



**WYŻSZA SZKOŁA FILOLOGICZNA  
we Wrocławiu  
Wydział Neofilologii**

---

Krzysztof Wrona

Samotność i wolność w piosenkach z ostatniego albumu

Fabrizia De André *Anime salve*

Praca licencjacka  
napisana pod kierunkiem  
prof. WSF dr hab. Mirosława Loby

WROCLAW 2014



**WYŻSZA SZKOŁA FILOLOGICZNA  
we Wrocławiu  
Wydział Neofilologii**

---

Krzysztof Wrona

**La solitudine e la libertà nelle canzoni dall'ultimo album di  
Fabrizio De André *Anime salve***

Tesi di laurea  
scritta sotto la direzione di  
prof. WSF dr hab. Mirosław Loba

WROCLAW 2014

# Indice

Indice .....	3
Introduzione .....	5
Capitolo I: La vita e le ispirazioni .....	8
Paragrafo I: La canzone d'autore .....	8
Paragrafo II: Gli autori dell'album .....	13
<i>Fabrizio De André</i> .....	14
<i>Ivano Fossati</i> .....	17
Paragrafo III: Le ispirazioni letterarie di Fabrizio De André .....	18
Capitolo II: La nozione della solitudine attraverso l'analisi dei brani dell'album .....	26
Paragrafo I: L'accezione e gli aspetti del sentimento della solitudine .....	26
Paragrafo II: Malinconia mediterranea come l'espressione degli antichi sentimenti .....	29
<i>Disamistade</i> .....	33
<i>Ho visto Nina volare</i> .....	36
<i>Dolcenera</i> .....	38
<i>Le acciughe fanno il pallone</i> .....	42
Capitolo III: La nozione della libertà attraverso l'analisi dei brani dell'album ..	45
Paragrafo I: La definizione e la storia del pensiero sulla libertà .....	45
ParagrafoII: La storia dell'anarchismo. L'anarchismo secondo De André .....	50

<i>Anime salve</i> .....	54
<i>Prinçesa</i> .....	58
<i>Khorakhané (A forza di essere vento)</i> .....	63
<i>'Á cúmba</i> .....	66
<i>Smisurata preghiera</i> .....	69
Conclusioni .....	74
Bibliografia .....	82
Riassunto in polacco .....	83
Foto .....	86

## Introduzione

L'opera del cantautore genovese Fabrizio De André, nonostante attenzione e meritata fama in Italia ma anche fuori dal suo paese natio, continua ad essere pressoché sconosciuta in Polonia. A distanza di quindici anni dalla sua scomparsa nel gennaio del 1999, e alla luce del fatto che nella propria patria viene celebrato e ricordato come uno tra gli più significativi artisti italiani del Novecento, le sue canzoni vengono praticamente ignorate dal pubblico polacco. Un autore che secondo tanti critici a riuscito ad elevare il genere della canzone a livelli paragonabili all'attività letteraria vera e propria, anche se lui stesso con tutta schiettezza ed umiltà dichiarava sempre di essere soltanto “un artigiano della poesia”. A parte il circolo ristretto degli appassionati di cultura italiana che ne hanno sentito parlare, non è stato mai tradotto, né pubblicato, né cantato nel paese sulle rive della Vistola. La cosa stupisce ancora di più, se pensiamo alla stima e al vivo interesse che suscitano in Polonia le canzoni d'autore sia queste polacche sia quelle straniere, e ad una certa tradizione in questo campo fra traduttori, musicisti, cantanti e attori che ci si dedichino al suddetto genere. Con la mia tesi ho voluto porrmì l'obiettivo di colmare almeno in una piccola parte questa lacuna, ma siccome sarebbe difficile trattare un'opera così vasta e interessante in maniera complessiva nei limiti di poche pagine a disposizione, ho deciso di concentrarmi su due argomenti, la solitudine e la libertà, indicati dallo stesso De André come l'ispirazione per le canzoni di *Anime salve*, il suo tredicesimo e ultimo album registrato in studio.<sup>1</sup> Ebbi la fortuna di ascoltarlo per la prima volta nei tempi del mio soggiorno in Italia, cioè verso la fine degli anni 90, e fu il lavoro grazie al quale ho conosciuto la figura di Fabrizio De André; la

---

<sup>1</sup> <http://www.faberdeandre.com/discografia/album.asp> [data di consultazione 28.05.2014]

scintilla da cui nacque il mio interesse verso la sua musica e i suoi testi che, con passare del tempo, ho allargato anche alla sua produzione precedente.

D'altro canto, conoscendo oramai abbastanza bene l'opera dell'artista genovese, posso dire che non mi resta l'altro, che condividere a pieno la motivazione già data nell'introduzione del suo libro intitolato *Fabrizio De André. Anime salve* da Alessandro Sinopoli, l'autore di uno studio, un'analisi meticolosa dell'album sotto il profilo musicale, uno dei libri che mi sono stati molto utili nel scrivere queste pagine: “La scelta di questo specifico album, piuttosto che di altri suoi dischi, è dettata dal fatto che *Anime salve* può essere considerato per più motivi paradigmatico dell'arte di De André; la summa della sua intera produzione” (Sinopoli 2009: 8). In questo modo, attraverso i temi cruciali presenti nei testi del cantautore, dal primo De André delle sue canzoni d'esordio fino alle ultime “cantate poesie”, vorrei svelare il fenomeno e l'universalità della sua opera, nonché una profonda umanità, una maestria che fu il frutto del così raro talento di questo moderno vate italiano. I testi di De André ci travolgono, ci commuovono e rimangono sempre attuali anche a distanza di anni; essendo magari criticati da alcuni nei tempi quando furono scritti, oggi sembrano difendersi sempre meglio ed è infatti quasi impossibile trovare le pubblicazioni che mettessero in discussione il valore che portano in sé. Su De André dopo la sua morte c'è stato scritto un centinaio di libri in circa, vengono scritte le tesi, ci sono gli istituti scolastici, le strade e le piazze dedicate alla sua memoria. Le canzoni sono state sottoposte alle svariate analisi, da quelle formali e linguistiche a quelle letterarie e culturali, nei contesti più disparati. Ma per qualcuno che come l'autore di questa tesi decide di trovare la propria, personale lettura di questi versi, il discorso non è per niente facile. Bisogna cominciare dalla constatazione che non ci sono libri in polacco sull'argomento, l'accesso alle fonti delle università italiane o quelle polacche è in pratica impossibile senza recarsi sul luogo, di conseguenza il materiale su cui ha potuto contare il sottoscritto si è dovuto limitare alle poche posizioni italiane, scelte però con cura, allo scopo di individuare quelle più affidabili e attinenti all'impostazione della tesi, a qualche sito Internet contenente fra varie risorse le tesi e le tesine sul tema, più i libri di

psicologia per approfondire la concezione del termine «solitudine», e di filosofia per inquadrare meglio quello della «libertà». Quel poco disponibile è stato appoggiato dalle informazioni conquistate attraverso la visione dei documentari su De André, l'accurato ascolto della buona parte della discografia del cantautore e la cosa forse più stimolante, la traduzione in lingua polacca di alcune delle canzoni, fra le quali la canzone intitolata *Dolcenera*, contenuta nell'album *Anime salve*.

Ho diviso il mio lavoro in tre capitoli. In primo ripercorreremo brevemente la storia della canzone italiana per presentare il contesto in cui De André ha cominciato a comporre le sue prime canzoni, l'ambiente nel quale è nata la sua poetica, le ispirazioni musicali e i suoi primi passi sul palcoscenico. Dopo le due essenziali note biografiche, di Fabrizio De Andrè e un altro cantautore genovese, nonché il coautore del disco Ivano Fossati, ci soffermeremo per un attimo sulle ispirazioni letterarie di De André e conosceremo gli autori stranieri contemporanei a lui. Nei altri due capitoli ci occuperemo rispettivamente di due argomenti di questa tesi, la solitudine e la libertà, con la scelta dei brani per quanto soggettiva, bensì meditata in maniera che permette di scoprire le sfumature del pensiero di De André, le radici delle sue per niente banali riflessioni che, anche per un madrelingua italiano o un ascoltatore poco attento, oppure, a chi fosse alle prime armi con questo autore, possono sfuggire facilmente. Nella conclusione cercheremo di riassumere la ricerca fatta, mettendo l'accento sul fatto che una certa mitizzazione, come la veloce "beatificazione" dell'uomo e l'artista Fabrizio De André, possano agire a discapito della profondità del suo messaggio, alla superficialità con cui viene interpretato e osannato.

# Capitolo I

## La vita e le ispirazioni

### La canzone d'autore

Nelle prime pagine di questa tesi vorrei precisare la materia della mia ricerca e rispettivamente, dopo qualche specificazione terminologica, dare un abbozzo della storia della canzone italiana moderna seguito da brevi cenni biografici dei coautori dell'album, soffermarmi sui modelli letterari di De André, per concludere con la segnalazione di artisti italiani e stranieri, suoi contemporanei, e per così dire “compagni di percorso”. De André viene classificato come un cantautore e visto il ruolo che ha svolto e continua a svolgere in Italia la sua opera, possiamo azzardare un'ipotesi in cui gli si adirebbe la definizione di “un cantautore per eccellenza”. Ma chi è, di preciso, un cantautore? La definizione ci viene fornita dal vocabolario *online Treccani.it*:

cantautóre s. m. (f. *-trice*) [comp. di *cant(ante)* e *autore*]. – Termine, entrato in uso intorno al 1960, con cui vengono indicati quei cantanti di musica leggera che sono anche autori dei testi delle canzoni che presentano.<sup>2</sup>

Grazie alle informazioni raccolte da Camilla Tomasino nella sua tesi del 2006, scopriamo invece che:

Il termine ‘cantautore’ fu coniato nel 1960, proprio da quattro cantanti-autori (Gianni Meccia, Enrico Polito, Rosario Borelli e Maria Monti), secondo una notizia del 17 settembre del medesimo anno, riportata dalla rivista *Il Musichiere*. (Tomasini 2006: 10)

---

<sup>2</sup> <http://www.treccani.it/vocabolario/cantautore/> [data di consultazione 29.05.2014]

Completando i materiali per il mio lavoro, mi sono imbattuto subito all'inizio del libro di Davide Artico, nel *Wstęp i coś jeszcze* (Introduzione e qualcos'altro) [trad. mia K.W.], in una polemica alquanto futile secondo me, centrata proprio sull'accezione di questo termine. Scrive Artico<sup>3</sup>:

Non si può chiamare un cantautore ogni cantante che scriva i testi delle sue canzoni (*sic!*). Azzardando un neologismo nell'ambito della lingua polacca: uno diventa un kantautore (*sic!!!*) soltanto quando è capace di trasformare le comuni esperienze di vita in una coscienza collettiva tramite opere in rima adatte per cantare. [trad. mia K.W.]

Artico tirando in ballo svariati termini e definizioni, da canzone d'autore italiana a *chansonniers* francesi, da aedi greci che cantavano *epé* a bardi celti, da semplici "tekściarze" (parolieri, cantascrittori) [trad. mia K.W.] a grandi poeti etc., sembra perdere il filo del discorso e ingarbugliare eccessivamente una questione per la sua natura già molto difficile da definire con la precisione matematica. E perché non rispolverare allora i termini come: vate, auguro, scaldo, druido, trovatore, menestrello, troviero, sciamano, oppure, buttare tutto quanto in un sacco con su scritto "folk-singers"? Anche se il suo libro è dedicato ad un altro grande cantautore italiano, Francesco Guccini, e fa testimonianza di una sincera passione dell'autore per questo artista, il discorso che mira a dimostrare che Jacek Kaczmarski era un bardo – perché ricevette l'epiteto del "bardo di Solidarność" – ma non un cantautore, nonché l'invenzione di un termine orrendo, che prende la forma di un «kantautore», mi pare come minimo una forzatura. E perché non «śpiewautor» o «pieśniopis»?<sup>4</sup> Non posso neanche essere d'accordo con la tesi finale di *Dolce Italia?* di Artico, che l'epoca dei cantautori sia definitamente

---

<sup>3</sup> Nie wszystkich piszących dla siebie piosenkarzy można obdarzyć mianem cantautore (*sic!*). Gdyby na gruncie polszczyzny zaryzykować neologizm: kantautorem (*sic!!!*) staje się tylko ten, kto jest w stanie przetworzyć zwykłe doświadczenia życiowe na świadomość zbiorową za pomocą wierszowanych utworów do śpiewania. (Artico 2012: 9)

<sup>4</sup> Il bello è, che nel suo confuso ragionamento lo stesso Artico poco prima usa la parola polacca "pieśniarz", così adatta e naturale, spiegandoci la valenza del nome di origini celtiche "bard" (bardo), con il quale: "... określa się twórcę, który jest zarazem poetą i **pieśniarzem** [grassetto mio K.W.] – często wędrownym – opiewającym czyny bohaterów" (si definisce un autore che sia al tempo stesso un poeta e **un autore di canti** [grassetto mio K.W.] – spesso vagante – in cui canta le gesta degli eroi) [trad. mia K.W.] (Artico 2012: 8).

chiusa e che oggi non ci siano più (Artico 2012: 179). Ho notato anche io la difficoltà di trovare un sinonimo giusto per la parola italiana «cantautore», ma sono d'avviso che avendo tra le altre interpretazioni anche questa, che riporto dal dizionario di lingua polacca di Doroszewski: “muzyk komponujący pieśni; śpiewak komponujący często sam melodię i słowa do śpiewanych przez siebie pieśni” (musicista che compone i canti; cantante che spesso compone la melodia e le parole per i canti che esegue) [trad. mia K.W.]<sup>5</sup>, la parola «pieśniarz», secondo me, rende perfettamente il concetto in lingua polacca. Con questa digressione volevo sottolineare che nella mia tesi parlo dell'opera di Fabrizio De André percepita come un altissimo esempio della canzone d'autore (a cui corrisponde in lingua polacca termine “piosenka autorska”, o più largamente “poezja śpiewana” – “poesia cantata” alla lettera), nell'ottica di una precisa per quanto sia possibile definizione dell'artista genovese come un “pieśniarz”, cioè un “cantautore”, e non “śpiewający autor” (autore cantante), un altro calco linguistico inutile usato da Artico già nel sottotitolo del suo libro. Come scrive Tomasino nella sua tesi, per capire come si è arrivato alla forma musicale del cantautorato in Italia bisogna:

... risalire all'inizio del secolo (scorso) [N.d.A.], quando la figura del cantante, spesso anche autore, era però molto più legata al teatro che al concerto, con esibizioni in *café-chantants*, *tabarin* e teatri di varietà, dove al canto si mescolavano il più delle volte performance di balletto, recitazione, magia o clownerie. Il fascismo poi interruppe questa verve artistico-creativa per promuovere il cosiddetto genere ‘eroico’, inteso ad esaltare le presupposte virtù belliche degli italiani e a celebrare i trionfi militari. Dopo la fine della guerra e il crollo del regime... la lingua delle canzoni invece attraversò... una forte battuta di arresto senza riuscire a rinnovarsi, seguendo magari l'esempio, appunto, del cinema (neorealista) [N.d.A.] che in questo campo eccelleva in maniera esemplare... Fino alla fine degli anni '40 la lingua della canzone, oltre che tendente all'aulico, apparve piuttosto stereotipata, specchio degli ulteriori cliché dei contenuti: le classiche costanti dell'amore, romantiche descrizioni paesaggistiche e poco altro. Fu a partire dal 1951, con l'istituzione del Festival

---

<sup>5</sup> <http://doroszewski.pwn.pl/haslo/pie%C5%Bniarz/> [data di consultazione 29.05.2014]

di Sanremo, che, rapidamente, cambiò la corrente: inizialmente fu l'avvento della canzonetta, che, attraverso le voci di Nilla Pizzi, Claudio Villa, Teddy Reno ecc. ecc., parve avvicinarsi di più al parlato in modo da riuscire a rivolgersi finalmente a tutti, anche se le immagini stereotipate vennero gelosamente conservate; la vera metamorfosi del genere, invece, la troviamo a partire dal 1958 con la vittoria di Modugno al festival sanremese, in gara con *Nel blu dipinto di blu* che segnò una rivoluzione linguistica nel modo di intendere la musica. (Tomasini 2006: 10)

Tomasini percorre le tappe successive, segnando come il punto di riferimento il periodo a cavallo tra anni '50 e anni '60 per trovare le radici di quel fenomeno che da lì a poco, in giro di qualche anno, darà luogo alla nascita della canzone d'autore italiana. Sottolinea l'importanza della casa discografica fondata da Ricordi, che in collaborazione con i fratelli Reverberi, ha promosso tanti cantanti di talento, anche grazie al connubio con Giulio Rapetti, in arte Mogol, uno tra i più famosi parolieri italiani che più tardi insieme con Lucio Battisti scriverà una bellezza di 140 canzoni, fra le quali moltissime di successo (2006: 11). Ma un nuovo approccio alla creazione delle canzoni aveva un sottofondo più ampio:

Casa Ricordi tuttavia restò per molto tempo la concorrenza "intelligente" al giro della Galleria del Corso di Milano, patria del maggior numero di case discografiche, produttrici di interpreti di canzonette. Tra i suoi esponenti possiamo citare: Paoli, Tenco, Bindi, Ciampi, Lauzi ed Endrigo, senza contare la succursale milanese composta dai debuttanti Mina, Gaber e Jannacci, alla base delle cui rivoluzioni – linguistiche e non solo – stagnavano anche la precedente esperienza dei "Cantacronache" torinesi che, nel '57, sotto l'egida di scrittori come Calvino e Fortini e di musicisti quali Amodei, Margot e Liberovici, si proposero di trasfondere la cronaca quotidiana nei testi delle canzoni alla ricerca di un impegno sociale e politico, improntato, in questo caso, soprattutto sui messaggi del secondo dopoguerra. (Tomasini 2006: 11–12)

Non possiamo scordare poi l'influenza che abbia avuto in quel periodo l'opera teatrale del prossimo premio Nobel, Dario Fo. In questo contesto, assistiamo all'apparizione della cosiddetta "Scuola genovese": "... che, scuola, in realtà, non

fu mai. Si trattò solo di una convenzione per definire un gruppo di artisti colti che si rifacevano, sopra ogni altra cosa, agli *chansonniers* francesi e alle acrobazie del jazz... ” (2006: 11). Fra gli esponenti di questa corrente, possiamo nominare: Bruno Lauzi, Umberto Bindi, Luigi Tenco, Fabrizio De André e Gino Paoli, ai quali più tardi sono stati associati anche gli artisti più giovani come: Ivano Fossati, Francesco Baccini, Max Manfredi, Federico Sirianni, Cristiano De André e altri. Vediamo cosa in proposito scrive Tomasini:

È in questo contesto che, a partire dall'esordio del '61 al caffè-teatro La Borsa di Arlecchino, si inserì sulla scena Fabrizio De André che, con Conte, segnò la linea di demarcazione tra i cantautori genovesi degli anni '60 e la trepidazione musicale dei giorni nostri. La differenza sostanziale che però li divideva era rappresentata dalla diversa importanza che i due diedero alla musica rispetto alla parola: le composizioni di Conte, come indicò Fossati, erano costruite per reggersi orchestralmente, anche se si fossero tolte loro le parole; mentre per De André, il fulcro di ogni creazione era il messaggio, tanto che, a volte, durante i suoi concerti, il cantante tendeva a stonare di proposito, per evitare di sentirsi elogiare continuamente per l'interpretazione. L'unica cosa che gli premeva davvero era che il suo pubblico ascoltasse ciò che aveva da dire. (Tomasini 2006: 13)

Anche Tomasini sembra convinta che i tempi dei cantautori sono ormai passati, affermando precocemente: “Il ‘cantautore’ tradizionalmente inteso è una figura che sta man mano scomparendo per lasciare spazio a nuovi espedienti e a nuove concezioni del fare musica” (2006: 14), ma per uno appassionato come l'autore di questa tesi, paiono deduzioni un po' affrettate. Guccini si esibiva in concerti fino a poco tempo fa, non perdono la popolarità le canzoni di un altro cantautore famoso, romano Francesco De Gregori, né di suo meno conosciuto fratello Luigi Grechi, Vinicio Capossela continua ad avere il suo pubblico affezionato e sforna nuovi dischi, Cristiano De André pur riproponendo i brani del padre fa le sale piene e poi, già da qualche tempo si è affacciata una nuova generazione dei “poeti cantanti”, con i nomi come: Alessio Lega, Marco Rovelli o Davide

Giromini. E se non li si possa ascoltare nelle radio e nelle televisioni commerciali, questo è già un altro discorso.

### **Gli autori dell'album**

L'album *Anime salve* è stato firmato da Fabrizio De André, ma in realtà è l'opera di due artisti. Il cantautore genovese spesso nell'arco della sua carriera collaborava con “i colleghi di scena”, per menzionare soltanto i nomi come: Francesco De Gregori o Massimo Bubola. Le circostanze della nascita del disco descrive Pistarini nel suo libro:

Il disco fu pubblicato sei anni dopo *Le nuvole*. Un'attesa lunga e un parto complesso, in parte perché alla stasura delle canzoni di quest'ultimo capolavoro lavorarono insieme Ivano Fossati e Fabrizio De André, che già avevano dato prova di cosa potevano fare insieme nei testi di *'Á çímma* e *Mégu megún*. Cominciarono a trovarsi nel 1993, ritirandosi sulle colline di Viareggio. Ogni tanto sospendevano il lavoro comune per i reciproci impegni, poi si rivedevano a andavano davanti.

E prosegue citando Fossati:

‘Fabrizio ha scritto il 90 per cento dei testi, che però contengono idee e intuizioni mie, e io il 90 per cento della musica, anche qui con qualche contributo suo. Però non è mai stato programmato. Era istintivo. Fabrizio, ricordo, aveva una sua posizione privilegiata nella cucina della casa’. ‘Terminata la scrittura dei pezzi, abbiamo tentato una pre produzione. Lì sono cominciati i guai. Nel giro di poco, 15-20 giorni, si è capito che Fabrizio aveva un'idea ferrea di come realizzare l'album – che poi ferrea non era, era come se Fabrizio volesse rimanere fortemente abbracciato a certi schemi musicali; perché di quello parlo, non dei testi – i testi eravamo concordati che erano quelli preparati e andavano bene. Anche la parte musicale come scrittura andava bene. Quello che ci avrebbe reso la vita difficile era il vestito, era il come – quale colore generale dare all'album’. (Pistarini 2013: 273–275)

Pure il produttore scelto per la realizzazione del disco, Beppe Quirici, si ritirò, e i musicisti chiamati da Fossati fecero lo stesso. Così: “De André si affidò allora a Piero Milesi, che aveva conosciuto durante i lavori in studio per *Le nuvole*.” (2013: 275). Visto che le biografie di entrambi artisti sono facilmente reperibili sia in diversi libri sia in rete, mi limiterò a segnalare soltanto le date e gli avvenimenti più significativi dei due coautori dell’album.

### ***Fabrizio De André***

Rispondendo alla prima domanda di Fasoli nel 1989, l’anno in cui cominciò questa intervista “a tappe”, visto che racchiude in sé il periodo fra 1989 e 1997, De André si presentava così:

Sono nato il 18 febbraio 1940 a Genova Pegli, quindi Genova occidentale. Fu una colonia di peglini (o pegliesi) ad aver colonizzato Tabarca, in Tunisia. Intorno al 1700, mi pare che gli arabi li avessero respinti coi forconi nel culo e quelli lì, prendendo il mare, la prima isola in cui si fermarono fu Carloforte. Allora si chiamava Carloforte e poi è diventata San Pietro, dove si parla infatti ancora il pegliese di quell’epoca. (Fasoli 2009: 27)

Nasce a Genova come secondogenito di Giuseppe De André e Luisa Amerio. Il padre, appassionato di letteratura e di musica, è agli inizi di una brillante carriera e gestisce due istituti scolastici privati.<sup>6</sup> La madre è una giovane ragazza della provincia di Cuneo, figlia di un modesto viticoltore. Nel 1942, a causa della guerra, la famiglia De André si trasferisce in un cascinale a Revigliano d’Asti. Il padre, ricercato dai fascisti, si allontana da Genova per rifugiarsi nella campagna astigiana nel 1944. Finita la guerra, la famiglia fa ritorno a Genova. In autunno del 1950 si iscrive alla prima media presso l’istituto Giovanni Pascoli. Il padre, repubblicano, intorno 1952 comincia a muovere i primi passi nel mondo della politica che lo vedrà prima assessore allo Sport e allo Spettacolo, quindi

---

<sup>6</sup> Per compilare questa sintetica biografia ho usufruito del libro *Fabrizio De André. Anime salve* di Alessandro Sinopoli (Sinopoli 2009: 131–149)

vicesindaco della città di Genova. Dopo avere interrotto qualche anno prima gli studi di violino, Fabrizio, affiancato dal maestro colombiano Alex Giraldo, intraprende in autunno del 1954 lo studio della chitarra. In ottobre del 1956 si iscrive al primo anno di liceo classico, all'istituto statale Cristoforo Colombo, dove si diplomerà nel 1959. Sempre nel 1956 entra a far parte di una formazione che propone in giro per locali le cover di musica country, suona il banjio a sei corde e, per la prima volta canta in pubblico. Si appassiona alla musica jazz, in particolar modo alla tecnica chitarristica di Jim Hall, membro del trio di Jimmy Giuffrè e, di lì a poco comincia a suonare, come chitarrista, in una jazz band genovese, il Modern Jazz Group. Sassofonista della band è, occasionalmente, Luigi Tenco. Il padre, di ritorno da un viaggio di lavoro in Francia, gli porta alcuni 78 giri di Georges Brassens, Fabrizio resta folgorato da quelle canzoni. Nel 1959, terminato il liceo, frequenta, senza iscriversi, alcuni corsi presso le Facoltà di Medicina e di Lettere dell'Università di Genova. Pubblica nel 1960, per la Karim, una piccola etichetta genovese, il suo primo 45 giri, contenete *Nuvole barocche* ed *E fu la notte*, incise a Milano negli studi della Ricordi sotto la direzione di Giampiero Reverberi. All'inizio dell'estate del 1961 conosce Enrica (Puny) Rignon, che presto diventerà la sua prima moglie. Durante il 1962, insieme a Paolo Villaggio, compagno di notti brave nella Genova dei carruggi, si esibisce in alcuni locali. Lavora come responsabile presso uno degli istituti scolastici del padre e si è iscritto a Giurisprudenza, dove dà diversi esami. Alla fine di quell'anno diventa padre di Cristiano. Nel 1964 pubblica due canzoni destinate a divenire due *evergreen*, e che contribuiscono notevolmente ad allargare la sua, pur ancora modesta, notorietà: *La guerra di Piero* e *La canzone di Marinella*. Pubblica diversi 45 giri e, nel 1966 la Karim gli offre un forte aumento e produce il suo primo 33 giri antologico intitolato *Tutto Fabrizio De André*. Nel 1967, scosso dalla scomparsa dell'amico Luigi Tenco, scrive la canzone a lui dedicata, *Preghiera in Gennaio*. Alla fine dello stesso anno Mina, già all'apice del successo, inserisce nel suo album *La canzone di Marinella*. Il 1968 è un anno di svolta per Fabrizio, abbandona l'impiego presso le scuole paterne e al contempo gli studi universitari, a pochi esami dalla laurea, per

dedicarsi interamente alla carriera artistica. Nel 1969 si trasferisce in Sardegna, a Portobello di Gallura. Realizza successivi album e, nel 1972 escono su 45 giri due traduzioni da Leonard Cohen, *Suzanne* e *Giovanna d'Arco*, si conclude la relazione con Puny Rignon. Nel 1974 preparando un nuovo album, collabora con Francesco De Gregori (traducendo qualche canzone di Bob Dylan), e durante le registrazioni conosce la cantante Dori Ghezzi, con la quale intraprende una relazione sentimentale destinata a durare per tutta la vita. In estate del 1976 acquista l'Agnata, un appezzamento di terra in Sardegna, dalle parti di Tempio Pausania, e vi si trasferisce con il progetto di ricavarne un'azienda agricola. Nel 1977 nasce Luisa Vittoria, detta Luvi, figlia di Dori Ghezzi e Fabrizio. Il 27 agosto 1979 Fabrizio e Dori vengono rapiti mentre si trovano nella loro casa in Sardegna. Saranno liberati dopo quasi quattro mesi, in seguito al pagamento del riscatto da parte di padre di Fabrizio. Nel 1982, in corso di una tournée, suona in Germania, Austria e Svizzera. In febbraio 1984 viene pubblicato *Creuza de mã*, un disco che segna una svolta nella carriera di De André e nella storia della canzone italiana, realizzato in collaborazione con Mauro Pagani. Il tour manager David Zard chiede a Fabrizio di aprire i concerti del tour italiano di Carlos Santana e di Bob Dylan, ma il cantautore rifiuta la proposta, intraprendendo invece di lì a poco un suo tour in giro per l'Italia. Il 18 luglio 1985 muore Giuseppe De André, strappando in punto di morte al figlio la promessa di non bere più. Il cantautore si disintossica dall'alcol. Nel 1990, per la regia di Gabriele Salvatores, De André realizza il suo primo video musicale, scegliendo il brano *La domenica delle salme*. Rifiuta l'invito a partecipare alle celebrazioni organizzate a Genova in occasione dei 500 anni dalla scoperta dell'America. In gennaio del 1995 muore la madre di Fabrizio. Pubblica l'album *Anime salve* nel 1996 e, qualche mese dopo esce per Einaudi il primo e unico romanzo di De André, scritto a quattro mani con Alessandro Gennari. Fabrizio De André fu un fumatore accanito per tutta la sua vita. Il 24 agosto 1998 ad Aosta viene sospeso il suo tour, Fabrizio viene ricoverato per forti dolori al petto cominciati già qualche mese prima: gli viene diagnosticato un tumore ai polmoni in fase molto avanzata. A metà dicembre viene ricoverato presso l'Istituto dei tumori di

Milano. Muore all'età di 58 anni il 11 gennaio 1999. I funerali si tengono due giorni dopo a Genova, davanti a una folla di oltre 10.000 persone, venute da ogni parte d'Italia per rendergli omaggio.

### ***Ivano Fossati***

Un polistrumentista, cantautore e compositore italiano; coautore dell'album *Anime salve* insieme con Fabrizio De André. Nasce a Genova il 21 settembre 1951.<sup>7</sup> Dal 1959 prende le prime lezioni di pianoforte. Nel 1966 si unisce ai primi complessi beat del quartiere. Ha tralasciato il pianoforte e suona la chitarra. Lascia gli studi nel 1969 e trova i primi brevi ingaggi in orchestre professionali. L'anno seguente compera un flauto, impara a suonarlo e si esibisce in jam session cittadine. Viene ingaggiato dal complesso I Sagittari. I membri del gruppo cambiano il nome nel 1971 e diventano Delirium, incidono il primo singolo *Canto di Osanna* cui segue *Dolce acqua*. Con i Delirium pubblica nel 1972 il singolo *Jesahel*, partecipa al Festival della canzone di Sanremo e vende oltre un milione di copie. Due mesi dopo lascia il gruppo. Nel 1973 incide e pubblica il suo primo album da solista *Il grande mare che avremmo traversato* (Fonit Cetra). Scrive le musiche per alcuni spettacoli teatrali e nel 1975 registra per la Fonit Cetra l'album *Goodbye Indiana* suonando da sé tutti gli strumenti della sezione ritmica al sax soprano. Scrive i testi per l'album di Gianni Morandi che esce nel 1976 *Il mondo di frutta candita*. Continuano le sue collaborazioni con teatro. Nel corso del 1978 scrive i testi per diversi artisti, tra altri per: Patty Pravo, Anna Oxa e Mia Martini, diventa anche un produttore dell'album *Danza*, di quest'ultima. Incide ai Criteria Studios di Miami (Florida) l'album *La mia banda suona rock* nel 1979. Scrive per Loredana Berté la canzone *Dedicato*. Nel 1980 parte per la sua prima tournée in locali e palasport. Scrive e produce per Loredana Berté il singolo *Non sono una signora* nel 1982, nello stesso anno produce anche il singolo di Mia Martini, sempre con un testo scritto da lui. Nel

---

<sup>7</sup> Per la biografia di Ivano Fossati mi sono servito della pagina biografica del suo sito internet ufficiale <http://www.ivanofossati.com/chronology.php> [data di consultazione 02.06.2014]

1985 partecipa alla registrazione e produzione dell'album *Scacchi e tarocchi* di Francesco De Gregori, fra Modena, New York e Londra. Parte in tournée con Francesco De Gregori. Traduce per Fiorella Mannoia la canzone *Oh che sarà* di C.B. De Hollanda e la incide insieme a lei. Nel 1991 scrive con Fabrizio De André due testi in genovese per l'album *Le nuvole*. Scrive il racconto *Il giullare*. Fra 1993–1995, in collaborazione con De André scrive tutte le canzoni dell'album *Anime salve*. Nel 2001 scrive *Io sono un uomo libero* per Adriano Celentano. Riceve il premio *Librex-Montale* (Poetry for Music) nel 2005. In febbraio 2008 scrive e interpreta la canzone *L'amore trasparente* per la colonna sonora del film *Caos calmo* interpretato da Nanni Moretti e con la regia di Antonello Grimaldi. Il film, in cui appare anche in un cameo il regista polacco Roman Polański, partecipa al festival del cinema di Berlino. Nel 2011 pubblica l'album *Decadancing* e annuncia il suo prossimo ritiro dall'attività concertistica e discografica. Durante il tour *Decadancing Tour* del 2012 si esibisce nei 43 concerti. Il 15 marzo 2012 riceve il premio *Arte e diritti umani 2012* di Amnesty International. Il 19 marzo tiene al Piccolo Teatro di Milano l'ultimo concerto della sua carriera live..

### **Le ispirazioni letterarie di Fabrizio De André**

Abbiamo già accennato alle ispirazioni musicali del cantautore genovese nei paragrafi precedenti. In questo vorrei mettere l'accento sulla formazione culturale del giovane De André, le sue letture e conoscenze nell'età matura, e infine accostarlo ad altri artisti che, vengono annoverati tra gli esponenti della canzone d'autore in senso lato. Si è già parlato di Georges Brassens, ma visto la ricca biblioteca della casa paterna e il fatto che, come nota giustamente Riccardo Venturi: "Fabrizio de André, quindi, conosceva e leggeva correntemente il francese; le sue 'traduzioni' (o riscritture) non sono passate attraverso un intermediario fisico o indiretto (ed il francese di un Brassens, ad esempio, non è certamente semplice intriso com'è di riferimenti letterari, gergalismi e quant'altro – che presuppongono una conoscenza autenticamente profonda della

lingua e dell'intera letteratura francese).”<sup>8</sup> Venturi, nel suo articolo *De André e la Francia: tra “canzone” e “poesia”*, analizza il *background* dell’artista genovese, partendo dal fatto che lo stesso cognome De André risulta di provenienza francese, se non provenzale addirittura come presumeva pure Fabrizio (Fasoli 2009: 30), e sottolineando i legami della famiglia con la Francia e la cultura francese, agevolati dallo status alto borghese di cui indiscutibilmente godeva. Dalla cronologia, con la quale chiude il suo libro Sinopoli, apprendiamo che Fabrizio già a sedici anni: “Stimolato da Brassens, comincia inoltre a dedicarsi alla lettura di testi di Bakunin, Malatesta, Stirner, Kropotkin, sviluppando così, con crescente consapevolezza, quel pensiero anarchico che lo accompagnerà per tutta la vita.” (Sinopoli 2009: 133). Ma lasciamo la parola al bardo di Genova che, nell’intervista con Fasoli, risponde in prima persona alla domanda:

Che posto ha occupato la letteratura nella tua vita e che tipo di letture hai prediletto?

‘Ha avuto la funzione di un nonno che non ho mai avuto, nel senso che c’era bisogno di qualcuno più grande di me, con una capacità migliore della mia di esprimersi, per raccontarmi delle storie. Era in poche parole come andare a letto col nonno, nel senso che mi portavo quel tale libro e leggevo. Ho cominciato quand’ero piuttosto giovane coi romanzi e già in casa mia l’impronta era abbastanza francese come tipo di letture: Maupassant, Balzac, Flaubert, Proust. Poi i russi che erano necessari, altrimenti a scuola con gli amici di che cosa parlavi? Visto che tutti quanti si leggevano Dostoevskij diventava allora un passaggio obbligato, d’altra parte piacevolissimo. Invece più avanti mi sono occupato essenzialmente di storia, fino ad arrivare al romanzo storico che in certi casi è orrendo, in certi altri piuttosto bello. Ultimamente, ad esempio, sono stato avvinto da due bellissimi libri di Jennings: *L’azteco* prima e da *Il viaggiatore* dopo. Del resto non mi sono mai fatto uno schema preciso di letture. Talvolta mi è capitato di leggere insieme *Asterix* e *Oblomov* di Goncarov. Leggere inoltre è un ottimo riempimento delle notti tante volte insonni ed è tipico d’una persona un po’ nervosa con la pressione che di solito gli aumenta verso le ore tarde della sera.’ (Fasoli 2009: 30–31)

---

<sup>8</sup> <http://www.viadelcampo.com/html/francia.html> [data di consultazione 02.06.2014]

I testi delle canzoni di De André sono pieni di ispirazioni da grande letteratura. L'autore genovese conosceva di persona e coltivava l'amicizia con tanti poeti, scrittori e giornalisti. Dal 1959, per qualche anno, condivideva con il poeta Riccardo Mannerini un monolocale e le poesie dell'amico ispireranno alcuni testi scritti successivamente, i brani dell'album *Tutti morimmo a stento* del 1968, per esempio (Sinopoli 2009: 133). Già nelle sue prime canzoni ritroviamo tracce di collaborazioni con poeti e parolieri, è così sul primo 45 giri del 1961, le due canzoni sono in effetti nate dalla collaborazione con lo scrittore Gianni Cozzo e il cantautore Umberto Bindi (Pistarini 2013: 12), invece sul secondo, sempre dello stesso anno, la canzone *La ballata del Michè* è stata scritta insieme con la poetessa e l'amica Clelia Petracchi (2013: 14). Nel 1963 sul terzo singolo troviamo due canzoni scritte con l'amico d'infanzia, che più tardi inventerà ed interpreterà il personaggio del ragioniere Fantozzi, Paolo Villaggio (2013: 17). Nel caso di *Geordie* adatta il testo di una vecchia ballata scozzese, appropriandosi della sua melodia (2013: 41), ma per la poesia di Cecco Angiolieri *S'i' fosse foco* compone la musica stilizzata ad un canzona rinascimentale (2013: 81). Infine si ispira al poeta francese François Villon per la sua *La ballata degli impiccati*, copiando il titolo alla lettera da una delle sue poesie (2013: 69). Alle possibili fonti d'ispirazione per il testo de *La città vecchia*, Pistarini dedica una pagina intera e scrive di Umberto Saba, di francesi Prévert e Brassens e di un poeta genovese Remo Borzini, per concludere: “Queste ipotesi di spunto, probabilmente, sono insieme vere e false. Quel che è certo è che De André digeriva, assimilava e trasformava tutto in qualcosa di solo suo” (2013: 33). Per i testi del quarto album *La buona novella* del 1970 si avvale dei vangeli apocrifi, ma studia anche le opere pittoriche dei maestri come Giotto e Cimabue (Fasoli 2009: 52). Così spiega la scelta del tema per uno degli suoi album più importanti e valutato come il più riuscito da lui medesimo nell'intervista con Fasoli:

Perché avevo sentito la necessità di chiarirmi questa situazione, questo cristianesimo. Che per tanti versi si adatta alla mia ipotesi di società, per altri invece non mi sconfinerà affatto perché quando si va oltre i limiti del credibile, del dimostrabile, non mi va più bene. Cioè mi va bene la figura di Cristo rivoluzionario, filosofo, ma non quella di Cristo-Dio. Credo che sia una problematica di tanti cristiani o presunti tali o che hanno voglia di essere tali. E allora me la sono scritta, risolvendomi il problema. (Fasoli 2009: 52)

Non possiamo non accennare all'amicizia e collaborazione con la grande scrittrice, traduttrice, giornalista e critica musicale italiana Fernanda Pivano, alla quale va il merito di far conoscere in Italia e tradurre gli scrittori americani della portata di Francis Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway o William Faulkner e di promuovere la valorizzazione in Italia degli scrittori della Beat Generation tra cui Allen Ginsberg, Jack Kerouac, William Burroughs e Gregory Corso.<sup>9</sup> Grazie alle sue traduzioni dell'opera *Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters, che De André ha letto da ragazzo all'età di diciott'anni (Pistarini 2013: 107), è stato creato un altro *concept* album di grande impatto del cantautore genovese, intitolato *Non al denaro non all'amore né al cielo*, uscito nel 1971. E fu proprio la Pivano a pronunciare le fatidiche parole su Fabrizio De André in occasione di assegnargli il 26 luglio 1997 – durante la seconda edizione – il “Premio Lunezia” al miglior testo di canzone:

La serata si era già riscaldata: De André è personaggio schivo che odia, da sempre, premi e festeggiamenti. L'altra sera, contro ogni aspettativa, aveva accettato di partecipare anche per la presenza di una sua vecchia amica, Fernanda Pivano. Si erano conosciuti ai tempi dell'*Antologia di Spoon River* e la scrittrice era riuscita a strappargli un'intervista, poi usata per la copertina del disco, nascondendo un registratore sotto il suo letto. Nel leggere la motivazione del “Premio Lunezia” per il testo del brano *Smisurata preghiera* la Pivano aveva così concluso: ‘Non voglio che De André venga definito il Bob

---

<sup>9</sup> [http://www.corriere.it/cultura/09\\_agosto\\_18/pivano\\_morte\\_7c20f61e-8c19-11de-a273-00144f02aabc.shtml](http://www.corriere.it/cultura/09_agosto_18/pivano_morte_7c20f61e-8c19-11de-a273-00144f02aabc.shtml) [data di consultazione 04.06.2014]

Dylan italiano. Preferirei dire piuttosto che Bob Dylan è il De André americano”. E De André si era commosso.<sup>10</sup>

Anche perché è stato chiamato dalla Pivano in quelle circostanze: “... il più grande poeta in assoluto degli ultimi cinquant’anni in Italia”.<sup>11</sup> Siamo arrivati in questo modo ad un tentativo di paragone della figura di De André con quelle dei suoi coevi, soprattutto stranieri. Insignito già nel 1975 del “Premio Tenco” fondato a Sanremo nel 1974, in compagnia di altri grandi cantautori: Vinicius de Moraes, Fausto Amodei, Umberto Bindi, Francesco Guccini ed Enzo Jannacci, ricevè abbastanza presto il riconoscimento per il suo lavoro in Italia. Aggiungiamo soltanto qualche nome degli artisti premiati da Club Tenco successivamente: Lluís Llach, Bulat Okudzava, Tom Waits, Leonard Cohen, Joni Mitchell, Caetano Veloso, ma anche Vladimir Vysotsky (postumo nel 1993).<sup>12</sup> Può sollecitare un rammarico il mancato riconoscimento a Jacek Kaczmarski, d’altronde gioire quello per conosciutissimo e tradotto in Polonia cantautore ceco, Jaromír Nohavica. È stato proprio De André fra gli altri autori italiani a tradurre in italiano alcuni testi di due giganti della canzone d’autore mondiale come Cohen e Dylan. Nel caso di Dylan, di cui i brani conobbe lavorando con Francesco De Gregori, si tratta di canzoni *Via della povertà* e *Avventura a Durango*, di Cohen invece ha tradotto quattro canzoni con i rispettivi titoli italiani: *Nancy*, *Suzanne*, *Giovanna d’Arco* e *La famosa volpe azzurra*, la versione al femminile del *Famous Blue Raincoat*: quest’ultima tradotta in tandem con Sergio Bardotti, è stata incisa dalla cantante Ornella Vanoni.<sup>13</sup> Una bella testimonianza del riconoscimento dalla parte del maestro canadese troviamo nell’intervista fatta con lui da Timothy Basi il 22 novembre 2007 a Montréal, di cui frammenti sono stati usati per il suo articolo sulla rivista *Semicerchio*:

---

<sup>10</sup> [http://archiviostorico.corriere.it/1997/luglio/28/Andre\\_quella\\_volta\\_copiato\\_Prevert\\_co\\_0\\_970728740-6.shtml](http://archiviostorico.corriere.it/1997/luglio/28/Andre_quella_volta_copiato_Prevert_co_0_970728740-6.shtml) [data di consultazione 04.06.2014]

<sup>11</sup> [http://www.corriere.it/cultura/09\\_agosto\\_18/pivano\\_morte\\_7c20f61e-8c19-11de-a273-00144f02aabc.shtml](http://www.corriere.it/cultura/09_agosto_18/pivano_morte_7c20f61e-8c19-11de-a273-00144f02aabc.shtml) [data di consultazione 04.06.2014]

<sup>12</sup> <http://www.clubtenco.it/> [data di consultazione 04.06.2014]

<sup>13</sup> [http://it.wikipedia.org/wiki/Leonard\\_Cohen](http://it.wikipedia.org/wiki/Leonard_Cohen) [data di consultazione 04.06.2014]

Nel sito *ondarock* Claudio Fabretti e Valerio Bispuri affermano che Nick Cave e Fabrizio De André sono i migliori discepoli di Leonard Cohen. Gli chiedo cosa pensi di questa dichiarazione. ‘Se uno deve avere discepoli’, dice lui, ‘entrambi i cantanti potrebbero essere considerati discepoli. Ma loro sono bravi indipendentemente da me, sono ottimi artisti’. Cohen ammette però di non conoscere bene i loro lavori: ‘La mia conoscenza di questi due artisti è superficiale: ho incontrato Nick Cave ma lo conosco appena. Ho sentito molte sue canzoni ma la mia sete di diligenza non è soddisfatta, non ho approfondito sul serio i suoi lavori né quelli di De André. Ho ascoltato però le loro canzoni e ne riconosco l’eccellenza’. Cohen aggiunge di aver molto apprezzato i suoi pezzi... tradotti in italiano e cantati da De André. Gli chiedo, a proposito della sua canzone *Joan Of Arc*, come sia possibile esprimere così tanta passione verso una donna non conosciuta personalmente: ‘A me sembra di aver conosciuto personalmente Giovanna d’Arco’, afferma con una punta d’ironia, ‘sono cresciuto con questa storia, questa figura è vicina al mio cuore. Non considero Giovanna d’Arco un’estranea’. C’è un’interessante coincidenza fra la vita di Cohen e quella di De André all’inizio della loro carriera di cantautori. In un’intervista De André parla di come la cantante italiana Mina lo abbia aiutato a diventare famoso cantando un suo pezzo, *La canzone di Marinella*, che sarebbe poi diventato il suo primo grande successo. Dichiarò De André: ‘Se una voce miracolosa non avesse interpretato nel 1968 *La canzone di Marinella*, con tutta probabilità avrei terminato gli studi in legge per dedicarmi all’avvocatura’. Analogamente, la cantante Judy Collins, nella sua autobiografia, parla di quando, dopo le sue cover dei pezzi *Suzanne* e *Dress Rehearsal Rag* nell’album *In My Life* (1966), disco d’oro nel 1967, Leonard Cohen iniziò ad essere conosciuto come cantautore. Il contributo di una donna è stato indispensabile, quindi, per entrambe le carriere di questi due artisti. ‘Esattamente’, dichiara Cohen senza esitazioni, ‘Judy Collins è stata estremamente generosa, il suo aiuto è stato cruciale. Senza di lei avrei probabilmente continuato a scrivere, ma mia madre mi aveva fatto iscrivere a giurisprudenza...’. Proprio come De André, gli faccio presente. ‘Sì, è un’altra somiglianza, anch’io sarei tornato a studiare giurisprudenza’.<sup>14</sup>

Per svelare il parere dello stesso De André sui suoi colleghi e sulle sue scelte artistiche, vorrei citare ancora una volta la conversazione con Fasoli:

---

<sup>14</sup> <http://semicerchio.bytenet.it/articolo.asp?id=694> [data di consultazione 04.06.2014]

Lo hai conosciuto personalmente Bob Dylan?

‘No, ma mi scrisse una lettera nella quale si complimentava con me per la traduzione di *Romance in Durango*... Bontà sua.’

E Georges Brassens?

‘Ho preferito non conoscerlo perché chi l’aveva conosciuto me ne aveva parlato non benissimo dal punto di vista umano. Io che invece ne avevo fatto proprio il mio mito non ho voluto distruggerlo. Spaventato, insomma, dal fatto che mi risultasse antipatico ho evitato di farne la conoscenza.’

‘Forse più che agli *chansonniers* francesi in generale io devo pagare tributo al solo Brassens. Sai, anche Brel non me lo sento troppo vicino, era molto teatrale, non bastava ascoltarlo, bisognava vederlo. Poi i poeti maledetti francesi, di cui Cecco Angiolieri era un nonno. Loro sono la forma. Hanno rivoluzionato il modo di scrivere, hanno inventato tecniche nuove, come il surrealismo. Io parlo di tecniche, pur non conoscendo altro che le tecniche rudimentali. Se mi chiedi cos’è un giambo o un ditirambo, ti so rispondere, perché amo la letteratura greca, ma non sono in grado di usare molte tecniche. In effetti ci ho anche provato. Breton, che è il padre del surrealismo, insegnava di prendere una lettera, liberare la mente – che vuol dire disinibirsi – e poi da quella lettera, come nelle libere associazioni di Freud, scrivere quello che viene in mente. Ci ho provato, ma venivano fuori delle stronzate allucinanti. Però amo la ricerca dei termini, la scelta degli aggettivi, resto sempre abbagliato dalla bravura in questo senso di un Gesualdo Bufalino, per esempio. Credo che in ciascuno di noi ci sia un elemento di virtuosismo, di funambolismo verbale.’

(da un’intervista di Roberto Cappelli, ‘Cantico per i diversi’, ‘Mucchio Selvaggio’, settembre 1992) (Fasoli 2009: 32)

Credo che alla luce di queste affermazioni e testimonianze possiamo parlare di Fabrizio De André come di un autore, sì, spesso ispirato dagli altri artisti, ma con una produzione autonoma ed un’intuizione, una capacità geniale e unica di saper cogliere il meglio dal mondo circostante e assimilarlo in maniera creativa, nonché originale, tutta sua. È stato sempre considerato dagli altri cantautori italiani un maestro inimitabile e fu molto stimato dai suoi colleghi, come: Angelo Branduardi, Lucio Dalla, Pino Daniele, Ricky Gianco, Franco Battiato, Riccardo Cocciante, solo per fare qualche nome, e dagli scrittori come: Mario Luzi

o Stefano Benni (Fasoli 2009: 291–294). Esaminiamo allora insieme le canzoni dal suo ultimo album per capire meglio di che cosa narrano e come furono create.

## **Capitolo II**

### **La nozione della solitudine attraverso l'analisi dei brani dell'album**

#### **L'accezione e gli aspetti del sentimento della solitudine**

Con ogni probabilità possiamo supporre che il sentimento della solitudine è uno dei più antichi percepiti dall'uomo nel corso della storia. Agli arbori dell'esperienza umana presumibilmente fu collegato alle angosce e alle pene della sopravvivenza di fronte alla natura incomprensibile e feroce. Da una parte, nei secoli, il genere umano acquistava la coscienza della sua diversità e unicità nel mondo circostante, dall'altra, furono i tempi in cui sul piano individuale la solitudine equivaleva alla morte. Soltanto organizzandosi in gruppi era possibile affrontare i pericoli e le fatiche dell'esistenza, fuori dal "branco" si periva. Così nella preistoria. La definizione elementare e più vicina ai giorni nostri ce la fornisce Internet:

La solitudine è una condizione e un sentimento umano nella quale l'individuo si isola per scelta propria (se di indole solitaria), per vicende personali e accidentali di vita o viene isolato dagli altri esseri umani generando un rapporto (non sempre) privilegiato con sé stesso. Animale sociale per definizione, l'uomo anche in condizione di solitudine è coinvolto sempre in un intimo dialogo con gli altri. Quindi, più che alla socialità la solitudine si oppone alla socievolezza. Talvolta è il prodotto della timidezza e/o dell'apatia, talaltra di una scelta consapevole. In lingua inglese il termine viene tradotto con due differenti vocaboli, *solitude* e *loneliness*, che si riferiscono rispettivamente al piacere e al dolore provati in condizioni di esclusione.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> [http://it.wikipedia.org/wiki/Solitudine#cite\\_note-2](http://it.wikipedia.org/wiki/Solitudine#cite_note-2) [data di consultazione 16.04.2014]

Già in questa semplice spiegazione del termine, possiamo notare che bisognerebbe fare distinzione tra il positivo e il negativo aspetto della nozione della solitudine, la quale in questa seconda l'accezione si può rendere anche con il termine «abbandono», proveniente dalla psicologia. Eugenio Borgna nel suo libro dal titolo *La solitudine dell'anima* vuole precisare questa dicotomia:

La solitudine, che non è l'isolamento, è una delle strutture portanti della vita; e ogni esperienza di solitudine ha una sua propria dimensione psicologica e umana, e una sua propria declinazione temporale: aperta, in ogni caso, al futuro, all'avenire, alle attese e alla speranza; e non invece risucchiata dal *presente* agostiniano che, staccato dal passato e dal futuro, contrassegna i modi di essere dell'isolamento che con la solitudine non ha nulla a che fare se non l'apparente (comune) allontanarsi dagli altri e dal mondo, e l'apparente (comune) dissolversi delle relazioni interpersonali. Queste radicali differenze fra i modi di essere interiori della solitudine, e quelli dell'isolamento, non sono sempre tenuti presenti, e non lo sono abitualmente, nei discorsi che si svolgono sul tema, che è un problema lacerante, dell'essere-*soli*... La solitudine è definita dalla relazione all'altro; cosa che non avviene nell'isolamento. Forse è possibile dire che l'isolamento nei riguardi della solitudine è quello che il mutismo è nei riguardi del silenzio... Nella solitudine, cioè, si continua ad essere *aperti* al mondo delle persone e delle cose, e, anzi, al desiderio, alla nostalgia, di mantenersi in una relazione significativa con gli altri; e questo in antitesi all'isolamento, che si definisce meglio come solitudine negativa, e in cui si è chiusi in se stessi. (Borgna 2011: 15, 18)

Dobbiamo, dunque, distinguere fra la solitudine che viene vissuta dalla persona come un sentimento che fa parte dell'esperienza esistenziale umana, con tutti gli elementi indispensabili per la salute e la vita interiore dell'individuo, e quella solitudine che sfocia nell'isolamento, nell'esclusione, nell'insopportabile dolore del vivere. Lasciamo ancora una volta voce a Eugenio Borgna:

La solitudine, non più la solitudine creatrice, e nemmeno più la solitudine aperta alla relazione e alla trascendenza, si ritrova nei modi di essere delle esperienze

psicotiche; con le quali la psichiatria ha a che fare, ogni giorno, nei diversi luoghi in cui si può, e si deve, fare psichiatria. Sono esperienze, quelle psicotiche, imprigionate in una solitudine dolorosa, in una solitudine-isolamento, del tutto involontaria e radicalmente estranea a quell'isolamento che ci separa intenzionalmente dagli altri; rinchiudendoci nei laghi oscuri dell'egoismo e del silenzio, e negandoci alle esperienze di umana solidarietà. Nella solitudine psicotica, nella solitudine autistica, non c'è distacco dal mondo, non c'è solo solitudine-isolamento, ma c'è anche solitudine dolorosa che è nostalgia di incontro, e desiderio di dialogo. (Borgna 2011: 17)

Fabrizio De André già dai primi lavori ha affrontato il tema della solitudine negli suoi più disparati aspetti. Dalla disperazione che porta a un gesto estremo del suicidio ne *La ballata del Michè* (la sua prima canzone a essere incisa nel 1961, scritta insieme con un'amica Clelia Petracchi) (Pistarini 2013: 14), per la solitudine di una donna vanitosa ne *La ballata dell'amore cieco (o della vanità)* del 1966, e via via, attraverso i personaggi degli emarginati, dei matti, dei drogati, fino all'album *Anime salve* dove, come dichiarato dall'autore stesso assistiamo addirittura ad un "elogio" di questo sentimento, cioè non vuol dire che, anche in questo disco non ritroviamo le tracce del lato oscuro della solitudine. La riflessione sulla solitudine troviamo già nei miti dei antichi greci, per dare qualche esempio basti pensare al mito di Narciso, a quello di Prometeo, oppure all'interminabile attesa di Penelope. A sua volta anche nei personaggi della tragedia greca come Edipo, Creonte o Antigone, immersi nella solitudine straziante. Nel suo libro, Borgna si confronta con le opere dei diversi autori, soprattutto i poeti, che hanno trattato il tema della solitudine. Sono: "poesie di Francesco Petrarca, di Giacomo Leopardi, di Emily Dickinson, di Rainer Maria Rilke e di Antonia Pozzi: poesie celeberrime e poesie (quasi) sconosciute; ma in ciascuna di esse risuona il timbro misterioso e stregato di una solitudine, ritrasfigurata, della quale non si può fare a meno in alcune ore della nostra vita." (Borgna 2011: 21). Nel contesto di paura della solitudine fa anche l'accento ai grandi filosofi del passato, tra quali: sant'Agostino, Cartesio, Pascal, Kant, Fichte, Hegel, Schelling, Kierkegaard, Heidegger; i scrittori come George Steiner

e Simone Weil; un regista come Ingmar Bergman. Sulle poche pagine di questa tesi c'è poco spazio per poter approfondire il concetto della solitudine, ma prima di passare al tema da sempre ad essa legato, la malinconia, vorrei citare due grandi poeti italiani del novecento. Salvatore Quasimodo, un esponente della corrente dei poeti ermetici, che ha continuato e sviluppato certe tematiche presenti nell'opera dei poeti della generazione precedente come Giovanni Pascoli (nelle poesie di cui non mancano i riferimenti alla solitudine), con la sua breve, poetica l'affermazione intitolata *Ed è subito sera*:

Ognuno sta solo sul cuor della terra  
trafitto da un raggio di Sole:  
ed è subito sera.<sup>16</sup>

E in seguito, una frase di Pier Paolo Pasolini, a suo tempo commemorato da De André nella canzone *Una storia sbagliata* del 1980 (Pistarini 2013; 202), una frase che pur essendo presentata spesso come una sentenza a sé, in realtà è un *incipit* di una poesia più lunga intitolata *La solitudine*:

Bisogna essere molto forti per amare la solitudine.<sup>17</sup>

L'intera poesia parla dell'omonima protagonista che prende le veci di un'amante esigente e difficile, ma imprescindibile nella strada per raggiungere la libertà.

### **Malinconia mediterranea come l'espressione degli antichi sentimenti**

Nell'intento di De André durante la realizzazione di *Anime salve*, c'era un tentativo di racchiudere nelle nove canzoni che compongono il disco, le atmosfere in cui sarebbe possibile rintracciare le ispirazioni provenienti da tutto il bacino mediterraneo ed a spingersi persino oltre, con una ricerca al livello sia testuale che musicale dei riferimenti alle culture del Nuovo Mondo nella

---

<sup>16</sup> <http://www.italialibri.net/opere/edesubitosera.html> [data di consultazione 19.04.2014]

<sup>17</sup> <http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/> [data di consultazione 19.04.2014]

prospettiva di continuità delle tradizioni mediterranee. Abbiamo visto già nel paragrafo precedente, a quale profondità scendono le radici del sentimento così universale e forte come la solitudine. Un sentimento presente nei miti delle antiche civiltà, nel passaggio dal politeismo al concetto di un dio unico, cioè solo, nella *Genesis* (con le frustrazioni del primo uomo creato – Adamo), nell’isolamento del figlio di Dio nei Vangeli, etc. Un’emozione fortemente legata alla paura, al disagio, all’angoscia dell’esistere, ma che con tempo, quasi cercando sembrerebbe di assuefarla, collegata con un’altra che n’è la conseguenza, la malinconia. Vediamo di cosa si tratta:

malinconia (o melanconia; ant. maninconia, melancolia) s. f. [lat. tardo *melancholia*, gr. *μελαγχολία*, comp. di *μέλας* «nero» e *χολή* «bile», propr. «bile nera»; cfr. *atrabile*] ...

a. ant. Nella medicina ippocratica, uno dei quattro umori (*umor nero*) che costituiscono la natura del corpo umano e ne determinano l’equilibrio organico (dottrina accolta da tutta la medicina antica e trasmessa fino al Rinascimento) ...

b. Stato d’animo tetto, depresso e accidioso e insieme meditativo e contemplativo, occasionale o abituale, che era attribuito al prevalere di quell’umore rispetto agli altri nella struttura organica dell’individuo (anche dopo abbandonata la teoria fisiologica dei quattro umori il termine ha conservato il suo sign. originario) ...

c. In epoca più recente, spec. per influsso romantico, mestizia vaga e rassegnata, dolore raccolto e intimo ...

d. Noia, fastidio, uggia ...

2. Pensiero, avvenimento, ricordo che rende tristi, depressi ...

3. Nel linguaggio medico, è forma meno comune di *melancolia* o *melanconia*, come malattia psichica.<sup>18</sup>

Nell’album dell’artista genovese ritroviamo con ogni certezza questa impronta contemplativa, sentita in maniera particolare nella canzone omonima del disco, ma l’autore nella *Dolcenera* sfiora persino il suo senso patologico, di cui scriveva in maniera acuta e sagace un noto psichiatra e filosofo polacco Antoni Kępiński

---

<sup>18</sup> <http://www.treccani.it/vocabolario/malinconia/> [data di consultazione 19.04.2014]

nella *Melancholia*, pubblicata in Polonia nel 1974.<sup>19</sup> Alla percezione dell'album nella chiave malinconica contribuisce sicuramente il linguaggio usato da De André, che rispetto ai suoi lavori precedenti “si fa più neutro, senza perdere però – anzi accentuando – le caratteristiche più personali, il grado di riconoscibilità e unicità.” (Sinopoli 2009: 60). Sinopoli aggiunge nell'analisi dei testi: “Il suo sguardo, il modo di osservare la realtà che poi descrive nei testi, si fa più distante, distaccato ma non estraneo, e tutto questo proprio per evitare che un guardare troppo da vicino possa poi restituire nei versi una realtà distorta – addolcita come abbruttita.” Recentemente scomparso scrittore colombiano, Gabriel García Márquez, adopera una tecnica molto simile per raccontare la storia della famiglia Buendía nel suo grande romanzo *Cent'anni di solitudine*, dove il narratore in terza persona, in una maniera indifferente, tipica piuttosto a un cronista in cerca dell'obiettività, segue a volte tragiche vicende dei protagonisti che vivono nella maledizione della solitudine causata dall'incapacità di amare. Ci sono altri punti di contatto fra il romanzo del Nobel per la letteratura sudamericano e l'album del genovese, per esempio, la circolarità del tempo, caratteristica dei miti, che è facilmente riscontrabile sia nell'opera dello scrittore colombiano che nella costruzione dei brani e nel concetto dell'intero disco. Del resto, la tradizione giudeo-cristiana, con tutto il suo bagaglio culturale diffuso tramite la religione cattolica dei colonizzatori europei nell'America del Sud e quella Centrale, fino a Messico, è palese e rintracciabile anche nelle opere degli altri celebri scrittori latinoamericani, come argentino Jorge Luis Borges, peruviano Maria Vargas Llosa o messicano Carlos Fuentes, per elencare solo i nomi più grossi. Al mondo dell'America Latina appartiene un'altra espressione che si collega con gli sentimenti della solitudine e della malinconia, nonché sia percettibile nelle atmosfere dell'album grazie agli arrangiamenti, e ancora più direttamente nella scelta di usare la lingua portoghese nella sua variante brasiliana già nella canzone d'apertura intitolata *Princesa* (Fasoli 2009: 256). Ma il termine *saudade* si può tranquillamente applicare anche alle altre canzoni del

---

<sup>19</sup> [http://books.google.pl/books/about/Melancholia.html?id=A36MAAAACAAJ&redir\\_esc=y](http://books.google.pl/books/about/Melancholia.html?id=A36MAAAACAAJ&redir_esc=y) [data di consultazione 19.04.2014]

disco. Legato alla poesia e alla musica della cultura lusitana, spesso viene usato nelle canzoni appartenenti ai generi come la brasilina *bossa nova*, il *fado* portoghese o la *morna* di Capo Verde. Cos'è *saudade*?

... è un termine che... indica una forma di malinconia, un sentimento affine alla nostalgia. Etimologicamente, deriva dal latino *solitudo*, *solitudinis*, «solitudine», «isolamento» e *salutare*, *salutatione*, «saluto». In alcune accezioni la *saudade* è una specie di ricordo nostalgico, affettivo di un bene speciale che è assente, accompagnato da un desiderio di riviverlo o di possederlo. In molti casi una dimensione quasi mistica, come accettazione del passato e fede nel futuro... In galiziano e lingua portoghese, a differenza di altre lingue romanze, la parola è l'unica utilizzata per designare tutte le varianti di questo sentimento. In tal senso è spesso considerata intraducibile in altre lingue. *Saudade* può essere comunque tradotta, approssimativamente, anche come struggimento, tristezza di un ricordo felice. Lo scrittore Antonio Tabucchi, raffinato conoscitore della lingua e cultura portoghese, spiega la *saudade* come un senso di nostalgia tanto legato al ricordo del passato quanto alla speranza verso il futuro e propone come traduzione il dantismo *disìo*, come compare nel canto VIII del *Purgatorio*:

‘Era già l'ora che volge il disìo  
ai navicanti e 'ntenerisce il core  
lo di c'han detto ai dolci amici addio’

(Dante Alighieri, *Divina commedia: Purgatorio*)<sup>20</sup>

Certamente, con questo non vorrei affermare che il Mediterraneo o il Sud del mondo abbia il monopolio per certi sentimenti, ma semplicemente mettere in luce il colore diverso e la ricchezza delle sfumature di essi nella cultura mediterranea; in modo particolare in quella dei giorni nostri. Anche il termine

---

<sup>20</sup> <http://it.wikipedia.org/wiki/Saudade> [data di consultazione 20.04.2014]

«melancolia mediterranea» che ho deciso di sfruttare nel titolo di questo paragrafo, per quanto mi sembrava innovativo, si è rivelato già bello e fatto ed pur in un contesto diverso, usato da una ricercatrice americana Laura Sarnelli nel titolo della sua conferenza tenuta recentemente a Santa Barbara in California: *The Po-ethics of Mediterranean Melancholia*<sup>21</sup>. Cercheremo adesso di capire le diverse solitudini descritte da De André nelle sue canzoni, premettendo che la scelta dei brani e il loro ordine nei due capitoli è puramente convenzionale, visto che gli argomenti della solitudine e della libertà creano in questi testi un connubio indivisibile.

### ***Disamistade***

Dopo un'analisi approfondita dei testi dell'album e delle fonti che ne svelano le ispirazioni, la scelta del primo brano da esaminare mi è parsa abbastanza scontata. Lasciamo la parola a Fabrizio De André, che durante i concerti tenuti a Parma il 3 marzo 1997 e a Treviglio il 20 febbraio 1997, così presentava la canzone:

‘Questa è l’unica canzone dell’album che è in antitesi con le altre otto. Infatti si intitola *Disamistade*, che in sardo significa disamicizia e, per estensione, faida. Il termine è piaciuto molto a me e a Ivano: disamistade, un termine che suona bene. Non ha però niente a che vedere con le faide di quel posto, di quell’isola’... E nel corso del secondo concerto: ‘è in contrasto con le altre perché le altre canzoni parlano di solitudine e dei benefici della medesima. Questa invece parla dell’uomo braccato, l’uomo che è costretto a vivere in spazi ristretti. Il tempo corre, i destini si spargliano, la gente si guarda e finisce per invidiarsi. Dall’invidia nascono le disamistade, le faide. Naturalmente allargando il concetto si arriva anche a esaminare le problematiche delle guerricciole o addirittura guerre locali.’ (Pistarini 2013; 296–297)

---

<sup>21</sup> <http://www.ihc.ucsb.edu/mediterranean-melancholia/> [data di consultazione 20.04.2014]

Una canzone costruita su un paradosso che, nell'accezione negativa della solitudine, nell'isolamento di due fazioni opposte votate alla vendetta, intravede nella maniera molto perspicace il nocciolo di tutti conflitti, anche quelli più estesi e feroci, e il fatto che hanno spesso le cause futili (Si accontenta di cause leggere / la guerra del cuore) (Fasoli 2009; 271). Fra i diversi spunti da cui partì il cantautore genovese si può annoverare anche un ritaglio del giornale *Repubblica* del 15 settembre 1974, conservato nell'archivio della Fondazione De André, che riporta le sottolineature e le annotazioni dell'artista. Si tratta di un articolo intitolato *I "vendicatori" d'Israele. Terrore contro la pace*, che descrive: "un'organizzazione segreta israeliana chiamata appunto i 'Vendicatori' che viene intercettata dallo spionaggio interno prima..." (Pistarini 2013; 297) di compiere un attentato contro un villaggio palestinese. Mettendo a fuoco le cause che stanno ai principi di ogni guerra, l'autore si collega con un altro grande tema presente nella sua opera precedente, cioè, l'assurdità e l'orrore di tutti gli scontri bellici nella storia dell'umanità. Vorrei citare ancora qualche passo dalla nota dell'artista pubblicata sulla rivista *Etnica&World Music* a mo' del commento sull'album, dove dopo la prima frase dedicata alla solitudine, leggiamo:

Ma non tutti gli individui conviventi in un micro o macrosocietà sono disposti a trasformare il disagio in sogno... 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. La faida consiste nel paradosso di ammazzare l'ultimo assassino e l'autorità interviene quasi sempre a sproposito, giudicando frettolosamente in base a testimonianze equivoche, penalizzando innocenti che, scontata una pena ingiusta, diventano i nuovi luttuosi protagonisti della carneficina: in particolare quel 'disarmarsi di sangue' da parte dei componenti di due famiglie è originato dalla costrizione alla convivenza all'interno di un esiguo territorio, ma quella manciata di case, quel piccolo paese con relativo tempio religioso, non rappresenta che il vetrino, la miniatura di più popolose società organizzate in territori di ben più vasti confini. (Fasoli 2009; 64)

Bisogna notare che De André con una rara maestria, partendo da un termine dialettale, dalle situazioni locali che conosciamo dai film di cui l'azione si svolge in Sardegna, come *Disamistade* di Gianfranco Cabiddu del 1988<sup>22</sup>, o *La destinazione* di Piero Sanna del 2003<sup>23</sup>, riesca allargare il suo discorso e renderlo universale. Da segnalare anche il recentissimo rifacimento del brano, con testo diverso, molto amaro sull'unità d'Italia, e il titolo *L'inno di Papele* in dialetto partenopeo, da parte di un cantautore napoletano Federico Salvatore<sup>24</sup>. Come riporta Pistarini: "La realizzazione tecnica della canzone risultò talmente buona che Milesi la giudicò la più riuscita. Anche De André, che a *Disamistade* era molto affezionato, si dichiarò d'accordo" (Pistarini 2013; 298). Infatti, la parte lirica della canzone si contraddistingue per una poesia struggente e curata nei minimi particolari, abbracciata, come capita spesso nei testi del genovese dalle strofe gemelle dell'inizio e della chiusura, con una narrazione molto densa e ben ritmata. Così invece ricorda la realizzazione degli arrangiamenti Piero Milesi:

Altro risultato di un compromesso è l'arrangiamento del passaggio strumentale che si trova a metà e alla fine di *Disamistade*. Va fatta premessa: Fabrizio portava sempre il discorso ad alti livelli, anche se parlavamo di strumenti, di orchestrazione. In questo caso la questione era come rappresentare in musica il dolore universale. Fabrizio si immaginava un'orchestra sinfonica. Io invece sostenevo che era l'opposto e che sarebbe potuta bastare un'ocarina con due, tre violoncelli e basta. Alla fine il compromesso è stato vitale, nel senso che abbiamo usato una nutrita sezione d'archi e l'ocarina. (Sinopoli 2009; 42)

---

<sup>22</sup> <http://www.mymovies.it/dizionario/recensione.asp?id=7607> [data di consultazione 26.04.2014]

<sup>23</sup> <http://www.mymovies.it/dizionario/recensione.asp?id=34577> [data di consultazione 26.04.2014]

<sup>24</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=X8oz3etBorU#t=146> [data di consultazione 26.04.2014]

### *Ho visto Nina volare*

Questo brano ha forse il carattere più intimistico dell'intero album e come scopriamo dall'articolo su *La Stampa* del 27 ottobre 2010<sup>25</sup>, dalla sua rubrica che si occupa di musica, ebbe come l'ispirazione i ricordi di infanzia del cantautore e una persona realmente esistente, Nina, la compagna dei giochi di piccolo Fabrizio. Leggiamo nell'esso che nominata nel testo della canzone l'altalena (Ho vista Nina volare / tra le corde dell'altalena / un giorno la prenderò / come fa il vento alla schiena) (Fasoli 2009; 278), fu a suo tempo fatta piazzare dal padre dell'autore sotto il portico della cascina comprata a Revignano in provincia d'Asti, quando la famiglia De André fu sfollata nel '42 da Genova. Nina aveva la stessa età di De André ed era la figlia dei vicini, una ragazzina del posto con cui giovane "profugo" strinse l'amicizia. L'intimità delle parole del brano scaturisce anche dalla scelta del narratore, un ragazzo di campagna immerso nel suo mondo immaginario, e la solitudine in questo caso viene raccontata attraverso lo sguardo interiore di un giovanissimo ragazzo. Sulla pagina del sito *Via del campo*, curato da Walter Pistarini, l'autore della più volte citata in questa tesi opera *Il libro del mondo*, possiamo leggere un'osservazione "a proposito dei bambini e della loro capacità di crescere anche in situazioni difficili", fatta dal cantautore durante una intervista a Radio Italia nei tempi del tour *Anime salve* nel febbraio '97:

Sono indubbiamente dolorose le solitudini dei bambini, però credo e sono convinto che l'infanzia si difenda meglio dalla maturità, di fronte ai disagi, di fronte alla sofferenza, alle difficoltà... penso che i bambini sappiano rispondere meglio. Io ho visto dei bambini con scatole di lucido da scarpe, completamente

---

<sup>25</sup> <http://www.lastampa.it/2010/10/27/spettacoli/musica/fabrizio-de-andre-ho-visto-nina-volare-7rLkH1Mwa9PXj45Wot5BtJ/pagina.html> [data di consultazione 28.04.2014]

isolati e assenti dal circostante umano, ma con ogni probabilità, in contatto con qualche cosa di molto superiore, ecco...<sup>26</sup>

Con una straordinaria sensibilità De André ricostruisce le prime pulsioni, gli più segreti sentimenti di un bambino, del suo sentirsi “solo”, della sua rivolta. In un percorso quasi “psicoanalitico” ci dimostra un momento cruciale nello sviluppo della personalità e lo fa con l’intuizione di un vero poeta. È uno di questi testi in cui, credo, l’artista genovese a toccato l’apice delle sue capacità poetiche. Vediamo come lo presenta nel suo commento all’album:

Il contrasto dell’autorità, in questo caso quella paterna, nei confronti dei desideri del giovane contadino protagonista di *Ho visto Nina volare*, determina in lui una condizione di isolamento e di totale abbandono; eppure si tratta di desideri più che normali che si esternano nel semplice tentativo di assomigliare a se stessi, come gli attori di *Prinçesa*, delle *Acciughe*, di *Khorakhané*. In questo caso il desiderio di diventare adulto, che trova ostacolo nella paura dell’autorità del padre, si risolve in un primo momento nella determinazione dell’adolescente a fuggire per recuperare da solo il proprio diritto a diventare adulto e in seguito si sublima in quella solitudine che lo mette a contatto con l’Assoluto nel contemplare il mistero della creazione: ‘Quale sarà la mano che illumina le stelle’. Anche in questo caso la situazione di isolamento, di estraneazione dell’altro, produce una crescita, una maturazione spirituale che si può ottenere trasformando l’apparente disagio dell’abbandono in una libera e statica contemplazione. (Fasoli 2009; 64)

Molto curiosa l’ipotesi citata da Pistarini da un altro sito Internet dedicato fra l’altro alla produzione di De André, che tenta di spiegare i versi ( le ho mostrato il coltello / e la mia maschera di gelso) (Pistarini 2013; 302). Sul suo sito Giuseppe Cirigliano scrive:

---

<sup>26</sup> [http://www.viadelcampo.com/html/anime\\_salve2.html](http://www.viadelcampo.com/html/anime_salve2.html) [data di consultazione 28.04.2014]

Una curiosità: perché proprio di gelso la maschera? Forse non c'è una spiegazione logica, ma semplicemente metrico-musicale. A ogni modo c'è un detto sardo che dice: 'Foza 'e murichesse, chie la fchet la perrat, foza 'e neulache, chie la perrat la fchet' (foglia di gelso, chi la fa la pensa, foglia di oleandro, chi la pensa la fa). Il gelso è considerato nell'araldica simbolo di ponderatezza... chissà...

Ivano Fossati intervistato da Riccardo Bertocelli ricorda che durante il lavoro sui testi del disco, De André ascoltava con ammirazione un album dell'artista brasiliano Caetano Veloso intitolato *Fina estampa* e gli piaceva in particolare un brano che era un'antica canzone popolare rielaborata da esso. Testimonia anche la felicità dell'incontro e la strana sintonia degli due autori delle *Anime salve*, ricordando che *Ho visto Nina volare* fu la canzone composta in meno d'un ora:

Fabrizio mi ha fatto ascoltare il suo testo, leggendomelo, e io ho avuto una folgorazione. 'Senti, ma perché non proviamo a combinarlo con questo tema – sono tre giorni che ci lavoro, proviamo.' E ha funzionato subito; ma non perché qualcuno avesse ascoltato l'altro, così, per un incontro bello e fortunato. E in quaranta minuti la canzone era pronta; dico davvero pronta, nella versione come la si ascolta. (Pistarini 2013; 302–303)

### ***Dolcenera***

La *Dolcenera* è forse la canzone più “costruita” ed ermetica al tempo stesso dell'opera di cui ci stiamo occupando. Credo che al primo ascolto perfino un madrelingua italiano debba essere da una parte rapito dallo scorrere di questa musica, dall'altra invece, ammettere la confusione nel dire immediatamente che cosa ne racconta il testo. Credo anche che la magia di questo brano stia proprio in quell'incertezza. Per chi poi, come l'autore di questa tesi, si è cimentato con la traduzione del suddetto testo in un'altra lingua, è una vera e difficile sfida. Proviamo a sollevare un po' il drappo del mistero, un *mysterium* che si cela dietro le parole del “trovatore” De André. Già dal primo attacco degli accordi accompagnati dalle voci delle coriste, rimaniamo spiazzati dalla

incomprensibilità della lingua cantata. Infatti, in questa canzone il cantautore genovese ha scelto di alterare l'italiano con il dialetto genovese, sfruttando il suo insolito valore melodico, ma usandolo quasi come uno strumento in più; un'operazione che, non disturbando l'integrità del testo centrale, fa sì che tutta la canzone guadagni sul piano dell'inesprimibile quasi onirico, e questa è una caratteristica dell'universalità della poesia di ogni tempo. Leggiamo nell'analisi di Sinopoli:

Tuttavia solo in *Dolcenera* l'italiano e il dialetto genovese si intrecciano costituendo un testo ibrido; nella fattispecie, la resa estremamente fluida dell'innesto è garantita dall'uso ricorrente degli stessi artifici tecnici per entrambe le lingue: allitterazioni, rime bacciate e ripetizioni di singole parole, che rendono l'insieme più omogeneo accentuando il carattere musicale, di suono delle parole piuttosto che il significato. (Sinopoli 2009; 61)

Di quale tipo di solitudine ci narra De André in questo testo? La risposta non è facile, visto che la storia la quale possiamo trarne fuori si svolge su “tre piani narrativi: l'alluvione d'acqua ('dolce' perché dai monti e 'nera' perché sporca), una storia d'amore e, metaforicamente, il rapporto tra un 'tiranno' e la sua brama di potere.” (Pistarini 2013; 292) Comunque, per non correre il rischio delle “sovrainterpretazioni”, lasciamo la parola all'autore:

Può anche esistere uno status di isolamento, di autoemarginazione involontariamente vissuti o volontariamente desiderati a seconda della lettura che si vuol fare di *Dolcenera*: in ognuno dei due casi l'innamorato e il tiranno (quando *Dolcenera* voglia essere intesa come metafora del potere) escludono ogni cosa che non si accordi alla loro passione, vivono un sogno paranoico che elimina l'*altro*, lo fanno apparire o scomparire secondo i misteriosi percorsi della propria follia, chiunque o qualunque cosa sia (la moglie di Anselmo o l'alluvione di Genova nel 1972). Quando l'*altro* è considerato come possibile ostacolo al conseguimento del proprio fine, viene rimosso. Perfino il 'tumulto del cielo' o la straripare di un torrente 'sbagliano momento', e l'amore, che non può arrivare all'appuntamento perché coinvolto nello spettacolo dei vivi che si

aiutano nella difficoltà del momento, viene vissuto come presenza reale, rimuovendone l'assenza. (Fasoli 2009; 63)

Cioè, in linea di massima, è una solitudine di un innamorato, “un pazzo per amore”, un amante. Ma se all'inizio ci sembra di capire che la canzone racconta il procedere di un'acqua furibonda, come nota Giovanni Bronzino nel suo intervento sul sito *Via del Campo*: “Solo i primi sedici versi servono al poeta per catapultare il lettore dentro un'atmosfera apocalittica ed eccezionale dove il fiume di acqua e fango che invade la città vien personificato come Dolcenera, secondo un carattere tendenzialmente animista di De André.”<sup>27</sup>, l'esistenza di quel “malato d'amore” riusciamo appena percepire, per passare subito alla “moglie di Anselmo”, e alla sua solitudine della consorte adultera ed infelice. Alla fine il poeta ci confonde le idee sul tema della composizione, aggiungendo perfino una nota di beffarda ironia che è la stessa con cui finisce la sua *Celina* Stanisław Staszewski, il padre di Kazik Staszewski (Wiecie więc, że ja was bawiłem śpiewem swym / tylko dla zwykłej draki – w ogóle prawdy nie ma w tym / to zwykły kawał jest / darujcie – to już ballady kres) (Sapete allora, che vi ho divertito con il mio canto / solo per una presa in giro – non c'è neanche un pizzico di verità in questo / è semplicemente uno scherzo / perdonatemi – questo è già il finale della ballata) [trad. mia K.W.]<sup>28</sup>, pur facendolo con più eleganza, affermando che: “Così fu quell'amore dal mancato finale / così splendido e vero da potervi ingannare) (Fasoli 2009; 268). Un'operazione presente anche nella celeberrima canzone di Tom Waits, intitolata *Swordfishtrombone* che, ad un certo tratto dice: “some say he was never here at all” (a może on nie istniał / ktoś mi ułożył w takim razie ten monolog) [tłum. Roman Kołakowski].<sup>29</sup> E ancora, dalle parole dello stesso De André, che durante il concerto a Parma del 3 marzo 1997, dopo l'esecuzione del brano commentava:

---

<sup>27</sup> <http://www.viadelcampo.com/html/dolcenera.html> [data di consultazione 07.05.2014]

<sup>28</sup> [http://www.kaczmarek.art.pl/tworczosc/wiersze\\_alfabetycznie/inne/celina.php](http://www.kaczmarek.art.pl/tworczosc/wiersze_alfabetycznie/inne/celina.php) [data di consultazione 07.05.2014]

<sup>29</sup> <http://www.antiwarsons.org/canzone.php?lang=it&id=47413> [data di consultazione 26.05.2014]

Questo era un altro tipo curioso e speciale di solitudine, ed è la solitudine dell'innamorato. Soprattutto l'innamorato non corrisposto. Gli piglia una sorta di sogno paranoico, per cui fra se stesso e l'oggetto del desiderio cancella qualsiasi cosa possa esistere: rimuove qualsiasi ostacolo... Ora, questo tipo di sogno paranoico che tenta di rimuovere qualsiasi ostacolo fra il protagonista e l'oggetto del suo desiderio, purtroppo è molto simile a quello del tiranno che cerca di rimuovere qualsiasi ostacolo si frapponga fra sé e l'esercizio dell'assoluto. (Pistarini 2013; 294)

Vorrei sottolineare ancora un altro aspetto molto importante di questa canzone; la tenerezza e la straordinaria capacità con cui De André sapeva trattare il tema della sessualità nei suoi testi. E vorrei mettere l'accento proprio su questa caratteristica della sua opera, specialmente oggi, in un mondo sempre più volgare, sempre più tecnicizzato, più stupido in fin dei conti. L'umanesimo con il quale, già dai suoi primi lavori seppe "maneggiare" questo difficile l'argomento ha pochi paragoni nella poesia mondiale di tutti i tempi. Forse solo gli autori antichi, o quelli rinascimentali, sono riusciti raggiungere le stesse vette, con tutta la dovuta proporzione, ovviamente. Il modo in cui De André descrive la Maria del Vangelo adolescente ne *L'infanzia di Maria*, l'amore di un giovane omosessuale nel *Andrea*, le esperienze giovanili con le prostitute nel *Via del Campo*, l'infatuazione impossibile del contadino delle *Monti di Mola*, e così via, fino alla *Prinçesa* delle *Anime salve*, ne fa, secondo me, uno degli artisti maggiori fra quelli, che hanno narrato la vicenda umana in una maniera così cruda e bella contemporaneamente. Anche in *Dolcenera*, con questi quattro versi, ne lascia una prova (Fasoli 2009; 267):

‘Ma la moglie di Anselmo sta sognando del mare,  
quando ingorga gli anfratti si ritira e risale  
e il lenzuolo si gonfia sul cavo dell'onda  
e la lotta si fa scivolosa e profonda’

Una curiosità, *Dolcenera*, il nome d'arte scelto della cantautrice pugliese Emanuela Trane nel 2000, è stato ispirato dal titolo della canzone<sup>30</sup>. Per quanto agli arrangiamenti del brano, sono da segnalare sicuramente le sonorità che invocano le atmosfere sudamericane, più che l'altro per la scelta degli strumenti come urucungu (chiamato odiernamente con il suo nome originario - berimbau), un primitivo cordofono di provenienza africana, diffusosi dopo in Brasile, presenza dell'arpa paraguaiana e i ritmi fluttuanti delle chitarre (Sinopoli 2009; 118). Così invece ricorda la nascita della musica per questo testo Fossati, in un'intervista con Riccardo Bertoncelli:

La canzone più difficile in assoluto da costruire è stata *Dolcenera*. Anche se ad ascoltarla oggi può apparire immediata, molto divertente, è stata in realtà una canzone difficilissima. Non si riusciva mai a comporre le diverse parti. (Sinopoli 2009; 33)

### ***Le acciughe fanno il pallone***

Dopo le due solitudini che ho sistemato in un ordine cronologico cambiato rispetto la successione originale, rompendo un disegno voluto dall'autore, un piano che ha di sicuro la sua chiave la quale sarebbe interessante indagare in qualche altro luogo, vorrei concludere questo capitolo con un brano in cui De André si immedesima con un pescatore, presubilmente anziano, visto la sua rassegnazione e l'esperienza nel mestiere. Si dovrebbe ricordare che la figura di un pescatore fu già usata dal cantautore, in un contesto diverso, nella sua celeberrima canzone pubblicata soltanto su un 45 giri nel 1970 (Pistarini 2013; 84), *Il pescatore* appunto. Così, dopo un ragazzo adolescente e un giovane uomo innamorato, possiamo passare al personaggio maturo, al suo mondo di povertà e la costante fatica quotidiana. Le note del disco ci svelano il significato del

---

<sup>30</sup> <http://it.wikipedia.org/wiki/Dolcenera> [data di consultazione 07.05.2014]

primo “verso che può sembrare di fantasia”, come nota Pistarini, ma viene spiegato in questo modo:

‘Così si usa dire in Liguria quando in autunno le acciughe insegue dal grande pesce azzurro (una specie di tonno, in dialetto ligure chiamato «alalunga», N.d.A) scappano verso la superficie. Nelle giornate senza vento si possono vedere dalla riva saltare a migliaia fuori dall’acqua a formare scintillanti semisfere’. (Pistarini 2013; 295–296)

Una solitudine calma, lucida, triste, di questo “uomo di mare”. Una solitudine di chi fa il lavoro pesante, magari da generazioni, un lavoro che, però, gli porta pochi frutti: rimane emarginato dalla società proprio per quel motivo, la povertà. In un mondo dominato da consumismo sfrenato, dove regna il denaro e chi lo possiede, lui come individuo sembra anacronistico, insignificante, perfino ridicolo nella sua ostinazione di continuare la vita in un unico modo che gli si addice. Lo stesso autore ammette:

Di derivazione morale, cioè di coscienza collettiva o meglio dire di cattiva coscienza collettiva, è invece la solitudine, l’emarginazione del pescatore... , al cui desiderio fa contrasto la povertà e la povertà è a volte la conseguenza del vivere in una comunità che impone regole sbagliate, che non lascia all’individuo neppure lo spazio per poter assomigliare a chi da quelle regole trae vantaggio: perché il pescatore di acciughe le regole della società le accetta dal momento in cui il suo desiderio consiste nel portare all’altare una donna che possa così diventare sua moglie. Le accetta pur conoscendole, nell’affidarsi al sogno di strappare dalle fauci di un avido pesce grosso il mitico pesce d’oro pescando il quale il suo desiderio potrebbe essere appagato. (Fasoli 2009; 63)

Ma c’è anche una sorta di fierezza, di “rassegnata dignità” (Pistarini 2013; 295) in questo personaggio donchisottesco, nella sua idealizzazione di rapporti fra uomo e donna, nella sua sventura alla ricerca di fortuna che “tutti l’hanno vista / e nessuno la prende”, nella sua ammirazione per le villeggianti “con gli occhi di vetro scuro”(Fasoli 2009; 269–270). Vengono in mente certe atmosfere presenti

ne *Il postino*, il famoso film del regista britannico Michael Radford, in cui Massimo Troisi salutando il grande pubblico, ha creato indimenticabile ruolo di un poeta autodidatta, figlio di un pescatore, e dove “le reti” erano “tristi”<sup>31</sup>. Oppure uno dei grandi successi del coautore dell’album, Ivano Fossati, la *Questi posti davanti al mare*, eseguita anche in trio con De André e cantautore romano Francesco De Gregori. Nel caso de *Le acciughe fanno il pallone*, però, la musica è stata composta da Cristiano De André, visto che nel periodo di collaborazione con Fossati non si era riuscito a giungere ad una soluzione musicale soddisfacente. L’album inizialmente doveva contenere soltanto otto brani e discutendo in studio la scelta tra questo brano e la *Smisurata preghiera*, si è deciso di lasciarli entrambi. Visto le circostanze, fu l’ultima canzone ad essere rifinita nella fase di produzione (Sinopoli 2009; 42), come ci racconta Piero Milesi:

‘... è stata la canzone più reinventata in produzione. Del provino che Cristiano aveva realizzato si sono tenute le chitarre e le frasi di flauto; il *groove* di percussioni e il solo di shanay (uno strumento di provenienza orientale, simile al flauto e all’oboe, N.d.A.) di Mario Arcari invece sono nati in produzione.’  
(Sinopoli 2009; 43)

E forse anche una canzone in cui l’isolamento intrecciato alla libertà, prende una forma più inquietante, fantasiosa o quasi folle, come in *Dolcenera*, e assume tale forma perché fatto di illusioni e di sogni; perché il pescatore vive il mare come un elemento sconfinato, come può essere anche il sentimento della libertà e, nello stesso tempo, è schiavo della sua percezione del mondo, della fatica simile a quella di Sisifo, della sua concezione di felicità. Esaminiamo, allora, in maniera un po’ più estesa il secondo argomento di questa tesi – la libertà.

---

<sup>31</sup> <http://www.mymovies.it/film/1994/ilpostino/> [data di consultazione 04.05.2014]

## **Capitolo III**

### **La nozione della libertà attraverso l'analisi dei brani dell'album**

#### **La definizione e la storia del pensiero sulla libertà**

La libertà non consiste nell'averne un buon padrone, ma nel non averne affatto.  
(Marco Tullio Cicerone, *Repubblica*)<sup>32</sup>

Come abbiamo detto all'inizio del precedente capitolo, il sentimento della solitudine doveva essere nato nell'oscurità dei tempi che ha visto la comparsa della specie umana. Ma forse ancora più intrigante è un altro passaggio che abbia segnato la nostra storia lontana, e che consiste nel fatto di aver sviluppato una capacità di comunicazione molto più complessa rispetto tutte le altre creature terreni. Questo fatto straordinario, in seguito, ci ha permesso di acquisire la facoltà di pensiero, la creazione delle prime lingue e la coscienza spirituale, con un approdo alla percezione dell'astratto e l'invenzione della scrittura. Abbiamo semplificato al massimo questo percorso, per il quale l'umanità ha impiegato qualche milione di anni, e dobbiamo ammettere che l'ordine proposto è del tutto soggettivo, nonché ipotetico, giusto per arrivare alla prima testimonianza finora conosciuta dell'uso della nozione di libertà. Ovviamente l'idea astratta di questo stato mentale sicuramente ha preceduto di gran lunga il reperto in questione, ma se prendiamo in considerazione che si tratti di due segni in uno dei più antichi sistemi di scrittura, quello sumero, secondo solamente al sistema cinese e parallelo in tempo con i primi geroglifici egizi, il fatto comunque ci impressiona. Parliamo di III millennio a.c., più o meno 2300 anni prima

---

<sup>32</sup> <http://ilquotidianoinclassa.ilsole24ore.com/2012/03/la-liberta-non-consiste-nellavere-un-buon-padrone-ma-nel-non-averne-affatto/> [data di consultazione 17.05.2014]

dell'anno 0, e come riporta l'edizione polacca di Wikipedia, la parola portante quel significato veniva rappresentata in questo modo<sup>33</sup>:



*Ama-gi* è una parola proveniente dall'antica lingua dei sumeri. Si ritiene che sia la più vecchia scrittura della nozione di libertà nella storia di umanità. Tradotta alla lettera significa 'il ritorno alla madre'.<sup>34</sup> [trad. mia K.W.]

Due piccoli segni nella scrittura cuneiforme impressi su una lastra di creta che fanno venire i vertigini. Per afferrare, però, l'accezione del termine «libertà» come lo comprendiamo oggi, diamo un'occhiata al *Treccani online*:

libertà (ant. libertate e libertade) s. f. [dal lat. *libertas -atis*]...

1. a. L'esser libero, lo stato di chi è libero:... *Libertà va cercando, ch'è sì cara, Come sa chi per lei vita rifiuta* (Dante)... Riguardo all'ambito in cui si opera la libera scelta si parla di libertà morale, giuridica, economica, politica, di pensiero, libertà metafisica, sessuale, religiosa, ecc....

b. In senso astratto e più generale, la facoltà di pensare, di operare, di scegliere a proprio talento, in modo autonomo; cioè, in termini filosofici, quella facoltà che è il presupposto trascendentale della possibilità e della libertà del volere, che a sua volta è fondamento di autonomia, responsabilità e imputabilità dell'agire umano nel campo religioso, morale, giuridico: *Lo maggior don che Dio per sua larghezza Fesse creando... Fu de la volontà la libertate* (Dannte)...

2. Con significato più limitato: a. L'esser libero da vincoli, freni o impedimenti...

c. In qualche caso, libera facoltà ...Quindi, anche, arbitrio, licenza, ...arrogarsi un diritto, permettersi ...<sup>35</sup>

<sup>33</sup> *Ama-gi* jest słowem pochodzącym ze starożytnego języka Sumerów. Uważa się, że jest to najstarszy w dziejach ludzkości zapis pojęcia wolności. W dosłownym tłumaczeniu oznacza "powrót do matki".

<sup>34</sup> <http://pl.wikipedia.org/wiki/Ama-gi> [data di consultazione 17.05.2014]

<sup>35</sup> <http://www.treccani.it/vocabolario/liberta/> [data di consultazione 17.05.2014]

Vorrei completare questa definizione con un frammento dell'introduzione prestatato da uno dei pochi testi in polacco dedicati all'argomento, un compendio di Stanisław Kowalczyk intitolato *Filozofia wolności. Rys historyczny* (La filosofia della libertà. Compendio storico) [trad. mia K.W.]. Come dice l'autore<sup>36</sup>:

La concezione di libertà è pluridimensionale e presenta varie sfaccettature. Prima di tutto, essa è un problema esistenziale di ogni uomo, poiché ogni uomo deve affrontare la domanda: che cos'è la libertà nella sua essenza? Se fosse una realtà, un obbligo morale, un ideale personale, un'utopia sociale? Sia la libertà una libertà dai doveri verso la società, oppure sia un intraprendere dello sforzo di un continuo autocontrollo e una disciplina costante? Il diverso modo d'interpretazione di libertà porta gli uni all'autodistruzione morale, gli altri invece alla mobilitazione creativa delle proprie forze vitali. Spesso la libertà viene compresa come l'approvazione di una spensierata spontaneità o perfino, come un acconsentimento all'anarchizzazione della vita, un'altra volta la libertà è abbinata con un atteggiamento di consapevole responsabilità verso la vita propria e quella degli altri. Esiste ancora un ulteriore dilemma legato alla nozione della libertà, cioè: sia essa equivalente ad un atteggiamento di solitudine e isolazionismo, oppure esige un'attività sociale? Sia la libertà un'assoluta autonomia dell'individuo, oppure combacia in maniera dialettica con il riconoscimento del bisogno di autorità sociali e con l'obbligo di ubbidienza verso l'esse? [trad. mia K.W.] (Kowalczyk 1999: 5–6).

Vediamo adesso in breve come si è sviluppato nel corso degli anni il pensiero sulla libertà. “Nella civiltà greca il concetto di libertà era riservato

---

<sup>36</sup> Idea wolności jest wielowymiarowa i wieloaspektowa. Przede wszystkim jest ona egzystencjalnym problemem każdego człowieka. Staje on bowiem przed pytaniem: czym jest wolność w swej istocie? Czy jest ona rzeczywistością, powinnością moralną, ideałem osobowym, społeczną utopią? Czy wolność jest wolnością od społecznych zobowiązań, czy też podjęciem trudu ustawicznej samokontroli i samoopanowania? Odmienne sposoby rozumienia wolności prowadzi jednych ludzi do moralnej autodestrukcji, innych zaś do twórczej mobilizacji własnych energii życiowych. Często wolność bywa rozumiana jako aprobata bez trosk spontaniczności czy nawet zezwolenie na anarchizację życia, innym razem wolność łączy się z postawą odpowiedzialności za swoje i cudze życie. Istnieje jeszcze inny dylemat związany z pojęciem wolności, mianowicie: czy jest ona równoznaczna z postawą samotności i izolacjonizmu, czy też wymaga społecznej aktywności? Czy wolność to całkowita autonomia jednostki, czy też łączy się ona dialektycznie z uznaniem potrzeby społecznych autorytetów i obowiązkiem posłuszeństwa wobec nich?

principalmente alla politica e alla religione.”<sup>37</sup> Il termine si riferiva più che altro all'indipendenza dello stato, della nazione, della comunità, ma nell'ambito di queste strutture, il mondo greco-romano riconosceva anche la libertà individuale dei suoi cittadini, differentemente dalle potenze orientali, privando però, di tale diritto coloro che furono considerati degli schiavi. La mitologia romana, pur di condividere la maggior parte delle divinità con quella greca, nei suoi riti riservava il posto alla dea Libertà (*Libertas* in latino), che a Roma ebbe i due templi a lei dedicati e “veniva raffigurata come una donna, con ai piedi un gatto, recante in una mano uno scettro e nell'altra mano un berretto frigio.”<sup>38</sup> Bisogna aggiungere che quest'ultimo, proveniente dalla cultura persiana, nella Roma antica veniva donato da padrone allo schiavo nel momento della liberazione, e da allora la sua carriera come il simbolo della libertà prosegue attraverso la rivoluzione francese e la lotta per l'indipendenza americana, fino ai giorni nostri. Con i filosofi greci, partendo da Socrate, di cui convinzioni in questa materia condivideva dopo Aristotele, vediamo apparire la concezione del «libero volere», che in contrasto con la credenza greca del «fato», basandosi sulla razionalità e legando il bene con lo studio e la bellezza, segna gli inizi della riflessione sulla libertà individuale. L'idea criticata in parte da Plotino, ha dato comunque lo spunto per le speculazioni in seno della teologia cristiana, che: “modificò ampiamente la concezione classica della libertà rapportandola non più alla libertà politica e alla libertà personale ma contrapponendola a quella schiavitù interiore derivante dal peccato originale di Adamo.”<sup>39</sup> Così arriviamo alla concezione del «libero arbitrio», introdotta da Sant'Agostino e a lungo discussa dai dottori della chiesa, fra i quali Tommaso d'Aquino, e pensatori come Scoto Eriugena, Erasmo da Rotterdam o Martino Lutero, con seguenti polemiche tra calvinisti e luterani, e tra questi e cattolici. Con razionalismo, empirismo e illuminismo assistiamo allo sviluppo del pensiero laico sulla libertà e vediamo la nascita delle idee deterministiche, che brevemente si potrebbe racchiudere nella sentenza di Jean-

---

<sup>37</sup> <http://digilander.libero.it/filosofiapolitica/argomenti.htm#hhl> [data di consultazione 17.05.2014]

<sup>38</sup> <https://collezioneprivata.wordpress.com/tag/appunti/> [data di consultazione 17.05.2014]

<sup>39</sup> <http://2.andreatornielli.it/?p=493> [data di consultazione 17.05.2014]

Jacques Rousseau: “L'uomo è nato libero ma ovunque è in catene.”<sup>40</sup> Ma solo con i filosofi come Kant e Hegel ci si giunge alle riflessioni che stanno alla base di un indeterminismo, che tramite il pensiero esistenziale di Kierkegaard e Jean-Paul Sartre, con la forte componente dei filosofi che rappresentino le correnti come libertarianismo, e spesso confuso con esso liberalismo, ritroviamo nei più attendibili pensatori contemporanei. Infatti, è il pensiero liberale che ci permette di distinguere tra la libertà «positiva» e quella «negativa», e questa dualità ci ricollega al sentimento della solitudine e il suo opposto, cioè l'isolamento. L'idea di questa nitida distinzione ha espresso in maniera più coincisa e chiara un grande filosofo britannico Isaiah Berlin:

Berlin è particolarmente noto per il suo saggio *Due concetti di libertà*, risalente al 1958 come testo della lezione inaugurale tenuta dall'autore al momento in cui fu chiamato a ricoprire la cattedra di Teoria politica a Oxford. Egli definì il concetto di libertà 'negativa' come assenza di limitazioni o interferenze nei riguardi di ciò che un soggetto è capace di fare. Maggiore 'libertà negativa' significa minori restrizioni delle possibili azioni del soggetto. Berlin associò la libertà 'positiva' con l'idea di padronanza di se stessi, ovvero la capacità di auto-determinazione, essere padroni del proprio destino. Nonostante che Berlin ritenesse i due concetti di libertà quali legittimi e validi ideali umani, di fatto la storia insegna che il concetto positivo di libertà si è mostrato particolarmente suscettibile di abusi in politica.<sup>41</sup>

Libertà negativa o libertà «da», è stata considerata da Berlin l'unica vera libertà, in contesto della libertà «a», intesa come la libertà delle assemblee, delle elezioni, della rappresentazione e la possibilità di influenzare chi ci governa. Concludendo questo paragrafo, vorrei far notare la profondità dei testi di De André, che affrontando le tematiche abbastanza complesse, da una parte ha dimostrato di essere non solo un artista di un'incomune sensibilità, ma anche di una rara erudizione, dall'altra invece sottolineare che nelle poesie del suo ultimo

---

<sup>40</sup> [http://www.filosofico.net/Antologia\\_file/AntologiaR/ROUSSEAU\\_%20L%20UOMO%20E%20NAT-O%20LIBERO.htm](http://www.filosofico.net/Antologia_file/AntologiaR/ROUSSEAU_%20L%20UOMO%20E%20NAT-O%20LIBERO.htm) [data di consultazione 17.05.2014]

<sup>41</sup> <http://pl.scribd.com/doc/96317119/dubbio> [data di consultazione 17.05.2014]

album, si è concentrato sul lato positivo della solitudine, e quello negativo della libertà. Troviamo anche straordinario il fatto dell'attualità della sua opera, della sua universalità, in un mondo lacerato dai conflitti come quelli a cui assistiamo ultimamente, in Siria per esempio, o nella confinante con il nostro paese, ma vicina anche dal punto di vista storico e sentimentale, Ucraina. Per capire meglio l'opera di De André, compresi i testi del suo ultimo album, non si può prescindere delle sue convinzioni politiche, dal suo credo artistico, ricordando però, che nelle sue dichiarazioni rivendicava sempre il diritto all'autonomia di un artista e non si era mai schierato a favore di una ben precisa rappresentanza politica.

### **La storia dell'anarchismo. L'anarchismo secondo De André**

Qualcuno potrebbe obiettare sulle mie affermazioni riguardanti il fatto di appoggiare o meno una corrente politica, ricordando la militanza di De André nella Federazione anarchica di Carrara di cui diviene il membro nel 1957 (Sinopoli 2009: 133), oppure la sua collaborazione alla *A-rivista anarchica*<sup>42</sup>, che li dedica uno spazio sulle sue pagine ed è comunque un organo indipendente. Non sono purtroppo riuscito a trovare le informazione sulla durata dello status di membro del cantautore, ma anche se abbia pagato la sottoscrizione fino alla sua scomparsa, forse la cosa migliore sarà lasciare la parola a lui medesimo, come la testimonianza della sua concezione del mondo e delle idee che l'hanno influenzato. Risponde così alla domanda direttissima sul suo identikit politico, fattagli da Fasoli durante l'intervista:

‘Politico necessariamente? Direi d’essere un libertario, una persona estremamente tollerante. Spero perciò d’essere considerato degno di poter appartenere a un consesso civile perché, a mio avviso, la tolleranza è il primo sintomo della civiltà, deriva dal libertarismo. Se poi anarchico l’hanno fatto diventare un termine negativo, addirittura orrendo... Anarchico vuol dire senza

---

<sup>42</sup> <http://www.arivista.org/> [data di consultazione 18.05.2014]

governo, *anarché*... con questo alfa privativo, fottutissimo... vuol dire semplicemente che uno pensa di essere abbastanza civile per riuscire a governarsi per conto proprio, attribuendo agli altri, con fiducia (visto che la ha in se stesso), le sue stesse capacità. Mi pare che così vada intesa la vera democrazia.’ (Fasoli 2009: 41)

E ancora nell’intervista citata da Fasoli a seguito:

‘Il ’68 io l’ho vissuto a contatto con questi gruppi di estrema sinistra, partecipando al tentativo di rinnovamento; non li ho seguiti, perché di solito un artista, indipendentemente dall’ideologia, è un coniglio individualista. Mai avrei fatto la lotta armata, ma condividevo quasi tutti quelli che oggi vengono definiti gli eccessi sessantottini, anche perché li avevo quasi promossi, attraverso le mie canzoni... Volevamo diminuire la distanza tra il potere e la società. Abbiamo ottenuto diverse vittorie: pensa solo alla liberazione sessuale, frutto del ’68, purtroppo frustrata dalla paura dell’AIDS, o alla libertà d’informazione, che allora non esisteva realmente. Certo, ho anche fatto concerti in mezzo a bombe molotov e lacrimogeni.’ (Fasoli 2009: 41–42)

Possiamo senz’altro definire De André come uno simpatizzante dell’anarchismo, anche sulla base di una sua affermazione scherzosa: “sono così favorevole al decentramento che darei autonomia anche ai condomini”<sup>43</sup>, ma la sua personalità si presta difficilmente alle nette distinzioni politiche. Alla domanda rivoltagli da Fasoli sulle origini di una canzone che rievoca la tragica vicenda di Pier Paolo Pasolini, intitolata *Una storia sbagliata*, rispose così: “È una canzone su commissione, forse l’unica che mi è stata commissionata. Mi fu chiesta da Franco Biancaccia, a quel tempo a Rai2, come sigla di due documentari-inchiesta sulle morti di Pasolini e di Wilma Montesi.” (Fasoli 2009: 53). Dopo questa premessa, possiamo, in una maniera molto sintetica, ripercorrere la storia del movimento e pensiero anarchico. I termini «anarchia» e «anarchismo» derivano dal greco *αναρχία*, ovvero «senza arché (principio regolatore)». Come scrive Richard Sylvan, filosofo neozelandese, nel suo saggio intitolato *Anarchism*

---

<sup>43</sup> <http://www.antiwarsongs.org/canzone.php?lang=it&id=47349> [data di consultazione 18.05.2014]

e pubblicato nel 1993 nella raccolta *A Companion to Contemporary Political Philosophy* curata da Robert E. Goodwin e Philip Pettit<sup>44</sup>:

Dal punto di vista filosofico anarchismo è la teoria, le regole o la pratica dell'anarchia. Sotto questo termine – secondo i dizionari – si intende ‘mancanza dei governi basati sulla coercizione’, ‘l'assenza di uno stato politico’, ‘mancanza di capi autoritari politici o leader, istituzioni o organizzazioni’. Nella sua forma politica normale, il termine viene applicato alle società o comunità, territori o paesi. Politicamente ci sono tre fondamentali componenti strutturali: autorità, coercizione e (normalmente comprendente entrambi), lo Stato. Il concetto di anarchia è stato recentemente esteso al di là del campo delle istituzioni politiche ed applicato ad altre forme istituzionali, come la chiesa, la scienza e il diritto, a significare forme alternative prive di struttura autoritaria e metodi coercitivi. Così appaiono tali varietà come l'anarchismo epistemologico e anarchismo filosofico... L'anarchismo sta all'autorità politica, come l'ateismo all'autorità religiosa, e come lo scetticismo all'autorità scientifica. [trad. mia K.W.]

Il pensiero anarchico nel corso dell'ottocento e del novecento, fino ai giorni nostri, ha subito le più variegate interpretazioni, spesso contraddittorie fra di loro, evolvendosi in una miriade di correnti, i quali identificano le sue fonti nella rivoluzione francese, ma applicano i principi di questa idea in campi diversi, polemizzando in corso degli anni con capitalismo, socialismo, marxismo, comunismo, cristianesimo, liberalismo, oppure i contemporanei movimenti ecologisti, fino agli moderni anti e alter globalisti. Tutto ciò, nonostante gli sforzi presenti nel seno del movimento stesso che, attraverso gli attivisti della corrente chiamata anarchismo senza aggettivi, dallo spagnolo *anarquismo sin adjetivos*,

---

<sup>44</sup> Philosophically, anarchism is the theory, principles or practice of anarchy. It refers, according to the dictionaries, to the 'lack of coercive government', the 'absence of a political state', the 'want of authoritarian political heads or leaders, institutions or organizations'. In its normal political form, the term is applied to societies or communities, territories or countries. Politically there are three key structural components: authority, coercion and, normally comprehending both, the state. The notion has recently been extended beyond political arrangements to apply to other institutional forms, such as the church, science and law, to mean alternative forms lacking authoritarian structure and coercive methods. Thus appear such varieties as epistemological anarchism and philosophical anarchism... Anarchism is to political authority as atheism is to religious authority, and rather as scepticism is to scientific authority, <http://www.ditext.com/sylvan/anarchism.html> [data di consultazione 18.05.2014]

cercava e cerca di coordinare le diverse branche attorno ai temi fondamentali comuni. Storicamente, le aggregazioni più incisive e significative del pensiero anarchico possiamo collegare con anarco-pacifismo, ispirato dalle idee pacifiste del anarchismo religioso, come quello dello scrittore russo Lev Tolstoj<sup>45</sup>, oppure anarco-sindacalismo che, tramite il movimento sindacale della CNT (Confederación Nacional del Trabajo) nata nel 1910 in Spagna, ha svolto un ruolo molto importante durante la guerra civile spagnola. Anche in Italia le tradizioni anarchiche hanno delle radici lontane con i nomi che ormai hanno fatto la storia del anarchismo, come Errico Malatesta o Sacco e Vanzetti, per citarne soltanto quelli più conosciuti. In campo artistico i temi legati all'anarchismo sono molto diffusi in Italia, giusto per dare qualche esempio si potrebbe ricordare i film come *Film d'amore e d'anarchia - Ovvero "Stamattina alle 10 in via dei Fiori nella nota casa di tolleranza..."* di Lina Wertmüller, uscito nel 1973<sup>46</sup>, o *Il figlio di Bakunin*, un film del 1997 diretto da Gianfranco Cabiddu e ispirato all'omonimo romanzo di Sergio Atzeni<sup>47</sup>. Di essere un anarchico dichiara un linguista, filosofo e teorico della comunicazione americano, Avram Noam Chomsky (Philadelphia, 7 dicembre 1928), uno dei studiosi più citati al mondo. L'essenza dell'ideale anarchico si potrebbe racchiudere in queste tre fasi scritte da Pierre-Joseph Proudhon, ritenuto uno dei pensatori fondatori dell'anarchismo:

‘Tutti i partiti senza eccezione, nella misura in cui si propongono la conquista del potere, sono varietà dell'assolutismo’

‘Il governo sull'uomo da parte dell'uomo è la schiavitù’

‘Chiunque mi metta le mani addosso per governarmi è un usurpatore ed un tiranno: io lo proclamo mio nemico’<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> <http://www.treccani.it/enciclopedia/lev-nikolaevic-tolstoj/> [data di consultazione 18.05.2014]

<sup>46</sup> <http://www.mymovies.it/dizionario/recensione.asp?id=9254> [data di consultazione 18.05.2014]

<sup>47</sup> <http://www.mymovies.it/dizionario/recensione.asp?id=9217> [data di consultazione 18.05.2014]

<sup>48</sup> <http://it.wikipedia.org/wiki/Anarchia> [data di consultazione 18.05.2014]

In conclusione al questo paragrafo e passando all'analisi delle canzoni che ho scelto per illustrare il lato libertario del disco, vorrei un'altra volta citare il maestro genovese, scegliendo un passo che viene citato spesso a mo' di una sentenza e conosciuta anche nella rete come *Un Discorso Sulla Libertà*, ma proveniente dalla *A-rivista anarchica* e il suo omaggio a Fabrizio De André, in cui vengono ricordate le parole pronunciate nel corso del concerto al Teatro Brancaccio di Roma, il 14 febbraio 1998:

'E dunque, detto così, raccontato così, il disco sembrerebbe incentrarsi soltanto sul problema delle minoranze emarginate e credo che sia riduttivo considerarlo così. Credo che queste persone singole o questi gruppi di persone, proprio difendendo il loro diritto ad assomigliare se stessi in fondo, senza far del male a nessuno, difendono in fin dei conti la loro libertà. Quindi io credo che *Anime salve* sia soprattutto un discorso sulla libertà.<sup>49</sup>

### *Anime salve*

*Anime salve*, la canzone che dà il titolo all'intero album è soltanto terza nell'ordine delle canzoni presenti nel disco. Questo breve titolo comprende in sé l'idea, il concetto di tutta l'opera e viene spiegato più volte dallo stesso autore; sia nella cartella stampa fornita alla presentazione dell'album (Pistarini 2013: 290), sia nella nota scritta da De André sulla rivista *Etnica&World Music* (Fasoli 2009: 62–65): “Il titolo dell'album si rifà all'etimo delle due parole, *anima* e *salvo*, e vuole mantenere il significato originario di *spirito solitario*”. Vediamo quale è la derivazione di queste due parole. Dunque, la parola *anima* proviene direttamente dal latino, ma è legata a sua volta con la parola greca *ànemos* (ἀνιμισμός), «soffio», «vento», che ha le origini molto antiche ed inizialmente ebbe il significato molto simile ad altro termine greco *psiche* (ψυχή) nel senso dello «respiro vitale» e quello latino, «spirito» appunto. Per quanto riguarda la

---

<sup>49</sup> <http://www.clandestinamente.it/2011/02/13/%E2%80%9CUn-discorso-sulla-liberta%E2%80%9D-anime-salve/> [data di consultazione 18.05.2014]

parola *salvo*, si tratta di derivazione dal latino *salvus*, che pur di mantenere la sua valenza latina di «salvato», «messo al sicuro», in italiano contemporaneo funzioni anche come l'aggettivo «indenne», «incolume» o la preposizione «escluso», «eccetto», e si può collegare con latino *solus* o greco antico *mónos* (*μόνος*) portanti il significato del «solo», «solitario». Nell'ambito religioso, finalmente, acquisisce il valore della «liberazione», «redenzione», e nella fraseologia assomiglia moltissimo alle «anime sante», che secondo la tradizione cristiana sono frequentemente stazionanti in Purgatorio come le «anime purganti», subendo le pene molto più dolorose di quelle terrestri. Ce l'abbiamo anche le *Мёртвые души* (*Le anime morte*) di un famoso romanzo di Nikolaj Vasil'evič Gogol'. Partendo da queste due parole del titolo, la cui ricchezza di significati è pienamente deliberata, come può soltanto giovare ad un titolo che si dovrebbe prestare alle diverse interpretazioni, fra le altre possiamo pure azzardare quella di un *soffio liberatorio*, una confessione di un grande artista al crepuscolo della sua carriera. Non a caso, proprio con questo testo volevo cominciare l'analisi delle canzoni che affrontano il tema della libertà, e che l'autore stesso definì durante un concerto come “un inno alla solitudine”:

Come mai un inno alla solitudine? Si potrebbe scherzare, si potrebbe dire che da soli non c'è bisogno di profumarsi, né di parlare bene, né di corteggiare nessuno. A questo punto diventerebbe un panegirico dell'onanismo, piuttosto che della solitudine. Intendiamoci, non ho nulla in contrario... il fatto è che attraverso la mia abbastanza lunga esperienza di essere umano mi sono reso conto che forse in fin dei conti quando si può, e anche quando non si può, è più conveniente vivere il più possibile appartati. Si ha più accordo con il circostante, il circostante non è fatto soltanto dai nostri simili, è fatto di alberi, di cose, di animali... accordandosi con il circostante si ha anche la possibilità di 'impararsi' meglio, di conoscersi meglio. Conoscendosi meglio si riesce più facilmente a pensare di risolvere i propri problemi, e forse anche a risolvere quelli degli altri... (Pistarini 2013: 290)

La solitudine come la garante di quel minimo indispensabile della libertà personale allora, che nella lunga prospettiva fa bene a tutti che ci stanno attorno.

Scopriamo quindi che dietro questo grande “elogio della solitudine” si cela di fatto una profonda riflessione sulla libertà in generale, ma soprattutto quella individuale. Durante il concerto a Parma del 3 marzo 1997, De André precisa:

Non vuole essere un panegirico della solitudine in senso assoluto, dell'anacoretismo, del romitaggio. Sono il primo a dire che ho molti bisogni da espletare, e questi bisogni li espleto di solito quando sono in contatto con i miei simili. Sono bisogni di carattere spirituale, di carattere economico, di carattere sessuale, di carattere culturale certe volte. Ma una volta che si sono espletati questi bisogni, direi che tutto sommato è meglio tornarsene a vivere in contemplazione di se stessi. Questo è quello che ho imparato e mi permetto di estenderlo anche a voi. (Pistarini 2013: 291)

Da questa specie di *torre d'avorio* della solitudine dell'artista che, come fa notare giustamente Pistarini (2013: 291) è un “osservatorio particolare, e per certi versi privilegiato, si può scrutare il tempo passato (‘mille anni al mondo mille ancora’) e persino il futuro (‘e poi il futuro’). E allora ecco una sconnessione anche dall'anima, vista come un inganno, un ‘bel inganno’ a dire il vero”. Il cantautore man mano sviluppa una narrazione delle atmosfere quasi oniriche, “riesce a guardarsi come fuori dal sé, e si vede negli alti e bassi della vita, nelle illusioni e nei fallimenti, piangere, ridere e anche ‘di spalle che partiva’, come rifiuto della connotazione omologante che la società impone”. Infatti, è un brano molto sentito e personale, che tocca anche le corde della libertà di un artista, la sua opposizione alla forza brutta delle leggi impostegli dalla società. D'altro canto nell'intervista con Fasoli, il cantautore dichiarava:

Io sono abbastanza gregario poi come tipo di temperamento anche se per molte ragioni sono spesso costretto a diventare un solista. Lo noti anche dal fatto delle mie collaborazioni, sempre più frequenti. È difficile ormai che io scriva da solo perché preferisco lavorare insieme. Lavorare dunque vivere. Il lavoro è infatti un aspetto della vita. Ho bisogno d'essere aiutato ecco, e non mi tiro indietro quando devo aiutare. Sono un individuo sociale anche se in un modo o nell'altro

qualcuno invece mi considera un individualista. Ma non è mica tanto vero...  
(Fasoli 2009: 44–45)

Sinopoli (2009: 63), d'altra parte, nella sua analisi dell'album, pone l'accento sulla costruzione del brano, annotando: "E questa concezione circolare del tempo è molto presente in tutto *Anime salve*, spesso inserita nelle strutture narrative che, di contro, il tempo lo fanno scorrere in senso lineare. Nella canzone omonima, per esempio, vediamo come le vicende della vita siano diverse, positive e negative ('sono giorni di finestre adornate / canti di stagione... sono state giornate furibonde / senza atti d'amore'), ma come alla fine tutto questo alternarsi, questo *prima* e *dopo* possa essere visto anche come un ('bell'inganno dell'anima')". Vorrei anche far notare come certi versi di questo testo ("I futuri incontri di belle amanti scellerate / saranno scontri / saranno cacce coi cani e coi cinghiali / saranno rincorse morsi e affanni per mille anni") (Fasoli 2009: 266), insieme al riferimento scettico e quasi compassionevole verso l'anima, richiamino alla mente la atmosfera del romanzo di Marguerite Yourcenar *Memorie di Adriano*, con il suo motto tratto dalla piccola ode dell'imperatore e il suo *incipit: Animula vagula, blandula*.

Piccola anima smarrita e soave,  
compagna e ospite del corpo,  
ora t'appresti a scendere in luoghi  
incolori, ardui e spogli,  
ove non avrai più gli svaghi consueti.  
[trad. dal latino Lidia Storoni Mazzolani]<sup>50</sup>

Come sappiamo, De André era un lettore assiduo e aveva una spiccata capacità di fare proprie, reinterpretandole, le idee trovate nelle opere degli altri autori, sia storici che contemporanei. La figura del sovrano vissuto nei tempi in cui il cristianesimo cominciava a prendere sopravvento e offuscare effigi delle divinità antiche, l'ultimo grande dei suoi tempi al trono dell'Impero romano alla sua

---

<sup>50</sup> <http://originae.altervista.org/adriano3.htm> [data di consultazione 08.04.2014]

massima estensione territoriale, si iscriveva benissimo nel concetto del disco e nel suo contenuto poetico, ispirato ai miti ancestrali del mediterraneo. C'è anche la melancolia che accomuna l'album di De André e il libro della scrittrice francese, insomma, gli indizi sono tanti e lasciano la via libera ai presupposti leciti. Bisognerebbe aggiungere che *Anime salve* è una delle due canzoni dove possiamo ascoltare il duetto dei coautori dell'opera, nonché il brano che dallo stesso Fossati (che nei concerti seguenti l'uscita del disco viene rimpiazzato da Cristiano De André), viene riconosciuto come il più suo dal punto di vista musicale:

Probabilmente è quella che a livello musicale è più connotata con il mio stile. Ecco, devo dire che su quella canzone Fabrizio è intervenuto poco; come in altri casi vale il contrario. Ti faccio un esempio: *Disamistade*. Quel pezzo è totalmente Fabrizio, o quasi: io mi sono limitato a inserire un passaggio armonico, reso poi con l'orchestra d'archi, un passaggio discendente che vale come collegamento. Ma il nocciolo, la sostanza della canzone è altro; ed è Fabrizio. *Anime salve* è l'opposto. È un brano molto mio e per Fabrizio è un esercizio curioso, insolito. D'altronde, però, fare un disco insieme significava anche uscire ognuno dai propri ambiti. (Pistarini 2013: 291–292)

### ***Prinçesa***

La canzone di apertura dell'album, *Prinçesa*, ha una precisa ispirazione letteraria, anzi, è ispirata ad una persona realmente esistita (Pistarini 2013: 279). Scrive De André negli suoi appunti personali in preparazione della cartella stampa:

Per *Prinçesa* ho attinto a uno splendido romanzo di Maurizio Jannelli e Fernanda Farias, a tutti gli effetti una biografia. Il primo marchio che la società imprime consiste nell'impartire un sesso unico e definito all'individuo senza tener conto 'del chiaroscuro dove si nasce'. E l'emarginazione può essere il prezzo che si paga per assomigliare al proprio desiderio: un controcanto disonante, un carnevale che mostra l'aleatorietà delle maschere e dei ruoli. (Pistarini 2013: 280)

Fernandiño Farias de Albuquerque, figlio di Manuel e di Cicera (2013: 279), conobbe Maurizio Jannelli, un ex brigatista condannato a due ergastoli, nel carcere romano di Rebibbia. Fu un compagno di cella, un pastore sardo di nome Giovanni che fece da tramite fra i due. La transessuale brasiliana scontava la condanna di sei anni per tentato omicidio nei confronti della sua padrona di casa, la quale l'ha derubato dai suoi risparmi:

Per reagire in qualche modo alla sua situazione, Maurizio si mise a scrivere la storia di Princesa. Ci lavorarono un anno, facendo viaggiare gli appunti da una cella all'altra (cfr. anche *“né uomo né donna, preda dei maschi”*. In: Corriere della Sera, 15 aprile 1994<sup>51</sup>). Spuntò anche un editore: Renato Curcio (uno dei capi storici delle BR, N.d.A.), che aveva organizzato la cooperativa ‘Sensibili alle foglie’. Il libro fu pubblicato in Italia nel 1994, 1995 in Brasile... Nel 2001 Henrique Goldman ne fece un film per la BIM distribuzione... che devia un po’ dalla storia del libro da cui però, oltre al titolo, prende molti spunti. (Pistarini 2013: 279)

Fernanda o Princesa, perché così si firmava la vera protagonista della canzone del grande genovese, il suo pseudonimo ricevette in un ristorante in Spagna dopo aver preparato un piatto squisito (2013: 279) e come curiosità, vorrei aggiungere che dal punto di vista ‘ortografico’ sia un ‘ibrido’, perché né in portoghese né in spagnolo e nemmeno in italiano, non parlando poi del francese, questa parola si scrive così, con la ç.<sup>52</sup>

Morì in Brasile nel 1999, suicidandosi e senza riuscire a realizzare il suo obiettivo di sottoporsi ad un intervento chirurgico per cambiare il sesso (2013: 279). Nel suo libro Walter Pistarini riporta i frammenti della biografia di Fernanda, corrispondenti a certi passaggi del testo:

‘Io ero vacca, Genir il toro, Ivanildo il vitello. Camicette e pantaloncini sfilavano via in mezzo al bosco. Lontano da tutti. Era il segreto... Fernandinho

---

<sup>51</sup> [http://archiviostorico.corriere.it/1994/aprile/15/uomo\\_donna\\_preda\\_dei\\_maschi\\_co\\_0\\_94041511-02.shtml](http://archiviostorico.corriere.it/1994/aprile/15/uomo_donna_preda_dei_maschi_co_0_94041511-02.shtml) [data di consultazione 10.04.2014]

<sup>52</sup> <http://www.viadelcampo.com/html/princesa.html> [data di consultazione 08.04.2014]

è meglio di una figlia femmina, si sveglia presto e mi porta caffè e tapioca dolce al letto. Nemmeno Alaide e Adelaide a sette anni facevano tanto... Due mezze noci di cocco furono il mio primo seno. Davanti allo specchio grande, Cicera mi sorprese e botte. Mi coprivo con la mano per vedermi come Aparecida anche tra le gambe. La mia fantasia, pancia tonda e fessura di bambina... Anaciclín, ventotto pasticche a confezione. Non so aspettare e le bevo tutte insieme framiste a un frullato di carote. Dentro il letto, occhi al soffitto, aspetto che ad albeggiare siano due seni di magia... Vomitai una macchia rossa, mi contorsi dal dolore. Fernando mi resisteva, si rivoltava. Durezza del suo corpo'. (Pistarini 2013: 280, citando: Fernanda Farias de Albuquerque, Maurizio Janelli [1997]: *Princesa*. Est. Milano)

Una canzone con il testo delle tinte forti, esplicito nel uso delle parole, provocatorio. Si potrebbe paragonarla alle canzoni registrate dal cantautore in gioventù: *Via del Campo* o *Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers*, quest'ultima scritta a quattro mani con l'amico d'infanzia, Paolo Villaggio, fu denunciata nel 1965 per offese alla morale, e la casa discografica Karim fu imputata di aver prodotto e messo in commercio un disco di contenuto osceno (Pistarini 2013: 18). Una canzone di apertura, come abbiamo detto, che mira a scuotere il pubblico e "sulle note di un tango avvolgente, ripercorre la vita di Fernando/a con fedeltà ai passi citati del libro. C'è un'unica, significativa differenza: nel libro la storia si interrompe con il tentato omicidio e il carcere. De André, un po' come aveva fatto con *La Canzone di Marinella* (il suo primo grande successo, N.d.A.), la prosegue e cerca di darle un finale migliore, nonché ironico (A un avvocato di Milano / ora Princesa regala il cuore / e un passeggiare recidivo / nella penombra di un balcone) " (Pistarini 2013: 280). Il brano dal punto di vista musicale porta una forte impronta fossatiana, e simetrico e circolare al tempo stesso, cominciando dalle voci e dai rumori di strada e finendo con un coro che recita le parole in brasiliano. Questa simmetria ritroviamo anche nel testo che nella prima parte racconta il mondo del piccolo Fernando e nella seconda le vicissitudini della vita di Fernanda, e dove alla parola *chiaroscuro* della prima strofa corrisponde la parola *penombra* dell'ultima (Sinopoli 2009:

62–63). Alessandro Sinopoli commentando i testi e la poetica di De André, scrive:

...l'attenzione che De André da un certo momento in poi presta alle diverse etnie si concretizza tra l'altro nell'utilizzo di idiomi diversi dall'italiano. In *Anime salve* – al genovese e al sardo (e al napoletano e al tedesco maccheronico) che comparivano già in alcuni dei suoi precedenti lavori – si affiancano il brasiliano e il romanes. Ma almeno altre due novità sono presenti. I testi in lingue e dialetti locali sono qui cantati dallo stesso De André ma anche, per la prima volta, da altre voci, ovvero sono associati a particolari timbri vocali. In *Khorakhané* canta infatti Dori Ghezzi, mentre in *Prinçesa* il coro che canta la parte di testo in brasiliano è costituito, tra gli altri, da transessuali brasiliani – il cui timbro e accento, quindi, è proprio quello di *Prinçesa* – e in *Dolcenera* e *'Á cumba* le coriste conferiscono alla loro voce un particolare colore, che ci ricorda quello di certi cori popolari femminili di sapore africano. (Sinopoli 2009: 61)

Questo intreccio di ritmi, di voci e di lingue, arrangiato con maestria da De André e Milesi è una presa di posizione netta e decisa, un grido a favore degli emarginati, diversi, abbandonati e di conseguenza solitari. Lo dichiara l'autore stesso e anche la critica tende a sottolineare proprio questo aspetto del brano trattato, ma a chi ascolta quella canzone, sia pure concesso di chiedersi: ma è solo questo? O forse dietro quella facciata “scandalistica” si nascondono le questioni molto più complesse, con una risposta apparentemente scontata? Siamo noi che dobbiamo darsi la risposta al questo quesito, veramente “gogoliano”. Un testo che come minimo possiamo considerare universale perché, a distanza degli anni potrebbe benissimo iscriversi nelle polemiche dei giorni nostri, le quali suscitano emozioni forti intorno alla parola *gender*, così di moda ultimamente sui svariati fori mediatici: un termine che sta diventando il tema centrale delle discussioni degli contemporanei *hipster* (un altro termine in voga). La questione dell'identità, della transessualità o del più recente transgender, la riscontriamo nelle tante opere degli artisti del passato. Per restare nell'ambito della cultura italiana, basti fra tante altre ricordare il film del regista Marco Risi del 1988,

intitolato *Mery per sempre* e basato sull'omonimo romanzo di Aurelio Grimaldi<sup>53</sup>, che racconta il disagio dei ragazzi siciliani di periferia, con menzionato nel titolo protagonista, un giovane transessuale che finisce in carcere minorile (per approfondire si può anche vedere la pagina di Primopiano di *Liberazione* del 22 marzo 2007<sup>54</sup>). Sì, un tema scottante, universale, ma secondo me, proprio per questo un tema che va ben oltre una difesa del diverso, della minoranza e che ci pone davanti a un discorso molto più ampio, quello della libertà in generale, delle sue confini. Anche se il poeta non lo dichiarava mai direttamente presentando la canzone, è un'opera che con tutta la sua forza provocatoria, ci permette di fare le simili riflessioni. Specialmente trattandosi della poesia di Fabrizio De André, dove niente è scontato e così tanto è lecito. Come sappiamo, De André nonostante acquistata con il tempo popolarità è rimasto una persona abbastanza riservata, e in una delle sue poche interviste, condotta da Dorian Fasoli, un conversazione svoltasi nell'arco degli otto anni, rispondendo alla domanda come si pone nei confronti della psicoanalisi, affermava:

Ho conosciuto delle persone che avevano delle serie problematiche con il proprio sesso, degli omosessuali appunto, ed ero dispiaciuto che l'avessero. D'altra parte il mondo da cui venivano fuori, l'educazione ricevuta, li spingeva a vergognarsi d'essere omosessuali. Hanno tentato di risolvere il problema con la psicoanalisi e sono rimasti degli omosessuali disorientati. Con ciò voglio dire che la psicoanalisi può anche darsi che serva, non so bene in quali casi, in tal caso comunque non è servita a nulla e se questo può essere emblematico in una qualche misura...Ti dico, io ho conosciuto personalmente due o tre persone (ma mi rendo conto che è un campione troppo ridotto per trarre delle conclusioni) che non hanno risolto assolutamente questo tipo di problemi.(Fasoli 2009: 37)

---

<sup>53</sup> [http://it.wikipedia.org/wiki/Mery\\_per\\_sempre](http://it.wikipedia.org/wiki/Mery_per_sempre) [data di consultazione 11.04.2014]

<sup>54</sup> [http://www.crisalide-azionetrans.it/Liberazione\\_22\\_03-07.pdf](http://www.crisalide-azionetrans.it/Liberazione_22_03-07.pdf) [data di consultazione 11.04.2014]

### *Khorakhané (A forza di essere vento)*

Il secondo brano dell'album è un vero e proprio l'inno alla libertà, nonché un tributo al popolo Rom, un popolo della gente libera quasi per antonomasia. Ma nello stesso tempo è anche un ricordo, una voce di memoria indirizzata all'umanità intera, per non permettere che scompaia la conoscenza delle tristi vicende legate alle persecuzioni che hanno subito nei tempi anche recenti gli cosiddetti zingari, o zingani. È uno fra i brani più conosciuti ed amati in Italia della vasta produzione deandreaiana e forse uno fra i più sentiti da De André stesso. Come apprendiamo dal libro di Pistarini, prima di vedere la luce quest'opera fu per tanto tempo contemplata e la sua nascita è stata un frutto della lunga incubazione:

È un interesse le cui tracce risalgono molto indietro nel tempo. Nel novembre del 1969 Romolo Bardi incontra De André alle giostre, per un'intervista: "Siamo al Luna Park, Fabrizio si guarda intorno, armeggiando con una macchina fotografica. Gli chiedo se la fotografia è il suo hobby segreto. 'No, niente hobby. Sto lavorando' risponde con un sorriso, 'ho in preparazione un disco sulla vita di questa gente che campa alla giornata viaggiando da una città all'altra, vivendo in una roulotte. È un mondo affascinante, questo. Le fotografie mi serviranno dopo, quando scriverò le canzoni, per rivedere i tipi che hanno colpito di più la mia fantasia. Alcune le utilizzerò per la copertina del disco'". Siamo nel 1969, si è detto, quasi trent'anni prima di *Anime salve*. Qui, nell'album, Fabrizio scrive finalmente la canzone che così a lungo gli ronzava in testa, almeno come intenzione. (Pistarini 2013: 281–282)

Subito dopo, dalle parole del cantautore nella citazione di un'intervista del marzo 1997, veniamo a sapere i motivi che l'hanno spinto a scrivere questo testo:

È tempo di nomadismo. Hanno ragione loro, gli zingari, un popolo che potrebbe veramente scrivere un capitolo importante della storia dell'uomo. Vivono su questo pianeta da migliaia di anni senza nazione, esercito, proprietà. Senza scatenare guerre. Custodiscono una tradizione che rappresenta la cultura più vera e più semplice dell'uomo, quella più vicina alle leggi della Natura. Ti

può sembrare una visione parziale e romantica? Cerco solo di farne una lettura meno superficiale di quanto normalmente ci fa comodo. Andiamo verso un mondo di pochi ricchi disperatamente sempre più ricchi, mentre il resto dell'umanità, quei miliardi di uomini che continuiamo a chiamare curiosamente 'le minoranze', si muovono in modo diverso da quello che consideriamo normale'. (Pistarini 2013: 282)

Nella codesta tesi non ce l'abbiamo lo spazio per approfondire meglio la provenienza, la storia e la cultura dei Rom, vorrei solo segnalare che nel suo libro, il quale titolo "Il libro del mondo" è un verso prestato dalla *Khorakhané*, Walter Pistarini dedica ben quattro belle pagine, a questo l'argomento.<sup>55</sup> Analizzando la *Khorakhané* possiamo accennare ad un altro tema molto caro all'autore genovese che ci riallaccia con le convinzioni anarchiche, così spesso manifestate nel corso della sua carriera, cioè al pacifismo, dichiarato sempre con coraggio e fermezza in diverse occasioni, dai dischi d'esordio e dai primi passi sul palcoscenico. Un pacifismo militante che cominciando da uno dei suoi successi giovanili, la *Guerra di Piero* del 1964 (Pistarini 2013: 21), l'accompagnava in tutti questi anni che sono trascorsi tra uno dei 45 giri degli inizi del suo divenire un cantante, fino all'album *Anime salve* che corona la sua opera. Così De André spiegava questa canzone dedicata ai Rom:

Al contrario, se un giorno ci trovassimo a scrivere la storia della pace, non potremmo dimenticare gli zingari che, a parte la citazione che ne fa Erodoto, girano il mondo da oltre venti secoli senza armi. Il nomadismo di *Khorakhané* e di varie altre tribù del popolo Rom comporta un'identità ridotta al nome, all'essenziale, un'identità intrisa di libertà, dove il controllo spetta soltanto alla famiglia: l'economia delle pulsioni, la riduzione delle cose a un principio unitario e assolutistico come lo Stato, nel movimento incessante risulta impossibile. (Fasoli 2009: 63)

---

<sup>55</sup> In Polonia sui Rom a suo tempo ha scritto tanti testi Jerzy Ficowski, e grazie proprio alle sue opere è stata scoperta la poetessa Rom, Bronisława Wajs, chiamata Papusza, omaggiata nel 2013 dal film che racconta la sua vita, ideato e realizzato dalla coppia Joanna Kos-Krauze e Krzysztof Krauze. <http://www.filmweb.pl/film/Papusza-2013-639536#> [data di consultazione 11.04.2014]

De André ammette che gli zingari rubano, durante un concerto confessa di essere derubato anche lui dai Rom, ma conclude con una battuta sul “popolo del vento”, una tra le sue più ironiche, riportata da Pistarini: “De André, anche qui contro corrente, amava ripetere di sapere che alcuni zingari rubano, ma di non aver mai sentito che l’abbiano fatto ‘tramite banca’” (Pistarini 2013: 285). Nella canzone troviamo in più uno rarissimo, in caso dell’opera del genovese, riferimento alla Polonia, ma nella veste del triste ricordo dei crimini subiti dal popolo Rom per mano dei nazisti nei tempi della seconda guerra mondiale e nominati in lingua romanes *Porrajmos*, “divoramento” (2013: 284). Ecco i versi che elencano i paesi dove sono stati situati i campi di sterminio tedeschi, nei quali persero la vita in circa 500 000 persone di etnia Rom, le stime oscillano tra 250 000 e un milione degli zingari assassinati (I figli cadevano dal calendario / Jugoslavia Polonia Ungheria / i soldati prendevano tutti / e tutti buttavano via) (Fasoli 2009: 264). Ho finora rintracciato soltanto altre due canzoni di De André che contengono qualche *polonica*, una è *La domenica delle salme* del 1990, che fa verso all’incipit dell’inno polacco *Mazurek Dąbrowskiego* (*Mazurka di Dąbrowski*) con i suoi (polacchi non morirono subito / e inginocchiati agli ultimi semafori / rifacevano il trucco alle troie di regime / lanciate verso il mare) (Fasoli 2009: 242), un’altra, con una delle tante varianti della sesta strofa in un certo periodo, che veniva semplicemente aggiornata al nome del pontefice di turno è la *Via della povertà* del 1973; una canzone che fu un adattamento di uno dei brani più celebri di Bob Dylan intitolato *Desolation Row*, e nella quale versione italiana a suo tempo, veniva inserito il cognome del papa polacco, Wojtyła (Pistarini 2013: 152). Nel libro di Sinopoli, il quale in una maniera minuziosa segue tutte le tappe del processo creativo, troviamo invece una bella testimonianza di Piero Milesi, per quanto riguarda le composizioni e la scelta della musica per il brano:

“Fabrizio si aspettava degli accompagnamenti cosiddetti ‘pedali’, sostanzialmente per accordi, realizzati con gli archi. In realtà, ho costruito l’arrangiamento per come lo sentivo giusto: prima parte in crescendo, seconda parte il movimento di violoncelli che dovevano esprimere l’enorme tormento

del popolo Rom. Quando in seguito Fabrizio ha ascoltato il provino realizzato coi campionatori, è rimasto delusissimo e mi ha detto: ‘Belin, mi hai fatto una sinfonia!’. Io sono rimasto molto male, perché secondo me era perfetto, non si poteva né aggiungere né togliere una nota, e gli ho detto: ‘Puoi cambiare tutto, ma se di questo tocchi solo una nota io abbandono il progetto’. Abbiamo rimandato l’argomento finché, qualche giorno dopo, l’ha sentito Dori che ha detto: ‘A me piace’. È così è rimasto. Il risultato finale è stato che su alcune cose l’ho spuntata io, su altre lui. In altri casi, nel compromesso, sono venute fuori delle cose così particolari alle quali abbiamo finito per affezionarci”.

(Sinopoli 2009: 41–42)

Infatti, il canto finale, che è stato tradotto in lingua romanes da un amico di De André, un rom “harvato” (cioè croato) Giorgio Bezzecchi (Pistarini 2013: 285), eseguito dalla voce intensa e straziante di Dori Ghezzi nell’incisione, più tardi invece, durante il tour dalla figlia del cantautore Luvi, ci ammalia con la sua forza evocativa, lasciando un solco della struggente bellezza nell’anima, ci segna come una preghiera profonda. Prima di passare al prossimo paragrafo, diamo ancora la voce al maestro Milesi, il quale racconta:

... che Fabrizio De André dedicò cura e tempo perché nell’ultimo verso, ‘il punto di vista di Dio’, la parola ‘Dio’ risultasse nel canto proprio come la voleva. “L’avrà cantata decine di volte. Diceva ‘così è troppo forte, devo cantarla ancora più piano, io non posso permettermi di pronunciare la parola Dio ad alta voce, devo cantarla fra me e me’. Però, nello stesso tempo, doveva essere leggibile. La dizione di quella parola è stata raffinata all’estremo. C’è e non c’è, si avverte appena.” (Pistarini 2013: 285)

### ***’Á cúmba***

La canzone di carattere folk che già tramite la scelta del dialetto genovese per il testo si può collegare ai lavori precedenti del cantautore, in primis alla *Creuza de mä*, l’album rivoluzionario del 1984, concepito interamente in dialetto, o il precedente l’album in studio, *Le nuvole* del 1990 con la presenza di due canzoni in genovese, una in lingua sarda e la stilizzata al dialetto napoletano

*Don Raffae*'. Le parole di *'Â cúmba* imitano un canto popolare e anche l'esecuzione, con il suo alternarsi di voci in forma di un dialogo tra due personaggi, e questi due a sua volta con il coro femminile, creano un'atmosfera bucolica dei canti di campagna. Pistarini, nel suo libro, cita un frammento della cartella stampa di presentazione dell'album:

Nell'isolamento (di nuovo una forma di solitudine) 'delle remote provincie dell'Impero dove i casolari sembrano naufragare nello sterminato concerto della natura, ci si può ancora mettere d'accordo; lì l'autorità del controllo centrale non arriva e fra gente semplice e comunque distante al punto che l'incontro viene vissuto con l'entusiasmo di un avvenimento, il contratto si può instaurare senza acrimonia seguendo la consuetudine di antichi rituali ricchi di rispetto e di grazia e quindi di poesia: la *cúmba* volerà dal casolare del padre a quello dello sposo quasi di nascosto, senza lasciare segni di torti o risentimenti'. (Pistarini 2013: 299)

La conversazione riguarda "‘Â cúmba", cioè una colomba che dovrebbe "rappresentare la ragazza che 'il pretendente' vuole sposare. Per questo si rivolge al padre di lei, che ha un atteggiamento protettivo: non vuole che sua figlia si trovi a mal partito" (299). Cede solamente quando l'uomo che è venuto a chiedere la mano della sua figlia "dichiara la sua sofferenza d'amore" (299). Tutto ha il luogo in febbraio e dopo le parole che mirano ad assicurare il padre (La terrò a dondolarsi sotto una pergola di melograni / con la cura che ha della seta la mano del bambagiaio) (Fasoli 2009: 277), il giovane pretendente ottiene la promessa che a maggio "la colomba" volerà a casa sua. Questo racconto di usanze tradizionali, il quale accenna in qualche modo ai matrimoni combinati, finisce però in versi amari sulla sorte della ragazza, ciò ci allaccia con il tema della libertà individuale e in modo particolare con l'argomento dei diritti delle donne. Dopo il matrimonio la giovane diventa (serva a strofinare per terra col marito a zonzo. / Marito va a piedi / con l'asino dietro / fuoco di legna / anime in cielo.) (277). Ma quella amarezza, come vediamo, si estende all'esistenza comune di questa copia di sposi, in un ambiente sì, bello, come lo può essere spettacolo della natura incontaminata, ma nello stesso tempo ostile e selvaggio,

dove la vita di tutti i giorni richiede una fatica costante, una lotta quotidiana contro le forze naturali, la miseria, le prepotenze dei padroni. Un matrimonio, comunque, nella tradizione di tutte le culture, viene visto come una soluzione non solo utile per mantenere la stirpe, creando una famiglia, ma soprattutto come un modo più naturale di avere una compagnia nella vita, per poter combattere la solitudine, nonché affrontare con più facilità le avversità esistenziali. E De André la conosceva bene la vita di campagna, visto che era proprietario di un podere ad Agnata in Sardegna, dove ha ristrutturato un vecchio casolare, il quale è diventato un agriturismo di lusso ed un piccolo museo dedicato a lui, dopo la sua scomparsa.<sup>56</sup> *'Á cúmba* è incastonata tra le due canzoni che ne fanno da specchio, perché sono tutte e due come dei riflessi simmetrici e per vicinanza delle ambientazioni permettono di guardare le situazioni simili da un'altra angolatura. La *Disamistade* contrapone ad, in fondo felice e rassicurante isolamento dei protagonisti della *'Á cúmba*, il dramma della faida, che ha le radici profonde nelle stesse tradizioni popolari, anche se si parla di Sardegna; invece nella *Ho visto Nina volare*, rimanendo immersi nella realtà di un piccolo paese di campagna, la questione ci viene presentata da un punto di vista differente e raccontata da un adolescente innamorato di una ragazza delle vicinanze; una solitudine di chi è ostacolato nella sua passione, perché deve fare i conti con la volontà del padre, ma d'altro canto non si pone neanche la domanda se fosse corrisposto negli suoi sentimenti. Così, come ne *Le acciughe fanno il pallone* ritroviamo il tema delle barriere, degli incagli di natura diversa, siano quelli economici o quelli legati alle tradizioni e alle leggi, che in un modo o l'altro limitano la nostra libertà e di conseguenza ci impediscono il raggiungimento della felicità, ci isolano e stanno alla base degli sentimenti di malinconia e *saudade*. Vorrei spendere due parole sugli arrangiamenti del brano, melodicamente molto semplice, come lo può essere un canto rurale. È il secondo componimento dell'album dove nel dialogo delle voci possiamo ascoltare quella di Ivano Fossati, e come nel caso delle *Anime salve*, durante il tour la canzone veniva eseguita con il figlio dell'artista, Cristiano. Nel coro femminile c'è da

---

<sup>56</sup> <http://agnata.com/boutique-hotel-sardinia.html> [data di consultazione 28.05.2014]

notare la partecipazione di Dori Ghezzi, della figlia Luvi e di una collaboratrice di De André, Silvia Paggi. Nella parte strumentale un notevole uso degli strumenti a percussione, con il contributo di Naco, un percussionista scomparso poco dopo la chiusura delle registrazioni, e al quale De André ha voluto dedicare il disco. Una particolarità, adoperato soltanto in questo brano, un breve campione dei tamburi del gruppo giapponese Kodò, dalla discoteca di Piero Milesi (Pistarini 2013: 300).

### *Smisurata preghiera*

Rispettando in questo caso l'ordine originale delle canzoni nell'album, ho deciso di analizzare la *Smisurata preghiera* per l'ultima, giacché una scelta diversa risulterebbe difficile, se mettiamo in conto il suo valore di un appello, un grido alla libertà, un riassunto non solo di quel disco, ma forse anche dell'opera intera. Di fatto, alcuni versi tratti dal testo in questione, vengono spesso citati quasi come delle sentenze a sé, come la celeberrima: “Per chi viaggia in direzione ostinata e contraria” (Fasoli 2009: 280), che in una frase unica comprende la definizione di tutte le minoranze, tutti gli individui ribelli, i “servi disobbedienti / alle leggi del branco”. Nella note di presentazione fu spiegata in tale modo dal cantautore:

‘... è l'epitome del disco, la summa dei tracciati che lo percorrono. Ed è ancora un affresco sulle minoranze, sulla necessità di difendersi da parte di chi non accetta «le leggi del branco», su coloro insomma che devono pagare per difendere la propria dignità: gli unici che attraversando l'emarginazione e la solitudine riescono ancora a «consegnare alla morte una goccia di splendore»’.  
(Fasoli 2009: 65)

In corso di un concerto affermava invece:

L'ultima canzone dell'album è una specie di riassunto dell'album stesso: è una preghiera, una sorta di invocazione... un'invocazione ad un'entità parentale, come se fosse una mamma, un papà molto più grandi, molto più potenti. Noi di

solito identifichiamo queste entità parentali, immaginate così potentissime come una divinità; le chiamiamo Dio, le chiamiamo Signore, la Madonna. In questo caso l'invocazione è perché si accorgano di tutti i torti che hanno subito le minoranze da parte delle maggioranze.

Le maggioranze hanno la cattiva abitudine di guardarsi alle spalle e di contarsi... dire 'Siamo 600 milioni, un miliardo e 200 milioni...' e, approfittando del fatto di essere così numerose, pensano di poter essere in grado, di avere il diritto, soprattutto, di vessare, di umiliare le minoranze. La preghiera, l'invocazione, si chiama 'smisurata' proprio perché fuori misura e quindi probabilmente non sarà ascoltata da nessuno, ma noi ci proviamo lo stesso.<sup>57</sup>

Similmente come la *Prinçesa* che apre l'album, la canzone ha una precisa l'ispirazione letteraria, ma questa volta non si tratta di un libro solo e le fonti si possono individuare nell'intera produzione dello scrittore colombiano Álvaro Mutis, di cui a seguito diventerà un amico. Ecco cosa scrive a proposito Pistarini nel suo libro:

È interessante leggere cosa pensavano i due artisti l'uno dell'altro. Fabrizio aveva altissima stima di Mutis. In una intervista raccontò di come lo avesse scoperto: 'Per una di quelle gradevoli coincidenze che il destino, ogni tanto, si diverte a mettere in scena. Nel 1991 il mio amico Vittorio Bo (un editore, N.d.A) mi regalò un romanzo, *La nave dell'ammiraglio*, che trovai semplicemente straordinario. Allora cominciai a divorare tutti gli altri suoi scritti, e quando arrivai alla raccolta di poesie *Summa di Maqroll il gabbiera* presi il coraggio a quattro mani: gli domandai se avesse nulla in contrario a che mi appropriassi di qualche pezzo pregiato della sua sterminata gioiellerie per incastonarlo in una canzone che avevo in mente. In questo modo è nata *Smisurata preghiera*, e devo confessare che mai parto fu tanto soddisfacente'. (Pistarini 2013: 304)

E subito dopo cita una dichiarazione di Mutis dall'intervista apparsa su *Il Giornale* del 14 gennaio 1999:

---

<sup>57</sup> <http://www.antiwarsongs.org/canzone.php?id=3457&lang=it> [data di consultazione 28.05.2014]

‘... L’eleganza, la forza, la grazia di quei versi, vestiti di una musica come un di sogno, non potevano che provenire dalla mente e dal cuore di un artista immenso. Dubitai che forse dovevo essere io, tra i due, quello lusingato di aver incontrato l’altro’. (304)

Un’analisi molto interessante, in cui viene esaminato il testo della canzone a confronto con le altre tre versioni della poesia, e di cui frammenti riporta Pistarini ne *Il Libro del mondo*, la troviamo in una tesi di laurea di Giacomo Falconi nella sezione Contributi del sito ViadelCampo.com.<sup>58</sup> L’autore segue passo dopo passo i quattro testi: il testo originale di Mutis, la traduzione di Fabio Rodríguez Amaya sulla quale si è basato De André per scrivere la sua canzone, e infine il testo della traduzione spagnola della canzone, una *cover* cantata dall’artista nella colonna sonora del film *Ilona llega con la lluvia* (Ilona arriva con la pioggia), diretto da Sergio Cabrera nel 1996 e tratto dal racconto omonimo di Álvaro Mutis. Così, indirettamente, scopriamo un altro *polonicum*, visto che Ilona Grabowska, triestina, la protagonista del film ha le radici polacche.<sup>59</sup> De André facendo proprie le immagini scavate nei testi di Mutis, rielaborandole e piegando alla sua visione, riesce a creare una poesia autonoma, molto suggestiva e con un forte messaggio. Pistarini descrive lo svolgimento del brano in maniera seguente:

Riconstruendo la prima strofa secondo un ordine più naturale dei versi possiamo dunque leggerla così: la maggioranza sta, sui belvedere delle torri, alta sui naufragi, china ma distante dagli elementi del disastro, dalle cose che accadono al di sopra delle parole celebrative del nulla. Ora che si è palesato, il soggetto viene ulteriormente descritto nel testo di De André in tutta la sua grettezza: ‘la maggioranza sta / recitando un rosario / di ambizioni meschine / di millenarie paure...’. Coltivando la sua superbia e ricorrendo alle sue astuzie è lì, onnipresente, come una malattia, o una sfortuna, o un’anestesia, o un’abitudine... Ma ecco ora la canzone volge alla vera preghiera. I versi precedenti servivano solo a illustrare il contesto, la disgrazia dei servi

---

<sup>58</sup> <http://www.viadelcampo.com/html/contributi.html> [data di consultazione 28.05.2014]

<sup>59</sup> [http://www.imdb.com/title/tt0116612/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0116612/?ref_=fn_al_tt_1) [data di consultazione 28.05.2014]

disobedienti... gli ultimi, le minoranze, le anime salve, i disperati che muovono i passi estremi ‘tra il vomito dei respinti...’...

E come leggiamo dopo, sono coloro che:

... meritano l’attenzione del Signore come una ricompensa per quanto hanno sofferto sulla terra, anche a costo di doverla ricevere ‘come una svista / come un’anomalia / come una distrazione / come un dovere’. (Pistarini 2013: 306–307)

Il fatto che un’artista a cui è capitato di citare le famose parole di Voltaire: “Se Dio non esistesse bisognerebbe inventarlo”<sup>60</sup>, pronunciando la frase: “...se Dio non esistesse bisognerebbe inventarselo, il che è esattamente quello che ha fatto l’uomo da quando ha messo i piedi sulla terra” durante il concerto al Teatro Brancaccio a Roma<sup>61</sup>, scriva un testo in forma di preghiera sembra molto significativo. Il secondo caso di un’invocazione diretta alla Dio, lo troviamo soltanto nella *Preghiera in gennaio*, uno dei suoi primissimi brani, che fu dedicato all’amico scomparso, il cantante Luigi Tenco che si era suicidato nel corso del festival di Sanremo nel 1967 (Fasoli 2009: 90–93). Con i versi “Sullo scandalo metallico / di armi un uso e in disuso / a guidare la colonna / di dolore e di fumo / che lascia le infinite battaglie al calar della sera / la maggioranza sta la maggioranza sta” (279–280), ritroviamo invece quelle pulsioni pacifiste di cui è ricca l’opera di De André. Questa toccante canzone, la quale viene valutata come un’autentica perla di poesia messa in musica, grazie agli arrangiamenti di Piero Milesi, si conclude con le note degne di una vera e propria sinfonia. L’esecuzione del finale è stata affidata nell’album all’orchestra d’archi “Il Quartettone”, ma per quanto riguarda la musica, vorrei chiudere questo capitolo con un’altra importante testimonianza del coautore del disco, trovata nel libro di Pistarini:

---

<sup>60</sup> <http://it.wikiquote.org/wiki/Voltaire> [data di consultazione 28.05.2014]

<sup>61</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=v4Pblh3nRng> [data di consultazione 28.05.2014]

Durante un'intervista radiotelevisiva Ivano osservò come il testo di questa canzone sia praticamente di Fabrizio mentre sia sua la musica: 'Da un punto di vista strettamente tecnico si potrebbe dire che è la canzone, fra quelle che abbiamo scritto insieme, dove maggiormente si sente il mio modo di scrivere la musica e maggiormente l'idea formidabile e fortissima, anche violenta, forte e lucida di Fabrizio di voler essere accanto alle minoranze di ogni tipo, cioè a quegli uomini che hanno poca voce, perché non si organizzano in branco e questo è un concetto che mi piace, che condivido. Lui ha scritto questo testo, ma è un brano che è come se fosse partito da me. Si sente bene lui e mi sento bene io per la parte musicale. È la canzone, tra quelle fatte con lui, che ho più cara'. (Pistarini 2013: 304–305)

## Conclusioni

Nell'intenzione dell'autore di questa tesi non c'era l'ambizione di "riscoprire" l'opera di Fabrizio De André, visto che fortunatamente non ce ne sia bisogno, e neppure di una presuntuosa "esegesi" dei contenuti delle sue canzoni. Mi sono attenuto, credo, alle spiegazioni date a suo tempo dall'artista stesso per svelare gli spunti e problematiche del proprio lavoro. Si potrebbero anche levare le voci critiche, dicendo che il cantautore genovese non dice niente di nuovo nei suoi testi, che compila solamente i pensieri altrui, che i suoi versi fanno poco di avanguardie novecentesche e sono scritti in una maniera tradizionale, basata sui vecchi schemi letterari. Vorrei far notare, però, che occupandosi della libertà nei suoi testi, De André rivela un'acutezza degna di un filosofo, lontana anni luce dalla solita propaganda instillataci quotidianamente dalle varie istituzioni attraverso le media ufficiali. Nella voce di questo bardo italiano, tantissima gente riconosce un pensiero fine, sincero, anche se a volte doloroso. Un esistenzialismo erede dei migliori pensatori europei: Schopenhauer, Leopardi, Kierkegaard, Jaspers, Šestov o Sartre: i suoi testi risentono l'influenza degli scrittori come: Dostoevskij, Camus, Moravia o Pasolini. E, con tutto questo bagaglio culturale, continua a sorprenderci il modo originale e sentito in quale si esprime sulla libertà, la maniera in cui ci fa ricordare che essa non ci sia data una volta per sempre, ma che bisogna conquistarla ogni giorno di nuovo. De André non sente la necessità di immergersi nei complicati ragionamenti, ci arriva direttamente al cuore e, con suo velato cristianesimo, mai negato e così bene commentato, si iscrive perfettamente in uno dei discorsi più alti da qualche millennio a queste parti. Ricordiamo anche l'amicizia che lo legava con un altro grande italiano del Novecento, Don Gallo, "il prete della strada" che come pochi ha saputo aiutare il prossimo e ha creato a Genova la comunità per dare una mano proprio agli ultimi, agli emarginati e respinti: stranieri, prostitute, drogati,

senz'altro o semplicemente sbandati e confusi. Questo rapporto ha permesso di certo al cantautore genovese denunciare così verosimilmente le diverse solitudini, studiate quasi da ottimo psicologo, una specie dello “psichiatra della società”; e farlo dando la prova dell’estro letterario unico, ma molto umile e schietto. Ma l’autore di questa tesi è d’avviso che quando si tratta d’arte, e la cosa vale in ogni circostanza, sia molto importante **come** viene creata, invece i **temi** non che cambino più di tanto nel corso dei secoli. La solitudine e la lotta per mantenere un minimo d’autonomia ci accompagnano per tutta la storia, dalla solitudine e l’indipendenza del grande artista a quelle più misere della moltitudine dei poveracci dell’Asia o dell’Africa. E nella produzione del “cantastorie” di Genova, questa coscienza si è trasformata in parola. Con il mio lavoro ho cercato di dimostrare, che dietro queste canzoni conosciute e rimuginate in Italia “a più non posso”, apparentemente semplici e ingenui, ci si riesce ancora oggi trovare i sensi profondi e provare sentimenti che vanno molto oltre la mera constatazione di loro bellezza. Sono partito dal presupposto che uno sguardo attento, una ricerca compiuta da una persona per quanto appassionata, ma comunque appartenente a un’altra tradizione, un altro sostrato culturale (benché europeo), possa essere fresco e utile nello studio di questo grande maestro italiano. Faccio un esempio. Pur conoscendo da anni i testi di De André, nonostante le traduzioni effettuate con tutto che comporta la fase preparativa per poterle fare ed un interesse costante sviluppato ulteriormente nel giro dell’ultimo anno nel contesto della raccolta dei materiali per questa tesi, non ho avuto riscontro di certe associazioni o riflessioni personali nelle fonti consultate. Prendiamo la canzone d’esordio di giovanissimo De André, *La canzone di Marinella*, un brano che per scorrevolezza delle rime a volte metteva nell’imbarazzo lo stesso autore, quando doveva parlarne, ma a cui riconosceva la fortuna di farlo emergere nel panorama musicale italiano. È stato detto praticamente tutto a riguardo la genesi, la poetica e la bellezza di questo testo, ma l’associazione che mi è successo di fare, non dico che fosse corretta, anche se per me personalmente stimolante, con un dramma di William Shakespeare come *Amleto*, e un quadro del maestro preraffaellita John Everett Millais, raffigurante

l'Ofelia annegata nel fiume, può rendere bene, credo, il mio punto di vista. E anche la soddisfazione di imbattersi nelle interpretazioni del tutto sbagliate nel confronto dei testi di De André, fatte da ricercatori madrelingua italiani, ma forse poco attenti o superficiali, come nel caso del libro *Dolce Italia?* di Davide Artico, per esempio. L'autore del suddetto lavoro, pur offrendoci un'analisi interessante, specialmente del contesto storico dell'opera di un altro celeberrimo cantautore italiano, Francesco Guccini, nel capitolo dedicato alla comparazione dei testi di quest'ultimo con la produzione di De André, e facendo il riassunto della canzone del genovese, una tra le sue più memorabili, cioè *Il testamento di Tito*, afferma niente meno che: “Rozważając trzecie przykazanie: ‘Pamiętaj, abyś dzień święty święcił’, przypomina, że przestępcom wstęp do świątyni, gdzie modlą się niewolnicy ze swoimi panami, jest zabroniony. Gdyby tam weszli, zostaliby zgładzeni na ołtarzach zamiast zwierząt ofiarnych” (Riflettendo sul terzo comandamento: ‘Ricorda di santificare le feste’, rammenta che, a delinquenti è vietato l'accesso al tempio, dove degli schiavi pregano con i suoi padroni. Se ce ne fossero entrati là, sarebbero sgozzati al posto degli animali sacrificali) [trad. mia K.W.] (Artico 2012: 73). Leggiamo allora la strofa in questione per coglierne il significato, questo vero (*sic!*): “‘Ricorda di santificare le feste’. / Facile per noi ladroni / entrare nei templi che rigurgitan salmi / di schiavi e dei loro padroni / senza finire legati agli altari / sgozzati come animali.” (Fasoli 2009: 134–135) (Pamiętaj o tym, by dzień pański święcić / to łatwe dla nas złodziei / chodzenie do świątyni przepełnionych szczątkami / niewolników i ich właścicieli / spętania unikając na stopniach ołtarzy / jak bydło zarzynane przez lichwiarzy) [trad. mia K.W.] Vorrei far notare che anche aggiungendo nell'ultimo verso, giusto per mantenere la rima, la parola “lichwiarze”, cioè “strozzini”, che non c'è nel testo originale, sembra che io stia rendendo un po' meglio il pensiero di De André. Con l'autore del *Dolce Italia?* ci accomuna però, di sicuro, la grande passione per gli soggetti scelti e, un poco velato tentativo di “innalzare” al rango dei poeti, quelli due grandi cantautori contemporanei. L'obiettivo di questa tesi, non lo voglio nascondere, era proprio questo: far capire ad ipotetici lettori che quando si tratta di poesia, a parte il

contenuto, conta nella maniera equivalente la forma del messaggio ivi compreso e, che non ci dobbiamo accontentare mai delle esegesi forniteci dai diversi critici, nonché i poeti stessi sulla loro opera poetica, ma abbiamo il diritto, anzi l'obbligo, di cavarne sensi nuovi, nuove riflessioni e associazioni, per mantenerla viva. Fu, d'altronde, questa, la reazione di Dorian Fasoli, che aveva la fortuna di conoscere Fabrizio De André personalmente, alla sua scomparsa nel gennaio del 1999:

Non potrò mai dimenticare le lunghe conversazioni telefoniche, la sua indisponibilità, i paradossi, la timidezza... Tenere a mente una persona, parlarne, creare periodicamente delle situazioni in cui si abbia la possibilità di discuterne con serietà l'opera, è l'unico modo che abbiamo per farla vivere e per continuare a vivere noi stessi. febbraio 1999 (Fasoli 2009: 9)

E nella stesura di queste pagine cercavo di fare proprio questo. Riprendere ancora una volta il discorso su un personaggio molto importante per me, per gli italiani, per l'Italia e per l'umanità intera. Sono del parere che non siano per niente esagerate le voci di coloro che vorrebbero vedere l'entrata delle poesie di De André a completare il canone della letteratura italiana e mondiale del XX secolo. A tal proposito, mi ricordo sempre le parole di uno scrittore polacco pressoché dimenticato, tale Tomasz (Tymko) Padura: "Mickiewicz wielki poeta, ale kto go zna, a mnie śpiewa cała Polska i Ukraina" (Mickiewicz un grande poeta, ma chi lo conosce, invece io sono cantato in tutta la Polonia e l'Ucraina)<sup>62</sup> [trad. mia K.W.]. Di fatto sta, che la canzone *Hej, sokoly (Ehi, falconi)* scritta da Padura, goda dell'intramontabile popolarità in Polonia, e che sia sempre più difficile trovare un giovane capace di recitare a memoria qualche stralcio della poesia del vate romantico.<sup>63</sup> Ma è risaputo che il cantautore italiano, quando era ancora in vita, con tutta la sua umiltà si difendeva da certe celebrazioni e rivendicava i pregi della sua condizione di un "trovatore" moderno, dicendo:

---

<sup>62</sup> [http://pl.wikipedia.org/wiki/Tymko\\_Padura](http://pl.wikipedia.org/wiki/Tymko_Padura) [data di consultazione 09.06.2014]

<sup>63</sup> [http://it.wikipedia.org/wiki/Hej\\_Soko%C5%82y](http://it.wikipedia.org/wiki/Hej_Soko%C5%82y) [data di consultazione 09.06.2014]

Ne ho tanti di testi io, ma scritti per divertimento, quasi per palestra. Però sono stato fermato, da questo punto di vista, da quello che diceva Benedetto Croce e che io amo ripetere spesso nel corso delle mie interviste: Croce diceva che fino ai diciotto anni tutti scrivono poesie e che da quest'età in poi ci sono due categorie di persone che continuano a scrivere: i poeti e i cretini. Allora io mi sono rifugiato prudentemente nella canzone che in quanto forma d'arte mista mi consente delle scappatoie non indifferenti, laddove manca l'esuberanza creativa. (Fasoli 2009: 51)

Ma ammettendo che il suo difetto più grave e giustamente rinfacciato dalla critica è la pigrizia, commenta:

Avrei potuto fare molto di più se fossi nato alla Foce, da un pescivendolo. Però non mi vergogno di quello che ho dato né della mia pigrizia. È un dato di fatto. Mi sarei vergognato invece se non mi fossi accorto di un altro mondo che mi circondava, che mi pressava in qualche maniera: un mondo completamente diverso, quello delle persone emarginate. Ho avuto modo di parlare – anche con te – di arti maggiori e arti minori (che è una stronzata). Uno che sceglie la canzone sceglie un'arte minore: non è vero niente. Esistono artisti maggiori e artisti minori, non arti maggiori o minori. Altrimenti ci stiamo a paragonare all'ultimo imbrattamuri che ha scelto la pittura considerata arte maggiore; oppure a Bob Dylan che ha scelto un'arte minore. A questo punto, attraverso le mie capacità, mi sono espresso in un'arte considerata minore che avrebbe potuto diventare maggiore laddove avessi avuto la possibilità di farla diventare tale. (Fasoli 2009: 60)

In tale senso vale forse la pena riportare anche la citazione di Ivano Fossati che troviamo sulla quarta di copertina del libro di Alessandro Sinopoli:

‘Quando lavoravamo alla scrittura di *Anime salve*, c'era una canzone che si chiama *Khorakhané* in cui Fabrizio voleva assolutamente esprimere la vanità del giudizio degli uomini, quando finalmente gli venne quella meravigliosa intuizione: ‘lo può dire soltanto chi sa di raccogliere in bocca il punto di vista di Dio’. Un'intuizione grandissima, un finale davvero dirompente. Fabrizio ha dovuto ridurre il pensiero originario a poche parole, ma si tratta di un pensiero

altissimo. Il nostro mestiere impone questa sinteticità assoluta, talvolta dolorosa. Dove un filosofo potrebbe trattare il problema a lungo, spiegarsi, sviscerare, Fabrizio diceva spesso che noi siamo invece dei saltimbanchi. Ma ci si aspetta da noi lo stesso risultato dei poeti, dei filosofi. Lo stesso effetto.’

Infatti, nella mia tesi ho cercato di concentrarmi sugli aspetti universali della poesia di Fabrizio De André, e uscire dalla consueta nel caso di questo artista prospettiva, la quale vuole vedere nell’autore di questi testi soltanto un difensore e cantore degli emarginati, prostitute, drogati, ladri od omosessuali, gli cosiddetti “ultimi”. Perché l’umanesimo di De André, il suo genio, è molto, ma molto di più. Purtroppo, proprio in quest’ottica, ricalcando gli stereotipi italiani, viene spesso presentato al pubblico polacco, come accade anche nell’unico articolo dedicatogli sulla stampa polacca, che sono riuscito a scovare. È un testo di Jarosław Mikołajewski, poeta, scrittore e traduttore, che scrisse nel lontano oramai 13 gennaio 2006 sulle pagine del quotidiano *Gazeta Wyborcza* una nota intitolata *Fabrizio, poeta szalony* (Fabrizio, un folle poeta) [trad. mia K.W.].<sup>64</sup> Bisogna aggiungere che i due tentativi di traduzione delle canzoni che accompagnano questo testo, non fanno, secondo me, l’onore a Mikołajewski, il quale si proclama un ardente devoto, estimatore e conoscitore di De André e della sua opera. Per rendersi conto della portata internazionale delle poesie dell’artista genovese, basti consultare le pagine Internet italiane, come i siti [www.viadelcampo](http://www.viadelcampo) di Pistarini o [www.faberdeandre](http://www.faberdeandre) di Marcello Motta, nonché benemerito sito italiano [www.antiwarsons](http://www.antiwarsons), creato dai ex “frequentatori” dei forum su Guccini e De André, per accorgersi in quante lingue è stato tradotto, dal russo ed ebraico al finlandese. Raccontando il suo modo di lavorare e paragonandolo al modo di procedere di un regista, Faber, chiamato così dagli amici, spiega la complessità degli sforzi di uno come lui e i suoi collaboratori, che pur privi di un’istruzione adeguata, mettono insieme la parola, la musica e l’esecuzione che debbano: “confluire in un’unica dimensione, quella appunto della canzone che ha lo scopo di emozionare” (Sinopoli 2009: 50). Non stupisce

---

<sup>64</sup> <http://wyborcza.pl/1,75515,3112693.html> [data di consultazione 09.06.2014]

allora l'ammirazione di un gigante del cinema, il regista tedesco Wim Wenders che nell'intervista pubblicata sul *Corriere della Sera* del 19 ottobre 2008 dichiara: "E invece Fabrizio è tra i grandi poeti del rock, anzi per me è un santo"<sup>65</sup>, è sceglie la sua canzone *Quello che non ho* del 1981, per la colonna sonora del film *Palermo Shooting*. Con questi esempi si vuole segnalare la grandezza della "smisurata" lacuna che fino ad oggi ci divide dalla cultura italiana, quella mondiale e da questo ricco patrimonio ereditato dall'Italia dopo la morte dell'autore genovese. Con questa tesi, posso prefiggermi lo scopo di allargare gli studi sull'argomento De André, cercando di approfondire la sua opera e volgendo la mia attenzione in particolare verso gli suoi aspetti linguistici, l'uso dei dialetti nei suoi testi, ma anche sulle prove nel campo delle traduzioni delle "poesie messe in musica", studiando gli ostacoli da superare, di cui scriveva Stanisław Barańczak nel suo libro *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem Małej antologii przekładów-problemów* (Salvato nella traduzione. Gli saggi sul cantiere di un traduttore di poesia con lo supplemento della Piccola antologia delle traduzioni-problemi) (Wydawnictwo a5, Kraków, 2004) [trad. mia K.W.]<sup>66</sup>. Mi interesserebbe occuparsi degli studi comparativi sulle opere di Fabrizio De André e poco più giovane di lui cantautore polacco Jacek Kaczmarski. Vorrei svolgere la ricerca nell'ambito del paragone, che a grosse linee si potrebbe definire come: "Due poeti, due mondi. Le similitudini e le differenze", e mi piacerebbe affrontare le problematiche legate alle traduzioni delle loro canzoni nelle rispettive lingue, polacco e italiano. L'opera di Kaczmarski è praticamente sconosciuta nel Bel Paese, ma raccogliendo i materiali su entrambi gli autori, mi sono accorto che sto scoprendo sempre nuovi punti di contatto tra loro canzoni, e che questi "due mondi" che in punto di partenza sembrano così distanti fra di loro, a mano a mano cominciano a presentare parecchie somiglianze. Anche Kaczmarski è uno degli autori più tradotti fuori della Polonia, ed ha dell'incredibile che per conoscerci meglio

---

<sup>65</sup> [http://www.fondazioneandrea.it/img/area\\_stamp/2008/ottobre/file\\_6349.pdf](http://www.fondazioneandrea.it/img/area_stamp/2008/ottobre/file_6349.pdf) [data di consultazione 09.06.2014]

<sup>66</sup> [http://www.zeszytyliterackie.pl/index.php?option=com\\_content&task=view&id=44&Itemid=88](http://www.zeszytyliterackie.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=44&Itemid=88) [data di consultazione 09.06.2014]

a vicenda c'è l'abbiamo ancora bisogno degli intermediari inglesi, tedeschi o norvegesi, visto che esistono le traduzioni nelle citate lingue di testi sia del bardo genovese sia di quello polacco. Da qualche tempo si può osservare una crescente curiosità delle generazioni più giovani, sia in Polonia che in Italia, nei confronti di questo genere musicale e le figure dei cantautori–pieśniarze, testimoniando la forza intrinseca di questa forma di far poesia. Cosa sono in fondo rap, hip hop, folk punk o la tradizionale ballata che vengano riscoperte da tanti musicisti dalla musica classica al jazz, se non un prova di rianimare questa antica e sublime arte. Mi rimane sperare che con questa tesi, posso contribuire allo studio degli futuri italianisti e ricercatori che fossero attirati da questi capolavori della letteratura e volessero portare avanti lo studio di questi argomenti, anche perché credo che un lavoro che miri alla migliore conoscenza delle culture altrui, da un lato ci dia una prospettiva nuova, un distacco necessario per rivelarsi fruttuoso, dal altro invece ci rende più aperti e vicini, più consapevoli delle differenze, ma pure delle similitudini tra di noi. In questo contesto, anche per affrontare i pericoli del nuovo consumismo, di un certo appiattimento culturale, un certo abbruttimento generale ai quali assistiamo nei nostri giorni, in cui si riaffacciano i vecchi demoni di ipocrisia, di istrionismo guerrafondaio e di fondamentalismi vari, così velenosi, è ancora più vitale per la società un tentativo di salvare questi preziosi messaggi della convivenza pacifica, equa e auspicabilmente razionale. Nel un interesse comune dei polacchi e degli italiani, rossi e neri, uomini e donne, vecchi o giovani. Perché se i potenti di questo mondo avessero saputo cogliere le parole di saggezza portate dalla poesia, forse si avrebbe potuto guardare con un po' più di speranza nel futuro tutti noi.

## Bibliografia

- Artico, Davide 2012: *Dolce Italia? Dzieje współczesnych Włoch w twórczości Francesca Gucciniego i innych „śpiewających autorów”* [Dolce Italia? Cronache dell'Italia contemporanea nell'opera di Francesco Guccini ed altri cantautori]. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Borgna, Eugenio 2013 [2011]: *La solitudine dell'anima*. Nella collana Universale Economica Saggi. Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore.
- Falconi, Giacomo 2008: *Dalla Summa di Maqroll a Desmedida Plegaria*. La tesi di laurea, Università di Genova, Facoltà di Lettere e Filosofia. Tramite il sito Internet [www.viadelcampo](http://www.viadelcampo.com/Dalla_Summa_di_Maqroll_a_Desmedida_Plegaria.pdf), [http://www.viadelcampo.com/Dalla\\_Summa\\_di\\_Maqroll\\_a\\_Desmedida\\_Plegaria.pdf](http://www.viadelcampo.com/Dalla_Summa_di_Maqroll_a_Desmedida_Plegaria.pdf)
- Fasoli, Dorianò 1999 [1995]: *Fabrizio De André, passaggi di tempo*. Nella collana Soundcheck. Roma: Coniglio Editore.
- Kowalczyk, Stanisław 1999: *Filozofia wolności. Rys historyczny* [La filosofia della libertà. Compendio storico]. Lublin: Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Pistarini, Walter 2013 [2010]: *Il libro del mondo, le storie dietro le canzoni di Fabrizio De André*. Nella collana Bizzarre, Riccardo Bertocelli (a cura di). Firenze, Milano: Giunti Editore.
- Sinopoli, Alessandro 2009/2006/: *Fabrizio De André. Anime salve*. In: Auditorium, collana Changes, Claudio Chianura e Leilha Tartari (a cura di). Milano: Casanova e Chianura edizioni.
- Tomasino, Camilla 2006: *La lingua dei testi delle canzoni di Fabrizio De André*. La tesi di laurea, Università degli Studi Roma Tre, Facoltà di Lettere e Filosofia. Tramite il sito Internet [www.faberdeandre](http://www.faberdeandre.com/tesi/tesi/index.asp#), <http://www.faberdeandre.com/tesi/tesi/index.asp#>

## Abstract

Praca niniejsza skupia się na dwóch głównych tematach inspirujących teksty piosenek z ostatniego studyjnego albumu włoskiego pieśniarza Fabrizio De André. Można ją zatem zaliczyć do badań na pograniczu literaturoznawstwa i kulturoznawstwa, z elementami zagadnień związanych z językiem włoskim i przekładem literackim z tego języka. Wybór perspektywy z jakiej pragnie się ukazać twórczość tego genueńskiego barda jest poniekąd pretekstem do zaprezentowania jego dorobku i spopularyzowania tekstów piosenek, które zaliczyć można do kanonu światowej piosenki autorskiej. Dlatego też punktem wyjścia jest zasygnalizowanie luki, jaką według autora, jest znikoma wiedza i brak tłumaczeń tych utworów w Polsce. Następnie, w rozdziale pierwszym, podejmuje się próbę sprecyzowania samej terminologii z dziedziny szeroko rozumianego w Polsce nurtu poezji śpiewanej, starając się wykazać, że najlepszym odpowiednikiem dla włoskiego określenia *cantautore* łączącego w sobie pojęcia: autor tekstów, muzyki i wykonawca (podobnie jak we francuskiej definicji: *auteur-compositeur-interprète*, *A.C.I.*), jest w języku polskim słowo „pieśniarz”, pomimo pewnego braku precyzji, który jednak jest w pełni zrozumiały, biorąc pod uwagę specyfikę tego rodzaju działalności artystycznej. W dalszej części wprowadzenia autor kreśli krótki rys historyczny włoskiej piosenki autorskiej, podkreślając w nim istotną rolę sceny (szkoły) genueńskiej. Po przedstawieniu biografii dwóch współautorów albumu Fabrizio De André i Ivano Fossatiego, z położeniem nacisku na kreatywną rolę tego pierwszego w omawianym projekcie, uzyskujemy najważniejsze informacje, co do muzycznych i literackich inspiracji pieśniarza z Genui. Rozdział pierwszy pracy kończy się określeniem miejsca, jakie włoskiemu autorowi przypadło w gronie międzynarodowych sław nurtu piosenki autorskiej, zwanego też mniej

szczęśliwie nurtem piosenki literackiej, ukazując zarazem jego rolę w popularyzowaniu we Włoszech twórczości artystów tej miary co Leonard Cohen, czy Bob Dylan, jak również relacje jakie panowały pomiędzy ich działalnością, wskazując na nie mniej ważny wkład Fabrizio De André w rozwój tej sceny. W rozdziale drugim w kolejnych paragrafach zajmujemy się pojęciem samotności, która obok pojęcia wolności stanowi klucz do tekstów znajdujących się na płycie zatytułowanej *Anime salve* (Ocalone dusze) [tłum. moje K.W.]. Album, który powstawał w latach 1993–1996, ukazał się na rynku we wrześniu 1996 roku, a pomyślany został w konwencji tzw. *concept album*, którym to mianem określa się w języku angielskim płytę podporządkowaną pewnej idei przewodniej, na której kolejne utwory pozostają w relacjach pomiędzy sobą. Po przedstawieniu różnych aspektów samotności i naświetleniu swoistego kolorytu jakiego nabiera uczucie melancholii w krajach południa, ze szczególnym wyróżnieniem kultur basenu morza śródziemnego, poddane zostają analizie cztery utwory albumu, wybrane i zestawione według subiektywnego klucza, w celu pełniejszego naświetlenia zagadnienia samotności, która w swojej negatywnej odmianie utożsamiana jest z izolacją, czy też alienacją społeczną. Rozdział trzeci natomiast podejmuje temat wolności, która wprawdzie potraktowana zostaje jako zagadnienie filozoficzne, jedno z żywiej dyskutowanych na przestrzeni wieków, jego implikacje egzystencjalne i najnowsze poglądy na ta kwestię, powiązane z jej społecznymi aspektami. W kolejnym paragrafie skupiamy się na światopoglądzie jaki reprezentował De André–artysta, sympatyzujący przez całe życie z ruchami anarchistycznymi. W dalszej kolejności przechodzimy do analizy pozostałych pięciu pieśni albumu, skupiając uwagę na sposobie w jaki genueńczyk stawia pytania co do wolności, jak ją rozumie i jakie kwestie sygnalizuje poruszając ten niełatwy temat. W obu rozdziałach pracy poświęconych tym komplementarnym według włoskiego pieśniarza zjawiskom, autor pracy stara się spojrzeć na tezy zawarte w tekstach artysty z pewnego dystansu, dostrzec pytania postawione przez poetę, jakby „pomiędzy wierszami” i uchylić rąbka tajemnicy, odkryć przed słuchaczem sens

niedopowiedzeń, które stały się siłą tych tekstów. W podsumowaniu pracy kładzie się jeszcze raz nacisk na wartość dzieła włoskiego barda i jego uniwersalny charakter, uzasadniając wybór tematyki pracy faktem, że będąc wychowanym w nieco innej kulturze, w odmiennej tradycji, zyskuje tym samym możliwość alternatywnego spojrzenia na twórczość włoskiego *cantautore*, dostrzeżenia być może aspektów pominiętych lub „przegapionych” przez włoską publiczność i krytykę. Polemizując z błędną w jego mniemaniu interpretacją jednej ze zwrotek piosenki De André *Il testamento di Tito* (Testament dobrego łotra) [tłum. moje K.W.], na jaką natchnął się podczas przygotowywania materiałów do pracy, autor wykazuje, że nie wystarczy być rodowitym Włochem, by mieć monopol na słuszną i trafną egzegezę włoskich tekstów literackich, a do takich z pewnością można zaliczyć piosenki autorskie. Sam tłumacząc pieśni genueńczyka, dobrze poznał pułapki na jakie narażony jest powierzchowny, albo nieuważny słuchacz. W zakończeniu pracy przedstawia się zarys dalszych badań w wybranej dziedzinie, wyrażając gotowość podjęcia się analizy porównawczej dwóch współczesnych sobie bardów, Fabrizia De André i polskiego pieśniarza Jacka Kaczmarskiego, których życiorysy artystyczne i piosenki choć wydają się tak odległe na pierwszy rzut oka, zdradzają jednak zbliżone inspiracje i przekonania przy wnikliwszych studiach. Autor wyraża też pogląd, że poznając lepiej kulturę ludzi innego kraju, z jednej strony uczymy się porównywać różnice, z drugiej jednak strony odkrywamy, jak wiele nas łączy na płaszczyźnie zwykłych, ludzkich spraw. Praca kończy się wyrażeniem nadziei, że stanie się w przyszłości pomocna nowym pokoleniom studentów italianistyki i badaczy kultury włoskiej. Zwraca się też uwagę, że szczególnie w dzisiejszych czasach, kiedy ludzkość znowu zdaje się tracić zdrowy rozsądek, kiedy wybuchają nowe konflikty, a wielu ludzi zmuszonych jest do podejmowania rozpaczliwych wyborów, uniwersalne przesłanie o pokojowym współistnieniu, odrzuceniu przemocy jako jedyne narzędzia rozwiązywania kwestii spornych, mądrość i otucha zawarta w słowach poetów różnych nacji, mogłyby sprawić, że

my wszyscy odnaleźlibyśmy tę odrobinę zaufania w przyszłość, lecz musiałyby  
wpierw dotrzeć do uszu, a przede wszystkim do serc, możliwych tego świata.

