*a policia*), a la dignidad (*o brio*), a vivir (*viver*) (p. 251-52). En *Khorakané* será un poema de amor, una caricia de viaje compartido que una mujer le cantará a su amado en su lengua, en serbo-croata, también al final de la canción.

Tal y como hemos visto, la aparición del *dialetto* en De André es un

²⁸ DE ANDRÉ [1999: 267].

proceso largo y pensado. Es un proceso que significa ir dando un paso expresivo más en la poética que desde el principio de su obra ha ido construyendo. Es un proceso que se va asentando a través de reflexiones propias y de la lectura y constatación del pensamiento previo de otros donde la figura de Pasolini, a la que él hace frecuente referencia, es un elemento absolutamente importante. Fruto de esa reflexión, el *dialetto*, la lengua otra, lejos de convertirse en una territorialización de sus personajes y escenas marginales, de sus poemas, de sus canciones, al ser un código más restringido y de menor difusión, se convierten en vehículo de universalización de esa poética, de su estética y sus significados. Y se convierten en ello evidentemente porque esa es la voluntad de De André, y porque esa es la razón de ser, de estar de esa lengua, ella misma como tema, ella misma como conformante de la poética, como un paso más en la poética de Fabrizio. Pero además se convierten en ello porque, contra todo pronóstico, *Creuza de mã* sería elegido como mejor disco del año en Italia en 1984 y lo mismo sucedería en 1990 con *Le nuvole*. En tiempos de globalización, sus personajes son históricos, presentes en el vivir de todos los días y disgregados conforman la *maggioranza*. No son el “buen salvaje” con la lengua del terruño, como a veces se pretende. Pretenden ser la lengua universal de Génova, de Ramala, de Bahía, de la “*Gaddura*”, perdón Gallura...

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERONI, E. et alii, *Accordi eretici*, Milano : Euresis edizioni, 1997.
- COVERI, Lorenzo [a c.], “Note sulla lingua dei cantautori”, *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, Novara: Interlinea edizioni, 1996, p. 38.
- DE ANDRÉ, F., *Come una anomalia*, Roberto Cotroneo [ed.], Torino: Einaudi, 1999.
- DE ANDRÉ, F., *Ed avevamo gli occhi troppo belli*, Milano: Editrice A, 2001.
- DE MAURO, T. et alii, *Lingua e dialetti nella cultura italiana da Dante a Gramsci*, Messina-Firenze: Casa editrice G. D'Anna, 1980.
- FASOLI, Soriano, *Fabrizio De André. La cattiva strada*, Roma: Edizioni Associate, 1995.
- GIL ROVIRA, M., “Fabrizio De André: Y fue que Maqroll viajó por Italia”, *Literatura y canción popular en la experiencia latinoamericana*, Granada- Baeza: Universidad de Granada [en prensa].
- JACHIA, P., *La canzone d'autore italiana 1958-1997*, Milano: Feltrinelli, 1998.
- LUPERINI, Romano, “Il ritorno del ‘dialetto’”, *Pubblico 1981*, Milano: Libri Edizioni, 1981, pp. 114 ss.
- PASOLINI, Pier Paolo, *La religione del mio tempo*, Milano: Garzanti, 1961.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Empirismo eretico*, Milano: Garzanti, 1977.
- PASOLINI, Pier Paolo, “Il genocidio” (1974), en *Scritti corsari*, Milano: Garzanti, 1991.
- PORRAS CASTRO, Soledad [ed.], Manuel Gil Rovira *¿Juglares de los 70 en Italia? Fabrizio De André*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2001.
- VIVA L., *Vita di Fabrizio De André*, Milano: Feltrinelli, 2000.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA