



Carte Romanze

Rivista di Filologia e Linguistica Romanze
dalle Origini al Rinascimento

diretta da Anna Cornagliotti, Alfonso D'Agostino e Matteo Milani

Anno 10/2 - 2022

ISSN 2282-7447

Carte Romanze

*Rivista di Filologia e Linguistica Romanze
dalle Origini al Rinascimento*

diretta da Anna Cornagliotti,
Alfonso D'Agostino e Matteo Milani

Anno 10/2 (2022)

Direzione

Anna Cornagliotti, Alfonso D'Agostino, Matteo Milani

Comitato Scientifico

Johannes Bartuschat, Paola Bianchi De Vecchi,
Piero Boitani, Maria Colombo Timelli, Brigitte Horiot,
Pier Vincenzo Mengaldo, † Max Pfister, Francisco Rico Manrique,
Sanda Ripeanu Alteni, Elisabeth Schulze-Busacker, † Cesare Segre,
Francesco Tateo, Maurizio Viridis, † Maurizio Vitale

Comitato Editoriale

Beatrice Barbiellini Amidei, Luca Bellone, Hugo Ó. Bizzarri,
Frédéric Duval, Maria Grossmann, Pilar Lorenzo Gradín,
Dario Mantovani, Simone Marcenaro, Stefano Resconi,
Paolo Rinoldi, Luca Sacchi, Patrizia Serra,
Roberto Tagliani, Riccardo Viel

Direttore Responsabile

Anna Cornagliotti

Redazione

Attilio Cicchella, Giulio Cura Curà, Luca Di Sabatino,
Cesare Mascitelli, Marco Robecchi

ISSN 2282-7447

La rivista ha ottenuto la classificazione A dall'ANVUR.
Si avvale della procedura di valutazione e accettazione
degli articoli *double blind peer review*.

Logo della rivista: © Studio Fifield – Milano

10/1 (2022) – INDICE DEL FASCICOLO

Alfonso D'Agostino, <i>I nostri primi dieci anni</i>	5
Alfonso D'Agostino, <i>Maurizio Vitale</i>	11

Testi

Alfonso D'Agostino, <i>La campagna del Henares («Cantar de Miocid», lasse 19-26)</i>	19
Marco Maulu, <i>La plus ancienne version en langue romane de la légende apocryphe néronienne: Si comme Nero, uns empereres, fist decoler saint Piere et saint Pol et fist ovrir se mere</i>	77
Simone Sari, <i>Roberto d'Angiò e Saintes-Maries-de-la-Mer: un miracolo dall'«Histoire des trois Maries» di Jean de Venette</i>	99
Cristina Dusio, <i>Pregbiere occitane inedite nel ms. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 99</i>	151

Saggi

Dario Mantovani, <i>Re Marco, l'arco, il "non potere": sulle modalità di scrittura del personaggio in Béroul</i>	175
Giuseppe Noto, <i>Dante Alegieri poeta fiorentino (vero e presunto) nel piú antico incunabolo ligure (1474)</i>	219
Beatrice Barbiellini Amidei, <i>«In pubblico»: tra oralità e scrittura. La «vexata quaestio»: sulla tradizione dell'ottava dei cantari "popolari" e del Boccaccio</i>	231

Armando Bisanti, *Noterelle al «Filostrato» e al «Ninfale fiesolano» di Giovanni Boccaccio* 253

Alberto Conte, *Novelle antiche nella tradizione manoscritta: dal libro d'autore alle antologie nei primi secoli* 273

Varietà

Marco Paone, Carlos Collantes Sánchez, *La Traducción del «Almanacco Universale del Pescatore di Chiaravalle»: origen y evolución del «Sarrabal» en España en el siglo XVII* 319

Giulio Cura Curà, *Schede di lessicologia provenzale. II. «Cazual» nella trattatistica* 365

L'angolo dell'italiano

Matteo Milani, *I quadri poetici di «Generale» di Francesco De Gregori* 377

Luca Bellone, *«C'ho le streghe che bruciano di hangover»: l'italiano dei giovani narratori (2021-2022)* 401

Recensioni

Roberto Tagliani, recensione a *Il ciclo di Guiron le Courtois. Romanzi in prosa del secolo XIII*. Edizione critica diretta da Lino Leonardi e Richard Trachsler, voll. I-II; IV-VI, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2020-2021 («Archivio Romanzo», 38, 39, 40, 41, 42) 441

Notizie sugli autori 456

Libri ricevuti 463

VARIETÀ

L'ANGOLO DELL'ITALIANO

I QUADRI POETICI DI *GENERALE* DI FRANCESCO DE GREGORI

1. SGUARDO D'INSIEME

Ampiamente superata una fase embrionale di ricerca ascrivibile agli Anni Novanta del secolo scorso (Coveri 1992, Borgna–Serianni 1994, Accademia degli Scrausi 1996, Coveri 1996), gli studi linguistici applicati all'italiano della canzone stanno vivendo un periodo di intenso fermento (rinvio quanto meno ad Antonelli 2005, Scholz 2006, Cartago 2008, Antonelli 2010, Coveri 2011, Zuliani 2018, Coveri–Diadori 2020), complice probabilmente la diffusione di generi che ricollocano al centro della composizione il segno verbale, nella sua duplice valenza di significante (si veda l'importanza delle “barre” nella musica rap) e di significato (per esempio con i crudi riferimenti al contesto sociale che sostanziano la musica trap).¹

Entro queste ampie e articolate riflessioni, che opportunamente incrociano il dato linguistico con l'analisi della rapida e sensibile evoluzione socio-politica e comunicativa che ha contraddistinto la storia del nostro Paese dal secondo dopoguerra ad oggi,² vorrei ritagliare uno spazio piú

¹ Nel complesso, «oggi i testi della musica leggera hanno sempre piú importanza e sempre piú spesso sono considerati allo stesso livello della poesia letteraria; o meglio, il ruolo che le canzoni hanno nella società attuale è simile a quello che una volta avevano non solo le arie del melodramma, ma anche le poesie» (Zuliani 2018: 8-9). Un caso particolare è offerto dalla propensione alla citazione letteraria, specie dantesca, per la quale cf. il recente Bellone 2021, con i relativi rimandi bibliografici.

² Con una menzione specifica per il volume di Luca Zuliani (2018: 9), che propone piuttosto come «argomento principale [...] gli aspetti tecnici della composizione delle moderne canzoni in italiano», illustrati con notevole perizia e ampia esemplificazione: preciso che nel presente contributo non mi addentrerò in tali aspetti, mantenendo per esempio una dicitura tradizionale nell'indicazione della versificazione, senza tradurla nel sistema della “mascherina” «sviluppatto dagli addetti ai lavori, parolieri e musicisti» (*ibid.*: 14).

circoscritto³ per lo studio dei versi di *Generale* di Francesco De Gregori,⁴ traccia di apertura dell'album *De Gregori* (1978),⁵ della quale lo stesso De Gregori ha curato anche la musica e l'arrangiamento: Roberto Vecchioni (2002-2003: 107-8), un altro dei maggiori esponenti della nostra tradizione cantautorale, parla a tale riguardo di «fusione inscindibile di musica e testo, con quell'incalzare battuto che non lascia un attimo di respiro, con quell'accavallarsi d'immagini che sfumano una nell'altra, con il "rif", il solito "rif" trascinate in cui è come se scoppiasse, parlasse, si facesse sentire tutta la gioia di chi torna a casa, alla vita vera, dopo mesi di finta⁶ guerra».⁷

Il testo⁸ è costruito su un delicato, ma saldo equilibrio di strutture

³ Si veda come modello il puntualissimo contributo che Paolo Squillacioti (2004) ha dedicato alla canzone *Amerigo* di Francesco Guccini.

⁴ Sul cantautore romano e sulla sua produzione discografica, al di là delle informazioni essenziali reperibili alla voce *Francesco De Gregori* curata da Antonio Piccolo per il *Dizionario completo della canzone italiana* (Deregibus 2006: 150-4), si vedano in primo luogo gli studi Lo Cascio 1997, Deregibus 2003, Monti 2004, Podestà 2007, Fabretti 2011, Deregibus 2015, Pistone 2019, Deregibus 2020; tra di essi, segnalo in particolare il capitolo «Tra le pagine chiare e le pagine [o]scure. Il fascino dell'apparente ermetismo» di Andrea Podestà (2007: 93-136), dedicato agli «aspetti stilistico-formali dei testi» (*ibi*: 8), nel quale tuttavia le riflessioni specifiche su *Generale* sono minime (cf. *infra*).

⁵ Una dettagliata presentazione dell'album si legge in Monti 2004: 81-9; più sintetiche le notazioni contenute in Fabretti 2011: 276-7. Densità di rimandi alla storia e alla società coeve le pagine di Deregibus (2003: 101-8; 2015: 136-43).

⁶ Con «finta» riferito a «guerra» da intendersi 'priva di senso', di contro alla «vita vera»: poco oltre Vecchioni (*ibi*: 108) ribadisce che «sulla via del ritorno, [...] non hai senso tu caro generale, [...] ha senso solo la vita».

⁷ Non occorre ricordare che la canzone è stata ripresa e inserita da Vasco Rossi nella raccolta *Tracks* (2002), riscuotendo nuovamente un larghissimo successo: su questa versione cf. Monti 2004: 84 e Deregibus 2020: 168, ove si ricorda che Vasco «cambia una parola, "crucca", che diventa "buia"». Inoltre, «Il brano è anche su 45 giri (lato b: *Natale*) e due anni dopo [1980] sarà cantato e registrato (ma non pubblicato) anche in inglese, con il titolo di *Commander*» (Deregibus 2020: 167).

⁸ Da un punto di vista metodologico, faccio mia la dichiarazione prudenziale di Andrea Podestà (2007: 96): «se la musica ha un ruolo fondamentale nella costruzione del verso cantato, analizzare il testo di una canzone con gli strumenti della linguistica appare un'operazione non del tutto corretta, probabilmente. Eppure è l'unica operazione possibile, non essendoci altri strumenti disponibili». Sullo sfondo del presente intervento, resta pertanto valido il monito di Enrico Deregibus (2020: 8): «ricordiamoci di una cosa fondamentale: i testi senza musica sono monchi, non sono le canzoni. È come se al

metriche, figure retoriche⁹ e scelte lessicali, interne alle singole strofe e trasversali all'intero componimento: la loro decodifica può aiutare a comprendere la forza incalzante di questa «gran canzone di pace»,¹⁰ come felicemente volle definirla lo stesso Vecchioni (2002-2003: 107).¹¹ Di seguito il dettato nella versione avvalorata da De Gregori riprodotta all'interno del recente volume di Enrico Deregibus (2020: 165-6),¹² con l'aggiunta dell'indicazione numerica di strofe e versi funzionale alle considerazioni successive:

I	
Generale dietro la collina	1
Ci sta la notte crucca e assassina	2
E in mezzo al prato c'è una contadina	3
Curva sul tramonto sembra una bambina	4
Di cinquant'anni e di cinque figli	5
Venuti al mondo come conigli	6
Partiti al mondo come soldati	7
E non ancora tornati	8
II	
Generale dietro la stazione	1
Lo vedi il treno che portava al sole	2

posto di vedere un film uno leggesse la sceneggiatura; va benissimo, può essere affascinante, può contribuire ad aprire dei mondi, ma il film è un'altra cosa».

⁹ In tutta la sua produzione, «Per quanto concerne le figure retoriche, De Gregori è abilissimo nell'utilizzarle senza abusarne» (Podestà 2007: 122; seguono, alle pp. 122-30, esempi di metafore, similitudini, sinestesie, anafore, anadiplosi, chiasmi, giochi semantici e paranomasi tratti da altre canzoni del cantautore romano).

¹⁰ Forza ancora maggiore perché «Non c'è uno slogan neanche a pagarlo, non c'è (ma c'è) un "Make love not war" o roba simile» (Deregibus 2020: 166).

¹¹ Purtroppo l'occasione per tornare su questo componimento è stata offerta dallo scoppio di una nuova guerra nel cuore dell'Europa, iniziata il 24 febbraio 2022 con l'invasione dell'Ucraina da parte delle truppe russe. La speranza è che presto «dietro la collina non [ci sia] più nessuno», per questo e per gli altri conflitti in atto.

¹² In sede introduttiva il curatore dichiara infatti che «i testi delle canzoni [sono] controllati e certificati dall'autore stesso» (*ibi*: 8). In alternativa si potrebbe fare riferimento al testo che accompagna lo spartito RCA (<https://www.pasqualepetrilli.it/Francesco%20De%20Gregori/degregori.html?6=1>), che presenta tuttavia almeno un passaggio dubbio (cf. *infra* III.6).

Non fa piú fermate neanche per pisciare	3
Si va dritti a casa senza piú pensare	4
Che la guerra è bella anche se fa male	5
Che torneremo ancora a cantare	6
E a farci fare l'amore l'amore dalle infermiere	7

III

Generale la guerra è finita	1
Il nemico è scappato è vinto è battuto	2
Dietro la collina non c'è piú nessuno	3
Solo aghi di pino e silenzio e funghi	4
Buoni da mangiare buoni da seccare	5
Da farci il sugo quando viene Natale	6
Quando i bambini piangono e a dormire	7
Non ci vogliono andare	8

IV

Generale queste cinque stelle	1
Queste cinque lacrime sulla mia pelle	2
Che senso hanno dentro al rumore di questo treno	3
Che è mezzo vuoto e mezzo pieno	4
E va veloce verso il ritorno	5
Tra due minuti è quasi giorno è quasi casa	6
È quasi amore	7

Nelle variegata interpretazioni che popolano le numerose pagine virtuali dedicate al significato del componimento, spesso richiamate l'un l'altra come d'abitudine per il mondo web e social, si insiste molto sulla matrice autobiografica data dalla supposta reminiscenza del «periodo in cui [De Gregori] svolse la leva militare in Val Venosta (Trentino Alto Adige)», a partire della *collina* I.1 III.3, «Un luogo naturale, molto affascinante e bucolico – nello specifico, si tratta del Colle di Tarces – che, però, fa riaffiorare nella mente dell'autore anche tanti ricordi dolorosi, legati alle morti provocate dai terroristi indipendentisti altoatesini» (Caruso 2022).

Analogamente Silvia Argento (2020) e Andrea Campana (2022):

La canzone *Generale* è, come detto, notissima. Eppure sono pochi coloro i quali sono davvero consapevoli del suo significato. Il generale in questione non è però proprio De Gregori, in quanto il testo è sí autobiografico, ma il generale cui fa riferimento non è chiaramente se stesso. Infatti, si riferisce al servizio militare che De Gregori prestò presso il Btg. Alpini "Tirano" di Malles

Venosta in Trentino Alto Adige. La collina dell'inizio è proprio la Collina di Tarces, che ha fatto da sfondo a scene distruttive di terrorismo. Infatti, nel 1956 la BAS compiva atti terroristici nel tentativo di far guadagnare l'indipendenza al Trentino [sic] Alto Adige, una pagina davvero buia della nostra storia. Il generale viene citato perché De Gregori per scriverla fu ispirato da una visita in caserma proprio da parte di un generale degli alpini.

La collina in questione è infatti il Col di Tarces, mentre la notte "crucca" (chiaro epiteto per riferirsi ad austriaci e tedeschi) ed assassina sono i terroristi indipendentisti altoatesini, che chiedevano l'indipendenza dall'Italia e l'unificazione con l'Austria.

Posizioni simili si scontrano peraltro anche su fonti cartacee, quale l'apertura della scheda che Federico Pistone (2019: 68-9) dedica a *Generale*:

Quella collina esiste davvero, è in Val Venosta, dove Francesco ha prestato servizio militare, fronte caldo della Prima guerra mondiale e territorio di indipendentisti altoatesini. La "notte crucca e assassina" è la *feuernacht* tra l'11 e il 12 giugno 1961 segnata da una serie di attentati.¹³

Si tratta in realtà di una corsa all'individuazione del dettaglio personale priva di riscontri effettivi:

Warning: in rete circola da un po' una fantasmagorica storia, secondo la quale De Gregori avrebbe scritto *Generale* durante il servizio militare, in Trentino, e la canzone parlerebbe del terrorismo indipendentista altoatesino. E via di questo passo con stupefacente abbondanza di particolari. Ebbene, è un'enorme, gigantesca bufala, quasi da complimentarsi con l'autore per la fantasia. (Deregibus 2020: 168)

Piuttosto si dovrà ricordare con lo stesso De Gregori l'importanza del sostrato letterario e culturale sotteso a questo componimento e all'intero album, che evidentemente trascende il supposto, ma "fantasmagorico" dato autobiografico:¹⁴

¹³ Subito dopo però si legge: «Ma quella di De Gregori è una canzone senza epoca, di pace, rinascita, ritorno, dove la guerra resta un ricordo».

¹⁴ Su altri versanti, la ricchezza culturale della produzione artistica di De Gregori emerge anche dagli «omaggi a Leonard Cohen [...] disseminati lungo tutto l'arco della sua produzione», ben illustrati da Paolo Divizia (2012: 18); dalla decisione del cantautore

Generale è la fine di una guerra. Ha il ritmo lento di un fiume che sta per arrivare alla foce, di un'acqua che sta per placarsi, ho pensato tanto, in studio, sulla velocità da dare al pezzo, e forse, come mi capita spesso, non ho raggiunto del tutto quello che desideravo... cercavo qualcosa che fosse un po' l'estenuazione di una marcia guerresca, il suo dissolvimento in una melodia domestica. La canzone è la storia di un ritorno alla normalità e in quel momento il paese che mi stava intorno, l'Italia, sembrava averne veramente bisogno. E anch'io, tutto sommato...¹⁵ Poi tutte le guerre per certi aspetti sono identiche, la carne e lo spirito vengono distrutti nello stesso modo da tutte e due le parti, vincitori e vinti... Ho sempre amato la scena finale del film *Orizzonti di gloria* di Kubrick, quando la ferocia della guerra si riscatta nel pianto dei soldati di fronte al canto di una donna fatta prigioniera. Forse c'è anche questo dietro *Generale*. E certamente c'è *Viaggio al termine di una* [sic: in realtà della, come poco sotto] *notte o Addio alle armi*, o *La grande guerra*, il film con Sordi e Gassman.

Quindi ancora una volta, come già per *Bufalo Bill* [1976],¹⁶ c'è un film dietro l'ispirazione?

Certamente, ma c'è anche *Viaggio al termine della notte*, il romanzo di Celine, dove è descritto mirabilmente lo scempio della prima guerra mondiale,¹⁷ o

di cimentarsi nella traduzione di undici brani di Bob Dylan con l'album *De Gregori canta Bob Dylan – Amore e furto* del 2015, sul quale cf. Podestà 2015; o ancora dagli echi pasoliniani riscontrati nella canzone *A pa'* da Mario Gerolamo Mossa (2015). Si vedano inoltre le numerose «citazioni letterarie, musicali e culturali in genere presenti nelle canzoni di De Gregori» esemplificate da Andrea Podestà (2007: 131-5).

¹⁵ «È proprio con *Generale* che De Gregori esce dalla lunga notte del dopo-Palalido» (Fabretti 2011: 124), la violenta contestazione di cui fu vittima in tournée il 2 aprile del 1976 (come noto, «un gruppo di autonomi della Sinistra extraparlamentare sale sul palco: è una sorta di processo pubblico, traumatizzante per il giovane cantautore, che interrompe il tour. Ne terrà ancora uno in autunno e poi si ritirerà dalle scene. È uno snodo fondamentale del suo percorso» [Antonio Piccolo in Deregibus 2006: 151]). Per questo Enrico Deregibus (2015: 137) si chiede: «*Generale* parla del ritorno da una guerra, sí, ma che può anche essere un ritorno umano, quotidiano, artistico, sociale. Discografico?»; e qualche anno più tardi conferma con piena convinzione (Deregibus 2020: 166): «È la canzone del ritorno. Quello di De Gregori dopo un anno in cui aveva deciso di lasciare la musica, di aprirsi una libreria, una nuova vita. Ed è una canzone sul ritorno. Il ritorno a casa di un soldato da una guerra».

¹⁶ Queste le parole di De Gregori sulla genesi di *Bufalo Bill*: «***Bufalo Bill, un omaggio a una America sognata, amata, anche odiata?*** L'idea mi era venuta da un film di Sam Peckinpah, *La ballata di Cable Hogue*, un bellissimo film uscito nel 1970 sulla fine dell'epopea western, la parabola di un anziano pioniere che muore schiacciato da una delle prime automobili» (Vites 2009a).

¹⁷ *Generale* è certamente una canzone universale, ascrivibile a tutti i drammatici fronti

Addio alle armi di Hemingway.¹⁸ Ma non è esattamente di ispirazione che si deve parlare, piuttosto di tutto ciò che hai immagazzinato nel corso della tua vita, libri, dischi, film, racconti e cose viste e ascoltate. (Vites 2009b)

Ci sono delle scadenze discografiche. Per un anno io non mi sono sentito di rispettarle. Avrei dovuto fare uscire un disco esattamente un anno fa, però non avevo le canzoni belle abbastanza da farlo uscire. Ne avevo due-tre, che poi sono uscite adesso. Le altre le ho scritte nell'anno che è venuto dopo. Sono stato molto a casa, a Roma. Mi sono messo a leggere libri, sono andato al cinema, ho visto degli amici [...] ho fatto delle cose estremamente normali. Cioè, pensavo che fra 3-4 anni avrei fatto un altro disco, però non pensavo che ne avrei fatto uno subito. Poi ho scritto questa canzone, *Generale*, non so bene perché... e questa cosa m'ha dato una verifica. L'ho fatta sentire a un amico che stava per caso qui, dentro casa. Ha detto "è bella", ma tanto io lo sapevo che era bella e che mi piaceva, e allora da quel momento mi sono detto: facciamo un disco. E ho rimesso insieme un po' tutto quello che avevo, tutto quello che non avevo scritto ma che avevo in tesa, varie idee [...] e in tre-quattro mesi ho scritto un sacco di roba, addirittura ho dovuto tagliare due-tre pezzi da questo disco [*De Gregori*], registrati e poi levati. (Deregibus 2003: 101, Deregibus 2015: 136)

Su queste basi De Gregori arriva a dipingere «un mare di immagini di "altissimo linguaggio poetico in canzone", violente, esplosive, immediate, da non starci a pensare su» (Vecchioni 2002-2003: 108).¹⁹ Una successione di quadri poetici e musicali dalla vivida plasticità e dalla rara forza espressiva.²⁰

di battaglia. Eppure l'insistito richiamo operato dallo stesso De Gregori al primo conflitto mondiale ci conforta nell'approfondire il filone dei canti popolari della Grande Guerra, spesso legati al corpo militare degli alpini, che sembrano fluire quale sostrato melodico lungo le strofe del brano.

¹⁸ Tornerò su questo riferimento nel corso dell'analisi della II strofa: cf. *infra*.

¹⁹ Possono almeno in parte essere applicate anche a *Generale* le riflessioni complessive proposte da Andrea Podestà (2007: 109): «egli [De Gregori] usa spesso una tecnica cinematografica: filma ciò che vede, racconta ciò che sogna o che pensa, senza che queste immagini o questi pensieri abbiano una consequenzialità logica-razionale»; nello specifico si leggano le considerazioni di Enrico Deregibus (2020: 166): «E un po' è un film *Generale*, con una serie di carrellate, di *dolly* sul momento di passaggio fra una guerra, che è appena dietro, e la pace lì davanti, con la cinepresa a riprendere un treno che torna a casa. Mezzo vuoto e mezzo pieno: i morti, i vivi».

²⁰ Per il valore poetico del cantautorato italiano Luca Zuliani (2018: 8), sulla scorta

A livello musicale, «la traccia si presenta come una ballata, che viene introdotta dal riff di pianoforte suonato da Alberto Visentin» (Caruso 2022), priva di un «ritornello cantato (è l'intermezzo del pianoforte a scandire il racconto), articolata in un linguaggio semplicissimo e per immagini» (Monti 2004: 83).²¹ Il «racconto» si distribuisce in effetti su 4 strofe, alternativamente di 8-7-8-7 versi, di misura variabile, ma, salvo eccezioni, non superiore all'endecasillabo.²² Sembra poi che la lunghezza dei versi moduli una forma irregolare, ma coerentemente ripetuta: all'inizio della strofa si collocano versi grosso modo decasillabi, che poi crescono nella parte centrale della stanza e decrescono in quella finale (non però con la seconda strofa); una sorta di onda sonora, che tuttavia ha il tono più basso in punti diversi: I.8, III.8, IV.8.

L'architettura compositiva è certamente costituita dall'anafora insistita dell'allocutivo *Generale*, titolo ripreso sistematicamente in posizione inci-

di Lorenzo Renzi (1991: 67-70), rileva giustamente che «Guccini o De Gregori [...] raggiungevano [...] un amplissimo pubblico, tramite una forma d'arte in cui è essenziale l'elemento musicale, ma che comunque è una poesia "di molto superiore a quella che subiva la maggioranza dei giovani" [...] solo alcuni decenni prima». Nello specifico, per *Generale* Francesco Ciabattone (2016: 100) ricorre alla definizione di «straordinaria ballata lirico-descrittiva».

²¹ «Fin dall'introduzione ha un che di epico, con un pianoforte preciso, con i piatti della batteria fortemente presenti ed evocativi, usati non in funzione ritmica ma descrittiva, quasi a dettare o suggerire il tono, l'atmosfera. Sotto sotto la canzone ha sapore di bolero, ed è così infatti che De Gregori la riproporrà anni dopo dal vivo.» (Deregibus 2003: 103; parole simili in Deregibus 2020: 166); ancora, «l'evidenza metallica dei piatti della batteria (o meglio, di una batteria ausiliaria composta di soli piatti) si impasta con la ritmica del pianoforte. Una canzone in cui le parti musicali sono invertite, dove la ritmica non è segnata dalla batteria ma dal pianoforte e la melodia scandita dal suono cristallino dei piatti. Per aprirsi sul finale in un assolo inaspettato di chitarra elettrica. La canzone è articolata su un incedere serrato, quasi un bolero, come sarà evidenziato nella versione live contenuta in *La valigia dell'attore* [1997]. Quasi una marcia.» (Monti 2004: 82).

²² Così almeno nella scansione proposta in Deregibus 2020: 165-6, che presenta alla seconda e alla quarta strofa i due versi lunghi II.7 (minimo 16 sillabe, massimo 18) e IV.3 (minimo 14, massimo 16). Anche la collocazione del sintagma *è quasi casa* in chiusura di IV.6 determina un verso lungo (minimo 14, massimo 15 sillabe). Su questi aspetti e sulle loro implicazioni rimiche cf. *infra*.

pitaria di strofa (I.1 II.1 III.1 IV.1),²³ semanticamente pregnante nella sua capacità di evocare l'interlocutore che a lui si rivolge, cioè il soldato semplice,²⁴ la guerra con le sue atrocità e, per contrasto, le speranze quotidiane tratteggiate dalle parole immediatamente successive (si veda soprattutto la strofa III). Ma altre corrispondenze inter-strofiche contribuiscono alla coesione complessiva del componimento, in un continuo gioco di rimandi interni, talvolta per ripetizione²⁵ o affinità:

- I.1 III.3 *dietro la collina* + II.1 *dietro la stazione*
- I.4 *bambina* - III.7 *bambini* (con poliptoto)
- I.5 IV.1 IV.2 *cinque* (+ I.5 *cinquant[a]*)
- II.2 IV.3 *treno*
- II.4 *Si va dritti a casa* - IV.5 *E va veloce verso il ritorno*
- II.4 IV.6 *casa*
- II.5 III.1 *guerra*
- II.7⁽²⁾ IV.7 *amore*

In altri casi per antitesi:

²³ «Tornando all'analisi del procedimento compositivo degregoriano, è interessante far notare l'uso e la funzione del titolo dei brani. È noto come nella canzone – al contrario della poesia – esso venga ripreso anaforicamente durante tutto lo svolgimento del brano, oppure ripetuto quasi ossessivamente nel ritornello. De Gregori fugge a questa convenzione nella maggior parte dei casi. Per cui, se è vero che non mancano canzoni che presentano questo schema (*Tutti hanno un cuore, Piccoli dolori, Povero me, Condannato a morte*), esse sono minoritarie rispetto ad altre scelte» (Podestà 2007: 116): sotto questo aspetto, *Generale* rappresenta pertanto un'eccezione emblematica. Se poi ritorniamo con il pensiero al clima della Grande Guerra, il titolo di *Generale* non può che condurci al Generale Cadorna, figura tragicamente legata alla disfatta di Caporetto: un suo feroce ritratto è proposto nel canto popolare *Il General Cadorna* (*Canti*: I, traccia 5).

²⁴ Francesco Ciabattoni (2016: 100) sottolinea l'«assunzione – riuscitissima – di un punto di vista “minoritario” che si rivolge, senza astio, all'autorità militare».

²⁵ Rispetto alle «figure retoriche ricorrenti fondate sulla ripetizione [in grado di assicurare ai testi di De Gregori] un notevole grado di cantabilità», *Generale* viene proposta come un “caso interessante” nel capitolo dedicato al cantautore romano a firma di Umberto D'Angelo, Cristina Faloci, Rosa Ponzi, Lucilla Pizzolt, Giovanna Santini contenuto in Borgna–Serianni 1994: 87-116, 97; seguono alle pp. 97-8 alcuni esempi tratti dai versi corrispondenti a II.5, III.5, IV.1-2, IV.4, I.6-7.

I.2 *Ci sta la notte* / III.3 *non c'è piú nessuno*
 I.2 *notte* / IV.6 *giorno* (+ II.2 *sole*)
 III.4 *silenzio* / IV.3 *rumore*
 III.7 *piangono* (per capriccio) / IV.2 *lacrime* (di dolore)

All'interno di questa struttura, la terminologia scelta dall'autore riconduce a due nuclei semantici distanti e inconciliabili, se non nella dolorosa negazione dell'uno ad opera dell'altro, il lessico della guerra da un lato, cui vengono associati termini piú genericamente "disforici", e il lessico familiare dall'altro:

Generale titolo I.1 II.1 III.1 IV.1; *crucca* I.2; *assassina* I.2; *soldati* I.7; *guerra* II.5 III.1; *male* II.5; *infermiere* II.7; *nemico* III.2; *scappato* III.2; *vinto* III.2; *battuto* III.2; *stelle* 'stellette, distintivi militari' IV.1; *lacrime* IV.2; *rumore* IV.3

contadina I.3; *bambina* I.4; *figli* I.5; *conigli* I.6; *sole* II.2; *pisciare* II.3; *casa* II.4 IV.6; *bella* II.5; *cantare* II.6; *fare l'amore* II.7; *amore* II.7 IV.7; *aghi di pino* III.4; *funghi* III.4; *mangiare* III.5; *seccare* III.5; *farci il sugo* III.6; *Natale* III.6; *bambini* III.7; *piangono* III.7; *a dormire / andare* III.7-8

Su questo sfondo comune prendono forma le immagini che popolano le singole strofe, sfumando una nell'altra, come ricordava Vecchioni nel passo sopra menzionato (2002-2003: 107).

2. QUADRI

2.1. *La collina*

I

Generale dietro la collina	1
Ci sta la notte crucca e assassina	2
E in mezzo al prato c'è una contadina	3
Curva sul tramonto sembra una bambina	4
Di cinquant'anni e di cinque figli	5
Venuti al mondo come conigli	6
Partiti al mondo come soldati	7
E non ancora tornati	8

Si tratta della strofa piú regolare da un punto di vista rimico,²⁶ con uno schema molto lineare AA AA BB CC: doppia rima baciata in *-ina* per I.1 I.2 I.3 I.4, rima baciata in *-igli* per I.5 I.6, rima baciata in *-ati* per I.7 I.8. A livello fonico, da segnalare anche la presenza di tre versi panvocalici: I.2, 4 e 6.

Con la *contadina* I.3 *curva sul tramonto* I.4 *in mezzo al prato* I.3, De Gregori disegna un «quadro di Fattori» (Vecchioni 2002-2003: 108) dalla felice ambiguità: il profilo della donna, verosimilmente *curva* perché nel suo lavoro sta raccogliendo qualcosa, si staglia sullo sfondo del *tramonto*, creando una sfumatura cromatica con il buio della *notte* I.2 prima evocata e collocata in un piano posteriore; oppure la contadina si curva sul *tramonto*, ossia s'inchina davanti al sole che tramonta, che è il simbolo di qualcosa che termina, forse un'anticipazione della *guerra è finita* del verso III.1. Inoltre *tramonto* fa assonanza interna con *mondo* I.6 e 7.

La successiva similitudine, ancora riferita alla *contadina*, che *sembra una bambina* / *Di cinquant'anni e di cinque figli* I.4-5, si risolve in uno zeugma che aggioga elementi classificabili tra ossimorici (la *bambina* / *Di cinquant'anni*, con *enjambement*) e *impossibilia* (la *bambina* [...] *di cinque figli*), rafforzato dalla figura etimologica tra i due numerali cardinali ravvicinati *cinquant[a]* e *cinque*.

Su una doppia similitudine contrastiva poggiano i successivi versi I.6 e I.7: *Venuti* I.6 e *Partiti* I.7, entrambi in apertura di verso, in corrispondenza grammaticale (part. pass. masch. plur.) e in antitesi semantica entro l'ambito dei verbi di movimento, con richiamo a distanza di *tornati* I.8 (con consonanza *-uti*, *-iti* e *-ati* tra i tre participi), questo invece in chiusura di verso;²⁷ *al mondo* ripetuto con differente accezione semantica, 'alla vita' in I.6 e 'alla volta dei doveri sociali (qui propriamente militari)' in I.7;²⁸ *come*

²⁶ «La rima – sia perfetta che imperfetta per assonanza – [...] ha un ruolo fondamentale nell'opera degregoriana, nel solco d'altronde, di tutta la nostra tradizione musicale» (Podestà 2007: 130).

²⁷ L'immagine dei giovani partiti per la guerra e mai piú tornati popola numerosi canti di guerra: si ricordino tra gli altri i «tanti compagni / tutti giovani sui vent'anni» la cui vita «non torna piú» della canzone di *Monte Nero* (*Canti*: II, traccia 4).

²⁸ In Borgna–Serianni: 98 e n. 21 si rileva l'«uso incongruo della preposizione articolata [a]» nel caso di *partiti al mondo*, volto a «rispettare la simmetria con *Venuti al mondo*».

ripetuto in posizione identica in I.6 e I.7; *conigli* I.6 e *soldati* I.7, entrambi in chiusura di verso, in corrispondenza grammaticale (sost. masch. plur.) e in contrasto semantico (lessico familiare il primo, lessico della guerra il secondo).

Colpisce a livello morfologico la forma colloquiale *Ci sta* I.2 in luogo del regolare *c'è*, di uso regionale romanesco prevalente,²⁹ ma non esclusivo. Non trascurabile il fatto che l'aggettivo *crucca* I.2 riferito alla *notte* I.2, fonderia delle atrocità della guerra, sia uno stranierismo, a sottolineare l'elemento estraneo, dissonante rispetto alla quiete della vita domestica (non a caso la *notte* è *dietro la collina* I.1, oltre il confine visivo e umano della *contadina* I.3): introdotto in italiano soltanto nel secondo dopoguerra,³⁰ *crucca* fa pensare, con una sorta di anticipazione storica del referente, all'esercito austriaco della Grande Guerra³¹ piú che ai «terroristi indipendentisti altoatesini» indicati da Andrea Campana (2022):

crucca I.2: «*crucco*: [1947; dal serbo-cr. *kruch* 'pane', soprannome utilizzato per gli slavi merid. poi assegnato ai tedeschi durante la seconda guerra mondiale] s.m. ster., tedesco: *qui è pieno di crucchi* | agg. proprio, tipico dei tedeschi» (GDU: s. v.)

2.2. *Il treno*

II

Generale dietro la stazione	1
Lo vedi il treno che portava al sole	2
Non fa piú fermate neanche per pisciare	3
Si va dritti a casa senza piú pensare	4
Che la guerra è bella anche se fa male	5
Che torneremo ancora a cantare	6
E a farci fare l'amore l'amore dalle infermiere	7

²⁹ Nel caso, spia della provenienza romana del cantautore.

³⁰ Di contro all'altro aggettivo riferito a *notte*, *assassina* I.2, di origine araba, ma acclimatato da secoli: cf. GDU: s. v.

³¹ «*Generale* descrive il campo dopo la battaglia, il silenzio dopo quell'ecatombe che fu la Prima guerra mondiale» (Monti 2004: 83); «De Gregori dice sí della notte "crucca" – e quindi tedesca, forse della Prima guerra mondiale – che c'è dietro la collina, ma poi va via veloce, come un treno» (Deregibus 2020: 166).

I primi due versi sono interessati da assonanza in *-one* II.1 e *-ole* II.2, mentre la vera e propria rima in *-are* congiunge i versi II.3 II.4 II.6, cui legare per assonanza in *-ale* il verso II.5 e per consonanza in *-ere* il verso II.8. Scendendo poi il verso lungo II.7 in *E a farci fare l'amore / l'amore dalle infermiere*, si ricaverebbe un'ulteriore consonanza in *-ore* con *amore*, a sua volta in assonanza a distanza con *stazione* II.1 e *sole* II.2.

La metafora iniziale del *treno che portava al sole* II.2 sembra richiamare le tradotte che solevano viaggiare in direzione sud (con *sole* 'mezzogiorno', in antitesi a distanza con la *notte*, ugualmente al secondo verso della prima strofa) e che ora riportano i superstiti *dritti a casa* II.4.³² Tre figure di ripetizione sostanziano invece la seconda parte della strofa: l'anafora della congiunzione *che* per i versi II.5 e II.6; la ripetizione tra *far(ci)* e *fare* di II.7, in poliptoto a distanza con il *fa* di II.5; la duplicazione di *l'amore* in II.7 (in anadiplosi in caso di scansione del verso).

Ma soprattutto, come si accennava in apertura, il verso II.7 lascia filtrare una chiara matrice letteraria, ben illustrata da Giommara Monti (2004: 82-3):³³

La canzone nasce, ancora una volta, da una suggestione letteraria: *Addio alle armi* di Ernest Hemingway (autore che tornerà anni dopo con una vera e propria citazione, *Morte nel pomeriggio*, che diventerà *Amore nel pomeriggio*). Un verso

³² L'imperfetto *portava*, unico del passo tra verbi tutti al presente (*vedi* II.2, *fa* II.3 e *si va* II.4), potrebbe anche essere legato alla memoria dell'oggi (oggi dico che quel treno allora *portava*, con i presenti che costituirebbero una materializzazione attualizzata di quello che succedeva allora; si veda in particolare la torsione temporale di *Lo vedi il treno* II.2); tuttavia, mi pare prevalere l'accezione di 'soleva portare': il treno che portava al *sole* (al sud) è il mezzo (la tradotta) adibito a riportare i soldati a casa loro.

In ogni caso il viaggio, che sarà ripreso dall'interno della tradotta nella IV strofa (cf. *infra*), costituisce «uno dei nuclei tematici principali [...] del canzoniere di Francesco De Gregori» secondo la notazione di Antonio Podestà (Coveri–Angiolani–Podestà 2013: 170): in particolare i «treni, che De Gregori, stando a una delle sue canzoni più autobiografiche (*Il '56*), spiava fin dalla giovinezza e che sono presenti, per es., in *Pablo*, in *Stella stellina* o in *Ciao ciao* [diventano] metafora della vita» (*ibi*: 171; anche in Podestà 2007: 33 si legge «Il treno diventa allora metafora della vita»); Podestà non menziona a riguardo *Generale*. Sottotraccia sembra quasi riecheggiare «quel lungo treno che andava al confine / che trasportava migliaia di alpini» del canto di guerra *Monte Canino* (*Canti*: I, traccia 11).

³³ Analoghe notazioni in Fornaroli 2008.

preciso è ispirato al capolavoro dello scrittore americano composto durante la Prima guerra mondiale alla quale ha partecipato sul fronte italiano come autista della Croce Rossa: «E a farci fare l'amore, l'amore dalle infermiere» [II.7]. A spiegarlo è lo stesso De Gregori proprio a una rivista infermieristica, *NEU*, nel 1997: «Quella canzone è figlia di un mondo letterario che parte soprattutto dal romanzo di Hemingway *Addio alle armi*, dove c'è la figura di un'infermiera dolcissima che comunque fa l'amore con un protagonista».³⁴

Il rinvio al romanzo di Hemingway è sollecitato in modo puntuale anche da Francesco Ciabattoni (2016: 100; corsivi dell'autore):

Si confronti il testo [della seconda strofa di *Generale*] con quanto si legge nel capitolo XXXII di *Addio alle armi*, in cui il tenente Frederic Henry sfugge rocambolescamente ai suoi nemici, balzando nella notte su un treno merci in corsa, dove si abbandona al pensiero della sua fidanzata, Catherine Barkley, appunto un'infermiera: «desideravo che questo maledetto treno arrivasse a Mestre per poter mangiare e smettere di pensare [...]. *Non ero fatto per pensare, ero fatto per... andare a letto con Catherine*».

Sul piano espressivo la strofa lascia emergere l'urgenza di lasciarsi alle spalle gli orrori della guerra per recuperare una dimensione domestica e affettiva, attraverso la scelta della dislocazione a destra tematizzante nell'interrogativa *Lo vedi il treno* II.2, del trivialismo *pisciare* II.3 e dell'espressione colloquiale *dritti a casa* II.4, non a caso tutti elementi concentrati nella prima metà della strofa; poi il pensiero si distende a negare le illusioni che avevano accompagnato la presa d'armi, quale la falsa e ossimorica convinzione di una *guerra* comunque *bella* II.5³⁵ e il fugace conforto del *cantare* II.6 e del *fare l'amore* II.7.

³⁴ La giovane infermiera inglese del romanzo è Catherine Barkley, con cui il protagonista Frederic Henry, un ragazzo americano giunto in Italia per partecipare come volontario alla Grande Guerra, avvia un'intensa relazione, conclusa tragicamente con la morte della ragazza durante il parto (trasposizioni cinematografiche: *A Farewell to Arms* di Frank Borzage (1932), con Gary Cooper e Helen Hayes; *A Farewell to Arms* di Charles Vidor (1957), con Rock Hudson e Jennifer Jones). Evidenti in questo caso i rimandi autobiografici: Hemingway aveva prestato servizio come conducente di ambulanza nell'ultima fase della Prima Guerra Mondiale e, ferito, aveva avuto un rapporto affettivo con l'infermiera americana Agnes von Kurowsky.

³⁵ «Il viaggio qui è anche il passaggio da un mondo a un altro, da una convinzione, un'idea, a un'altra. [...] Quel "la guerra è bella anche se fa male" rievoca bene, con un

In verità la struttura sintattica e conseguentemente l'interpretazione della seconda parte della strofa non appaiono del tutto lineari: dalla subordinata esclusiva implicita di primo grado *senza piú pensare* II.4 dipende la subordinata oggettiva esplicita di secondo grado *Che la guerra è bella* del successivo verso II.5, che a sua volta regge la subordinata concessiva esplicita di terzo grado *anche se fa male* II.5. Il *Che* con cui si apre il verso II.6 introduce una seconda subordinata oggettiva esplicita di secondo grado retta da *pensare, senza piú pensare* [...] *Che torneremo ancora a cantare* II.6, con costruito fraseologico “tornare + a + infinito”, semanticamente incerta: poco probabile che all'azione del *cantare* si debba legare un'accezione negativa, quale per esempio il canto che accompagna i soldati in marcia, da cui il senso complessivo di ‘senza piú pensare [...] che torneremo a intonare canzoni marciando’ (e dunque ‘che torneremo a fare la guerra’); tuttavia, non è del tutto convincente neppure la lettura opposta di un verbo *cantare* pienamente “euforico”, che denoterebbe la gioia di poter cantare ormai liberi dall'angoscia della *guerra*, perché la frase reggente *senza piú pensare* ci riporta ai pensieri dei soldati ancora sotto le armi;³⁶ meglio, probabilmente, una via mediana, che, come dicevamo, chiama in causa le illusioni di quei fugaci momenti di serenità cui si aggrappano i giovani al fronte: ‘senza piú pensare di tornare a intonare canzoni (anche cori militari) usciti illesi da uno scontro, ma ancora trepidanti in attesa della successiva battaglia’.

Analogamente, il verso II.7 *E a farci fare l'amore l'amore dalle infermiere*, che sintatticamente costituisce una coordinata copulativa affermativa alla subordinata oggettiva esplicita di secondo grado, con identico costruito

tratto appena, il tripudio interventista che accompagnò quella guerra [Prima Guerra Mondiale] e non solo quella. La giusta causa della guerra, allora come ora, fa i conti con il tuono dei cannoni» (Monti 2004: 83); analogamente, «Alla fine [...] di quell'allucinazione collettiva, di quell'ardore interventista (“la guerra è bella anche se fa male”), resterà solo un simbolo vuoto, quelle cinque stelle di latta (“cinque lacrime sulla mia pelle”) ormai completamente prive di senso, mentre il frastuono della locomotiva al galoppo divorava gli ultimi ricordi» (Fabretti 2011: 125-6).

³⁶ A meno di non ipotizzare nell'intenzione dell'autore una pausa logico-sintattica dopo *anche se fa male*, con il *Che* del successivo verso II.6 in funzione di congiunzione debole di passaggio (come una *e*).

fraseologico ‘e (che torneremo) a farci fare l’amore dalle infermiere’, pare ricondurre al desiderio consolatorio del soldato che spera quasi di venire ferito per godere del conforto affettivo e fisico delle infermiere di campo, come appunto accaduto a Hemingway.³⁷

2.3. *Natale*

III

Generale la guerra è finita	1
Il nemico è scappato è vinto è battuto	2
Dietro la collina non c’è più nessuno	3
Solo aghi di pino e silenzio e funghi	4
Buoni da mangiare buoni da seccare	5
Da farci il sugo quando viene Natale	6
Quando i bambini piangono e a dormire	7
Non ci vogliono andare	8

L’unica vera e propria rima, in *-are*, lega a distanza i versi III.5 e III.8, richiamati per assonanza da *-ale* del verso III.6 e per consonanza da *-ire* del verso III.7; per il resto, si rilevano una consonanza tra *-ita* di III.1 e *-uto* di III.2 e un’assonanza tra lo stesso *-uto* di III.2 e *-uno* di III.3; solo apparentemente isolato *-unghi* di III.4, in assonanza parziale sulla vocale tonica

³⁷ Lo stesso De Gregori precisa a riguardo: «Quel verso richiama solamente la desolazione della guerra, dove non c’è assolutamente un intento caricaturale o un’accusa di bassa moralità nei confronti delle infermiere, stiamo scherzando? Anzi, mi sembrerebbe più la testimonianza di una dolcezza da parte di chi fa questo lavoro» (citazione riportata in *Deregibus* 2003: 103 e in *Id.* 2020: 167). Il binomio “soldati-donne” tornerà in veste differente nel testo di un’altra canzone dalle atmosfere intime e rurali (la realtà padana del secondo Dopoguerra: «respirerò l’odore dei granai / pace per chi ci sarà e per i fornai») scritto da De Gregori per Zuccherò Fornaciari, *Diamante*, inserita nell’album *Oro, incenso e birra* del 1989 e come noto intitolata alla nonna di Zuccherò, emotivamente troppo coinvolto per comporre le parole (sua invece la musica, in collaborazione con Mino Vergnaghi e Matteo Saggese): «i nostri occhi vedranno / passare insieme soldati e spose / ballare piano in controluce / moltiplicare la nostra voce / per mano insieme soldati e spose» e con leggera *variatio*, dopo una ripresa in traduzione di un passaggio del brano *I’m Not in Love* (1975) del gruppo britannico 10cc, «passare insieme soldati e spose / ballare piano in controluce / moltiplicare la nostra voce / passare in pace soldati e spose, domenica».

meno comune *u* con i limitrofi *-uto* e *-uno* (in questo caso con ritorno anche della nasale). Ancora a livello fonico, i versi III.3, 4, 5 e 6 sono panvocalici, come già notato per I.2, 4 e 6.

L'asserzione lapidaria *la guerra è finita* III.1, possibile eco del grido che si sentiva in Italia l'8 settembre 1943, purtroppo smentito dagli eventi successivi, e dell'annuncio radiofonico della vera fine del conflitto, il 25 aprile del 1945, «La guerra è finita. Ripeto: la guerra è finita»,³⁸ trova sostanza nel tritico di participi passati *scappato*, *vinto*, *battuto* del verso III.2, con consonanza tra il primo in *-ato* e il terzo in *-uto* e ripetizione dell'ausiliare *è* (attivo in *è scappato*, passivo *è vinto* ed *è battuto*, a meno di non far prevalere per gli ultimi due la valenza aggettivale del participio); sul piano semantico per questo tritico si può peraltro ravvisare anche una *climax* ascendente, con il passaggio dalla fuga (*scappato*) alla sconfitta (*vinto*) e infine all'umiliazione della sconfitta stessa (*battuto*).³⁹ Notevole poi la ripetizione interna al verso III.5 del costruito colloquiale *buoni da*, collegato in *enjambement* ai *funghi* di III.4 e seguito dalla coppia di infiniti *mangiare* e *seccare* III.5 in rima interna in *-are*. Problematica la lezione immediatamente successiva *Da farci (il sugo)* III.6: attestata nell'incisione di De Gregori (e ugualmente in quella di Vasco Rossi), oltre che in altre innumerevoli trascrizioni della canzone,⁴⁰ essa costituisce il terzo infinito accanto ai menzionati *mangiare* e *seccare*,⁴¹ tuttavia nello spartito ufficiale della casa discografica⁴² leggiamo la variante *e a farci (il sugo)*,⁴³ interpretabile come finale implicita 'e per farci (il sugo)',

³⁸ La voce fu quella di Corrado Mantoni, poi famoso come conduttore televisivo. Vista la densità di citazioni già riscontrata per i versi precedenti, si potrebbe rammentare anche il film *La guerre est finie* di Alain Resnais (1966). Ma la frase, come ricordato da Francesco Ciabattini (2016: 100), ricorre anche in *Addio alle armi* di Hemingway, fonte di ispirazione già segnalata per la seconda strofa.

³⁹ Nel «Bollettino della vittoria» emanato il 4 novembre 1918 dal Generale Armando Diaz al termine della Prima Guerra Mondiale l'«Esercito Austro-Ungarico è annientato» (*Canti*: II, traccia 14).

⁴⁰ Sorta di vulgata musicale.

⁴¹ Anche Vecchioni (2002-2003: 108): «e poi “funghi buoni da mangiare, da seccare, da farci il sugo” triplice infinito».

⁴² <https://www.pasqualepetrilli.it/Francesco%20De%20Gregori/degregori.html?6=1>.

⁴³ Classificabile come *variatio* sintattica, probabilmente inautentica, oppure come variante mai sconsigliata dall'autore.

sempre retta da *funghi* / *Buoni* III.4-5 (si veda l'analogo costruito colloquiale "non sei buono a fare nulla" e simili). L'anadiplosi imperfetta⁴⁴ di *quando* (*viene Natale*) e *Quando* (*i bambini*) scandisce infine i versi III.6 e III.7. La percezione di assenza conseguente alla resa e alla sconfitta del nemico (*Dietro la collina non c'è più nessuno* III.3, in chiaro contrasto con l'iniziale *dietro la collina* / *Ci sta la notte crucca e assassina* I.1-2) viene realizzata anche attraverso il ricorso allo stile nominale dell'immagine *Solo aghi di pino e silenzio e funghi* del verso III.4,⁴⁵ quasi che il citato *silenzio* (potenzialmente legato al fatto che le armi ormai tacciono, visto che *la guerra è finita* III.1) escluda di per sé elementi verbali.⁴⁶ Respiriamo poi il calore familiare del *Natale* III.6 con l'espressione colloquiale *farci* [con i funghi] *il sugo* e ascoltando i capricci dei *bambini* che *piangono* III.7 perché non vogliono andare a dormire o meglio, con dislocazione a sinistra tematizzante e pronome locativo anaforico colloquiale *ci*, perché *a dormire* / *Non ci vogliono andare* III.7-8.⁴⁷

2.4. *Le lacrime e il ritorno*

IV

Generale queste cinque stelle	1
Queste cinque lacrime sulla mia pelle	2
Che senso hanno dentro al rumore di questo treno	3

⁴⁴ Qui e per il caso di *è quasi* IV.6 e 7, intesa in senso metrico rispetto alla scansione dei versi della canzone; relativamente alla costruzione del periodo, si potrebbe parlare di anafora sintattica.

⁴⁵ Andrea Podestà (2007: 118) rileva in De Gregori «una forte predilezione per la sintassi nominale, cioè per l'eliminazione delle strutture verbali», con esempi tratti da altre canzoni del cantautore romano.

⁴⁶ L'immagine degli *aghi di pino* conserva un tratto enigmatico: gli aghi di pino caduti rappresentano qualcosa di molto naturale e hanno numerosi effetti e usi benefici; allo stesso tempo, gli aghi di pino pungono e possono far male.

⁴⁷ Con queste parole Antonio Podestà (2007: 27) introduce la citazione della III strofa: «Altre volte [...] la guerra non ha connotazioni precise e sembra un Male senza tempo, sempre presente nella storia dell'umanità, come sa bene *Gesù bambino* [canzone inclusa nell'album *Viva l'Italia*, 1979] che le ha viste tutte "e tutte non è ancora abbastanza". O come i protagonisti di *Generale* che cercano di dare un senso all'insensatezza, una parola all'indicibilità, mentre la natura ritorna a vivere».

Che è mezzo vuoto e mezzo pieno	4
E va veloce verso il ritorno	5
Tra due minuti è quasi giorno è quasi casa	6
È quasi amore	7

Due coppie a rima baciata scandiscono i versi della quarta strofa, *-elle* per IV.1 e IV.2, e *-eno* per IV.3 e IV.4. Suddividendo il verso lungo IV.3 in *Che senso hanno dentro al rumore / di questo treno* e collocando il sintagma *è quasi casa* non in chiusura di IV.6, ma in apertura di IV.7, si recupererebbero poi una rima a distanza in *-ore* tra *rumore* IV.3 e *amore* IV.7⁴⁸ e una terza rima baciata in *-orno* tra *ritorno* IV.5 e *giorno* IV.6.

In apertura, la struggente metafora delle *cinque stelle* IV.1, allusione alle cinque stelle delle mostrine del generale⁴⁹ che nel vagone del *treno* IV.3 *mezzo vuoto* IV.4 per i soldati caduti in battaglia sono prive ormai di *senso* IV.3, se non quello di testimonianza del dolore pronto a coagularsi nelle *cinque lacrime* IV.2 che come una ferita scorrono sulla *pelle* IV.2 del soldato: una metafora che trova un elemento di congiunzione interna nel numerale *cinque*, ripreso in anadiplosi imperfetta tra *queste cinque (stelle)* del verso IV.1 e *Queste cinque (lacrime)* del verso IV.2, e una corrispondenza a distanza nei *cinque (figli)* del verso I.5, in una struttura circolare dalla forte valenza poetica.⁵⁰ A rafforzare il legame tra i primi versi della strofa e ad attualizzare

⁴⁸ Oltre che con *amore* di II.7.

⁴⁹ Si tratta in realtà di un grado soltanto americano: piccola incongruenza dovuta alla consueta influenza anglosassone.

⁵⁰ «Si parla di aghi di pino, di una contadina in mezzo al prato, di un reiterato numero cinque: quello di latta delle stellette che ha addosso il generale e che si rianima nelle cinque lacrime che scendono, nei cinque figli della contadina» (Deregibus 2003: 103); ancora, «i cinque figli della contadina, i cinque soldati del fronte, le “cinque lacrime sulla mia pelle”, sono la decorazione di quel generale, le cinque stelle della sua divisa» (Monti 2004: 83). Andrea Podestà (2007: 113-5) richiama l'attenzione sull'importanza che i numeri rivestono nelle canzoni di De Gregori, citando in questo caso anche *Generale*: «In *Generale* si contano, poi, i cinque figli della contadina, le cinque stelle del generale e le cinque lacrime dell'io narrante» (*ibid.*: 115). Ricordo poi sulla scorta di Deregibus (2020: 167) che nella versione inglese *Commander* «Curiosamente nel testo il cinque diventa sette», credo per ragioni metrico-foniche. Infine, soltanto *en passant*, si rammenti che il protagonista del noto canto alpino *Il testamento del capitano* comanda che il suo corpo ormai esanime «in cinque pezzi sia taglià» (cf. <http://www.coroanamilano.it/cRepertorioDettaglio.asp?c=396>).

le relative immagini contribuisce il ricorso insistito ai dimostrativi-deittici, prima con la ripetizione di *queste* nella citata anadiplosi di IV.1-2, poi con il richiamo in poliptoto di *questo* del verso IV.3.

Un *enjambement* fa correre *veloce* IV.5 il *treno* tra i versi IV.3 e IV.4 (*dritti a casa* si diceva al verso II.4), con un *rumore* IV.3 che, è vero, si contrappone al *silenzio* evocato nella strofa precedente al verso III.4, ma che risulta esso stesso franto, spezzato nella correlazione *mezzo vuoto e mezzo pieno* del verso IV.4: la voce assente dei morti, il rumore sommesso dei reduci.

In chiusura di strofa e di canzone, un'altra immagine, quella liberatoria del ritorno ormai prossimo: *Tra due minuti è quasi giorno è quasi casa / È quasi amore* IV.6-7. Il treno viaggia di notte e siamo ormai in prossimità del crepuscolo mattutino, quello che precede il sorgere del sole (*è quasi giorno*), in una zona di incertezza (una *Twilight zone*) in cui le cose non hanno ancora acquisito i loro contorni definiti: *è quasi casa, È quasi amore*, ma ancora non si può dire che siano casa e amore,⁵¹ quasi che i valori positivi restino sfumati e forse irraggiungibili dopo un'esperienza terrificante come la *guerra* II.5 III.1 (ma anche *la notte crucca e assassina* di I.2), la quale, anche se vinta, lascia morti e feriti sul campo (le *cinque stelle/lacrime* di IV.1-2, il *treno mezzo vuoto* di IV.3-4), comprese le coscienze degli esseri umani: il *nostos* alla pace resta qualcosa da conquistare, per non ricadere nella sciocca idea che la *guerra* sia *bella* (II.4-5).⁵² La ripetizione di *è quasi*, interna al verso IV.6 e in anadiplosi imperfetta⁵³ con il verso IV.7, carica dunque

⁵¹ «Il ritorno in treno – ancora una volta un viaggio, eterna metafora di transizione – prelude alla ritrovata quotidianità fatta di casa, contadine curve sul tramonto, funghi da seccare e bambini che non vogliono andare a dormire» (Fabretti 2011: 125); analogamente, «È il tornare dalle grandi alle piccole cose. In quegli anni di massimi sistemi, De Gregori la presenta così: “È una canzone sulla famiglia, stupisce questa cosa? È una canzone sulle piccole cose. Quando è Natale i bambini piangono perché vogliono restare alzati”» (Deregibus 2020: 167).

⁵² «Attraverso una serie di carrellate *Generale* racconta il momento di passaggio fra una guerra, che è appena alle spalle, e la pace, che sta per sbocciare, seguendo un treno che torna dalla fine di un conflitto. [...] E così via, per attraccare al gran finale (“Fra due minuti è quasi giorno, è quasi casa, è quasi amore”) che lascia aperta la vita» (Deregibus 2003: 103).

⁵³ Cf. il caso di *quando* III.6 e 7.

l'attesa di un'emozione viva che cresce nella *climax* ascendente *giorno, casa e amore*:⁵⁴ *la notte crucca e assassina* I.2 ha lasciato spazio alla pace del *giorno*, l'altrove carico di morte posto *dietro la collina* I.1 è spazzato via dal profilo della *casa* che, ancora anelito lontano al verso II.4, sembra adesso apparire all'orizzonte, in un abbraccio di *amore* familiare.

Matteo Milani
(Università degli Studi di Torino)

RIFERIMENTI DISCOGRAFICI E BIBLIOGRAFICI

DISCOGRAFIA PRIMARIA

- Canti* = *I Canti della Grande Guerra. La storia d'Italia attraverso il canto popolare*, Torino, Pentagramma, 2015, 2 voll.
- De Gregori, *Bufalo Bill* = Francesco De Gregori, *Bufalo Bill*, Roma, RCA Italiana, 1976.
- De Gregori, *De Gregori* = Francesco De Gregori, *De Gregori*, Roma, RCA Italiana, 1978.
- Vasco Rossi, *Tracks* = Vasco Rossi, *Tracks*, Milano, EMI Italia, 2002.
- Zucchero Fornaciari, *Oro, incenso e birra* = Zucchero Fornaciari, *Oro, incenso e birra*, Lipsia, PolyDor · PolyGram, 1989.

LETTERATURA SECONDARIA

- Accademia degli Scrausi 1996 = Accademia degli Scrausi (a c. di), *Versi rock. La lingua della canzone italiana negli anni '80 e '90*, Milano, Rizzoli, 1996.
- Antonelli 2005 = Giuseppe Antonelli, *Il complesso pop. Su una tendenza recente dei testi di canzone*, in Elisa Tonani (a c. di), *Storia della lingua italiana e storia della musica*, Firenze, Cesati, 2005: 219-32.
- Antonelli 2010 = Giuseppe Antonelli, *Ma cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantato*, Bologna, il Mulino, 2010.

⁵⁴ Anche in Borgna–Serianni 1994: «sembrerebbe una *climax*».

- Argento 2020 = Silvia Argento, *Francesco De Gregori, il vero significato di «Generale»*, R3M.it, 7 agosto 2020, <https://www.r3m.it/2020/08/07/francesco-de-gregori-il-vero-significato-di-generale/>.
- Bellone 2021 = Luca Bellone, «*Diverse lingue, orribili favelle, musica triste senza note*». *Intertestualità dantesca nel rap italiano*, «Carte Romanze» 9/2 (2021): 269-309.
- Campana 2022 = Andrea Campana, *Francesco De Gregori: «Generale», spiegazione e significato della canzone*, lascimmiapensa.com, 15 marzo 2022, <https://www.lascimmiapensa.com/2022/03/15/francesco-de-gregori-generale-significato/>.
- Cartago 2003 = Gabriella Cartago, *La lingua della canzone*, in Ilaria Bonomi, Andrea Masini, Silvia Morgana (a c. di), *La lingua italiana e i mass media*, Roma, Carocci, 2003: 199-221.
- Cartago–Fabbri 2016 = Gabriella Cartago, Franco Fabbri, *La lingua della canzone*, in Ilaria Bonomi, Silvia Morgana (a c. di), *La lingua italiana e i mass media*, nuova edizione, Roma, Carocci, 2016: 257-90.
- Caruso 2022 = Daniela Caruso, «*Generale*»: *il significato e qualche curiosità sul brano di Francesco De Gregori*, «Notizie Musica» 19 marzo 2022, https://notiziemusica.it/francesco-de-gregori-generale-testo-significato/news/?refresh_ce.
- Ciabattoni 2016 = Francesco Ciabattoni, *La citazione è sintomo d'amore. Cantautori italiani e memoria letteraria*, Roma, Carocci, 2016.
- Coveri 1992 = Lorenzo Coveri, *Dallo scritto al cantato: l'italiano della canzonetta*, in Aa.Vv., *Gli italiani scritti*, Incontri del Centro di studi di grammatica italiana. Firenze, 22-23 maggio 1987, Firenze, Accademia della Crusca, 1992: 153-82.
- Coveri 1996 = Lorenzo Coveri, *Per una storia linguistica della canzone italiana*, in Id., *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, Novara, Interlinea, 1996.
- Coveri 2011 = Lorenzo Coveri, *Le canzoni che hanno fatto l'italiano*, in Elisabetta Benucci, Raffaella Setti (a c. di), *Italia linguistica: gli ultimi 150 anni. Nuovi soggetti, nuove voci, un nuovo immaginario*, Firenze, Accademia della Crusca · Le Lettere, 2011: 69-126.
- Coveri–Angiolani–Podestà 2013 = Lorenzo Coveri, Marzio Angiolani, Andrea Podestà, *Il viaggio come fuga in Tenco, De Gregori, Fossati. Un'analisi tematica linguistica*, «LIId'O. Lingua italiana d'oggi» 10 (2013): 165-82.
- Coveri–Diadori 2020 = Lorenzo Coveri, Pierangela Diadori (a c. di), *L'italiano lungo le vie della musica: la canzone*, Firenze, Cesati, 2020.
- Deregibus 2003 = Enrico Deregibus, *Quello che non so, lo so cantare. Storia di Francesco De Gregori*, Firenze, Giunti, 2003.
- Deregibus 2006 = Enrico Deregibus (a c. di), *Dizionario completo della canzone italiana*, Firenze, Giunti, 2006.

- Deregibus 2015 = Enrico Deregibus, *Francesco De Gregori. Mi puoi leggere fino a tardi*, Milano, Giunti, 2015.
- Deregibus 2020 = Enrico Deregibus (a c. di), *Francesco De Gregori. I testi. La storia delle canzoni*, Firenze, Giunti, 2020.
- Divizia 2012 = Paolo Divizia, *Leonard Cohen e i cantautori italiani: i casi di Fabrizio De André e Francesco De Gregori*, «Semicerchio» 46/1 (2012): 15-22.
- Fabretti 2011 = Claudio Fabretti, *Francesco De Gregori. Tra le pagine chiare e le pagine scure*, Roma, Arcana, 2011.
- Fornaroli 2008 = Roberto Fornaroli, 1978, semplicemente «De Gregori», *Popinga Musica*, 15 aprile 2008, <http://scaloni.it/popinga/1978-semplimente-de-gregori/>.
- GDU = *Grande Dizionario Italiano dell'Uso*, ideato e diretto da Tullio de Mauro, con la collaborazione di Giulio C. Lepschy, Edoardo Sanguineti, Torino, UTET, 2007, 1 vol. + CD-ROM.
- Lo Cascio 1997 = Giorgio Lo Cascio, *De Gregori*, Padova, Franco Muzzio Editore, 1997.
- Monti 2004 = Giommara Monti, *Francesco De Gregori. 1972-2004. Dell'amore e di altre canzoni*, Roma, Editori Riuniti, 2004.
- Mossa 2015 = Mario Gerolamo Mossa, *La poesia contemporanea nella canzone d'autore: percorsi di "intertestualità musical-letteraria"*, «Soglie» 17/2 (2015): 33-52.
- Pistone 2019 = Federico Pistone, *Tutto De Gregori. Il racconto di 230 canzoni*, Roma, Arcana, 2019.
- Podestà 2007 = Andrea Podestà, *Francesco De Gregori. A piedi nudi lungo la strada*, Civitella in Val di Chiana (AR), Zona, 2007.
- Podestà 2015 = Andrea Podestà, *De Gregori canta Bob Dylan – Amore e furto*, nel sito L'isola della musica italiana, <http://www.lisolachenoncera.it/rivista/rencensioni/de-gregori-canta-bob-dylan-amore-e-furto>.
- Renzi 1991 = Lorenzo Renzi, *Come leggere la poesia* (1997), Bologna, il Mulino, 1991⁴.
- Scholz 2006 = Arno Scholz, *Subcultura e lingua giovanile in Italia. Hip-hop e dintorni*, Roma, Aracne, 2006.
- Borgna–Serianni = Gianni Borgna, Luca Serianni (a c. di), *La lingua cantata. L'italiano nella canzone dagli anni trenta ad oggi*, Roma, Garamond, 1994.
- Squillacioti 2004 = Paolo Squillacioti, «Amerigo» di Francesco Guccini, «Per leggere» 6 (primavera 2004): 125-42.
- Vecchioni 2002-2003 = Roberto Vecchioni, *Il linguaggio in canzone e la rivoluzione lessicale, formale e tematica di Francesco de Gregori*, Corsi di «Forme della poesia per musica», Anno Accademico 2002-2003, Torino, Università degli Studi di Torino, 2002-2003; consultabile *on-line* all'indirizzo <https://www.yumpu.com/it/document/read/15348341/de-gregori-universita-degli-studi-di-pavia>.
- Vites 2009a = Paolo Vites, *Contemporanea. Intervista a Francesco De Gregori*, allegato

al «Corriere della Sera», 2009, <https://www.iltitanic.com/Titanic/stiva/BU-FALO%20BILL.HTM>.

Vites 2009b = Paolo Vites, *Contemporanea. Intervista a Francesco De Gregori*, allegato al «Corriere della Sera», 2009, <https://www.iltitanic.com/Titanic/stiva/DE%20GREGORI.HTM>.

Zuliani 2018 = Luca Zuliani, *L'italiano della canzone*, Roma, Carocci, 2018.

RIASSUNTO: Con *Generale* (singolo di apertura dell'album *De Gregori*, 1978), Francesco De Gregori dipinge «un mare di immagini di altissimo linguaggio poetico in canzone, violente, esplosive, immediate, da non starci a pensare su». Questa struggente successione di quadri poetici e musicali (la collina, il treno, il Natale, le lacrime e il ritorno), una delle più intense della tradizione cantautorale italiana, trova la sua guida testuale e ritmica in un delicato, ma saldo equilibrio di strutture metriche, figure retoriche e scelte lessicali, interne alle singole strofe e trasversali all'intero componimento: la loro decodifica può aiutare a comprendere la forza incalzante di questa «gran canzone di pace» (Roberto Vecchioni).

PAROLE CHIAVE: Francesco De Gregori, *Generale*, lessico, metrica, figure retoriche.

ABSTRACT: With *Generale* (opening single from the *De Gregori* L.P., 1978), Francesco De Gregori paints «a sea of violent, explosive, immediate images of the highest poetic song language». This moving succession of poetic and musical paintings (the hill, the train, Christmas, tears and the return) is one of the most intense of the Italian songwriting tradition. It finds its textual and rhythmic guide in a delicate but firm balance of metric structures, rhetorical figures and lexical choices, internal to the individual stanzas and transversal to the entire composition: their decoding can help to understand the pressing force of this «great song of peace» (Roberto Vecchioni).

KEYWORDS: Francesco De Gregori, *Generale*, lexicon, metrics, rhetorical figures.