

Nella mia ora di libertà: reclusione e 'redenzione' nel canzoniere di Fabrizio De André

Stefania Bernardini

E adesso aspetterò domani
per avere nostalgia
signora libertà signorina anarchia
così preziosa come il vino così gratis come la tristezza
con la tua nuvola di dubbi e di bellezza

Fabrizio De André, *Se ti tagliassero a pezzetti*¹.

Il concetto di 'sovversione del potere' è centrale in tutta l'opera di Fabrizio De André. Mediante un'analisi trasversale, in questo contributo si è scelto di seguire il percorso di tale tematica attraverso due concept album del cantautore genovese: *Non al denaro non all'amore né al cielo* e *Storia di un impiegato*. Se è infatti evidente che il discorso di fondo di entrambi gli album sia sociale, è anche vero che è il primo a porsi come più spiccatamente sociale, mentre il secondo è più specificatamente politico. La comparazione tra i due ci permetterà di identificare due tipi di possibile prigionia che scaturiscono da una stessa fonte: il sistema, lo stato gerarchizzato, il Potere con la P maiuscola, e ci permetterà di individuare altresì due modi diversi di superamento della prigionia e dunque di

¹ Album *Fabrizio De André*, anche noto come *L'indiano*, Dischi Ricordi, 1981. Nella registrazione ufficiale del disco, il testo recita «Signora libertà, Signorina Fantasia», ma nelle performances live l'autore sostituisce il termine 'fantasia' con 'anarchia', come citato nella nostra epigrafe e come si può ascoltare nella versione live all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=oCbZ0kHVZHE>.



redenzione, seguendo i passi di una evoluzione del pensiero dell'autore sull'onda della filosofia anarchica. I due concept album appaiono l'uno dopo l'altro, rispettivamente nel 1971 e nel 1973 a poca distanza dall'agitato '68, anno fortemente segnato dal Maggio francese, dall'occupazione delle università e dagli scontri in piazza con i poliziotti, e dall'autunno caldo del '69, con le occupazioni delle fabbriche, le manifestazioni dei metalmeccanici, l'incontro tra il movimento operaio e studentesco, le bombe di piazza Fontana; una serie di avvenimenti politici di lotta e resistenza al potere che marcarono decisamente l'Italia del tempo e che trovano spazio di trattazione più o meno indiretta in entrambi gli album².

Al loro interno incontriamo due personaggi incarcerati: un blasfemo nel primo, e l'impiegato protagonista della vicenda nel secondo.

Non al denaro non all'amore né al cielo

Non al denaro non all'amore né al cielo è una riscrittura di una selezione di poesie tratte dalla *Spoon River Antology* del poeta americano Edgar Lee Masters, rappresentante di un filone libertario importante della cultura americana otto-novecentesca che va da Emerson a Thoreau, da Whitman a Twain. Ad attirare De André fu senz'altro lo spirito libertario di Masters che, attraverso «rivelazioni brulicanti di intimità segrete messe spietatamente a nudo in versi dalla forma insolita e dal contenuto violentemente anticonformista» (Pivano: 2008), smascherò il puritanesimo

² Se in *Storia di un impiegato* i riferimenti sono diretti e espliciti fin dalla prima canzone, in *Non al denaro non all'amore né al cielo* sono meno espliciti ma anche molti dei protagonisti di tale album sono interpretabili alla luce degli avvenimenti di quegli anni: *Un giudice* è un esempio del potere come prodotto e produttore di violenza, *Un blasfemo* del comportamento repressivo delle gerarchie ecclesiastiche specie contro l'eterodossia portatrice di istanze sociali, *Un matto* riflette le battaglie ispirate all'antipsichiatria di Ronald Laing, David Cooper, Thomas Szasz e Michel Foucault. Non va inoltre dimenticato che i due album seguono *La buona novella* (1969) che, ponendosi come rilettura dei Vangeli apocrifi, già conteneva una forte critica religiosa, proponendo una decisa umanizzazione della figura di Cristo.

asfissiante della società americana³. Come già nell'ipotesto, in *Non al denaro non all'amore né al cielo*, le storie dei nove protagonisti ci vengono raccontate da loro stessi, ma da una condizione inusitata, quella della morte, che permette loro di raccontarsi ed esporsi molto più di quanto non abbiano mai fatto in vita. Nonostante ciò, si dimostrano ancora immersi nelle stesse contraddizioni che li avevano pervasi da vivi.

Il tema che abbraccia tutti i ritratti del cantautore è quello dell'incomunicabilità umana nelle relazioni sociali. All'interno di questa cornice, si inseriscono due grossi filoni tematici: l'invidia, qualità tutta umana, e la scienza, come strumento piegato al potere e ai suoi interessi; a queste due categorie corrispondono dei tipi umani differenti: gli emarginati da una parte e le figure borghesi dall'altra. La prima canzone, *La collina* funge da introduzione e restituisce quella coralità che attraversava interamente l'opera di Masters.

La canzone *Un blasfemo*, contenuta nel lato A e quindi nel gruppo dedicato agli emarginati, pone una riflessione sui limiti e le censure cui la parola è sottoposta e la sua denuncia contro la manipolazione del pensiero si spinge fino ad arrivare al tema dell'invenzione di Dio.

Il blasfemo è un esegeta dell'invidia che, nel risalire alle cause di essa, finisce a interrogarsi su Dio e a capire che «la libertà di cui tutti credono di godere in realtà è una prigione dorata» (Alberione 1997 :105). La mela proibita, ovvero la conoscenza, è per De André detenuta dal sistema attraverso il potere poliziesco, non da Dio. Il suo blasfemo, dunque, si spinge fino a mettere in dubbio l'esistenza stessa di Dio e a denunciare l'invenzione del giardino incantato, ovvero del Paradiso, creato a tavolino per placare gli animi, controllare le conoscenze e staccarci dalla realtà, perché potesse generarsi, dal suo enorme potere simbolico, la paura di un giudizio eterno e potessero così giustificarsi la Chiesa, gli ordinamenti giuridici preposti all'amministrazione del bene e del male – concetti

³ O, come affermò Pavese (1950), «guardò spietatamente alla piccola America del suo tempo e la giudicò e rappresentò in una formicolante commedia umana dove i vizi e il valore di ciascuno germogliano sul terreno assetato e corrotto di una società la cui involuzione è soltanto il caso più clamoroso e tragico di una generale involuzione di tutto l'occidente».

anch'essi arbitrariamente decisi –, le polizie, i tribunali, le carceri, ovvero tutti quegli organi che, per usare le parole del ladrone Tito, «sanno a memoria il diritto divino ma scordano sempre il perdono»⁴.

In *Un blasfemo* il carcere serve a dare il senso della punizione e dell'abuso di potere che porterà al triste epilogo della storia. Tuttavia, nell'insieme dell'album la vera prigionia è quella sociale o, meglio ancora, l'imposizione etica, la gabbia da cui il protagonista in questione prova a liberarsi mediante la libera espressione del suo pensiero, per quanto in disaccordo con quello dominante. Tale gesto lo porterà alla morte violenta per mano di due guardie che abusano decisamente della loro autorità. Il suo tentativo di liberazione fallisce perché della società che lo emargina il blasfemo vuole essere parte.

Ma come si può allora agire per liberarsi dalla prigionia? Qual è la soluzione che De André ci propone come valida in quest'album? La risposta è incarnata da un altro personaggio, il suonatore Jones, a cui è dedicata l'ultima canzone dell'album. De André esalta il comportamento di quell'unico che in un mondo di opportunismo, falsità, invidia, egoismo e di regole sociali, comportamentali e morali imposte dall'alto, si pone come modello da imitare. Jones è il solo nell'album ad affermare la piena espressività di un'esistenza lunga e felice, senza rimpianti, è l'unico che viene chiamato per nome ed è l'unico ritratto che presenta l'articolo determinativo, in quanto modello ideale di riferimento. Ha vissuto serenamente i suoi novant'anni e ancora altrettanti nello stesso modo ne avrebbe passato, perché non ha ceduto alle regole capitalistiche e del profitto che cingevano la libertà con il filo spinato. Jones, come ci dice lo stesso De André⁵, rifiuta di coltivare le sue terre, le sue proprietà, ma anche di fare della sua passione, la musica, un mestiere: si pone, così, come il trionfo dell'anticonformismo e dell'autonomia dalle leggi del mercato e dunque come emblema della libertà.

La risposta di Fabrizio De André sta dunque nell'emancipazione individualistica dal sistema. Dalla prigionia del sistema ci si libera

⁴ *Il testamento di Tito*, album *La buona novella*, Produttori Associati, 1970.

⁵ Intervista rilasciata da Fabrizio De André a Fernanda Pivano e riportata all'interno dell'album.

emancipandosene, uscendo dalle sue regole in un'esaltazione e affermazione della propria individualità. Tale posizione è intrisa in maniera importante della filosofia di Max Stirner, la cui opera *L'unico e la sua proprietà* (1844) – che De André lesse a diciannove anni – descrive programmaticamente uno scenario dalle stesse tinte: l'unico rappresenta l'individuo e la sua proprietà si identifica con la sua libertà. Quest'ultima non può e non deve essere lesa da niente e nessuno e il suo nemico principale è incarnato dallo stato e dalla società, ordinamenti gerarchizzati contro i quali Stirner rivendica il diritto di esistere da parte dell'individualismo del singolo.

Nel suo scritto Stirner distingue tra ribellione e rivoluzione:

La rivoluzione mirava a creare nuove istituzioni, la ribellione ci porta a non lasciarci più governare da istituzioni, ma a governarci noi stessi, e perciò non ripone alcuna radiosa speranza nelle 'istituzioni'. Essa non è una lotta contro il sussistente, poiché, se essa appena cresce, il sussistente crolla da sé, essa è solo un processo con cui mi sottraggo al sussistente. E se abbandono il sussistente, ecco che muore e si decompone. Ma siccome il mio scopo non è il rovesciamento di un certo esistente, bensì il mio sollevarmi al di sopra di esso: la mia intenzione ed azione non hanno carattere politico e sociale, ma invece egoistico, giacché sono indirizzate solo a me stesso e alla mia propria individualità. La rivoluzione mira a creare nuove istituzioni, la ribellione spinge a sollevarsi, a insorgere. [Stirner 2016: 385]

Queste le riflessioni del piccolo borghese pentito – come De André, come l'impiegato – Stirner, che si lancia in una cavalcata antistatalista e antisociale per tutta la sua opera. Per lui la libertà, per essere veramente tale, non può derivare da concessioni altrui, ma deve essere frutto di una propria conquista: «la libertà concessa (*octroyée*) non è vera libertà, perché solo la libertà che uno si prende, la libertà dell'egoista, naviga a gonfie vele» (*Ivi*: 200).

Appare evidente dunque come, in quest'ottica, Jones si ponga come immagine perfetta del ribelle, come incarnazione dell'Unico per eccellenza.

Storia di un impiegato

Un giovane impiegato non meglio identificato, perché privo di nome – strategia utile a renderlo identificabile con ‘chiunque’, con un medioborghese qualsiasi, proprio come avveniva nell’album precedente attraverso l’uso dell’articolo indeterminativo per indicare tipi umani diffusi – ascolta, a distanza di cinque anni, una canzone di protesta del Maggio francese, la grande rivolta collettiva del 1968 nata nell’ambito studentesco e allargatasi rapidamente a macchia d’olio nel movimento operaio e nell’intera società occidentale. *La canzone del maggio* dell’album è una libera rielaborazione di una vera canzone del maggio francese intitolata *Chacun de vous est concerné* (1968), dell’attivista lionese Dominique Grange⁶. Le due canzoni convergono soprattutto nei versi chiave, quelli d’invettiva contro gli indifferenti, gli immobili, coloro che non hanno preso posizione: «même si vous vous en foutez, chacun de vous est concerné» nella versione francese, ovvero «anche se non vi interessa, ognuno di voi è coinvolto», che nella versione deandreiiana diventano «per quanto voi vi crediate assolti / siete lo stesso coinvolti». Ed è proprio questa frase in particolare a fare breccia nell’impiegato: un senso di responsabilità mancata lo attanaglia. Si insinua così nella sua vita piatta e grigia – e sottomessa – l’idea di una ribellione al potere e il protagonista entra in un vortice in cui, tra fasi oniriche e lucidità, progetta il suo gesto di rivolta. Nella fase onirica metterà una bomba a un ballo mascherato, facendo saltare in aria dei veri e propri personaggi simbolici, tutte le maggiori autorità che governano la vita degli uomini: quella religiosa, politica, culturale e familiare incarnate rispettivamente da Cristo e dalla Madonna, dall’ammiraglio Nelson, da Dante Alighieri e dal padre dell’impiegato, per citare solo i principali, tutti rappresentati nel pieno delle proprie contraddizioni. Nello sfumare del sogno fino alla realtà c’è poi un passaggio importante marcato da due canzoni, *Sogno numero due* e *La*

⁶ Terzo brano di un disco a 45 giri autoprodotta e distribuita a mano e contenente canzoni di lotta (*La pègre, Grève illimitée, Chacun de vous est concerné, À bas l’État Policier*), Éditions Dominique Grange, 1968, EP S17789. La canzone fu riproposta come terzo brano del secondo doppio CD di D. Grange, *L’Utopie toujours*, Edito-Musiques, 2005.

canzone del padre, in cui il sogno, via via, si trasforma in incubo: dopo aver fatto esplodere la bomba – onirica – l’impiegato si ritrova al banco degli imputati, davanti a un giudice, e scopre che l’atto con il quale credeva di ribellarsi ha in realtà portato al suo totale asservimento al potere del quale egli si è fatto strumento, esecutore inconsapevole delle sue volontà. Accettando di migliorare appena la sua posizione, ricoprendo quella che era del padre⁷, l’impiegato è sceso a patti col potere e ne è diventato schiavo, gli ha permesso di rigenerarsi, non l’ha distrutto. Anche in questo si scorge tra le righe uno dei capisaldi del pensiero anarchico, per il quale nessuna gerarchizzazione può mai garantire alcuna libertà.

Allora, nel finale del sogno, l’impiegato grida vendetta e ritorna alla realtà. E nella realtà la maschera del potere si concretizza per lui nel Parlamento. Ma il suo piano fallirà: la bomba colpirà un chiosco di giornali e l’impiegato sarà incarcerato.

Storia di un impiegato è la storia di un individualista sconfitto. Attraverso la vicenda dell’impiegato che da solo, nel sogno come nella realtà, cerca di sovvertire il sistema facendo esplodere una bomba, De André mostra sia il fallimento dell’individualismo fine a sé stesso – che finisce per essere un atto puramente estetico e che, volto unicamente al tornaconto personale, rischia di divenire uno strumento di potere – sia del cosiddetto individualismo d’azione, corrente minoritaria all’interno del movimento anarchico che, negli anni ‘90 dell’800, in una fase in cui l’illusione della rivoluzione era tangibile e diffusa, espresse la sua sete di affermazione politica nell’utilizzo della violenza. In questo periodo ci furono molte azioni di impatto dimostrativo e attentati che contribuirono a creare nell’immaginario collettivo lo stereotipo dell’anarchico crudele e bombarolo.

Quindi De André utilizza un tipo di individualismo anarchico storicamente ben riconoscibile e lo connette idealmente alle vicende del ‘68 e del ‘69, in particolare alle numerose azioni terroristiche dei cosiddetti

⁷ Significativo è una notazione alla sua copia di *L’anno della morte* di José Saramago in cui De André definisce la figura del padre come «un accidente» poiché «non produce nessun diritto, produce solo paura», a differenza della figura della madre. (Premi 2009: 25).

anni di piombo, il cui inizio è segnato dalla bomba alla sede della Banca Nazionale dell'Agricoltura in Piazza Fontana, a Milano, del 12 dicembre 1969, una strage che causò 17 morti e 88 feriti. Gli attentati terroristici di quel giorno furono cinque, concentrati in 53 minuti, e colpirono contemporaneamente Roma e Milano⁸. E li connette per condannarli entrambi. La reazione violenta per De André non è mai una soluzione, ecco perché il piano dell'impiegato fallisce. Se l'individualismo fine a sé stesso poteva funzionare per emanciparsi da un sistema di cui non si vuole fare parte, non funziona invece nella lotta interna a un sistema che si vuole rovesciare, così come non funziona l'individualismo violento.

La domanda allora si pone nuovamente: Come fare per liberarsi? La risposta è affidata anche in questo caso all'ultima canzone: *Nella mia ora di libertà*, una vera e propria 'canzone del carcere'. Troviamo così nel brano due concetti di prigionia: una prigionia politica e sociale e, accanto, una prigionia fisica, materiale, quest'ultima spesso conseguenza della ribellione alla prima, ed entrambe imposte dall'alto.

Ma se, come abbiamo visto, in *Un blasfemo* il carcere serve a sottolineare l'abuso di potere che porterà alla morte violenta del protagonista e la vera prigionia è quella sociale, invece in *Nella mia ora di libertà* la prigionia fisica, il carcere, appare come luogo chiave, è una piccola metafora tangibile del mondo: i secondini rappresentano il potere, i carcerati le vittime che dovrebbero subire in silenzio; ma, soprattutto, il carcere è il luogo dell'evoluzione del personaggio, del cambio di prospettiva. Attraversiamo ora la canzone per vedere le tappe di questa svolta:

Di respirare la stessa aria
di un secondino non *mi* va
perciò *ho deciso* di rinunciare
alla mia ora di libertà
se c'è qualcosa da spartire

⁸ A Roma ci furono tre attentati che provocarono 16 feriti mentre a Milano venne ritrovata inesplosa una seconda bomba in Piazza della Scala. La strage della Banca dell'Agricoltura non fu la più atroce ma diede inizio al periodo della Strategia della tensione che vide numerosi attentati, fino al 1980.

tra un prigioniero e il suo piantone
che non sia l’aria di quel cortile
voglio soltanto che sia prigioniero
che non sia l’aria di quel cortile
voglio soltanto che sia prigioniero.

Nella prima strofa permane l’atteggiamento individualista del protagonista, chiaro nell’uso del pronome personale oggetto *mi* e nei verbi coniugati alla prima persona singolare: l’impiegato parla per sé e, riconoscendo i secondini come rappresentanza del potere, si rifiuta di passare con loro la sua ora d’aria, l’ora di libertà, o meglio di illusione di libertà. Preferisce allora rinunciarci e dividere con loro solo la prigione, unica realtà che meritano.

È cominciata un’ora prima
e un’ora dopo era già finita
ho visto gente venire sola
e poi insieme verso l’uscita,
non mi aspettavo un vostro errore
uomini e donne di tribunale
se fossi stato al vostro posto...
ma al vostro posto non ci so stare
se fossi stato al vostro posto...
ma al vostro posto non ci so stare.

Ora, a differenza di quanto accaduto nel sogno, rifiuta anche la possibilità del compromesso, dell’asservimento: *al vostro posto non ci so stare*, e mostra una confermata e rassegnata sfiducia verso il sistema giudiziario.

Fuori dell’aula sulla strada
ma in mezzo al fuori anche fuori di là
ho chiesto al meglio della mia faccia
una polemica di dignità
tante le grinte, le ghigne, i musci,
vagli a spiegare che è primavera

e poi lo sanno ma preferiscono
vederla togliere a chi va in galera
e poi lo sanno ma preferiscono
vederla togliere a chi va in galera.

In questo momento di straziante delusione, l'impiegato non si sente parte di niente (*Fuori dell'aula sulla strada / ma in mezzo al fuori anche fuori di là*), affronta i dubbi sulla sua dignità di uomo rispetto al gesto che ha compiuto (*ho chiesto al meglio della mia faccia / una polemica di dignità*) e riflette sulla condizione di detenuto e sull'indifferenza dei giudicanti (*vagli a spiegare che è primavera e poi lo sanno ma preferiscono / vederla togliere a chi va in galera*).

Tante le grinte, le ghigne, i musci,
poche le facce, tra loro lei,
si sta chiedendo tutto in un giorno
si suggerisce, ci giurerei
quel che dirà di me alla gente
quel che dirà ve lo dico io
da un po' di tempo era un po' cambiato
ma non nel dirmi amore mio
da un po' di tempo era un po' cambiato
ma non nel dirmi amore mio.

Gli torna poi alla mente la sua compagna, già protagonista della struggente *Verranno a chiederti del nostro amore*, la canzone immediatamente precedente, e si chiede cosa dirà ai giornalisti. Anche da lei si sente abbandonato.

Certo bisogna farne di strada
da una ginnastica d'obbedienza
fino ad un gesto molto più umano
che ti dia il senso della violenza
però bisogna farne altrettanta
per diventare così coglioni
da non riuscire più a capire
che non ci sono poteri buoni

da non riuscire più a capire
che non ci sono poteri buoni.

Nella strofa successiva l’impiegato prende definitivamente coscienza dell’errore del suo sterile gesto individualista: è passato dall’obbedienza silenziosa alla ribellione personale nell’illusione di poter cambiare le cose, ma un potere che cade vede sempre un altro potere che nasce e che, come il precedente, non potrà mai essere buono.

L’origine del verso *non ci sono poteri buoni* va ricercata ne *La centrale idroelettrica di Bratsk*—una raccolta del poeta russo Evgenij Aleksandrovič Evtušenko (1965) che De André aveva letto prima di comporre l’album. In una di queste poesie un capo cosacco, prima di morire, riflette sulla sua vita interamente volta a combattere per uno zar buono e si pente, arrivando alla conclusione che non esistano buoni zar.

*E adesso imparo un sacco di cose
in mezzo agli altri vestiti uguali
tranne qual è il crimine giusto
per non passare da criminali.
Ci hanno insegnato la meraviglia
verso la gente che ruba il pane
ora sappiamo che è un delitto
il non rubare quando si ha fame
ora sappiamo che è un delitto
il non rubare quando si ha fame.*

Una volta raggiunte queste consapevolezza, riflette sulla vita nel carcere: immerso in una realtà non più individualista, dove l’omologazione è ai massimi livelli – tutti sono vestiti uguali e hanno uguali diritti – scopre il concetto della parola ‘collettivo’.

Di respirare la stessa aria
dei secondini non ci va
e abbiamo deciso di imprigionarli
durante l’ora di libertà
venite adesso alla prigione

state a sentire sulla porta
la nostra ultima canzone
che vi ripete un'altra volta
per quanto voi vi crediate assolti
siete per sempre coinvolti.
Per quanto voi vi crediate assolti
siete per sempre coinvolti.

La redenzione passa dunque per la collettività forzata: paradossalmente, da libero, l'impiegato era solo e agiva da individualista, mentre ora che è in prigione, privo di libertà, entra a far parte di una collettività in cui prova un senso di appartenenza. Ed è proprio nel gesto collettivo di rifiutare l'ora d'aria che i carcerati, insieme, affermeranno un principio di libertà. Il cambiamento di prospettiva è esplicitato nell'ultima strofa nella riproposizione dei primi versi della canzone marcata da significativi cambiamenti:

Di respirare la stessa aria
di un secondino non *mi* va
perciò *ho deciso di rinunciare*
alla mia ora di libertà

Di respirare la stessa aria
dei secondini non *ci* va
e abbiám deciso di imprigionarli
durante l'ora di libertà

Il primo elemento chiave è il passaggio dal singolare al plurale che si concretizza nell'uso del pronome *ci* e di *abbiám deciso*, laddove nella prima strofa trovavamo *mi* e *ho deciso*.

Il secondo è il cambiamento del verbo *rinunciare* in *imprigionare*, reso possibile proprio dall'azione collettiva: se l'impiegato sceglie per sé di non approfittare dell'ora d'aria la sua è una scelta personale, un rifiuto; ma se tutti i carcerati si comportano allo stesso modo i secondini sono costretti, anch'essi, a restare dentro il carcere e vengono in questo modo 'imprigionati'.

La risposta, la redenzione, sta dunque nella forza di una collettività che però non è gregge, ma piuttosto una pluralità, un noi che si definisce attraverso la somma di vari io, un insieme di individualità nell'ottica, questa volta, della rivolta popolare di stampo bakuniniano.

Contrariamente a Stirner, Bakunin dava molta importanza alla collettività – non che Stirner sconsigliasse la libera associazione, ma non con l’obiettivo di costituire una nuova società. Bakunin – che era stato, anche lui, ampiamente letto e studiato da De André – riteneva invece necessaria la formazione di una minoranza rivoluzionaria utile sia a stimolare la coscienza popolare sia a guidare la rivoluzione sociale verso una nuova forma di società – ma non di Stato:

La futura organizzazione sociale deve essere creata dal basso in alto, per mezzo della libera associazione e della federazione dei lavoratori, prima nelle associazioni, poi nei comuni, nelle regioni, nelle nazioni, e, finalmente, in una grande federazione internazionale e universale (Bakunin 1976: 299).

De André con Bakunin condivide l’idea di rigenerazione dal basso e il concetto di sensibilizzazione della coscienza popolare, come si evince dagli ultimi versi della canzone:

Venite adesso alla prigione
state a sentire sulla porta
la nostra ultima canzone
che vi ripete un’altra volta
per quanto voi vi crediate assolti
siete per sempre coinvolti.
Per quanto voi vi crediate assolti
siete per sempre coinvolti.

E non a caso negli ultimi versi della canzone ritorna lo slogan della Canzone rivoluzionaria del maggio dell’inizio dell’album, secondo una circolarità cara a De André; questa volta, però, essa è cantata non solo dall’impiegato ma, insieme, da tutti i carcerati, perché coloro che sono fuori dal carcere possano sentirla e, soprattutto, perché si sentano coinvolti.

Signorina Anarchia

L'anarchismo di De André non corrisponde al seguire pedissequamente una dottrina. Egli senz'altro si riconosce in alcune delle sue componenti caratterizzanti – il collettivismo bakuniniano in certi momenti, l'individualismo stirneriano e brassensiano⁹ in altri – ma soprattutto ne compie una sintesi e le rielabora dando vita lui stesso a dei nuovi modelli.

Se in *Non al denaro non all'amore né al cielo* ci propone l'individualismo stirneriano puro come possibilità di redenzione dalla prigionia sociale, se ne allontana invece in *Storia di un impiegato* per proporre quella che chiamerei una 'ribellione collettiva', ovvero un incrocio tra il concetto di ribellione stirneriano e la rivoluzione popolare bakuniniana, la quale non annulla l'individuo ma lo porta a crescere insieme agli altri. Il carcere, luogo simbolico in cui vengono rinchiusi gli emarginati, consente all'impiegato bombarolo di acquisire una nuova coscienza non di classe ma di gruppo, un sentimento di collettività che porti a una costruzione sociale nuova, che però non sappiamo se si realizzerà: l'album termina con l'azione lasciata sospesa nel momento della 'chiamata alle armi' del canto che si leva fino a fuori dai confini del carcere, nel momento dell'associazione. Non sappiamo come andrà a finire, l'album si conclude lasciandoci un grande interrogativo: è un'utopia o avrà funzionato questa volta?

Appare evidente dunque, a questo punto, come i due album siano legati dal *fil rouge* di una filosofia anarchica di stampo e stirneriano e

⁹ Brassens, punto di partenza delle riflessioni anarchiche deandreiane – sosteneva la necessità di sforzi collettivi non gerarchizzati: «Detesto il gregge, ma questo non ha niente a che vedere con i necessari sforzi collettivi. Se ho bisogno di amici che mi aiutino a spostare una pietra, li chiamo. Non siamo stronzi se ci uniamo per trarre in salvo degli uomini sepolti in una miniera. Ma rifiuto il gruppo o la setta irregimentata, e nessuno riuscirà a convincermi che si pensa meglio quando mille persone urlano tutte la stessa cosa». (Svampa e Maccioli 1991: 328).

bakuniniano, che si influenzano a vicenda, filo rosso che corrisponde a un’evoluzione del pensiero dello stesso cantautore.

In un’intervista, parlando di *Storia di un impiegato*, De André dichiara:

È come se mi fossi strappato via qualcosa che mi apparteneva. Prima il borghese che diventa anarchico, e questo è normale, mi è accaduto naturalmente, negli anni. Ora l’individualista che diventa collettivista: e questa sì, che è stata una bella fatica. Come farsi da solo la psicoterapia [Romana 2005: 86].

In un’altra lunga intervista precisa il suo percorso di lettura della filosofia anarchica e dice:

Da Bakunin ero passato a Stirner, e da una visione collettivistica ne scoprii una individualistica: dopotutto, ci vuole troppo tempo a trovare gente con la quale vivere le mie idee, e così me le vivo da solo. Con una sola regola da osservare, e la osservo proprio perché nessuno me l’ha imposta: anarchico non è un catechismo o un decalogo, tantomeno è un dogma, ma è uno stato d’animo, una categoria dello spirito [Romana 1991: 167].

E, come abbiamo visto, Stirner permane nell’idea di individualità che si associano in una collettività, mentre di Bakunin permane l’idea di azione collettiva di distruzione in vista di una ricostruzione. Quindi, in realtà, De André parte da Bakunin, passa per Stirner, per poi ritornare a Bakunin attraverso una personale sintesi tra i due.

Come lo studioso che legge, analizza, fa proprie e rielabora le teorie con cui si incontra/scontra, così De André che, per quanto dica di far per sé, scrive canzoni concettualmente dense, diffondendo in modo poetico e cantato il suo pensiero anche politico e che, a modo suo, così facendo si distacca da quei colleghi che, citando *La domenica delle salme*, «avevano voci potenti, lingue allenate a battere il tamburo, le voci potenti adatte per il vaffanculo».

Concludo con le sue parole. Nell’ultima parte dell’intervista sopracitata dichiara:

«De André, il suo tema non è organico» mi diceva sempre, al liceo, il mio insegnante di italiano. Allora ho cercato di essere organico da adulto, nella coerenza di una ribellione che passa anche attraverso le proprie viltà e le proprie contraddizioni. Senza le quali, ecco l'organicità, un uomo non è uomo, ma un burocrate, una macchina, una specie di maiale laureato in matematica pura [*Ivi*: 167].

Bibliografia

- Alberione E. (1997), *Frammenti di un canzoniere*, in B. Bigoni, R. Giuffrida (a cura di), *Accordi Eretici*, Euresis edizioni, Milano.
- Bakunin M. (1976), *Libertà, uguaglianza, rivoluzione*, a cura di S. Dolgoff, trad. it. di G. Luppi, Edizioni Antistato, Milano.
- Evtušenko E. (1965), *La Centrale idroelettrica di Bratsk*, a cura di P. Zveteremich, Rizzoli, Milano.
- Pavese C., *La grande angoscia americana*, “L'Unità”, 12.03.1950.
- Pivano F. (2008), *Masters: vita, poetica e opere scelte*, collana I grandi poeti, «Il Sole 24 ore», Milano.
- Premi F. (2009), *Fabrizio De André, un'ombra inquieta. Ritratto di un pensatore anarchico*, Il margine, Trento.
- Romana C. G. (2005), *Smisurate preghiere: sulla cattiva strada con Fabrizio De André*, Arcana, Roma.
- Romana C. G. (1991), *Amico fragile. Fabrizio De André si racconta a Cesare G. Romana*, Sperling & Kupfer, Milano.
- Stirner M. (2016), *L'unico e la sua proprietà*, trad. it. di L. Amoroso, Adelphi, Milano.
- Svampa N., Maccioli M. (1991), *Brassens. Tutte le canzoni tradotte*, Muzzio, Padova.

Discografia

- Non al denaro non all'amore né al cielo*, Produttori Associati, 1971. Testi di Fabrizio De André, Giuseppe Bentivoglio; musiche di Fabrizio De André, Nicola Piovani.
- Storia di un impiegato*, Produttori Associati, 1973. Testi di Fabrizio De André, Giuseppe Bentivoglio; musiche di Fabrizio De André, Nicola Piovani.

L'autrice

Stefania Bernardini

Dottoranda presso l'Università di Aix-Marseille con un progetto sul mito in forma di canzone. Ha scritto diversi articoli specialistici sugli scambi e sui rapporti tra letteratura e canzone ed è membro della rete internazionale di studi sulla canzone "Les ondes du Monde".

Email: stefania.bernie@gmail.com

L'articolo

Data invio: 11/05/2021

Data accettazione: 30/07/2021

Data pubblicazione: 17/12/2021

Come citare questo articolo

Stefania Bernardini, *Nella mia ora di libertà: reclusione e 'redenzione' nel canzoniere di Fabrizio De André*, "Medea", VII, 1, 2021, DOI: [10.13125/medea-4623](https://doi.org/10.13125/medea-4623)