

LawArt
Rivista di Diritto, Arte, Storia
Journal of Law, Art and History
www.lawart.it

doi: 10.17473/LawArt-2025-6-3

6 (2025) 49-66

Tommaso Gazzolo *

La ballata del Miché: quale giustizia per il colpevole?

What Justice for the Guilty? Fabrizio De André and *La ballata del Miché*

* Università degli Studi di Sassari, tgazzolo@uniss.it

ABSTRACT. L'articolo analizza come *La ballata del Miché* di Fabrizio De André elabori un'idea peculiare di giustizia attraverso la canzone. Ricostruendo il fatto di cronaca che la ispirò – l'uxoricidio di Michele Di Censo nel 1955 – l'autore mostra come De André trasformi una vicenda violenta in un atto poetico di "giustizia tramite *pietas*". La canzone non assolve il colpevole, ma ne reimmagina la storia, restituendogli una vita possibile e una dignità negate dalla realtà e dal diritto. L'analisi inserisce tale prospettiva nell'etica deandreiana della pietà, intesa come forma di giustizia senza giudizio né redenzione.

ABSTRACT. The essay explores how Fabrizio De André's *La ballata del Miché* articulates a unique conception of justice through song. By reconstructing the real crime that inspired the piece – the case of Michele Di Censo, who killed his wife in 1955 – the author shows how De André transforms a brutal news story into a poetic act of "justice through pity". Rather than justifying the murderer, the song reimagines his story, granting him a possible life he never lived and thus restoring a form of dignity denied by history and law. The paper situates this approach within De André's broader ethics of *pietas*, proposing a justice beyond judgment or redemption.

PAROLE CHIAVE / KEYWORDS: De André; giustizia; pietà; canzone / De André; Justice; Pity; Song

La ballata del Miché: quale giustizia per il colpevole?

Tommaso Gazzolo

SOMMARIO: 1. Introduzione. – 2. *La ballata del Miché*. – 3. Michele Aiello, Michele di Censo. – 4. La ripetizione e la differenza. – 5. Giustizia e "deandreismo".

1. *Introduzione*

Che la canzone – e qui mi riferisco in particolare alla cosiddetta "canzone d'autore" – intrattenga una serie di rapporti con la giustizia, con il problema della legge, del crimine, della punizione, è un fatto che sarebbe difficile smentire, e rispetto al quale, peraltro, esiste già una cospicua letteratura [1]. Non mi è possibile, qui, ripercorrere come questa relazione con il problema della giustizia dipenda storicamente anche dalla continuità che la canzone d'autore ha mantenuto rispetto a suoi predecessori quali, in Italia, i canti sociali e politici, che sono alla base della "canzone di protesta" [2], o, soprattutto negli Stati Uniti, la ballata popolare e le sue storie di fuorilegge e banditi [3]. Il compito che mi propongo è, del resto, più limitato, e consiste nel chiedersi come, secondo quali logiche ed a quali condizioni, una canzone possa costituirsi come una pratica di giustizia, come un modo di praticare e rendere "giustizia".

Non occorre, per rispondere alla domanda, chiarire preliminarmente che cosa, con "giustizia", debba intendersi: la canzone non "fa" giustizia se non, infatti, dicendo anche che cosa essa sia, producendo e modulandone il concetto. Non distinguerei, pertanto, canzoni che si "riferiscono" direttamente o indirettamente a casi giudiziari, o a problemi relativi alla giustizia, e canzoni che riguardano altri "argomenti", quanto, piuttosto, tra diversi modi di fare giustizia, di rendere giustizia, attraverso la canzone, rispetto al tema che si assume (e che – in linea generale – è di per sé indifferente: si tratti di una storia d'amore, o di un processo, di un'azione politica, etc.). Senza alcuna pretesa di esaustività, penso sia possibile indicare almeno quattro modelli di "fare giu-

[1] Si vedano, ad esempio, i contributi sul tema della giustizia nelle canzoni di Bob Dylan di Carrera (2012b), Spataro (2012) e Dell'Osso (2012). Sulla *popular song*, si vedano inoltre Schreiber (2020), Ferrante (2023). Specificamente per De André, poi, si possono vedere Caruso (2023) e Losappio (2023). Per quanto riguarda la musica classica, anche se il tema esula dal presente saggio, si vedano i contributi raccolti in Beretta/Fornari (2024).

[2] Cfr., sul tema, Pivato (2007), Bermani (1993) e Vettori (1974).

[3] Cfr. Leydi (1958), Carpenter (2018) e Dunaway (1987).

doi: 10.17473/LawArt-2025-6-3 LawArt 6 (2025) 49-66
ISSN 2724-654X

stizia" mediante la canzone, propri della cultura e della tradizione della *popular music*:

(i) "performativo", che si ha quando la canzone "fa giustizia" nel senso che essa "produce" – o aspira a produrre – un "effetto diretto sulla realtà" che canta e distinta dalla canzone stessa. Qui, si potrebbe dire, non è la canzone in sé che rende giustizia, bensì si tratta di fare giustizia "attraverso" di essa (per parafrasare Austin, potremmo anche dire: "fare giustizia con canzoni"). Si può pensare, allora, a *Hurricane* di Dylan, che è una canzone che non è separabile, o meglio ancora che non consiste, in fondo, che nell'effetto che essa si è fin da subito proposta di ottenere rispetto alla revisione del processo del pugile. Per l'Italia, *Canzone per Silvia* di Guccini opera anch'essa in questo modo: essa "fa" giustizia nella misura, cioè, in cui si propone di ottenere, di produrre un certo "cambiamento" nella realtà – fare in modo, in tal caso, che venga disposta l'estradizione di Baraldini;

(ii) "narrativo", che si ha invece quando la canzone "fa giustizia" attraverso il racconto della storia, mediante la "narrazione" di una storia. Ciò ovviamente non significa che la canzone giudiziaria non sia di per sé "narrativa" – *Hurricane* non fa che raccontare la storia del pugile e del suo processo. Il punto, però, è che in questo secondo caso la giustizia non consiste negli effetti che la canzone produce o può produrre in una realtà che esiste "al di fuori" di essa. Qui la canzone rende già, di per sé, "giustizia", e lo fa attraverso il racconto della storia. La giustizia è raccontata, ma nel senso che il racconto "è" il modo stesso di fare giustizia – nelle forme e significati differenti che può avere: rendere ciò che è dovuto, risarcire, restituire quanto è stato sottratto, vendicare, etc. Si prenda esemplarmente *La locomotiva*, anch'essa di Guccini, in cui ciò che realmente riscatta, rende giustizia, non è il gesto – fallito – del macchinista ferroviere, ma il suo "racconto", da parte della canzone: è cioè narrando quella storia, quel gesto, che la canzone trasforma il macchinista in uno degli «eroi giovani e belli», e realizza la giustizia che egli si era proposta: "restituire una memoria" a quelle «generazioni senza nome» che lui voleva vendicare, riattivare il ricordo delle ingiustizie da esse subite;

(iii) "cantato" ("in senso stretto"), che si ha quando gli effetti di "giustizia" che la canzone produce non dipendono dalla narrazione, da ciò che essa dice, in sé, quanto dal modo in cui la parola viene "cantata" – e dunque dal funzionamento di ciò che sarebbe la parte soprattutto "musicale" della canzone: melodia, timbro, stile vocale, etc. In De André, ad esempio, proprio perché spesso la "giustizia" si attua non come una forma di riparazione, quanto di estrema *pietas*, di "cura" per l'altro, per il quale ormai non c'è più redenzione possibile, questa "pietà" ha anzitutto la forma e la materia della voce: si possono citare, tra altre canzoni [4], *Preghiera in gennaio*, *La ballata*

[4] Si potrebbe anche osservare, come è stato scritto, che «il sentimento della pietas, della pietà per

dell'eroe, ma anche diversi pezzi di *Tutti morimmo a stento*.

Ciò che, qui, va sottolineato, è che questa "pietà" che opera come una forma di giustizia non è espressa né dal testo né dalla musica in sé considerati, quanto dalla voce che li canta, si lascia ascoltare attraverso essi e che produce un effetto di «interiorizzazione estrema» dello spazio musicale («tanto da darci l'impressione, a volte, che invece di uscire le parole "entrino" nella bocca» di De André) [5]. Poiché in De André, come ha osservato Franco Fabbri, una «specie di faglia nella voce» separa distintamente due registri, l'uno "grave", ricco di fluttuazioni armoniche, che suona «dentro» l'ascoltatore, ed uno medio, più asciutto [6], accade, nelle canzoni che abbiamo citato, che il passaggio dall'una all'altra funzioni come passaggio da una voce essenzialmente "narrante" ad una che, più che dire qualcosa, imprime in chi ascolta la serie di "affetti" che sono il modo in cui la giustizia viene fatta: è la voce che produce, cioè, la pietà, il patire insieme, la cura, etc.;

(iv) il quarto e ultimo modo – che è quello su cui qui vorrei riflettere – lo si può individuare attraverso l'analisi di almeno due canzoni di De André, che sono *La Canzone di Marinella* e *La ballata del Miché*, anche se non è da escludere che esso sia all'opera, in modo meno trasparente, in altri brani [7]. Rispetto al modo che ho chiamato "narrativo", la giustizia, in questi casi, non è data dal raccontare la storia, quanto, diversamente, dal "ripeterla", dal "ricordarla" – se si vuole – in modo nuovo, diverso. Il caso di Marinella è il più noto: la canzone racconta la storia di una prostituta di sedici anni, «scaraventata nel Tanaro o nella Bormida da un delinquente» [8], ma nel farlo essa ne "reinventa" la vita, rendendole giustizia. Anche Marinella muore vivendo «solo un giorno come le rose», ma il suo principe continua a bussare per cent'anni alla sua porta: la storia di una violenza viene trasformata in una storia d'amore [9]. Nella "ripresa", nella ripetizione di quanto accaduto sul piano dei "fatti",

---

gli ultimi, i vinti, gli esclusi» costituisce in realtà una delle costanti della poetica di De André, cifra etica e stilistica dell'intera sua produzione. Cfr. Giuffrida (2007).

[5] Fiori (2003), p. 51.

[6] Fabbri (2021), p. 161. Sulla voce in De André, cfr. anche Corsinovi (2024).

[7] Sul metodo di composizione di De André, cfr. Marrucci (2009).

[8] Cfr. V. Mollica, *Così è nata la canzone di Marinella*, «La Stampa», venerdì 19 febbraio 1999, p. 22. Sulla vera storia di Marinella e la sua identità, si veda ora Argenta (2012), la cui ricostruzione è stata sostenuta anche da Pistarini (2016), p. 25.

[9] Questa "trasformazione" lascia che qualcosa della "realtà", o meglio della storia per come essa è "accaduta", resti presente nella canzone, nel «senso di angoscia e catastrofe incombente fin dalle battute iniziali», prima ancora che la voce di De André narri la storia. Come ha scritto Franco Fabbri, infatti, c'è una violenza, qualcosa di "cruento", che resta presente, e che si deve – secondo la sua ipotesi di ricerca – a come la chitarra scandisce gli accordi secondo un ritmo in quattro, e all'ingresso nel-

della cronaca, la canzone, il narrare nuovamente tale storia, produce la "differenza" che la "salva".

Così, mentre per il soldato morto de *La Ballata dell'eroe* o de *La guerra di Piero* non c'è alcuna salvezza, ma la giustizia consiste nella *pietas* che proviamo noi per lui, per Marinella le cose stanno diversamente: qui, infatti, il "ricordo" della sua storia è al contempo ciò che la compie diversamente, "restituendole" un passato che non ha potuto avere, una vita che non ha potuto vivere. Non è una "denegazione" della realtà: c'è qualcosa di cupo che resta, c'è una morte prematura che non può essere evitata. De André non cerca di "nascondere", cioè, la realtà [10], quanto, diversamente, di trovare nel suo ricordo ciò che permette di salvarla, di lasciarla compiersi in un altro dei modi possibili in cui sarebbe potuta andare. Come si è detto, questa funzione può essere certamente affidata tanto al testo che al cantato, ma definisce un modo peculiare di rendere giustizia rispetto agli altri che abbiamo indicato.

2. *La ballata del Miché*

Anche *La ballata del Miché* segue, come si è accennato, un modo di composizione e definisce una forma di rendere giustizia analoghi a quella di Marinella, anche se questa volta è anzitutto al colpevole, e non alla vittima, che De André si rivolge. Per analizzarla, occorrerà, come vedremo, tentare di ricostruire la storia "vera", il "fatto di cronaca" che costituisce la fonte d'ispirazione della canzone. Per il momento è necessario però soffermarsi su quanto De André stesso ha raccontato circa la nascita

---

la canzone anche di un tamburo militare: si tratta dello stesso accompagnamento del *De guello*, colonna sonora del film *Rio Bravo (Un dollaro d'onore)*, che fa sì che l'ascoltatore associ a quel ritmo «una situazione di massacro incombente». Cfr. Fabbri (2017), pp. 196-197.

[10] Andrebbe ricordato, qui, l'episodio del concerto, nel 1975, alla Bussola di Viareggio, in cui De André cambia – per l'unica volta – i versi «furono baci, furono sorrisi», con una strofa terribile: «prima fu una carezza ed un bacino / poi si passò decisi sul pompino / e sotto la minaccia del rasoio / fosti costretta al biascico e all'ingoio». Se il pubblico – come si sente nella registrazione – scoppia in una risata volgare, e se questa "dissacrazione" della sua stessa canzone è certo dovuta al fatto che De André mal sopportava, in fondo, il successo di *Marinella* ottenuto grazie all'interpretazione di Mina, le sue facili rime con "bella" e con "stella", va però osservato come egli sembra anche ricordare, in questo modo, che la canzone non può essere ascoltata, e pensata, nascondendone la realtà, come se fosse soltanto una "favola". Che questo fosse il testo originariamente scritto da De André, peraltro, è confermato indirettamente da una sua intervista del 1979, in cui ricorda che *Marinella* era «nata in una versione quasi pornografica, molto spinta. Poi una persona che allora mi era particolarmente vicina mi ha fatto capire che quella canzone poteva diventare un grosso successo» (citato in Pistarini, 2016, pp. 26-27).

del brano, per iniziare a individuare la serie di meccanismi che, già al livello tanto della narrazione che del cantato, definiscono il "passaggio" – e la trasformazione – dalla storia per come accaduta alla storia ricordata.

Scritta nell'estate del 1960 [11], ad appena vent'anni, insieme a Clelia Petracchi [12], la canzone esce l'anno successivo come lato A di un 45 giri, di cui il retro è *La ballata dell'eroe*, per la Karim, con arrangiamento di Gian Piero Reverberi. A differenza di quanto accadrà con *Marinella*, De André rimase sempre particolarmente affezionato a quella che considererà essere la sua prima vera canzone, non da ultimo perché – come ha ricordato – è essa ad averlo reso consapevole della sua vocazione, "salvandolo", dirà, dall'avvocatura, alla quale altrimenti sarebbe stato destinato:

> Questa canzone ha due prerogative, se così le vogliamo chiamare. La prima è quella che mi ha salvato la vita e ha salvato forse la carriera ad alcuni piccoli delinquenti: perché se io non avessi fatto questa canzone probabilmente invece di diventare un discreto cantautore sarei diventato un pessimo penalista, forse il peggiore di Genova. L'altra prerogativa è quella di essere la prima canzone che ho fatto … correva l'anno 1961 [13].

Ciò che tuttavia, qui, ci interessa è, come si è accennato, di individuare anzitutto quali siano le tecniche, le strategie di scrittura e di canto che permettono a De André di "trasformare" il fatto di cronaca originario, e così di rendere giustizia a quella storia particolare. Ma come in *Marinella*, neppure in *Miché* si tratta di "inventare" una storia alternativa, diversa: il fatto di sangue, l'omicidio, la condanna, rimangono. Miché ha ucciso nella realtà – come vedremo – e uccide anche nella canzone. Quella che viene cantata non è una storia "diversa" dalla sua, ma quella stessa storia in uno dei possibili sviluppi che conteneva in sé. Su ciò, tuttavia, dovremo tornare, una volta fatta luce sull'episodio di cronaca che ha ispirato De André.

Vediamo però, ora, come, per realizzare tale operazione, occorra anzitutto, per De André, un lavoro di "sottrazione" della vicenda alla sua "realtà" particolare: dal momento infatti che occorre raggiungere le pure "virtualità", possibilità non sfruttate, presenti nella storia di Michele, bisogna prima di tutto togliere da essa tutte le circostanze, i riferimenti, che riguardano invece il modo in cui si è concretamente determinata ed attuata. Si giustifica così – esattamente come accade in *Marinella* –

---

[11] Neri/Sassi/Settimo (2006), p. 13.

[12] La canzone – ricorda Walter Pistarini – è registrata alla Siae come musica di Fabrizio De André e testo di Fabrizio De André e Clelia Petracchi. Nella stampa del 45 giri originale, l'indicazione è solo De André/Petracchi, come se il testo fosse solo di quest'ultima.

[13] Dal concerto tenuto a Napoli il 2 febbraio 1993, dichiarazione riportata in Pistarini (2016), p. 14.

l'estrema astrazione dalle coordinate di spazio e di tempo, realizzata tanto a livello testuale, in cui solo una cella alle prime ore del mattino – secondo il modello della *chanson d'aube* [14] – è ciò che definisce la scena, sia, soprattutto, al livello del cantato. È la voce del "primo" De André, «colta», «purissima» [15], che, seguendo un valzer d'ispirazione provenzale, produce un «effetto di sottile anacronismo», produce quella «sensazione di lontananza, di sospensione del tempo, quell'atmosfera da stampa popolare, da allegoria», in cui si muove Miché [16]. Questa sospensione del tempo è ciò che consente di estrarre dalla storia "vera" di Michele le storie che essa avrebbe potuto realizzare.

A questo punto, occorre, per avvicinarsi al tema, chiarire come la giustizia venga qui a realizzarsi. Ci saranno, infatti, due livelli, in interazione tra loro:

(a) da una parte, la giustizia è ciò che passa, certamente, per il livello direttamente testuale: ciò che ora si racconta è infatti una storia in cui l'assassinio di Miché, l'omicidio che ha commesso, non viene certo "giustificato", ma – secondo il procedimento che abbiamo visto tipico di De André – compreso attraverso l' "affetto" della *pietas* che la canzone suscita, nonché una serie di altri espedienti: il contrasto tra l'impiccagione per amore di Miché e la mancanza di «pietà» per i suicidi che testimoniano i preti, il riferimento al canto del gallo all'alba, ascoltato da Pietro – nei *Vangeli* – con vergogna e timore, il gesto di chi – forse Marì – pianta nella fossa comune «una croce col nome e la data» [17];

(b) dall'altra, però, è al livello dell'interazione tra canzone e cronaca, storia accaduta, che si realizza la forma di giustizia consistente nel rendere "incompiuto", diremo con Benjamin, ciò che il "vero" Miché ha compiuto, nel restituire al suo passato una possibilità che, se era in esso, non si è però attualizzata.

È su quest'ultimo aspetto che, per i compiti che ci siamo prefissi, occorre ora concentrarsi.

---

[14] Tabucchi (2021), p. 131.

[15] Cosi/Ivaldi (2011), p. 62.

[16] Fiori (2003), p. 47.

[17] Anche qui, è però sempre l'interazione con il cantato, con la voce di De André, che produce gli effetti della pietà, del patire insieme, del rispetto necessari alla "giustizia", e che peraltro compensa – o, meglio, neutralizza – alcune "debolezze" di un testo scritto, lo ricordiamo, dal cantautore ventenne, che non rinuncia qui a quel che Fiori ha chiamato «quasi un tic» presente nell'idea "poetica" della canzone italiana degli anni '50 come l'inversione dell'ordine sintattico («freddo pendeva» anziché «pendeva freddo»; «bene profondo» anziché «profondo bene»). Anche la corda "sul" collo, propriamente, non è un'espressione perfetta – la corda dovrebbe dirsi "intorno" al collo.

3. *Michele Aiello, Michele Di Censo*

Come nel caso di *Marinella*, anche per *Miché* De André stesso ha voluto non solo sottolineare come la storia fosse stata ispirata da un reale fatto di cronaca, ma fornire alcune indicazioni, per quanto egli poteva, tanti anni dopo, ricordarsi, rispetto ai suoi protagonisti e a quanto accaduto:

> Mi pare che il protagonista si chiamasse, non vorrei sbagliare, Michele Aiello. Era un immigrato del Sud a Genova. Erano periodi in cui a rubare un tacchino si rischiavano cinque anni di galera. E di solito il tacchino lo si rubava per mangiare, non lo si rubava per rivenderlo. Questo Michele Aiello aveva fatto qualcosa di peggio: sentendosi emarginato, sentendosi al di fuori della società a cui era approdato, aveva un'unica cosa, aveva una donna a cui appigliarsi. Qualcuno, forse più ricco di lui, aveva tentato di portagliela via. Lui lo aveva ucciso. Gli avevano dato vent'anni da scontare in galera. Era un tipico esemplare di quella non classe che si chiamava, e tutt'ora si chiama, sottoproletariato. Del sottoproletariato non se ne occupava nessuno, tantomeno i partiti tradizionali, anche perché erano fonti molto malsicure di voti, di consenso. Ce ne occupammo noi, come movimento libertario e dopo, molto dopo, il movimento radicale. Così è nata la canzone, "La ballata del Miché" [18].

La critica ha per molto tempo preso per buona tale indicazione, senza curarsi di indagare più a fondo, nonostante De André stesso fosse consapevole di potersi confondere rispetto al ricordo che aveva. Di un Michele Aiello, del resto, condannato per aver ucciso chi voleva "rubargli" la propria donna, non c'è traccia, nelle cronache degli anni '50 che Fabrizio poteva aver letto. A quanto mi risulta, è stato di recente Matteo Picconi, redattore di *Spazio 70*, progetto editoriale di costruzione di un punto di riferimento sul web per la storia italiana degli anni Settanta, ad aver individuato, in un suo articolo, in Michele Di Censo e nella sua storia giudiziaria la fonte più probabile della ballata di De André [19]. Un approfondimento di quanto Picconi ha scoperto – che proporremo nelle pagine che seguono –, mi ha, personalmente, convinto della sua ipotesi, per diverse ragioni.

Se, infatti, Michele Aiello non esiste, è però esistito quel Michele Di Censo che uccise la propria moglie, Addolorata (Dolores) Aiello. Non è difficile ipotizzare che, a distanza d'anni, De André ricordasse il cognome della vittima, moglie del protagonista, e che lo attribuisse però anche al marito. De André, inoltre, lo ricorda come un

---

[18] Fabrizio De André intervistato da Teresa Marchesi, ora in *Effedià – Sulla mia cattiva strada*, Nuvole Sony Music, 2008.

[19] Picconi, *Michele Di Censo, il vero «Miché» di Fabrizio De André*, disponibile all'indirizzo: spazio70.com [ultima consultazione: 5 novembre 2024]. L'ipotesi è riportata anche in Pistarini/Sassi (2024), ma indicando come fonte il sito antiwarssong.org, il quale in realtà ha solo ripreso la ricerca di Picconi.

immigrato del sud a Genova, il che è molto vicino alla realtà: Michele Di Censo, originario dell'Abruzzo, era immigrato non a Genova, ma pur sempre in Liguria, a Coldirodi (Sanremo), anche se, come vedremo, proprio nei giorni immediatamente successivi all'omicidio aveva vagato, come riportato dai giornali, per Genova. Infine, anche gli anni coincidono: sebbene, infatti, il delitto risalga al gennaio 1955, la vicenda giudiziaria di Di Censo sarà seguita dai quotidiani, sia nazionali che locali, fino al suo epilogo processuale. Se essa si chiude, ufficialmente, nel novembre 1960, è probabile però che De André abbia letto la notizia della riapertura del processo, voluta dalla Cassazione nel 1959, e del suo svolgimento nel corso dei primi mesi del 1960.

Se la proposta di Picconi merita di essere seguita, occorre – per poter chiarire il modo in cui la canzone funziona rispetto al problema della giustizia – ricostruire il fatto di cronaca che ha ispirato De André in maniera più precisa.

La notte del 2 gennaio 1955, a Coldirodi, frazione di Sanremo, viene uccisa con diverse coltellate – alcuni giornali riportano ventiquattro, altri trenta, e infine ne saranno contate trentasei [20] – una «giovane sposa» di diciannove anni, Addolorata Aiello. L'assassino è il marito, il trentatreenne Michele Di Censo, originario dell'Abruzzo, il quale ha tentato di uccidere anche la suocera e ferito i fratelli della moglie, per poi fuggire tra i campi. Dopo aver vagato per alcune ore, Michele si è presentato all'ospedale, dove sono stati nel frattempo ricoverati il cognato e la madre della moglie, per cercare di finirli, ma è stato fermato in tempo ed è nuovamente scomparso. È andato a casa della propria madre, dove si è cambiato l'abito «intriso di sangue» per rivestirsi con un «elegante "blu"», e poi alle 5.30 del mattino è partito in treno per Genova: qui ha preso una stanza in un albergo nella zona di Principe, e poi si è recato al cinema, «essendo un appassionato di film "western"» [21]. Poi però è tornato a Sanremo, a casa di un amico dove, due giorni più tardi, è stato arrestato. Ha aperto lui stesso – secondo quanto riportano i giornali – la porta ai carabinieri, senza tradire alcuna emozione. Sembra aver soltanto detto: «l'ho uccisa perché le volevo troppo bene» [22]. Secondo altre versioni, egli, seduto in cucina impegnato a consolare la propria madre in lacrime, si sarebbe limitato a un «buona sera» [23].

---

[20] Si vedano, ad esempio, E. Ardu, *Uccisa la moglie e feriti tre suoi parenti penetra nell'ospedale per finirli a coltellate*, in «L'Unità», martedì 4 gennaio 1955, p. 2; *Accoltella quattro persone in un accesso di follia*, in «L'Avanti», 4 gennaio 1955, p. 2.

[21] *Tradotto alle carceri l'uxoricida di Coldirodi*, in «Corriere della sera», giovedì 6 gennaio 1955, p. 4.

[22] *La giovane sposa tornò dai genitori e il marito l'uccise con 36 coltellate*, in «La Stampa», mercoledì 8 febbraio 1956, p. 5.

[23] E. Ardu, *L'assassino di Addolorata Aiello è stato arrestato in casa di un amico*, in «L'Unità», mercoledì 5 gennaio 1955, p. 2.

Michele è originario di Città S. Angelo, in provincia di Pescara: si è trasferito, dopo la guerra, a Coldirodi, dove ha conosciuto, pare a una festa da ballo, le sorelle Aiello, Anna e Addolorata (detta Dolores). Come racconta nel memoriale che scrive in carcere, in attesa del processo, egli si sarebbe invaghito di Anna, più grande e separata dal marito, ma la madre delle Aiello, Beppina, avrebbe da subito insistito affinché Michele sposasse l'altra figlia, Addolorata, allora appena diciassettenne. Pur «non troppo sicuro dell'amore di Dolores, che gli aveva confessato di non essere più pura da due anni», Michele finisce per accettare. La convivenza tra i due "sposini", convolati a nozze il 31 ottobre 1954, ha però breve durata: dopo diciotto giorni, infatti, Dolores torna a vivere con i propri genitori, nell'appartamento di Coldirodi in Via Costa. Colpa della madre di lei, ripeterà Michele, che avrebbe fatto di tutto per convincere la figlia a lasciare il marito – e per umiliare quest'ultimo: quando andava da loro, egli racconta, portava sempre con sé una bistecca per Addolorata, come per rimproverarlo di non riuscire neppure a prendersi cura di lei.

Di Censo è furioso, prova più volte, anche con urla e minacce, a convincere la moglie a ritornare da lui. Inutilmente. È allora che si procura «una parrucca corvina, i cui capelli lisci gli scendevano sulle spalle, e una barba bionda da personaggio dell'Ottocento» [24], e, così travestito, sale a piedi verso Coldirodi, a casa della suocera, dove ora Addolorata vive. È Beppina che vuole uccidere, ma, come confesserà, si convince, durante il tragitto, che anche la moglie deve morire: «se finirò dentro per chissà quanti anni prima o dopo mia moglie mi farà le corna, mi dispiaceva ma dovevo far fuori anche lei» [25]. Michele taglia i fili della corrente ed entra in casa della moglie, impugnando un «coltello a serramanico dalla lama lunga dieci centimetri». La suocera riesce a fuggire, mentre lui colpisce Addolorata con una serie di coltellate, e ferisce anche due fratelli di lei, Vincenzo e Gabriele, e il padre, Gioacchino.

Nel febbraio 1956 comincia il processo in Corte d'assise. Francesco Aiello, fratello della vittima, si lancia per due volte contro l'imputato, trattenuto a stento dai carabinieri, tra le grida di "assassino" lanciate dalla suocera e dalla cognata. Michele, di fatto, non si difende: parla per quasi quattro ore, ma il suo è solo «un lungo sfogo», in cui dice di non essere mai riuscito a comprendere il comportamento della suocera, che voleva che la moglie lo lasciasse, e della stessa Addolorata, che pure diceva di amarlo [26].

---

[24] *L'assassino di Sanremo scaglia accuse sulla suocera*, in «La Stampa», giovedì 6 gennaio 1955, p. 6.

[25] G. Giovannini, *L'uxoricida chiamati i carabinieri si costituisce in casa di un amico*, in «La Stampa», mercoledì 5 gennaio 1955, p. 6.

[26] *L'uxoricida di Coldirodi narra come giunse a pensare al delitto*, in «Corriere della sera», giovedì 9 febbraio 1956, p. 4.

Dopo quattro udienze, Michele Di Censo è condannato a trent'anni di carcere [27]. Nel processo d'appello, la Corte d'assise d'Appello di Genova riduce la pena a ventitré anni. Michele, di fronte ai giudici d'appello, ribadisce quanto aveva già dichiarato fin dall'inizio ai carabinieri: «Perché ho ammazzato? Amavo mia moglie e so che anche lei mi amava. Mia suocera me l'ha portata via: la colpa è di questa donna se sono diventato un assassino» [28].

La Cassazione annulla con rinvio la decisione. La sentenza, del 1 luglio 1959 [29], ritiene infatti fondato il ricorso dell'imputato, il quale aveva censurato la sentenza d'appello per mancanza di motivazione rispetto al diniego della richiesta di perizia psichiatrica presentata da Di Censo. Secondo i giudici della Cassazione, in particolare, la Corte d'assise d'Appello, nonostante si fosse correttamente proposta di «esaminare il comportamento dell'imputato» tanto nella fase preparatoria che nell'esecuzione del delitto, aveva in realtà poi omesso di indagare sul punto, trascurando del tutto di interrogare le ragioni dei «travestimenti bizzarri» dell'imputato, nonché «il suo comportamento stranissimo dopo l'esecuzione del crimine». Per la Cassazione, queste non sarebbero semplici «anomalie del carattere dell'imputato», ma fatti e circostanze che avrebbero dovuto giustificare la disposizione di una perizia psichiatrica, poiché idonei a fare «dubitare della normalità psichica del soggetto», della sua capacità di intendere e volere.

Alcuni fatti sono, nel frattempo emersi, a chiarire soprattutto l'atteggiamento di Beppina Aiello. Pare che la donna, infatti, avesse incoraggiato il matrimonio tra la figlia e Di Censo perché una chiromante le aveva predetto che sarebbero state delle nozze felici. Ma, dopo il matrimonio, una seconda chiromante, da cui si era recata, le aveva detto che in realtà sua figlia sarebbe stata destinata a un uomo ricco [30]. Così Beppina si era convinta che Dolores avrebbe dovuto lasciare a tutti i costi il marito, ed era infine riuscita a persuaderla ad abbandonare Michele. Nel nuovo processo, in assise d'Appello, a Torino, Michele verrà condannato a 17 anni e tre mesi, dopo che la perizia psichiatrica avrà stabilito la seminfermità mentale [31].

---

[27] *Condannato a trent'anni l'uxoricida di Coldirodi*, in «La Stampa», martedì 14 febbraio 1956, p. 6.

[28] *Ridotta la pena all'abruzzese che uccise la moglie a pugnalate*, in «La Stampa», martedì 29 gennaio 1957, p. 5.

[29] Cass. pen., sez. I, sentenza n. 1645, 1° luglio 1959, Pres. Foschini, in «Archivio Penale», 1960, II, pp. 10-16, con nota di B. Cassinelli (*La nozione giuridica d'infermità mentale e il diniego della perizia psichiatrica*).

[30] *Uccise la moglie che l'abbandonò per i consigli di una chiromante*, «La Stampa», giovedì 17 novembre 1960, p. 2.

[31] *Pena ridotta all'uxoricida di Coldirodi*, in «La Stampa», mercoledì 16 novembre 1960, p. 2.



A sinistra: Dolores Aiello e Michele Di Censo, fotografie pubblicate in *Si cerca l'uxoricida di Sanremo*, «Corriere d'informazione», edizione della notte, martedì-mercoledì 4-5 gennaio 1955.
A destra: Michele Di Censo sul banco degli imputati, in *Con parrucca e barba finta uccise la moglie a pugnalate*, «La Stampa», sabato 13 febbraio 1960, p. 2.

4. *La ripetizione e la differenza*

Come si è già accennato, anche per *La ballata del Miché* sarebbe improprio parlare di una semplice "reinvenzione", come se si trattasse, per De André, semplicemente di trarre "ispirazione" da quanto accaduto, come pretesto per una storia del tutto diversa, priva di una reale relazione con la sua fonte.

Una serie di elementi, infatti, segnalano "continuità" e la "permanenza" del "fatto" per come accaduto anche nella canzone, soprattutto se si tiene conto della circostanza per la quale è probabile che De André avesse letto del caso nei mesi di poco precedenti la scrittura della canzone, quando la stampa – dopo il rinvio della Cassazione – aveva cominciato a mettere in diverso risalto e raccontare da una diversa angolazione l'uxoricidio.

In occasione, infatti, del processo d'assise d'Appello, ciò che i quotidiani sottolineano maggiormente è, da una parte, l'amore che Michele non aveva mai smesso di provare per la propria moglie [32] e, dall'altra, la figura della madre di lei, sempre più considerata come «l'unica causa» delle sventure del Di Censo, una personalità «autoritaria, superstiziosa e violenta» [33] che avrebbe fatto di tutto per convincere la figlia

[32] Cfr. *Con parrucca e barba finta uccise la moglie a pugnalate*, in «La Stampa», sabato 13 febbraio 1960, p. 2: «la giovane sposa, di temperamento mite e facilmente suggestionabile, finì per abbandonare il marito che non aveva mai cessato di amarla».

[33] *Con parrucca e barba finta uccise la moglie a pugnalate*, in «La Stampa», sabato 13 febbraio 1960, p. 2.

a tornare da lei, e che sarebbe stata il vero oggetto della vendetta premeditata da Michele.

Del carattere violento di Michele, del fatto che, come la stessa stampa aveva riportato subito dopo il suo arresto, egli avrebbe più volte percosso la moglie da ben prima del delitto, non vi è più traccia. Se, come è verosimile pensare, De André conobbe la storia per come la cronaca la riportò a partire dal febbraio del 1960 – e non fin dal suo inizio, nel 1955, quando egli aveva quindici anni –, si chiarisce anche perché gli fu più facile assumere il motivo dell'uccisione per amore, del dolore per non poter più rivedere la moglie, e "spostare" la vittima dalla moglie stessa a quello che avrebbe dovuto essere il vero oggetto della vendetta di Di Censo (la suocera e, nella canzone, quel «chi voleva rubargli Marì» senza altra connotazione di genere).

Se pertanto la versione dei fatti conosciuta dal ventenne De André è – con ogni probabilità – quella riportata dai giornali nel corso della prima metà del 1960, è a partire da essa che occorre individuare gli elementi di continuità e le differenze rispetto alla canzone, ed il senso dell'operazione che compie. Rispetto al fatto per come è accaduto, ciò che la canzone fa è di "fermarlo", potremmo dire, ad un dato punto: Michele e Addolorata ("Marì") sono due giovani sposi, appartenenti al sottoproletariato urbano, che si amano follemente, e non hanno nient'altro che questo amore; qualcuno vuole però "rubare" a Michele la ragazza, ed alla fine vi riesce, facendolo cadere nella disperazione. Sin qui – almeno dalle conoscenze che poteva averne De André – si tratta della stessa storia per come accaduta. In cosa consiste, allora, "rendere giustizia" di questo "torto", di questa prepotenza che Michele ha subito?

Non si tratta di "cambiare" la storia. Essa ha una sua necessità, potremmo dire, un suo "destino": Michele ucciderà, perderà per sempre Marì, finirà condannato a vent'anni di prigione, esattamente come nella realtà. Ma questo destino aveva più "possibilità" diverse di realizzarsi: quella sera del 1955 Di Censo avrebbe potuto, ad esempio, uccidere la propria suocera, come sembrava fosse del resto la sua prima intenzione, il proprio "rivale", e non la moglie, accanendosi sul suo corpo con più di venti coltellate.

È questo che fa la canzone: restituisce a Michele una delle vite che avrebbe potuto vivere, uno dei finali possibili che, dopo essere stato lasciato da Marì, sarebbero potuti accadere, ma che alla fine è rimasto inattuato. De André non "nasconde" la realtà, pertanto: Michele ha ucciso, e non appare pentito in alcun modo di ciò che ha fatto.

Ma la canzone realizza, potremmo dire, quello che a De André dovette sembrare, leggendo i giornali dell'epoca, il destino che Michele avrebbe voluto, desiderato per sé subito prima di fare invece la scelta di avventarsi sulla sua stessa sposa: uccidere chi gli aveva portato via la moglie, uccidere per amore di lei, e morire, poi, nel dolore

di non poterla più rivedere, «impiccato ad un chiodo perché / non poteva restare vent'anni in prigione lontano da te». E De André "salva", così, anche Addolorata, "Marì": lei resta viva, nella canzone, non orribilmente uccisa a soli diciannove anni.

Chiariamo allora ancora un punto. Come è evidente dal testo, De André non intende in alcun modo "assolvere" Michele per ciò che ha fatto – non lo fa nella canzone, in quanto nulla indica che sarebbe stato condannato ad una pena "ingiusta", e non lo fa, pertanto, rispetto allo stesso fatto di cronaca di cui era a conoscenza. Se la canzone rende giustizia a Michele, allora, è solo nel suo restituirgli la possibilità di essere condannato e di morire come forse una parte di lui avrebbe voluto, come, in un momento della sua storia, sembrava potessero andare le cose: uccidendo per amore chi gli ha portato via Marì, e poi impiccarsi per il dolore.

Questa possibilità è ciò che, nella canzone, realizza la giustizia come *pietas*: la voce di De André ci chiede di provare pietà, compassione, di patire insieme a Miché, di "comprenderne" il dolore – e non di assolverlo per ciò che ha fatto. Chi si dovesse indignare per il fatto che De André ha voluto "salvare" anche un uxoricida, dimostrerebbe di non capire esattamente il senso di fondo delle sue canzoni e della sua voce: restituire a chiunque, qualunque cosa abbia fatto, quella parte di giustizia che viene sottratta a ciascuno di noi, quando veniamo condannati.

5. *Giustizia e "deandreismo"*

Una considerazione è d'obbligo, se non s'intende risolvere l'analisi in un ennesimo tributo alla indiscussa poetica di De André. Alessandro Carrera – che è senza dubbio una delle più intelligenti voci anche della critica musicale – ha formulato un giudizio controcorrente, e piuttosto duro, relativo alla concezione della giustizia in De André, prendendo tra gli esempi anche *La ballata del Miché*. In particolare, Carrera chiama *deandreismo* «la visione del mondo di chi riserva tutta la sua simpatia al colpevole e non ne lascia nessuna per la vittima» [34], notando come la produzione soprattutto del primo De André, indicativamente fino al 1973, sia segnata da un gusto tra «scapigliatura e anarchismo romantico» che tradisce un ribellismo tutto borghese, utile solo a «scandalizzare il papà, far arrabbiare il parroco e consolare le deprivazioni sessuali dei cattolici del dissenso». Anche *Miché* non si sottrarrebbe a questo gusto di prendere sempre e soltanto la parte del colpevole, incorrendo peraltro in una serie di cadute di stile difficili da perdonare:

[34] Carrera (2012a), p. 69.

> […] pensavo: ma da quando in qua le donne si "rubano" [il riferimento è ovviamente al verso «aveva ammazzato chi voleva rubargli Marì»]? Non sono loro ad avere il diritto di decidere con chi stare? E perché mi si dice che il delitto d'onore (ancora in vigore in quegli anni) è una vergogna della giustizia italiana, e poi devo sentire pietà per Miché? Sì, lo so, bisogna avere pietà per tutti, altrimenti sei uno sporco borghese, e Miché è un povero cristo anche lui, e la canzone è scritta dal punto di vista di un compagno di prigionia, ma una parolina su quel poveraccio senza nome che è stato fatto fuori per aver corteggiato Marì non ci poteva stare? Non aveva diritto anche lui a un po' di pietà? Avevo sedici anni quando pensavo queste cose, quindi anche voi abbiate pietà di me [35].

Se l'intervento di Carrera ha il merito di riaprire una discussione non meramente celebrativa su De André, nonché quello di individuare – specie per il periodo "giovanile" – le componenti "borghesi" della sua posizione ideologica, esso costringe anche a tornare, conclusivamente, sulla lettura che abbiamo offerto di quel modo di fare giustizia che, a mio parere, distingue canzoni come il *Miché* e *Marinella*, e che connota fin dall'inizio la poetica di De André. È chiaro, anzitutto, che, senza la possibilità di considerare i procedimenti, le tecniche, le strategie di "conversione" della storia per come realmente accaduta (o per come De André ebbe modo di conoscerla dai giornali) e la storia per come raccontata nella canzone, diventa difficile sottrarsi ad almeno alcune delle impressioni che Carrera ricorda di aver avuto ascoltandola da ragazzo [36].

Come si è già osservato, e come vale anche per *Marinella*, De André "conserva", nella canzone, la storia, il suo carattere violento e cupo. Miché evidentemente "ama" Marì come fosse la "sua" donna, qualcosa di sua proprietà, che nessuno può permettersi di "rubare". Questo è quanto – per De André – doveva pensare evidentemente Michele Di Censo, e da cui la canzone non può, abbiamo visto, "redimerlo". La realtà è quella che è stata, e Miché non è un santo o un eroe, ma un uomo, un maschio del sottoproletariato urbano dell'Italia degli anni '50, con i suoi pregiudizi e convinzioni. Né, va detto, la canzone dice che la sua condanna sia stata ingiusta, o che egli non meritasse di essere punito per ciò che ha fatto. Al contrario, perché la poetica della

[35] Carrera (2012a), p. 70.

[36] Va anche detto però, che l'idea di una "priorità" del colpevole rispetto alla vittima se – come Carrera nota – sostenuta negli anni '60 era in fondo meno "anticonformista" di quanto De André stesso pensasse, e ne tradiva, come si è detto, più il ribellismo borghese che altro, oggi, invece, sembra acquistare la sua profondità e la sua radicalità. In un'epoca in cui centrale è divenuta, certo con buone ragioni, l'attenzione per la vittima, ma che ha prodotto al contempo un diffuso "vittimismo" e fatto della vittima «l'eroe del nostro tempo», la priorità del colpevole, della *pietas* per lui, evidente in De André, imprime al suo principio quella direzione "ostinata e contraria" che conferisce una nuova attualità alla sua poetica. Cfr. sul tema Giglioli (2014) e (2015). Si veda anche De Luna (2011).

giustizia di De André non inizia che da qui, dal momento che essa riguarda anzitutto questa domanda: cosa significa essere "giusti" verso i colpevoli, verso chi è stato a sua volta ingiusto?

Altrove De André ha cantato la giustizia per le vittime – nonché per quelle vittime che sono spesso condannate come se fossero colpevoli [37]. Nel caso di Miché, però, si tratta di un'altra questione ancora, di non privare della giustizia i colpevoli stessi.

La legge fornisce una risposta, che è sempre la stessa: per il colpevole, ricevere la giustizia che merita significa essere punito. Ciò non vuole dire, ovviamente, che la legge non abbia altro scopo che vendicarsi ma che, comunque si determini la giustificazione e la funzione della pena, e nel giudizio che la fonda, è in essa che, in ultima istanza, trova espressione la giustizia nei confronti di chi è colpevole. Ma questa giustizia non è, in realtà, ancora quella della vittima, per essa? Ci può essere una giustizia del colpevole? E che cosa significherebbe?

La poetica di De André è anche un tentativo di rispondere a questa domanda. Non si tratta, cioè, in essa, soltanto di restituire una forma di giustizia a chi è stato ingiustamente condannato – dalla giustizia o dalla società –, ma, almeno nel caso di Miché, di non privare neppure l'ingiusto della giustizia che gli è dovuta. La *pietas* – cifra della voce e della canzone deandreiana – indicherebbe allora, anzitutto, questo. Si tratta perciò di pensare una giustizia "al di là" del giudizio, una giustizia senza giudizio, che non giudica. Ed è a questo livello che voce e testo, che musica e parole – di cui la canzone è intessuta – operano. Direi a due differenti livelli. Il primo è quello della voce, e di una sua funzione che è costante nelle canzoni di De André: quella di conferire *pietas*, pietà, alla narrazione. Nulla di "sentimentale" né di propriamente religioso – se non di una religiosità laica, o meglio atea, propria de *La buona novella*.

Qui pietà, *pietas*, indica quella giustizia che consiste nel "lasciar essere" la vita che si racconta per ciò che essa è stata, e così "comprenderla". Nessuna redenzione, nessuna salvezza. Perché la redenzione implica già la condanna, implica il giudizio – la "separazione" tra il "male" che pretendiamo di redimere e il "bene" che esso diverrà dopo la redenzione stessa. Implica la "volontà" di fare il bene dell'altro e per l'altro [38]. La pietà in questo senso è l'opposto di ogni redenzione: non toglie il male, non lo redime. Essa accetta ogni vita per come essa è. È questo propriamente che la voce di De André causa, provoca nell'ascoltatore: un senso di estrema *pietas*, che non giustifica e non giudica, ma induce a "lasciare essere" gli uomini e le donne per ciò che sono e per ciò che hanno fatto.

---

[37] Si veda, sul tema, Losappio (2023).

[38] Su questo tema, si dovrebbero seguire le riflessioni di Vitiello (2005).

Eppure, la pietà, la *pietas*, non va confusa neppure con la semplice "accettazione" di ciò che è stato – la quale in fondo, infatti, sarebbe una forma di "giustificazione" della realtà per come di fatto accade, così come essa è. *Pietas* non significa semplicemente accettare la realtà così come è, non è una forma di "fatalismo" o di realismo cinico. Bisogna non trascurare – ed è questa la funzione propriamente poetica e poietica della *pietas*, come cifra della canzone di De André – che la pietà è una forma di prassi, è una pratica che trasforma la realtà nel momento stesso in cui la lascia essere, la accoglie.

"Comprendere" la realtà attraverso la *pietas* significa, infatti, poter vedere, ora, la realtà come non "giudicata" – e dunque una realtà diversa da come essa abitualmente ci appare, dal momento che non la vediamo se non attraverso i nostri giudizi e pregiudizi.

È per esprimere questo nuovo modo di guardare le cose che, nel caso del *Miché*, la soluzione poetica e narrativa consiste nel ripetere la stessa storia lasciando però emergere la serie di differenze – di possibilità che essa conteneva in sé – che la *pietas* è in grado ora di rendere visibili e di "attualizzare".

È come se la canzone operasse secondo questa logica, che è quella della pietà, nel significato che abbiamo visto: se si potesse guardare alla storia di Michele senza giudicarla, essa non ci apparirebbe più come il caso di cronaca di un "uxoricida", ma come l'omicidio di un uomo disperato per l'ingiustizia di essersi visto portare via il suo unico amore.

Bibliografia

Argenta, Roberto (2012), *Storia di Marinella … quella vera*, Rivoli, Neos

Beretta, Sonya, Giacomo Fornari (eds.), (2024), *Giustizia e musica*, Pisa, Pacini

Bermani, Cesare (1993), *Due secoli di canto sociale in Italia*, in «Volontà», 1-2, pp. 9-33

Carrera, Alessandro (2012a), *Su De André e il deandreismo*, in Carrera, Alessandro, *Il ricatto del godimento. Contributo a un'antropologia italiana*, Verona, QuiEdit, pp. 69-73

Carrera, Alessandro (2012b), *To live outside the law you must be honest*, in Forti, Gabrio, Claudia Mazzucato, Arianna Visconti (eds.), *Giustizia e letteratura*, I, Milano, Vita e Pensiero, pp. 436-457

Caruso, Raffaele (2023), *Alla stazione successiva. La giustizia, ascoltando De André*, Cinisello Balsamo, San Paolo

Carpenter, Damian A. (2018), *Lead Belly, Woody Guthrie, Bob Dylan and American Folk Outlaw Performance*, Oxon, Routledge

Cassinelli, Bruno (1960), *La nozione giuridica d'infermità mentale e il diniego della perizia psichiatrica*, in «Archivio Penale», II, pp. 10-16

Corsinovi, Graziella (2024), *Il colore del vento. Poetica, poesia e linguaggio di Fabrizio De Andrè*, Milano, Ancora

Cosi, Claudio, Federica Ivaldi (2011), *Fabrizio De André. Cantastorie fra parole e musica*, Roma, Carocci

De Luna, Giovanni (2011), *La repubblica del dolore. Le memorie di un'Italia divisa*, Milano, Feltrinelli

Dell'Osso, Vincenzo (2012), *Bob Dylan nei luoghi dell'ingiustizia umana*, in Forti, Gabrio, Claudia Mazzucato, Arianna Visconti (eds.), *Giustizia e letteratura*, I, Milano, Vita e Pensiero, pp. 460-468

Dunaway David King (1987), *Music and Politics in the United States*, in «Folk Music Journal», 3, pp. 268-294

Fabbri, Franco (2017), *Quello che le parole non dicono*, in Fabbri, Franco, *L'ascolto tabù. Le musiche nello scontro globale*, Milano, Il Saggiatore

Fabbri, Franco (2021), *Il cantautore con due voci*, in Bigoni, Bruno, Romano Giuffrida (eds.), *Fabrizio De André. Accordi eretici*, Milano, La Nave di Teseo

Ferrante, Riccardo (2023), *Legge, giustizia e rock'n'roll*, in «Law Art. Rivista di Diritto, Arte, Storia», 4, pp. 401-432

Fiori, Umberto (2003), *"La canzone è un testo cantato". Parole e musica in De André*, in Fiori, Umberto, *Scrivere con la voce. Canzone, Rock e Poesia*, Milano, Unicopli

Giglioli, Daniele (2014), *Critica della vittima. Un esperimento con l'etica*, Roma, Nottetempo

Giglioli, Daniele (2015), *Stato di minorità*, Roma-Bari, Laterza

Giuffrida, Romano (2007), *In direzione ostinata e contraria. Fabrizio De André tra Tolstoj, Stirner e Pasolini*, in Valdini, Elena (ed.), *Volammo davvero. Un dialogo ininterrotto*, Milano, Rizzoli, pp. 80-91

Leydi, Roberto (1958), *Eroi e fuorilegge nella ballata popolare americana*, Milano, Ricordi

Losappio, Giuseppe (2023), *Faber Iustitia ne pereat mundus. La giustizia penale secondo De André*, in «Sistema Penale», 11, pp. 5-18

Marrucci, Marianna (2009), *Il mosaicista De André. Sulla genesi e la composizione dei testi di un cantautore*, in Centro Studi Fabrizio De André (ed.), *Il suono e l'inchiostro*, Milano, Chiarelettere, pp. 104-121

Neri, Michele, Claudio Sassi, Franco Settimo (2006), *Fabrizio De André. Discografia illustrata*, Roma, Coniglio

Picconi, Matteo, *Michele Di Censo, il vero «Miché» di Fabrizio De André*, in spazio70.com [5 novembre 2024]

Pistarini, Walter (2016), *Fabrizio De André. Le storie dietro le canzoni*, quinta ed., Firenze, Giunti

Pistarini, Walter, Claudio Sassi (2024), *Fabrizio De Andrè. Ho paura di fare il poeta*, Milano, Rizzoli

Pivato, Stefano (2007), *Bella ciao. Canto e politica nella storia d'Italia*, Roma-Bari, Laterza

Schreiber, Brad (2020), *Music Is Power. Popular Song, Social Justice and the Will to Change*, New Brunswick, Rutgers University Press

Spataro, Armando (2012), *In difesa dei deboli*, in Forti, Gabrio, Claudia Mazzucato, Arianna Visconti (eds.), *Giustizia e letteratura*, I, Milano, Vita e Pensiero, pp. 458-459

Tabucchi, Antonia (2021), *Quando un'epigrafe diventa racconto*, in Fondazione De André Onlus, *Fabrizio De André. Volammo davvero*, Milano, La Nave di Teseo

Vettori, Giuseppe (1974), *Canzoni italiane di protesta (1794-1974)*, Roma, Newton Compton

Vitiello, Vincenzo (2005), *Cristianesimo e nichilismo. Dostoevskij-Heidegger*, Brescia, Morcelliana