

LA MIA DISTANZA DALLE STELLE

Utopia e distopia nel canzoniere di Fabrizio De André

Andrea Cannas



3 - *La biblioteca di* medea



UNICApres

2022

La biblioteca di Medea, 3

La biblioteca di Medea

Collana diretta da

Andrea Cannas (Università di Cagliari), Romina Carboni (Università di Cagliari), Simone Casini (Università di Perugia), Tatiana Cossu (Università di Cagliari), Marco Giuman (Università di Cagliari) Gian Luca Grassigli (Università di Perugia), Rita Pamela Ladogana (Università di Cagliari), Claudia Ortu (Università di Cagliari), Luca Vargiu (Università di Cagliari), Annalisa Volpone (Università di Perugia)

Comitato scientifico internazionale:

Simonetta Angiolillo (Università di Cagliari), Giulio Angioni (Università di Cagliari), Sandra Astrella (Università di Cagliari), Simona Campus (Università di Cagliari), Raffaele Cattedra (Università di Cagliari), Alessandro Celani (Università di Alberta), Guido Clemente (Università di Firenze), Fabio Colivicchi (Queen's University, Kingston, Ontario), Alessandra Coppola (Università di Padova), András Csillaghy (Università di Udine), Luciano Curreri (Université de Liège), Sylvia Diebner (Berlin), Gonaria Floris (Università di Cagliari), Maria Luisa Frongia (Università di Cagliari), Romy Golan (Cuny University, New York), Mika Kajava (University of Helsinki), Fulvia Lo Schiavo (CNR, Roma), Philippe Marinval (CNRS, Montpellier), Françoise Hélène MassaPairault (CNRS, Paris), Mauro Menichetti (Università di Salerno), Ezio Pellizer (Università di Trieste), Lucia Quaquarelli (Université Paris Nanterre France), Thomas Schäfer (Eberhard Karls Universität Tübingen), Luigi Tassoni (Università di Pécs, Hungary), Mario Tosti (Università di Perugia), Paolo Valera (Università di Cagliari), Peter van Dommelen (Brown University, Providence), Cosimo Zene (SOAS, University of London)

La mia distanza dalle stelle

Utopia e distopia nel canzoniere
di Fabrizio De André

Andrea Cannas



Cagliari
UNICApres
2022

© Andrea Cannas, 2022

Licenza CC-BY-SA 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>)

Immagine di copertina: © Manuelle Mureddu, 2016

Logo della rivista Medea © Giorgia Atzeni, 2015

L'autore dichiara che detiene il diritto di utilizzo e di riproduzione dei dati e delle immagini, liberando la redazione della rivista "Medea. Rivista di Studi Interculturali", UNICApres e l'Università degli Studi di Cagliari da ogni responsabilità riguardo all'uso improprio dei suddetti dati ed immagini. L'autore è comunque a disposizione per eventuali diritti di terzi che non è stato possibile identificare.

Per aver consentito di citare i versi tratti dalle canzoni di Fabrizio De André l'autore ringrazia Edizioni musicali Universal - Hal Leonard Europe; e Nuvole Ed. Musicali Sas; i crediti sono integralmente riportati in Bibliografia.

Si ringraziano la Fondazione Fabrizio De André Onlus e tutte le persone che hanno collaborato alla realizzazione di questa pubblicazione.

Un ringraziamento speciale va al genio di Manuelle Mureddu.

La biblioteca di Medea è una collana della rivista internazionale di studi interculturali "Medea" (<http://ojs.unica.it/index.php/medea/index>), ISSN 2421-5821. Si avvale di un comitato scientifico internazionale e ogni contributo è sottoposto alla procedura di *double-blind peer review*.

Cagliari, UNICApres 2022 (<http://unicapres.unica.it>)

ISBN: 9788833120522

Indice

1. <i>Utopia e il cinghiale laureato in matematica pura (quasi un'introduzione)</i>	11
2. <i>Appunti per un (piccolo) canzoniere 'eretico': il magistero di Italo Calvino</i>	33
3. <i>Dai diamanti non nasce niente, dal letame un gelsomino</i>	49
4. <i>È davvero possibile rintracciare Utopia, perché ha il volto di una donna</i>	67
5. <i>Quella macchina del tempo innescata da Le nuvole</i>	85
6. <i>La domenica delle salme: c'è stata la fine del mondo e nessuno se n'era accorto</i>	101
7. <i>Girotondo sulla fine del mondo</i>	119
<i>Bibliografia</i>	141
<i>L'autore</i>	151

*Beh, questo è il libro dei padri,
dunque è dedicato a Buicu e Alberto*

Utopia¹ e il cinghiale laureato in matematica pura² (quasi un'introduzione)

Potevo assumere un cannibale al
giorno / per farmi insegnare la mia
distanza dalle stelle. / Potevo
attraversare litri e litri di corallo / per
raggiungere un posto che si
chiamasse arrivederci

(Fabrizio De André, *Amico fragile*)

Sull'annosa questione del rapporto tra poesia e canzone d'autore³ vale la pena spendere giusto qualche parola. Senza dilungarsi troppo: nutro infatti una profonda diffidenza nei confronti di quelle etichette che tornano utili per reclutare tutto ciò che non è immediatamente riconducibile a una formula predefinita – spaziando dai territori di confine fino a neutralizzare

¹ Rielaborazione sistematica e aggiornamento del saggio apparso, con il titolo *Utopia e il cinghiale laureato in matematica pura*, in Cannas, Floris, Sanust 2007.

² «Sul fronte degli ideali, delle utopie, se si preferisce questo termine, mi pare, fino ad ora, di aver preso una legnata dopo l'altra. Però non sono ancora morto» (De André 2016: 208).

³ Della quale si è discusso anche in modo pretestuoso, spesso tralasciando di considerare – al di là delle categorie di riferimento – il valore specificamente letterario dell'opera di Fabrizio De André: «Il testo di una canzone, come di qualsiasi altro genere letterario, ma forse più sbrigativamente, anche se in modo necessariamente meno approfondito, può riuscire a far comprendere che di verità assolute non ne esistono» (De André 2016: 12). La questione è d'altronde affrontata con ampio, puntuale ed esaustivo panorama di riferimenti bibliografici in Moscadelli 2012 – segnaliamo in particolare gli eterogenei contributi in Fondazione Fabrizio De André 2011 e almeno Jachia 1998, Vecchioni 2000, La Via 2006, Santoro 2010, Cortellessa 2011.



le eccezioni – entro una norma consolidata e dunque rassicurante. Vorrei piuttosto focalizzare l'attenzione, qui e nei prossimi capitoli, sullo specifico e denso sostrato letterario che alimenta il lavoro di Fabrizio De André; sull'impronta stilistica e sulle modalità operative in cui trova piena espressione la sua scrittura, seguendo i percorsi tracciati dall'opera di un grande narratore in versi, perfettamente consapevole (e provvisto di quell'autoironia che raramente il critico può concedere a se stesso) di quanto andava a realizzare:

La canzone è una delle tante arti del raccontare (De André 2016: 125)

La maggior parte delle mie canzoni nasce come brevi racconti. È la materia stessa del narrare a suggerirmi la musica [...] Mi capita solitamente di scrivere in prosa un racconto che mi viene anche suggerito da una particolare melodia. A questo punto distruggo il racconto per ricomporlo entro lo schema che la metrica di quella musica mi consente (*Ivi*: 182-183)

La canzone, o per meglio dire il testo di una canzone, si muove negli spazi stretti che gli vengono lasciati dalla musica: è quindi necessario raccontare in modo conciso, con un uso frequente di figure retoriche, adoperando spesso un linguaggio simbolico, quasi da ideogramma. La prosa ti concede tutto lo spazio che vuoi ma quello che può sembrare un vantaggio può diventare una trappola [...]

La cosiddetta canzone d'autore nasce dalla esigenza di fornire alla musica e al canto un testo letterario, scritto insomma da chi sia padrone dell'arte di raccontare (*Ivi*: 152)

A parer mio nel testimoniare in musica cantata una poesia non devi affrontare un tema di antinomia radicale e sostanziale fra generi narrativi, esiste semmai l'esigenza formale di volgarizzare quella poesia, nel senso di modificarne il lessico interpolandolo con un linguaggio volgare, cioè più popolare, che possa raggiungere ragione e sentimento di un auditorio più vasto, tutto ciò con l'aiuto della

musica, che rimane l'unico linguaggio universale che io conosca (*Ivi*: 123)⁴.

Quasi vent'anni prima che venisse conferito (non senza voci di dissenso) il premio Nobel per la letteratura a Bob Dylan⁵, in una lettera allo *chansonnier* genovese⁶ Mario Luzi esprimeva il suo punto di vista considerando, in relazione allo specifico deandreiano, come una teoria di motivi verbali e musicali avesse avuto una preistoria popolare assai significativa, mentre si stupiva per

l'uso libero, saputo e ingenuo – sulla scorta di antiche filastrocche e ballate – delle battute verbali, delle frasi, dei luoghi linguistici: senza sintassi o paratassi, ovviamente, che acquistano però senso dalla semplice accumulazione e variazione. C'è, noto, molta eleganza in questo gioco, ma chi è che veramente lo comanda? Senza il concorso del ritmo avrebbe un minimo effetto questa bella sequela di parole? [...] ha prevalso il poeta o il musicista? Bene, proprio il suo a me pare un caso in cui la distinzione non è da proporre [...]. La sua poesia, poiché la sua poesia c'è, si manifesta nei modi del canto e non in altro; la sua musica, poiché la sua musica c'è, si accende e si espande nei ritmi della sua canzone e non altrimenti. Per quanto il suo dono di affabulazione crei una certa magia, non sarebbe in grado di soggiogare l'uditorio senza il foco di quella concrezione e sintesi.

'Concrezione' e 'sintesi' sono effettivamente parole chiave quando si ha a che fare con un linguaggio complesso che nasce dall'interazione di tre codici differenti allignanti rispettivamente su parola, musica e voce. Se avessi deciso di adottare una prospettiva mitica il problema sarebbe parso fin dal principio paradossale. Il patrono (e figura archetipica) dei poeti non è forse quell'Orfeo, maestro della parola incantante, il quale non può essere

⁴ Ma cfr. ancora *Ivi*: 48-50, fino alla formula sintetica: «La musica per me continua a essere un tram per portare in giro le parole» (92).

⁵ Con stringente motivazione ufficiale: «for having created new poetic expressions within the great American song tradition».

⁶ Cfr. Giuffrida, Bigoni 1997: 13-14.

dissociato dalla Lira neanche una volta immortalato nel cielo delle costellazioni estive⁷? Dopotutto la drammatica vicenda che lo lega a Euridice chiama in causa, almeno da Virgilio in avanti, la relazione fra l'autore e il cuore stesso del movimento poetico⁸. E tuttavia, anche volgendo lo sguardo verso considerazioni inquadrabili entro la cornice di una prospettiva storica, la faccenda resta spinosa, complessa e fondamentalmente irrisolta⁹. In fondo la 'canzone' – con riferimento, stavolta, alla più antica e prestigiosa forma metrica della lirica italiana – serba nel nome il ricordo di un antico vincolo, di derivazione provenzale, che la riconduce alla melodia e al canto (e così la 'ballata', il 'madrigale' etc.), ragion per cui gli studiosi ancora discutono sulle prime cause, e la successiva evoluzione, di un (presunto) allontanamento che avrebbe finito per imporre uno steccato divisorio fra poesia e musica.

Giova rammentare quanto giustamente osservato dal dantista Roberto Mercuri a proposito della fase iniziale dell'ascesa del monte Purgatorio, quando Dante «s'imbatte in Casella, Belacqua e Sordello, incontri che costituiscono un'unità funzionale» (1992: 275). La messa in scena, scandita in tre momenti logicamente connessi, consente all'autore di ragionare sulla personale concezione d'amore, che supera con tutta evidenza quella stilnovistica, e quindi in generale sulla forma canzone quale tradizionale veicolo atto a dispiegare una nuova poetica. Ebbene, in questo contesto «Casella rappresenta il canto, Belacqua la musica, le due componenti della canzone; la terza componente, il testo, è rappresentata da Sordello» (*Ivi*: 276). Fin dal 1300 qualcuno si era reso conto che, per la 'stima' di un oggetto così complesso, considerato alla nostra altezza cronologica peculiarmente letterario, avere a disposizione la competenza

⁷ In alcune varianti del mito il cantore Orfeo, dopo essere stato smembrato dalle menadi, è difatti proiettato nella volta celeste in corrispondenza della costellazione del Cigno, accanto a quella della Lira.

⁸ Cfr. Cannas 2004.

⁹ Un'evoluzione prospettica di cui De André pareva avere piena consapevolezza quando affermava, in un'intervista del 1974: «Io invece non considero la canzone un'arte minore: Orfeo parlava con la lira, Pindaro con la cetra, Cecco Angiolieri aveva degli 'uditori' perché s'esprimeva accompagnandosi col liuto» (citata in Sassi, Pistarini 2008: 141).

di un musicista, di un maestro di canto e di un critico letterario potesse comportare il beneficio di un'analisi più raffinata.

Preferirei considerarmi un cantautore

Certamente scrivere una poesia è un esercizio tecnicamente diverso dal comporre una canzonetta – come lo è vergare un sonetto rispetto alla concezione di un poema epico cavalleresco in ottave, oppure una canzone libera alla maniera di Leopardi o, semplicemente, *Mattina* di Giuseppe Ungaretti.

De André dal canto suo, interrogato sull'opportunità di considerare se stesso un poeta con tutti i crismi e gli oneri del caso, in una rara e abbondantemente citata intervista televisiva rispose:

Benedetto Croce diceva che fino all'età di diciotto anni tutti scrivono poesie, dai diciotto anni in poi rimangono a scriverle due categorie di persone: i poeti e i cretini... e quindi io precauzionalmente preferirei considerarmi un cantautore.

E di seguito chiariva sui termini di una possibile distinzione:

e per quanto riguarda l'ipotesi di differenza fra canzone e poesia io non ho mai pensato che esistessero arti maggiori o arti minori, casomai artisti maggiori e artisti minori, quindi, se si deve parlare di differenza fra poesia e canzone, credo che la si dovrebbe ricercare soprattutto in dati tecnici¹⁰.

¹⁰ Cfr. l'intervista a Fabrizio De André realizzata da Vincenzo Mollica per «Tg1 Sette» del 1989, compresa nel cofanetto Einaudi insieme alla raccolta di tutte le canzoni (De André 1999) e poi in Fondazione Fabrizio De André 2011 (*L'anarchia*). Nelle carte private troviamo una significativa variazione in coda: «Allora, io mi sono rifugiato prudentemente nella canzone che, in quanto forma d'arte mista, mi consente scappatoie non indifferenti, là dove manca l'esuberanza creativa» (De André 2016: 50). D'altra parte, Ezio Alberione (1997: 95) ritiene che la canzone deandreiana sia «un deposito e un miscelatore di generi, stili, tradizioni. È lirica, epica, gnomica. E, proseguendo di questo passo, tragedia, commedia, elegia, dramma, satira».

Fatto sta che nel nostro mondo – nel quale imperversa quella «colla acustica senza la quale non sapete se siete vivi o morti»¹¹, come scriveva Italo Calvino, a sua volta autore di un piccolo canzoniere – l'ampia circolazione di versi è legata di preferenza alla simbiosi con lo spartito musicale; inoltre la canzonetta è una delle poche forme che nella sua veste testuale venga imparata a memoria (anche quando il testo non è in italiano) senza bisogno di istigazioni scolastiche o di suggestioni didattiche¹². Aiuta senza dubbio la scansione di ritornelli facilmente orecchiabili che vengono reiterati a volte struggentemente: tuttavia sarebbe fuorviante fissare l'attenzione sull'ossessione del tormentone clonabile che costituisce la colonna sonora di stagioni musicali usa e getta. A voler approfondire, si finisce inevitabilmente per proporre criteri che distinguano la canzone commerciale, di facile e rapido consumo, da una produzione di maggior spessore testuale e sonoro che non disdegni il richiamo e (perché no?) persino la cannibalizzazione di modelli illustri. In *Apocalittici e integrati*, introducendo il discorso relativo alla canzone colta – contrapposibile a quella 'gastronomica' –, Umberto Eco faceva riferimento a «musicisti che cantano canzoni in cui le parole contano e si stanno a sentire» (1964: 280); in particolare si soffermava su quegli autori che non elaborano esclusivamente attorno a tematiche sentimentali, e comunque non compongono per astratto, ma circoscrivendo il movimento amoroso gli conferiscono uno sfondo anche socialmente tangibile: essi prendono spunto volentieri dalla satira politica e finiscono per restituire una 'canzone civile', trattando quei problemi che sono avvertiti da una coscienza storica.

Dalla Francia, patria degli *chansonniers* e di studi più strutturati nel tempo, nella sua monografia dedicata alla canzone nell'ambito della cultura italiana Jean Guichard afferma che la «chanson est sans doute la plus 'politique' des formes artistiques, celle qui traduit le mieux les

¹¹ Rimando al libro *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche* (1968), e allo specifico de *Il cielo di pietra* – racconto che peraltro costituisce una riscrittura del mito di Orfeo.

¹² È noto che gli appassionati delle canzoni di Fabrizio De André apprendono con insospettabile dedizione anche i testi vergati in genovese o gallurese.

rapports de pouvoir économiques et politiques, les inégalités sociales [...] les grands problèmes qu'a dû affronter la société italienne» (1999: 14). Cionondimeno, essa non può ridursi a una funzione di strumento propagandistico di un potere costituito o a vantaggio di una parte politica; ciò che la definisce e ne assicura il successo è, in ultima istanza, la sua specifica natura estetica:

on ne peut donc en juger à partir de ce qu'ils disent (dans leurs textes) du politique, mais seulement à partir de critères plus complexes, commandés par un respect de leur forme spécifique, textuelle, musicale, vocale et théâtrale, – c'est à dire aussi de leur forme de rapport à un public donné.

C'est pourquoi la tentation 'politique' se conjugue toujours en fin de compte avec la tentation 'poétique' (*Ivi*: 14-15).

Dare spazio in maniera preponderante all'aspetto 'politico' vorrebbe dire privilegiare esclusivamente il messaggio testuale, il contenuto verbale di cui la musica non rappresenterebbe altro che la forma, secondo una dicotomia ancora troppo comunemente praticata. In realtà la trama melodica, così come l'interpretazione vocale, il più delle volte aggiunge delle informazioni che le parole non fornivano o soltanto alludevano, e in tal senso può sciogliere l'ambiguità del contenuto facendosi essa stessa portatrice di significato.

Viceversa, cedere al 'poetico' comporterebbe una riduzione della canzone alle sue qualità esclusivamente letterarie: «c'est juger la chanson à l'une de critères applicables à la poésie, oubliant tous les autres éléments qui la composent: autre entreprise qui aura toujours pour conséquence de renvoyer la chanson dans le domaine des arts 'mineurs', de la sous-culture» (*Ivi*: 15).

Nell'ottica assunta da Guichard, la canzone italiana d'autore interagisce con entrambe le dimensioni, nel tentativo di affermarsi come forma d'arte specifica, in una sintesi dove non è difficile scoprire la traccia che riconduce alle fonti: fonti che sono di volta in volta popolari, melodrammatiche e straniere; poetiche, letterarie o politiche. Non si tratta

(ovviamente) di optare per la musica leggera contemporanea contro la letteratura tradizionale,

de troquer Dante, Pétrarque, Boccace et le Tasse contre Guccini, Conte, Branduardi et Ciampi; ce n'est pas les uns ou les autres, c'est les uns et les autres. Les auteurs du passé éclairent nos auteurs de chansons d'aujourd'hui; mais prendre à bras le corps la chanson qui se fait maintenant est une bonne façon de maintenir vivante la production ancienne et de la faire revivre pour nos contemporains (*Ibidem*).

La modernità non prende sostanza dalla volontà di rinnegare il passato, ma scaturisce da una rilettura permanente che si fonda sulla considerazione della realtà presente: «il n'est pas passéiste de se consacrer à Dante, le passéisme est de s'y consacrer en méprisant ou en ignorant Guccini».

Se i versi che circolano con maggiore diffusione sono legati alla forma canzone, e se è importante valutare criticamente il livello delle composizioni più mature – nella dissoluzione della formula stereotipata cui esse danno adito – non per questo si deve per forza relegare in una posizione banalizzante la canzone disimpegnata. Lo stesso Guichard cita un'intervista («L'Espresso» del 3 novembre 1985) in cui De André, da un punto di vista ancora una volta più estetico che sociologico, condannava gli equivoci che in passato lo avevano condizionato fino a considerare benevolmente un brutto componimento d'impatto civile, e magari a sottovalutare una prodigiosa filastrocca apparentemente votata a una totale spensieratezza. Un ignobile pregiudizio pseudoculturale impedisce di comprendere (scriveva Fabrizio De André) che *Scacchi e tarocchi* (di Francesco De Gregori, 1985) e *Papaveri e papere* (interpretata da Nilla Pizzi al festival di Sanremo del 1952) sono due canzoni belle ciascuna a suo modo. È una scelta di campo che non stupisce, se comparata con quanto rilevano Romano Giuffrida e Bruno Bigoni (1997: 43-44) a proposito delle idealità compositive che stanno alla base del canzoniere deandreiiano: «una poetica che ha quasi sempre avuto nella semplicità espressiva la sua forza, e che rispondeva così, ancora una volta (ma forse inconsapevolmente) alle

indicazioni di Tolstoj». I due fanno riferimento a un testo specifico (*Che cos'è l'arte?* del 1897) di cui riportano un brano illuminante:

L'artista del futuro capirà che inventare una favola, una canzone commovente, una filastrocca [...] e disegnare un'immagine capace di allietare decine di generazioni o milioni di bambini e di adulti è immensamente più importante e fecondo che non scrivere un romanzo o una sinfonia, o dipingere un quadro in grado di distrarre per un po' di tempo qualche persona delle classi ricche per poi essere dimenticato per sempre.

Per completezza d'informazione, va rilevato che quando De André compone una filastrocca, precisamente un *Girotondo* (*Tutti morimmo a stento*), e con un linguaggio all'apparenza semplice, poiché sapientemente levigato, fa cantare dei bambini – il coro s'intreccia, quasi in 'rinfaccio', con la voce dell'autore fino a che non ne apprende il sarcasmo – racconta di un aeroplano il quale scarica un ordigno così potente da sfigurare il volto dell'intero pianeta.

Distillare il ricordo perfetto

Ci sono qualità cardinali che definiscono l'opera di Fabrizio De André, al di là del rifiuto degli abusati stereotipi e della lacerazione anche violenta del luogo comune: in cambio viene offerto uno spazio, appositamente concepito per *anime salve*, per 'spiriti solitari', che deriva dallo sforzo di accorciare la distanza fra reale e ideale ed è dunque decisamente più confortante. Uno spazio (poetico appunto) che si ricava a partire da un moto di opposizione.

Evita il banale scioglimento di una vicenda d'amore per consegnarle (centrando le coordinate fissate da Eco) uno sfondo concreto, fortemente evocativo o comunque dotato di grande intensità e vivezza, anche e forse soprattutto nella proposizione della figura femminile: si pensi a *Jamín-a*, a *Bocca di Rosa*, a quella Maria che diventa assoluta protagonista ne *La buona novella* o ancora a *La canzone di Barbara*. La concretezza delle figure deriva

sovente da una precisa scelta di 'inquadratura': la sensualità di Jamina, per esempio, ha forme per nulla vaghe proprio in quanto la sua presenza è mediata dallo sguardo del 'narratore' (inaffidabile, poiché direttamente implicato nell'avventura erotica) che la suscita – e la suscita nel momento stesso in cui reclama la sua apparizione. Come Bocca di rosa si manifestava ai nostri sensi attraverso lo sguardo stupefatto degli abitanti (e delle comari) di Sant'Ilario, così la sua versione aggiornata – connotata da un marcato realismo espressivo – ci appare come il riflesso abbacinante delle voglie smaniose dell'amante.

Viceversa, il racconto cantato può possedere virtù trasfiguranti, che è poi un altro dei cardini su cui fa perno la poetica dell'autore de *La canzone di Marinella*. Cito non a caso il titolo che diede la celebrità a De André (mercé la magia canora di Mina nell'interpretazione del 1967, ovvero tre anni dopo la prima incisione). Nella realtà, come lo stesso autore ha spiegato in più d'una occasione, Marinella era una giovanissima prostituta aggredita e scaraventata nel fiume Tanaro (o nella Bormida) dal suo assassino. L'arte le ha tessuto un'altra esistenza («ma un Re senza corona e senza scorta / bussò tre volte un giorno alla tua porta»¹³), ricca di trasporto e sospesa nella scoperta dell'amore: il tutto descritto in un linguaggio fiabesco che l'autore dichiara esplicitamente di aver mutuato da Italo Calvino¹⁴. La violenza viene così riassorbita e tradotta nel dramma quasi banale (ma altrettanto crudele) di un incidente («nel fiume, chissà come, scivolavi / e lui che non ti volle creder morta / bussò cent'anni ancora alla tua porta»). La riscrittura, rivisitazione di un trafiletto di giornale, è come il «vento» che piega gli avvenimenti e crea l'opportunità per la quale Marinella è condotta dal fiume, dove annegò la prostituta, all'universo della poesia («sopra una stella»). Dimensione letteraria e tensione utopica – intesa come opportunità di creare e forgiare un luogo alternativo alle miserie del presente – partecipano di uno stesso discorso che è urgente

¹³ Da qui in avanti per i testi delle canzoni si fa riferimento a De André 1999; eventuali refusi sono stati emendati attraverso il confronto con i libretti che accompagnano la pubblicazione degli album – ma soprattutto attraverso l'ascolto di quanto effettivamente cantato nelle versioni registrate in studio.

¹⁴ Cfr. in proposito l'intervista realizzata da Marco Mei nel gennaio del 1982 contenuta in Fondazione De André 2011, cap. 3: *Le donne*.

modulare in maniera credibile. Non a caso la canzone afferma a mo' di prologo, imponendosi come la variante che contesti gli sbrigativi referti della cronaca e le verità ufficiali: «Questa di Marinella è la storia vera». Cionondimeno, quanto appartiene al mondo della finzione sembra destinato a vivere, nel contatto stridente con la realtà che gli scorre accanto, «solo un giorno come le rose». Si tratta di uno degli elementi tematici portanti:

Il punto in cui cultura medievale e filosofia del Novecento si incontrano, nella canzone di De André, è la frequentazione del tema della morte. La morte, heideggerianamente, è la possibilità più certa dell'uomo: in quanto *proprium* della vita, dovrebbe essere il principio che ridimensiona la insensata cura de' mortali.

Il canto 'sepolcrale' di questo epigono di Ugo Foscolo risponde tanto al bisogno di recuperare, di non disperdere e vanificare l'esistenza di chi è morto (canzone-monumento), quanto a un principio di esemplarità che interpella la coscienza di chi vive *hic et nunc* (canzone-monimento). La Morte assume talora i tratti 'trionfali' di certe figurazioni medievali, talvolta i caratteri di una Pietà che maternamente accoglie i diseredati della vita, altre volte i contorni di una *vanitas* barocca, sospesa tra *horror vacui*, *memento mori*, *cupio dissolvi* (Alberione 1997: 99).

Occorre, dunque, non dissipare l'esperienza e il dolore di chi ha vissuto, concedendo la ribalta alle «vittime di questo mondo» (*La città vecchia*, 1965). Per un verso De André ribadisce un movimento cruciale cui tende la propria scrittura, di cui s'è già dato conto:

È forse vero che le mie canzoni migliori sono quelle che raccontano una storia, una vicenda. Ma è forse anche giusto dire che il fatto narrativo è spesso un alibi, una scusa per puntare l'obiettivo sul livello di comportamento dei personaggi che danno vita alla vicenda (De André 2016: 28).

D'altro canto, attraverso il racconto formulato in terza persona, o direttamente dalle voci dei personaggi, De André tende a recuperare il

momento che definisce la stagione della vita (e li riaccosta alla morte) dilatando con scrupolosa cura il cuore della loro esistenza – quel centro di gravità verso cui inesorabilmente la memoria precipita via via rallentando. Pensiamo all'album *Non al denaro non all'amore né al cielo* (1971), in cui l'artista genovese riprende piuttosto liberamente – poiché in realtà espande, rispetto al modello, il mondo interiore dei protagonisti – una ristretta cerchia di poesie dall'opera *Spoon River Anthology* di Edgar Lee Masters. De André, insieme al co-autore Giuseppe Bentivoglio, conserva quello che Pavese definì il violento e sicuro gesto dell'autore americano, che riduceva le storie umane a un volontario avvenimento imposto sulle deviazioni. Lo spazio assoluto di un episodio che dura pochi istanti, poche battute, e però racchiude l'emblema, a volte l'anelito estremo di un'esistenza: si tratta in definitiva di distillare il ricordo perfetto.

Nella galleria dei personaggi troviamo *Un chimico*, il quale entra in scena dichiarandosi materialisticamente persuaso del buon funzionamento delle leggi che legano gli elementi chimici in modo predicibile (morirà tuttavia per «un esperimento sbagliato») e indisponibile all'imprevedibilità dei sentimenti che vincolano le donne e gli uomini: tuttavia, mediante un rapido flashback veniamo ricondotti a una vaga immagine femminile – custodita gelosamente nello scrigno degli inconfessabili aneliti giovanili – da cui trapela l'ipotesi di una 'deviazione' che dà adito a uno stato d'animo contraddittorio («Primavera non bussa, lei entra sicura [...] / ha le labbra di carne, i capelli di grano / che paura, che voglia che ti prenda per mano»). Ancora, in *Un giudice*, abbiamo il caso di un «nano» che persegue con indefessa pertinacia una volontà di riscatto da riversare su quegli uomini che da sempre lo avevano schernito – fino a quando lo vediamo assiso sulla cattedra del tribunale, giudice vendicativo e inderogabile («e di affidarli al boia / fu un piacere del tutto mio, / prima di genuflettermi / nell'ora dell'addio / non conoscendo affatto / la statura di Dio»). La quotidianità di *Un malato di cuore* è di nuovo condizionata dal limite fisico, eppure il protagonista celebra tutta l'intensità della propria vita sentimentale nell'istante fatale – che a livello testuale si estende quasi quanto il corpo di versi dedicato a un'intera parabola di vita – in cui bacia la donna dalle «cosce color madreperla» («Ma che la baciai questo sì lo

ricordo / col cuore ormai sulle labbra, / ma che la baciai, per Dio, sì lo ricordo, / e il mio cuore le restò sulle labbra»).

Anche al di fuori dell'esperienza legata alle rivisitazioni¹⁵ degli 'epitaffi', tratti dall'*Antologia di Spoon River*, troviamo una teoria di componimenti allestiti con la stessa strategia narrativa, orientata a concentrare un'esistenza in poche, decisive battute – vista anche la canonica manciata di minuti che dura una canzone. *La guerra di Piero* (1964) racconta l'umana compassione e lo stupore di un giovane soldato nell'incrociare il suo nemico, che gli assomiglia tanto da poter essere assunto, in termini di teoria letteraria, come suo doppio speculare. Mentre cammina con il fardello dell'«anima in spalle», Piero sorprende «in fondo alla valle» un uomo che aveva il suo «stesso identico umore / ma la divisa di un altro colore». Riconosce se stesso¹⁶, la propria riluttanza, nelle ambigue sembianze del suo antagonista e, perfettamente immedesimato, commette un grave azzardo 'usandogli premura' e mostrando compassione¹⁷: in breve, esita a uccidere. L'altro (che non ha tempo di riflettere, questa l'unica differenza) si volta, lo vede e, impaurito, spara. La scena cruciale viene sapientemente dilatata mediante l'artificio poetico della duplicazione quasi identica della strofa¹⁸: mentre ci immerge nel flusso di coscienza del protagonista, l'autore ispessisce il momento della morte. La struttura ad 'anello' della canzone, tipica della prima produzione deandreiiana, faceva sì che l'ascoltatore venisse informato fin da principio sulla sorte del protagonista: la prolessi «Dormi sepolto in un campo di

¹⁵ Certamente non si può parlare di semplici traduzioni: anche a una lettura superficiale salta subito all'occhio, per il numero dei versi, che le canzoni hanno uno sviluppo maggiore rispetto all'ipotesto: nella maggior parte dei casi a tale esondazione testuale corrisponde, come accennavo, un sondaggio più approfondito dei moti dell'animo.

¹⁶ Atteggiamento fuori dalle regole d'ingaggio in ogni conflitto dove, di norma, «Quando l'uomo incontra se stesso [...] non si riconosce» (De André 2016: 68).

¹⁷ Compassione è parola chiave nella poetica deandreiiana: cfr. in particolare la chiusa dell'ultimo capitolo.

¹⁸ «Cadesti a terra senza un lamento / e ti accorgesti in un solo momento che il tempo non ti sarebbe bastato / a chieder perdono per ogni peccato. // Cadesti a terra senza un lamento / e ti accorgesti in un solo momento / che la tua vita finiva quel giorno / e non ci sarebbe stato ritorno».

grano» in incipit, reiterata in epilogo, inquadra di fatto la vicenda di Piero in una cornice d'ineluttabilità – senza mistificazioni, poiché ogni soldato semplice sbattuto in prima linea è destinato alla morte con pochi margini d'errore.

Come si accennava, nel canzoniere questa tendenza alla sintesi può trovare espressione nelle forme e nei generi più vari. Esemplarmente, *Maria nella bottega di un falegname* (*La buona novella*, 1970) si sviluppa in forma di dialogo a partire dalle domande che la madre di Gesù rivolge all'uomo che sta costruendo le tre croci del Calvario, con l'intervento di una terza voce corale che commenta quanto succede – alla maniera della tragedia antica – ed espande l'eco della vicenda di Cristo, il martellio del falegname, quei suoni funesti verso un orizzonte più vasto che chiama in causa l'intero corpo della città (Gerusalemme). Il trattamento riservato ai legni, che paiono serbare l'impronta di supplizi passati, prefigura l'imminente epilogo:

Mio martello non colpisce,
pialla mia non taglia
per foggiare gambe nuove
a chi le offrì in battaglia,
ma tre croci, due per chi
disertò per rubare,
la più grande per chi guerra
insegnò a disertare.

Ha già compreso la verità, Maria, quando chiede al falegname «quali volti sbiancheranno» sopra quelle croci: ogni colpo di martello, ripercuotendosi anche a livello sonoro, misura il tempo¹⁹ della passione e

¹⁹ «Il ritmo cadenzato del martello e della pialla, ridondante quando evocato anche nel testo ('den den', 'fren fren') assume un ruolo centrale, fonico e simbolico [...]. Il falegname scandisce i rintocchi inquietanti del tempo, mentre costruisce tre croci, la più grande delle quali – rivela a Maria – è destinata a chi insegnò a disertare le guerre. De André ricollega così uno dei motivi caratterizzanti del Sessantotto, quale il pacifismo, al messaggio rivoluzionario di Gesù, la cui identità, insieme a quella dei due ladroni, è svelata simmetricamente nella seconda battuta del falegname. Le ore scorrono inesorabili – sembrano ammonire i colpi sempre più incalzanti che si risolvono

morte del figlio – ma anche dei due ladroni e di tutti gli altri ‘poveri cristi’ che verranno sacrificati, come altrettanti capri espiatori, da poteri incidentali a beneficio assoluto di un Dio che possa essere «temuto e lodato»²⁰.

Al di là del suo specifico valore allegorico²¹, in *Se ti tagliassero a pezzetti* (*L’Indiano*, 1981) il destino della figura femminile – evocata precedentemente dalla voce narrante in versi sensuali che davano conto di una relazione sentimentale mai sopita – è appena accennato e, proprio a partire da questa zona d’ombra o ‘mancanza di informazioni’, chiama in causa il discernimento dell’ascoltatore, implicato nella costruzione del senso:

T’ho incrociata alla stazione
che inseguivi il tuo profumo
presa in trappola da un tailleur grigio fumo
i giornali in una mano e nell’altra il tuo destino
camminavi fianco a fianco al tuo assassino.

È talmente concentrato il pianto di un padre per il suo bambino – «tumore dolce e benigno / [...] spremuto nell’afa umida / dell’estate» straziato come selvaggina dai «soldati cani arrabbiati» – che la voce individuale esplose e assurge a lamento di un’intera città «che brucia», Sidone (*Sidún* in *Creuza de mä*²², 1984), un intero popolo imprigionato entro un orizzonte di devastazione:

e doppu u feru in gua i feru d’ä prixún
e ’nte ferie a semensa velenusa d’ä depurtaziún
perché de nostru da a ciânua a u meü

nell’accordo finale – e ben presto le ferite inferte nel legno passeranno, quasi per *ipallage*, ai tre condannati» (Ala 2021).

²⁰ Cfr. il brano che chiude il concept album *La buona novella*, ovvero *Laudate hominem*.

²¹ La protagonista è difatti «signora libertà, signorina fantasia [o anarchia]» – ma su questo aspetto ritorneremo nel quarto capitolo.

²² L’album, com’è noto, nasce dalla collaborazione con Mauro Pagani.

nu peua ciû cresce aerbu ni spica ni figgeü²³.

Ma il resoconto può anche farsi divertito, come nella 'novella' di *Sinàn Capudàn Pascià*, nome acquisito dal marinaio Cicala, il quale narra in prima persona l'episodio critico ma da ultimo propizio in virtù del quale rovescia la sua misera condizione esistenziale, da prigioniero dei Mori a Gran Visir e Serraschiere del Sultano:

e questa a l'è a me stöia
e t'ä veuggiu cuntâ
'n po' primma ch'à vegiàia
a me peste 'ntu murtâ [...]
E suttu u timun du gran cäru
c'u muru 'nte 'n broddu de färu
'na neutte ch'u freidu u te morde
u te giàscia u te spûa e u te remorde
e u Bey assettòu u pensa ä Mecca
e u vedde ë Urí 'nsce 'na secca
ghe giu u timùn a lebecciu
sarvàndughe a vitta e u sciabeccu²⁴.

In verità non si tratta semplicemente di un colpo di fortuna: Cicala raddrizza la sorte applicando a un caso concreto la sua lungimiranza da marinaio, adattamento alle alterne condizioni del vivere che, in conclusione, s'incarna nel 'motto' stringente e sarcastico o finanche caustico. Una delle modalità, quella peculiarmente aforistica, della scrittura di De André: «E digli a chi mi chiama rinnegato / che a tutte le

²³ La traduzione è dello stesso De André: «e dopo il ferro in gola i ferri della prigione / e nelle ferite il seme velenoso della deportazione / perché di nostro dalla pianura al molo / non possa più crescere albero né spiga né figlio».

²⁴ «e questa è la mia storia / e te la voglio raccontare / un po' prima che la vecchiaia / mi pesti nel mortaio [...] E sotto il timone del gran carro / con la faccia in un brodo di farro / una notte che il freddo ti morde / ti mastica ti sputa e ti rimorde / e il Bey seduto pensa alla Mecca / e vede le Urí su una secca / gli giro il timone a libeccio / salvandogli la vita e lo sciabecco».

ricchezze all'argento e all'oro / Sinàn ha concesso di luccicare al sole / bestemmiando Maometto al posto del Signore».

Se, in definitiva, occorre dar conto di ciò che è veramente discriminante, la canzone è la forma in cui lo spazio (della scrittura) e il tempo (dell'ascolto) possono condensarsi fino a produrre un solo oggetto di una nitidezza senza pari. Sotto questo aspetto, il canzoniere è un laboratorio la cui cifra peculiare consiste nel 'levare': il 'Faber' De André, facendo incontrare racconto breve e verso poetico²⁵, per sua stessa ammissione sottraendo materia, produce immagini persistenti per la loro efficacia icastica – un carruggio ricavato apposta perché lo spettatore indugi ad ascoltare.

Cionondimeno una strategia complementare, che può per esempio ricollocare la singola esperienza entro una visione corale, determina l'allestimento degli album nella fisionomia del 'concept'. Ovvero, da *Tutti morimmo a stento* (1968) fino all'ultimo disco di inediti (*Anime salve*, 1996), la modalità compositiva privilegiata da Fabrizio De André, il quale tendeva a imbastire attraverso le singole canzoni – che tuttavia continuano a essere, per la quasi totalità, autoconclusive – un discorso più ampio. *La buona novella* (1970) e *Storia di un impiegato* (1973) sono tra i casi più emblematici di lavori in cui le canzoni si dispongono come i tasselli di un mosaico, al punto che l'autore può progettare il disco alla stregua di un 'fonoromanzo' (termine che prendo in prestito da Caparezza, il quale lo ha coniato a proposito del concept *Le dimensioni del mio caos*, 2008). Da un certo momento in poi l'autore, senza rinunciare a rifinire col cesello ogni singolo

²⁵ Quella del racconto breve e del verso sono, secondo il Calvino delle *Lezioni americane* (per la precisione *Rapidità*), due dimensioni comunicative che condividono la «ricerca d'un'espressione necessaria, unica, densa, concisa, memorabile. È difficile mantenere questo tipo di tensione in opere molto lunghe [...]. Certo la lunghezza o la brevità del testo sono criteri esteriori, ma io parlo d'una particolare densità che, anche se può essere raggiunta pure in narrazioni di largo respiro, ha comunque la sua misura nella singola pagina» (1995: 671).

elemento, sentiva evidentemente il bisogno di esprimersi attraverso una narrazione dal respiro più ampio²⁶.

Scritture centrifughe

Altri possono essere i percorsi rintracciabili dentro il canzoniere di Fabrizio De André: in primo piano ancora una volta la sua capacità di farsi testimone del proprio tempo registrando le vicende di personaggi spesso ai margini della società – diseredati e sconfitti, matti e blasfemi insieme a improbabili guerriglieri, ladruncoli e prostitute – fino a trasfigurarle, come si è visto, per attingere a un'altra dimensione che è proiezione estrema di un alto sentire politico. Come ebbe a scrivere lo stesso autore nelle sue carte 'private':

Siccome non esiste un De André politico diverso da un De André morale, che a sua volta si distingue da un De André artista, il risultato dei miei lavori è sempre stato un compendio di queste categorie della mia personalità; in alcuni casi avrà prevalso la fantasia, in altri il moralismo, in altri casi ancora l'attenzione al lato sociale e politico, ma non credo mai disgiunti l'uno dall'altro (De André 2016: 128).

Da una simile prospettiva, il ricorso alle lingue minoritarie è fondamentale risorsa espressiva, in grado di creare un effetto dissonante/straniante nel momento in cui contraddice il rumore di fondo del villaggio globale. Il dialetto rivendica spazi inesplorati, ovvero riaffiora all'improvviso – come da una memoria primigenia capillarmente diffusa, mai sopita – e si sovrappone, incrina o contamina il linguaggio istituzionale e prevaricante dei centri di potere: un'ipotesi centrifuga

²⁶ In altri termini, il «frammento-canzone di De André è luogo di rottura e di ricomposizione, di *kaos* e di *kosmos*. E non solo perché la frequente scelta del *concept* rispondea una logica 'organico'-organizzativa dei singoli pezzi [...] Forse il canzoniere di De André potrebbe essere letto come una Bibbia cantata, *summa* di testi (*tà biblía*) in(ter)dipendenti [...] La canzone di De André è frammento non solo come parte di un tutto, ma in quanto codice genetico, palinsesto e micro-cosmo» (Alberione 1997: 92-93).

rispetto alla cristallizzazione dei rapporti di forza all'interno della società 'stretta'. Da esigenze analoghe deriva peraltro l'attenzione per i testi apocriefi – da intendersi tanto nel senso di libri inautentici quanto in quello di testi nascosti, segreti: in entrambi i casi c'è un'autorità, politica, culturale o religiosa, che li ha occultati oppure esclusi dal canone. Ogni apocrifo è un testo che può potenzialmente mettere in crisi le ricostruzioni promulgate dai documenti ufficiali: travisando, le loro pagine finiscono per riportare alla luce verità dimenticate. Si pensi, ancora, all'album *La buona novella* – allestito a partire dai vangeli non vidimati dall'apparato ecclesiastico – il quale rende funzionale la classica bipartizione lato A / lato B²⁷ con una cesura temporale che contrappone drammaticamente l'ipotesi rivoluzionaria, lievitante nel ventre di Maria²⁸, alla sua annichilazione da parte del Potere – la morte in croce del 'rivoluzionario'.

Il cantautore sardo-genovese scrive in dialetto come risposta alla crisi e alla svalutazione dei segni e delle parole, che non riescono più ad afferrare la realtà, ma è altrettanto abile a trasformare in canto un linguaggio straziato e profetico – l'idioma stesso della crisi – in quel capolavoro che è *La domenica delle salme* (sul quale avremo modo di tornare). L'ascoltatore/lettore, che è indotto a vagare per la metropoli fumosa²⁹ implosa per intima corruzione, si sofferma anche lui a seguire (fra voci dissonanti) il corteo funebre che scorta il cadavere di Utopia. La sequenza di immagini, susseguendosi le une alle altre come se venissero ghermite in volo dall'occhio di un «pettirosso da combattimento», è interrotta da una dura apostrofe, indirizzata contro quegli artisti

²⁷ Come sovente accade nei concept di De André: cfr. *Non al denaro non all'amore né al cielo* (lato A: il gruppo dei personaggi invidiosi; lato B: gli uomini di scienza); o *Le nuvole* (lato A: canzoni in italiano che esprimono la parte del potere; lato B: canzoni in dialetto che esprimono la parte del popolo).

²⁸ «di quel segreto che si svela / quando lievita il ventre» (*Il ritorno di Giuseppe*).

²⁹ La quale mi riporta alla mente un illustre precedente di spazio distopico, ovvero la città di Acchiappa-citrulli: in un certo senso, le «galline rimaste senza cresta e senza bargigli» stanno alla Firenze di Collodi come le «salme», i morti viventi, stanno alla Milano cantata da De André. Il burattino Pinocchio verrà di lì a poco effettivamente evocato nel testo.

'degradati', figura dell'intellettuale³⁰, che avevano cantato «sui trampoli e in ginocchio / coi pianoforti a tracolla vestiti da Pinocchio» e che si erano genuflessi al cospetto dell'establishment esibendosi «per i longobardi e per i centralisti / per l'Amazzonia e per la pecunia»:

La domenica delle salme
nessuno si fece male
tutti a seguire il feretro
del defunto ideale

e sarebbe forse rilevante domandarsi 'tutti chi?' Stiamo per assistere al pasto degli sciacalli, oppure a sfilare è un corteo di zombi che celebrano la passione, risibile morte e funesta resurrezione di se stessi? O forse una simile processione è abbastanza variegata da comprenderci «quasi tutti quanti, maschi, femmine e cantanti» (*Ottocento* sempre nell'album *Le nuvole*, 1990)? Come nel giorno del giudizio, il tempo della Storia si cristallizza in una logica ultramondana (e precisamente infernale) senza alcuna speranza di redenzione. Morta Utopia, sembra non esserci più spazio per un progetto umano che non sia terrificante:

la domenica delle salme
si sentiva cantare
quant'è bella giovinezza
non vogliamo più invecchiare.
[...]
La domenica delle salme
gli addetti alla nostalgia
accompagnarono tra i flauti
il cadavere di Utopia

³⁰ E tuttavia il 'cantautore' è proposto per altro verso come figura antitetica a quella dell'intellettuale: «Gli artisti, maledizione! Un intellettuale integrato, poverino, io lo capisco: è uno che legge dentro le righe e capisce quello che succede molto più degli altri. Capisco che se non è artista, se non riesce a trasformare quello che capisce in qualcosa d'altro che arriva ancora meglio, deve integrarsi: l'artista è un anticorpo che la società si crea contro il potere. Se si integrano gli artisti, ce l'abbiamo nel culo!» (De André 2016: 8).

la domenica delle salme
fu una domenica come tante
il giorno dopo c'erano i segni
di una pace terrificante.

Se l'Italia del potere politico intralazzato col mondo degli affari, in bilico fra gli sbrilluccicanti anni Ottanta e un futuro già malamente ipotecato, si apprestava con una fretta che desta sospetto a celebrare il funerale degli ideali, Fabrizio De André non rinunciava a indicare una direzione ostinatamente contraria³¹. E, rispondendo in un'intervista a chi gli domandava notizie su Utopia, nell'anno della caduta del muro di Berlino rilanciava: «un uomo senza utopia, senza sogno, senza ideali, vale a dire senza passioni, senza slanci, beh sarebbe un mostruoso animale fatto semplicemente d'istinto e di raziocinio, una specie di cinghiale laureato in matematica pura»³².

³¹ Fosse anche solo «per consegnare alla morte una goccia di splendore» (*Smisurata preghiera*, in *Anime salve*).

³² Cfr. l'intervista a Fabrizio De André realizzata da Vincenzo Mollica – e vedi in proposito la nota 10.

Appunti per un (piccolo) canzoniere 'eretico': il magistero di Italo Calvino¹

Alzati che sta passando la canzone popolare
se c'è qualcosa da dire ancora, ce lo dirà
se c'è qualcosa da capire ancora, ce lo dirà
se c'è qualcosa da chiarire ancora, ce lo dirà
se c'è qualcosa da cantare ancora, si capirà

(Ivano Fossati, *La canzone popolare*, 1992)

Il culto del 'genio' può fomentare l'equivoco – che è un abbaglio – per cui l'opera di una grande personalità artistica è non solo del tutto autosufficiente ma, in quanto tale, è pure astraibile dal proprio contesto di riferimento (culturale, letterario, storico etc.), spogliata anche delle sue molteplici attitudini o inclinazioni intertestuali, senza che ciò ne pregiudichi sostanzialmente una piena e soddisfacente comprensione. Giova invece considerare l'ipotesi per cui nulla si crei (e nulla si distrugga) ma tutto si trasformi anche nell'universo della finzione – d'altronde, con la consueta dose di sarcasmo e autoironia che lo contraddistingueva, lo stesso Fabrizio De André annotava:

Non solo sono stato influenzato ma sono arrivato spesso all'imitazione, all'emulazione quasi copiativa di svariati artisti [...]. Trovo d'altra parte un discreto alibi a questa mia tendenza all'emulazione in ciò che disse Salvador Dalí quando affermò, grossomodo, che Dante Alighieri, copiando le apocalissi apocrife, divenne Dante Alighieri; che Shakespeare divenne Shakespeare prendendo cospicuo spunto dal teatro inglese del '400 e che

¹ Rielaborazione e aggiornamento del saggio apparso in Artico, Mazzini 2017, con il titolo *Appunti per un canzoniere 'eretico' del Novecento: Italo Calvino*.

Gianfranco Rosi, non copiando o non prendendo spunti da nessuno, non diventò mai un cazzo di nessuno (De André 2016: 132-133).

Per misurare il potere attrattivo di un modello basterebbe far riferimento al magistero dell'anarchico Georges Brassens (e degli *chansonniers* francesi in generale), a partire dal celebre aneddoto dei dischi galeotti che il padre Giuseppe regalò a un giovanissimo Fabrizio, per approdare alle molteplici e ben documentate relazioni intertestuali, tra le quali un gruppo significativo di traduzioni e rivisitazioni².

Dopodiché, proprio perché non si tratta di un fenomeno isolato, sarebbe proficuo inquadrare la parabola artistica di De André entro quel fenomeno complesso e variegato cui a volte si cerca di dare un ordine teorico appoggiandosi al termine, un po' sgraziato eppure didascalicamente efficace, di 'cantautorato'. Ma a loro volta nemmeno i cantautori – una moltitudine, in effetti, visto che, almeno in astratto, si va da Domenico Modugno a Gigi D'Alessio – rappresentano un'imponderabile epifania. Su Wikipedia, alla voce 'Cantacronache', campeggia una citazione di Umberto Eco, ritagliata da Straniero e Rovello (2008: 8), che con laconica adeguatezza dà conto della stagione che fiorì sul finire degli anni Cinquanta, la quale precedette quella più duratura dei cantautori:

Se non ci fossero stati i Cantacronache e quindi se non ci fosse stata anche l'azione poi prolungata, oltre che dai Cantacronache, da Michele L. Straniero, la storia della canzone italiana sarebbe stata diversa. Poi, Michele non è stato famoso come De André o Guccini, ma dietro questa rivoluzione c'è stata l'opera di Michele: questo vorrei ricordare.

Il termine 'Cantacronache' sottende l'ambizioso progetto intrapreso da un gruppo eterogeneo di artisti e intellettuali, musicisti e letterati (ma

² Esiste in merito una vasta bibliografia: rimando almeno al saggio di Cordara 2007 che offre una significativa panoramica sui rapporti intertestuali fra l'opera di Brassens e il canzoniere deandreiiano.

non solo) costituitosi a Torino intorno al 1957 con la finalità di dare nuova linfa – innervandola cioè con le istanze sociali, culturali e politiche pertinenti anche la stretta attualità – alla forma canzone, che all’epoca era intesa dai più alla stregua di una stagionata starlettina che periodicamente dava sfoggio di sé al festival di Sanremo. Ai fondatori Sergio Liberovici e Michele L. Straniero vanno sicuramente aggiunti i nomi di Fausto Amodei, Emilio Jona, Giorgio De Maria, Margot, senza ovviamente trascurare le collaborazioni ‘esterne’ di scrittori del calibro di Gianni Rodari, Franco Fortini e direi soprattutto (per la parte che ci interessa, trattandosi di una delle letture predilette da Fabrizio De André) Italo Calvino. L’eredità che ha lasciato il gruppo di Cantacronache, ai più avvertiti e consapevoli esponenti della canzone d’autore, consiste di fatto nell’elaborazione di un programma di politica culturale che inaugurava una nuova modalità e inusitate opportunità di intrecciare musica e parole in direzione non conforme alla «canzone gastronomica» (per citare ancora l’Umberto Eco di *Apocalittici e integrati*) ovvero al prodotto usa e getta concepito per una stagione da trascorrere all’insegna dell’evasione³. Se l’obiettivo del gruppo poteva essere sinteticamente individuato nell’aspirazione a traslare la «dimensione epica della ballata popolare» in un «moderno contesto urbano» (Ferrari 2011: 43), occorre fare i conti con la questione della scollatura fra la cosiddetta ‘cultura alta’ – il cui codice espressivo di riferimento era la lingua letteraria connotante i prodotti più elitari della poesia contemporanea – e la ‘cultura bassa’, che poi era uno spazio tanto incorporeo quanto disomogeneo nel quale si poteva confinare anche la canzonetta tradizionale. A distanza di qualche lustro, lo stesso Fabrizio De André ebbe significativamente modo di dichiarare in proposito: «Sciascia diceva che la canzone, per essere utile, deve essere scritta da un uomo di cultura che sappia, però, esprimersi in maniera popolare» (cfr. Fasoli 1999: 68-69). La strategia messa in atto da Cantacronache, non sempre coronata dal successo, si orientava appunto a colmare il divario ma al contempo tendeva a rivendicare uno spazio di contestazione sociale.

³ Uno degli slogan di riferimento di Cantacronache era appunto «evadere dall’evasione».

Si pensi alla tradizionale 'ballata storica', come modulazione polifonica e visione sociale collettiva (Ferrari 2011), che alimentava porzioni rilevanti nella vasta compagine della canzone popolare: esisteva in effetti un patrimonio da riattualizzare, ben anteriore al fascismo e di chiara matrice anarchica e socialista – o allignante nella cultura materiale contadina declinata sia maschile sia al femminile. Il gruppo di Cantacronache guardava agli *chansonniers* francesi e all'esperienza di Bertold Brecht e Kurt Weill in Germania, ma senza perdere di vista i repertori canori delle mondine, o quelli degli operai che occuparono le fabbriche durante il biennio rosso.

In primo luogo, si agisce in effetti sul piano dei contenuti: l'intreccio sentimentale – che costituiva l'ossessione monotematica dei motivi sanremesi – non viene scartato a priori ma acquista uno sfondo problematico e socialmente concreto, e proprio in virtù della sua riconosciuta appetibilità viene plasmato come un cavallo di Troia per entrare nella cittadella murata del conformismo. Tuttavia è il ventaglio inedito degli argomenti che sparpaglia le carte e apre a nuove opportunità sul tavolo da gioco.

La vena antimilitarista e il contributo di Italo Calvino

Ancora fresco dell'esperienza partigiana, fin dalla metà degli anni Quaranta Italo Calvino rimproverava alla nostra tradizione letteraria una inconsistente vena antimilitarista, accusandola di propagandare invece una versione edulcorata, se non addirittura beatificante, delle varie campagne belliche otto-novecentesche:

Quanto alla letteratura antimilitarista, è notevole che mentre in paesi militaristi al cento per cento come la Germania, e proprio in periodi di militarismo esasperato, nasca una narrativa che va da Remarque ad Arnold Zweig e a Wiechert, in Italia da De Amicis a Paolo Monelli l'esercito continui a essere considerato dagli scrittori come qualcosa di molto 'carino' (Calvino 1946; Barengi 1995: 2117–2118).

Un decennio dopo, quando ancora non erano sopite le speranze e la progettualità messe in campo dal movimento della Resistenza, che la realtà di un'Italia diseguale, disumanizzata dai processi di industrializzazione selvaggia incentivanti il culto dei consumi a tutti i costi, pareva voler dissipare, Cantacronache metteva a segno la prima 'uscita' pubblica in occasione

del corteo della CGIL del primo maggio 1958: sull'esempio di esperienze agitprop tedesche, il gruppo percorre il corteo con un furgone, diffondendo con un altoparlante [...] tre canzoni incise su di un acetato a 78 giri (Bermani 1993: 82–83).

Tra queste spicca un brano, *Dove vola l'avvoltoio*, il cui testo di esplicita impronta antimilitarista porta la firma di Calvino. Nel bel mezzo del corteo si distribuivano i fogli dove erano trascritte le canzoni: non bastava un ascolto distratto, evidentemente, se erano soprattutto le parole che dovevano 'farsi sentire'.

Normalmente, quando un'avanguardia vuole contestare una visione del mondo e la sua diretta emanazione culturale, in primo luogo delegittima le forme e i codici attraverso i quali quel mondo si esprime. Non è questo il caso, se consideriamo che la strategia propugnata dal manifesto di Cantacronache innesca sì una volontà di 'processare' la canzonetta italiana, soppesata quasi alla stregua di una futile erede della romanza melodrammatica, ma agisce poi mediante la pratica dell'emulazione: adottando cioè un linguaggio piano e facilmente accessibile, forme metriche già collaudate e consolidate e una melodia capace di catturare l'ascoltatore anche sul piano del coinvolgimento emotivo. Entro una cornice tutto sommato rassicurante, si voleva insomma agevolare la formazione di una nuova coscienza scavando in profondità, nella convinzione che poteva essere più dirompente un giudizio critico o una parola d'ordine coagulati in un ritornello – peraltro facilmente memorizzabile e dunque propagabile ben oltre i limiti entro i quali si (auto)confinava la cultura 'alta' – di quanto non lo fosse un comizio o un manifesto politico (Jona, Straniero 1995: 25). Come spiega il nome-

manifesto, modulato a partire da una suggestione poetica che chiama in causa l'epopea dei cantastorie, l'intento è effettivamente quello di cantare la realtà. La generazione successiva, che in una significativa concatenazione logico-causale verrà definita 'scuola dei cantautori', preciserà nel tempo con una buona dose di malizia la relazione parodica che si instaura non tanto con una tradizione poetica quanto con il piano frammentario degli eventi della contemporaneità⁴.

La partita si giocava all'epoca fra ideale, come distillato della spinta propulsiva resistenziale, e reale, compromesso dal boom economico che piegava la compagine sociale all'effimero e all'apparenza; fra rivoluzione e disillusione. Entro questo spazio conflittuale si colloca il piccolo 'canzoniere' di Calvino⁵, rispetto al quale va opportunamente considerato come l'interesse per la musica si inserisca

in una volontà di cercare collaborazioni e contaminazioni della letteratura con altre forme espressive, confermata dai trattamenti e sceneggiature cinematografiche, dai testi ispirati alle arti figurative e dalle opere teatrali giovanili. Come se in Calvino l'idea della specificità della parola letteraria si accompagnasse sempre alla fiducia nella sua duttilità (Falchetto 1995: 247).

Meno convincente l'ipotesi che lo scrittore-artigiano, paroliere a vantaggio di testi che possano circolare in veste musicale, sia una figura nettamente distinta (seppure complementare) da quella dell'intellettuale impegnato nella battaglia delle idee. Se i testimoni concordano nel ricordare l'entusiasmo che spronava Calvino, quando si cimentava nell'impresa di scrivere canzoni (e le cantava poi con impostazione baritonale), forse il fervore era alimentato dalla piena cognizione dei

⁴ Relazione parodica maturata infine all'ombra di un disincanto: quando l'arricchito borghese di *Ottocento*, nel concept album capolavoro di De André *Le nuvole* (1990), esordisce con l'anacronistica invocazione «Cantami di questo tempo», la dichiarazione d'intenti cede il passo alla manifesta anti-eroicità che trasuda dall'orizzonte degli eventi.

⁵ «Il piccolo canzoniere di Calvino descrive una società in marcia verso il boom industriale ed il benessere, insidiata da una perdita di vitalità e di memoria» (Falchetto 1995: 249).

vantaggi cui dava adito la canzone sul piano della comunicazione. E proprio in virtù di quei caratteri distintivi che vivranno una coerente evoluzione nella successiva elaborazione teorica calviniana: quando troveranno una definitiva sistemazione i principi guida della scrittura dell'autore, ovvero la chiarezza, l'evidenza e la rapidità. È pure probabile che Calvino avesse individuato nella ipotetica figura dell'Ascoltatore (di canzoni) una variante degna di nota del Lettore – forse pedagogicamente orientata ma altrettanto responsabile nella ri-costruzione del testo:

Italo amava molto le canzoni in genere [...] perché nelle canzoni si capiscono tutte le parole [...] e la musica di una canzone sostiene e rinforza, con mezzi assai semplici, quello che le parole, anch'esse necessariamente semplici, dicono già in maniera esplicita (Berio 1988: 115–116)⁶.

Un'attenzione tutta 'letteraria', quella per la forma canzone, che risale in verità alla stagione (1949) nella quale Calvino era ancora convinto non solo che la letteratura potesse forgiare le coscienze civili, ma addirittura dare un suo specifico contributo al cambiamento del mondo – che la parola poetica avesse in definitiva facoltà salvifiche. L'alba è ancora una volta la Resistenza:

Un fatto significativo è che i risultati già raggiunti dalla letteratura della Resistenza, li abbiamo in opere di poca mole, poesie e racconti, sicché il libro letterario più rappresentativo della Resistenza non potrebb'essere altro che un'antologia. Si direbbe che siano la canzone partigiana e la storia partigiana raccontata, i due prodotti poetici di tradizione popolare e orale, che abbian dato vita e linfa ai migliori di questi componimenti (ora in Calvino 1995: 1494)⁷.

⁶ Da notare che, sempre secondo la testimonianza di Berio, per Calvino «i diversi livelli di realtà del testo e della musica» mantenevano nella canzone «una loro riconoscibile autonomia».

⁷ Se la letteratura nel nostro paese aveva perso il suo ufficio 'desanctisiano' di specchio della «coscienza morale e civile della nazione», era proprio la Resistenza a riattivare il circuito affinché si tornasse a evocare una letteratura nazionale, nell'accezione moderna di «letteratura delle grandi masse nazionali attive». Non a caso

E proprio attraverso la parola cantata si esprime non di rado l'apprendista partigiano Pin, il piccolo protagonista de *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), per attirare l'attenzione degli 'adulti' – una delle modalità mimetiche dell'oralità messe in atto dall'autore all'insegna di una feconda continuità fra tradizione e innovazione:

La canzone rappresentando un modo di relazionarsi indica un momento collettivo, un confronto generazionale ed è una forma tipica della Resistenza, mettendo in scena esperienze di lotta, di guerra, di prigionia che documentano una passione politica collettiva narrata con un nuovo linguaggio. Calvino attraverso le canzoni esprime un realismo ottenuto con un linguaggio orale acquisito nella sua esperienza resistenziale e nella sua esperienza di lettore (Di Nicola 2001: 107)⁸.

Il partigiano Santiago⁹ aveva appena deposto le armi, e lo scrittore – che pensava di aver combattuto non solo (e non tanto) per cacciare i nazifascisti, ma per disporre le fondamenta sulle quali edificare una società migliore – già rendeva manifesta la sua posizione ideologica in quelle pagine del 1946 nelle quali considerava come le origini della letteratura antimilitarista si confondessero con le scaturigini stesse della poesia, a partire da Omero

o meglio, non lui, ma quegli oscuri soldati greci che nelle notti di sentinella crearono quei miti cui egli doveva dare forma di poema. Cos'è infatti l'*Odissea*? È il mito del ritorno a casa, nato nei lunghi anni di 'naja' dai soldati portati a combattere lontano, dalle loro

il discorso verrà chiuso, da Calvino, con la figura di Gramsci che aveva «aperto una lunga via» (Calvino 1995: 1500).

⁸ Di Nicola dà conto di un'intertestualità che si alimenta attraverso il repertorio documentaristico di una memoria sociale collettiva, in nome di una poetica dell'immediatezza e della spontaneità. Tema centrale la «libertà – nostalgicamente descritta come perdita e insieme desiderio – che si accompagna all'alternativa della morte» (Di Nicola 2001, 108).

⁹ Il nome di battaglia scelto da Calvino.

preoccupazioni di come faranno a tornare, finita la guerra, dalla paura che li assale nei loro sogni, di non riuscire a tornare mai, di strani ostacoli che sorgono sul loro cammino. È la storia degli otto settembre, *l'Odissea*, la storia di tutti gli otto settembre della Storia (ora in Calvino 1995: 2118).

In un certo senso, la canzone può essere inquadrata come una modalità narrativa che, non diversamente dalla fiaba, fa il verso con efficace aderenza espressiva all'oralità, che è poi la prima condizione necessaria alla circolazione di una novella. Il cantastorie è d'altronde, all'interno della poetica calviniana, una figura-emblema: circostanza fortunata quella «per condizione di civiltà o di genio individuale, in cui il poeta è cantore 'diretto' di tutta una società o un'epoca» (1948, ora in Calvino 1995: 1486). Credo sia significativa la concordanza, d'intenti e di prospettiva, con quanto Fabrizio De André appuntava a proposito del proprio mestiere:

Noi cantastorie andiamo in giro sollevando la polvere dai fatti memorabili. Cerchiamo di farne mito, leggenda (abbiamo, a differenza dei giornalisti, la licenza di stravolgere) e, se ci riusciamo davvero, possiamo diventare Omero. Se non ci riusciamo per niente andiamo a comprare i giornali (De André 2016: 181-182).

I nuclei tematici del piccolo canzoniere

Un decennio dopo Calvino, il quale aveva già affrontato una serie di prove letterariamente qualificanti e, di conseguenza, il giudizio di pubblico e critica, imbastisce il suo piccolo canzoniere scandito tematicamente da Amore, Guerra e Morte che agiscono (contrapponendosi le ragioni della vita alla pervasività delle due 'allete') in un contesto compromesso dalla deriva del capitalismo, il quale ha codificato la propria liturgia entro le coordinate del liberismo e del consumismo.

Sono le stesse linee di forza, dall'ampio spettro simbolico, che conferiranno uno spessore problematico al (più vasto) canzoniere di De

André (cfr. Guichard 2007). C'è ancora l'amore, come nella 'canzonetta gastronomica', ma non più declinato secondo il paradigma abusato della schermaglia fra innamorati che prevede ruoli stereotipati per la donna e per l'uomo. Come si accennava, la vicenda sentimentale è consegnata a uno sfondo concreto e le difficoltà del ménage domestico prendono risalto a partire dalle reali condizioni di vita della classe operaia. È quanto accade in *Canzone triste*¹⁰, da ricondurre evidentemente al racconto *L'avventura di due sposi* scritto nello stesso anno (1958). Se, come insegnano le *Lezioni americane*, la *short story* è già per Calvino il risultato di una sottrazione, ovvero un'operazione che trae sostanza dal levare materia, in questo caso il racconto canonico, che prenderebbe corpo dalla muta lettura, viene condensato entro uno schema metricamente conchiuso¹¹ che implica un ascolto di pochi minuti. Il risultato finale è uno striminzito romanzo che si sviluppa nel volgere di poche sequenze emblematiche. Sotto questo aspetto, narratologicamente pregnante, va rilevato come Calvino proponga un modello compositivo funzionale: non pochi fra gli esponenti della stagione del cantautorato (e in particolare, come abbiamo visto, Fabrizio De André¹²) saranno in primo luogo, e si autodefiniranno con

¹⁰ Calvino si dedicò specificamente a scrivere canzoni fra il 1958 e il 1960 (cfr. Calvino 1994: III: 1275 – a questa edizione è utile fare riferimento per le informazioni relative alla genesi e pubblicazione delle singole canzoni, e da qui riprendo tutti i versi che verranno citati più avanti). In *Canzone triste, Dove vola l'avvoltoio, Oltre il ponte, Il padrone del mondo* la musica è di Sergio Liberovici; *Sul verde fiume Po* è musicata da Fiorenzo Carpi, *Turin-la-nuit o Rome by night* da Piero Santi e *La tigre* da Mario Peragallo.

¹¹ La già citata (cfr. capitolo 1, nota 25) dichiarazione di poetica suggellata in *Rapidità* (*Lezioni americane*) è destinata a illuminare retrospettivamente tutto l'arco della produzione calviniana, in qualunque codice abbia trovato una piena espressione: «Sono convinto che scrivere prosa non dovrebbe essere diverso dallo scrivere poesia; in entrambi i casi è ricerca d'un'espressione necessaria, unica, densa, concisa, memorabile» (Calvino 1995: 671).

¹² Il quale rappresenta forse il caso più clamoroso, anche per la fortunata circostanza per cui l'attenzione da parte della critica si coniuga, come raramente accade, al gradimento di un pubblico piuttosto variegato. Occorre tuttavia evitare le semplificazioni eccessive: quando per esempio De André lavora con Ivano Fossati (fra i più 'lirici', se contempliamo l'ampia schiera dei cantautori) il risultato finale è un album (*Anime salve*, 1996) che fa della pluralità di linguaggi, registri e generi il proprio valore aggiunto.

matura consapevolezza (a prescindere dal modello ispiratore) narratori in versi o artigiani abili nell'intagliare storie.

I due coniugi di *Canzone triste*, stranieri a se stessi, possono incrociare le loro traiettorie quotidiane per qualche fugace momento (il tempo di un caffè) sul far del giorno, quando lo sposo rientra a casa una volta concluso il turno in fabbrica e la compagna, a sua volta, abbandona il focolare domestico per intraprendere il proprio: è stata giustamente evocata, in proposito, la leggenda resa celebre dal film *Ladyhawke* (1985, per la regia di Richard Donner), se non fosse che la forzata scissione della coppia non è determinata dalla maledizione di un alto prelado lascivo, ma dipende dall'ossessivo ritmo di lavoro imposto dal sistema produttivo industriale. L'amore è un baluardo costantemente insidiato dalle prevaricazioni imposte sistematicamente dai gruppi dominanti, e infatti nel piccolo canzoniere gli si affianca antitetivamente il tema della guerra, declinato ovviamente in chiave antimilitarista.

Come ho scritto poc'anzi, prima d'impugnare la penna Calvino aveva imbracciato il fucile nella speranza di dare il suo contributo a una vera e propria palingenesi sociale, sogno che era parso plausibile a un'intera generazione di scrittori¹³ e dileguatosi troppo presto fra le macerie (non solo quelle materiali) del dopoguerra: *Oltre il ponte* è espressamente motivata dall'impellente pulsione etico-civile di tramandare la memoria dei valori resistenziali alle nuove generazioni, le quali, nei versi dell'incipit, s'incarnano vividamente nelle sembianze di una giovane interlocutrice dalle «guance di pesca».

Un discorso più articolato merita la canzone più famosa del gruppo di Cantacronache, *Dove vola l'avvoltoio*, per il testo di Calvino e le musiche di Liberovici. Mentre attraversa la successione delle strofe, il volatile abitualmente svolazzante sui cumuli dei cadaveri allude al termine ultimo della guerra, in ogni tempo e in ogni luogo, e dunque è metonimicamente

¹³ Come lo stesso De André: onnipresente, in un'estesa moltitudine di siti internet, la citazione dell'intervista in cui il cantautore dichiarava: «ebbi ben presto abbastanza chiaro che il mio lavoro doveva camminare su due binari: l'ansia per una giustizia sociale che ancora non esiste, e l'illusione di poter partecipare, in qualche modo, a un cambiamento del mondo. La seconda si è sbriciolata ben presto, la prima rimane» (in Romana 1991: 44).

figura della morte. Eppure il brano fin dall'esordio apre alla speranza di un mondo che finalmente ripudia la guerra: «Un giorno nel mondo finita fu l'ultima guerra, / il cupo cannone si tacque e più non sparò». Tutti i personaggi, siano essi reali o virtuali, protagonisti collettivi o prosopopee, scacciano l'avvoltoio e rigettano di conseguenza il maleficio che il suo modo di volteggiare ineluttabilmente proietta sulla terra¹⁴, come ossessivamente ribadisce il ritornello «avvoltoio vola via, / vola via dalla terra mia, / che è la terra dell'amor». Tale è la presa di posizione della 'Madre', la quale rispedisce al mittente quei proclami che propagandano cerimoniosamente la guerra come nobile ufficio al servizio della patria: i figli vuole affidarli «a una bella fidanzata / che li porti nel suo letto / non li mando più a ammazzar». Affiorano qui con particolare nettezza le due linee di forza in opposizione: da una parte l'Amore, dall'altra la Guerra che genera la Morte – la quale, dal canto suo, sconfessa i buoni propositi degli uffici stampa al soldo degli interventisti di turno. E mentre un popolo intero, affamato di riscatto, rivendica una rigenerazione della coscienza nazionale (sono i 'Tedeschi' che non vogliono «mangiar più fango, / odio e piombo nelle guerre, pane e case in terra altrui / non vogliamo più rubar»), con effetto straniante i versi del 'Fiume' – portavoce di una natura violentata dagli umani consorzi – contemplano pacificati come finalmente

Nella limpida corrente
ora scendon carpe e trote
non più i corpi dei soldati
che la fanno insanguinar.

Per inciso, sono i versi ai quali farà esplicito riferimento, qualche anno dopo (1964), Fabrizio De André ne *La guerra di Piero*

lungo le sponde del mio torrente
voglio che scorrano i lucci argentati,
non più i cadaveri dei soldati

¹⁴ Tutti tranne un manipolo di uomini, rappresentante la connivenza fra i più loschi interessi del potere politico e di quello economico, che «delle guerre [...] aveva il rimpianto».

portati in braccio dalla corrente

Essi rivelano, oltretutto una prima traccia di relazione intertestuale, anche una piena sintonia d'intenti: l'orrido aspetto di un'ogni guerra (i «corpi / cadaveri») messo al servizio di una visione che, suggerendo un'ipotesi di divenire, dovrebbe rinfrancare lo spirito umano riconnettendolo alla natura vivificatrice¹⁵.

Persino l'«Uranio» rifiuta le attenzioni del rapace, perché la sua «forza nucleare» per questa volta «farà andare [l'uomo] sulla Luna» – immagine, poetica per eccellenza, messa al servizio del progresso della conoscenza e delle opportunità¹⁶ – e «non deflagrerà infuocata / distruggendo le città». Nell'oscillazione vertiginosa, che separa l'impresa della Luna finalmente conquistata dall'incubo della bomba come apocalisse del genere umano, si palesa, con tutta evidenza, la dicotomia fra la spinta utopica che motiva la scrittura calviniana e l'ombra distopica che deriva dall'intrusione del reale contesto storico.

Sul verde fiume Po è invece il brano che riesce a coniugare il messaggio politicamente più dirimente con la levità di una filastrocca¹⁷ – altra formula che attecchirà dando frutto anche nel più vasto canzoniere deandreiiano¹⁸.

¹⁵ E tuttavia, in De André la tragedia consiste proprio nell'evidenza per cui il soldato muore «di maggio», al culmine della sua primavera/giovinezza.

¹⁶ Quasi dieci anni più tardi (1967) Calvino scriveva, a proposito della 'conquista' della Luna, in risposta a una lettera di Anna Maria Ortese: «Quel che m'interessa invece è tutto ciò che è appropriazione vera dello spazio e degli oggetti celesti, cioè *conoscenza*: uscita dal nostro quadro limitato e certamente ingannevole, definizione d'un rapporto tra noi e l'universo extraumano [...] Chi ama la luna davvero non si contenta di contemplarla come un'immagine convenzionale, vuole entrare in un rapporto più stretto con lei, vuole vedere *di più*» (Calvino 1995: 227).

¹⁷ Nelle *Lezioni americane* (com'è noto pubblicate postume) Calvino annotava «La tecnica della narrazione orale nella tradizione popolare risponde a criteri di funzionalità: trascura i dettagli che non servono ma insiste sulle ripetizioni, per esempio quando la fiaba consiste in una serie di ostacoli da superare. Il piacere infantile d'ascoltare storie sta anche nell'attesa di ciò che si ripete: situazioni, frasi, formule. Come nelle poesie e nelle canzoni le rime scandiscono il ritmo, così nelle narrazioni in prosa ci sono avvenimenti che rimano tra loro» (*Rapidità*, ora in Calvino 1995: 660).

¹⁸ Ne parlerò nell'ultimo capitolo a proposito di *Girotondo*.

L'articolazione delle strofe scandisce l'evoluzione storica dei gruppi umani a partire da una micro-società felice, fondata sul possesso collettivo dei beni («Eravamo in sette [...] quel che è mio era anche tuo, / e nessuno diceva di no»), fino alla 'scoperta' – fortuita¹⁹ e come tale non necessaria – della proprietà privata: in un'ossessiva (auto)rivendicazione («Il secondo pescò un pesce grigio / con un gran zampillo in bocca. / “È petrolio! È a me che tocca!” / Miliardario diventò») essa giustifica e istituzionalizza così gli apparati bellici come i più artificiosi vincoli sociali. La chiusa finale ribadisce, con una netta scelta di campo, l'opzione non conformistica della voce 'narrante', che diventa il canto iconoclastico dell'ultimo 'resistente' («Eravamo in sette, in sette, / a pescar sul fiume Po, / ero il solo ad esser felice, / e gli altri sei non so. // Senza moglie, senza piatti / senza rate, senza gatti, senza inchino né comando / senza dove e senza quando»). Filosofia di vita che ritroveremo, in un certo senso aggiornata, nell'unica voce che faccia eccezione entro la galleria dei personaggi che De André riprese dall'*Antologia di Spoon River* nel 1971: Jones il suonatore si distingue proprio perché non concesse «mai un pensiero / non al denaro, non all'amore né al cielo» (da cui il titolo dell'intero concept album).

La «cosa barbara e assoggettatrice per eccellenza»

In definitiva, per Calvino la scrittura delle canzoni non costituisce un momento di disimpegno, ma al contrario un'affermazione di piena responsabilità intellettuale che può contemplare, come s'è visto, anche l'opportunità d'impiegare forme e moduli espressivi destinati a coinvolgere un pubblico più ampio ed eterogeneo di quello che tradizionalmente legge libri. D'altra parte, non sarebbe di alcun giovamento, per cogliere la molteplicità e complessità dei livelli messi in gioco dalla scrittura calviniana, marcare un'assai discutibile soluzione di continuità fra l'autore che vergherà il suo capolavoro nelle pagine de *Le città invisibili*, e l'artigiano che per un paio d'anni ha forgiato canzoni, ovvero testi da suscitare in musica. Come è possibile arguire, peraltro,

¹⁹ Per quanto, fuori dalla cornice finzionale, storicamente in atto.

dall'elaborazione delle pagine saggistico-teoriche che sempre accompagnano la vena creativa dell'autore, in quel tipico esondare di dati, riferimenti e invenzioni che definisce il complesso dell'opera calviniana come un unico corpo organico. Le riflessioni dedicate alle «invasioni barbariche», redatte nel 1961-1962 (Calvino 1995: 96-97) a ridosso dell'esperienza di Cantacronache, confermano il disincanto di un autore che, mentre guarda al proprio tempo, e osserva la compagine sociale entro cui si trova a operare, comprende che essa funziona come un sistema i cui equilibri possono essere compromessi per effetto di forze per certi aspetti imperscrutabili, le quali agiscono su uno scacchiere sempre più vasto ed economicamente orientato. In virtù di un approccio che mira a dispiegare una visione d'insieme, ma procedendo attraverso un continuo slittamento dei piani tematici e ideologici – il politico, il sociale, addirittura il sentimentale fino, di nuovo, all'evocazione della bomba distruttrice – Calvino palesa ancora una volta l'antinomia fra Amore e Guerra (o Morte) che è l'incompatibilità produttiva per cui Utopia si trova a fronteggiare le macerie dell'Apocalisse:

stiamo vivendo al tempo delle invasioni barbariche. È inutile che vi guardiate intorno cercando di identificare i barbari in qualche categoria di persone [...] Sono gli oggetti che abbiamo creduto di possedere e che ci possiedono; sono lo sviluppo produttivo che doveva essere al nostro servizio e di cui stiamo diventando schiavi; sono i mezzi di diffusione del nostro pensiero che cercano di impedirci di continuare a pensare; sono l'abbondanza dei beni che non ci dà l'agio del benessere ma l'ansia del consumo forzato; sono la febbre edilizia che sta imponendo un volto mostruoso a tutti i luoghi che ci erano cari; sono la finta pienezza delle nostre giornate in cui amicizie affetti amori appassiscono come piante senz'aria e in cui si spegne sul nascere ogni colloquio [...] l'elenco delle cose barbare e assoggettatrici non può culminare che con l'evocazione di quella che tutte le comprende, le simboleggia e le vanifica, la cosa barbara e

assoggettatrice per eccellenza, la bomba che può porre fine alla storia umana²⁰.

²⁰ «La nostra spinta è stata a entrare nella storia, a spingersi dentro questo mondo della civiltà industriale, ad accettarlo per poterlo trasformare e guidare. Le nostre scelte nel campo delle idee filosofiche, morali, politiche, estetiche sono sempre state compiute in vista d'una trasformazione di questo mondo da irrazionale in razionale, da assoggettatore e 'alienante' in sottoposto alla nostra volontà, strumento della libertà umana» (Calvino 1995: 99).

Dai diamanti non nasce niente, dal letame un gelsomino¹

L'avvenire è la sola trascendenza per gli
uomini senza Dio
(Fabrizio De André, *I diari*)

C'è proprio bisogno di dire quanto siano
degne d'un uomo sciocco e insensato
certe cose che la maggioranza ammira,
come la toga, la porpora, l'oro, la mitra e
roba del genere?
(Leon Battista Alberti, *Momo o del
principe*)

Ho chiuso il precedente capitolo evocando, per bocca di Calvino, lo spettro della grande bomba: più avanti, nell'ultimo capitolo, proporrò qualche considerazione sui versi di *Girotondo* (*Tutti morimmo a stento*, 1968) e vedremo quale aspetto assuma nel canzoniere deandriano l'ipotesi, così diffusa in quegli anni, della fine del mondo come conseguenza della devastazione atomica.

È intanto possibile abbozzare un rapido resoconto che focalizzi i momenti salienti del possibile magistero calviniano rispetto al canzoniere di Fabrizio De André. Il dialogo a distanza prende abbrivio almeno dalla palese relazione intertestuale fra *Dove vola l'avvoltoio* e *La guerra di Piero* e si sostanzia delle esplicite dichiarazioni di De André concernenti la matrice

¹ Rielaborazione e aggiornamento del saggio apparso nel volume *Abitare. Approcci interdisciplinari e nuove prospettive*, a cura di L. Boi, A. Cannas, L. Vargiu, La biblioteca di Medea, 1, UNICApres, <https://ojs.unica.it/index.php/medea/article/view/4644>.



fiabesca che nutre il tessuto testuale de *La canzone di Marinella*, che viene fatta derivare proprio dalla scrittura calviniana – è quasi un automatismo pensare allora alla trilogia de *I nostri antenati* (1952-59) e soprattutto alle *Fiabe italiane* (1956).

La consapevolezza delle risorse della forma ‘canzone’ – in relazione alle aspettative del pubblico (di un pubblico più vasto) e in accordo con una specifica ‘responsabilità sociale’² – corrobora le linee tematiche impostate sulla relazione antinomica per cui Amore fronteggia Guerra e Morte: la contrapposizione difatti innerva le rispettive opere in forma di canzone e tuttavia la tensione etica e sociale (politica in ultima istanza) sempre si accompagna alla riflessione dedicata alla veste che quei contenuti sfoggiano per risultare ad un tempo godibili e funzionali. Mi riferisco al trattamento poetico della parola, che è anche un discorso concernente il tempo che va dedicato alla levigazione di ogni singolo vocabolo. Dalle carte ‘private’, raccolte nei *Diari*, emerge una dichiarazione d’intenti che pare il precipitato di una lezione calviniana dedicata alla leggerezza:

Certe volte, la maggior parte delle volte, tutte le volte, per quanto mi riguarda, il raggiungimento dell’obiettivo è inconciliabile con una data di consegna: l’obiettivo, quello che a me sembra essere il bello, non è conseguibile a priori perché a priori non è ottenibile. È un libero creare una parola leggera che dica tutto col peso di niente e che ci sembri vera (De André 2016: 16).

In verità tutta l’opera del cantautore si nutre di relazioni intertestuali che appartengono alle tipologie più varie, dalla citazione distorta alla parodia, dalla traduzione alla libera rivisitazione – e come si è visto non si

² Come il cantautore ha sottolineato in più di una circostanza («Le canzoni servono a formare una coscienza [...] Cantare, credo che sia un ultimo grido di libertà. Forse il più serio. Scrivere canzoni sta diventando una responsabilità sociale, ma se ne sono accorti in pochi», De André 2016: 187): operando in piena autonomia De André elabora un pacchetto di considerazioni teoriche, di cui ho dato conto nel primo capitolo, che non sono poi così distanti da quanto ho rilevato a proposito del ‘piccolo’ canzoniere calviniano e, più in generale, dell’esperienza e delle direttrici culturali di Cantacronache.

tratta solo del concepimento di singole canzoni ma dell'allestimento di interi album: consideriamo anche solo il rapporto fra *Non al denaro non all'amore né al cielo* e la *Spoon River Anthology*, cui abbiamo fatto cenno in precedenza; o la natura apocrifia de *La buona novella*. E che dire ancora del ruolo che riveste l'opera dello scrittore colombiano Álvaro Mutis se rapportato al cuore pulsante dell'album *Anime salve*? La genesi di buona parte delle canzoni di Fabrizio De André alligna su un terreno che è peculiarmente letterario.

Ribadito il concetto cardinale, ora vorrei soffermarmi su un possibile modello condiviso (anche se indipendentemente l'uno dall'altro), il quale costituisce un prezioso ipotesto che ritengo possa aver arricchito il tessuto filosofico e ideologico delle opere di Fabrizio De André e Italo Calvino.

Il letame e i diamanti: da *Via del campo* (Volume 1) a *Bersabea* (*Le città invisibili*)

C'è una canzone di Fabrizio De André che resta scolpita nella memoria dell'ascoltatore per il fatto che dischiude in explicit i versi (probabilmente) più noti di tutto il canzoniere, distillati come fossero l'aforisma di un 'filosofo popolare'³: «dai diamanti non nasce niente / dal letame nascono i fior». In *Via del campo* (Volume 1, 1967) fra i carruggi di Genova si muove una graziosa bambina/puttana, una stessa esclusiva creatura⁴ riproposta in tre quadri – la protagonista è in effetti riconoscibile a partire dagli occhi grandi e verdi che a tratti si velano di grigio, poiché riflettono il 'palcoscenico' nel quale si deve concedere a chiunque venga con la 'voglia d'amarla'. Il brusco irrompere della realtà è marcato dalla rimodulazione dei registri linguistici:

³ Per riprendere la formula proposta da Guichard 2007.

⁴ Mi convince meno – per quanto sia anch'essa legittimamente fondata sugli elementi testuali (è il vantaggio che deriva dalla polisemia del linguaggio poetico) – la lettura secondo la quale nelle prime strofe si muoverebbero personaggi femminili distinti (almeno due, la prostituta e la bambina). Per quanto riguarda la genesi della veste musicale, e il fondamentale contributo di Enzo Jannacci, cfr. Pistarini 2010: 53.

Via del Campo c'è una graziosa
gli occhi grandi color di foglia
tutta notte sta sulla soglia
vende a tutti la stessa rosa.

Via del Campo c'è una bambina
con le labbra color rugiada
gli occhi grigi come la strada
nascon fiori dove cammina.

Via del Campo c'è una puttana
gli occhi grandi color di foglia
se di amarla ti vien la voglia
basta prenderla per la mano.

E c'è la Bersabea⁵ (*Le città invisibili*, 1972) di Italo Calvino, città una e trina, reale e fantasmatica, invisibile e tangibile ad un tempo, la quale manifesta un anelito sospeso fra i diamanti e i rottami. Cos'hanno in comune la *città vecchia* e la *città invisibile*, a parte l'evidenza per la quale i brani son stati pubblicati nello stesso lustro, o ancora il loro imporsi, nelle rispettive forme espressive, quali mirabili esempi di scrittura breve?

Il fattore intimamente condiviso dai due testi è in realtà quello filosoficamente più rilevante: entrambi ruotano attorno a un asse ideologico le cui polarità sono dominate dalla coppia contrastiva emblemizzata da De André nell'irriducibile antagonismo che separa i diamanti dal letame, e in generale dalla contrapposizione fra i materiali più nobili e quelli più vili. L'antitesi muove ben al di là dell'ampio spettro semantico o simbolico coinvolto, poiché l'opportunità di rovesciare la gerarchia già sottende una competizione più feroce: quella per cui si

⁵ Il disegno de *Le città invisibili* è ovviamente strettamente correlato ai discorsi sull'abitare: «Penso d'aver scritto qualcosa come un ultimo poema d'amore alle città, nel momento in cui diventa sempre più difficile viverle come città. Forse stiamo avvicinandoci a un momento di crisi della vita urbana, e *Le città invisibili* sono un sogno che nasce dal cuore delle città invivibili» (Calvino 1994: II: 1362). Fra incubo e sogno, distopia e utopia – ovvero reale e ideale – si gioca anche la 'partita' allestita da Fabrizio De André.

fronteggiano il reale (e l'approssimazione distopica che ne deriva) e, in campo opposto, un eventuale progetto utopico.

È evidente come, in De André, l'immediata associazione 'diamanti' = 'niente' predisponga un'equazione che dispiega un'ipotesi di vanità fine a se stessa; viceversa lo stretto connubio di 'letame' = 'fior' annuncia per un canto il rifiorire stagionale della vita, e per l'altro, conseguentemente direi, auspica il miracolo per il quale dalle «vittime di questo mondo»⁶, dagli 'ultimi' della piramide sociale, possa stillare quella «goccia di splendore»⁷ che rigeneri il mondo. Un discorso per certi aspetti analogo persegue una strategia più articolata in Calvino. Mentre il personaggio Marco Polo descrive i modelli ai quali il corpo sociale di Bersabea dovrebbe aderire, l'autore, com'è suo costume, aveva predisposto un copione appositamente escogitato per scompaginare, insieme alla scala dei valori in gioco, anche una certa lettura conformistica del mondo. A partire dall'inventario di architetture e materiali di cui si compone la città celeste, alla quale dovrebbe ispirarsi, come a un prototipo esemplare, quella terrena, per poi sprofondare giù fino alla sua proiezione infera. L'inventario esalta l'antinomia fra le materie pregiate, quali l'oro, l'argento e i diamanti, e quelle più spregevoli attinenti alla dimensione scatologica le quali, a loro volta, prospetterebbero il livello infimo della «città fecale»: le conseguenze della ridefinizione ontologica del modello avranno, come vedremo, una portata rivoluzionaria. Entro il disegno più vasto de *Le città invisibili*, il racconto di Bersabea prende abbrivio in effetti da un'enunciazione scontata che definisce l'orizzonte d'attesa condiviso dal senso comune – con tutte le riduzioni banalizzanti che esso comporta – e dalla stessa millenaria «tradizione» culturale che l'ha fomentato:

Si tramanda a Bersabea questa credenza: che sospesa in cielo esista un'altra Bersabea, dove si librano le virtù e i sentimenti più elevati della città [...] L'immagine che la tradizione ne divulga è quella d'una città d'oro massiccio, con chiavarde d'argento e porte di diamante, una città-gioiello, tutta intarsi e incastonature [...] Credono pure, questi

⁶ *La città vecchia*, 1965, dunque ancora i carruggi di Genova...

⁷ E siamo così approdati, con la citazione da *Smisurata preghiera (Anime salve, 1996)*, al limite ultimo del canzoniere.

abitanti, che un'altra Bersabea esista sottoterra, ricettacolo di tutto ciò che loro occorre di spregevole e d'indegno, [... si immagina] che addirittura la sua sostanza sia quella oscura e duttile e densa come pece che cala giù per le cloache prolungando il percorso delle viscere umane, di nero buco in nero buco, fino a spiacciarsi sull'ultimo fondo sotterraneo, e che proprio dai pigri boli acciambellati laggiù si elevino giro sopra giro gli edifici d'una città fecale, dalle guglie tortili (Calvino 1994: II: 454).

È probabile che già a questa prima stazione il lettore più avvertito abbia inteso come la beccera volgarità non appartenga tanto a ciò che esprimono le ineleganti «guglie tortili», quanto alla fabbricazione del luogo comune sfarzosamente imbandito che condiziona la vita del maggior numero dei 'cittadini' di Bersabea; e, mentre tasta la consistenza del resoconto di Marco Polo, attende quel capovolgimento di prospettive che andrà puntualmente a scandire l'explicit:

Nelle credenze di Bersabea c'è una parte di vero e una d'errore. Vero è che due proiezioni di se stessa accompagnino la città, una celeste e una infernale; ma sulla loro consistenza ci si sbaglia. L'inferno che cova nel più profondo sottosuolo di Bersabea è una città disegnata dai più autorevoli architetti, costruita coi materiali più cari sul mercato [...] Pure, allo zenit di Bersabea gravita un corpo celeste che risplende di tutto il bene della città, racchiuso nel tesoro delle cose buttate via: un pianeta sventolante di scorze di patata, ombrelli sfondati, calze smesse, sfavillante di cocci di vetro, bottoni perduti, carte di cioccolatini, lastricato di biglietti del tram, ritagli d'unghie e di calli, gusci d'uovo. La città celeste è questa e nel suo cielo scorrono comete dalla lunga coda, emesse a roteare nello spazio dal solo atto libero e felice di cui sono capaci gli abitanti di Bersabea, città che solo quando caca non è avara calcolatrice interessata (*ivi*: 454-455).

Per cogliere fino in fondo tutte le implicazioni che pertengono a un livello di lettura ulteriore – ovvero le conseguenze della rimodulazione operata entro la scala dei valori acquisiti, per mezzo della quale dagli 'scarti' prodotti dalle città può generarsi un anelito di vita che è negata dalla perfezione del «diamante» – è necessario valutare fino a che punto i

due autori si stiano cimentando con un vero e proprio topos letterario: intendo dire che, con tutta probabilità, entrambi fanno riferimento a valori 'antagonisti' tramandati da una tradizione letteraria e filosofica con la quale sia i carruggi di Genova sia i crocevia di Bersabea devono fare i conti.

Utopia e 'nuova scienza'

Nel breve spazio di un capitolo non è possibile dar conto delle singole tappe di un itinerario (in realtà il groviglio di svariati percorsi) che si snoda a partire da archetipi i quali allignano nel fertile terreno della cosmogonia e dei miti antropogonici: tanto in *Genesis*, con l'esondazione dalla cultura ebraica a quella cristiana, quanto nella vicenda dell'eroe civilizzatore Prometeo, gli uomini sono stati creati modellando il fango⁸ – così pure la prima donna, se consideriamo che, come ci rammenta la *Teogonia* di Esiodo, Efesto diede vita a Pandora plasmando l'argilla. Di volta in volta, la premessa può presupporre l'elogio dell'umiltà, e dell'infima fra le sostanze, oppure (o al contempo) garantire l'occasione di rivolgere un monito alla tracotanza dell'uomo, il quale in ogni circostanza dovrà tenere a mente d'essere destinato a tornare alla polvere. Il cristianesimo delle origini celebrava quell'umiltà che è valore etimologicamente riconducibile alla terra, mentre nel Medioevo ebbero ampia diffusione le pagine del trattato di Lotario di Segni (il futuro papa Innocenzo III) *De contemptu mundi sive de miseria humane conditionis* (siamo alle soglie del XIII sec.):

«Formavitigitur Dominus Deus hominem de limo terre», que ceteris est indignior elementis. Planetas et stellas fecit ex igne, flatus et ventos fecit ex aere, pisces et volucres fecit ex aqua: homines et iumenta fecit de terra. Considerans igitur aquatica homo se vilem

⁸ Per tacere di Deucalione e Pirra, i quali, dopo il diluvio universale, ripopolarono il mondo scagliandosi dietro le spalle dei semplici sassi – dietro istigazione degli dei, come ben ricorda, tra gli altri, il Leopardi della *Storia del genere umano* nelle *Operette morali*. Nella rilettura leopardiana, che rivisita il mito con gli strumenti del comico, i due 'progenitori' sono tutt'altro che entusiasti di fronte alla prospettiva di innescare daccapo il circolo della vita umana.

inveniet, considerans aëria se vilioŕem agnoscet, considerans ignea se vilissimum reputabit, nec valebit se parificare celestibus, nec audebit se preferre terrenis, quia parem se iumentis inveniet et similem recognoscet⁹.

All'inverso, per la parte spettante ai metalli nobili si potrebbe rievocare, tra gli altri luoghi mitici, il triste caso occorso al re Mida: certo, per la maledizione del tocco che gli nega il cibo nel momento stesso in cui lo trasforma in oro – l'Ovidio delle *Metamorfosi* lo immortala nell'atteggiamento di chi rinnega la ricchezza e benedice i campi coltivati; ma soprattutto per quella variante meno nota, di cui dà conto il latino Eliano rifacendosi a Teopompo, concernente la descrizione di Eusebe e Machimo¹⁰ – città situate fuori dal mondo – che il dio Sileno confezionò proprio per l'attenzione del re Mida: se, in particolare, gli abitanti della prima (la 'Città Pia') sono sempre felici, entrambe possedevano un tale cospicuo ammontare d'oro e d'argento che il loro valore era assimilabile a quello del ferro. La saggezza del vecchio Sileno, «maestro di verità» (Guidorizzi 2009: 728), qui si contrappone in modo paradigmatico alla leggendaria avidità della controparte¹¹.

⁹ Cfr. l'incipit del Libro primo (nell'edizione D'Antiga 1994: 32). È stata avanzata l'ipotesi di collocare il *Contemptus* entro un filone utopico – intanto paradossalmente, per il suo sforzo 'egualitario' che annullava, nella prospettiva dell'«unico consorzio infernale», la distanza tra il ricco e il povero, il colto e l'incolto; in secondo luogo per il suo 'scarto rivoluzionario' che consisteva nel concentrare «tutta l'attenzione sul conflitto tra corpo e anima» restituendo «a ciascun individuo la responsabilità della ricerca della libertà» e dunque riducendo la «forbice che divideva l'uomo di Chiesa dal laico»: cfr. Caocci 2012: 154-156.

¹⁰ Si veda in proposito il *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* di Giacomo Leopardi.

¹¹ Fugacemente evocata da Calvino mediante uno dei tarocchi (di cui De André, com'è noto, era un grande appassionato) che compongono il disegno de *La taverna dei destini incrociati* (1973): «Tutto quello che le sue mani toccano si trasforma in oro. Dunque la storia del dottor Faust si confonde anche con quella del Re Mida, nella carta dell'*Asso di denari* che rappresenta il globo terracqueo diventato una sfera d'oro massiccio, inaridita e invivibile» (Calvino 1994: II: 587).

E, proseguendo nell'alternanza fra i luoghi della mitologia greco-latina e le scritture sacre, valore profetico doveva assumere il monito contenuto in *Ezechiele* 7: 19-21:

Getteranno l'argento per le strade
e il loro oro si cambierà in immondizia,
con esso non si sfameranno,
non si riempiranno il ventre,
perché è stato per loro causa di peccato.
Della bellezza dei loro gioielli
fecero oggetto d'orgoglio
e fabbricarono con essi
le abominevoli statue dei loro idoli:
per questo li tratterò come immondizia,
li darò in preda agli stranieri
e in bottino alla feccia del paese
e lo profaneranno.

In relazione al nostro discorso, tuttavia, interessa ancor più considerare come le premesse per l'evoluzione concettuale della coppia antinomica diamanti/letame si radichino in zone nevralgiche di due testi che fondano, rispettivamente, la moderna tradizione utopica e il pensiero scientifico moderno.

*Utopia*¹² (1516) di Thomas More è, com'è noto, un'opera bifronte poiché raffronta le dimensioni del reale e dell'ideale: la 'registrazione' in presa diretta delle condizioni di vita in Inghilterra – visione cruda e disincantata volta a descrivere una società dominata da una quotidiana miseria, violenza e sopraffazione – e poi la rivelazione dell'isola felice di Utopia, la quale rispecchia la perfezione del cielo in forma di luna crescente

¹² Termine coniato dallo stesso More il quale, com'è noto, giocando con le derivazioni dal greco propone il paradosso dell'ottimo luogo che non è dato in nessun luogo. Questo è probabilmente il sottile discrimine per cui Fabrizio De André è cauto nell'impiego del termine 'utopia' – preferendo fare appoggio, nell'articolazione teorica, sul più generico 'ideale': proprio perché ritiene che un modello sociale libertario, di chiara matrice anarchica (cui, come abbiamo visto, fa esplicito riferimento), sia non puramente utopico ma effettivamente e concretamente realizzabile.

ed è animata da un 'arcipelago' di cinquantaquattro città¹³. La seconda parte, è bene evidenziarlo, non vuole affatto schiudere una via di fuga dal reale – viceversa, l'allestimento armonico di quegli umani consessi trae costante nutrimento dalla relazione speculare con il caos della Storia e proprio a partire da tale imprescindibile interconnessione impone il senso drammatico di un discorso altro: «Vedere un possibile mondo diverso come già compiuto e operante è ben una presa di forza contro il mondo ingiusto, è negare la sua necessità esclusiva», avrebbe scritto Calvino nel 1973 (1995: 309) a proposito di Tommaso Campanella – d'altronde per molti aspetti *La città del sole* è riconducibile al modello immortalato da Thomas More. Intanto, gli abitanti di Utopia hanno eliminato i conflitti poiché hanno sostanzialmente neutralizzato ogni occasione di dissenso, perlomeno entro il perimetro dell'isola, rinunciando per esempio alla proprietà privata in favore del patrimonio collettivo dei beni; tutti i cittadini lavorano, ma solo per sei ore al giorno e in modo da assicurare il sostentamento dell'organismo comunitario: ciascuno gode dunque del tempo libero indispensabile per la cura del corpo e della mente. Vigè libertà di pensiero e parola e l'inderogabile principio del pluralismo religioso – a parte il trattamento sprezzante riservato agli atei.

Qui anche i bambini acquisiscono le nozioni fondamentali per coltivare e rendere produttiva la terra: in un mondo dove uno stile di vita improntato alla sobrietà assurge a modello di perfezione esemplare – sulla scia della *Repubblica* di Platone – che spazio può ancora ritagliarsi il traffico di materiali pregiati? Quale ruolo e posizionamento nello scacchiere delle relazioni sociali è associabile all'ostentazione dei gioielli? Ebbene, se è vero che gli utopiensi bevono da tazze di pregevole fattura forgiate con la terra, d'oro e d'argento sono i vasi dove si confina l'immondezza e, più nello specifico, gli orinali – chiarisce non senza soddisfazione la voce narrante di Itlodeo. Sempre con l'oro (il valore simbolico della faccenda cresce in modo esponenziale) si fabbricano le catene e i ceppi con i quali vengono stretti i prigionieri. Con i diamanti, descritti alla stregua di paccottiglia di poco conto, si baloccano i bambini fintantoché non siano cresciuti abbastanza da

¹³ Sono invece 55 le città espressamente descritte da Marco Polo al Khan, nel capolavoro calviniano.

rigettarli come oggetti puerili. Nella scala degli elementi chimici persino il ferro ha maggior valore, per l'evidenza con cui si presta perlomeno alla realizzazione di utensili o strumenti indispensabili alle attività lavorative¹⁴:

Intanto hanno l'oro e l'argento, origine della moneta, in una considerazione non maggiore di quanto richieda la natura: chi infatti non vede quanto per natura siano inferiori al ferro? Lo sono anzi tanto che se senza il ferro i mortali non possono vivere, né più né meno come senza fuoco e senza acqua, all'oro e all'argento, di cui sembra che non si possa fare a meno, la natura non ha concesso alcuna utilità e solo la follia umana ha attribuito loro valore per la loro rarità, ché anzi, come madre più che affettuosa, ha messo all'aperto ciò che ha di meglio – l'aria, l'acqua, la terra stessa – mentre ha riposto assai lontano le cose inutili e di nessun vantaggio (More 2017: 95-96).

Si può dunque sostenere, parafrasando, che è la lungimiranza di madre Natura a non aver dispensato in gran quantità quei metalli che nelle latitudini della quotidianità sono stimati di gran pregio, proprio perché non comportano alcun vantaggio pratico nella vita degli utopiansi.

Nell'aforisma del «cinghiale laureato in matematica pura», dal quale il mio discorso aveva preso abbrivio, Fabrizio De André ci aveva lasciato una definizione memorabile di utopia, seppure fosse desumibile per contraddizione: vedremo più avanti le conseguenze della morte dell'«ideale» in quello che possiamo considerare uno dei vertici della sua poetica, ovvero *La domenica delle salme* (*Le nuvole*, 1990), ma anche la sua disponibilità a incarnarsi in un volto di donna (*Se ti tagliassero a pezzetti*, *L'indiano* 1981). Tuttavia, anche a un primo sguardo approssimativo risulta tanto inevitabile quanto implicito il confronto con la tradizione della letteratura utopistica – oltreché con il pensiero anarchico variamente declinato, diciamo da Stirner a Bakunin¹⁵ e oltre.

Sul versante calviniano occorre sottolineare che un vitale sostrato de *Le città invisibili* deriva dalla confluenza di varie tradizioni alimentate dai

¹⁴ Cfr. Dotti 2017 e Cardia 2018.

¹⁵ Si veda in proposito Floris A. 2007.

modelli utopici consacrati (oltreché dal rovescio distopico della medaglia)¹⁶, al punto che il libro ne adombra una mappa d'insieme.

E tuttavia l'allestimento di Bersabea potrebbe essere debitore soprattutto di quell'autore¹⁷ che secondo il giudizio di Italo Calvino (1995: 228) è insuperato modello di stile ed evidenza: il «più grande scrittore [in prosa, specificherà meglio] della letteratura italiana d'ogni secolo», ovvero lo scienziato pisano Galileo Galilei. Le motivazioni che determinano un tale attestato di stima vengono rese esplicite in alcune pagine molto frequentate dalla critica (*Due interviste su scienza e letteratura*) alla cui lettura rimandiamo. Per quanto concerne il luogo che specificamente ci interessa, va detto che il pianetino partorito dagli scarti e dai rifiuti generosamente profferti dagli abitanti di Bersabea, il quale rotea imperturbabile sopra le loro teste indifferente alle leggende metropolitane, pare riconnettersi all'immagine ironica proposta da Sagredo nella prima giornata del *Dialogo sopra i due massimi sistemi* (1632), nel momento in cui lo sorprendiamo fare il verso alla cosmologia d'ispirazione peripatetica: quando cioè, volutamente in falsetto, per depotenziare la tesi della controparte al livello di uno slogan malaccorto, riassume provocatoriamente il ragionamento di Simplicio negli epiteti di «feccia del mondo» e «sentina di tutte le immondizie» espressamente rivolti alla Terra.

Non ci troviamo più immersi dentro un atlante utopico, siamo agli albori della scienza moderna; cionondimeno l'opera galileiana si pone l'ambizioso programma di rivoluzionare l'immagine del mondo: dai circoscritti confini del cosmo aristotelico-tolemaico, delimitato dalle sfere cristalline col loro moto perfettamente circolare, a un universo che – se non può essere infinito come quello la cui proposizione costò la vita a Giordano Bruno – se non altro si prospetta e immane e smisurato. In effetti, Salviati e Sagredo (e con loro il regista della 'commedia' filosofica, Galileo) si affacciano ben oltre le ipotesi copernicane fin dalla prima giornata del

¹⁶ Su *Le città invisibili* e le sue relazioni con la letteratura utopica cfr. (almeno) Argiolas 2013; Barenghi, Canova, Falcetto 2002; Belpoliti 2005; Bonsaver 2002; Ciccuto 2002; Godono 2001; Jongeneel 2004; Muzzioli 1987; Ravazzoli 1987; Rizzarelli 2002; Zancan 1995.

¹⁷ Un'esauriente mappatura delle altre fonti che hanno ispirato la scrittura di Bersabea la troviamo in Chessa 2016.

dialogo, quando, come si accennava, sono impegnati a demolire la vecchia struttura che è pure un modello gerarchico dell'universo. Il gradino più basso era occupato dall'infimo fra gli elementi, la Terra soggetta al divenire e dunque instabile e corruttibile, alla quale si contrapponeva la perfezione inossidabile dei cieli, di nuovo come entro lo schema di una divergenza binaria. La confutazione architettata dai due portavoce di un pensiero in parte inedito e certo destabilizzante – il maestro e l'allievo agiscono con una strategia discorsiva complementare – si basa sull'evidenza per la quale è proprio la corruzione della materia che ha origine sulla Terra a generare la vita, mentre il compiuto splendore celeste in ultima analisi risulta del tutto sterile¹⁸ se contemplato in relazione all'esistenza delle «creature»¹⁹. Lo sviluppo contrastivo del discorso di Sagredo, che oppone la 'terra' ai 'cristalli', approda finalmente all'antitesi discriminante fra vita e morte:

Ma quanto più m'interno in considerar la vanità de i discorsi popolari, tanto più gli trovo leggieri e stolti. E qual maggior sciocchezza si può immaginar di quella che chiama cose preziose le gemme, l'argento e l'oro, e vilissime la terra e il fango? e come non sovviene a questi tali, che quando fusse tanta scarsità della terra quanta è delle gioie o de i metalli più pregiati, non sarebbe principe alcuno che volentieri non ispendesse una soma di diamanti e di rubini e quattro carrate di oro per aver solamente tanta terra quanta bastasse per piantare in un picciol vaso un gelsomino o seminarvi un arancino della Cina, per vederlo nascere, crescere e produrre sí belle frondi, fiori cosí odorosi e sí gentil frutti? È, dunque, la penuria e l'abbondanza quella che mette in prezzo ed avvilita le cose appresso il volgo, il quale dirà poi quello essere un bellissimo diamante, perché assimiglia l'acqua pura, e poi non lo cambierebbe con dieci botti d'acqua.

¹⁸ Cfr. nota 11.

¹⁹ A proposito di imperfezioni 'produttive', ma prendendo le mosse dal punto di vista di un astronauta per il quale «la Terra vista dallo spazio ispira un senso di profonda fragilità», scrive Telmo Pievani (2019: 22): «Sembra davvero unica [...] In altre parole, sembra proprio perfetta per la vita e per noi. Ma per arrivarci le fu richiesta una carriera planetaria piena di drammi e di contingenze. Il pianeta davvero perfetto è quello in equilibrio, dunque morto».

La penuria di un determinato elemento in natura sembra determinare, nel *Dialogo* galileiano proprio come nelle pagine di More, il suo valore relativo sul 'mercato', eppure – ventilando una condizione paradossale per cui la terra fosse altrettanto rara delle gemme più rare – qui si suggerisce che non ci sarebbe alcun principe così stolto da non cedere carrettate d'oro e some di diamante per averne in cambio una manciata di terriccio sufficiente a far crescere un gelsomino. Si potrebbe dire, parafrasando in modo un po' lasco, che dai diamanti non nasce niente, da un pugno di fango un arancino di Cina. È inarrestabile Sagredo:

Questi che esaltano tanto l'incorruttibilità, l'inalterabilità etc., credo che si riduchino a dir queste cose per il desiderio grande di campare assai e per il terrore che hanno della morte e non considerano che quando gli uomini fossero immortali, a loro non toccava a venire al mondo.

Lo spauracchio della «morte» qui allude al limite estremo dell'esistenza come pure – con riferimento al gruppo di potere che sostiene da posizioni di retroguardia la vecchia immagine del mondo – al rischio eventuale della capitolazione, alla perdita di una posizione dominante. Lettura che, per inciso, mi riporta alla mente il canto che s'innalza dal corteo funebre che segue (o sorveglia) il feretro del «defunto ideale» ne *La domenica delle salme* – «Quant'è bella giovinezza / non vogliamo più invecchiare»²⁰ – il quale è poi nient'altro che il manifesto di un conservatorismo dal fiato corto, che s'illude di poter arrestare il divenire che il tempo finalmente comporta.

Tornando a Galileo, va ribadito che la vecchia immagine dell'universo è promossa e puntellata da un sistema religioso e culturale consolidato, politico in senso lato, la cui autorevolezza è vincolata alla solidità del modello tramandato:

²⁰ Citazione (palese e distorta ad un tempo) ripresa dalla *Canzona di Baccho* di Lorenzo de' Medici. Per il contesto specifico e il commento dei versi de *La domenica delle salme* rimandiamo al capitolo 6.

Questi meriterebbero d'incontrarsi in un capo di Medusa²¹, che gli trasmutasse in istatue di diaspro o di diamante, per diventar piú perfetti che non sono (Galilei 1998: 63-64).

Tra l'inferno dei viventi e il cielo di Marinella

Ricapitolando, occorre dunque considerare come il pianetino che svolazza sopra la Bersabea terrena – distante dallo sprofondo aureo della città infernale eppure 'sentina d'ogni immondizia' – chiami in causa il dialogo galileiano in quella che è una relazione intertestuale dalla doppia valenza: da un lato il piano squisitamente letterario, per il quale Galileo è, come si accennava, modello di stile ed evidenza; l'altro è il livello ideologicamente orientato che comporta una specifica lettura del mondo.

Se le argomentazioni di Sagredo costituivano il baricentro emotivo della 'rivoluzione galileiana', la quale agiva a partire dallo smantellamento del vecchio ordinamento del cosmo, e quindi delle vecchie gerarchie, a sua volta Calvino, nella disputa fra il prototipo gemmato e il suo rovesciamento fecale, rimette in discussione la scala dei valori sociali e culturali dominanti e suggerisce ironicamente un ripensamento dei modelli egemoni derivati dalle dottrine capitalistiche²².

²¹ La figura di Medusa chiama in causa ineluttabilmente, qui come altrove, il folto intrico di varianti sulle quali ogni mito si fonda, e la sua vista implacabile può alludere ad altre circostanze. La vicenda non si conclude con la decollazione poiché, in primo luogo, come narrano tra gli altri Ovidio nelle *Metamorfosi* ed Esiodo nella *Teogonia*, dal sangue sparso, o dalla testa, nacquero il cavallo alato Pegaso e il fratello Crisaore, e ancora il corallo rosso e l'Anfesibena; inoltre, il lettore che s'inoltri addentro alle varie ramificazioni del racconto – e nella *Biblioteca* di Apollodoro – scopre che dal sangue del mostro sgorgato dalla vena sinistra si poteva estrarre un veleno mortifero, mentre quello sprizzato dalla vena destra era in grado di resuscitare i morti, come ben istruiva la dottrina medicinale di Asclepio. Se tradizionalmente il mito della Gorgone mortale, la sua vista pietrificante poteva rappresentare in forma allegorica la perversione intellettuale, il complesso di episodi che Medusa mette in campo conferma, potenza e suggella, su un piano prettamente letterario, il discorso incardinato sulla interazione produttiva di morte e vita profferito dal colto 'allievo' di Salviati.

²² Dottrine nei confronti delle quali dai *Diari* di Fabrizio De André emergono le pagine forse più aspramente polemiche, coerentemente con quanto espresso nelle

L'epilogo ventila in effetti l'utopia della città lieve, animata da abbandoni effimeri e partorita da un'economia del dono, la quale deve sopravvivere entro la logica accumulatrice della città reale e confutarne il versante distopico, l'immagine statica e mortifera che esala dalla città adamantina. Un progetto che forse allude anche all'opportunità di riconsiderare l'inferno della periferia e degli alloggiamenti-ghetto – dove vengono confinate come sotto un tappeto le «vittime di questo mondo» – raffrontati ai quartieri residenziali griffati dagli architetti più in voga (non stupisce che *Le città invisibili* fosse anche il libro calviniano prediletto da Pier Paolo Pasolini).

Attraverso quei processi reversibili che sono innescati delle interferenze letterarie ho cercato di mostrare come, dalle rovine della cittadella aristotelica-tolemaica, possa sbocciare un imperscrutabile fiore. Galileo esorcizzava lo spauracchio approssimandosi all'idea impensabile di un'alterità assoluta: anche nei mondi 'alieni' potrebbero eventualmente generarsi creature, tuttavia per noi «inescogitabili» (Galilei 1998: 66) – che è poi la modalità paradossale per la quale è possibile annullare la distanza fra la Terra e il Cielo. D'altro canto, l'opportunità di disancorare l'umano consesso da una tradizione vetusta, fino a dissolvere l'incantesimo dello stereotipo, sembra far levitare anche la Bersabea dei viventi in direzione del suo modello aereo, in uno spazio affrancato dalla logica classista dell'accantonamento e del profitto. Operando congiuntamente, poesia e filosofia ridiscutono i termini di ciò che è noto – poiché è necessario operare procedendo attraverso un ripensamento, uno strappo, un impeto mentale che venga suscitato da un punto di vista straniante:

Di fronte all'inaccettabilità del presente la spinta regressiva è più facilmente registrata di quella verso un escaton che richiede sempre un forte investimento ideologico e incontra forti resistenze (Calvino 1995: 309).

canzoni – a sua volta riassumibile nel verso del *Recitativo* (nell'ultimo capitolo torneremo a parlare dell'album *Tutti morimmo a stento*) che circoscrive il ritratto dei 'banchieri' 'pizzicagnoli' e 'notai' nell'immagine dei «cuori a forma di salvadanai».

L'ipotesi/obiezione sollevata dalle città di utopia, in definitiva, implica uno sforzo che sempre muove dalla puntuale e meticolosa osservazione della città reale, ove si consideri che l'inferno distopico non è qualcosa che sarà – sugellava l'explicit de *Le città invisibili* – ma qualcosa che viviamo tutti i giorni abitando insieme: la sfida consiste nel «cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio». Fosse anche l'inciso che balugina appena ma trova la soluzione alla scialba continuità delle cose, come accade nell'emblematica vicenda della prostituta che veste i panni di Marinella per poter assurgere al rango che spetta alle creature «più belle» (anche se «solo un giorno, come le rose»); o si tratti pure di elevare l'eccezione alla funzione di antidoto contro il veleno del sistema, come nel caso del suonatore Jones (*Non al denaro non all'amore né al cielo*, 1971) o de *Il fannullone* (1963)²³.

Bersabea è un allestimento esemplare poiché, come si diceva, è una e trina: è la nostra città terrena che vive la superficie delle cose, e può metabolizzare nella sua proiezione celeste l'opportunità di aderire a una versione migliore di sé, frutto di un «atto libero e felice» perché disinteressato – seppure alimenti con buona costanza, nelle sue profondità infere, la parte più bieca dell'animo umano.

Immersa nel reticolo denso d'umanità della città vecchia, *Via del Campo* è a sua volta la soglia insidiosa che separa l'inferno «grigio» della strada, battuta dalla «puttana», dal «paradiso» profuso dall'individuo finalmente liberato da ogni pregiudizio e costrizione: essa contempla simultaneamente e ad un tempo discrimina fra la miseria della «graziosa» e la fulgida ricchezza di Bocca di rosa, figura allegorica designante l'utopistico (e finalmente realizzabile) trionfo dell'amore che ripudia ogni vincolo.

²³ Canzone realizzata con l'amico Paolo Villaggio.

È davvero possibile rintracciare Utopia, perché ha il volto di una donna

Il canzoniere di Fabrizio De André può anche essere contemplato alla luce dell'affollato viavai di personaggi¹ mossi da quella grande forza che governa il più vasto mondo della narrativa: il *desiderio*², inteso come distanza da colmare, il quale agisce alla stregua della gravità ma entro i più vaghi confini dell'universo della finzione. Per ciascuno di loro, come s'è visto, l'autore ha distillato il ricordo perfetto che definisce, insieme alla storia di una vita, la direzione ultima della loro esistenza. A volte capita che le varieguate traiettorie delle figure implicate s'intersechino, mentre in altre circostanze, per una sorta di affinità elettiva, pare vogliano tanto squisitamente combaciare da apparire una congiuntura narratologicamente rilevante. Se le singole voci del canzoniere sono in grado di allacciare scambievolmente un dialogo che innesca un significato ulteriore, allora possiamo forse cogliere in esso non solo le significative corrispondenze di un macrotesto, ma i segnali che derivano dalla struttura biologica di un unico corpo organico³.

D'altronde, il ricorrere di motivi e situazioni che innervano il complesso dell'opera accresce la portata degli interrogativi che vengono prospettati della singola canzone. Per quale motivo, verso l'epilogo di *Se ti tagliassero a pezzetti* (*L'indiano*, 1981), ritroviamo la protagonista, «signora

¹ Sulla specificità dell'universo femminile, entro la moltitudine di personaggi che animano il canzoniere, cfr. Nissim 1997.

² Che etimologicamente varrebbe come 'lontananza da un corpo celeste', ovvero «la mia distanza dalle stelle», per citare la canzone *Amico fragile* (1974 – poi in *Volume 8*, 1975).

³ «L'ipotesi sistemica del canzoniere più che alla complessità di una struttura architettonica pensata, progettata e calcolata a tavolino, non può che corrispondere alla natura *organica* dell'oralità, e quindi disegnare un organismo vivente, un flusso (di aria e di sangue, di vibrazioni e di risonanze): *corpus* come si dice, e naturalmente *spiritus*» (Alberione 1997: 91-92).



libertà», inopinatamente calata dentro un *tailleur* grigio fumo che, come una maschera borghese, al contempo la ingessa e la fa prigioniera – accompagnata da un uomo che ci viene annunciato essere il suo carnefice? Attraversa i passaggi obbligati di una stazione, i giornali in una mano mentre nell'altra è allacciata al suo destino: con tutta probabilità ha intenzione di salire su un treno ma non è dato sapere se vi riesca, tantomeno quale sia (almeno nelle intenzioni) la sua ultima destinazione. Il losco individuo al suo fianco genera quel tipo di inquietudine che condiziona ogni ipotesi sulle varianti potenzialmente esperibili dell'intreccio.

Com'è noto (e come insegna Lotman) la legge della simmetria speculare è generatrice di senso: dal canzoniere emerge un'altra formidabile figura femminile la quale, procedendo in direzione contraria rispetto alla prima, smonta da un treno manifestandosi alla stazione di Sant'Ilario dove, fin dal primo sguardo, suscita il giubilo degli astanti (almeno la parte maschile): si tratta di Bocca di rosa, la canzone eponima è stata pubblicata nel 1967⁴. Ebbene, credo possa risultare vantaggioso considerare le due eroine come una sola indistinguibile entità – eventualmente una stessa donna che muore assassinata, risorge e di nuovo opera come dispensatrice d'amore. Innominata, viene evocata nei testi di Fabrizio De André esclusivamente per mezzo di epiteti: «signora libertà» e «signorina fantasia» (ma anche, e forse soprattutto, «anarchia» nei concerti dal vivo, a suggerire un'ipotesi di sovrapposizione sinonimica) nel primo caso; nel secondo, figura che vuole reificarsi, «bocca di rosa». Tuttavia, il suo nome è in ogni circostanza Utopia, e il treno che l'attende possiamo noi ascoltatori intenderlo allegoricamente come un'opportunità viaggiante a colmare la distanza che separa il reale dall'ideale.

⁴ *Bocca di rosa* è stata pubblicata prima come singolo e successivamente compresa nella raccolta *Volume I* (1967).

Signora Libertà, signorina Anarchia

Aspetterò domani, dopodomani e magari cent'anni ancora finché la signora Libertà e la signorina Anarchia verranno considerate dalla maggioranza dei miei simili come la migliore forma possibile di convivenza civile, non dimenticando che in Europa, ancora verso la metà del Settecento, le istituzioni repubblicane erano considerate utopie. E ricordandomi con orgoglio e rammarico la felice e così breve esperienza libertaria di Kronštadt, un episodio di fratellanza e di egualitarismo repentinamente preso a cannonate dal signor Trockij⁵ (De André 2016: 41).

Le carte private, raccolte nei *Diari*, in questo caso richiamano esplicitamente la canzone *Se ti tagliassero a pezzetti*, la quale occupa un posto di rilievo nell'album del 1981 *Fabrizio De André (l'Indiano)*, per via del dipinto *The Outlier* di Frederic Remington riprodotto in copertina) poiché ne riconnette ideologicamente i diversi piani concettuali⁶. Se lo spunto iniziale è riconducibile a un inno dei nativi americani (Pistarini 2010: 226) – da cui deriva senz'altro lo sfondo quasi edenico che corrobora le primissime strofe – la cesura imposta dall'immagine della stazione può viceversa alludere alla tragedia della strage fascista del 2 agosto 1980 a Bologna, il capitolo forse più cruento della 'strategia della tensione' che, a partire almeno dal 12 dicembre 1969, fu ordita dalle frange più reazionarie del Paese (a tutti i livelli) per disinnescare le libertà sancite dalla

⁵ I corsivi sono miei e sottolineano gli espliciti riferimenti alla canzone scritta da De André insieme a Massimo Bubola.

⁶ Si tratta, in accordo con la modalità compositiva prediletta dall'autore, di un concept album: *L'indiano* in fattispecie mette in relazione le vicende dei nativi americani, la cui cultura è stata oppressa e confinata nelle riserve dalla rapacità dei colonizzatori (si pensi a *Fiume Sand Creek*, che reca in sé il riverbero di quella stagione cinematografica americana che stava dalla parte degli autoctoni, come raramente accadeva prima di *Soldato blu* o *Piccolo grande uomo*, entrambi del 1970), con quelle del popolo dei sardi (di cui il *Canto del servo pastore* è emblema) nativi di una terra che è stata depredata da successive ondate di invasori.

Costituzione repubblicana. Le interpretazioni si sprecano e confermano lo spessore di un testo che si presta a molteplici livelli di lettura. Quel che è certo, la canzone dà conto della vicenda sentimentale («Ti ho trovata lungo il fiume [...] che cantavi parole leggere, parole d'amore») che lega indissolubilmente l'autore ai valori libertari («signora libertà»): di fatto De André considerava l'ideale come un motore metafisico che spinge l'uomo a migliorare la propria condizione esistenziale. Il suo avatar letterario, immergendosi nel tessuto della canzone, di quell'ideale dal volto femminile *assaggia* lungamente le «labbra di miele rosso», preludio a un amore consumato appassionatamente «sopra il fieno». Dopodiché, siccome anche anarchia non è «un decalogo, tanto meno un dogma» ma è «un modo di essere, uno stato d'animo, una categoria dello spirito» (De André 2016: 191)⁷, la relazione non potrà essere circoscritta entro l'ambito del vincolo matrimoniale⁸ («l'amore delle case l'amore bianco vestito / io non l'ho mai saputo e non l'ho mai tradito» precisava nello stesso album il *Servo*

⁷ Sull'anarchismo di Fabrizio De André, in relazione alla sua figura di intellettuale, cfr. almeno Giuffrida, Bigoni 1997; Floris A. 2007; Finzi, Sabatini 2013; infine il cofanetto *Fabrizio De André, ma la divisa di un altro colore* curato dall'editrice A nel 2001. Nelle carte private raccolte nei *Diari* abbiamo una lunga riflessione ispirata, fin dall'abbrivio, dalla parola chiave: «ANARCHIA: è nata il giorno in cui qualcuno si è reso conto che il male o la violenza nascono dalle organizzazioni degli uomini. Ogni organizzazione stabilisce delle regole per i propri adepti o consociati: per far sì che i consociati rispettino tali regole l'organizzazione crea un controllo interno, chiamiamola polizia. [...] Come si conciliano destino e anarchia? Non credendo al destino e neppure utilizzandolo a scopo masochistico e cercando di appartenere il minimo possibile alle organizzazioni ed alle regole. La socialità avviene spontaneamente per assecondare un bisogno: spirituale, sessuale, intellettuale, economico! Questo è l'individuo che mi piace!» (De André 2016: 27).

⁸ L'amore senza vincoli è espressione libertaria, com'è ribadito coerentemente per tutto l'arco della produzione di Faber: tale è la pratica di vita del *Suonatore Jones*, a proposito del quale viene rivendicata la coerenza di non aver mai dedicato un pensiero *al denaro, all'amore né al cielo* (cfr. l'album del 1971); viceversa, la morale derivante da una logica matrimoniale fine a se stessa (per non parlare delle formule coniugali contrattualizzate) la si può estrapolare dalla vicenda della giovane sposa in *'A Cùmba* (*Anime salve*, 1996) e, come vedremo più avanti, dall'epilogo della canzone *Ottocento* nell'album *Le nuvole* del 1990.

*pastore*⁹). È forse questa la ragione – o, più banalmente, per le alterne fortune che scandiscono tutte le storie d’amore – per cui la donna riappare nella penultima strofa in compagnia di un altro uomo, il quale, per un perverso disegno del destino (cui ci si deve ribellare, cfr. n. 7), risulterà essere il suo omicida. La struttura ad ‘anello’ della canzone avvalorata tuttavia anche sul piano formale, con la ripetizione in explicit della strofa d’abbrivio, la capacità di utopia di risorgere, come l’Araba Fenice, dalle proprie ceneri:

Ma se ti tagliassero a pezzetti
il vento li raccoglierebbe
il regno dei ragni cucirebbe la pelle
e la luna tesserebbe i capelli e il viso
e il polline di Dio¹⁰
di Dio il sorriso.

L’organizzazione complessiva del brano, così come lo scioglimento dell’intreccio, conferma la tendenza autoriale a conferire una veste allegorica al discorso concettuale – tendenza confermata peraltro da allestimenti ben più imponenti¹¹ quali sono i due concept album *La buona novella* (1970) e *Le nuvole* (1990)¹², sui quali torneremo più avanti. È quanto illustrava il cantautore dal vivo, durante i concerti: la canzone in definitiva

⁹ Il servo pastore incide, materialmente, i luoghi sconfinati della transumanza («sopra ogni sughera il disegno di tutti i miei coltelli») perché gli appartengano e per conquistarsi così uno spazio di libertà («da qui al mare») che coincide di fatto con il rifiuto delle leggi, dei vincoli e delle ipocrisie proposti dal consorzio umano. Il rigetto dell’istituto matrimoniale (*l’amore bianco vestito*, appunto) è innanzitutto senso di claustrofobia (*l’amore* confinato, chiuso entro il recinto delle *case*), com’è inevitabile per il pastore nomade che, come notava Salvatore Satta ne *Il giorno del giudizio*, a differenza del contadino conduce una casa che cammina.

¹⁰ Che, nella versione live, diventa «di un dio».

¹¹ Sulla genesi dei testi di Fabrizio De André si veda Marrucci 2009.

¹² Per certi versi, si può considerare il primo come una sorta di romanzo apocrifo; il secondo, invece, è una contro-epopea: a prescindere dai generi di riferimento, formulano entrambi un discorso allegorico sul potere, e sull’amore inteso come forza antagonista ed eversiva.

dà conto di «Un tentativo, benché allegorico, di liberticidio, di uccisione della libertà. Non ci si riesce, neanche in allegoria»¹³. Se per assurdo provassimo a sviluppare la vicenda della morte dell'ideale fino alle sue estreme conseguenze, con la messa in scena del funerale di utopia, come accade ne *La domenica delle salme*¹⁴, ne verrebbe fuori un resoconto di prospettiva post-apocalittica, il quale illustra la prossimità degli ultimi relitti del genere umano (le *salme* appunto) all'orizzonte degli eventi costituito dal giorno del giudizio. È morta utopia, è finita la storia dell'uomo.

Bocca di rosa

Secondo un luogo comune, tanto radicato quanto sostanzialmente fuorviante, la figura della «puttana» sarebbe fra le più ricorrenti nel canzoniere di Fabrizio De André. Ragionando a fondo sui testi vergati, per quanto concerne almeno la prima linea dei personaggi, ovvero quella dei protagonisti¹⁵, tale convincimento va ridimensionato direi fin dagli esordi: per esempio, la circostanza per la quale *La canzone di Marinella* (1964) s'ispira a un fatto di cronaca, che riferisce dell'assassinio di una prostituta, non fa evidentemente di Marinella una 'donna di strada': il discrimine che la conduce dal rischio dello stereotipo alla favola (scritta come si diceva alla maniera di Calvino) è attivato proprio dalle facoltà sublimanti della poesia. L'equivoco è più clamoroso e significativo nel caso della perla del canzoniere deandreiiano: *Bocca di rosa* (si veda in proposito Bernardini 2019). La canzone prende abbrivio da una dichiarazione inequivocabile che esprime l'intima essenza della protagonista, la quale viene iper-definita da una qualità ben individuata: «metteva l'amore [ribadito per tre volte] sopra ogni cosa» – sia che s'intenda 'amore' come valore sovrastante ogni altro

¹³ Citato in Pistarini 2010: 226.

¹⁴ Nel già evocato concept *Le nuvole*.

¹⁵ Al di là delle vedute d'insieme che inquadrano su uno stesso sfondo (i carruggi per esempio) le diverse anime di una società composita: la *prostituta* e il *professore*, i *pensionati* e poco più in là i *ladri* e gli *assassini* (cfr. *La città vecchia*, 1965); o della 'parata' che anima le strade di Genova in *Â duménega* (*Creuza de mä*, 1984).

principio o bene primario, sia che si voglia considerare Bocca di rosa alla stregua di un Re Mida, capace di trasformare tutto quel che tocca non in oro (poiché, com'è noto, «dai diamanti non nasce niente»¹⁶) ma in amore allo stato puro.

Non sappiamo null'altro, e non ci viene descritto neppure un mignolo, di quella che è a tutti gli effetti la più celebre eroina plasmata dal cantautore genovese: solo questa sua rivoluzionaria propensione all'amore disinteressato, per la quale un bel giorno discende da un treno alla stazione di Sant'Ilario e subito monopolizza l'attenzione generale destando in particolare lo stupore interessato della parte maschile del villaggio («tutti si accorsero con uno sguardo / che non si trattava di un missionario»). Chi ha goduto della grazia profusa dalla canzone¹⁷ è probabilmente persuaso di avere avuto accesso a un cospicuo bagaglio di informazioni o persino a un ritratto, mentre in verità siamo al cospetto di un personaggio per certi versi fantasmatico, senza un volto e neppure il nome: se l'epiteto sembra alludere a qualità erotiche fuori dall'ordinario, non scioglie tuttavia il mistero della sua identità, com'è strategicamente funzionale che accada a riguardo di una figura finzionale che intrattenga con i lettori un discorso allegorico¹⁸.

Fatto sta che Bocca di rosa, mossa dalla «passione» e «senza indagare se il concupito» avesse «il cuore libero» oppure «moglie», in breve volgere

¹⁶ «dai diamanti non nasce niente / dal letame nascono i fior» è il suggello filosofico (anch'esso d'impronta utopistica, come s'è visto nel precedente capitolo) dell'affresco di *Via del Campo* (1967), una delle poche canzoni dov'è inequivocabilmente protagonista una «puttana». Discorso a parte merita *Prinçesa (Anime salve)*, canzone ispirata dal romanzo omonimo e autobiografico scritto da Fernanda Farias De Albuquerque insieme a Maurizio Jannelli: mette in scena la vicenda della transgender Fernanda la quale effettivamente si prostituiva, com'è facile evincere dai versi (nel libro è manifesto poiché la sua attività, prima in Brasile e poi in Europa, costituisce una parte relevantissima del materiale narrativo).

¹⁷ Tanto più se l'ascolto è reiterato – il ri-uso non garantisce necessariamente, per quanto concerne l'ascolto di una canzone, una profondità di 'lettura'.

¹⁸ E tuttavia, anche tralasciando il versante allegorico, «*Bocca di rosa* è immortale, perché non si mette contro il suo destino. A lei interessa la conquista. Non è una puttana, è una che ama e si fa amare. E sa che l'amore migliore è quello che non ha futuro» (De André, 2016: 216).

di tempo fa strage di cuori fra gli abitanti di Sant'Ilario, suscitando inevitabilmente «l'ira funesta delle cagnette» – epica villana o villaggese¹⁹ – alle quali «aveva sottratto l'osso». Tanto basta per qualificarla come una prostituta? Una rapida indagine condotta per parole-chiave su internet sembrerebbe confermarlo – com'è in sintesi certificato dal neologismo reperibile sulla Treccani online: «bocca di rosa loc. s.le f. Prostituta», voce che raccoglie una nutrita documentazione attestante l'uso «metaforico dell'espressione bocca di rosa, dal titolo di una canzone di Fabrizio De André del 1967»²⁰. Se mi è concesso proporre la mia personale esperienza di docente, posso testimoniare che, a domanda specifica – «di Bocca di rosa in realtà non sappiamo nulla, a parte l'essenziale. Per esempio che mestiere fa?» –, una parte non trascurabile degli studenti (anche fra gli appassionati cultori del canzoniere deandriano) ha risposto senza esitazioni: «la prostituta». Un'interpretazione di questo tipo non era supportata esclusivamente dall'ascolto, poiché nel corso della lezione la riproduzione del brano era associata, sullo schermo, alla condivisione del testo. Esso in verità recita in modo limpido e indubitabile: «C'è chi l'amore lo fa per noia / chi se lo sceglie per professione / bocca di rosa né l'uno né l'altro / lei lo faceva per passione»: il pregiudizio è insomma duro a morire e l'aneddoto conferma come le canzoni le si (fra)intenda, a volte, senza indugiare troppo neppure sul piano del significato letterale.

E invece Bocca di Rosa è l'eroina dell'amore emancipato e disinteressato; precorrendo la rivoluzione sessuale sessantottina diventa la perfetta personificazione di quanto, in una lettura simbolica, Jean Guichard ha inteso come «economia del dono²¹ contro economia dello

¹⁹ Con Paolo Villaggio De André scrisse *Carlo martello ritorna dalla battaglia di Poitiers* (1963), esempio parodisticamente orientato di contaminazione fra i registri linguistici alti e bassi (cfr. Gagliani 2021), come conferma la celebre citazione distorta e rifunzionalizzata: «più dell'onore poté il digiuno» – ovvero il conte Ugolino di Dante ricondotto a un'impresa amorosa di bassa lega.

²⁰ Consultato su https://www.treccani.it/vocabolario/bocca-di-rosa_%28Neologismi%29/ il 08/01/2022.

²¹ «Da una parte la vecchia economia di mercato riservata a chi riuscirà a scambiare ancora il denaro contro la merce, e dall'altra un'economia che si potrebbe definire del dono, del mutuo scambio se non addirittura del mutuo soccorso; penso che gli individui

scambio»: qui «l'amore è un'utopia, un sogno antitetico, l'ultima illusione avrebbe detto Leopardi» (Guichard, 2007: 27-28). Non stupisce dunque che, in una fugace apparizione televisiva (1988), interpellato su quale fosse il personaggio col quale si identificava più d'ogni altro, De André rispondeva con sintomatica prontezza: «sicuramente Bocca di rosa», ovvero il più fulgido esempio di libertà confutante le imposizioni del sistema. In tal senso, la giovane rischia di scardinare l'ordine costituito nel microcosmo di Sant'Ilario a partire dalla messa in discussione del dogma (ove lo si contempi moralisticamente) della fedeltà²². Tuttavia, la sua disponibilità all'amore sarebbe una forma di 'perversione' solo qualora intendessimo il termine in senso etimologico ('mettere sottosopra'), poiché la protagonista rifiuta la logica d'apparato consistente nella mercificazione dei sentimenti – concetto che, a sua volta, occorrerebbe chiamare in causa tanto per ciò che concerne la prestazione sessuale retribuita quanto per il matrimonio inteso come strumento di collocazione sociale²³.

In definitiva, il personaggio di Bocca di rosa s'impone al cospetto della comunità per il suo stile di vita anticonformistico, ribaltante i valori convenzionali e più conservativi che allignano nella società un po' bigotta rappresentata nella canzone; ed è tanto più destabilizzante ove ci immergessimo a un livello più profondo di lettura, come sembra prospettare l'autore nel momento in cui attribuisce all'amante 'straniera' i connotati della figura evangelica: «La mia Bocca di rosa [...è] una metafora evangelica perché parla di amore» (De André 1996). Nel momento in cui il

che utilizzeranno questa seconda forma di scambio saranno più numerosi degli altri e probabilmente migliori, diciamo pure più ricchi da un punto di vista spirituale» (De André 2016: 201).

²² Come ebbe modo di dissertare al cospetto del pubblico, durante un concerto, con il piglio dell'autore di aforismi che gli è tipico (si vedano gli appunti preparatori, in De André, 2016: 103): «La fedeltà in fondo che cos'è? Non è altro che un grosso prurito con un divieto assoluto di grattarsi».

²³ E richiamo in proposito, una volta di più, il già citato caso di *Ottocento*. D'altra parte, per restare a *Bocca di rosa*, la descrizione in presa diretta della frustrazione delle mogli tradite conferma, nella metafora del *consorzio alimentare*, l'evidenza per cui la 'straniera' è vista come una concorrente sleale all'interno di una logica condivisa, relativa appunto alla mercificazione dei sentimenti: «"Quella schifosa ha già troppi clienti / più di un consorzio alimentare"» – ovvero: ci sta portando via i nostri 'clienti'.

ragionamento levita verso l'orizzonte di riferimento dei testi sacri, invitandoci ancora a una lettura allegorica, ci viene in soccorso come modello operativo il concept *La buona novella*. Si tratta di un'articolata riscrittura della vita di Cristo a partire dal punto di vista eterodosso ispirato dai Vangeli apocrifi; l'album fu pubblicato nel 1970, dunque nel bel mezzo dei moti sessantottini:

Quando scrissi *La buona novella* era il 1969. Si era quindi in piena lotta studentesca e le persone meno attente – che sono poi sempre la maggioranza di noi – compagni, amici, coetanei, considerarono quel disco come anacronistico. Mi dicevano: «Ma come? Noi andiamo a lottare nelle università e fuori dalle università contro abusi e soprusi e tu invece ci vieni a raccontare la storia – che peraltro già conosciamo – della predicazione di Gesù Cristo». Non avevano capito che in effetti *La Buona Novella* voleva essere un'allegoria – era una allegoria – che si precisava nel paragone fra le istanze migliori e più sensate della rivolta del '68 e istanze, da un punto di vista spirituale sicuramente più elevate ma da un punto di vista etico sociale direi molto simili, che un signore 1969 anni prima aveva fatto contro gli abusi del potere, contro i soprusi dell'autorità, in nome di un egualitarismo e di una fratellanza universali. Si chiamava Gesù di Nazaret e secondo me è stato ed è rimasto il più grande rivoluzionario di tutti i tempi²⁴.

L'opera costituisce uno dei vertici del canzoniere sia per quanto riguarda la densità ideologica dei testi, sia per ciò che concerne l'architettura narrativa che rende funzionale, sul piano della resa drammatica, la bipartizione del vecchio vinile: nel lato A lo sviluppo della vicenda dà conto (con prevalenza della voce o punto di vista della protagonista) dell'affiorare di una speranza in un mondo afflitto dalle più spregiudicate forme di oppressione; se nel ventre di Maria lievita un progetto rivoluzionario il lato B evidenzia direi non le circostanze ma l'urgenza, da parte del potere, e di un potere dal volto sempre

²⁴ Discorso tenuto durante il concerto al teatro Brancaccio (14 febbraio 1998). Che la rivoluzione consista e sia piena espressione di una dottrina d'amore appare evidente nelle carte 'private' (cfr. De André 2016: 129), dove Cristo è più precisamente definito come: «il più grande filosofo dell'amore che donna riuscì mai a mettere al mondo».

inequivocabilmente maschile²⁵, di annichilire quella proposta – e quindi edulcorare l’insegnamento cui la madre e il figlio avevano dato corpo e sangue. *Il testamento di Tito*²⁶, in particolare, confuta il Decalogo veterotestamentario (Cfr. Medda 2015) in primo luogo mostrandone l’intrinseca iniquità, insita nella declamazione di principi che risultano astratti (nel migliore dei casi), o finalizzati alla difesa degli interessi di casta; in secondo luogo, esautorandolo con la forza dell’unico comandamento discendente dall’esempio di Cristo: quello dell’amore²⁷.

Ispirati da un’eredità evangelica d’inclinazione indiscutibilmente apocrifia, prendono consistenza la disposizione d’animo e il volto libertario di Bocca di rosa, colei che, per l’appunto, «metteva l’amore sopra ogni cosa».

Jamín-a (1984)

Vale la pena ribadire il concetto, a discapito della sua ovvietà: la donna che è dedita all’amore libero da vincoli, e dalla sottoscrizione di

²⁵ «Ho sempre pensato alla donna come emblema del sacrificio e fra questi emblemi del sacrificio tre mi sembrano fondamentali. Il sacrificio della maternità [...] Il sacrificio della prostituzione, che attraverso il dolore può anche diventare santificazione [...] E un altro tipo di sacrificio, un altro tabù che viene osservato non soltanto in Paesi diversi dal nostro, ma anche nel nostro, ed è il sacrificio della verginità [...] Così come le donne sono la rappresentazione del sacrificio, gli uomini sono la rappresentazione della sopraffazione. La maggior parte degli uomini, per come li conosco io e per quanto mi conosco, rappresentano, sono, la simbologia del potere [...]: il potere, da che mondo è mondo, lo si esercita e lo si mantiene attraverso la violenza nelle sue diverse sfumature» (De André 2016: 174-175).

²⁶ Canzone che l’autore definisce in assoluto, insieme ad *Amico fragile*, la sua opera meglio riuscita: «Dà un’idea di come potrebbero cambiare le leggi se fossero scritte da chi il potere non ce l’ha. È un’altra delle canzoni scritte con il cuore, senza paura di apparire retorico, e riesco a continuare a cantarla, ancora oggi, senza stanchezza» (De André 2016: 35).

²⁷ «Quella di Gesù fu una rivoluzione che aveva come obiettivo l’abbattimento di qualsiasi privilegio, di qualsiasi differenza di classe e di ordine sociale in nome di una fratellanza che gli uomini dimostrarono, come dimostrano, di non saper mettere in pratica» (De André 2016: 226).

contratti matrimoniali, non può essere considerata alla stregua di una 'poco di buono'. I grandi personaggi al femminile, come Bocca di Rosa, o la sua reincarnazione Jamina, proprio perché donne emancipate che esaltano le virtù rivoluzionarie dell'amore possono essere considerate come figure allegoriche dell'ideale: qui sta il valore narratologicamente esponenziale che va attribuito alle vicende di cui sono interpreti.

E tuttavia, se l'autore tende coerentemente, fino all'ultima parola vergata, al rifiuto degli stereotipi, chi ascolta distrattamente la canzone – nonostante l'empatia frettolosamente concessa alla protagonista del racconto – finisce paradossalmente per condividere il punto di vista delle «comari di un paesino»: Bocca di rosa è una squaldrina («ha già troppi clienti») tanto per quelle che si sentono minacciate («l'ira funesta delle cagnette» alle quali l'eroina «aveva sottratto l'osso»), quanto per l'ascoltatore rispettoso del senso comune e delle regole che sovrintendono al quieto vivere sociale. Se dal treno fosse disceso un dongiovanni, un campione nelle arti della seduzione, egli avrebbe forse rischiato la pelle, a causa della gelosia dei mariti, ma non la reputazione – ché questo genere di affari coniugati al maschile, si sa, danno lustro e giovano al confezionamento dei miti: tuttavia Bocca di rosa maschio non è, dunque la sua casa nel giudizio dei benpensanti resta, in modo apparentemente incontrovertibile, un bordello.

La «lua de pelle scûa»²⁸ Jamina, secondo un'interpretazione in fondo suggerita dallo stesso De André, è una Bocca di rosa spogliata d'ogni eufemismo poiché concepita all'insegna di quel realismo espressivo che contraddistingue l'intero percorso linguistico dell'album *Crêuza de mä*, a partire dalla scelta, presa a monte, di scrivere le canzoni in dialetto genovese. Lungo il profilo multiculturale di un orizzonte mediterraneo, nelle intenzioni dell'autore, la sua epifania concretizza finalmente l'ipotesi di una tregua per il marinaio che combatte perennemente contro un mare fitto d'insidie. E se anche fosse dotata della consistenza impalpabile d'una visione onirica, suscitata dall'uomo che sperimenta con lei un'intensa avventura erotica, Jamina sarebbe comunque un sogno di segno opposto rispetto a quello programmato dall'innamorato paranoico di *Dolcenera*

²⁸ «lupa di pelle scura», nella traduzione dello stesso autore.

(*Anime salve*)²⁹: voglio dire che è possibile supporre che Jamina sia un'avventura della mente, ma in questo caso lo sforzo che è necessario compiere per goderne appieno va inteso come un esercizio di libertà fattuale – il *desiderio*, cui si accennava, che finalmente si realizza perché una distanza siderale è stata colmata.

La tensione libertaria che scaturisce dalla vena sensuale di Jamina è confermata di converso dalla circostanza per cui è stata vittima dello stesso equivoco patito da Bocca di rosa – equivoco che in questo caso trova un puntuale appiglio testuale («sultan-a de e bagascie»). La canzone è in verità intessuta di epiteti in climax, un'escalation carnale che scandisce le tappe dell'impresa amatoria: in un certo senso sono gesta che hanno qualcosa a che fare con un'epica sensistica (oltreché squisitamente erotica), ma più per merito della passionale sapienza della protagonista che non della foga del marinaio³⁰: Jamina è Circe che soggioga il multiforme ingegno dell'errabondo Ulisse senza bisogno d'alcuna magia o incantesimo che non promani dal corpo come estensione della mente³¹ («ti me perdunié / se nu riùsciò a ésse porcu / cumme i teu pensë»³²). Sia che si voglia vagliare l'ipotesi del sogno, lontano parente di quell'altro su cui si reggerà il complesso labirinto narrativo di *Dolcenera*, sia che il marinaio sia realmente rimasto avviluppato dal *nodo delle gambe* di Jamina, in una danza che è

²⁹ In quel caso l'innamorato, il quale sogna di ricevere nella propria dimora la «moglie di Anselmo» per un appuntamento erotico, veniva concepito (dall'autore) come una figura del tiranno: difatti egli si disinteressa alla tragedia sociale che va consumandosi per le strade di Genova (l'alluvione che imperversava come un'onda assassina e l'apparizione delle prime bare: corpi falciati negli scantinati e nei seminterrati della città – i poveracci che si fanno «la tana / dove non c'è luna» – certamente non in prossimità dell'aristocrazia degli attici) per concentrarsi esclusivamente sul proprio ossessivo desiderio di possesso. È la manifestazione di un potere che non si pone né scrupoli né limiti e totalmente avulso dalle esigenze del 'popolo' (che invece si esprime, con voce femminile, nel coro in genovese).

³⁰ Come rivela l'epilogo («e l'ultimo respiro Jamina / regina madre delle sambe / me lo tengo per uscire vivo / dal nodo delle tue gambe») nel quale il marinaio appare felicemente sopraffatto.

³¹ Ad ogni modo si vedano le pagine dei *Diari* (De André 2016: 77-78) dedicate specificamente al rapporto fra il marinaio e Jamina.

³² «mi perdonerai / se non riuscirò a essere porco / come i tuoi pensieri».

estasi e vertigine, l'epiteto «sultana delle troie» non relega affatto la protagonista al ruolo della prostituta: semmai definisce, in entrambe le circostanze, l'abusato armamentario retorico di cui un uomo ha bisogno per innescare la propria immaginazione.

L'antagonista

Nel Canto XIII dell'*Inferno* Dante Alighieri ci insegnava mirabilmente che la vera «meretrice» («che mai da l'ospizio / di Cesare non torse li occhi putti», vv. 64-65) è l'invidia: non solo essa è il male inestirpabile che attecchisce tra gli umani consorzi, ma è specifico vizio delle corti, essendo congenito all'esercizio del potere («morte comune e de le corti vizio»). Alimentata dai potenti, che devono garantirsi uno stuolo solerte di delatori, oppure profusa dall'eccesso di zelo dei cortigiani, volto alla rovina di colui il quale gode dei favori dell'Imperatore, l'invidia è in ogni caso una passione funesta che divampa come fiamma contagiosissima («e li 'nfiammati infiammar sì Augusto») – lo si deduce dal triste caso del suicida Pier della Vigna immortalato nella rivisitazione dantesca. Al contrario della prostituta che lavora nei postriboli o sui marciapiedi, nella lettura allegorica della *Commedia* è la meretrice ad assicurare in definitiva un lauto compenso ai propri accoliti – rovesciamento confermato dalla circostanza per cui è l'odio a movimentarli.

Quando Fabrizio De André riscrisse nove poesie dell'*Antologia di Spoon River*, del poeta americano Edgar Lee Masters, dedicò la prima parte dell'album *Non al denaro non all'amore né al cielo* (1971), e una teoria di quattro personaggi, al tema dell'invidia. Il *Matto*, il *Giudice*, il *Blasfemo* e il *Malato di cuore* vivono (o superano, nell'ultimo caso) tale stato dell'animo dopo essere stati relegati a margine dalla comunità a causa della loro difformità: per un difetto o per un'incongruenza che erano di volta in volta fisici o, per così dire, metafisici. Fu lo stesso autore a illustrare i criteri della

selezione, nella breve chiacchierata con Fernanda Pivano³³ trascritta nel libretto che accompagna il disco, mentre dava conto della bipartizione fra i personaggi dell'invidia (lato A), e quelli della scienza (lato B):

Per quanto riguarda l'invidia [...] direi che è il sentimento umano in cui si rispecchia maggiormente il clima di competitività, il tentativo dell'uomo di misurarsi continuamente con gli altri [...] per possedere. Per quanto riguarda la scienza, perché la scienza è un classico prodotto del progresso, che purtroppo è ancora nelle mani di quel potere che crea l'invidia.

È dedicata all'invidia anche una delle riflessioni più articolate, fra quelle raccolte nei *Diari* (purtroppo senza data, cfr. De André, 2016: 69-71), nella quale viene ribadito che, fin dalle prime forme di organizzazione sociale, essa è connaturata all'opacità autoreferenziale del potere, come confermano i casi emblematici di Socrate e Gesù Cristo, benefattori dell'umanità (per dirla alla maniera di Dante) «sacrificati proprio sull'altare dell'invidia da parte del potere che vedeva in loro una seria minaccia alla propria destabilizzazione» (De André 2016: 70). A sua volta l'explicit del brano *Disamistade (Anime salve)*, parola sarda che vuol dire *inimicizia* ma che possiamo intendere, nel contesto della canzone, più specificamente come *faida*, gravita attorno allo stesso paradigma. Riavvolgessimo la vicenda dei torti e delle vendette all'indietro, fino a un'ipotetica età aurorale, da quella lontananza di tempo l'invidia ci apparirebbe innescata dalle prime sperequazioni che inesorabilmente segnano l'evoluzione degli umani consorzi:

[...] la disamistade
si oppone alla nostra sventura
questa corsa del tempo
a sparigliare destini e fortuna.

³³ Col problema di dover eludere la censura fascista, Pivano realizzò nel 1943, complice Cesare Pavese, l'impresa della prima traduzione in Italia della *Spoon River Anthology*.

Non tutti gli individui conviventi in una micro o macro società sono disposti a trasformare il disagio in sogno. Laddove «la corsa del tempo spariglia destini e fortune» mettendoli a continuo confronto nella condivisione di uno spazio ristretto, nasce l'invidia; la *disamistade* [...], la faida, nasce dal desiderio irrealizzabile di fermare il tempo e di eliminarlo per riportare il mondo a una ipotetica condizione originaria in cui tutti siano uguali (De André 1999: 263)³⁴.

Se è corretta la lettura allegorica di *Bocca di rosa*, che fa della protagonista una figura di ciò che l'autore chiama 'ideale', con il finale e forse inatteso trionfo d'amore³⁵ per il quale ella può accompagnare in processione la Vergine³⁶, allora occorre discernere all'interno del racconto quale sia il profilo dell'antagonista – ovvero chi agisce in modo determinante affinché la straniera venga cacciata da Sant'Ilario. Questo è un ruolo che richiede troppa consapevolezza perché possa essere interpretato dalle inviperite comari del paesino, giacché esse mostrano quell'ingenuità tipica di chi è abituato a osservare e rispettare scrupolosamente l'incedere quotidiano degli avvenimenti, nel loro flusso regolare. Il loro atteggiamento, inoltre, appare motivato da una gelosia tutto sommato comprensibile – insomma, il loro veleno è innocuo: «non brillano certo in iniziativa». La vera antagonista di *Bocca di rosa* dovrà rassomigliare al consumato cortigiano, maestro nell'arte della consulenza facinorosa – quel genere di suggerimenti che sono espressamente volti alla caduta rovinosa di chi è stato innalzato. Nel testo è immagine parodica di Cristo, e in quanto tale ne ribalta gli attributi predicando l'odio e rivelandosi finalmente quale personificazione dell'invidia:

³⁴ Cfr. anche De André 2016: 138-139.

³⁵ Trionfo che s'impone con la rilevanza dell'eccezione all'interno del Canzoniere. Infatti, nonostante *Bocca di rosa* subisca uno scacco, e venga scortata dai carabinieri di Sant'Ilario fino a che sale sul treno, in una sorta di esilio *soft*, «alla stazione successiva» si vedrà ricompensata da un'accoglienza che non ha uguali, apoteosi appunto dell'«amor profano».

³⁶ Il beneplacito da parte dell'autorità religiosa stupisce forse ancor più in *Monti di Mola* (cfr. la nota successiva e lo specifico della canzone nel capitolo 5, dedicato all'album *Le nuvole*).

sentendosi come Gesù nel tempio [...]
una vecchia mai stata moglie
senza mai figli, senza più voglie,
si prese la briga e di certo il gusto
di dare a tutte il consiglio giusto.

E rivolgendosi alle cornute
le apostrofò con parole argute:
«il furto d'amore sarà punito –
disse – dall'ordine costituito».

Si porta appresso stancamente un bagaglio di immagini contigue alla morte sul versante metaforico: la sterilità invernale della «vecchia»³⁷ «senza mai figli» si scontra con le qualità associabili a Bocca di Rosa, che fin dal nome evoca lo sbocciare della primavera – e il relativo spettro semantico/simbolico che le è connaturato; «mai stata moglie» come probabilmente la controparte, ma per ragioni diametralmente opposte, essendo del tutto impotente a concedere anche solo una parola d'amore; «senza più voglie» mentre l'altra dispiega i suoi sentimenti non per «noia», né per «professione», ma esclusivamente per «passione». Viene immortalata mentre sussurra «parole argute»³⁸ con le quali s'appella e al contempo si fa garante del suo unico orizzonte speculativo: l'«ordine costituito». Una volta che ha sobillato il popolo delle comari, e prostituendosi com'è suo costume all'autorità e al potere, l'invidia riesce ad arrestare il propagarsi, fino a quel punto inarrestabile, della piaga eversiva d'amore³⁹: Bocca di rosa viene bandita da Sant'Ilario.

³⁷ Lontana parente della vecchia che osserva con occhi cupidi la storia d'amore (anch'essa da intendere in chiave allegorica: cfr. Distefano 2022) fra il giovane uomo e l'asina dagli occhi color del mare narrata in *Monti di Mola*.

³⁸ Nonostante in diverse sedi (anche ufficiali: cfr. De André 1999) figuri l'espressione più blanda «parole acute», all'ascolto risulta chiaramente (sia per quanto concerne la versione registrata in studio, sia per quelle dal vivo) la specifica di non poco rilievo «parole argute» – refuso (fra i tanti) che mostra una volta di più la necessità di un lavoro di cura editoriale che sia all'altezza dei testi del grande cantautore.

³⁹ Se Bocca di rosa è, per dichiarazione dell'autore, una figura evangelica, e la protagonista di *Se ti tagliassero a pezzetti* è allegoria dell'ideale libertario, è lo stesso De

È davvero possibile rintracciare Utopia, perché ha il volto di una donna

Tuttavia, come mi pare voglia dichiarare l'epilogo della canzone, o il circuito paligenetico descritto da *Se ti tagliassero a pezzetti*, il suo è soltanto un discorso sospeso:

Si dice che l'anarchia è un concetto puramente utopistico: a mio giudizio un'ideologia che non si sia mai realizzata non può essere definita utopistica soltanto perché manca la verifica. Non dimentichiamo che cento anni fa venivano fucilati quelli che professavano idee repubblicane [...]. Peraltro, se non abbiamo chiamato utopisti i repubblicani non vedo perché bisogna definire tali gli anarchici (De André 2016: 192).

André a chiarire i termini di una possibile corrispondenza: «Sono convinto che anarchia e misticismo nascano insieme. Cristo filosofo è stato il più grande anarchico di tutti i tempi: le radici di cristianesimo e anarchia sono comuni. Le strade si divisero quando il cristianesimo sconfinò in un meccanismo autoritario» (De André 2016: 191).

Quella macchina del tempo innescata da *Le nuvole*¹

Hai vissuto così a lungo da vedere i tuoi
stupidi pregiudizi tornare di moda
(Un coinquilino della casa di riposo,
rivolgendosi ad Abraham Simpson)

Il fascismo ha due facce
e nessuna allegria...
ha due teste e nessuna cultura
due occhi e nessun orizzonte.
Il fascismo ha due mani e duemila bandiere
(Fabrizio De André, *I diari*)

L'allestimento allegorico de *Le nuvole*

Una ricercata parentela letteraria introduce il discorso sviluppato dal concept album del 1990 *Le nuvole*: il titolo richiama in effetti l'antica commedia di Aristofane² – dove le 'nuvole' ricoprono la parte del coro con voce «lontana, solenne e misteriosa» – il cui bersaglio polemico erano le nuove filosofie personificate da Socrate (un Socrate beffardamente accomunato ai sofisti) il quale insegnava ai giovani a contestare, se non addirittura a mettere sottosopra, i valori tradizionali sui quali si reggeva la società ateniese del tempo. Nella riscrittura deandriana, viceversa, le

¹ Si tratta dell'organico sviluppo di quanto avevo già iniziato a delineare in *Il sistema binario de Le nuvole: allegoria e macchina del tempo*, Treccani online: Lingua italiana Speciali (https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Faber/8_Cannas.html).

² La messa in scena risale al 423 a. C., almeno per quanto concerne una prima versione (successivamente revisionata).



‘nuvole’³ sono da intendersi come quei personaggi ingombranti e incumbenti sulla nostra vita economica e politica e sociale, il cui ruolo fondamentale sembra essere quello di mettersi fra noi e il cielo per nasconderci la luce del sole (De André 2016: 191).

È quanto sostanzialmente adombra in forma lirica («si mettono lì tra noi e il cielo / per lasciarci soltanto / una voglia di pioggia») l’omonimo brano d’apertura, affidato a due voci marcatamente sarde⁴ – quella dell’autore ritarda l’ingresso in scena per sorprenderci poi con l’intonazione impostata e grottesca della seconda traccia.

Nella carriera dell’artista genovese penultimo album di inediti, è inquadabile cronologicamente fra la caduta del muro di Berlino e il tramonto della prima Repubblica, eppure è un’opera capace di levitare, grazie alla sua particolare veste allegorica, ben oltre gli stringenti riferimenti storici, fino a rappresentare in generale la condizione dell’uomo imbastita nella trama dei vincoli sociali – i quali, a loro volta, impongono la logica stringente dei rapporti di forza.

A dire il vero, il titolo originariamente previsto era un altro, poi recuperato e rilanciato nella seconda traccia, ovvero *Ottocento*: un segnale che serviva a favorire nel lettore/ascoltatore la percezione di una sorta di sdoppiamento o fluttuazione temporale. Lo straniamento è peraltro perseguito all’unisono dall’articolazione testuale e sonora dell’opera, come confermano la trama di relazioni intertestuali (tra le quali spiccano, come vedremo più avanti, Pellico, Giusti e Collodi) e il ‘pacchetto’ di soluzioni che anima il versante musicale del disco: non solo la doppia citazione da Čajkovskij (*Giugno* dal ciclo *Le stagioni*) ma, più in generale, una teoria di opzioni che derivano da forme e generi che hanno

³ «La parola ‘nuvola’ la puoi trovare spesso nei testi di canzone perché ha tre requisiti fondamentali: è foneticamente gradevole, è evocativa e soprattutto è una sdrucchiola e nell’esiguo e a volte anomalo spazio lasciato libero alle parole dalla metrica musicale, una buona sdrucchiola è una specie di diamante» (De André 2016: 124).

⁴ Sono le voci di Lalla Pisano e Maria Mereu, scelte dall’autore per rappresentare il punto di vista della Madre Terra (cfr. Pistarini: 254).

visto la luce (o hanno raggiunto l'apice della popolarità) fra la fine del Settecento e il secolo successivo.

La finalità era quella di innescare un neanche troppo sotterraneo parallelismo fra il clima conformistico dell'*ancien régime*, determinato dalla riscossa delle vecchie aristocrazie in seguito alla caduta dell'impero napoleonico, e l'apoteosi dell'economia di mercato conseguente al tramonto dell'impero sovietico, prefigurato dall'evento epocale della caduta del muro. Dalle carte raccolte nei *Diari* prima affiora e quindi s'impone con la ricorsività del *leitmotiv* l'insofferenza di De André nei confronti del modello economico dominante (con formidabile sintesi *La domenica delle salme* annuncia la sua pervasività in espansione, ben oltre i confini del mondo occidentale: «i trafficanti di saponette / mettevano pancia verso Est»):

il capitalismo non può essere democratico (De André 2016: 11)

Ormai c'è una nuova morale che si fonda su valori perversi: l'arricchimento immediato, il non guardare in faccia a nessuno pur di accumulare capitali (*Ivi*: 18)

Solo il riflusso di un'economia capitalista autofagocitante credo potrà rispondere ad una delle più pressanti richieste dell'umanità: poter vivere senza dover precocemente morire di paura (*Ivi*: 173).

È dunque nel contesto di avvenimenti drammatici che Fabrizio De André – insieme a Mauro Pagani, la cui impronta è riconoscibilissima per quanto concerne l'anima musicale del disco – mette in scena il ripudio degli ideali da parte della società civile come conseguenza della sconfitta delle grandi ideologie di matrice ottocentesca. È il respiro stesso dell'album a suggerire un senso di sradicamento e inappartenenza poiché è condizionato da una successione di riferimenti temporali che fa ripetutamente vacillare l'ascoltatore fra le inquietudini di avvenimenti testimoniati in presa diretta e l'insidioso affiorare di una memoria consolidata dai processi sedimentari della Storia. Ovvero, per dirlo alla

maniera di Marx⁵, tutti gli accadimenti tendono a duplicarsi, ma una prima volta si danno in modalità tragica, la seconda inevitabilmente degenerano in farsa⁶.

Ottocento: le gesta di un borghese à la page al soldo del governo austriaco

E in effetti il registro farsesco domina l'allestimento della seconda traccia dell'album, *Ottocento*. Il protagonista è un borghese⁷ in odore di nobiltà al quale De André presta una voce che fa il verso alla grande opera lirica, declassata vistosamente al rango di opera buffa – al contempo il testo esordisce col respiro dell'epica classica («Cantami di questo tempo») per rincantucciarsi subito al livello di un poemetto eroicomico: vuol dire che tutti i codici di cui si compone la canzone partecipano all'unisono di una stessa modalità parodica.

In effetti non vengono narrate le gesta memorabili di un campione che aspiri all'aura del mito, ma i miserabili escamotage di un galoppino del

⁵ Il quale, ne *Il 18 Brumaio di Luigi Bonaparte*, faceva il verso a Hegel.

⁶ Un altro orizzonte di riferimenti storici introduce, nelle carte dei *Diari*, una visione nuovamente ciclica (grottescamente ciclica) di Storia, basculante intorno alla soglia della catastrofe: «la barca sta riempiendosi d'acqua: tutti lo sanno e nessuno si muove. Questa è la condizione dei tardi Imperi, della ricchezza esagerata, dei popoli affamati che si siedono sull'altra sponda e per adesso guardano e crepano, ma prima o poi arrivano e si sfamano. Questa è la situazione ideale per la satira (Petronio, Apuleio): tutti sono molto lucidi, tutti sanno che fra poco succederà una catastrofe: ma contemporaneamente nessuno vuole rinunciare a godere e si gode sfrenatamente, quasi a voler esorcizzare l'imminenza del disastro. E per chi sa guardare, la satira diventa automatica» (De André 2016: 95-96). Riflessione che ci introduce ai versi di *Smisurata preghiera* (canzone che suggella il successivo concept album del 1996, ovvero *Anime salve*): «Alta sui naufragi / dai belvedere delle torri / china e distante sugli elementi del disastro [...] la maggioranza sta».

⁷ «La borghesia, o meglio la borghesite, per chi la vuol considerare un'inflammazione acuta del desiderio di avere, è in effetti una malattia endemica a tutto il globo, almeno per quanto riguarda la specie umana» (De André 2016: 118 e cfr. con 221).

grande capitale, ovvero di quel 'motore' «che ci porta avanti / quasi tutti quanti / maschi, femmine e cantanti / su un tappeto di contanti». Il simbolo storico della civiltà industriale è celebrato in esordio dal padrone di casa il quale, al contempo, non trascura di stigmatizzare «l'astio e il malcontento» dei pochi che s'ostinano ancora a disdegnarne l'«odore».

Di seguito l'uomo abbozza una teoria di ritratti familiari, iperdeterminati da pochi tratti grotteschi, ispirata a desolanti valori conformistici: per prima la figlia, la cui verginità è decantata quale utile bene di scambio («già matura e ancora pura / come la verdura di papà»); subito dopo il figlio, che dovrebbe perpetuare il lignaggio ed è (proprio per questo) becero prototipo di mascolinità: bello non per indole statuaria ma perché griffato («bronzo di Versace») e promettente in quel genere di traffici che pertengono all'uomo spregiudicato («sempre più capace / di giocare in borsa / di stuprare in corsa»); infine la moglie, collezionista indefessa di scatole d'argento: il feticcio assurge a emblema d'eleganza vacua che definisce una società votata all'apparenza e del tutto priva di valori sostanziali.

Segue in effetti una sorta di (corale) stacco pubblicitario esaltante in tripudio l'affettata società del consumo, nella quale è possibile procacciarsi qualunque cosa, poiché tutto è in vendita: con inquietante allusione alla pratica aberrante del traffico d'organi, anche i «fegati e polmoni»⁸. La posizione che occupa la canzone rispetto all'articolazione complessiva dell'album – subentrando quella del protagonista alle due voci femminili che esprimevano il punto di vista della Madre Terra – è in effetti funzionale a trattare la questione dei «cattivi insegnamenti delle oligarchie delle civiltà dei consumi» (De André 2016: 37).

E, vista la qualità degli insegnamenti che aveva disseminato, era inevitabile che il tronfio padre dovesse, alla prima svolta cruciale, raccogliere tempesta. Quando riprende la parola, la singola voce cantante, assecondata dagli strumenti in campo, sembra darsi finalmente un po' di

⁸ «Non dimentichiamoci le parole con cui inizia *Il capitale* di Marx: "La ricchezza delle società nelle quali predomina il modo di produzione capitalistico si presenta come un'immane raccolta di merce". E che cos'è la società contemporanea se non un'immane raccolta di merce?» (De André 2016: 96).

contegno. Il quadro familiare, fino a quel punto idilliaco, era stato nel frattempo lacerato da una stilettata degna della peggiore cronaca nera:

Figlio figlio
povero figlio
eri bello bianco e vermiglio
quale intruglio ti ha perduto nel Naviglio
figlio figlio
unico sbaglio
annegato come un coniglio
per ferirmi, pugnalarmi nell'orgoglio
a me a me
che ti trattavo come un figlio
povero me
domani andrà meglio.

Il giovane rampollo è morto in circostanze ambigue, vittima presumibilmente⁹ di un cocktail letale di droghe e alcol: «quale intruglio ti ha perduto nel naviglio» – naviglio è termine chiave il quale consente di fissare, con buona approssimazione, le coordinate spaziali utili a definire il cronotopo: tutto accade (qui come ne *La domenica delle salme*) a Milano. La 'capitale morale' è fin qua ancora sospesa, tuttavia, fra la stretta attualità e il suo ingombrante doppio ottocentesco.

Rispetto all'enormità della tragedia che si è consumata, la portata del dolore del padre può essere misurata dall'ampia oscillazione che separa le due citazioni rilevabili nella strofa. La prima è testuale e tutta letteraria, poiché deriva da una lauda drammatica di Jacopone da Todi: «povero figlio / eri bello bianco e vermiglio» riprende quasi alla lettera il lamento di Maria ai piedi della croce in *Donna de Paradiso* («Figlio bianco e vermiglio»). Se non c'è alcun dubbio sulla voragine di implicazioni etiche che separa la ripugnante figura del padre di *Ottocento* dalla madre immacolata per definizione, è pur vero che anche la vita di un figlio che ha scelto la cattiva

⁹ Quel che è certo, il giovane è morto «annegato come un coniglio»: dunque, se a monte c'è il dramma di un tossicodipendente, questo potrebbe anche essere sfociato nella scelta, tragica, del suicidio.

strada può valere quanto quella di Cristo, come insegnava *Il testamento di Tito* (*La buona novella*, 1970: «guardate la fine di quel nazareno, / e un ladro non muore di meno»). La citazione successiva, invece, si riduce ad alludere e insieme fa bruscamente precipitare l'alto tasso di drammaticità («domani andrà meglio») nel momento stesso in cui pare attingere da un sentimentalismo stillante ottimismo alla maniera di Rossella O'Hara (in *Gone with the Wind*).

La sciagura volge effettivamente in commedia e i drappeggi listati a lutto cedono alle vivide tonalità del simposio nuziale: c'è pur sempre una figlia da sistemare. Quasi all'epilogo il padre si concede una specie di inno che vorrebbe celebrare lo sfarzo del pranzo nuziale, enumerandone le prelibatezze («Eine kleine pinzimonie / wunder matrimonie / krauten und erbeeren / und patellen und arsellen / fischen Zanzibar»), e sorprende l'ascoltatore col suo improbabile tedesco maccheronico – quale significato attribuire alla singolare *performance*? Entro l'allestimento de *Le nuvole* ogni scelta linguistica è funzionale a sostenere un discorso eminentemente politico: se il protagonista, durante i festeggiamenti per il matrimonio della figlia, si cimenta in una lingua che non riesce neppure pienamente a padroneggiare è forse perché vuole arruffianarsi, insieme al genero, quel potere straniero¹⁰ che dominò a Milano per buona parte dell'Ottocento.

La macchina del tempo è sempre pienamente operativa.

Il trionfo dell'istituto matrimoniale è, ad ogni modo, dispensatore di nuovi equilibri. Un'opportunità che l'ambizioso borghese ha lungamente vagheggiato e adesso è finalmente a portata di mano: la liturgia dell'ascensione sociale viene ulteriormente suggellata dallo Jodel in explicit.

¹⁰ Non fa differenza supporre che il genero sia direttamente coinvolto con il governo austriaco, oppure che al matrimonio siano stati invitati, in qualità di ospiti d'onore, membri autorevoli dell'establishment (e l'una cosa, oltretutto, non esclude l'altra).

Le 'provincie dell'Impero' (il dialetto «riemergerà, dal disastro del capitalismo»)

La strategia dell'album rende dunque instabili i cronotopi e può sdipanare un sentiero lungo il quale ci imbattiamo nei collaborazionisti al soldo di un governo straniero; sempre da quelle parti, due brani dopo, ascoltiamo il vociare di zelanti gendarmi austriaci¹¹ che sorvegliano un *carbonaro* destinato a subire la sorte («l'amputazione della gamba») che fu di Piero Maroncelli allo Spielberg. Approdiamo così a quel capolavoro assoluto del canzoniere deandriano che è *La domenica delle salme*: alla stregua della migliore narrativa post-apocalittica esso illustra, insieme al corteo funebre che accompagna le spoglie del «defunto ideale», la fine della Storia dell'uomo. Per una trattazione approfondita del brano rimandiamo al prossimo capitolo: fatto sta che esso va a chiudere il novero delle canzoni in italiano, lingua che domina (non senza essere insidiato dai sostrati dialettali) il lato A esprimendo la voce del potere o quella dei suoi zelanti accolti.

L'album nel suo complesso è in effetti concepito, da un punto di vista dei codici linguistici, di nuovo come una struttura binaria, la quale tollera tuttavia, come accennato, la presenza di alcune zone d'ombra. Nella costruzione antinomica che definisce l'organizzazione formale de *Le nuvole* – la 'lingua dell'impero' e, contrapposte nel lato B, le lingue minoritarie che resistono nelle «remote province dell'Impero» (cfr. De André 1999: 267) – una delle matrici teoriche di riferimento è rappresentata dal poeta e intellettuale Pier Paolo Pasolini. Nelle carte private il cantautore proponeva un sillogismo che andava consapevolmente a semplificare la complessità del quadro concettuale: «Pasolini diceva che il dialetto è il popolo, e il popolo è autenticità. Ne deduco che il dialetto è l'autenticità»¹² (De André 2016: 39). In realtà De André assimila la lezione pasoliniana per

¹¹ Ne *La domenica delle salme* uno di questi è «Baffi di sego», con esplicita allusione alla satira antiaustriaca di Giuseppe Giusti *Sant' Ambrogio*.

¹² Nel contesto del nostro discorso, può essere utile rileggere una fulminante precisazione di Pasolini (siamo nel 1965): «Io non ho voluto risuscitare la *querelle* dialetto-lingua: e leggere in tal senso il mio saggio significa retrodattarlo, con l'inconscio odio razzista che ha sempre il borghese per la lingua del popolo» Pasolini 1999: 1275.

rifunzionalizzarla in modo del tutto personale, almeno da Creuza de mä¹³ in avanti – come mostrano quelle altre pagine dove la riflessione si fa più articolata:

Si potrebbe discutere molto sul rapporto tra dialetto e lingua, sul nutrire continuo che fanno i dialetti nei confronti della lingua maggiore, della lingua italiana, con i loro aforismi, con le loro battute, con le loro invenzioni linguistiche, anche con le loro massime e i loro proverbi, quelle che in italiano vengono dette frasi idiomatiche. E tutto questo a vantaggio di una lingua maggiore, l'italiano, che mi pare che dal Manzoni in poi, malgrado lo sforzo di molti splendidi poeti e scrittori, sta decadendo un po' a lingua commerciale e a lingua buona per i tribunali (De André 2016: 39)¹⁴.

Nel primo blocco di canzoni prevale dunque la 'lingua nazionale', un italiano quasi mai cristallino poiché già insidiato dalle varianti locali: del resto le «lingue nazionali al confronto con quelle dialettali sono morte, non si rinnovano e non si modificano» (De André 1999: 227), a meno che non vengano sollecitate a dischiudersi alla contaminazione. E in questa zona del disco si manifesta (talvolta con l'accento di chi è succube o connivente) l'azione prevaricatrice e opaca delle nuvole nella loro valenza allegorica¹⁵, per quanto la voce degli oppressi possa inaspettatamente affiorare come una risorsa carsica. Il recitativo d'apertura, dal quale deriva anche il titolo dell'album, è affidato intenzionalmente alla voce di due donne dalla caratteristica cadenza sarda (le già citate Lalla Pisano e Maria Mereu), mentre una memoria linguistica autoctona s'insinua in profondità fino a minare le strutture sintattiche dell'italiano («la terra si trema [...] gli animali si stanno zitti»): si tratta in effetti del punto di vista del popolo che osserva il multiforme e ingannevole spettacolo profferito da chi comanda.

¹³ Cfr. in proposito Masciullo 2021.

¹⁴ Cfr. anche De André 2016: 65-66 e 132. Sulla questione del rapporto fra la lingua istituzionalizzata e quelle minoritarie, le quali possiedono una più efficace espressività e capacità di rapportarsi al reale in 'presa diretta', si veda Zanda 2007.

¹⁵ Anche nell'uso comune è diffusa l'espressione metaforica 'fare il bello e il cattivo tempo', con riferimento a chi detta legge in ogni circostanza.

Le nuvole bianche possono essere osservate senza particolare apprensione, poiché rappresentano plausibilmente, nel loro scorrere rapido e nelle forme fugaci, la logica dell'alternanza che dovrebbe garantire la solidità delle società democratiche – per quanto solo «i bambini» che «giocano a corrergli dietro» siano così candidi da ignorare che «non ci sono poteri buoni»¹⁶. Anche le nuvole apparentemente più innocue, consapevolmente o meno, possono preparare il terreno dove metteranno radici i dispotismi, le nubi «nere come il corvo», le quali «sembra che ti guardano / con malocchio» (l'assenza del congiuntivo è un'altra spia linguistica).

O magari

si fermano tanti giorni
che non vedi più il sole e le stelle
e ti sembra di non conoscere più
il posto dove stai.

Il quadro, di grande efficacia icastica, con tutta probabilità chiama in causa quei regimi di stampo totalitaristico che assumono il controllo di ogni aspetto concernente la vita dell'organismo sociale – d'altra parte il «nero» già poteva alludere alla lunga e oscura stagione dei nazifascismi, più avanti esplicitamente evocata ne *La domenica delle salme*. Conseguentemente, ai sudditi non è concessa l'opportunità di contemplare la luce del sole¹⁷: «si mettono lì tra noi e il cielo / per lasciarci soltanto / una voglia di pioggia».

¹⁶ Per l'ultima citazione occorre tornare indietro di 17 anni: l'ho infatti recuperata da *Nella mia ora di libertà*, in *Storia di un impiegato* (1973). L'ultima canzone del concept dà conto dell'avvenuta formazione politica del protagonista: l'impiegato prima fallisce come terrorista in solitario e poi, attraverso l'esperienza in carcere e il contatto con gli altri detenuti, matura come uomo nell'acquisizione di concetti per lui prima astratti, quali la compassione o il beneficio dell'azione collettiva. In prossimità dell'epilogo, lo slogan anarchico dà lucidamente conto di tutto il percorso compiuto: «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»).

¹⁷ Le nuvole sono in definitiva i potenti che «ci tolgono, metaforicamente, la luce del sole e gettano nell'ombra la nostra libertà, le nostre utopie e la nostra dignità.

Scritta con Massimo Bubola, la terza traccia, *Don Raffae'*, è sostenuta da un'allegra tarantella che l'ha resa quasi un tormentone, ed è tuttavia incastonata nell'elegante quanto malinconica doppia citazione, ritagliata da Čajkovskij, di cui s'è detto in precedenza. Qui la strategia dei codici linguistici volge in direzione del maccheronico, dal momento che l'italiano sembra non riesca più a contenere l'ansia espressiva del dialetto napoletano: all'impasto verbale corrisponde un preciso rapporto di 'forza' fra i personaggi coinvolti. La voce cantante dà adito, infatti, al punto di vista della guardia carceraria Pasquale Cafiero, il quale agisce all'ombra di due poteri che tende a raffrontare antitetivamente: il malgoverno dei rappresentanti corrotti dello Stato in opposizione al paternalistico feudalesimo del boss della camorra, che egli accudisce quotidianamente con ogni premura:

io chiedo consenso a don Raffae'.

Un galantuomo che tiene sei figli
ha chiesto una casa e ci danno consigli
mentre 'o assessore, che Dio lo perdoni
'ndrento a 'e roulotte ci alleva i visoni
voi vi basta una mossa una voce
c'ha 'sto Cristo ci levano 'a croce

Cospicuo materiale d'ispirazione per la realizzazione del brano deriva dal romanzo di Giuseppe Marotta *Gli alunni del tempo* del 1960 (si veda in merito Pistarini 2010: 257); ma in controluce è rilevabile una lunga, sofferta e articolata riflessione sull'evoluzione del paese Italia negli anni Ottanta, disamina che aderisce con lucida coerenza alle pieghe concettuali dell'album e di cui restano le tracce nei *Diari* – anche retrospettivamente, come prova questo appunto databile alla fine degli anni Novanta:

L'album doveva essere un viaggio fra le loro vittime: le vittime dell'arroganza, del malaffare, delle sopraffazioni cui siamo costretti da chi governa la politica, l'economia, la vita sociale» (De André 2016: 89).

Nel 1989 mi venne da scrivere qualcosa sull'attualità, mi succede all'incirca ogni 6 anni: la classe dirigente politica, intortata con quella economica, entrambe colluse con le organizzazioni criminali, il pensiero del borghese medio che si esprimeva più o meno così: «Un'ingiustizia (tipo la corruzione di giud. e finanz.) di cui io riesco ad approfittare è una fortuna: la stessa ingiustizia di cui riescono ad approfittare gli altri è uno scandalo»

Intorno a questo balletto la gente normale chiedeva e non trovava lavoro, per il semplice motivo che l'economia liberista, meglio chiamarla capitalista, si regge in piedi su una morale precisa: l'azienda che profitta vive, quella che non profitta crepa.

Se questa nobile massima si estende dalle aziende alle persone, si decreta la morte per inedia o per suicidio di milioni di esseri umani.

Questo mi dicevo 10 anni fa. Mi dicevo che sarebbe stata utile una rivoluzione sociale, e visto che nessun esponente della nostra classe politica aveva intenzione di approcciarla, tanto valeva lasciarla fare alle organizzazioni criminali.

Si trattava evidentemente di una provocazione, ma oggi, di fronte all'atteggiamento di alcuni esponenti politici di rilievo, quella che sembrava una mia provocazione sta diventando una realtà (De André 2016: 89-90)

Nel lato B l'italiano, e con esso il punto di vista dei potenti, si dilegua definitivamente a vantaggio delle lingue minoritarie, decretando l'autore che «il dialetto non va a morire ma riemergerà» dal «disastro del capitalismo» (De André 1999: 227). Prende corpo e consistenza un'eterogenea galleria di personaggi, definiti «figli del popolo» (citato in Pistarini: 255), i quali allignano nella periferia del mondo: artefici in nessun caso di una concreta azione politica che dia una configurazione credibile al proprio dissenso o disagio, si limitano a esprimere in discreta autonomia la propria voce e insieme a essa la propria difformità. Le due canzoni in genovese sono frutto della collaborazione con Ivano Fossati, preludio a un rapporto di lavoro, se vogliamo più organico, che porterà alla realizzazione dell'album *Anime salve*.

Di *Mégu megún* lo stesso De André ha prospettato l'opportunità di considerarlo come l'autoritratto di un 'Oblomov di provincia' (cfr. Romana

1991); aggiungerei che forse ha preso qualcosa anche da un Leopold Bloom (*Ulysses*) reduce da trattamento psicoterapeutico. Sospeso fra una probabile ipocondria e una ben documentata agorafobia, il protagonista lamenta il distacco professionale del medico e la terapia d'urto, che è volta a rimmetterlo in gioco fra le maglie della società stretta («Uh mégu mégu mégu mè megún / uh chin-a chin-a zû da ou caregún. / Uh!... che belin de 'n nòlu che ti me faiésci fâ / uh!... ch'a sún de piggiâ de l'aia se va a l'uspià»¹⁸). Fatto sta che, dopo aver attraversato pieno d'angoscia la pasta caotica di volti, odori e luoghi tanto comuni quanto indecifrabili, poiché sempre impressi in immagini vertiginose rese attraverso la tecnica del flusso di coscienza, decide di rintanarsi nella propria dimora e nel guscio di un sonno dispensatore di sogni più confortevoli.

L'altro brano in genovese è collocato, sempre nel secondo lato, in corrispondenza della terza traccia. Il titolo è *'A çimma* e il suo carattere peculiare consiste nella modalità per cui viene sciorinata in canto una delle ricette più antiche della cultura gastronomica ligure: il cuoco depositario dei segreti determinanti la buona riuscita del piatto scandisce un formulario che in parte registra gli ingredienti da combinare, ma in verità presuppone soprattutto le condizioni 'ambientali' indispensabili al confezionamento della pietanza – i trucchi del mestiere per abbindolare quelle streghe che vorrebbero depredate o guastare alla maniera di Arpie infernali:

Ti mettiâe ou brûgu rèdennu'nte 'n cantún
che se d'â cappa a sgûggia 'n cuxin-a á stria
a xeûa de cuntâ 'e págge che ghe sún
'a çimma a l'è za pinn-a a l'è za cûxia¹⁹.

La perfetta esecuzione della ricetta dipende in definitiva dalla capacità del genio individuale, imparentato alle arti dell'incantamento, di

¹⁸ «Uh medico medico medico mio medicone / uh vieni vieni giù dal seggiolone. / Uh che cazzo di contratto mi faresti fare / uh che a forza di prendere aria si va all'ospedale». Qui, come altrove, la traduzione in italiano è dello stesso De André.

¹⁹ «Metterai la scopa dritta in un angolo / che se dalla cappa scivola in cucina la strega / a forza di contare le paglie che ci sono / la cima è già piena è già cucita».

attingere dati, esperienze e soluzioni da un sapere vasto e sedimentato: come tale, è comparabile al mestiere della scrittura ed è infatti destinata a un pubblico pagante che deve essere soddisfatto nel momento stesso in cui siede al tavolo e ghermisce il menù – agli inconsapevoli clienti va l'ultimo caustico commento del cuoco: «Mangè mangè nu séi chi ve mangià» (Mangiate mangiate non sapete chi vi mangerà).

In mezzo ai due brani in genovese, *La nova gelosia* è una canzone di autore anonimo ripresa dalla tradizione napoletana (XVIII-XIX secolo). Nella versione di Roberto Murolo impressionò l'ingegno re-interpretativo di De André, forse anche per l'ambiguità semantica del termine «gelosia», il quale nel contesto letterale della canzone fa riferimento al nuovo serramento che impedisce allo spasimante di contemplare, ma dunque anche di sorvegliare²⁰, la propria innamorata.

Al congedo in gallurese è affidato l'omaggio dell'autore per la sua 'terra elettiva', quella Sardegna («C'è chi ha il mal d'Africa: io ho il mal di Sardegna» De André 2016: 163) che fin dai primi anni Settanta aveva rappresentato un'opzione in linea con uno stile di vita lontano dai riflettori – almeno prima che accadesse l'imponderabile, ossia l'esperienza drammatica del sequestro vissuto con la compagna Dori Ghezzi²¹. Fabrizio De André sceglieva di imboccare un nuovo percorso di vita impegnandosi anima e corpo in un mestiere alternativo, quello dell'imprenditore agricolo, magari anche nella prospettiva di dedicarsi alla scrittura senza l'assillo delle consegne, vincolate a date specifiche, imposte dai marchi discografici.

Era il nome originario della Costa Smeralda, *Monti di Mola*, e ne costituisce l'intima contraddizione: la canzone non fa riferimento al toponimo italiano, che rimanderebbe alle cronache estive esalate dalle star indaffarate a farsi immortalare in pose plastiche, ma si presenta come una fiaba amorosa vergata nella lingua autoctona e nel codice tipico della poesia pastorale (cfr. Distefano 2022). Protagonisti sono un boscaiolo e

²⁰ Motivo che è almeno in parte comparabile con quello che innesca la vicenda di Franziska (cfr. *Franziska, L'indiano* 1981).

²¹ Il sequestro ebbe luogo il 27 agosto e si concluse a ridosso della vigilia di Natale del 1979.

un'asina dagli occhi color del mare, partecipi di un sentimento tanto straordinario quanto (teoricamente) irrealizzabile.

Amore può essere nel canzoniere deandreiiano, come s'è visto fin dai tempi di *Bocca di rosa*, una prefigurazione di utopia: se agiva allora una vecchia che s'appellava all'«ordine costituito», affinché venisse messa al bando la straniera dispensatrice di passioni, adesso c'è una vecchia «infrascinata» ('nascosta tra le frasche') che spia gli incontri fra i due giovani – connotate dai segni della sterilità sono entrambe figura dell'invidia annichilente, che è quasi sempre, nel canzoniere, il precipitato derivante dall'esercizio del potere. L'evidenza per cui il matrimonio fra l'uomo e l'asina non viene ostacolato dalla loro diversità (che viene tollerata persino dal prete²²) bensì da un cavillo burocratico, capace di far «nafragare un sogno privilegiato» (cfr. Harari 2008), suggella l'anello concettuale descritto dall'album *Le nuvole*.

Se non fosse che un ultimo canto si leva ostinatamente a saggiarne la consistenza, ne vorrebbe dissipare le ombre

E idda si tunchiâ abbeddulata ea ea ea ea
iddu li rispundia linghitontu ae ae ae ae
(E lei tagliava incantata ea ea ea ea
lui le rispondeva pronunciando male ae ae ae ae).

²² Nel frattempo che tutto il paese si «agghindava» per il matrimonio, «lu parracu / mattessi intresi / in lu soiu» (lo stesso parroco entrò / nel suo vestito).

La domenica delle salme:
c'è stata la fine del mondo
e nessuno se n'era accorto¹.

L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio

(Italo Calvino, *Le città invisibili*)

Se nella liturgia cristiana la domenica delle palme precede e annuncia eventi i quali dovrebbero mutare il corso della storia dell'uomo, fino alla rinascita che è palingenesi, il ribaltamento che viene proposto ne *La domenica delle salme* (1990) allude fin dal titolo a una caduta: la morte civile dell'individuo, inquadrata entro lo spettacolo desolante di una comunità in disfacimento, non conosce il lieto fine della redenzione – e la verticalità ascensionale si converte parodicamente in moto precipitoso verso il baratro.

¹ Rielaborazione e aggiornamento del saggio apparso in Ciccarelli, Migliozi, Orsi 2015 con il titolo *Il funerale di Utopia come segno dell'apocalisse. La domenica delle salme di Fabrizio De André*.



E tuttavia, al di là dell'immagine desolante del «cadavere di Utopia» (v. 85), il vertice dell'album *Le nuvole* non è una canzone che contempi la crisi del 'blocco comunista' e la caduta del muro di Berlino («la scimmia del quarto Reich / ballava la polka sopra il muro» vv. 21-22) all'insegna dell'epilogo o dell'annichilamento d'ogni anelito rivoluzionario. A meno di tradire il punto di vista di un autore il quale, come abbiamo visto, non ha mai neanche lontanamente dissimulato una passione sentimentale e filosofica per la «signora libertà, signorina anarchia», sarebbe arduo congetturare che le tribolazioni di un regime potessero significare l'estinzione dei canoni libertari o il rigetto di un programma fondato su principi d'uguaglianza. Al 'socialismo reale', messo sintomaticamente in relazione speculare con il nazismo, De André dedicava nelle carte private un'articolata riflessione (di cui riportiamo l'essenziale) che prendeva abbrivio da... Hegel:

Certo che Hegel ne ha fatti di guasti. «Tutto ciò che è reale è razionale» con l'aggiunta del suo contrario. Ma come si fa a mettere a confronto entità del tutto sconosciute? Che cos'è il reale? E in che cosa consiste il razionale? [...] dal suo sorprendente pensiero sono scaturiti il nazismo da una parte e il socialismo reale dall'altra. Tutti i cittadini belli ordinati, controllati con un bel marchio e un numero sulla tuta a massacrarsi in nome di una divinità che ancora oggi si chiama Stato (De André 2016: 25).

Nello stesso scacchiere concettuale, ma sul fronte opposto, posizione Adorno – come vedremo le considerazioni del cantautore lambiscono i territori della distopia (a livello di immaginario narrativo potremmo ipoteticamente transitare dal film *Metropolis* di Fritz Lang a *1984* di George Orwell):

forse è stato un altro filosofo a farmi capire in tempo che non si deve «vivere per produrre ma produrre per vivere»: si chiamava Adorno, era tedesco anche lui, ma non avrebbe avuto nulla in contrario che un uomo diversificasse le proprie attività, prima di essere stritolato in un meccanismo di identificazione e di controllo che vuole vederti in faccia una sola lugubre maschera da zombie rincoglionito (*Ibidem*).

La verità è che Utopia non era affatto morta, tantomeno come diretta conseguenza dello sfaldarsi della cortina di ferro che tagliava in due l'Europa, e di cui Berlino era la più triste sineddوحة: le salme cui fa riferimento la canzone invece hanno qualcosa a che spartire con «le maschere da zombie» testé evocate, al punto che la distopia messa in scena da *La domenica delle salme* piega forse inaspettatamente ma con terrificata evidenza verso la 'letteratura' del post-apocalittico.

Alla stessa linea cronologica appartiene, d'altro canto, la già citata intervista, ad opera di Vincenzo Mollica, nella quale De André definiva l'uomo senza ideali alla stregua di un «cinghiale laureato in matematica pura»². Mescolanza di umano e bestiale, la figura animalesca, mossa dall'istinto cieco coniugato a uno sterile raziocinio, pare quasi alludere a uno degli aforismi di Filippo Ottonieri, nelle *Operette morali* di Giacomo Leopardi: «Di uno sciocco il quale presumeva saper molto bene raziocinare, e ne' suoi discorsi, a ogni due parole, ricordava la logica; disse: questi è propriamente l'uomo definito alla greca; cioè un animale logico». Anche qualora non si trattasse di un consapevole riferimento intertestuale³, sembra comunque delinearsi una prospettiva – rispetto alla quale possiamo considerare Leopardi come un consolidato modello concettuale – che considera con sospetto un approccio alla conoscenza di tipo analitico, inteso come astratta scomposizione delle parti di cui si compone il reale. La soluzione per cogliere la complessità dell'insieme non sta neppure in

² Per l'intervista (del 1989) e in generale la genesi della canzone, rimandiamo ancora una volta a Fondazione Fabrizio De André (2011) e al capitolo dedicato a *L'anarchia*. È preziosissima la testimonianza del co-autore Mauro Pagani, il quale illustra come De André avesse serbato per anni l'abitudine di vergare, sulle pagine di un'agenda telefonica, un lungo elenco di frasi che corrispondevano ad altrettanti frammenti di realtà: si trattava, in un certo senso, di un lavoro documentario in tempo reale che dà conto del contesto attualissimo in cui è immersa la canzone. Quelle frasi, opportunamente 'rimontate', costituiranno poi la spina dorsale de *La domenica delle salme*; il testo della canzone, di fatto, prova a descrivere, per citare Pagani, «l'avvenuto silenzioso terrificante colpo di stato che era successo in Italia, sotto i nostri occhi, senza che nessuno dicesse niente».

³ L'opera di Giacomo Leopardi costituisce ad ogni modo una lettura attentamente frequentata dal cantautore, come ha messo in luce Floris G. 2007: 140-141.

una formula algebrica che non conceda margini alla creatività e a modelli controcorrente: appartiene all'ultrafilosofo e non allo scienziato puro⁴, direbbe Leopardi, la capacità di mettere in relazione l'uomo, inserito in un gruppo sociale, con l'universo in cui l'individuo si affanna – e, di conseguenza, a lui ancora la responsabilità di prospettare la questione discriminante: la felicità da conquistare su questa terra⁵.

Il «cinghiale laureato in matematica pura» può rappresentare la premessa a un discorso che attraversa tutto l'album e ne *La domenica delle salme* acquisisce l'affilata chiaroveggenza del monito: senza la «signorina fantasia», ovvero la capacità di contemplare scenari socio-politici alternativi (tant'è che fantasia poteva essere sostituita da «anarchia» in *Se ti tagliassero a pezzetti*⁶), senza passione politica orientata a colmare la distanza fra reale e ideale, l'uomo è destinato a operare passivamente assecondando i dettami dell'oligarchia al potere, che impedisce ai 'sudditi', e alle minoranze in particolare, di vedere la luce del sole – secondo quello che è lo schema allegorico operante ne *Le nuvole*: è per questo che a mo' di antidoto e come 'epigrafe' di tutto l'album campeggia in copertina l'assioma libertario di Samuel Bellamy (Pirata delle Antille nel XVIII secolo) «... io sono un principe libero e ho altrettanta autorità di fare guerra al mondo intero quanto colui che ha cento navi in mare».

La domenica delle salme è congegnata intorno al paradosso della morte dell'ideale, che non può certo coincidere con il fallimento di uno stato di cose contingente e storicamente determinato. All'indomani della caduta del muro di Berlino, De André non vuole affermare che è morta utopia: è

⁴ E si veda come è declinato il tema della scienza nel lato B di *Non al denaro non all'amore né al cielo* – con particolare riferimento alla figura del *Chimico*.

⁵ Da segnalare, ancora, la consonanza con un altro punto fermo della poetica leopardiana, ovvero la riflessione intorno alle dinamiche che movimentano la 'società stretta' sovente all'origine di quei contrasti intestini che determinano odio e violenza fra le varie componenti: in proposito De André ha manifestato ancor più esplicitamente, e in più di un'occasione, i propri timori non tanto in relazione ai singoli membri di una comunità quanto piuttosto a gruppi di individui organizzati attorno a maggioranze più o meno aggressive: «Le organizzazioni sono la morte dell'uomo perché nascondono in sé i germi della violenza. L'uomo organizzato è pericoloso e violento» (De André 2016: 138; cfr. anche 139).

⁶ Rimandiamo ovviamente a quanto già evocato, in proposito, nel quarto capitolo.

spinto invece a rendere evidente e quasi tangibile cosa ne sarebbe dell'uomo una volta privato di qualsiasi prospettiva 'rivoluzionaria', che possa cioè sconvolgere l'assetto tradizionale, le sue gerarchie e le sue priorità. L'immagine del corteo funebre coinciderebbe in ultima istanza con la fine del mondo degli uomini.

Nel contesto di un estenuante preambolo al nuovo millennio, in tutta Europa si fa concreta la possibilità che il fallimento delle ideologie scateni una caccia alle streghe che mortifichi gli ideali. Anche le socialdemocrazie guardano con sospetto a una mappa del mondo che ridiscuta quella predisposta dai capisaldi del modello capitalistico. Intanto, nello scenario definito da *La domenica delle salme*, la 'società stretta' assiste all'esautoramento della democrazia e si palesa come inferno realizzato sulla terra, in cui gli uomini si muovono come dannati⁷. Sotto questo aspetto, la canzone suggella mirabilmente il lato A del disco, quello che dava conto dei trionfi, degli abusi e del massacro sociale operato dal potere che, abbandonato ogni pudore, si manifesta finalmente come «pace terrificante», dunque senza alcuna voce di dissenso.

Sul versante musicale, gli strumenti che si contendono la ribalta e danno sostanza sonora al testo sono il violino e il kazoo rappresentanti:

quasi per antonomasia il primo del registro 'alto', la 'voce angelica', il secondo di quello 'basso', la 'voce umana travestita', lo sberleffo, la pernacchia mascherata da musica. La dicotomia Potere/Popolo si ripropone così a livello strumentale, mediata dallo spartiacque centrale della chitarra, strumento polifonico colto e popolare nel contempo (Mura 2007: 254).

⁷ Cfr. l'intervista che De André rilascia a Lanza, pubblicata postuma col titolo *Gli anarchici i poeti e gli altri*: «Volevamo esprimere il nostro disappunto nei confronti della democrazia che stava diventando sempre meno democrazia. Democrazia reale non lo è mai stata, ma almeno si poteva sperare che resistesse come democrazia formale e invece si sta scoprendo che è un'oligarchia. Lo sapevamo tutti, però nessuno si peritava di dirlo» (Lanza 2009: 16-18) Parole da riconnettere alla lunga riflessione contenuta nei *Diari* (De André 2016: 36-37) culminante con l'evocazione di quei «cattivi insegnamenti delle oligarchie delle civiltà dei consumi».

In verità tutto il brano è organizzato drammaticamente sull'antinomia che struttura l'intero album ed è dirimente da un punto di vista narratologico – quella che oppone chi governa a chi è sottomesso⁸ – come è confermato anche dalla costante sollecitazione dei registri linguistici: nella stessa pagina convivono in effetti l'espressione triviale e l'elegante citazione letteraria, in una miscela che tende a erodere il piano condiviso (o che dovrebbe essere condiviso, almeno in linea teorica, all'interno di una stessa comunità) della comunicazione: conferma, sul versante espressivo, della catastrofe in atto. La lingua della crisi riferisce insomma di un mondo-corpo sociale che è stato violentemente squadernato.

La prima strofa è forse l'unica a delineare un circostanziabile movimento narrativo nella vicenda del poeta della 'Baggina', che è a Milano il nome in gergo della casa di riposo Pio Albergo Trivulzio – la quale, un paio d'anni dopo l'uscita del disco, sarebbe tristemente salita alla ribalta dei resoconti giudiziari, per via delle indagini del pool 'Manipulite'⁹:

Tentò la fuga in tram
verso le sei del mattino
dalla bottiglia di orzata
dove galleggia Milano
non fu difficile seguirlo
il poeta della Baggina
la sua anima accesa
mandava luce di lampadina
gli incendiarono il letto
sulla strada di Trento
riuscì a salvarsi dalla sua barba
un pettirosso da combattimento.
(vv. 1-12)

⁸ I personaggi che il potere lo subiscono, nella seconda parte del disco, verranno caratterizzati, come s'è detto, dall'uso esclusivo delle lingue minoritarie.

⁹ Ed è questa la ragione per cui si è parlato di versi 'profetici', considerato che la canzone denuncia (tra le altre cose) anche il mefitico intreccio tra ambizioni politiche e malaffare economico.

Ad animare il prologo, dunque, la breve parabola di un vecchio spirito ribelle che evade dalla sua 'prigione' per dimenticati – un ospizio – e finisce per attirare l'attenzione di un gruppo di teppisti che gli danno fuoco mentre dorme – epilogo desunto da un tristemente noto fatto di cronaca¹⁰, un po' come accadde molti anni prima per la vicenda di Marinella. È possibile che gli aguzzini l'abbiano scambiato per un barbone, ma di certo è la «luce di lampadina» a tradire quest'anima renitente: per quanto possa essere luce flebile, nel diffuso grigiore essa rivela la difformità e l'irriducibilità del protagonista. Il cronotopo non è per nulla astratto o indefinito. Il punto di partenza è Milano, l'antica capitale morale decaduta al rango di città 'da bere', come recitava uno slogan pubblicitario che ne celebrava involontariamente l'effimero splendore, qui degradato cromaticamente al riflesso d'una «bottiglia d'orzata». Immagine claustrofobica e vischiosa che richiama ovviamente il luogo comune atmosferico della nebbia meneghina: se le *nuvole* di per sé costituiscono allegoricamente un impedimento alla conquista collettiva della felicità, tanto più lo smog diventa, nella finzione del testo, sottile manifestazione di un'oppressione sistematica – e insinua fin dal principio un'ipotesi di angoscia civile. Il capoluogo lombardo è in ultima istanza l'emblema di una condotta pubblica e privata fitta di arrivismi, scalate finanziarie e indifferenza alcolica, e, in quanto tale, lo scenario più congruo per rappresentare la frenetica decadenza di un intero paese (e forse dello stesso concetto di comunità dei popoli d'Europa, come vedremo più avanti).

Mentre fugge dalla città dell'aperitivo, il poeta 'illuminato' viene assassinato prima che possa raggiungere Trento. Nella mappa finzionale è luogo ricercato per antitesi: forse perché là ebbe inizio la rivolta delle università occupate, che precede la febbre sessantottina, oppure perché nell'altra linea cronologica – quella, attiva in tutto il concept, di marca ottocentesca – costituiva un simbolo dell'irredentismo.

¹⁰ Il contesto di cronaca nera è stato molto bene ricostruito da Biotti (2020: 134), con riferimento alla catena aberrante di omicidi (ispirata dall'ideologia nazi-fascista) eseguiti dal gruppo 'Ludwig'.

Le coordinate temporali convergono invece sulle conseguenze di quel collasso intellettuale, culturale e morale che l'autore coglie oltre l'abbacinante spettacolo di effetti speciali che furono gli anni Ottanta¹¹. Se per Giorgio Gaber la libertà era in primo luogo partecipazione (come recita un verso della canzone *La libertà*, del 1972), il decennio che precede l'uscita de *Le nuvole* è vissuto – un poco alla volta, ma da strati sempre più ampi della 'società civile' – all'insegna di un clima di sopore quando non di ottuso conformismo: l'origine della crisi consisteva, al di là delle macerie prodotte da reaganismo, thatcherismo o estenuante pentapartitismo – fino a quelle neppure metaforiche del muro di Berlino, eredità del socialismo reale – nella dissoluzione di un orizzonte socialmente condivisibile o, più semplicemente, nell'incapacità di sostituire le vecchie ideologie prossime al naufragio con nuove spinte progettuali. Gli anni di piombo, ferita ancora aperta, vennero rimpiazzati – persino da una parte cospicua dell'elettorato di 'sinistra' in preda a sensi di colpa – dall'autoreferenzialità delle prese di posizione, dalle paludi del moderatismo o, appunto, dalla non partecipazione.

E tuttavia, dalla «barba» del poeta si salva un «pettirosso da combattimento», emblema che possiede l'estro del volo e in quanto tale è stato variamente commentato. Tutto si gioca, ancora una volta, intorno all'opposizione alto/basso: ciò che verrà descritto da ora in avanti, nelle strofe successive, coincide forse col punto di vista dell'agguerrito volatile, il quale può contemplare distanziandosene¹², da una prospettiva dunque di non condivisione e allo stesso tempo di oggettiva denuncia, la violenza che si consuma sulla terra – e questo pare essere il ruolo e la responsabilità

¹¹ Percezione che verrà confermata in seguito da una lunga teoria di accadimenti inquietanti che, di quel decennio, costituiranno l'ultima eredità: per esempio, l'innescò dello scandalo di 'Mani pulite' (1992), cui si accennava, e la successiva deflagrazione dei partiti tradizionali che determinerà la caduta della Prima Repubblica. E ancora la stagione delle bombe di mafia (1992-93) – l'uccisione di Falcone e Borsellino e la strage di via dei Georgofili, e in tutto ciò l'ombra di un sospetto: che non fosse solo la mafia...

¹² «Quando si vuole testimoniare (e non giudicare) le vicende altrui, credo sia opportuno occupare un punto di vista alto sopra l'orizzonte da cui si possa osservare il reale quasi a volo d'uccello» (De André 2016: 62).

che De André attribuisce all'intellettuale e in particolare al poeta, il quale non dovrebbe mai allinearsi al pensiero dominante. Il pettirosso sarebbe allora il simbolo di una poesia capace di resistere e di 'volare alto', quindi di spaziare e di parlare senza riserbo o infingimenti.

Nelle strofe successive la «narrazione si sviluppa staticamente per moduli», i quali costituiscono altrettanti 'quadri' che corrisponderebbero a una teoria di epitaffi dedicati ai valori estinti, come una sorta di *Antologia di Spoon River* per il nuovo millennio (Mura 2007: 255).

La prima serie di immagini innesca subito un cortocircuito storico – dalla piramide di Cheope al quarto Reich – il cui punto dirimente è rappresentato dal crollo del muro di Berlino, e specificamente dal fatidico anno 1989. La compresenza di svariati piani temporali potrebbe anche alludere a un orizzonte degli eventi già ultramondano, nel quale tutti gli accadimenti della Storia vengono offerti sincronicamente per il semplice fatto che ci troviamo già oltre l'apocalisse: ad ogni modo, la compresenza di fatti storicamente disparati dà conto di quella logica della sopraffazione sulla quale, in ogni stagione, è incardinata l'epopea dell'uomo. Nella città distopica i polacchi (i quali all'epoca erano extracomunitari che cercavano fortuna nel 'paradiso' economico del mondo occidentale) vengono immortalati mentre lavano i vetri delle macchine («lanciate verso il mare» delle vacanze estive¹³), «troie di regime» in quanto l'industria automobilistica, vetrina del capitalismo, è stata a più riprese foraggiata dallo Stato. Nel frattempo, per gli imprenditori dell'Europa dell'ovest¹⁴ si prospettano generosi proventi: essi approfittano con una tempestività sospetta («mettevano pancia verso est») dell'estensione del libero mercato che subentra ai vecchi regimi dell'est – la locuzione qualificante («trafficienti di saponette»), alludendo alle pratiche raccapriccianti dei

¹³ O con specifico riferimento all'abitudine dei milanesi di riversarsi sulle coste liguri con il bel tempo: «Genova sta a Milano come grossomodo l'Italia sta alla Germania. Le popolazioni infreddolite hanno sempre fatto di tutto per venire a pisciare nei nostri mari le loro nebbie invernali» (De André 2016: 132).

¹⁴ «Mazowiecki dice che la Germania unita rappresenterà la porta per l'ingresso in Europa della Polonia. Secondo me le porte saranno due: una padronale per i tedeschi che andranno a comperarsi la Polonia, e una di servizio per i polacchi che emigreranno in cerca di lavoro» (De André 2016: 46).

campi di concentramento, ci introduce all'immagine successiva¹⁵ («la scimmia del quarto Reich»): la dottrina nazista fa proseliti e posa in bella mostra, senza più la necessità di coprire le proprie vergogne e senza avere le spalle coperte neppure da uno straccio di filosofia che possa essere aberrante.

La tomba di Cheope¹⁶ è per De André, oltreché monumento all'inutilità, reificazione di un organismo sociale (al di là della valenza metaforica di 'struttura piramidale') il quale prevede la sottomissione di un intero popolo a vantaggio della celebrazione del faraone. Il caos della Storia, inteso come strazio di ogni principio armonico su cui dovrebbero reggersi gli umani consessi nelle loro varie componenti – violenza perpetuata sulle minoranze a beneficio delle oligarchie – non viene affatto riequilibrato dall'affiorare di una prospettiva di riscatto: l'apocalisse è una tragica rivelazione nella quale il giudizio finale perpetua estenuantemente l'ingiustizia terrena, mentre un caustico contrappasso assegna agli spiriti una pena corrispondente per analogia alla loro condizione storica. Per questo i «comunisti» (gli operai, i contadini, i proletari) trascinano «masso per masso» con lavoro febbrile, come fossero gli schiavi di un'età remota. Vivono l'inferno senza soluzione di continuità.

I Polacchi non morirono subito
e inginocchiati agli ultimi semafori
rifacevano il trucco alle troie di regime

¹⁵ Con l'intervallo della coppia di versi «chi si convertiva nel Novanta / ne era dispensato nel Novantuno», la quale probabilmente dà conto della vecchia pratica del trasformismo riattualizzata dalle fresche vedovelle (politicanti e pseudo intellettuali) che si affrettano a celebrare il funerale delle ideologie perché hanno da celebrare una nuova *liaison*.

¹⁶ Nelle carte raccolte nei *Diari* il discorso sulla piramide di Cheope è strettamente connesso alla riflessione sullo 'stato di polizia' che garantisce una «pace terrificante»: «Operazioni di 'polizia' perché il mondo sia in pace: attenzione però che non sia una 'pace terrificante'. Anche gli schiavi che costruirono la Piramide di Cheope erano in pace, essi erano più o meno pacificamente tenuti in vita per lavorare. Credo che chiunque di loro avrebbe preferito una guerra con il rischio della morte, piuttosto di quella orribile pace. Il fatto è che tutti desiderano essere ricchi, e mettiamoci in testa che i ricchi non possono esistere, se contemporaneamente non esistono i poveri» (De André 2016: 45).

lanciate verso il mare
i trafficanti di saponette
mettevano pancia verso Est
chi si convertiva nel Novanta
ne era dispensato nel Novantuno
la scimmia del quarto Reich
ballava la polka sopra il muro
e mentre si arrampicava
le abbiamo visto tutti il culo
la piramide di Cheope
volle essere ricostruita in quel giorno di festa
masso per masso
schiavo per schiavo
comunista per comunista.
(vv. 13-29)

A questo punto s'innesca la prima versione del ritornello – che successivamente presenterà altre due versioni modulate come sviluppo della 'scena madre' – il quale illustra la natura di un golpe silenzioso¹⁷. Esso alligna (e tutto pervade) su di una complicità diffusa, sorta di aggiornata forma d'accidia, la quale si traduce in una mancata assunzione di responsabilità politica («le regine del 'tua culpa'»): la valutazione che il senso comune dà del nuovo ordine vigente è assimilabile al chiacchiericcio da sala d'attesa di un parrucchiere. Non c'è quindi bisogno del frastuono prodotto dai reparti militari («non si udirono fucilate»), poiché riesce meglio e agisce ancor più in profondità l'indottrinamento televisivo o, più in generale, la massificazione omologante della cultura in forma di spettacolo allestito dal regime, che funziona come un «gas esilarante»¹⁸:

La domenica delle salme
non si udirono fucilate
il gas esilarante

¹⁷ Lo scenario distopico e la scenografia meneghina mostrano d'altro canto una qualche consonanza con il film di Liliana Cavani *I cannibali* (1970), a sua volta rivisitazione in chiave contemporanea del mito di Antigone.

¹⁸ Cfr. nota 27.

presidiava le strade
la domenica delle salme
si portò via tutti i pensieri
e le regine del «tua culpa»
affollarono i parrucchieri.
(vv. 30-37)

Nella strofa successiva, la macchina del tempo di cui si è parlato a proposito de *Le nuvole* dà un chiaro segnale d'essere ancora operativa: osserviamo in effetti una teoria di personaggi gravitare intorno all'antinomia fra i 'carbonari' e i rappresentanti – in ogni tempo, anzi direi emblemi universali – del potere dispotico. Tra i primi viene espressamente menzionato Renato Curcio¹⁹:

Curcio non se è dissociato, non ha approfittato di questa regola non morale; e vedo circolare gente che ha tanti omicidi sulle spalle. Credo che a Tempio circoli il basista del mio sequestro... Curcio non ha ammazzato nessuno. E d'altra parte non vorrei che gli succedesse quanto accadde a Maroncelli nel carcere austriaco. Anche perché tendo a sottolineare l'aspetto sanitario delle carceri italiane! (citato in Pistarini 2010: 263).

E poco oltre De Andrade, eloquente portavoce di chi manifesta un pensiero che non si genuflette dinanzi alle derive autoritarie, e vuole invece scrutare oltre il solito branco di nuvole di cui è pastore il «ministro dei temporali». Questi, dal canto suo, con profilo d'autocrate dispiega disgrazie in una cornice d'efficienza programmatica: difatti vuole che la «città civile» sia linda per l'ora dell'aperitivo («non ci siano spargimenti di sangue / o di detersivo»). Il 'vertice' dell'esecutivo viene colto in un triviale gesto scaramantico, teso a scansare la democrazia come una sventura, che basterebbe da solo a designarlo come il più qualificato esponente di una pratica di governo oscurantista.

¹⁹ Al quale, entro la cornice della finzione, viene amputata una gamba come al carbonaro Pietro Maroncelli, nello *Spielberg* compagno di prigionia di Silvio Pellico. Circostanza tragica che è rievocata in una celebre pagina de *Le mie prigioni* (1832).

Probabilmente è la porzione di testo più ricca di riferimenti letterari, eterogenei ma politicamente 'orientati': dalla satira di Giuseppe Giusti, *Sant' Ambrogio*, nella quale il poeta risorgimentale scherniva gli occupanti austriaci («Baffi di sego»²⁰), al poeta brasiliano Oswald De Andrade²¹: negli anni Trenta, contro l'insidia dell'avanzata fascista in Sudamerica²², dalle pagine del giornale "O homem livre" l'«illustre cugino» invitò ogni proletario a custodire un «cannone nel cortile».

Nell'assolata galera patria
il secondo secondino
disse a «Baffi di Segò» che era il primo
«si può fare domani sul far del mattino»
e furono inviati messi
fanti cavalli cani ed un somaro
ad annunciare l'amputazione della gamba
di Renato Curcio
il carbonaro.
Il ministro dei temporali
in un tripudio di tromboni
auspicava democrazia
con la tovaglia sulle mani e le mani sui coglioni
«voglio vivere in una città
dove all'ora dell'aperitivo
non ci siano spargimenti di sangue
o di detersivo»
a tarda sera io e il mio illustre cugino De Andrade

²⁰ «Sentiva un'afa, un alito di lezzo; / scusi, Eccellenza, mi parean di sego, / in quella bella casa del Signore, / fin le candele dell'altar maggiore»: con il sego i soldati occupanti, già iper-determinati da Giusti per i loro *baffi di capecchio* (stoppa), si ungevano appunto i mustacchi. Il fetore del grasso animale non aveva nulla a che spartire con le sacre fragranze della «casa del Signore», e dunque li denunciava come estranei.

²¹ Al rapporto fra De André e l'autore di *Serafim ponte grande* (1923) sono dedicate alcune pagine illuminanti in Biotti 2020 – testo che è peraltro imprescindibile per quanto concerne lo studio dell'evoluzione del testo (nelle varie fasi compositive) e dunque la piena comprensione e analisi della versione definitiva de *La domenica delle salme*.

²² A proposito di golpe, d'ispirazione fascista fu il colpo di stato che nel 1937 portò al potere in Brasile un regime dittatoriale guidato da Getúlio Vargas.

eravamo gli ultimi cittadini liberi
di questa famosa città civile
perché avevamo un cannone nel cortile.
(vv. 38–58)

Per quanto vago, il riferimento al crepuscolo («a tarda sera»), come ha notato giustamente Biotti (2020: 137), una volta messo in relazione con la precisa indicazione offerta al momento dell'abbrivio («Tentò la fuga in tram / verso le sei del mattino»), circoscrive il dramma entro un'unità di tempo ben definita:

L'opzione definitiva dell'ora giunge dopo una serie di varianti [...] e costituisce non solo un dato cronologico funzionale alla storia 'romanzesca' del poeta [della Baggina], ma si propone anche come il primo di una serie di indicatori temporali che orientano a distribuire i quadri del brano nell'arco di un'intera giornata, nel tentativo di conferire una certa omogeneità ad un testo strutturalmente frammentario. In questo senso ci sono elementi precisi, quali *all'ora dell'aperitivo* (v. 52), che rinvia al tardo pomeriggio, e poi *a tarda sera* (v. 55).

Nel successivo ritornello una nuova suggestione letteraria espande l'ambito dei riferimenti intertestuali: De André evoca il *Trionfo di Bacco e Arianna*, e tuttavia la malinconia soffusa dai versi di Lorenzo de' Medici

Quant'è bella giovinezza
che si fugge tuttavia!
Chi vuole esser lieto, sia,
di doman non c'è certezza

dilegua nel canto esalato dai campioni di un edonismo che sembra partorito in una clinica di chirurgia estetica, espressione di un angusto conservatorismo che ambisce ad arrestare il tempo:

Quant'è bella giovinezza
non vogliamo più invecchiare.

La fonte fiorentina era un canto carnascialesco, maschere grottesche e inumane sono quelle che adesso seguono (o meglio sorvegliano) il «feretro del defunto ideale». La contro-filosofia del «non vogliamo più invecchiare» sembra ringalluzzire l'ormai decrepita classe dirigente (le salme appunto) che alle nuove generazioni non vuole concedere alcuno spazio d'iniziativa²³ – dunque, di nuovo, la rimozione del futuro:

La domenica delle salme
nessuno si fece male
tutti a seguire il feretro
del defunto ideale
la domenica delle salme
si sentiva cantare
«Quant'è bella giovinezza
non vogliamo più invecchiare».
(vv. 59-66)

Compiutosi il «silenzioso terrificante colpo di stato»²⁴, per richiamare le parole di Mauro Pagani, lo sguardo volge a congedare la categoria degli artisti. I «collegli cantautori eletta schiera»²⁵, che pure sapevano parlare alle folle oceaniche dei concerti, e avrebbero dunque potuto denunciare e perlomeno incrinare l'imperante sopore delle coscienze, si sono anch'essi tramutati in salme, morti almeno per quanto concerne le attività del

²³ Al di là dell'esplicito riferimento a Lorenzo il Magnifico, riaffiorano alla memoria anche le parole di Sagredo, nella *Giornata prima del Dialogo sopra i due massimi sistemi di Galileo Galilei*, un luogo insieme letterario e filosofico già emerso nel terzo capitolo, al quale rimando. Sagredo mira a demolire uno dei capisaldi del pensiero peripatetico e controriformistico, che nel Seicento dominava, sì, e tuttavia non incontrastato: «Questi che esaltano tanto l'incorruttibilità [delle sfere celesti], l'inalterabilità etc., credo che si riduchino a dir queste cose per il desiderio grande di campare assai e per il terrore che hanno della morte; e non considerano che quando gli uomini fossero immortali, a loro non toccava a venire al mondo» (Besomi, Helbing 1998: 63-64).

²⁴ Cfr. nota 2. Illuminante un appunto riportato nei *Diari*: «Il maggio francese passa, i golpe restano, si moltiplicano, trionfano: l'avvenire è dei golpisti» (De André 2016: 51).

²⁵ Per citare, credo non a sproposito, un verso dell'*Avvelenata* (1976) di Francesco Guccini.

pensiero. Al contempo il loro pubblico si è dissipato: i pochi «viandanti» che tra le nuvole ricercavano ancora la luce del sole, forse perseguitati come i cristiani delle origini²⁶, si rifugiano «nelle catacombe» illuminate dalle tv²⁷.

Al di là di alcune figure specifiche²⁸, che pure non sarebbe difficile riconoscere, l'invettiva si attiva con manifesta veemenza e precisione chirurgica proprio a partire dalla considerazione del ruolo dell'artista, che viene definito da De André ancora una volta in quanto voce autonoma rispetto alle strutture compromesse con il potere («voi avevate voci potenti / adatte per il vaffanculo»). Oramai invece, tra le macerie, pullulano i servili intellettuali-giullari ingaggiati dal sistema, con tutte le contraddizioni del caso («voi che avete cantato per i longobardi e per i centralisti»):

Gli ultimi viandanti
si ritirarono nelle catacombe
accesero la televisione e ci guardarono cantare
per una mezz'oretta
poi ci mandarono a cagare
«Voi che avete cantato sui trampoli e in ginocchio

²⁶ Quel titolo che pareva un *calembour*, con riferimento piuttosto esplicito alla *domenica delle palme*, si sviluppa invece in un discorso coerente fino ad assumere l'aspetto di una parabola apocalittica, come ha opportunamente rilevato Alberione: «Il giorno dell'ingresso (trionfale quanto effimero) di Cristo nella capitale diventa il giorno del trionfo dell'effimero e del capitale, dove i poveri cristi vengono inseguiti, braccati o sfruttati» (1997: 116).

²⁷ Vale la pena ricordare lo slogan pubblicitario che brindava all'esordio dell'emittente televisiva Canale 5 (1980): «corri a casa in tutta fretta c'è un biscione che ti aspetta» – che può essere inteso anche come invito a rinchiudersi nelle proprie abitazioni per guardare la realtà (e farsela spiegare) con gli occhi del proprio televisore.

²⁸ Tra queste è stato fatto il nome di Edoardo Bennato. Che è pure l'autore di un brano satirico specificamente dedicato ai 'morti viventi' che si tumulano nelle proprie case e ricevono notizie dal mondo esterno solo attraverso l'apparecchio televisivo: «Le notizie da fuori / le ricevono solo / attraverso i canali / del modello 38 a colori» (*Quante brave persone*, in *La torre di Babele*, 1976). Per restare al canzoniere deandriano, ricordo i versi «se avete preso per buone / le 'verità' della televisione» nella *Canzone del maggio* (*Storia di un impiegato*, 1973), scritta con Giuseppe Bontivoglio e libera trasposizione di un canto del maggio parigino che spopolò durante gli eventi del 1968.

coi pianoforti a tracolla vestiti da Pinocchio
voi che avete cantato per i longobardi e per i centralisti
per l'Amazzonia e per la pecunia
nei palastilisti
e dai padri Maristi
voi avevate voci potenti
lingue allenate a battere il tamburo
voi avevate voci potenti
adatte per il vaffanculo»
(vv. 67-81)

L'esito della morte di Utopia è insomma una «pace terrificante» che concilia gli uomini nell'immobile quiete di un incubo postumo, mentre il frinire delle cicale accompagna e dà sostanza all'epilogo²⁹: l'ultimo flebile vagito («vibrante protesta»³⁰) di un'Italia finalmente unita («da Palermo ad Aosta») poiché irrevocabilmente pacificata.

La domenica delle salme s'impone in definitiva come una delle pagine più feroci, e al contempo profetiche, del canzoniere deandriano, modulandosi come lancinante *de profundis* che chiama in causa quel sistema di valori nel quale si identifica buona parte della cultura occidentale contemporanea. La morte del vecchio poeta della Baggina, seguita dal volo del pettirosso da combattimento, e poi in rapida sequenza le inquadrature relative alla «scimmia del quarto Reich» e alla «piramide di Cheope», «baffi di sego», il «ministro dei temporali» insieme agli altri personaggi del corteo funebre svelano, lasciandoci attoniti, l'illusione

²⁹ Se il kazoo, a livello di accompagnamento strumentale, era già voce umana deformata e degradata, il canto delle cicale rappresenta l'ultimo stadio della metamorfosi uomo-animale, soprattutto ove si consideri che il discorso partiva dalla metafora concettuale del 'cinghiale laureato in matematica pura'. Cfr. i versi conservati fra le carte 'private' specificamente dedicati alle «cicale» – in incipit «Lo scacciapensieri delle cicale suona da maggio a ottobre / l'altra metà dell'anno è di commemorazione»; in explicit «Sopra un mucchio di letame / sotto i mandorli / gli interruttori delle cicale / si spengono al tramonto» (De André 2016: 118).

³⁰ Declinato ironicamente anche nell'interpretazione vocale, com'è possibile cogliere soprattutto nelle versioni dal vivo.

prospettica che deriva dal concepire la Storia come progresso. Nel lamento/invettiva per le sorti della *Povera patria*³¹, De André risulta straordinariamente attuale proprio mentre si riallaccia e forse perché si confronta consapevolmente con una consolidata tradizione poetica che è, da Dante a Leopardi, parte integrante della nostra cultura letteraria.

La domenica delle salme
gli addetti alla nostalgia
accompagnarono tra i flauti
il cadavere di Utopia
la domenica delle salme
fu una domenica come tante
il giorno dopo c'erano i segni
di una pace terrificante.

Mentre il cuore d'Italia
da Palermo ad Aosta
si gonfiava in un coro
di vibrante protesta.
(vv. 82-93)

³¹ Titolo e spunto iniziale di una celebre canzone di Franco Battiato (1991).

Girotondo sulla fine del mondo

Potenti della terra padroni di nuovi veleni,
tristi custodi segreti del tuono definitivo,
ci bastano d'assai le afflizioni donate dal cielo.
Prima di premere il dito, fermatevi e considerate
(Primo Levi, *La bambina di Pompei*)

l'elenco delle cose barbare e assoggettatrici non può
culminare che con l'evocazione di quella che tutte le
comprende, le simboleggia e le vanifica, la cosa
barbara e assoggettatrice per eccellenza, la bomba che
può porre fine alla storia umana
(Italo Calvino, *I beatniks e il 'sistema'*)

Proporre una lettura de *La domenica delle salme* come racconto del mondo dopo la fine del mondo determinerebbe l'opportunità di inquadrare l'opera in uno dei generi che, da qualche anno a questa parte, riscuote un crescente consenso – puntualmente rilevato dagli indici di gradimento – e annovera una fitta schiera di prodotti variegati (romanzi, film, serie tv, videogiochi...) non di rado pregevoli per quanto concerne gli standard qualitativi. Lo spettacolo degli umani consorzi ridotti, per cause che sono le più disparate, in macerie fumanti sollecita l'immaginario dei lettori/spettatori e a volte perfino il sentimento d'appartenenza a una comunità, ma fornisce anche materia di analisi per una teoria di studi tesa a definire le caratteristiche intrinseche alle modalità di messa in scena. Tra gli altri, Heather J. Hicks enuncia sinteticamente quelli che sono i motivi ricorrenti e in un certo senso qualificanti i territori della finzione post-apocalittica:

ragged bands of survivors; demolished urban environments
surrounded by depleted countryside; defunct technologies; desperate



scavenging; poignant yearning for a lost civilization, often signified by the written word; and extreme violence, including cannibalism, enacted by roving gangs of outlaws (2016: 6).

Se ci assestassimo sul livello puramente letterale, a parte la questione dei 'morti viventi' cui il titolo fondamentale allude, nulla di tutto ciò troverebbe un puntuale riscontro testuale nel brano che chiude il lato A de *Le nuvole* – il quale oltretutto, per disposizioni congenite alla forma canzone, non ha neanche modo di sviluppare le ampie campate che sostengono l'invenzione romanzesca. Tuttavia, *La domenica delle salme* condivide con il racconto post-apocalittico una caratteristica dirimente. Come ho scritto altrove (Cannas 2020: 15), esso è in ultima analisi una 'struttura di compromesso' fra visibile e invisibile: fra le istanze del presente – ciò che è possibile cogliere in tempo reale – e le soluzioni del futuro, ovvero la capacità (che resta oggettivamente limitata) dei gruppi umani di reagire ai primi sintomi che potrebbero essere forieri di sciagure prossime venture.

È questa la ragione per cui tale tipologia narrativa (che talvolta viene inclusa nel più vasto ambito della fantascienza) tende a intrattenere con il pubblico un discorso eminentemente politico, il quale – almeno nelle prove migliori – è in grado di suscitare un coinvolgimento emotivo e intellettuale d'intensità tale da non richiedere neppure una sospensione dell'incredulità: quanto viene prospettato è, su un piano di coordinate temporali leggermente sfalsato, lo sbocco plausibile e talvolta inevitabile di scelte (economiche, politiche, ambientali etc.) che sono state, o non sono state, portate a compimento in relazione a questioni che, con tutta evidenza, erano cruciali per la salute dell'organismo sociale.

Il capolavoro di Fabrizio De André si fonda proprio su una spiccata e visionaria capacità di riconnettere fra loro gli inquietanti segnali dell'attualità allo scopo di elaborare un quadro d'insieme, la parabola di un ben individuato gruppo umano: delinea tendenze che sono derivate e, in definitiva, sviluppa il discorso fino alle estreme conseguenze. La ragionevole ipotesi consiste nell'eventualità che l'oggi prefiguri con scarso margine d'errore il domani a noi più calzante.

Non è neppure la prima volta che Fabrizio De André si approssima all'orizzonte della fine dei tempi, lambendo i margini estremi della Storia dell'uomo, se consideriamo che oltre vent'anni prima (per la precisione nell'album *Tutti morimmo a stento*¹, 1968) la sua voce, alternandosi a un coro di bambini, descriveva l'effetto che andava a produrre, su scala globale, lo scoppio della 'grande bomba' atomica, e come i sopravvissuti si riappropriassero del mondo devastato. Anche se in quel caso il resoconto della catastrofe assumeva la forma avvolgente e un po' infantile di un *Girotondo*.

Lo spauracchio della 'grande bomba'

A proposito di fantascienza, il suo più visionario interprete Philip K. Dick ha scritto (almeno) due straordinari romanzi che ritraggono le condizioni dell'umanità all'indomani di una catastrofe nucleare: *The Penultimate Truth* (1964)² e *Dr. Bloodmoney, or How We Got Along After the Bomb* (1965). Le date segnalano limpidamente la vicinanza a una soglia critica, ovvero quella 'Crisi dei missili di Cuba' che un paio di anni prima aveva rischiato d'innescare il conflitto atomico fra i due blocchi capitanati da USA e URSS³. Improvvisamente lo spauracchio s'animava e acquisiva

¹ Il suo primo concept album – in verità una delle prime prove in assoluto, almeno in Italia, di LP in cui le varie canzoni sono collegate da un comune denominatore.

² *La penultima verità* (così nelle traduzioni italiane) mette in scena un futuro nel quale, a causa dello scoppio della terza guerra mondiale, quel che resta dell'umanità si è rifugiato sottoterra per scampare alle radiazioni nucleari: entro enormi 'formicai' i sopravvissuti devono produrre gli androidi che in superficie proseguano ad oltranza il conflitto fra i due blocchi, che parrebbe ancora in bilico. Si tratta tuttavia di una clamorosa mistificazione: la guerra è finita da tempo e la casta dei governanti inganna e confina negli 'inferi' i propri cittadini facendo credere loro, grazie a un apparato di immagini contraffatte trasmesse dalla televisione, che nel mondo di sopra ancora si combatta.

³ Con grande acume scriveva De Martino che «il semplice fatto che la catastrofe atomica abbia potuto acquistare ai nostri giorni un rilievo concreto, alimentando il correlativo terrore, mostra come il rischio della fine, molto prima di diventare possibilità di autodistruzione materiale mediante l'impiego della potenza tecnica dell'uomo,

un profilo ben definito, in quella stagione che più d'ogni altra ha suggestionato l'immaginario dei lettori e degli spettatori occidentali (e non solo), alimentando di conseguenza le linee produttive della coeva fiction di stampo catastrofico. Il titolo del secondo romanzo dickiano⁴, in particolare, richiama in modo abbastanza esplicito il capolavoro di Stanley Kubrick *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964), la pellicola che è diventata uno dei più popolari e icastici manifesti anti-atomica: indimenticabile la cavalcata del maggiore e pilota T. J. 'King' Kong in groppa alla bomba, sganciata con virtuosismo eroicomico dal suo aeroplano in volo su cieli sovietici. Dopo aver superato con fare ardimentoso i più improbabili impedimenti, disguidi che avrebbero scoraggiato i più solerti burocrati, può finalmente assurgere al ruolo di cowboy artefice dell'apocalisse.

Ho citato solo pochi esempi i quali tuttavia, anche per l'apprezzabile spessore autoriale, credo diano conto efficacemente del clima che si respira negli anni più caldi della guerra fredda: i media riverberano un'inquietudine che non è più solo un'astrazione paranoica. La canzone – con la sua tendenza a 'registrare' in presa diretta i gusti e le tendenze, e

affonda le sue radici negli animi, accennando ad una catastrofe molto più segreta, profonda e invisibile di quella di cui il fungo di Hiroshima ha offerto in scala ridottissima l'immagine reale» (De Martino 1977: 470). Nel giudizio di molti interpreti della contemporaneità, a segnare il punto di non ritorno sono state le due catastrofi inemendabili che rappresentano altrettanti momenti di lacerazione della civiltà moderna: Auschwitz e Hiroshima. In particolare, la bomba sganciata su Hiroshima il 6 agosto del 1945 non può che segnare l'inizio di una nuova era: «l'era in cui possiamo trasformare in qualunque momento ogni luogo, anzi la Terra intera, in un'altra Hiroshima» (Anders 1961). Va detto che la visione della Storia dell'uomo come galleria degli orrori emerge significativamente anche in uno dei capostipiti del genere, ovvero *The Purple Cloud* di Matthew Phipps Shiel, pubblicato ben prima dei due conflitti mondiali (1901) – e direi, almeno in parte, anche un secolo prima nel romanzo di Mary Shelley *The Last Man* (1826). Tuttavia, come rilevò Günther Anders, se prima dell'atomica al centro del dibattito etico c'era il funzionamento della società, come risultato delle relazioni fra gli uomini, dall'invenzione della 'bomba' la domanda non concerneva più il «come» ma il «se»: se l'umanità continuerà ad esistere o meno (cfr. Anders 1963).

⁴ In italiano, poco efficacemente, *Cronache del dopobomba*.

insieme le paure e le speranze più diffuse – quando riesce ad aggirare le censure non è da meno. Basterebbe una rapida ricerca su internet per censire la miriade di canzoni che descrivono gli effetti della devastazione atomica, un vasto assortimento che si estende ben oltre gli anni Sessanta⁵ – è possibile anche misurare fino a che punto alcuni incidenti epocali (Chernobyl, Fukushima) contribuiscano a riportare la questione al centro dell'attenzione⁶: la canzone-sismografo dà puntualmente conto di ogni lieve sommovimento.

Per quanto riguarda il nostro paese, il più ispirato è stato probabilmente il cantautore Francesco Guccini, il quale pubblica due canzoni a tema – *Noi non ci saremo*, già proposta nel 1966 dalla voce di Augusto Daolio per I Nomadi, e *L'atomica cinese* – nell'album d'esordio *Folk beat n. 1* (1967). Ne *Il vecchio e il bambino* (Radici, 1972⁷) il dialogo fra i due protagonisti rappresenterebbe ancora una linea di continuità fra le generazioni dell'uomo se questa non fosse incorniciata entro la desolazione di un paesaggio che stagioni non vive più – come dispiega il racconto del vecchio il quale porge al bambino il ricordo di ciò che è stato perduto, annichilito dalle conseguenze indelebili della guerra nucleare: «e in questa pianura, / fin dove si perde, / crescevano gli alberi / e tutto era verde, / cadeva la pioggia, / segnavano i soli / il ritmo dell' uomo e delle stagioni». Dal canto suo *Noi non ci saremo* proponeva specularmente, a partire da uno stesso tragico antefatto ma con un respiro temporale decisamente più vasto, l'immagine di un pianeta in cui la natura riprende a fiorire sebbene escluda la presenza degli uomini⁸: «E dai boschi e dal

⁵ A titolo puramente esemplificativo cfr. <https://www.antiwarsons.org/categoria.php?id=105&lang=it>.

⁶ D'altra parte, ancora nel 1980 riscuote un successo senza pari una canzone che riporta in primo piano la tragedia di Hiroshima: si tratta del popolarissimo brano – degli Orchestral Manoeuvres in the Dark – *Enola Gay*.

⁷ Quattro anni dopo ha fatto epoca la copertina dell'album *La torre di Babele* (1976) di Edoardo Bennato, raffigurante la storia dell'uomo attraverso una serie di figurine in posa bellicosa: si va dall'uomo preistorico con la clava alla più evoluta tecnologia missilistica.

⁸ Il tessuto testuale della canzone illustra il ciclo della natura che continua a operare senza tener conto della presenza dell'uomo, oramai scomparso dalla faccia della Terra: dunque in un certo senso alla maniera del Leopardi del *Dialogo di un Folletto e di uno*

mare ritorna la vita / e ancora la terra sarà popolata / fra notti e giorni il sole farà / le mille stagioni e ancora il mondo percorrerà / gli spazi di sempre per mille secoli almeno, / ma noi non ci saremo».

È in un tale contesto di avvenimenti storici e relativa temperie culturale che Fabrizio De André offre il proprio contributo in materia, incastonato in quella narrazione corale che movimentata le tracce di *Tutti morimmo a stento*. Lo spirito che anima il corpo dell'album è rivelato dallo stesso autore:

Ho tentato un affresco sulla miseria dell'uomo che è, implicitamente, un invito alla pietà, alla fraternità. Vi ho radunato il campionario di un'umanità derelitta: drogati, fanciulle traviate, condannati a morte, tutti coloro che, a salvarli, sarebbe bastato quel briciolo d'amore che la società non ha saputo dargli (citato in Pistarini 2010: 63).

Qualche stagione dopo, con la consueta ironia retrospettiva⁹, De André rivela di aver maturato un rapporto abbastanza travagliato con la propria creatura e, al contempo, non possiamo fare a meno di registrare la sua esclusione dalle scalette dei concerti. Per due canzoni mostra tuttavia quell'orgoglio autoriale che non ha mai lesinato alle fulgide perle del canzoniere: la prima è *Inverno*, brano dall'indole spiccatamente lirica; la seconda è per l'appunto quel *Girotondo* che sciorina in veste di filastrocca «come la spietata follia dell'uomo abbia scatenato la guerra atomica, e di come la terra ne sia andata distrutta. Solo i bimbi sono rimasti vivi, a

Gnomo (Operette morali) che ricordo essere stato uno dei capostipiti moderni di 'racconto' post-apocalittico. La ragione dell'estinzione degli umani consorzi, nel caso di Guccini, è legata alla devastazione prodotta dalla novecentesca bomba atomica – ma anche nell'operetta leopardiana, benché non si riveli nello specifico quale sia stata la causa ultima, fra gli altri fattori dello straordinario evento si fa riferimento, con formula vaga («Parte guerreggiando tra loro»), a una qualche forma di sterminio reciproco.

⁹ «*Tutti morimmo a stento* è un album polveroso, cattedratico, barocco. E ricordiamoci che in quel periodo, sotto il barocco, c'era stata la controriforma. Quindi è un disco che, pur nel tentativo di mettere in mostra alcuni dei vizi più notevoli della società, ha tuttavia un modo di esprimersi e anche di accompagnare lo scritto con la musica un po' arrogante, un po' ridondante» (De André 1999: 65).

continuare un assurdo girotondo che li trascina gradualmente alla pazzia» (citato in De André 1999: 68). In un'intervista del 1973 (già in Pistarini 2010: 72) ne esaltava l'antinomia costitutiva – si trattava in effetti di una canzone «'genialoide', per il contrasto tra il tono infantile del coro e la tragicità di un mondo morto nella guerra»¹⁰:

Se verrà la guerra, Marcondiro'ndero
se verrà la guerra, Marcondiro'ndà
sul mare e sulla terra, Marcondiro'ndera
sul mare e sulla terra chi ci salverà?

Ci salverà il soldato che non la vorrà
ci salverà il soldato che la guerra rifiuterà

La guerra è già scoppiata, Marcondiro'ndero
la guerra è già scoppiata, chi ci aiuterà.
Ci aiuterà il buon Dio, Marcondiro'ndera
ci aiuterà il buon Dio, lui ci salverà.

Buon Dio è già scappato, dove non si sa
buon Dio se n'è andato, chissà quando ritornerà.

L'aeroplano vola, Marcondiro'ndera
l'aeroplano vola, Marcondiro'ndà.
Se getterà la bomba, Marcondiro'ndero
se getterà la bomba chi ci salverà?

Ci salva l'aviatore che non lo farà
ci salva l'aviatore che la bomba non getterà.

La bomba è già caduta, Marcondiro'ndero
la bomba è già caduta, chi la prenderà?
La prenderanno tutti, Marcondiro'ndera

¹⁰ Pistarini (2010: 73) considera il brano nella prospettiva di «una storia quasi kafkiana in cui il male succede senza che (forse) nessuno voglia farlo».

Sian belli siano brutti, Marcondiro'ndà.

Sian grandi o sian piccini li distruggerà
sian furbi o sian cretini li fulminerà.

*Ci sono troppe buche, Marcondiro'ndera
ci sono troppe buche, chi le riempirà?
Non potremo più giocare al Marcondiro'ndera
non potremo più giocare al Marcondiro'ndà.*

E voi a divertirvi andate un po' più in là
andate a divertirvi dove la guerra non ci sarà.

*La guerra è dappertutto, Marcondiro'ndera
la terra è tutta a lutto, chi la consolerà?
Ci penseran gli uomini, le bestie e i fiori
i boschi e le stagioni con i mille colori.*

*Di gente, bestie e fiori no, non ce n'è più
viventi siam rimasti noi e nulla più.*

*La terra è tutta nostra, Marcondiro'ndera
ne faremo una gran giostra, Marcondiro'ndà
Abbiam tutta la terra, Marcondiro'ndera
giocheremo a far la guerra, Marcondiro'ndà.*

*La guerra è una gran giostra, Marcondirondera
la faremo tutta nostra, Marcondirondà [...]¹¹.*

Nella prima parte del brano lo sguardo stupefatto dei bambini si alterna alla voce poco rassicurante di un adulto; subito dopo, superato il punto di non ritorno, gli effetti della dissoluzione atomica vengono percepiti in presa diretta e resi ancora dal punto di vista della parte 'innocente' degli umani consessi. Lettura che prescinde dall'opportunità di

¹¹ I corsivi sono miei e distinguono le parti cantate dal coro di bambini da quelle interpretate da Fabrizio De André.

considerare la bomba gettata dall'aeroplano come una sorta di 'ordigno fine di mondo', sul modello immortalato dal film di Kubrick; oppure come il punto d'abbrivio di un conflitto a più vasta scala che finirà per nuclearizzare tutto il pianeta (com'è più verosimile). Da una rapida comparazione con due capisaldi del genere, collocabili ai due estremi di un arco temporale che comprende la declinazione moderna del discorso post-apocalittico, potremmo ricavare che

- 1) la situazione generale descritta nella narrazione allestita in forma di canzone è assimilabile a quella del romanzo *The road* di Cormac McCarthy (2006), poiché dà conto di un mondo in cui, a seguito di un evento catastrofico ben individuato¹², ogni forma di vita è stata cancellata dalla faccia del pianeta («Di gente, bestie e fiori no, non ce n'è più – viventi siam rimasti noi e nulla più»), con la significativa variante per cui pare che solo i bambini, ma non gli adulti, siano sopravvissuti: difatti in epilogo dilegua anche la singola voce del cantante fino a quel punto allacciata in dialogo con il coro.
- 2) la situazione generale rappresenta l'opposto di quanto accade nel già citato *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo* di Giacomo Leopardi, dove i due protagonisti elucubrano sarcasticamente sull'inopinata fantasmaticità del genere umano, dissipatosi per aver studiato «tutte le vie di far contro la propria natura e di capitar male»; mentre i cicli stagionali perseverano nel loro corso rigoglioso al punto da rendere la scomparsa di un'intera specie un accadimento del tutto incidentale.

Occorre notare, tuttavia, come in Leopardi la trattazione di un argomento tragico direi quasi in modo spropositato fosse prospettata attraverso la mediazione dei registri del comico che si attivavano a partire dall'allestimento in forma di dialogo: ciò che era stato strategicamente

¹² Più sfumate e volutamente indefinite le ragioni che hanno determinato l'evento apocalittico sia nel romanzo, sia nel film omonimo che dal romanzo deriva (2009, per la regia di John Hillcoat) – ma, per labili indizi, in entrambi i casi potenzialmente riconducibili a una catastrofe nucleare.

predisposto nella scrittura dell'*operetta* (e coerentemente in tutto il libro) si verifica pure nella canzone di Fabrizio De André, la quale per conto suo costituisce un'eccezione all'interno del concept. Già la scelta compiuta a monte di raccontare la fine del mondo per mezzo di un'allegria filastrocca è di per sé paradossale: dopodiché una schermaglia giocata su atteggiamenti e stati d'animo contrastivi governa il botto e risposta tra il coro di bambini e la singola voce adulta del cantante, impostato com'è in un congegno speculare nel quale al principio i ragazzini sono giustamente sbigottiti e con ingenuità valutano l'evoluzione degli avvenimenti drammatici («Ci aiuterà il buon Dio, Marcondiro'ndera / ci aiuterà il buon Dio, lui ci salverà»); mentre l'altro è disincantato e caustico («Buon Dio è già scappato, dove non si sa / buon Dio se n'è andato, chissà quando ritornerà»). In prossimità dell'epilogo è possibile constatare un ribaltamento dei ruoli per cui l'adulto (che è già un disadattato), benché sia circondato dalle macerie della civiltà e dalla dissoluzione di ogni forma naturale, vaneggia ancora che le cose tornino al loro posto («Ci penseran gli uomini, le bestie e i fiori / i boschi e le stagioni con i mille colori»); mentre i bambini si dispongono ad appropriarsi del nuovo mondo, poiché ne hanno perfettamente colto la logica perversa e sono capaci di interpretarne il (non) senso¹³:

La terra è tutta nostra, Marcondiro'ndera
ne faremo una gran giostra, Marcondiro'ndà
Abbiam tutta la terra, Marcondiro'ndera

¹³ Com'è già stato brillantemente rilevato (cfr. Joyce 2018: 86-89), se l'apocalittico offre la prospettiva di una rivelazione concernente il significato della Storia, il post-apocalittico tende a vanificare le certezze passate rimpiazzandole con confusione e caos: il primo, proprio perché preannuncia l'ascensionalità della palingenesi, discrimina e traccia una linea tra il bene e il male; viceversa il post-apocalittico, condannando indistintamente tutti i sopravvissuti allo sprofondo della barbarie, scompagina il confine tra giusto e sbagliato portando alla ribalta personaggi moralmente ambigui. Mentre l'apocalittico definisce chi siamo e quali ruoli siamo chiamati a svolgere, identificandoci fino in fondo nella parte, la privazione del 'senso' destabilizza non solo le narrazioni della Storia ma anche l'identità dei suoi agenti (*Ibidem*). In questa spiccata propensione si manifesta peraltro l'indole anti-finalistica delle migliori narrazioni del mondo dopo la fine del mondo.

giocheremo a far la guerra, Marcondiro'ndà.

Il finale può essere contemplato all'insegna del 'ricominciamento' o della circolarità¹⁴ – cui la forma canzone dà adito anche a livello strutturale – ossia secondo una dinamica che presiede le vicende degli umani consessi in molte rappresentazioni di genere post-apocalittico. A partire dal capostipite novecentesco, *The Purple Cloud* di Matthew Phipps Shiel, pubblicato agli albori del Novecento (1901), ben prima dei due conflitti mondiali e della minaccia atomica. Nel romanzo la catastrofe è determinata da una chimica 'naturale' anche se in un certo qual modo, direi quasi metafisicamente, è scatenata dall'ambizione dell'uomo – e l'ultimo uomo si troverà, in prossimità dell'epilogo, di fronte al dilemma relativo all'opportunità di rifondare il genere umano o lasciarlo estinguere. Una visione più marcatamente ciclica della Storia condiziona invece l'intreccio di *The Scarlet Plague* di Jack London (1912) e soprattutto di *Last and First Men* (1930) di Olaf Stapledon, opera nella quale si susseguono ben 18 specie di uomini – in un arco temporale che contempla miliardi di anni e più d'una cultura spazzata via dall'efficacia dei propri armamenti.

E se nel delineare il contesto degli anni Sessanta s'era partiti dall'apocalittica pellicola di Kubrick *Il dottor Stranamore*, va ricordato che anche in quel caso è destinato a sopravvivere all'ordigno 'fine di mondo' un pugno di privilegiati che troverà rifugio nella profondità di grotte appositamente predisposte per garantire la continuità della specie: qui, in virtù della lungimiranza monomaniacale di un generale sedulo, i superstiti

¹⁴ A proposito di circolarità delle stagioni dell'uomo (una concezione e modalità narrativa che deriva dalla peculiare scansione ciclica del racconto mitico) scrive Cossu: «L'idea della 'fine' collettiva, e insieme di quella individuale, o della scomparsa di tutti gli esseri umani, l'idea della fine del mondo, comunque questo sia inteso, è un tema culturale che sin dal più lontano passato ha accompagnato i modi di dare senso alla vita da parte di società di piccole e grandi dimensioni, è un tema che fa parte di racconti, profezie e miti delle culture di ogni tempo, tanto che può essere considerato il frutto di una esigenza elementarmente umana. È utile precisare che l'immaginario della 'fine del mondo' è non solo una proiezione verso un futuro lontano e ultimo da parte di gruppi umani e società, ma anche una visione culturale adottata per abitare il passato, come ci rivelano le varie concezioni mitiche, religiose e filosofiche che propongono una ripetizione delle origini» (2019: 1-2).

provvederanno a stoccare le risorse belliche che possano garantire loro una superiorità strategica sui rivali storici, in vista di una nuova era in cui i loro discendenti riemergeranno alla luce del sole per riiniziare tutto daccapo...

L'explicit della canzone, tuttavia, può essere recepito anche in un'altra prospettiva. Il testo fa riferimento all'evidenza per cui ogni forma di vita è stata effettivamente spazzata via dalla faccia della Terra – vale forse la pena, allora, ventilare un quesito non irrilevante: come sapranno sostentarsi quei ragazzini che sono sopravvissuti allo scempio di un intero pianeta? «Giocheranno a far la guerra» è anche una formula eufemistica che potrebbe sottacere l'innominabile, il marchio della barbarie che è poi il trionfo della matta bestialità: in ultima istanza lo spettro dell'antropofagia. Tutto questo può essere solo vagamente alluso da un *girotondo* ma è ciò cui non si può escludere facesse riferimento l'autore (anche inconsciamente) quando evocava la «pazzia» come ultima disposizione destinata ai relitti del genere umano – ed è uno dei punti antropologicamente contrassegnanti il post-apocalittico nell'analisi di Hicks: «extreme violence, including cannibalism, enacted by roving gangs of outlaws».

Una landa popolata da ragazzini è un mondo che ha perduto l'innocenza?

L'organizzazione testuale di *Girotondo* si fonda su una teoria di soluzioni che, vagliate singolarmente, non sono le più frequenti ma neppure del tutto inusuali entro il canzoniere di Fabrizio De André – va da sé che si debba considerare a parte anche l'eccezione costituita dalla veste musicale in forma di filastrocca. Vediamo il dettaglio delle evenienze, senza alcuna pretesa d'esaustività:

- a) l'alternarsi di più voci con la tecnica della 'poesia a contrasto' (o addirittura del 'rinfaccio'): questa tipologia specifica di dialogo è magari centellinato e tuttavia diffuso lungo l'intera estensione temporale del canzoniere, diciamo da *Carlo Martello ritorna dalla*

*battaglia di Poitiers*¹⁵ (1963) e *Geordie*¹⁶ (1966), o ancora *Il re fa rullare i tamburi*¹⁷ (1969); passando per *Maria nella bottega di un falegname* e *Tre madri* (*La buona novella*, 1970); fino a *Zirichiltaggia* (Rimini, 1978), *Monti di mola*¹⁸ (*Le nuvole*, 1990) e *Â cúmba* (*Anime salve*, 1996), dove l'interpretazione canora di De André s'intreccia con quella del co-autore Ivano Fossati in una performance magistrale.

- b) la presenza significativa del 'coro', s'intende cioè in tutte quelle circostanze in cui esso si ritaglia un ruolo narratologicamente rilevante, funzionando alla stregua di un personaggio che commenta l'azione (come nell'antica tragedia) o comunque fornendo informazioni indispensabili per la piena comprensione di quanto si va a rappresentare. Anche in questo caso non mancano esempi significativi distribuiti in vari concept album. Ricorrente ne *La buona novella*, ha un ruolo discriminante nell'impostazione drammatica della vicenda ne *L'infanzia di Maria*, in *Maria nella bottega del falegname* e nel *Laudate hominem* che chiude la riscrittura 'apocrifa' incardinata su nascita e morte del rivoluzionario Gesù Cristo. La ritroviamo poi al capo opposto della parabola artistica di De André, negli ultimi album, e in particolare in *Ottocento* (*Le nuvole*), e in *Dolcenera* e *Â cúmba*¹⁹ (*Anime salve*).
- c) La presenza di una voce (o più voci, nel caso di una esecuzione corale) che esprime il punto di vista di uno o più bambini partecipanti attivamente al processo narrativo. Si tratta di una circostanza eccezionale nel canzoniere, dove prevale la tendenza a recuperare la stagione dell'infanzia vista retrospettivamente dal

¹⁵ Almeno in modo parziale, e specificamente quando entra in scena la fanciulla di cui il re s'invaghisce.

¹⁶ Dove, peraltro, la voce del cantautore si alterna effettivamente a quella di Maureen Rix.

¹⁷ Da una canzone popolare francese del XIV secolo.

¹⁸ Anche qui, almeno in alcune sequenze.

¹⁹ Nell'ultima strofa della canzone in genovese, al coro femminile, che s'alternava al punto di vista del *padre* e del *pretendente*, subentrano le voci maschili questa volta all'unisono, le quali danno causticamente conto dell'epilogo vissuto dalla colomba/fanciulla, una volta maritata.

personaggio adulto, com'è tipico delle canzoni di *Non al denaro non all'amore né al cielo* (1971), o come accade in *Coda di lupo* e probabilmente in *Sally* (Rimini, 1978) ma anche in *Princesa* (*Anime salve*). Rilevante la presenza di personaggi sospesi tra l'infanzia e la scoperta (talvolta traumatica) dell'adolescenza, come nel caso di Maria nella prima parte de *La buona novella*, e (cronologicamente anteriori) la giovanissima 'traviata' de *La leggenda di Natale* in *Tutti morimmo a stento* e la bambina-puttana di *Via del Campo* (1967). Ancora, questa volta declinato al maschile, il protagonista di *Ho visto Nina volare* (*Anime salve*). Pochi dubbi sulle circostanze per cui la testimonianza del massacro del *Fiume Sand Creek* (*L'indiano*, 1981) ci venga porta da un bambino sopravvissuto. Discorso a parte merita *Il corale*, ultima traccia di *Tutti morimmo a stento*, il quale interagisce (anche a livello contenutistico) alternandosi con le strofe del *Recitativo* (interpretato dalla sola voce di De André). È cantato da un coro di bambini e quindi ripropone in chiusura la stessa formula di *Girotondo*: dispiega una fiaba che in coda all'album fornisce la chiave interpretativa (banalizzando, la 'morale') di tutto il discorso del concept – già di per sé imbastito attraverso una molteplicità di punti di vista.

Tutti i codici – parole, veste musicale, interpretazione canora – contribuiscono a conferire al brano, attraverso una serie ben definita di opzioni formali, una fisionomia che possiede i tratti della singolarità all'interno del canzoniere.

E tuttavia, proprio la scelta di affidare a un punto di vista ritagliato a misura di bambino la descrizione di quel che accade dopo la fine del mondo è una modalità piuttosto diffusa nel contesto generale della 'letteratura' post-apocalittica. Anche stavolta citerò qualche opera di successo estrapolata da una teoria molto più vasta: si va dalla serie *anime* del 1978 *Conan il ragazzo del futuro*, ideata dal maestro Hayao Miyazaki, sulla quale si è formato l'immaginario (utopico, come reazione al distopico) di più di una generazione, al graphic novel di Gipi *La terra dei figli* del 2016, che ha recentemente registrato il suo primo adattamento

cinematografico²⁰; dal già citato *The road* – che ha fatto scuola imponendosi quasi con l'autorevolezza del monumento archetipico, per quanto concerne il rapporto fra un padre e un figlio ramminghi fra le macerie della civiltà²¹ – al romanzo *Anna* (2015) di Nicola Ammaniti, che focalizzandosi sui paesaggi della Sicilia delinea un mondo abitato esclusivamente da ragazzini (e dal quale si è pure innervata una serie televisiva nel 2021).

In tutte le opere che ho testé evocato i protagonisti sono orfani fin dall'abbrivio, a meno che non siano orfani annunciati, per due ordini di ragioni ineluttabili, il primo innescato dalla portata storica del discorso e l'altro dalla natura profondamente simbolica (quasi esemplare) della rappresentazione. Per un verso, infatti, la loro condizione riverbera quella reale dei figli quando vivono in un 'tempo di guerra', in senso lato, che ha oggettivamente decimato i padri – e non ha risparmiato neppure le madri: la loro presenza fantasmatica sembra anzi annientare qualunque opportunità di rifugiarsi in una dimensione affettiva; per altro verso, sono separati dai loro progenitori in virtù di una cesura inemendabile, determinata dalle azioni scellerate dei padri i quali hanno compromesso le stagioni del futuro. Le parole di Cossu (2019: 11) descrivono acutamente tanto l'antefatto quanto lo sviluppo del romanzo *The Road* quando danno conto di quel «mondo disumano e violento, che divora orribilmente il suo stesso futuro»²².

La condizione dei figli che perdono i propri genitori corrisponde in un certo senso alle vicissitudini dell'orfano nella fiaba, progettata proprio affinché la vicenda funzionasse come apprendimento 'feroce', una lezione di vita che valeva in tempi remoti (quando le fiabe circolavano oralmente) per il giovane ascoltatore motivato ad adattarsi al mondo ostile che lo

²⁰ Il film è in effetti del 2021, per la regia di Claudio Cupellini: dal romanzo a fumetti trae ispirazione, ben oltre il titolo, per quanto concerne i motivi, gli scenari e soprattutto il rapporto padre-figlio, per quanto dimezzi la coppia dei fratelli dell'ipotesto riducendosi a un solo protagonista.

²¹ Così sostanzialmente accade nel celebrato e discusso *Interstellar* di Christopher Nolan (2014), ma anche in *Light of my life* per la regia di Casey Affleck (2019).

²² Immagine che può, caso per caso, essere contemplata anche come una metafora dei processi messi in atto dai modelli capitalistici più spregiudicati.

circondava – ora inesorabilmente riprodotto dagli scenari del dopocatastrofe.

In termini di narrazione distopica ha pochi termini di raffronto l'effetto straniante che produsse e continua a provocare la lettura del romanzo di William Golding *Lord of the Flies* (1954), il quale è probabilmente per vari aspetti il modello più felicemente accostabile al *Girotondo* di De André. Ambientata nel bel mezzo di una non meglio specificata guerra nucleare, la vicenda ha come protagonisti i sopravvissuti di un disastro aereo. Si tratta di un gruppo di studenti e – per una di quelle sintomatiche coincidenze che non andrebbero mai prese sottogamba – dei membri di un coro musicale: da questi ultimi in particolare, riorganizzati nel branco dei 'cacciatori', emergerà la figura della guida perversa incarnazione del potere dispotico.

L'eterogeneità della giovane comunità – mescolati a preadolescenti si muovono bambini sempre più stralunati – favorisce, a partire proprio dalla stratificazione anagrafica, una rapida organizzazione in senso gerarchico della micro-società, sebbene le premesse fossero differenti. Strappati alla (presunta) civiltà e relegati in un'isola di per sé paradisiaca, i ragazzini inizialmente vorrebbero in effetti decantare la loro appartenenza alla migliore borghesia inglese, certificata dal proposito di darsi delle buone regole di comportamento sociale in senso democratico, con sfoggio di simboli che replicano parodicamente quelli delle istituzioni parlamentari. Tuttavia, la situazione è destinata ineluttabilmente a degenerare in breve volgere di tempo. Il gruppo – laboratorio 'al naturale' illustrante gli esordi di una società stretta – dà volto ai molteplici aspetti e conseguenze delle sperequazioni umane: la cieca obbedienza al capo e le superstizioni che derivano dall'accettazione di una realtà orrorifica; la pervicace volontà omicida e perfino le furiose cacce all'"uomo" – precedute da una ritualità che è mimesi fanciullesca di un mondo atavico e selvaggio, la quale si esprime nei 'giochi feroci' che a loro volta sono in un certo senso antesignani del «giocheremo a far la guerra» dei bambini di De André. Quando finalmente i soccorritori approdano nell'isola si troveranno al cospetto non di educati ragazzini inglesi ma dei componenti di una tribù dal volto grottescamente pitturato – in epilogo l'ufficiale della marina britannica si rivolgerà a loro in termini per noi assai eloquenti: «Fun and

games [...] What have you been doing? Having a war or something?». Il processo descritto dalla parabola narrativa, osservato attraverso i successivi stadi conflittuali che sconvolgono l'assetto della 'tribù', pare il decorso di una malattia congenita e può essere sintetizzato dal celebre aforisma d'autore «Man produces evil as a bee produces honey».

Quasi mezzo secolo prima dell'Ammaniti di *Anna* (a proposito di ragazzini terribili), Fabrizio De André non fa altro che mettere a sistema il nucleo concettuale su cui si fonda il romanzo di Golding espandendone illimitatamente i confini cronotopici. I versi della canzone ragguagliano l'ascoltatore senza possibili margini d'errore: al termine della guerra nucleare i bambini sono rimasti gli unici attori dell'isola-mondo. Padroni di un deserto dopo aver perduto la propria innocenza per progressive fasi di disincanto: alla speranza ingenuamente connotata («Ci salva l'aviatore che non lo farà / ci salva l'aviatore che la bomba non getterà»), segue la contemplazione del cimitero-mondo (il verso «ci sono troppe buche, chi le riempirà?» è già più che una prefigurazione). Dopodiché, se tutto il contesto dell'album induce a considerare come i giovani vengano plasmati da una società in cui la gestione prevaricante e violenta dei rapporti umani è la norma (pensiamo anche solo alla fanciulla di *Leggenda di Natale*²³), non stupisce che questa sia anche la modalità per mezzo della quale i bambini si interfacciano al mondo nuovo che la bomba ha ricondotto al grado zero, sgombrandolo da ogni altra presenza.

Ho già dato conto della diffidenza che De André, mentre cantava la sorte degli «spiriti solitari», nutriva nei confronti dei gruppi umani organizzati; qualora fosse opportuno ricondurre la pluralità di voci infantili a una sola entità che rappresenti, in senso figurato, una 'società bambina', allora varrebbe quanto scritto da Giacomo Leopardi nello *Zibaldone*, a ridosso della composizione delle *Operette morali*²⁴:

²³ Che deriva da un brano di George Brassens (*Le Père Noël et la petite fille*, del 1960) – ma cfr. in merito Pistarini 2010: 67-68.

²⁴ Ed è proprio nel 'capitolo' introduttivo delle *Operette*, ovvero nella *Storia del genere umano*, che la voce narrante, in prossimità della catastrofe prodotta dal diluvio universale, rivela: «non d'altronde [e specificamente non dai peccati commessi contro gli Dei] ebbe principio la malvagità degli uomini che dalle loro calamità» (Leopardi 2003: 8-9).

le crudeltà sopradette [...] sono così naturali all'uomo posto in società stretta, la quale sviluppi il suo odio innato verso i simili ec., che non v'è bisogno di molta corruzione a cagionarle, anzi elle si trovano immancabilm. in qualunque più primitiva e più bambina società (3795, ottobre 1823)²⁵.

Il grande quesito che solleva in conclusione il testo di Fabrizio De André è conseguentemente lo stesso cui alludono le pagine della migliore letteratura post-apocalittica – ovvero se l'uomo meriti d'essere salvato a dispetto della sua pervicace propensione al male. Ebbene, intanto va detto che, da un rapido sondaggio dei precedenti, non emerge affatto una risposta univoca. Il 'patriarca' Shiel ne *La nube purpurea* affidava in un primo momento al protagonista Adam Jeffson, ultimo uomo scampato a un cataclisma degno del diluvio universale, una sentenza di condanna («No, non era una buona razza, quella piccola fanteria che si faceva chiamare Uomo; e qui dove sono, in ginocchio davanti a Dio e al Diavolo, giuro: Non sarò mai io, a farla germogliare e marcire di nuovo» 1967: 280); sebbene lo scioglimento dell'intreccio in explicit lo induca a scacciare lo spettro dell'estinzione per interpretare fino in fondo il ruolo che gli derivava (con marcata prolessi) dal nome: l'ultimo uomo sarà anche il primo, nell'orizzonte appena accennato di un nuovo inizio.

Più drastica la scelta dello sparuto gruppo di sopravvissuti nel mondo annichilito di *Fin de partie* (1957), capolavoro di Samuel Beckett. Nel circuito quotidiano della loro ostentata liturgia, li osserviamo (tra le altre cose) mentre sono impegnati a sterminare una pulce in un profluvio di polvere insetticida perché (nota il padrone di casa) «a partire di lì l'umanità potrebbe ricostituirsi! Per amor del cielo [...]» (1990: 22). È sempre Hamm a formulare un pensiero tanto radicale quanto scopertamente leopardiano («La fine è nel principio, eppure si continua»²⁶, *Ivi*: 39): non è difficile, in effetti, ricollegare il paradosso beckettiano al verso che suggella il *Canto*

²⁵ Cfr. nota 5 del capitolo precedente.

²⁶ Beckett è stato un attento lettore e studioso dell'opera di Giacomo Leopardi: sulla solidità di una eventuale proposta di relazione intertestuale cfr. Restivo 2007.

*notturmo di un pastore errante dell'Asia*²⁷ («È funesto²⁸ a chi nasce il dì natale»). La rivoluzione escatologica che è determinata dalla scoperta dell'orrido vero – nella canzone leopardiana resa attraverso la giustapposizione delle sequenze vecchio-bambino²⁹ – giustifica la reazione di Hamm e Clov quando quest'ultimo, scrutando con il cannocchiale dalla finestra, annuncia un'epifania che assume finalmente il volto di un bambino:

HAMM Sai cosa devi fare, va' a sterminarlo [...].

CLOV Vado a vedere. (*Scende dalla scaletta, getta il cannocchiale, si avvia alla porta, si ferma*) Prendo il rampino. (*Cerca il rampino, lo raccatta, si avvia alla porta*).

HAMM Lascia perdere.

CLOV: Lasciar perdere? Un procreatore in potenza? (*Ivi: 44-45*).

Dal canto suo Fabrizio De André, a qualche lustro di distanza, ritorna sulle stesse questioni sollevate dalla scrittura di *Tutti morimmo a stento* nella lettera che scrive (dal futuro) al suo 'mentore' François Villon, di cui riporto uno stralcio a tema:

La stessa guerra, rinnovatasi di cento in cento anni, non è ancora finita e gli uomini amano come allora menare le armi e le mani e se non ci sono più le caldaie per fare bollire i falsari, gli strumenti per dare la morte si sono perfezionati al punto che uno solo di quei cento onnipotenti [...] può decretare la fine dell'umanità in un tempo così breve quanto la pressione di un dito su un pulsante (Villon 1996).

²⁷ Sostrato produttivo anche per la scrittura dei versi che compongono il *Canto del servo pastore (L'indiano)* di De André, come ha già rilevato Floris G. 2007.

²⁸ «funesto» è un termine che è stato, con tutta evidenza, accuratamente selezionato dall'autore: suscita una dirimente implicazione escatologica nel momento in cui riconnette etimologicamente il giorno della nascita («il dì natale») a quello del funerale.

²⁹ Il vecchio, allegoria della vita dell'uomo, «ch'arriva / colà dove la via / e dove il tanto affaticar fu vòlto: / abisso orrido, immenso, / ov'ei precipitando, il tutto oblia», e subito dopo, al principio della terza strofa, il neonato che prova «pena e tormento / per prima cosa».

L'ossessione non appartiene al poeta, che si limita a constatare i corsi e ricorsi di cui la «giostra» di *Girotondo* poteva assurgere a emblema. Viceversa, la soluzione alla continuità, al circolo vizioso che produce disuguaglianze, violenza e morte, era stata forse prospettata già dalle ultime tracce del concept album. Se il *Terzo intermezzo* si riconnetteva, sul piano dell'immaginario visuale, al brano precedente («per strada e fra i campi la gente che muore») ribadendo l'opposizione ideologica fra la 'guerra' e l'amore', il finale svolta verso l'opportunità di trovare il senso e la salvezza non in un finalismo dogmatico ma nel concreto universo delle interazioni umane.

Una processione di morti ingombra la scena in *Recitativo (due invocazioni e un atto d'accusa)*, una processione che vede sfilare, a mo' di congedo, il popolo delle vittime che aveva animato i precedenti brani – sono dunque i drogati, le traviate, gli impiccati, i quali avevano già affidato alla cura degli ascoltatori la loro storia. A loro presta la voce l'autore che, per la seconda volta, s'avvicenda con il coro dei bambini: questi, a loro volta, eseguono il *Corale*, le cui strofe dunque s'alternano a quelle del *Recitativo*. Le voci bianche riferiscono la *Leggenda del re infelice* (come recita il sottotitolo), il sovrano che inutilmente movimentava ogni ricchezza alla ricerca di una felicità per lui del tutto incognita. In *Girotondo* i due punti di vista, quello dell'adulto e quello dei ragazzini, distribuiti nel testo con la logica di uno schema a specchio, erano poi destinati a eludersi, in un'oscillazione sapientemente giocata fra speranza e disincanto – e lo stupore avvitandosi su se stesso sfociava in orrore e follia. Adesso, invece, le voci finalmente concordano nella proposizione di una condivisa richiesta di pietà: pietà invocano i relitti della società degli uomini

noi che invociam pietà siamo i drogati [...]
che la pietà non vi sia di vergogna [...]
noi che invociam pietà fummo traviate [...]
che la pietà non vi rimanga in tasca [...]

«pietà» è il suggello (la 'morale') della fiaba dispiegata dai bambini, l'ultima parola cantata:

Non cercare la felicità
in tutti quelli a cui tu
hai donato
per avere un compenso
ma solo in te
nel tuo cuore
se tu avrai donato
solo per pietà.

Il termine è strettamente contiguo a 'compassione' – definibile in primo luogo come «Sentimento di pietà verso chi è infelice, verso i suoi dolori, le sue disgrazie, i suoi difetti; partecipazione alle sofferenze altrui»³⁰. In senso più strettamente etimologico vale «patire insieme». Fabrizio De André è stato un autore sempre molto attento alla pregnanza originaria delle parole³¹, mentre alla specifica declinazione in chiave politica di 'compassione' sono dedicate alcune riflessioni dei *Diari*, che è possibile riconnettere ad altri luoghi già qui sondati – a partire dalla 'civiltà dei consumi' da cui prendeva abbrivio l'epigrafe calviniana³², per tornare poi al «cinghiale laureato in matematica pura», di cui viene proposto, come vedremo, un ritratto in antitesi. Sono pagine che offrono ampio margine d'iniziativa a ciascuno di noi per rispondere al quesito sollevato poc'anzi: gli uomini si salvano nel momento in cui sono capaci di 'patire insieme', ovvero di suscitare quella facoltà dell'immedesimazione che è risorsa poetica per eccellenza.

Tra la gente impoverita di beni di consumo, per la maggior parte superflui, riemergerà pian piano [...] un sistema di valori da troppo tempo dimenticato, ma che l'uomo conserva nella sua memoria genetica. Per esempio, sono convinto che tornerà ad emergere

³⁰ Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/compassione>, consultato il 29/12/2021.

³¹ Come ha mostrato in più di una circostanza, per esempio nella scelta del titolo dell'ultimo album *Anime salve* inteso come 'spiriti solitari', o nell'opzione etimologicamente significativa (e tutt'altro che scontata) del nome Andrea a designare il protagonista dell'omonima canzone dedicata al tema dell'amore omosessuale.

³² Cfr. la conclusione del secondo capitolo.

quell'impulso alla compassione, il più nobile tra gli impulsi primari dell'uomo che le autorità sono riuscite a sopire con l'imposizione di una non meglio definita solidarietà etica; come se si volesse imporre l'amore; se l'amore diventa un obbligo prima o poi si trasformerà in odio. Io sono convinto che sarà il sentimento a vincere, non la ragion pratica costruita a tavolino che da troppo tempo non tiene più conto nemmeno della consuetudine di usi e di costumi che l'uomo si era dato e che liberamente seguiva perché conforme alla propria natura (2016: 173)

a pensarci bene la mia piccola arte, nella maggioranza dei casi, suggerisce di più la contemplazione statica (nel caso specifico l'ascolto) che non il dinamismo della ribellione. Il mio errore politico, se così vogliamo chiamarlo, sta forse nell'uso eccessivo di quell'impulso primario che chiamiamo compassione (*Ivi*: 208).

Bibliografia

- Ala B. M. (2021), «Lodate l'uomo». La buona novella, Treccani online: Lingua italiana – Speciali (https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Faber/3_Ala.html).
- Alberione E. (1997), *Frammenti di un canzoniere*, in Giuffrida, Bigoni (1997), pp. 91-122.
- Altieri Biagi M. L. (1984), *Forme della comunicazione scientifica*, in *Letteratura italiana Einaudi. Le forme del testo, II, La Prosa*, direzione di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino.
- Altieri Biagi M. L. (1993), *Dialogo sopra i due Massimi Sistemi di Galileo Galilei*, in *Letteratura italiana Einaudi. Le Opere, II, Dal Cinquecento al Settecento*, direzione di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino.
- Anders G. (1961), *Essere o non essere. Diario di Hiroshima e Nagasaki*, Einaudi, Torino.
- Anders G. (1963), *L'uomo è antiquato. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, Il Saggiatore, Milano.
- Arcangeli M. (2009), *Non sono più solo canzonette. Storia della canzone e storia sociale degli italiani (e dell'italiano)*, in Centro studi Fabrizio De André 2009.
- Argiolas P. P. (2013), *Quale utopia? Italo Calvino e la mappatura del non luogo*, Aipsa, Cagliari.
- Artico D., Mazzini M. (2017) a cura di, *Dalle belle lettere alla letteratura di massa*, Wyższą Szkołę Filologiczną we Wrocławiu.
- Asor Rosa A. (1974), *Galilei e la nuova scienza, Letteratura italiana. Storia e testi*, vol. V, *Il Seicento, II*, a cura di C. Muscetta, Laterza, Bari.
- Asor Rosa A. (2001), *Stile Calvino. Cinque studi*, Einaudi, Torino.
- Baldissone G. (1999), *Figure del mito*, Interlinea, Novara.
- Bárberi Squarotti G. (2009), *Scienza e letteratura: il Barocco*, in *Cavalcare la luce: scienza e letteratura*, a cura di G. Ioli, Interlinea, Novara, pp. 81-111.



- Barenghi M., Canova G., Falcetto B. (2002) a cura di, *La visione dell'invisibile. Saggi e materiali su Le città invisibili di Italo Calvino*, Mondadori, Milano.
- Beckett S. (1990), *Finale di partita*, Einaudi, Torino.
- Belpoliti M. (2005), *Città visibili e città invisibili*, "Chroniques Italiennes", 75/76, 2005, pp. 45- 57.
- Berio L. (1988), *La musicalità di Calvino*, in Bertone 1988, pp. 115–117.
- Bertone G. (1988) a cura di, *Italo Calvino. La letteratura, la scienza, la città*, Marietti, Genova.
- Bermani C. (1993), *Ernesto de Martino e i movimenti di Cantacronache e del Nuovo Canzoniere Italiano*, "Il Cantastorie", 45, pp. 81–91.
- Bernardini S. (2019), *La malicieuse ambivalence de la parole contre le malentendu du lieu commun: l'écriture licencieuse de Fabrizio De André. Le cas de Bocca di Rosa*, saggio in corso di pubblicazione presentato alla Biennale internazionale d'études sur la chanson, 1-3 aprile 2019, Aix en Provence.
- Besomi O., Helbing M. (1998) a cura di, *Galileo Galilei. Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo, tolemaico e copernicano*, Editrice Antenore, Padova.
- Biotti A. (2020), *Un viaggio nell'officina del Faber. Analisi degli avantesti e commento a La domenica delle salme di Fabrizio De André*, Pàtron Editore, Bologna.
- Bolzoni L. (1997), *Introduzione*, in Tommaso Campanella, *La città del Sole*, Berlusconi editore, Milano.
- Bonsaver G., (2002), *Città senza tempo: cronologia 'debole' e tracce benjaminiane nelle «città invisibili» di Italo Calvino*, "Italianistica: Rivista di letteratura italiana", Vol. 31, 2/3, 2002, pp. 51-62.
- Borgna G. (2009), *Le radici culturali di Fabrizio De André*, in Centro Studi Fabrizio De André 2009.
- Borsani M., Maciacchini L. (1999), *Anima salva. Le canzoni di Fabrizio De André*, Edizioni Tre Lune, Mantova.
- Bucciantini M. (2007a), *Italo Calvino e la scienza*, Donzelli, Roma.
- Bucciantini M. (2007b), *Su Calvino e la letteratura: Galileo maestro del pensiero figurale*, "Galilaeana", 4, 2007, pp. 177-188.

- Calvino I. (1994), *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi, B. Falcetto, I Meridiani Mondadori, Milano.
- Calvino I. (1995), *Saggi, 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, I Meridiani Mondadori, Milano.
- Cannas A. (2004), *Lo sguardo di Orfeo. Studio sulle varianti del mito*, Bulzoni, Roma.
- Cannas A., Floris A., Sanjust S. (2007) a cura di, *Cantami di questo tempo. Poesia e musica in Fabrizio De André*, Aipsa, Cagliari.
- Cannas A. (2020), *Un crocevia di generi e forme: il graphic novel di Gipi incontra la finzione post-apocalittica, "Medea"*, VI, 1, 2020, DOI: 10.13125/medea-4485.
- Caocci D. (2012), *Narrativa monastica e scritture morali tra XII e XIII secolo*, in D. Caocci, R. Fresu, P. Serra, L. Tanzini, *La parola utile. Saggi sul discorso morale nel Medioevo*, Carocci, Roma, pp. 105-159.
- Cardia C. (2018), *Altri mondi: città invisibili e castelli erranti tra le nuvole, "Medea"*, IV, 1, 2018, <http://ojs.unica.it/index.php/medea/article/view/3480>.
- Centro studi Fabrizio De André (2009) a cura di, *Poesia e canzone nell'Italia contemporanea. Il suono e l'inchiostro. Cantautori, saggisti, poeti a confronto*, Chiarelettere, Milano.
- Chessa S. (2016), *Bersabea. La città perfetta di Italo Calvino*, "Letteratura e Arte", 14, pp. 177-194.
- Cicarelli A., Migliozzi M., Orsi M. (2015) a cura di, *Musica pop e testi in Italia dal 1960 a oggi*, Longo, Ravenna 2015.
- Ciccuto M. (2002), *L'immagine dello spazio nelle «città invisibili» di Italo Calvino*, "Italianistica: Rivista di letteratura italiana", 31, 2/3, pp. 77-84.
- Cordara P. (2007), *Fabrizio De André e Georges Brassens*, in Cannas, Floris, Sanjust 2007, pp. 177-189.
- Cortellessa A. (2011), *De André: il più grande poeta italiano del Novecento? "alfabeta2"*, 13.
- Cossu T. (2019), *Visioni di apocalissi culturali nell'Antropocene. La crisi radicale dell'umano in Ernesto de Martino e in The Road di Cormac McCarthy*, "Medea", V, 1, 2019, DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-3959>.

- D'Antiga R. (1994) a cura di, *Lotario di Segni. Il disprezzo del mondo*, Pratiche, Parma.
- De André F. (1989), *F. De André intervistato da Vincenzo Mollica*, «Tg1 Sette», 1989.
- De André F. (1996), *Una storia vera ma di passione non di soldi*, "la Repubblica", 5 settembre 1996.
- De André F. (1999), *Come un'anomalia. Tutte le canzoni*, a cura di R. Cotroneo, Einaudi, Torino.
- De André F. (2016), *Sotto le ciglia chissà. I diari*, Milano, Mondadori.
- De Martino E. (1977), *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di C. Gallini, Einaudi, Torino.
- Di Nicola L. (2001), *Un percorso intertestuale nel Sentiero dei nidi di ragno di Italo Calvino. Dalla canzone al libro*, in R. Caira Lumetti et al., *Prosa e poesia: modelli intertestuali tra Leopardi e Primo Levi*, Metauro, Fossombrone (Pesaro), pp. 105-122.
- Distefano G. V. (2021), *Monti di mola di Fabrizio De André fra tradizione letteraria e imagologia della subalterità*, "Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione", 20, 2022, pp. 97-108.
- Dotti U. (2017), *Introduzione*, in *Thomas More. Utopia*, Feltrinelli, Milano.
- Eco U. (1964), *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano.
- Falcetto B. (1995), *Cantare mentre tutto il resto non canta*, in *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, a cura di M. Belpoliti, Marcos y Marcos, Milano, pp. 246-252.
- Fasoli D. (1999), *Fabrizio De André. Passaggi di tempo*, Edizioni associate, Roma.
- Fiori U. (2009), *La Musa e sua cugina*, in *Centro studi Fabrizio De André 2009*.
- Ferrari S. (2011), *La letteratura incontra la canzone. Testi per musica di Italo Calvino e Franco Fortini per il collettivo Cantacronache*, "Incontri: Rivista europea di studi italiani", 26 (1), pp. 40-59.
- Ferroni G. (2010), *Modi di concludere*, in *Dopo la fine. Una letteratura possibile*, a cura di Id., Donzelli, Roma.
- Finzi P., Sabatini R. (2013), *Signora libertà signorina anarchia*, "A rivista anarchica", 382 (estate), pp. 79-87.

- Floris A. (2007), *Non ci sono poteri buoni*, in Cannas, Floris, Sanjust 2007, pp. 47-71.
- Floris G. (2007), *Amistade e Disamistade nel sardo De André, fra universi leopardiani e stampi deleddiani*, in Cannas, Floris, Sanjust 2007.
- Fondazione Fabrizio De André (2011), *Dentro Faber. Fabrizio De André*, RCS Quotidiani, Milano.
- Franchini A. (2003), *Uomini e donne di Fabrizio De André*, Genova, Fratelli Frilli.
- Gagliani A. (2021), *Tutto Fabrizio De André e Volume I sulle orme di Brassens e Villon*, Treccani online: Lingua italiana – Speciali (https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Faber/1_Gagliani.html)
- Giallongo A. (2013), *La donna serpente. Storie di un enigma dall'antichità al XXI secolo*, Dedalo, Bari 2013.
- Giuffrida R., Bigoni B. (1997) a cura di, *Fabrizio De André. Accordi eretici*, Milano, Euresis Edizioni.
- Godono E. (2001), *La città nella letteratura postmoderna*, Liguori, Napoli.
- Guaragnella P. (1986), *La prosa e il mondo. «Avvisi» del moderno in Sarpi, Galilei e la nuova scienza*, Adriatica editrice, Bari.
- Guerrini L. (2009), *Galileo e la polemica anticopernicana a Firenze*, Polistampa, Firenze.
- Guichard J. (1990), *La chanson dans la culture italienne. Des origines populaires aux débuts du rock*, Honoré Champion Éditeur, Paris.
- Guichard J. (2007), *Amore, guerra e morte nelle canzoni di Fabrizio De André*, in Cannas, Floris, Sanjust 2007, pp. 19-29.
- Guidorizzi G. (2009), *Il mito greco*, I Meridiani Mondadori, Milano.
- Harari G. (2008), *Una goccia di splendore*, Rizzoli, Milano.
- Hicks H. J. (2016), *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century. Modernity beyond Salvage*, Palgrave, London.
- Jachia P. (1998), *La canzone d'autore italiana (1958-1997). Avventure della parola cantata*, Feltrinelli, Milano.
- Jona E., Straniero M. L. (1995) a cura di, *Cantacronache. Un'avventura politico-musicale degli anni Cinquanta*, Scriptorium & DDT Associati, Torino.

- Joyce S. (2018), *Transmedia Storytelling and the Apocalypse*, Palgrave Macmillan, Cham 2018.
- La Via S. (2006), *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Carocci, Roma.
- Lanza L. (2009), *Gli anarchici i poeti e gli altri*, "Signora Libertà, Signorina Anarchia supplemento alla rivista anarchica A", 341.
- Leopardi G. (2003), *Poesie e prose*, Vol. II, a cura di R. Damiani, I Meridiani Mondadori, Milano.
- Marrucci M. (2009), *Il «mosaicista» De André. Sulla genesi e la composizione dei testi di un cantautore*, in Centro studi Fabrizio De André 2009.
- Masciullo M. S. (2021), *I testi corsari di Creuza de mä*, Treccani online: *Lingua italiana – Speciali* (https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Faber/7_Masciullo.html).
- Masi G. (2000), *L'idea barocca: lezioni sul pensiero del Seicento*, Clueb, Bologna.
- Medda L. (2015). *Dietro quel testamento*, "A rivista anarchica", 401 (ottobre).
- Mercuri R. (1992), *Comedia di Dante Alighieri*, in *Letteratura italiana. Le opere*, I: *Dalle origini al Cinquecento*, direzione di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino, pp. 211-329.
- Moscadelli S. (2012), *Introduzione*, in *Archivio d'Autore: le carte di Fabrizio De André*, Inventario a cura di M. Fabbrini e S. Moscadelli, Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per gli archivi, Roma.
- Mura P. (2007), *Un pettirosso da combattimento*, in Cannas, Floris, Sanjust 2007.
- Mura P. (2012), *L'altro, lo stesso. Complementarità e specularità nella rappresentazione dell'alieno*, in *Xenoi. Immagine e parola tra razzismi antichi e moderni*, a cura di A. Cannas, M. Giuman, T. Cossu, Liguori, Napoli, pp. 237-250.
- Muzzioli F. (1987), *Polvere di utopia*, "Nuova corrente", XXXIV, pp. 147-156.
- Nissim L. (1997), *Fabrizio De André, il rispettoso bardo della donna*, in Giuffrida, Bigoni 1997, pp. 123-142.
- Pasolini P. P. (1999), *Empirismo eretico. Appendice. Un articolo su «L'Espresso»*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Meridiani Mondadori, Milano.

- Pievani T. (2019), *Imperfezione. Una storia naturale*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Pistarini W. (2010), *Il libro del mondo. Fabrizio de André, le storie dietro le canzoni*, Giunti, Firenze.
- Ravazzoli F. (1987), *Le città invisibili di Calvino: utopia linguistica e letteratura*, "Strumenti critici", II, 2, pp. 193-201.
- Restivo G. (2007), *Leopardi (e Bruno) in Finale di partita di Samuel Beckett*, in *Una linea di pensiero teso: Bruno, Leopardi, Marin*, a cura di F. Russo, Metauro, Pesaro.
- Rizzarelli G. (2002), *La città di carta e inchiostro: Le città invisibili di Italo Calvino e la letteratura utopica*, "Italianistica: Rivista di letteratura italiana", 31, 2/3, pp. 219-235.
- Romana C. G. (1991), *Amico fragile*, Sperling & Kupfer, Milano.
- Rossi P. (1989), *La scienza e la filosofia dei moderni. Aspetti della rivoluzione scientifica*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Santoro M. (2010), *Effetto Tenco. Genealogia della canzone d'autore*, Il Mulino, Bologna.
- Sassi C., Pistarini W. (2008) a cura di, *De André Talk. Le interviste e gli articoli della stampa d'epoca*, Coniglio, Roma.
- Shiel M. P., *La nube purpurea*, Adelphi, Milano.
- Straniero G., Rovello C. (2008), *Cantacronache. I cinquant'anni della canzone ribelle*, Editrice Zona, Arezzo.
- Vecchioni R. (2000), *La canzone d'autore in Italia*, in *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti. Appendice 2000, I*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 279-283.
- Villon F. (1996), *Poesie*, prefazione di F. De André; traduzione, introduzione e cura di L. de Nardis, Feltrinelli, Milano.
- Zancan M. (1995), *Le città invisibili di Italo Calvino*, in *Letteratura italiana Einaudi. Le Opere, IV/2, Il Novecento*, direzione di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino.
- Zanda A. (2007), *La lingua nomade dell'emozione*, in Cannas, Floris, Sanjust 2007.

Album citati

- Volume I*, Bluebell Records, 1967.
Tutti morimmo a stento, Bluebell Records, 1968.
Volume III, Bluebell Records, 1969.
La buona novella, Produttori Associati, 1970.
Non al denaro non all'amore né al cielo, Produttori Associati, 1971.
Storia di un impiegato, Produttori Associati, 1973.
Volume 8, Produttori Associati, 1975.
Rimini, Ricordi, 1978.
Fabrizio De André (L'indiano), Ricordi, 1981.
Creuza de mă, Ricordi, 1984.
Le nuvole, Fonit Cetra e Ricordi, 1990.
Anime salve, BMG Ricordi, 1996.

Canzoni citate

Per gentile concessione di Edizioni musicali Universal – Hal Leonard Europe:

- ‘Â çimma* (F. De André | M. Pagani | F. De André | I. Fossati – 1990 Universal Music Publishing Ricordi S.r.l. | Macù Ed. Musicali S.a.s. | Nuvole Ed. Musicali S.a.s.).
Amico fragile (F. De André – 1975 Universal Music Publishing Ricordi S.r.l.).
Bocca di Rosa (F. De André | G. P. Reverberi | F. De André – 1972 Universal Music Publishing Ricordi S.r.l.).
Canto del servo pastore (F. De André | M. Bubola – 1981 Universal Music Publishing Ricordi S.r.l.).
Canzone del maggio (Liberamente tratta da un canto del maggio francese 1968 – F. De André | N. Piovani | F. De André | G. Bentivoglio – 1973 Universal Music Publishing Ricordi S.r.l.).
Corale - Leggenda del re infelice (F. De André | G. P. Reverberi | F. De André – 1972 Universal Music Publishing Ricordi S.r.l.).

- Don Raffae'* (F. De André | M. Pagani | F. De André | M. Bubola – 1990 Universal Music Publishing Ricordi S.r.l. | Macù Ed. Musicali S.a.s. | Nuvole Ed. Musicali S.a.s.).
- Girotondo* (F. De André | G. P. Reverberi | F. De André – 1972 Universal Music Publishing Ricordi S.r.l.).
- Il testamento di Tito* (F. De André | C. Castellari | F. De André – 1971 Universal Music Publishing Ricordi S.r.l.).
- Jamin-a* (F. De André | M. Pagani – 1983 Universal Music Publishing Ricordi S.r.l.).
- La domenica delle salme* (F. De André | M. Pagani – 1990 Universal Music Publishing Ricordi S.r.l. | Macù Ed. Musicali S.a.s. | Nuvole Ed. Musicali S.a.s.).
- Le nuvole* (F. De André | M. Pagani – 1990 Universal Music Publishing Ricordi S.r.l. | Macù Ed. Musicali S.a.s. | Nuvole Ed. Musicali S.a.s.).
- Maria nella bottega del falegname* (F. De André | G. P. Reverberi | F. De André – 1971 Universal Music Publishing Ricordi S.r.l.).
- Mégu megún* (F. De André | M. Pagani | F. De André | I. Fossati – 1990 Universal Music Publishing Ricordi S.r.l. | Macù Ed. Musicali S.a.s. | Nuvole Ed. Musicali S.a.s.).
- Monti di Mola* (F. De André | M. Pagani – 1990 Universal Music Publishing Ricordi S.r.l. | Macù Ed. Musicali S.a.s. | Nuvole Ed. Musicali S.a.s.).
- Nella mia ora di libertà* (F. De André | N. Piovani | F. De André | G. Bentivoglio – 1973 Universal Music Publishing Ricordi S.r.l.).
- Ottocento* (F. De André | M. Pagani – 1990 Universal Music Publishing Ricordi S.r.l. | Macù Ed. Musicali S.a.s. | Nuvole Ed. Musicali S.a.s.).
- Recitativo - Due invocazioni e un atto d'accusa* (F. De André | G. P. Reverberi | F. De André – 1972 Universal Music Publishing Ricordi S.r.l.).
- Se ti tagliassero a pezzetti* (F. De André | M. Bubola – 1981 Universal Music Publishing Ricordi S.r.l.).
- Sidún* (F. De André | M. Pagani – 1983 Universal Music Publishing Ricordi S.r.l.).
- Sinán Capudán Pasciá* (F. De André | M. Pagani – 1984 Universal Music Publishing Ricordi S.r.l.).
- Un chimico* (F. De André | N. Piovani | F. De André | G. Bentivoglio – 1971 Universal Music Publishing Ricordi S.r.l.).

Bibliografia

Un giudice (F. De André | N. Piovani | F. De André | G. Bentivoglio – 1971 Universal Music Publishing Ricordi S.r.l.).

Un malato di cuore (F. De André | N. Piovani | F. De André | G. Bentivoglio – 1971 Universal Music Publishing Ricordi S.r.l.).

Via del Campo (E. Jannacci | F. De André – 1991 Universal Music Publishing Ricordi S.r.l. | Nuvole Ed. Musicali S.a.s. | Impala Ed. Musicali S.r.l.).

Per gentile concessione di Nuvole Ed. Musicali Sas:

‘Á cúmba (F. De André | I. Fossati – 1996, Il Volatore Ed. Musicali S.r.l. | Nuvole Ed. Musicali S.a.s. | Universal Music Publishing Ricordi S.r.l.).

Dolcenera (F. De André | I. Fossati – 1996, Il Volatore Ed. Musicali S.r.l. | Nuvole Ed. Musicali S.a.s. | Universal Music Publishing Ricordi S.r.l.).

Disamistade (F. De André | I. Fossati – 1996, Il Volatore Ed. Musicali S.r.l. | Nuvole Ed. Musicali S.a.s. | Universal Music Publishing Ricordi S.r.l.).

Smisurata preghiera (Liberamente tratta dalla *Summa di Maqroll. Il gabbiere*, Einaudi, di Álvaro Mutis – F. De André | I. Fossati | F. De André | I. Fossati | A. Mutis – 1996, Il Volatore Ed. Musicali S.r.l. | Nuvole Ed. Musicali S.a.s. | Universal Music Publishing Ricordi S.r.l.).

L'autore

Andrea Cannas è ricercatore e docente di Letteratura italiana presso il Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali dell'Università di Cagliari; Ha scritto monografie e saggi su autori quali Dante, Leopardi, Bruno, Galilei, Pavese, Calvino, Deledda, Satta, Atzeni.

Si è occupato di riscritture novecentesche del mito e di forma breve; ancora, della canzone d'autore, in particolare di Fabrizio De André, e della relazione fra letteratura e fumetto. È redattore della rivista di letteratura Portales e co-direttore della rivista internazionale di studi interculturali Medea. Ha pubblicato svariati racconti.

Email: deandrade@libero.it



Il canzoniere di Fabrizio De André può anche essere contemplato alla luce dell'affollato viavai di personaggi mossi da quella grande forza che governa il più vasto mondo della narrativa: il *desiderio*, inteso come distanza da colmare, il quale agisce alla stregua della gravità ma entro i più vaghi confini dell'universo della finzione. Per ciascuno di loro l'autore ha distillato il ricordo perfetto che definisce, insieme alla storia di una vita, la direzione ultima della loro esistenza. A volte capita che le varieguate traiettorie delle figure implicate s'intersechino, mentre in altre circostanze, per una sorta di affinità elettiva, pare vogliano tanto squisitamente combaciare da apparire una congiuntura narratologicamente rilevante. Se le singole voci del canzoniere sono in grado di allacciare scambievolmente un dialogo che innesca un significato ulteriore, allora possiamo forse cogliere in esso non solo le significative corrispondenze di un macrotesto, ma i segnali che derivano dalla struttura biologica di un unico corpo organico.

