

VERA VECCHIARELLI

UN EQUILIBRIO DELICATO TRA CONTENUTO
E COMUNICAZIONE: SUI MECCANISMI DI
RIPETIZIONE IN *ALICE*
DI FRANCESCO DE GREGORI

Questo contributo, nel riferire di una prima fase di ricerca sulle canzoni di Francesco De Gregori, prosegue un discorso relativo alla metodologia di analisi già avviato sul repertorio di altri cantautori (Vecchiarelli 2020). I suoi presupposti teorici affondano le radici in quegli studi che collocano la canzone registrata nell'ambito dell'oralità (Finnegan 1977; Cordier 2009; Cardilli/Lombardi Vallauri 2020), anche se «meccanicamente mediata» (Zumthor 1984) o «simulata» (Bratus 2020). Era il 1984 quando Paul Zumthor (1984) definiva i cantautori i soli “poeti orali” della civiltà industriale spiegando come la loro produzione facesse propri i tratti distintivi, le formule e le forme delle musiche di tradizione orale. Secondo lo studioso, la necessità di mantenere alta l'attenzione sul racconto cantato chiamava in causa regole analoghe a quelle dei repertori popolari e basate proprio sui meccanismi di ripetizione. Nel corso degli anni, se da un lato si è ampiamente riflettuto sulla natura della ripetizione musicale nel repertorio *popular* e sulle sue conseguenze a livello cognitivo (Middleton 1983, 1990; Tagg 2012), altri studi hanno rilevato l'incidenza delle ripetizioni poetiche e musicali nello stabilire un rapporto con l'ascoltatore (Griffiths 2003; Moore 2012). Il caso del rap, ad esempio, ci insegna che i rimandi sonori, uniti a un certo tipo di esecuzione, contribuiscono a creare pattern ritmici che agiscono in modo sostanziale sia sulla natura del brano, sia sull'ascolto dello stesso (Hirjee/Brown 2009).

La bibliografia riferita al repertorio cantautorale italiano è in tal senso ancora piuttosto carente. Nel caso di Francesco De Gregori sono state più frequentemente messe in evidenza la ricchezza dei contenuti, le derivazioni letterarie (Mossa 2015; Ciabattoni 2016) e la particolarità della semantica (Vecchioni 2002; Divizia 2012), avviando un dibattito critico che tuttavia resta ancora sostanzialmente inesplorato sotto diversi punti di vista. Eppure, la lettura delle sue interviste rivela come l'aspetto della comunicazione ricopra un ruolo centrale nel processo creativo, configurandosi come obiettivo complementare e per niente secondario. Ciò è valido anche per i suoi primi lavori. Essi da un lato erano percepiti dagli ascoltatori di quel periodo come non convenzionali se rapportati agli standard dell'epoca, tanto che, come dichiarava il cantante nel 2001, «era inconcepibile pensare che potessero entrare nel mercato di massa» (De Gregori, cit. in Deregibus 2010: 29). Allo stesso tempo, il rigetto degli aspetti più semplicistici e furbi della comunicazione non aveva a che fare con la rinuncia a una prospettiva comunicativa, secondo una presa di posizione ribadita fino a tempi più recenti: «io non faccio canzoni alternative, io faccio canzoni che vanno, che spero vadano, per radio, spero che vengano comunicate, esattamente come le canzoni di Sanremo, esattamente come le canzoni di Uno Mattina» (De Gregori 2002: 49). In tal senso, il lavoro sulla canzone si configura come la ricerca di un equilibrio, votato alla realizzazione di un prodotto di qualità senza per questo divenire elitario.

A partire da simili premesse e ricollegandomi agli studi citati in apertura, l'obiettivo di questo breve saggio è verificare se è vero che, in tale contesto, gli elementi interessati da ripetizione giochino un ruolo decisivo. Per farlo ho scelto di concentrarmi su *Alice*,¹ brano tratto dal primo disco interamente pubblicato da De Gregori *Alice non lo sa* (1973). La canzone, tra le più note del suo canzoniere, è già particolarmente rappresentativa della sua peculiare proposta musicale.

Alice presenta una galleria di personaggi e situazioni accostati apparentemente senza soluzione di continuità, secondo una modalità compositiva che caratterizza lo stile di De Gregori nel primo periodo di attività e che gli valse l'accusa di un'eccessiva oscurità dei testi, spesso etichettata come "ermetismo". In realtà, come dichiarato più volte dallo stesso autore, il brano nasce dalle suggestioni dei suoi vent'anni e in particolare da quelle forme artistiche caratterizzate da un linguaggio non consequenziale, come l'arte dada o la scrittura automatica (Bandettini 2015). Altrove è stato rilevato come la predilezione per le narrazioni non lineari prendesse spesso la forma di un racconto per immagini di chiara vocazione cinematografica (De Gregori 2016: 193). Anche in questo caso, la carrellata di volti che caratterizza il brano – da Alice a Irene, Lili Marleen, Cesare e agli altri personaggi – sembra imitare le inquadrature di una macchina da presa; rievoca nello specifico la tecnica del montaggio alternato, che infatti si rivela utile nella rappresentazione di successioni di scene non consequenziali.

1 Testo e musica di F. De Gregori, in *Alice non lo sa* (1973).

In *Alice* ciò deriva in primo luogo da un accurato bilanciamento di parola e musica, la cui unione scandisce il racconto pur in assenza di un'immagine filmica vera e propria. La canzone può essere suddivisa in tre blocchi, ciascuno dei quali costruito sull'alternanza tra due materiali musicali. Questi ultimi possono essere ricondotti alle funzioni di strofa / ritornello (anche se, come vedremo, con delle peculiarità) e sono stati indicati nello schema con le lettere A e B (cfr. Tan. 1). La funzione di ritornello in B è dettata innanzitutto dal criterio della ripetitività poetica e musicale (anche se non perfetta nelle parole, che si presentano nella seconda occorrenza con alcune varianti); è in questa occasione, inoltre, che la musica assume una funzione «culminativa» (La Via 2014: 19), raggiungendo il suo apice da un punto di vista melodico (la voce raggiunge le note più acute) e in intensità. Allo stesso tempo, B risulta semanticamente slegato – almeno da un punto di vista poetico – dalla sezione precedente, elemento che di per sé non altera la sua natura ma che pone l'accento su una particolare dinamica di narrazione: in accordo con una caratteristica che si è detto essere comune all'intero brano, il personaggio dello sposo irrompe nel racconto provocando un repentino cambio di scena. Come sarà specificato più avanti, è utile osservare come anche le sezioni individuate come strofe (A) comprendano elementi di ricorsività sia in apertura che in chiusura, il che accentua quel che Stefano La Via definisce «un ulteriore potenziamento del principio di ripetizione ciclica» (La Via 2014: 17). Tali considerazioni anticipano quanto sarà ribadito nel corso dell'analisi a proposito della coesistenza di diversi tipi di ripetizione, chiamando di fatto in causa nell'organizzazione poetico-musicale di *Alice* diversi principi formali.

La conformazione delle frasi musicali è piuttosto regolare e consiste nella successione di segmenti quasi sempre di quattro o otto battute. A è formato da due frasi distinte: la prima, di quattro battute, è ripetuta due volte (a); la seconda, di complessive 8 battute, assume la funzione di *bridge* (x). B, invece, è costruito sulla successione di tre frasi, rispettivamente di 4, 4 e 6 battute (b, c, d).

È interessante notare come l'entrata in scena di ogni personaggio segua da vicino e in modo sistematico l'alternarsi delle frasi musicali, così come descritto nella tabella 1: se Alice e lo sposo restano legati rispettivamente ad A e B, le ripetizioni di a e di x scandiscono di volta in volta gli ingressi di sempre nuovi volti (Irene, Lili Marleen, Cesare, il mendicante arabo). La successione di b, c, d, invece, stabilisce i tempi del confronto fra la presa di posizione gridata dallo sposo – il quale non intende sposarsi solo per imposizione – e i mormorii della società.

I	A =	a (4 bb.) + a (4 bb.) + x (8 bb.)	0:00	Alice Irene Lili Marlene (Alice)
	B =	b (4 bb.) + c (4 bb.) + d (6 bb.)	00:41	lo sposo tutti la sposa, lo sposo

II	A =	a (4 bb.) + a (4 bb.) + x (8 bb.)	1:12	Alice Cesare Cesare (Alice)
	B =	b (4 bb.) + c (4 bb.) + d (6 bb.)	1:53	lo sposo tutti la sposa, lo sposo
III	A =	a (4 bb.) + a (4 bb.) + x (8 bb.)	2:23	Alice il mendicante arabo il mendicante arabo (Alice)
	B =	b (4 bb.) + c (4 bb.) + d (6 bb.)	3:05	lo sposo tutti la sposa, lo sposo

Tab. 1. – organizzazione formale

È stato lo stesso De Gregori a chiarire la natura antitetica della coppia Alice/lo sposo: «è una canzone imperniata su due personaggi antitetici, Alice e lo sposo. Una sognatrice, completamente avulsa dalla realtà in cui vive; l'altro responsabile, coi piedi per terra» (De Gregori, cit. in Deregibus 2020: 34). L'alternarsi di queste due polarità trova corrispondenza in un duplice atteggiamento della melodia. Nel primo caso, le frasi musicali sono di ampio respiro e consistono in sequenze ininterrotte di quattro battute, dove le note si muovono prevalentemente per gradi congiunti (ad esempio in a, c, Es. 1)² e il canto è piuttosto contenuto. È questo un chiaro esempio della tendenza di De Gregori a creare ampie unità poetico-musicali, da lui stesso definita «paura del vuoto metrico» e che caratterizza tali passaggi in senso piuttosto narrativo: «quando scrivo una canzone ho paura del vuoto. Del vuoto metrico, intendo. Ho invidia di Elvis Presley che in una melodia di tre note è capace di metterci tre parole. Perfetto. Io sarei capace di ficcargene molte di più» (De Gregori 2016: 139). Nel secondo caso (x, ma specialmente b e d, Es. 2) la linea cantata risulta frammentata, caratterizzata da salti melodici e nel complesso più aperta al canto. I due atteggiamenti rilevati si alternano vicendevolmente creando un particolare ritmo di narrazione, fatto di tensioni e rallentamenti.

A - li-ce guar-da-i gatti,e,i gatt-ti guar-da -no nel so - le men-tre,il mon-do sta gi-ran-do sen-za fret-ta

Es. 1 – a

² Gli esempi musicali traducono solo parzialmente la natura della linea melodica, banalizzandola intenzionalmente al solo scopo illustrativo e rinunciando a tutte quelle increspature che sono tipiche del canto, così come sarà chiarito più avanti nel testo parlando della performance.

Vera Vecchiarelli

5

E Li - li Mar - teen ————— bel - la più che — mai ———

Es. 2 – b (parte iniziale)

Queste prime considerazioni dovrebbero già chiarire come il brano sia costruito su un'architettura piuttosto rigida e come l'assenza di una consequenzialità narrativa sia in realtà compensata da solidi punti di riferimento: una stabile organizzazione formale ricca di elementi ricorsivi e la creazione di un preciso ritmo di narrazione scandito dalla ripetizione delle melodie e dalla corrispondenza tra queste ultime e i personaggi.

In tale contesto ciò che emerge da un punto di vista sonoro è il dato vocale, che si fa sintesi di suono e significato. Rispondendo a una peculiarità del repertorio cantautorale, la voce è collocata al centro della scatola sonora, in posizione avanzata e dunque proiettata alla perfetta comprensione del racconto cantato. Essa poggia su una sezione ritmica composta da basso elettrico e batteria ed è avvolta da archi, pianoforte e chitarra, bilanciati in modo equilibrato nei due canali stereo. Se dunque la parola assume una funzione di primo piano, è interessante notare come la stessa sia curata anche nella sua dimensione più prettamente fonetica e ritmica, grazie specialmente alla presenza di nuovi elementi ricorsivi che si inseriscono nel contesto descritto, così come di seguito specificato.

Ciascuna strofa si apre con una stessa formula poetico-musicale (Es. 1) che si ripete ogni volta con alcune variazioni (in corsivo nel testo):

1. Alice guarda i gatti e i gatti *guardano* nel sole
mentre il *mondo sta girando senza fretta*
2. Alice guarda i gatti e i gatti *muoiono* nel sole
Mentre il sole *a poco a poco si avvicina*
3. Alice guarda i gatti e i gatti *girano* nel sole
Mentre il sole *fa l'amore con la luna*

e si conclude con lo stesso verso e segmento poetico-musicale «ma tutto questo Alice non lo sa», secondo una pratica molto diffusa nella tradizione del folk angloamericano, che non a caso rappresenta uno dei modelli esplicitamente dichiarati da De Gregori. Le ripetizioni segnalate assolvono a diverse funzioni: oltre a scandire il ritmo del racconto rafforzano la ricorsività già notata nella musica, venendo pertanto incontro a un'esigenza comunicativa. Nel riproporre le stesse immagini, inoltre, queste pongono l'attenzione su alcuni elementi: l'azione del guardare, in particolare, chiama in causa ciò che lo stesso De Gregori ha identificato come il nucleo originario della canzone, ovvero le illustrazioni di John Tenniel per *Alice's Adventures in Wonderland*

di Lewis Carroll (1865). È stato osservando una di queste illustrazioni che De Gregori ha immaginato Alice come «una specie di sfinge che guarda il mondo senza nessi consequenziali» (De Gregori in Bandettini 2015). Se lo sguardo di Alice costituisce il filo conduttore dell'intero brano e il nesso che collega le situazioni descritte, la ripetizione del verso conclusivo («ma tutto questo Alice non lo sa») completa l'affermazione iniziale assegnandogli un'inconsapevolezza di fondo.

Le anafore in *Alice* convivono con altre forme di ripetizione, tra le quali una fitta rete di allitterazioni, rime e richiami interni ai versi. Sono molti gli studi che hanno insistito sull'importanza della cura dell'eufonia del verso e sulla sua incidenza nell'attività di "songwriting" in diversi repertori (La Via 2006; Salley 2011; Stone 2016). Una simile prospettiva implica un'apertura significativa sulle molteplici funzioni della parola cantata e sull'impossibilità di ridurre quest'ultima a veicolo di valore semantico, sottolineando piuttosto anche la sua portata ritmica e sonora (Fiori 1987). Stefano La Via ha spiegato come determinate scelte linguistiche e figure di suono, oltre a entrare in connessione con il ritmo musicale, possano essere «funzionali a una particolare situazione pratica ed emotiva», ponendosi dunque in relazione con la sfera semantica, così come avviene nel caso di *Pedro Pedreiro* di Chico Buarque da lui descritto (La Via 2006: 205). Similmente, alcune ricerche svolte presso l'Archivio De André dell'Università di Siena (Vecchiarelli 2020) hanno messo in luce come, nel caso del musicista genovese, il metodo di lavoro tenesse conto del fattore fonetico oltre che semantico delle parole di volta in volta selezionate, proprio al fine di una ricerca sui suoni che favorisse il canto e la sua qualità ritmico-musicale.

Nella scrittura di De Gregori la cura dell'eufonia si rivela particolarmente importante, poiché compensa l'assenza di schemi metrici e rimici regolari. In *Alice* i versi sono di lunghezza mutevole, suggerendo un andamento che si modella di volta in volta in modo elastico sulla musica, utilizzando dilatazioni e inarcature. Pur in assenza di uno schema di rime regolare, si nota la concentrazione di rime o assonanze in -a (età/sa, sa/andrà, avvicina/ballerina, va/sa, luna/portafortuna, ha/sa), come ad esempio il ricorrere della parola "sa" nel verso finale di ogni strofa, oltre alla definizione di aree fonetiche piuttosto estese. Questo dato concorre a donare una certa ricorsività senza per questo stabilire degli schemi eccessivamente serrati. L'inizio del brano è in tal senso emblematico e rafforza ulteriormente quanto già osservato a proposito delle costruzioni anaforiche: l'allitterazione dell'occlusiva velare *g* è combinata con la ripetizione della parola "guarda", oltre che da rime interne e altre allitterazioni, così come di seguito specificato.

Alice <u>guarda</u> i <u>gatti</u> e i <u>gatti</u> guardano nel sole	→ <i>g</i> , guarda/guardano, <i>l</i> , gatti
mentre il <u>mondo</u> sta girando senza fretta	→ <i>m</i> , <i>n</i> , mon- do / giran- do
Irene al quarto piano è lì tranquilla	→ <i>l</i> , <i>r</i> , <i>t</i>
che si <u>guarda</u> nello specchio e accende un'altra sigaretta	→ <i>g</i> , guarda, <i>t</i> , fret- ta / sigaret- ta

Si osservi anche la conclusione del ritornello, con il ricorrere insistente di alcuni

suoni:

ma la **s**posa **a**spetta un figlio e **l**ui **l**o **s**a → s, p, l
non è così che **s**e **n**e **a**ndrà → s, n, sa / andrà

È interessante notare come le stesse scelte stilistiche ricorrano anche negli altri brani del disco. Nella prima strofa della *Casa di Hilde*³ emerge ancora una volta una ricerca dell'eufonia tesa allo sfruttamento dell'intero verso, contestuale alla rinuncia a schemi metrici o rimici chiusi e regolari. Si noti, inoltre, la costruzione anaforica degli ultimi tre versi sulla ripetizione della parola "oltre":

Lombra di **m**io padre **d**ue volte la **m**ia, → m, d
 lui **c**amminava e io correvo,
 sopra il **s**entiero di **a**ghi di **p**ino, → s, i
 la montagna era verde.
Oltre quel monte il confine, → oltre quel monte, confine
oltre il confine chissà,
oltre quel monte la casa di Hilde.

Similmente, in *Le strade di lei*⁴ è possibile notare costruzioni analoghe, in particolare il ricorso ad anafore e a richiami fonetici di diverso tipo.

In fondo **n**on importa che i tuoi santi siano molti → n, t, s
E che molti con un soffio spegneranno la candela → E che, s, l
E in fondo tu già sai, che domani è un giorno lungo
E che un altro verrà a dirti di amare i tuoi pensieri → r, t, di

L'impiego delle soluzioni descritte, volte alla cura del verso ma sempre nell'ambito di una certa libertà dagli schemi, si fonda su un principio di equilibrio che si riflette nello stile performativo: se è vero che nel complesso è rispettata la corrispondenza tra accento musicale e poetico, si nota la predisposizione a un'esecuzione libera, che risulta caratterizzata da inflessioni, leggeri anticipi o ritardi. Che si tratti di una scelta consapevole e mirata è confermato da alcune interviste, nelle quali il cantante spiega come un determinato stile performativo aiuti a evitare la retorica. In un'intervista del 2016, ad esempio, a proposito di un passaggio della *Leva calcistica della classe '68*,⁵ sosteneva che «quella frase non suona in modo retorico perché c'è una musica e c'è uno che la canta, pronunciando le sillabe in un certo modo, quasi gettandole via» (De Gregori 2016: 187). È questa una caratteristica presente in alcuni passaggi di *Alice* e

³ Testo di E. De Angelis, F. De Gregori, musica di F. De Gregori, in *Alice non lo sa* (1973).

⁴ Testo e musica di F. De Gregori, in *Alice non lo sa* (1973).

⁵ Testo e musica di F. De Gregori, in *Titanic* (1982).

in tanti altri brani del suo canzoniere e che risulta rafforzata nelle esibizioni live, dove i versi sembrano sempre più svincolati e indipendenti dal sistema ritmico di base. La descrizione dello spazio verbale (Fig. 1, Griffiths 2003) dell'inizio di *Alice* (00:00-00:40') evidenzia come, nonostante l'accento principale sia quasi sempre rispettato (unica eccezione nel finale), all'interno delle battute il canto sia spesso sfuggente, ricorrendo a disegni melodici in levare e anche a esecuzioni "rubate".

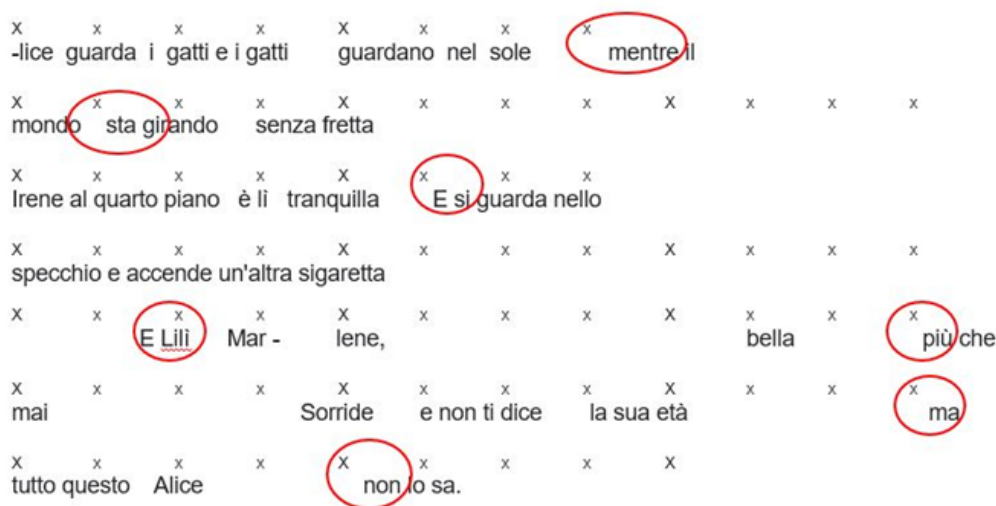


Fig. 1 *Alice*, spazio verbale (00:00-00:40')

Osservando la frase iniziale del brano nella sua realizzazione sonografica (Fig. 2), quella che nell'esempio 1 era stata trascritta come una melodia per gradi congiunti (linea del canto cerchiata nell'immagine) si rivela in realtà ricca di inflessioni e increpature. È interessante notare come queste ultime (indicate con delle frecce) cadano generalmente su sillabe accentate e siano localizzate ad esempio su sillabe già interessate da ripetizione e allitterazione (guarda, gatti, guardano). Le inflessioni della voce enfatizzano quanto già sottolineato nella musica (sillabe in batture) e nei versi (allitterazione), entrando in relazione con la sfera metrica e ritmica e contribuendo profondamente non solo all'espressività, ma anche al ritmo della narrazione.

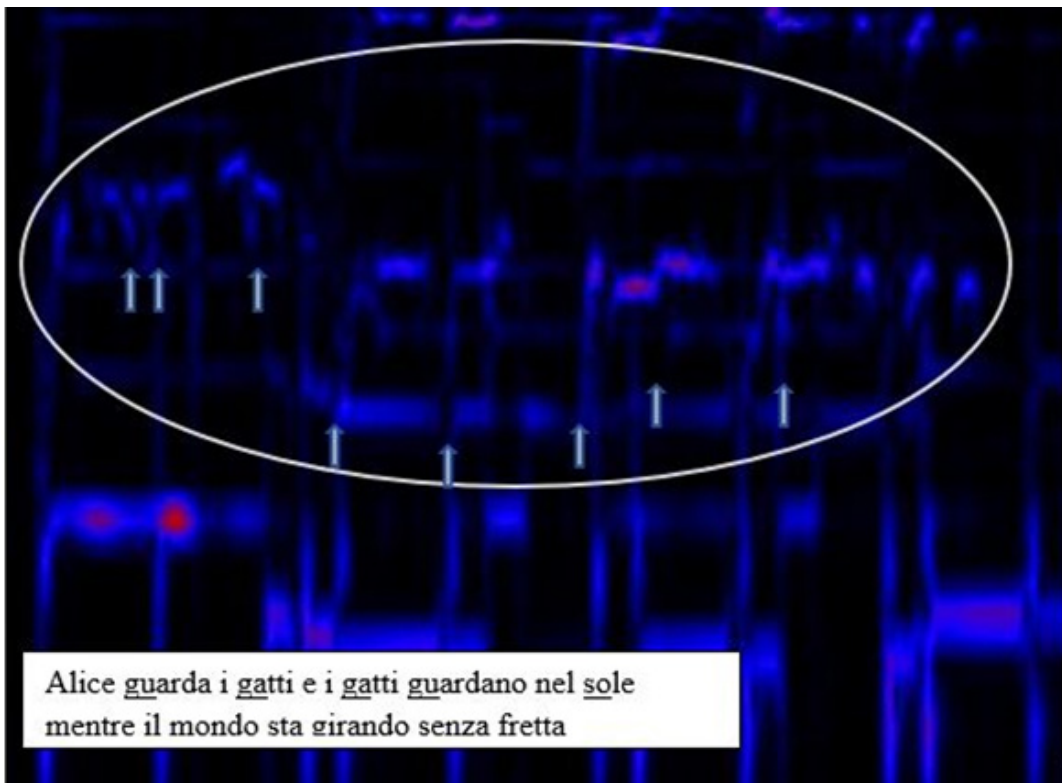


Fig. 2 - Alice, sonogramma 0:00-0:08

Al termine di questo breve percorso, sarà utile tirare le somme per inquadrare quanto emerso in un sistema più ampio. In primo luogo, appare evidente come la prospettiva dell'ascolto condizioni fortemente il lavoro di De Gregori, il che ribadisce la natura sostanzialmente orale della canzone registrata. Le scelte relative al tema, alla musica, ai versi, alla performance sembrerebbero confermare quanto suggerito dalle interviste citate in apertura a proposito della ricerca di un equilibrio tra obiettivi diversi ma complementari: la realizzazione di un racconto in musica di un certo spessore culturale, che sia funzionale all'ascolto senza tuttavia cadere nella retorica. In un'intervista del 2016, nel descrivere il suo lavoro e quello di altri cantautori, De Gregori entra nel merito delle ragioni compositive e ribadisce l'importanza di un bilanciamento tra contenuto e superficialità (intesa come concessione all'ascolto) utilizzando l'immagine dell'elastico:

L'arte della canzone, secondo me, vive di semplicità. Aggiungo che un buon autore deve cercare la superficialità. È come con l'elastico: devi sapere fino a che punto puoi tenderlo, prima che si rompa. Prendiamo i cosiddetti cantautori [...], prendiamo uno come me o come Jannacci. E allora cosa vedi? Cosa fanno? È come se camminassero sul filo di un rasoio. Sanno che, per un verso, devono essere superficiali, perché quanto più lo sono tanto più è estesa la diffusione. Poi, però, attraverso la superficialità devono riuscire a comunicare delle cose anche profonde (De Gregori 2016: 70).

Quanto emerso dall'analisi sembra andare proprio in questa direzione, testimoniando la coesistenza da un lato di scelte stilistiche che a più livelli sono tese a una scrittura ricercata che rifiuta le vie semplicistiche per arrivare all'ascoltatore (ispirazioni letterarie e cinematografiche, scrittura non consequenziale, schema metrico e rime irregolari, performance "libera"); dall'altro, dall'intenzione di non trascurare la prospettiva comunicativa (concentrazione di figure di suono, rigida organizzazione formale ricca di elementi ricorsivi, corrispondenza musica/cambi di scena). Nel contesto descritto, i meccanismi di ripetizione (della musica, delle parole, dei suoni) assumono un valore ulteriore, assolvendo a diverse funzioni: in primo luogo concorrono a evidenziare la parola cantata e il racconto musicale, focalizzando e indirizzando l'attenzione su precisi aspetti; in secondo luogo stabiliscono dei punti fermi, creando dei veri e propri pattern ritmici e contribuendo a un certo "ritmo della narrazione", particolarmente utile in un contesto fluido da un punto di vista metrico. Ciò permette di stimolare l'attenzione dell'ascoltatore, sfruttando quegli espedienti che si è detto derivare dal racconto in musica di matrice popolare. La cura dell'eufonia mediante rimandi fonetici, inoltre, favorisce sicuramente il canto e diviene anch'essa un apporto prezioso per stabilire un contatto anche timbrico con l'ascoltatore. Appare evidente che tali scelte stilistiche, acquisite dal giovane De Gregori anche grazie alla mediazione di alcuni modelli musicali, offrono una strada utile per stabilire un equilibrio delicato tra il contenuto e una comunicazione efficace ma mai scontata.

BIBLIOGRAFIA

- Bandettini 2015 = Anna Bandettini, *Francesco De Gregori: "Ho scritto canzoni strane. Adesso ve le spiego"*, Repubblica, 8 febbraio 2015: https://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2015/02/08/news/ma_tutto_questo_alice_ora_lo_sa_francesco_de_gregori_ho_scritto_canzoni_strane_adesso_ve_le_spiego-106786917/ (consultato il 3/1/2022).
- Bratus 2020 = Alessandro Bratus, *Loralità simulata: produzione sonora e dimensione empatica della voce nella canzone registrata*, in Cardilli/Lombardi Vallauri 2020, pp. 202-224.
- Cardilli/Lombardi Vallauri 2020 = Lorenzo Cardilli / Stefano Lombardi Vallauri, *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, Torino, Accademia University Press.
- Ciabattoni 2016 = Francesco Ciabattoni, *La citazione è sintomo d'amore. Cantautori italiani e memoria letteraria*, Roma, Carocci.
- Cordier 2009 = Adeline Cordier, *Chanson as Oral Poetry? Paul Zumthor and the Analysis of Performance*, in «French Cultural Studies», 20 (4), pp. 403-418.
- De Gregori 2002 = Francesco De Gregori, *La storia siamo noi: ovvero conoscere il passato attraverso le canzoni*, in Camillo Brezzi / Patrizia Gabrielli / Marco Palla (a cura di), *Comunicare storia*, in «Storia e problemi contemporanei», 29 (1), pp. 48-49.
- De Gregori 2016 = Francesco De Gregori con Antonio Gnoli, *Passo d'uomo*, Roma-Bari, Laterza.
- Deregibus 2010 = Enrico Deregibus, *Francesco De Gregori. Quello che non so, lo so cantare*, Fi-

- renze, Giunti.
- Deregibus 2020 = Enrico Deregibus (a cura di), *Francesco De Gregori. I testi, la storia delle canzoni*, Firenze, Giunti.
- Divizia 2012 = Paolo Divizia, *Leonard Cohen e i cantautori italiani: i casi di Fabrizio De André e Francesco De Gregori*, in «Semicerchio. Rivista di poesia comparata», XLVI, pp. 15-22.
- Finnegan 1977 = Ruth Finnegan, *Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Griffiths 2003 = Dai Griffiths, *From lyric to anti-lyric: analyzing the words in pop song*, in Allan Moore (ed.), *Analyzing Popular Music*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 39-59.
- Hirjee/Brown 2009 = Hussein Hirjee / Daniel G. Brown, *Automatic detection of internal and imperfect rhymes in rap lyrics*, Proceedings of the tenth International Society for Music Information Retrieval conference (<http://ismir2009.ismir.net/proceedings/OS8-1.pdf>, consultato il 3/1/2022).
- La Via 2006 = Stefano La Via, *Poesia per musica e musica per poesia: dai trovatori a Paolo Conte*, con CD ROM, Roma, Carocci.
- La Via 2014 = Stefano La Via, *Principi e modelli formali della canzone d'autore*, in Enrico Careri / Giorgio Ruberti (a cura di), *Le forme della canzone*, Lucca, LIM, pp. 3-43.
- Middleton 1990 = Richard Middleton, *Studying Popular Music*, Buckingham, Open University Press [trad. it. *Studiare la popular music*, Milano, Feltrinelli, 1994].
- Middleton 1983 = Richard Middleton, "Play It Again Sam": *Some Notes on the Productivity of Repetition in Popular Music*, in «Popular Music», III, pp. 235-270.
- Moore 2012 = Allan T. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, London and New York, Routledge.
- Mossa 2015 = Mario Gerolamo Mossa, *La poesia contemporanea nella canzone d'autore: percorsi di 'intertestualità musical-letteraria'*, in «Soglie», XVII (2), pp. 33-52.
- Salley 2011 = Keith Salley, *On the interaction of alliteration with rhythm and metre in popular music*, in «Popular Music», 30 (3), pp. 409-432.
- Stone 2016 = Alison Stone, *The Value of Popular Music: An Approach from Post-Kantian Aesthetics*, London, Palgrave Macmillan.
- Tagg 2012 = Philip Tagg, *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-musos*, New York & Huddersfield, The Mass Media Music Scholars' Press.
- Vecchiarelli 2020 = Vera Vecchiarelli, *Riunire le teste dell'idra: una rilettura della produzione di Fabrizio De André attraverso i suoni*, Tesi di Dottorato, Sapienza - Università di Roma, A.A. 2018-2019.
- Vecchioni 2002 = Roberto Vecchioni, *Il linguaggio in canzone e la rivoluzione lessicale, formale e tematica di Francesco De Gregori*, dispensa dell'Università degli Studi di Torino-DAMS, corso di "Forme della poesia per musica", A.A. 2002-2003.
- Zumthor 1984 = Paul Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino [ed. or. *Introduction à la poésie orale*, Paris, Editions du Seuil, 1984].