

TUTTI I PLAGI DI FABRIZIO DE ANDRÉ

VINILE

VINILE

Storie di musica,

collezioni, emozioni

ROTTURA
**MOGOL
BATTISTI**
LA VERITÀ 35 ANNI DOPO

**FURIO
COLOMBO**
LA MIA AMICA JOAN BAEZ

MODUGNO
LA DISCOGRAFIA

NADA, 1968
IL PRIMO SERVIZIO FOTOGRAFICO



IL MANGIADISCHI

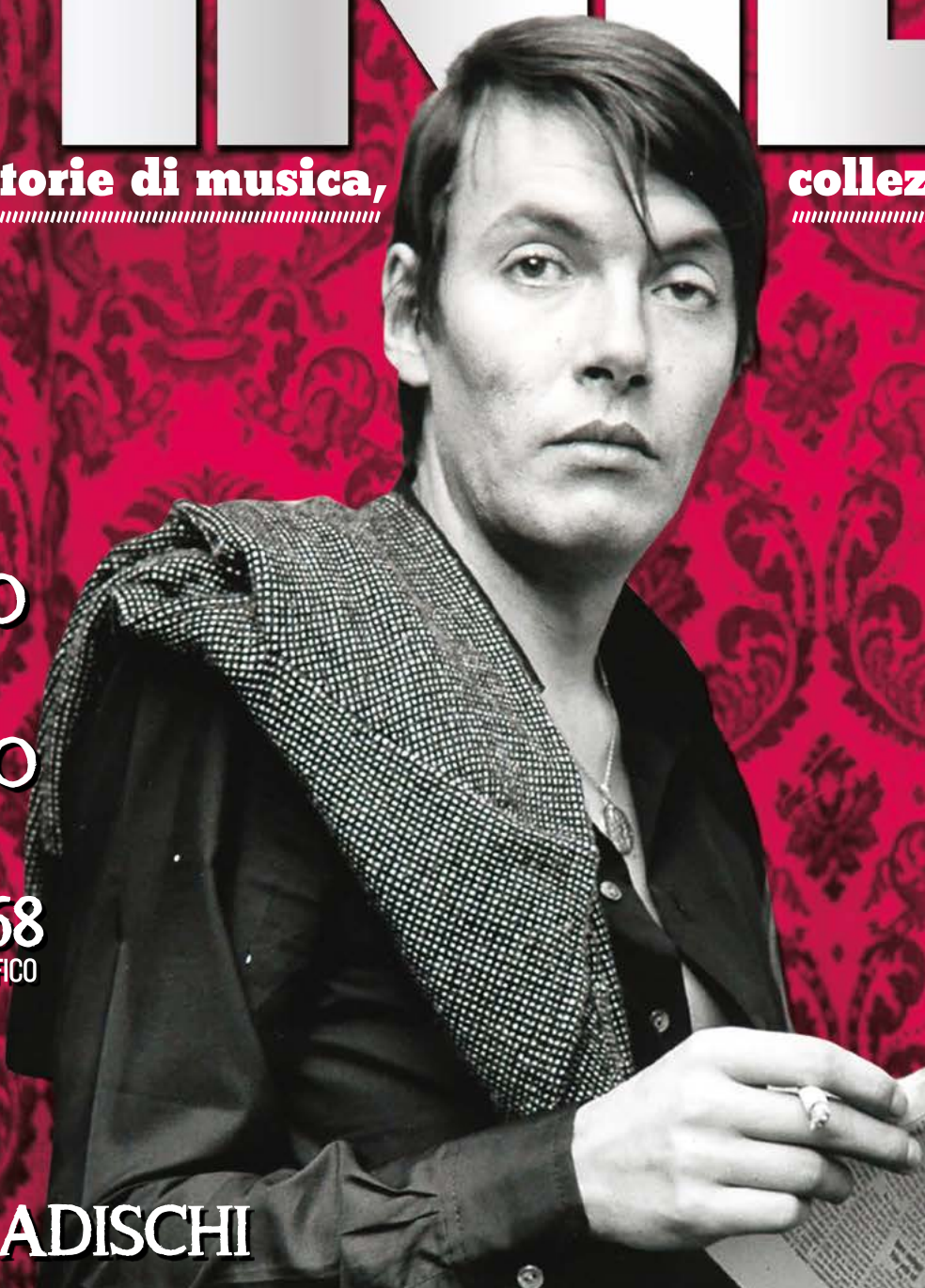
**QUANTO
VALGONO
I TUOI**

QUOTAZIONI • DISCOGRAFIE • RARITÀ



TUTTI I DISCHI
DI **PIER
PAOLO
PASOLINI**

**MARC
FRY**
IMPOSSIBLE TO FIND



DISCHI?



Il prossimo
numero sarà
in edicola il
10 giugno

sommario

VINILE #1 • 2016

14 Fabrizio De André

I segreti del genio

MIMMO D'ABBRESCIA

Articoli

14 Fabrizio De André

Luci, ombre, stroncature, plagi e contraffazioni del più intoccabile dei cantautori italiani.

► di *Alessio Lega*

30 Mark Fry

Il disco più raro e improbabile fra quelli pubblicati dalla It di Enzo Micocci ha una storia fatta di personaggi straordinari e intrecci impensabili.

► di *Maurizio Becker*

38 Furio Colombo

La mitica scena del Greenwich Village, gli esordi di Bob Dylan e le fortune internazionali di una canzone tutta italiana, nei ricordi di un testimone d'eccezione.

► *Intervista di Luciano Ceri*

46 I gioielli del Prog

I 15 album più rari e costosi del Prog italiano.

► di *Franco Brizi*

56 Nada

Un servizio fotografico in bianco-nero realizzato nel 1968, alla vigilia del suo primo Sanremo: pura magia.

► di *Francesco Coniglio*

60 Battisti-Mogol

35 anni dopo, i veri motivi della rottura.

► di *Michele Neri*

72 Pier Paolo Pasolini

Un intellettuale a tutto tondo: letteratura, poesia, cinema, teatro, giornalismo. E canzoni. Lo sapevate?

► di *Luciano Ceri*

80 Guido Guglielminetti

Battisti, Fossati, De Gregori, ma anche Patrick Samson, Umberto Tozzi e... Nilla Pizzi. La lunga storia di un bassista per caso.

► *Intervista di Vito Vita*

110 Rhino Records

Esce un libro che racconta le storie di 50 negozi USA specializzati in vinile: la nostra anteprima.

► di *Mike Spitz e Rebecca Villaneda*

116 Domenico Modugno

La discografia completa di un mito assoluto della canzone italiana.

► di *Franco Settimo e Michele Neri*





DE

ANDRÉ

RIVELATO

LUCI, OMBRE, STRONCATURE,
PLAGI E CONTRAFFAZIONI
DEL PIÙ INTOCCABILE DEI
CANTAUTORI ITALIANI.

testo: **Alessio Lega** | foto: **Mimmo Dabbrescia**

1 SALVO FABER

“Quest’articolo è pericoloso” – ho detto al mio committente Francesco Coniglio. Non solo perché getta alcune ombre sul mito consolidato del “grande poeta degli ultimi”, ma perché potrebbe alimentare la passione triste della disillusione, minare l’atteggiamento quasi religioso che circonda il “mito Faber”. Qualcosa di simile è effettivamente successo al mio amico e compagno Salvo Lo Galbo, appassionato cultore della canzone d’autore e traduttore accanito di Brassens. Nelle sue discussioni in materia musicale, Salvo rivelava un livore che mi sembrava fin eccessivo nei confronti di De André, un livore che celava le braci di una sorta di “amor tradito”. Così mi sono fatto raccontare: «La mia ammirazione, e diciamo pure, la mia idolatria, per Fabrizio de André, ha subito una batosta dagli irreversibili effetti che dividerei in due momenti. Il primo quando conobbi Georges Brassens: ci ritrovai tutto, ma proprio tutto il modo di

cantare, di suonare, di comporre di Faber. Persino il vezzo di imbucare nella squallida e commerciale arena della canzonetta testi e riferimenti alla grande letteratura, ai poeti. Persino qui trovai che il buon Faber avesse avuto, in qualche modo, la via spianata da Brassens. [...] Il secondo momento della batosta [arriva] quando approfondisco Dylan. Fu allora che mi resi conto che ciò che mi rimaneva di De André, tolto Brassens, non era De André, ma era, pari pari, Bob Dylan. In breve: esiste il De André sardonico, bozzettistico, euristico e paradossale, coprolalico e insieme classicista, che è Brassens. E poi c’è il De André elegiaco, simbolista ed ermetico, il De André apertamente sessantottino, che è Bob Dylan. A questo secondo De André appartengono l’intero VOLUME 8, RIMINI e STORIA DI UN IMPIEGATO. E sia il primo che il secondo De André, sono De André politici: della denuncia sociale, dell’anticonformismo, del dissenso, ciascuno con un proprio, differente linguaggio [...]. Ma a De André non basta rifare in

Tutte le fotografie sono
di Mimmo Dabbrescia
©1969/2016.
Tutti i diritti riservati.

Genova, 19 giugno 1969.

toto Brassens e Dylan, nell'attesa di scoprire se stesso come autore, commette altri plagii, ma questi ancora meno tollerabili dei precedenti, in quanto privi d'alcun senso politico e poetico. Si mette in testa di trasformare in canzoni le – già brutte, ma almeno significative, se contestualizzate – poesie di Edgar Lee Masters, e fare NON AL DENARO, NON ALL'AMORE NÉ AL CIELO, che, personalmente, leggo come un mero esercizio di stile che poteva benissimo restare nel comò, è un album dove si toccano davvero i livelli del peggior vuoto ludico di certo "dark", ma ci sono le musiche di Piovani, c'è sempre la magia della voce del cantante, e *Un giudice*, il solo brano buono, che salva sommariamen-

te tutto. Non è l'unico caso in cui il nulla concettuale, in De André, venga salvato da queste potentissime armi di suggestione». Io non condivido affatto la posizione di Salvo, e personalmente trovo NON AL DENARO, NON ALL'AMORE, NÉ AL CIELO un puro capolavoro della musica italiana (come d'altronde anche LA BUONA NOVELLA e STORIA DI UN IMPIEGATO, che però non piaceva nemmeno all'autore), ma mi pare assai significativo che una persona sensibilmente più giovane di me (classe 1989) e che quindi ha conosciuto De André già "santificato", abbia con l'approfondirne vezzi e vizi, finito per rigettarlo *in toto*, arrivando a un giudizio che leggete di seguito e che curiosa-

mente ricalca certe stroncature ideologizzate degli anni 70 (come vedremo nel dettaglio più avanti).

Conclude Salvo: «Il cantante, specie il cantautore, in quegli anni era uno che doveva dare messaggi, che doveva impegnarsi, che doveva essere rivoluzionario e al passo con la rivoluzione. La responsabilità era tanta, troppa per un borghese a cui sarebbe servito del tempo per venire fuori dal suo bozzolo reazionario, rinascere a nuova vita, trasformarsi. Nel frattempo, allora, De André s'impegna come può, copia, scopiazza e plagia di sana pianta quelli che considera come pietre miliari nel lungo percorso della sua catarsi, Brassens e Dylan, e, a poco a poco, riesce a spogliarsi da ciò che lo appesantiva, e si trasforma nel vero De André, quello che abbiamo in ANIME SALVE. Il risultato non è un De André proletario (come Jannacci, Dalla, Bertoli), lui il proletariato non lo capirà mai, ma il sottoproletariato sì, carico di patetismo cristiano, che diventa l'emblema iconico dell'oppresso universale, ma stavolta con un linguaggio finalmente suo, con uno spirito veramente deandreiano, che è lo spirito della compassione, mai della rabbia. Si limita a essere ciò che soltanto può essere: un borghese senza una dialettica di prassi, ma solo etica. Un uomo con un grande senso dell'ingiustizia che può solo denunciare dal suo balcone. [...] Il resto spetta ad altri».



Genova, 19 giugno 1969.

2 I CORPI SONORI DEL "REATO"

La città vecchia

Se *La città vecchia* ha solo una lontana reminiscenza di una poesia di Umberto Saba chiamata appunto anch'essa "La città vecchia" (ma la conclusione "qui degli umili sento in compagnia / il mio pensiero farsi più puro / dove più turpe è la via" riecheggia anche il celeberrimo "dai diamanti non nasce niente / dal letame nascono i fior"), lo stesso non si può dire per la musica, che è un ricalco tanto evidente quanto non dichiarato di *Le Bistrot* del maestro (dichiaratissimo) Georges Brassens.

Fiume Sand Creek

Passano i decenni, non cambia l'atteggiamento: sarà poi vero, come ho sentito mormorare, che *Fiume Sand Creek* fosse praticamente bella e finita dal solo Bubola e che De André avesse avuto giusto l'intuizione di voltarla dal tono minore al maggiore? Lasciamo questa nel novero delle perfide ipotesi, certo è però che il movimento ritmico e tanti eventi melodici sono presi di peso da *Summer '68*, un brano del 1970 dei Pink Floyd, aprendo un interessante concentrico: era già nell'intenzione di Bubola quella "citazione"? La suggerì forse Mark Harris, pianista e compositore

naturalmente dentro il gusto e il sound anglosassone? Fu pensata da Mauro Pagani, violinista accreditato nel disco e futuro stretto collaboratore? O fu De André stesso a concepirla?

La guerra di Piero

Prendete i versi della splendida *Guerra di Piero*: "Lungo le sponde del mio torrente / voglio che scendano i lucci argentati / non più i cadaveri dei soldati / portati in braccio dalla corrente". Sono una citazione della prima grande canzone pacifista italiana, *Dove vola l'avvoltoio* (1958), composta da Italo Calvino e Sergio Liberovici per il collettivo torinese dei Cantacronache: "Per la limpida corrente/scendon solo carpe e trote/non più i corpi dei soldati/che la fanno insanguinar".

Valzer per un amore

Commovente pensare che il *Valzer campestre* del maestro Gino Marinuzzi fosse il brano che mamma "Luisa" De André ascoltava lungo la gravidanza e il giorno stesso del parto di Fabrizio (mitopoiesi? lessico e leggenda familiare?), ma la ragione per cui poi il testo *Valzer per un amore* giustapposto dal giovane "Faber" su quella melodia sia un pedissequo ricalco del brano più scolasticamente noto di Pierre de Ronsard (*Quand vous serez bien vieille*, "Quando carica d'anni e di castità") sfugge alla comprensione: chi glielo ha fatto fare?

Fila la lana

Che pasticcio, per la canzone *Fila la lana*: con un giro di parole, veniva accreditata dalle note del disco come la rilettura parziale di un ritornello medievale francese del XV secolo (addirittura!), mentre è né più né meno che la traduzione ritmica, fedele quanto si può, di un brano dell'attore e regista Robert Marcy di fine anni 40, portata al successo dalla splendida interpretazione di Jacques Douai.

Via del campo

La melassa del tempo ammorbidisce i rancori, ne cancella anche la memoria... non è più un segreto per nessuno che la musica di *Via del campo* fosse la stessa di *La mia morosa la va alla fonte*, e non fosse affatto frutto di una ricerca sulle ballate rinascimentali di Dario Fo (ancora una volta, a questo alludevano fantasiose note del vinile originale della Bluebell), bensì composizione originale di Enzo Jannacci. Ho sentito con le mie orecchie Jannacci presentare la

«Il De André sardonico, bozzettistico, euristico e paradossale, coprolalico e insieme classicista, è Brassens. Il De André elegiaco, simbolista ed ermetico, apertamente sessantottino, è Dylan»





*«De André fu criticatissimo
proprio dalla generazione
che più direttamente si
abbeverò facendo prove
generali di anticonformismo
sulle sue prime canzoni:
i sessantottini»*

Genova, 5 novembre 1969.



sua interpretazione di quel brano – dopo la scomparsa del collega – dicendo che, una volta accortosi dell'indebita appropriazione musicale, l'aveva trovata "troppo bella" per avere alcunché da obiettare. Eppure, in un'intervista a Radio Montecarlo di trent'anni prima, uno Jannacci visibilmente (anzi, audibilmente) infuriato diceva di essere "in causa con il noto cantautore Fabrizio De André". Chissà, forse l'accordo fra i due galantuomini era nel frattempo stato soddisfacente per entrambe le parti, nella consapevolezza che anche Enzo usava abbastanza disinvoltamente le proprie fonti e che forse quella specifica fonte era il giovanissimo Oscar Prudente, all'epoca collaboratore di Fo. Insomma, a volte copiano talmente in tanti che non si riesce a capire chi abbia copiato chi.

Geordie e altre storie

Per fortuna, la storia di *Geordie* è lineare: si tratta senza dubbio della ballata popolare inglese che De André trasse dal repertorio di Joan Baez. In compenso, ci sono molte collaborazioni rimaste nell'ombra: per esempio, Clelia Petracchi scrisse il testo della *Ballata del Miché*, la canzone che in concerto De André dichiarava di aver "scritto" (sic!) per "salvarsi la vita" (grazie Clelia, dunque...). Pare accertato che la musica del *Testamento* sia di Elvio Monti, mentre, sempre per restare nel sottogenere "ereditario" del canzoniere di De André, la musica del *Testamento di Tito* è firmata da un autore preso in prestito dal pop nostrano (Corrado Castellari, autore per Mina, Raffaella Carrà e collaboratore fisso di Malgioglio), mentre *La ballata degli impiccati* è evidentemente un omaggio al poeta medievale François Villon.

La *Canzone del maggio* ("da un canto del maggio francese" viene scritto genericamente) è la traduzione con musica abbondantemente ritoccata di *Chacun de vous est concerné* di Dominique Grange, autrice impegnatissima all'epoca nelle battaglie della gauche estremista – e qui pare che l'accordo fosse stato raggiunto all'origine, direttamente con lei. Quanto poi siano di Bentivoglio, quanto del poeta cieco Mannerini e quanto di Reverberi, rispettivamente, testi e musiche di TUTTI MORIMMO A STENTO, non possiamo saperlo con precisione. Immaginiamo inoltre che certi ricalchi bachiani nelle musiche della BUONA NOVELLA si debbano all'appena citato Reverberi, vista la devozione che il grande arrangiatore ha sempre avuto per Johann Sebastian.

E si potrebbe continuare così, per pagine e pagine...

3 DE ANDRÉ STRONCATO

Piaceva a tutti sin dalle origini, De André? No, non è sempre stato così, anche se molti suoi detrattori dell'epoca in seguito hanno cambiato idea. De André fu criticatissimo proprio dalla generazione che più direttamente si abbeverò facendo

MIMMO DABBRESCIA

Nato a Barletta, Mimmo Dabbrescia si trasferisce con la famiglia a Milano negli anni 50. Scoperta la fotografia, inizia a collaborare con Fedele Toscani ed è assunto al «Corriere della Sera». Per il quotidiano milanese (ma anche per testate come «la Domenica del Corriere» e «Amica») gira il mondo realizzando reportages, intanto nel 1963 opta per la libera professione e apre un'Agenzia fotogiornalistica. Tra gli anni 60 e 70 fotografa i maggiori protagonisti della musica e della cultura (dai Beatles a Liz Taylor, da Eugenio Montale a Mina, da Marcello Mastroianni a Claudia Cardinale), poi scopre il mondo della pittura, intraprendendo un percorso che lo porterà a ritrarre moltissimi artisti e a documentare i luoghi in cui nascono le loro opere. Ne deriva un'ampia bibliografia, con volumi dedicati fra gli altri a Dalí, Guttuso, De Chirico, Baj e Sassu. La sua passione per l'arte lo porta, nel 1965, a fondare con Bruna Coradini la rivista «Prospettive d'arte» e a intensificare l'attività editoriale, realizzando tirature limitate di grafica d'autore, multipli d'arte e libri per bibliofili corredati da litografie e acqueforti. Nel 2009, nel decennale della scomparsa di Fabrizio De André, seleziona 25 scatti realizzati al cantautore genovese fra il 1969 e il 1974 per una mostra itinerante che tocca diverse sedi pubbliche e private in tutta Italia.

– diremmo – prove generali di anticonformismo sulle sue prime canzoni, i "sessantottini". Per esempio, nella pionieristica rivista «Muzak» Gino Castaldo scriveva nel 1976, parlando dell'evoluzione del fenomeno dei "cantautori": "Si creò il terreno fertile affinché i giovani, fattisi un po' più forti, ma non ancora abbastanza per diventare protagonisti delle sorti politiche della storia, potessero crearsi una moda tutta loro, ad esclusivo uso e consumo. Al fenomeno fu dato anche un nome: Fabrizio De André, l'unico vero tramite tra la vecchia generazione e la nuova in linea di continuità. Dei vecchi condivideva il riserbo e il distacco (quel guardare la tempesta da lontano...), ma mentre quelli si limitavano ad offrire incertezze, lui incominciò a dare certezze, nascoste nella leggenda di un mondo tutto fatto di prostitute, galantuomini, assassini, re infelici, impiccati ecc., ma pur sempre certezze. Era la marea politica del movimento giovanile che cominciava a montare, ovviamente, ma nella sua veste più superficiale e deteriore, e cioè con quel moralismo di chiara marca piccolo-borghese, bieco e pruriginoso come tutti i liquami non ben espulsi". Oppure Giuseppe Vettori (curatore di alcune popolari raccolte di canti popolari e sociali), che un anno prima sentenziava: "Fabrizio De André un cantautore genovese che da qualche anno ➔

DOSSIER FILA LA LANA

testo: **Francesco Coniglio**

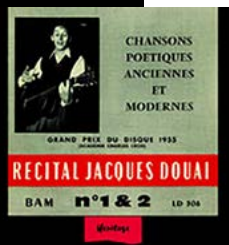


1948

Robert Marcy è un attore e regista di teatro francese nato a Parigi nel 1920. È anche autore di canzoni, in particolare i suoi più grandi successi sono *La queue du chat* portata al successo dai Frères Jacques e *File la laine* (1948) da lui stesso incisa su dischi Vogue. (Pronto ascolto qui: <https://goo.gl/unRTye>)

1955

Jacques Douai (Gaston Tanchon), uno dei grandi cantautori francesi degli anni 50, inserisce *File la laine* nel suo album *CHANSONS POETIQUES ANCIENNES ET MODERNES* (Pronto ascolto qui: <https://goo.gl/N56d5K>). Il disco ottiene un grande successo e il brano di Robert Marcy entra nell'Olimpo delle grandi canzoni francesi ottenendo numerose cover.



1965

Il 28 luglio esce il settimo 45 giri di Fabrizio De André per la Karim che presenta sul lato B *Fila la lana*. La canzone è la cover di *File la laine* di Robert Marcy, stessa partitura e fedele traduzione in italiano con minime variazioni.



Parole e musica sono attribuite a Fabrizio De André. Nel retro della busta l'autore viene descritto come "il paziente ricercatore di antiche ballate medioevali". L'autore originale non verrà mai citato su nessuna emissione posteriore.

1997

Anche Sylvie Vartan interpreta *File la laine* nel suo album *CHANSON POUR LES ENFANTS Vol.1* (Mercury).

conosce una notevole popolarità presso i giovani della buona borghesia "anticonformista". Nelle sue prime composizioni – che restano a tutt'oggi le migliori, la conversione mistica successiva supera talvolta i confini della tollerabilità – deve molto a Georges Brassens, saccheggiato generalmente a piene mani, talvolta – con più onestà – tradotto: sempre con un indiscutibile gusto della parola, ma sempre col rischio di trasformare in maniera tutto quel che canta, in genere rifacendosi il verso, imitandosi, pavoneggiandosi quasi". Nel suo fondamentale "C'era una volta una gatta" (il primo saggio sulla canzone d'autore), Simone Dessì alias Luigi Manconi trovava invece del tutto riprovevole l'"insipienza" (sic!) politica di STORIA DI UN IMPIEGATO.

Come si può notare, De André fu tutt'altro che intoccabile e, fra le altre, la critica che vorrebbe negargli ogni originalità era già emersa, ma non era poi considerata come vizio imperdonabile. Molto più faceva specie il suo tono distaccato, il suo linguaggio aristocratico, quella familiarità col potere, quel passo morbido da vincitore tipico di chi possiede una biblioteca di famiglia e sa come nobilitare parolacce e barzellette triviali con la semplice intonazione della voce. La voce, già... proprio la voce, il dono di quella voce profondissima con una dizione così chiara (per quanto non troppo corretta) che oggi nessuno più osa mettere in discussione, era probabilmente all'origine di un fastidio: la generazione che stava scoprendo e amando le voci sgraziate del canto popolare, la loro inevitabile urgenza, veniva infastidita dalla sepolcrale placidità dell'incedere deandreiiano. «È la voce di uno cresciuto nei salotti dove non si alza mai la voce, dove è ammessa anche la bestemmia o il turpiloquio, ma mai la rabbia di chi perde il controllo e urla», dice il mio amico Paolo Ciarchi.

De André gestiva la propria immagine pubblica con una tetragona attenzione, senza essere irraggiungibile o volersi trasformare in pura voce (come Mina), senza essere ossessionato e mirare alla propria "inapparenza" (come Lucio Battisti), complice certo all'origine la timidezza di un uomo che non amava le proprie fattezze e viveva piuttosto male nella propria pelle, sapeva centellinarsi molto bene, sicuro di ritrovare a ogni uscita pubblica intatto, se non addirittura accresciuto, l'interesse dei suoi ammiratori. Chissà se avrebbe approvato il completo rovesciamento di questa sua attitudine negli anni successivi alla sua morte, quando il suo volto – alla fine un volto anonimo, non troppo caratteristico né frequentato da fotografi e imitatori – ha cominciato ad apparire ovunque, fino a diventare un santino buono per ogni occasione. Ricordo con un certo inorridito divertimento quando, solo qualche anno dopo la sua scomparsa, l'insigne sociologo Alessandro Dal Lago proruppe in un «perché ora De André piace

persino ai fascisti!». Matteo Salvini, leader della Lega Nord e promotore di un'idea di "integrazione" che passa per le "ruspe sui campi nomadi", non fa mistero di venerare ("per me la musica italiana inizia e finisce con De André") l'autore di *Khorakhané*, canzone sublime, guarda caso giustamente considerata un inno proprio dai Rom italiani. Insomma, l'acritica percezione di questo autore nel quindicennio che ci separa dalla sua scomparsa parrebbe dar ragione proprio ai giudizi più accaniti e severi degli anni 70, quelli che parlavano di un ribellismo depotenziato, di una critica che non infastidisce nemmeno i suoi più diretti bersagli.

*«Perché non dire che lui
da solo di canzoni ne ha
scritte proprio pochine?»*

Enrico Deregibus

Ed è per questo che – forse per fastidio, forse per una sacrosanta voglia di andar contro l'ovvio e il conforme, che lo stesso De André avrebbe apprezzato – vi è una crescente fronda desiderosa di sottrarre a De André la propria eccezionalità, il proprio trono di principe dei poeti. Questa fronda impugna l'argomento della mancanza di originalità dell'opera deandreiiana, della sua derivazione da troppo trasparenti fonti per quel che riguarda i suoi inizi e di una vera e propria appropriazione della creatività dei propri collaboratori nella scrittura e nell'arrangiamento nella maturità. Insomma, Brassens e una pletora di autori, poeti e compositori plagiati agli esordi, De Gregori, Bubola, Pagani, Piovani, Bentivoglio, Milesi e altri ancora saccheggiati in seguito.

Una violenta coltellata arrivò nel febbraio 2005 sulle pagine di una rivista specializzata nella musica italiana «L'isola che non c'era», con un articolo (pieno anche d'affetto e d'ammirazione) a firma del giornalista musicale Enrico Deregibus: "De André era un grande artista. E Cesare?": «Vogliamo dirle due o tre cosette? [...] la morte prematura – il rock insegna – ha sempre voluto dire mitizzazione. E De André non sfugge alla regola: da quell'11 gennaio in cui ci ha lasciati soli, è diventato "il più grande". Prima era "uno dei più grandi". [...] Perché non dire invece che lui da solo di canzoni ne ha scritte proprio pochine? [...] Partiamo dagli ultimi album: sono co-firmati integralmente con Ivano Fossati, Mauro Pagani e Massimo Bubola. L'apporto dei primi due è evidente. Quello di Bubola pure: a volte in concerto faceva la versione originale, scritta solo da lui, di *Hotel Supramonte*. Il titolo era *Hotel Miramonti*. Be', è quasi identica, cambiano pochi versi, fondamentali certo, ma pochi. Continuiamo: VOLUME 8 ha le ultime due canzoni scritte

da De André da solo (ed è il 1975), ovvero *Giugno 73* e *Amico fragile* [...]. Poi c'è una cover, un pezzo di De Gregori, e per il resto tutti pezzi firmati con De Gregori e che – si può dire? – son molto più degregoriani che deandreiani. In *STORIA DI UN IMPIEGATO* e *NON AL DENARO...* i testi sono scritti con Giuseppe Bentivoglio e le musiche con Nicola Piovani. Quindi, negli ultimi otto dischi ci sono due canzoni di De André. Fin qua tutto ufficiale, nero su bianco. Andando ancora a ritroso è già più difficile capire chi ha fatto cosa. Prendiamo Giampiero Reverberi: ha dichiarato – e ci pare verosimile – di essere l'autore, senza averle firmate, di varie musiche de *LA BUONA NOVELLA* [...] Stessa cosa su *TUTTI MORIMMO A STENTO*, nei cui crediti compare “Collaborazione alle musiche e orchestrazione di Giampiero Reverberi”. [...] A questo punto, andando ancora indietro e togliendo i brani che riprendono musiche tradizionali o poesie varie, resta poco. Ad esempio, fra i brani ufficialmente firmati solo da De André, la musica di *La guerra di Piero* è in realtà anche di Vittorio Centanaro, che ha collaborato anche a *Si chiamava Gesù*; in *La canzone dell'amore perduto* la melodia del *Concerto in Re maggiore per tromba, archi e continuo* di Georg Philipp Telemann è ben più di una citazione. [...] *Pregghiera in gennaio* riprende la poesia “La Prière” di Francis Jammes. In *La morte* la musica è *Le verger du Roi Louis* di Brassens, quella di *Via del campo* è di Jannacci. [...] In pratica, del solo de André in tutta la carriera restano alcuni brani di *TUTTI MORIMMO A STENTO* e *LA BUONA NOVELLA* e poco altro: *La ballata dell'eroe*, *La canzone di Marinella*, *Per i tuoi larghi occhi*, *Amore che vieni amore che vai*, *Il testamento*, *La città vecchia*, *Bocca di rosa*, *Spiritual*, *La canzone di Barbara*, *La stagione del tuo amore*, *Giugno 73* e *Amico fragile*. Ma in molte di queste ci sono citazioni prese di peso da poeti e letterati, e di cui non si fa menzione. In definitiva: una ventina di canzoni interamente sue su più di 130 pubblicate, un 15%, e scusate la gretta contabilità [...]».

4 DAVID BOWIE, FABRIZIO DE ANDRÉ E (SI PARVA LICET) IO

Ancora una volta, come accade a ogni evento luttuoso del mondo della musica, la diffusione repentina e inaspettata della notizia della morte di David Bowie (un'uscita di scena degna di uno dei più attenti e certosini gestori della propria immagine), che coincideva col proprio sessantanovesimo compleanno e con la data di pubblicazione del suo ultimo disco, s'è appaiata al rimpianto della figura di De André – della cui



DOSSIER ELVIO MONTI

testo: **Francesco Coniglio**

1961

Giuseppe De André fonda la Karim S.p.A. con sede a Genova, insieme all'amico Pino Gualco, per poter consentire l'esordio discografico del figlio Fabrizio con il 45 giri *Nuvole barocche*.

1963

Giuseppe De André interessa l'amico romano Giovanni Fischietti per occuparsi dell'etichetta. Fischietti sposta la sede legale a Roma, fa subentrare un nuovo socio, Pulvirenti, al quale affida la distribuzione, sostituendo la Durium, e scrittura come direttore artistico il Maestro Elvio Monti.

1964-65

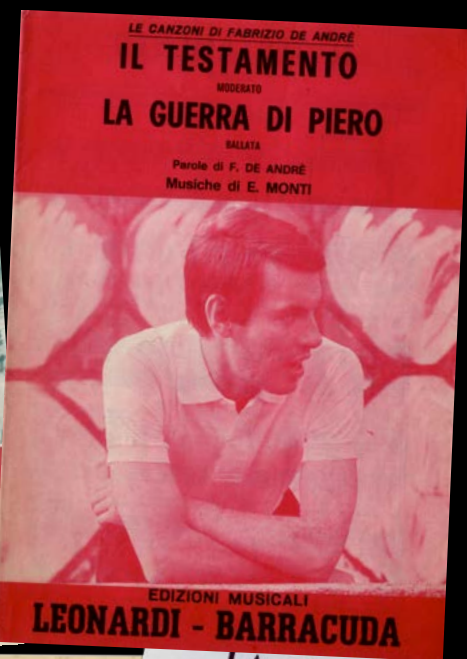
Da un'intervista inedita rilasciata allo storico Vito Vita, Elvio Monti racconta di aver lavorato a Roma a più riprese, tra il '64 e il '65, con Fabrizio De André mettendo a punto insieme le musiche delle canzoni che venivano poi registrate presso la Dirmaphon. Il Maestro chiarisce: *"Ricordo che Fischietti mi mandò questo ragazzo a casa e stavamo lì tutto il giorno per comporre le canzoni, si fermava a pranzo da noi e credo che soggiornasse in qualche pensione: lui mi suonava alla chitarra dei motivi, che a volte io mettevo a posto, nel senso che spesso andavano bene così, ma in certi casi ci mettevo le mani, consentendo lui naturalmente, e poi mi occupavo di preparare gli spartiti per le incisioni"*.

In questi anni escono i primi spartiti delle canzoni di Fabrizio per le edizioni musicali Leonardi-Barracuda e le musiche risultano firmate da Elvio Monti. A questo proposito il Maestro precisa a Vito Vita: *"Fabrizio era iscritto alla SIAE come autore di testi, all'epoca, e non*

come compositore perché non era in grado di leggere e scrivere la musica, e in quegli anni alla Siae se non sapevi scrivere la musica non potevi depositarla, c'era quindi bisogno di un trascrittore, e io avevo questo ruolo come le ho detto, a volte intervenendo e a volte no. Poi in realtà di queste canzoni Per i tuoi larghi occhi è una di quelle in cui la musica era interamente mia, così come Stringendomi le mani che incise Giuliana Milan, altre erano interamente di Fabrizio e alcune invece erano con le musiche in cui ero anche intervenuto scrivendo interamente certe parti musicali, certe parti di flauto o di violino, ma non ci mettemmo a fare i calcoli con il bilancino".

A Elvio Monti risultano accreditate sugli spartiti e su alcune labels delle prime emissioni dei dischi Karim: *La ballata dell'eroe*, *Il testamento*, *La guerra di Piero*, *Carlo Martello*, *La ballata del Miché*, *La canzone di Marinella*, *Per i tuoi larghi occhi*, *La città vecchia*. Dalla presenza delle firme sugli spartiti e sulle etichette risulta che la collaborazione testimoniata dal Maestro Monti con Fabrizio De André sia iniziata già nel 1961, con la realizzazione del secondo 45 giri Karim di Fabrizio *La ballata del Miché/La ballata dell'eroe* uscito nel novembre del 1961.

Continua il Maestro Monti nell'intervista inedita che pubblicheremo sulla pagine di «Vinile»: *"In quegli anni, avevo fatto in modo di girargli le sue quote di diritti d'autore su quelle canzoni, diciamo che c'era un accordo informale che io ho sempre rispettato, com'era giusto. Poi, a un certo punto Fabrizio mi chiese, ma con molta gentilezza intendiamoci, era una persona molto educata, di poter effettuare un rideposito delle musiche di queste canzoni, visto che in effetti le aveva create lui, e io fui ben felice di acconsentire"*. E infatti su tutte le ristampe successive e alla SIAE, la firma di Elvio Monti non c'è più. Ma certamente va considerato e celebrato come il primo grande collaboratore alle musiche di Fabrizio De André.



Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers





Genova,
5 novembre 1969.

scomparsa negli stessi giorni ricorreva il diciassettesimo anniversario: De André "il più grande, l'unico, l'inarrivabile", il solo che senza pudori persino il ben noto provincialismo culturale italico osi appaiare alle grandi star del martirologio rock.

Come molti (molti: non moltissimi, non quasi tutti come sembrerebbe oggi contemplando l'unanime adorazione), io sono nato e cresciuto in una casa dove c'erano dei dischi di De André, che dunque è stato il primo cantautore della mia vita. Io sono nato nel 1972 e i miei genitori sono del 1949, entrambi extraparlamentari in gioventù, nessuno dei due particolarmente appassionato consumatore di musica: dunque quei tre o quattro Lp di De André erano una consistente presenza della nostra striminzita discoteca. Quando poi, verso i quindici anni, co-

*«Considero De André un
genio. Anche perché è stato
un geniale plagiatore»*

minciai ad appassionarmi davvero alla canzone d'autore, ovviamente percorsi in lungo e in largo strade lontane che passavano da Guccini, Lolli, Conte, e poi via via i nomi più "esoterici": Herbert Pagani, Fausto Amodei, Marco Ongaro... Mi riaccostai dunque a De André con rinnovato senso critico, con una maggiore conoscenza della sua originale predilezione francofila e della sua successiva "correzione" americana (via Dylan e Cohen), che in un'intervista televisiva del 1981 definiva come "ricerca della sintesi". Scoprii vecchi e nuovi capolavori, mi riappassionai enormemente e la pubblicazione di NUVOLE mi sembrò un grande regalo di maturità (mia e sua: compivo in quei giorni 18 anni). Quando uscì ANIME SALVE feci la fila dalle nove del mattino davanti al negozio di dischi: sia ben chiaro, in fila c'ero io solo! Ho avuto dunque l'occasione di vedere De André non meno di cinque volte in concerto, sono andato a salutarlo in camerino, gli ho chiesto un autografo (che poi ho regalato anni dopo, quando mi vergognavo di aver chiesto un autografo a chicchessia), gli ho persino consegnato una speranzosa cassetta-demo delle mie prime canzoni, che lui molto gentilmente prese preavvertendomi che ne aveva una montagna da sentire... tutto qui, nessun rapporto personale, ma di certo una costante ammirazione con qualche picco di vero e proprio culto. Non mi son però mai sognato di considerarlo l'"unico", Guccini, Jannacci non erano per me da meno di nessuno, e il mio sogno impossibile è sempre stato quello di assistere a uno spettacolo di Brassens, Brel, Violeta Parra o Atahulpa Yupanqui. Quando De André morì, erano un paio d'anni che la mia attività concertistica non era più del tutto sporadica (anche se non era ancora certo un lavoro remunerativo), facevo un lavoro impiegatizio che detestavo e perseguivo una militanza politica costante nel movimento anarchico. Andai al suo funerale a Genova e mi commossi.

Se l'ho fatta un po' lunga con la mia esperienza personale, è perché, in un'epoca in cui non avevo nessuna cognizione del fatto che la canzone sarebbe divenuta la mia principale attività, credo di essere stato un fan medio di De André, un giovane uomo molto colpito dalle sue cose, che pur tenendolo come un punto fermo non lo ha mai considerato come una stella sideralmente distante, un semidio, un poeta ineguagliabile. Credo che De André mi abbia aperto molte strade, incuriosendomi di moltissime cose – dall'anarchia alla canzone francofona – che poi sono diventate centrali nella mia formazione, e per questo gli devo molto, forse più che ad altri, per questa sua porosità, per questa sua pluralità, per la capacità di utilizzare anche dei "blocchi prefabbricati" inserendoli via via in una visione precisa del mondo e del proprio lavoro, ma lasciandoli sostanzialmente intatti e perfettamente leggibili. Per questo, considero De André un genio. An- ➔

Genova,
14 giugno 1969.



che perché è stato un geniale “plagiario” e utilizzatore del talento altrui, perché è stato capace di impastare nel suo edificio del tutto originale il materiale grezzo o raffinato che la sua cultura, la sua discoteca, i suoi ascolti o i suoi collaboratori gli portavano.

5 IL SOMMERSO E IL SALVATO. DE ANDRÉ ARTISTA FUTURO

Io amo Fabrizio De André. Io trovo incontestabile la sua eccezionalità, anche e proprio alla luce di quanto detto fin ora. Io – come molti colleghi musicisti – mi ritrovo spesso a cantare in pubblico le sue canzoni, a concepire interi spettacoli basati sul suo repertorio, a – come testimonia questo lungo articolo – scriverne. Lo faccio senza alcun timore o ritrosia, convinto di cantare e di scrivere di un artista gigantesco, di un Genio della canzone italiana, non l'unico, ma senz'altro fra i più grandi.

E non sono stato spostato di un millimetro dalle carte scoperte, dall'evidenza delle fonti, dai plagii (il termine mi continua a risultare un po' forte... ma usiamolo pure).

Bastian contrario come sono, non penso nemmeno che fosse la voce l'essenza dell'arte di De André – anzi per come si sono trasformati i miei gusti, trovo quella placida rotondità perfino un po' stucchevole. Come dicevo, ho avuto la ventura di vederlo dal vivo in non meno di cinque occasioni, e ricordo che già allora trovavo un po' deludente il perfezionismo rileccato di uno spettacolo che pareva la piatta esecuzione di una partitura, cosa che a mio avviso un concerto di canzoni non dovrebbe mai essere. Al confronto, la torrenzialità di Guccini – capace di trasformare in un'accogliente osteria di provincia un palazzetto con diecimila spettatori, il sapore timbrico e l'auto-rivisitazione costante di Paolo Conte, la goffaggine emozionante di Paolo Pietrangeli che erompeva dall'ironia alla rabbia, l'incredibile presenza scenica di Giorgio Gaber, la fragile e bofonchiante improvvisazione di Enzo Jannacci che raggiungeva momenti di pura poesia, l'onesta rigorosa professionalità di Bruno Lauzi, persino il patetismo vibrante di Roberto Vecchioni... insomma tutto, mi sembrava un'esperienza più vitale del gelido perfezionismo deandreiano.

Ma i dischi no. Presi come un'unica opera, i dischi di De André sono irraggiungibili per qualità e invenzioni, per arrangiamenti e profondità. Quei dischi non invecchiano, o meglio, si portano benissimo i loro anni pur nel loro barocchismo (è evidente come un disco arrangiato per orchestra si prenda più rischi di un'esecuzione minimalista chitarra e voce). Merito degli arrangiatori, che si chiamino Reverberi, Piovani, PFM, Harris, Pagani, Milesi? Certo, merito loro – disco per disco – ma merito complessivo di una consapevolezza e di una lucidità che trasvola su un'opera che conosce solo alti e mai bassi.

Il marchio “De André” – rassegniamoci! – è un marchio di fabbrica che vale (per fare un

parallelo assurdo) quanto il marchio “Kubrick” nella storia del cinema: vuol dire attenzione ossessiva per il pubblico e sensibilità assoluta per il proprio mestiere. Dal kazoo straziante e grottesco che doppia il violino della *Domenica delle salme*, al basso *sleppato* del *Giudice* suonato dal vivo con la PFM, al timbro metafisico dell'organetto di Riccardo Tesi, che chiude la parabola artistica di De André con una *Smisurata preghiera*, non c'è niente che non sia immenso e perfetto.

Se è incontestabile che Fabrizio De André abbia avuto all'inizio della sua carriera un rapporto molto disinvolto con una serie di fonti e riferimenti, a volte traducendoli, a volte citandoli esplicitamente, a volte saccheggiandoli per frammenti o per intero, a volte ispirandocisi. Se divertente può essere investigare e scoprire tali fonti, un po' più difficile è misurare il rapporto intervenuto fra De André e coloro che hanno tecnicamente collaborato con lui alla scrittura dei suoi dischi. Ma, anche ammesso che le peggiori insinuazioni dei suoi detrattori siano vere, che cosa si sarebbe dimostrato in tal caso? E insomma, alla fine chi è l'autore di un'opera, e in particolar modo di un'opera discografica?

«Ma i dischi no. Presi come un'unica opera, sono irraggiungibili per qualità e invenzioni»

Il concetto del creatore totalmente ispirato che dal nulla trae il tutto è senz'altro un concetto romantico del tutto superato (se non dall'immaginario collettivo). Eppure, a noi piace ancora immaginare un poeta maledetto che con l'eterna sigaretta in bocca e con un lapis in mano si gratta la testa finché una folgorazione lo coglie, e lì, magari al tavolo d'un bar, magari in tram, magari in un motel equivoco con i soffitti viola, ferma il mondo, estrae il taccuino, se non ce l'ha si strappa un polsino della camicia e consegna al mondo versi immortali. Tutto quel percorso che veste di armonia, di arrangiamenti, che truca, tesse e cuce in studio di registrazione, che incolla e separa, alza e abbassa volumi in missaggio, che evidenzia e chiarisce masterizzando, e che poi fa diventare un disco quell'ispirazione, lo si preferisce relegare nelle necessarie scocciature, nelle sovrastrutture inevitabili e alla fine trascurabili. Invece, è il contrario: la scrittura stessa è un laboratorio di esperimenti, una cabina di regia, un repertorio di tecniche.

La citazione (a ogni livello: esplicita, supposta, ellittica, camuffata) è il cardine della scrittura. La scrittura e la composizione procedono per imitazione e sfondamento di cose già dette. La letteratura del

FABRIZIO DE ANDRÉ

900 ha riconosciuto appieno questo tema interno all'essenza della scrittura stessa, e infatti mai come nel secolo trascorso scrittore e critico paiono giunti allo stesso destino. Mi viene in mente la figura eccelsa di Walter Benjamin. Cos'è lui? Un filosofo, un critico, un letterato, un romanziere? O forse un rivoluzionario che usa, per citare uno slogan, "ogni mezzo necessario"?

Questo per non parlare che della letteratura accademicamente riconosciuta. Se ci riferiamo invece alle cosiddette "arti popolari" (fumetto, cinema, canzone), ci troviamo di fronte a mezzi espressivi che per loro intima essenza usano, e devono usare, grossi spezzoni prefabbricati da mettere assieme. A volte, questo è un dovere dettato dalla forte vocazione narrativa, dall'esigenza di una fruibilità immediata. Film e canzoni sono forme in movimento nel tempo, non permettono di soffermarsi a meditare, quindi è necessario limitare le sperimentazioni linguistiche se non si vuole sacrificarne irrimediabilmente la comprensibilità.

Per restare nel parallelo col cinema, fin troppo evidente è il ruolo del regista come l'assemblatore delle competenze diverse dell'autore del soggetto, degli attori, dello sceneggiatore, del tecnico delle luci, del direttore della fotografia, del montatore.

Ecco, io credo che oggi, per averne un'idea realistica e moderna, bisogna pensare all'autore di un disco come a un regista cinematografico. E Fabrizio De André, anche per la sua tendenza a concepire progetti discografici stratificati, album che non fossero semplici raccolte di canzoni, aveva più che mai sviluppata la tentazione a essere il regista dei suoi dischi. Questo, lungi dal ridimensionarlo, lo porta a mio avviso a un ordine di grandezza ancora maggiore, una grandezza dialettica. È ovvio che per intraprendere tali esplorazioni, De André usa – vogliamo dire "sfrutta"? – il talento di singoli autori e gruppi che già operavano una ricerca linguistica autonoma, ma ciò continua ad apparirmi come il segno di un dialogo aperto con le possibilità espressive del mezzo-canzone, piuttosto

che come la spregiudicata appropriazione di un plagiatore. Regista del talento multiplo di alcuni autori e musicisti, De André riesce a produrre dischi fortemente coesi e la curiosità che lo guida è forse la più utile delle sue eredità da raccogliere.

Un autore "moloch" intangibile, una cattedrale da venerare, un poeta archiviato nel "Pantheon" delle vecchie glorie, sarebbe a mio avviso una possibilità perduta, una forza tradita. Uno spreco. De André invece, proprio perché autore di un'opera porosa, discutibile, aperta ad analisi, richiami, echi, ci lascia in dono il metodo di un'arma culturale affilata e ancora tutta da utilizzare.

Un'arma da raccogliere. Un passaggio di tempi e di tempo, su cui il tempo passa ma non si arresta. Un modo di guardare al futuro.

Il canzoniere di De André non è un monumento, è il passaggio verso qualcos'altro, un ponte lanciato verso un'altra riva tutta da esplorare.

Credo che il lavoro di un artista sia del tutto inutile, se egli diventa l'ultimo artista possibile. ▀



INGORGHI IN VIA DEL CAMPO

VIA DEL CAMPO È UNA VIA PICCOLA E AFFASCINANTE DEL CENTRO STORICO DI GENOVA, VICINO A QUELLA VIA LOMELLINI DOVE ABITÒ GIUSEPPE MAZZINI. MA *VIA DEL CAMPO* È ANCHE UNA BELLISSIMA CANZONE CHE TUTTI ASSOCIAMO SENZA INDUGIO A FABRIZIO DE ANDRÉ. ANCHE SE LA SUA GENESI È MOLTO PIÙ INTRICATA DI QUANTO SEMBRI.

testo: Michele Neri

Fabrizio De André ha inciso *Via del Campo* nel 1967 sul suo primo album per la Bluebell, ma in quel momento c'erano già almeno tre canzoni basate sulla stessa musica. Musica che pare addirittura tratta da una melodia medievale e quindi priva di una paternità certa. Facciamo un passo indietro, al 1964, quando Enzo Jannacci porta in teatro 22 canzoni a cura di Dario Fo. Tra le canzoni presentate in

quello spettacolo c'è *La mia morosa la va alla fonte*: non è ben chiaro se sia Dario Fo a suggerire a Jannacci la melodia popolare o se sia stato Jannacci – sempre però su stimolo di Fo – a recuperare la melodia antica e a trarne spunto per la musica; in fondo, è un particolare di poco conto. Comunque sia, la musica viene adattata ai nuovi versi di Dario Fo. Quando esce il disco tratto da quello spettacolo, uno dei primi live italiani, la canzone però non c'è: è rimasta fuori dalla scaletta e Jannacci la incide solo nel 1968, quindi dopo la pubblicazione di *Via del Campo*. Per questa ragione, ha avuto una diffusione limitata ai soli spettatori dello spettacolo. Dal punto di vista musicale, bisogna precisare che la melodia di *La mia morosa la va alla fonte* è uguale a quella di *Via del Campo*, ma che l'armonia differisce leggermente.

All'inizio del 1966, Enzo Jannacci pubblica su 45 giri *Ninna nanna per un bambino*, la cui musica è firmata da Jannacci con Virgilio Savona. La canzone denota molte similitudini con la futura *Via del Campo*, ma solamente nella strofa iniziale. Qualche mese dopo, Dario Fo è in scena con lo spettacolo *La passeggiata della domenica*, riproposizione di una commedia di Georges Michel, in cui si fa aiutare da Oscar Prudente. Tra le canzoni presentate c'è *Dormi dormi*, firmata Fo-Salvor, ma in realtà armonizzata da Prudente sulla stessa musica tradizionale che aveva ispirato Jannacci per *La mia morosa la va alla fonte*. La firma di Salvor (alias Nanni Ricordi) come compositore si spiega nella mancata iscrizione di Oscar Prudente alla SIAE: Ricordi è il produttore di Prudente sin dal primo disco inciso nel 1964 per l'etichetta ARC e quindi interviene in questo caso a tutela dei diritti del suo artista. In questo caso, abbiamo una coincidenza pressoché perfetta tra le linee melodiche e armoniche delle due canzoni (*Dormi dormi* e la successiva *Via del Campo*). Oltre che nello spettacolo *La passeggiata della domenica*, troviamo *Dormi dormi* su un 45 giri di Prudente pubblicato per la Jolly, sempre nel 1966. Ed è questa la canzone che ispira la futura *Via del Campo*. Sì, futura perché la canzone di De André deve ancora essere composta. Il cantautore genovese, infatti, ascolta la melodia proprio assistendo all'esecuzione di Oscar Prudente nello spettacolo di Dario Fo nel 1966.

Ed è proprio alla fine di una rappresentazione che De André chiede e ottiene da Fo il permesso di poter utilizzare quella musica, che gli viene presentata come tradizionale.

A questo punto, occorre fare un riepilogo dei titoli delle canzoni e dei rispettivi, dichiarati, autori.

La mia morosa la va alla fonte risulta depositata da Jannacci come compositore e da Dario Fo come autore: per la SIAE, il compositore è chi scrive le musiche e l'autore è colui che firma il testo. *Dormi dormi* è depositata da Nanni Ricordi con testo di Fo, mentre *Ninna nanna per un bambino* è opera di Jannacci e Savona con testo del primo. In nessuno di questi casi viene mai citata la fonte tradizionale della musica. Una volta chiesto il permesso a Dario Fo e convinto della natura tradizionale della melodia, De André scrive le magnifiche liriche di *Via del Campo*, firmandone al contempo anche le musiche, che a questo punto si ritrovano ad avere quattro autori diversi, ➔

Genova,
5 novembre 1969.

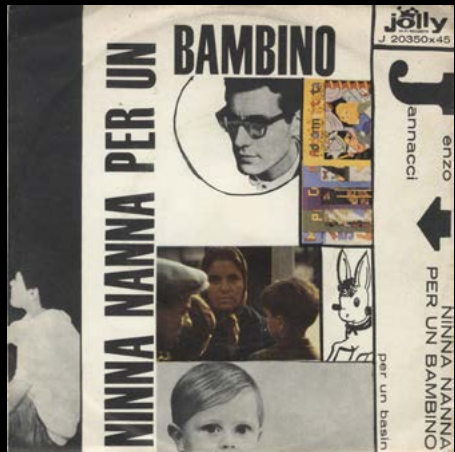
senza contare l'intervento di armonizzazione di Oscar Prudente. Alla fine degli anni Ottanta, su stimolo di Fo, Jannacci e De André raggiungono un accordo amichevole sulla paternità delle musiche di *Via del Campo*: oggi, la canzone risulta depositata da Jannacci per quanto riguarda la musica mentre invece rimane del solo De André per il testo, sul quale non c'è mai stata contesa.

Bisogna fare anche un appunto preciso sulla cronologia: nel 1966, Oscar Prudente ha lavorato su una musica presentatagli da Fo come tradizionale, senza conoscere la precedente versione di Jannacci di uguale ispirazione. *La mia morosa la va alla fonte*, la composizione di Jannacci del 1964, è rimasta infatti inedita sino al 1968 ed è stata pubblicata solo successivamente a *Dormi dormi* di Prudente.

Quando Fabrizio De André chiede a Dario Fo il permesso di utilizzare la melodia ascoltata nello spettacolo *La passeggiata della domenica*, da cui ricava *Via del Campo*, riceve l'informazione che si tratta di una musica popolare del XVI secolo trovata dallo stesso Fo, ma nessuna indicazione sull'intervento di armonizzazione di Prudente. Infatti sull'etichetta dell'album che contiene la canzone, De André fa aggiungere, a proposito di *Via del Campo*, la dicitura: "musica del XIV secolo tratta da una ricerca di Dario Fo".

Col tempo, questa dicitura scompare e la canzone rimane attribuita esclusivamente a De André. Solo in tempi recenti, come già detto, il nome di Jannacci affianca quello di Fabrizio De André nei crediti compositivi della canzone.

VIA DEL CAMPO: CRONOLOGIA DISCOGRAFICA



Ninna nanna per un bambino

Sull'etichetta attribuita a Jannacci
In SIAE depositata da Enzo Jannacci e Virgilio Savona (musica) e Enzo Jannacci (testo)
Enzo Jannacci - 45 giri Jolly J 20350; 1966



Via del Campo

Sull'etichetta attribuita a De André con la dicitura "Musica del XVI secolo tratta da una ricerca di Dario Fo"
In SIAE depositata da Fabrizio De André (musica e testo). Deposito modificato successivamente in: Enzo Jannacci (musica) e Fabrizio De André (testo)
Fabrizio De André - 33 giri FABRIZIO DE ANDRÉ VOL. 1 Bluebell BB/LP 39; 1967

la stereo. Il contenuto è uguale tranne per *Bocca di rosa*, diversa nelle due edizioni.



La mia morosa la va alla fonte

Sull'etichetta attribuita a Fo-Jannacci
In SIAE depositata da Enzo Jannacci (musica) e Dario Fo (testo)
Enzo Jannacci - 33 giri VENGO ANCH'IO. NO, TU NO ARC ALP 11007; 1968
Nota: già presentata nel 1964 nello spettacolo 22 Canzoni

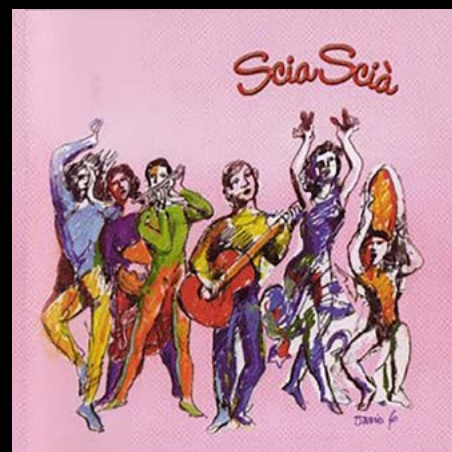


Dormi dormi

Sull'etichetta attribuita a Fo-Salvor
In SIAE depositata da Nanni Ricordi (musica) e Dario Fo (testo)
Oscar Prudente - 45 giri Jolly J 20405; 1966



Il primo album Bluebell di Fabrizio De André è uscito in versione mono e stereo con una leggera variazione nel numero di catalogo, BB/LPS 39 nell'edizione stereofonica (ma solo sull'etichetta inizialmente mentre sulla copertina compare la dicitura "stereo compatibile"). La copertina, nelle due versioni, è completamente diversa: marrone con disegno per quella mono e bianca con fotografia circolare per quella



La mia morosa la va alla fonte

Sull'etichetta attribuita a Danilo Diego D'Addio, Felice Fiorillo, Raffaele La Gatta e Nino Mancuso (musica) e Dario Fo (testo)
In SIAE depositata nello stesso modo Dario Fo, Enzo Gragnaniello e le Nuove Nacchere Rosse - Cd SCIASCIA RaiTrade/Indie TRPE 001; 2005



Genova,
14 giugno 1969.