

INDICE

INTRODUZIONE

Parole come immagini p.2

CAPITOLO PRIMO

FABRIZIO DE ANDRÈ

1. Cenni biografici
p.4

CAPITOLO SECONDO

2. L'ELEMENTO SCENOGRAFICO NELLE CANZONI

DI FABRIZIO DE ANDRÈp.14

2.1 L'elemento scenografico in "Dolcenera" p.16

2.2 L'elemento scenografico in "Inverno" p.22

2.3 L'elemento scenografico in "Bocca di Rosa" p.27

2.4 L'elemento scenografico in "Don Raffaè" p.36

CAPITOLO TERZO

3. L'ELEMENTO ARCHITETTONICO NELLE CANZONI

DI FABRIZIO DE ANDRÈ..... p.43

3.1 L'elemento architettonico in "La città vecchia" p.45

3.2 L'elemento architettonico in "Via del Campo" p.52

3.3 L'elemento architettonico in "Creuza de mä" p.57

CONCLUSIONIp.63

APPENDICE

Una giornata "con" Fabrizio De Andrèp.65

BIBLIOGRAFIA p.68

WEBGRAFIA p.70

Introduzione

Parole come immagini nella canzone d'autore.

Analizzare il “risvolto” scenografico di una canzone significa, innanzitutto, procedere per gradi verso uno smembramento del testo, nel tentativo di “ricostruire” la scena che l'autore escogita, attraverso l'enfasi evocativa di ogni singola parola messa in musica.

Il processo generativo che porta una parola a tramutarsi astrattamente in una immagine, che poi diventerà concreta e fissa nella mente del fruitore di una data opera, attraversa fasi alterne, diverse e spesso più soggettive che oggettive.

Succede quello che i linguisti chiamano funzione paradigmatica e cioè quella capacità, che il poeta possiede, di rendere evidenti quelle possibilità di associazioni mentali che ogni parola di suo possiede.

Ma in definitiva, un testo riesce a comunicare immagini precise (volti, paesaggi, oggetti), unicamente quando evoca sentimenti, ricordi e colori di esperienze di vissuto comuni a più uomini.

Si pensi alla canzone *Il ragazzo della via Gluck* di Adriano Celentano che, attraverso lo strumento del ricordo, evoca minuziosamente i

cambiamenti d'ambiente avvenuti in un luogo preciso, nel corso del tempo.

Allo stesso modo, la canzone *Impressioni di settembre* della Premiata Forneria Marconi descrive con delicatezza pittorica i colori ed i paesaggi campestri della stagione autunnale, associandoli a stati psichici della mente umana.

Fabrizio De Andrè è stato più volte celebrato per il suo ardore poetico, per i suoi sentimenti politici (o meglio anti-politici) e per la sua spiritualità. Ma la forza comunicativa delle sue parole era data proprio da quel “plusvalore” di cui il cantautore le caricava: una sorta di appendice al testo fatta di colori, profumi e veri e propri riferimenti architettonici.

Chi ascoltando *Bocca di rosa* non le assegna un volto preciso?

Chi leggendo la traduzione di *Creuza de mä* non pensa agli scenari di Genova, con i suoi vicoli intricati di cui uno è la celebre *Via del Campo*?

Il cantautore-poeta genovese giocava sapientemente con questa funzione della parola (fonemi e monemi) “disegnando” (De Andrè stesso affermò che gli sarebbe piaciuto essere un pittore), per ogni sua canzone una sorta di fondalino, utile per contestualizzare i suoi racconti, ma anche per renderli immediatamente verosimili.

Capitolo primo

Fabrizio De Andrè

«Fino ai diciotto anni
Tutti scrivono poesie.
Dai diciotto anni in poi
rimangono a scriverle
due categorie di persone:
i poeti e gli stupidi.
Per questo
precauzionalmente
preferisco definirmi
un cantautore.»
FABRIZIO DE ANDRÈ¹

1.Cenni biografici.

Fabrizio Cristiano De Andrè nacque a Genova Pegli, in via De Nicolay 12, il 18 febbraio 1940.

Il padre Giuseppe, torinese, ebbe origini provenzali, la madre Luisa Amerio, era piemontese di Pocapaglia.

La famiglia De Andrè si stabilì a Genova dopo la nascita del primogenito Mauro, ma già nel 1942 si trasferì nella cascina dell'Orto a Revignano d'Asti per sfuggire alla guerra.

Qui il piccolo Fabrizio sviluppò l'amore per la vita di campagna, trascorrendo le sue giornate con i contadini Emilio e Felicina Fassio e sempre qui, a guerra finita, ascoltò i terribili racconti dello zio

¹ GUIDO HARARI, *Fabrizio De Andrè, una goccia di splendore*, Milano, Rizzoli, 2008.

materno Francesco, deportato in Germania, ai quali si ispirò anni dopo per *La guerra di Piero*.

Finita la guerra, la famiglia si ritrasferì a Genova e nel 1948 in vacanza a Pocol, nacque l'amicizia tra Fabrizio De Andrè e Paolo Villaggio. Nello stesso anno i genitori tentarono invano di far studiare il violino al loro secondogenito, il quale già dimostrava il suo carattere irrequieto, pagando l'insegnante per suonare al suo posto.

Nel settembre del 1954 venne regalata a Fabrizio la prima chitarra e, negli stessi giorni, conobbe il poeta e pittore Abelardo Remo Borsini, figura di spicco della cultura genovese, cantore di quell'umanità di scarto fatta di zingari, prostitute ed omosessuali, che tanto affascinò il quattordicenne De Andrè.

Un mese dopo iniziò le lezioni di chitarra dal maestro colombiano Alex Giraldo, con il quale formò il primo terzetto assieme a Pippo Carcassi.

Nell'ottobre del 1956 Fabrizio iniziò il Liceo Classico e si diplomò tre anni più tardi. In quegli anni cominciò ad interessarsi di politica iscrivendosi alla Federazione anarchica di Carrara. Nello stesso periodo lesse per la prima volta l'*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters, nella traduzione di Fernanda Pivano da cui trasse lo

album *Non al denaro, non all'amore né al cielo* quindici anni più tardi.

Nell'estate del 1959 senza iscriversi, frequentò prima Lettere e poi Medicina all'Università di Genova ed iniziò a montare, dentro l'animo del cantautore, la ribellione nei confronti del padre e del fratello Mauro così diversi da lui. Giuseppe De Andrè nel frattempo divenne vicesindaco e diresse oltre all'istituto Palazzi, anche l'istituto Ligure e trasferì la famiglia in un'ala della principesca villa Paradiso.

Nel luglio del 1960 insieme a Clelia Petracchi per il testo, Fabrizio scrisse la sua prima vera canzone, *La ballata del Michè*.

L'anno successivo, in giugno, De Andrè si recò con l'amico Beppe Piroddi, ad ascoltare l'orchestra di Luigi Tenco e su invito salì in scena e cantò *La ballata del Michè* e *La ballata dell'eroe* che lo stesso Tenco incise poco tempo dopo, nella colonna sonora del film *La cuccagna* di Luciano Salce. Piroddi, quella sera, portò con sé due ragazze una delle quali, Enrica "Puny" Rignon, era destinata a diventare la futura signora De Andrè.

Nell'ottobre del 1961 su suggerimento di Gino Arduino arrivò un contratto con l'etichetta Karim, che diede alle stampe il primo 45 giri *Nuvole barocche/ E fu la notte*, prodotto da Giampiero Reverberi.

Sull'etichetta del disco figurò soltanto il nome, Fabrizio, così da non compromettere quello della famiglia.

Nel 1962 il cantautore si iscrisse a Giurisprudenza, ma, malgrado l'aiuto di Villaggio e del fratello Mauro, anch'essi iscritti allo stesso corso, perse l'entusiasmo a sei esami dalla laurea.

Il 29 dicembre dello stesso anno, nacque Cristiano De Andrè. Il cantautore genovese, in questo periodo, lavorò come direttore amministrativo presso gli istituti del padre e scrisse nuove canzoni, tra cui *La canzone di Marinella* e *La guerra di Piero* e, con Villaggio, *Il fannullone* e *Carlo Martello torna dalla battaglia di Poitiers*.

Dopo *La canzone dell'amore perduto*, *La ballata dell'amore cieco*, *Amore che vieni, amore che vai* e *Geordie la Karim* raccolse l'intera produzione di De Andrè nel 33 giri *Tutto Fabrizio De Andrè*, la cui cifra artistica fu in una satira caustica e amara, nella messa al bando di ipocrisie e fanatismi, affidata a musiche e ad una vocalità che, all'apparenza tradizionali, risultarono immediatamente di rottura.

I giornali dell'epoca lo definirono “cantante fuorilegge”, “l'umanista della canzone”, “il cantautore dell'anticonformismo”, “tra rinascimento e cronaca nera”, lo “sconosciuto più conosciuto d'Italia”.

Il 27 gennaio 1967, l'amico Luigi Tenco si suicidò dopo l'eliminazione dal Festival di Sanremo della sua canzone *Ciao amore*

ciao: De André reagì all'evento dedicandogli la commovente *Preghiera in gennaio*.

Nel giugno dello stesso anno per De André ci fu un nuovo contratto con la Bluebell Records di Antonio Casetta. Il primo album prodotto ancora da Reverberi, si intitolò *Volume 1* e conteneva *Via del Campo* e *Bocca di rosa*. Fatto senza precedenti nella discografia italiana, i testi delle canzoni vennero inseriti nella copertina del disco. La RAI censurò alcune canzoni giudicandole blasfeme ed irrispettose, ma queste, vennero poi trasmesse da Radio Vaticana.

Il primo gennaio del 1968 Mina incise *La canzone di Marinella* e l'averla presentata a "Canzonissima" portò una svolta cruciale per la popolarità di De André il quale, con i ricavati dei diritti d'autore, poté permettersi di abbandonare l'impiego presso gli istituti del padre. Nel giugno dello stesso anno, *Volume 1* ricevette il premio della critica come miglior disco dell'anno.

Tra agosto e settembre il cantautore lavorò con il poeta anarchico Mannerini alla realizzazione del disco *Tutti morimmo a stento*, il primo concept album italiano, costruito sullo schema della cantata bachiana e inciso a Roma con un'orchestra di ottanta elementi.

A dicembre uscì *Volume 3* che conteneva traduzioni del cantautore francese Brassens, definito dallo stesso De André vero e proprio

“maitre à penser”, il disco ottenne grande successo senza che il cantautore avesse mai presenziato in radio o in tv.

Il 1970 fu l'anno de *La buona novella* ispirato ai Vangeli apocrifi, prodotto da Roberto Dané e realizzato con Reverberi ed il gruppo *Quelli*, che poi assunse il nome di Premiata Forneria Marconi. Nello stesso anno, la squadra 50 dei servizi segreti di Genova iniziò a spiare la vita del cantante-poeta.

L'anno seguente De Andrè incise l'album *Non al denaro, non all'amore, né al cielo* tratto dall'antologia di Spoon River, anche questo incorso nella censura da parte della RAI.

Nel 1973 in Italia il vento della contestazione post '68 non accennava a placarsi, e il team De Andrè- Danè- Piovani- Bentivoglio partorì un album molto politicizzato: *Storia di un impiegato*.

Il disco suscitò infinite polemiche, ma rappresentò lo sforzo da parte del cantautore di trovare il punto di incontro tra il suo anarchismo e il marxismo ortodosso dei suoi compagni d'avventura.

La sua intenzione era quella di umanizzare, di fare poesia e non pura ideologia. Il disco finì al primo posto e vendette più di 120.000 copie.

Nello stesso periodo avvenne il primo incontro tra il cantautore genovese e Francesco De Gregori con la traduzione della canzone *Desolation Row* di Bob Dylan, divenuta *Via della Povertà*.

Nel marzo del 1974 De Andrè conobbe Dori Ghezzi, all'epoca cantante di successo nel popolare duo con l'americano Wess. Già l'anno dopo i due andarono a convivere.

In agosto uscì l'album *Canzoni* che segnò la prosecuzione del sodalizio artistico con De Gregori con il quale De Andrè già lavorava al disco *Volume 8*. Nello stesso periodo Sergio Bernardini, patron del celebre locale La Bussola, offrì cinquanta milioni di lire al cantautore per quindici serate. L'antico sogno di una tenuta in campagna ebbe finalmente la meglio sul suo proverbiale timore del palcoscenico, e l'anno seguente, il 1975, fu l'anno del primo tour.

Nell'aprile del 1976 Fabrizio De Andrè acquistò la tenuta dell'Agnata a Tempio Pausania in Sardegna, 150 ettari dove ritrovare il suo passato contadino e i ritmi della natura.

L'anno seguente assieme al giovanissimo musicista ed autore Massimo Bubola, incise l'album *Rimini* pubblicato nel '78.

Fu un altro disco concept, ispirato alla Sardegna, agli zingari, al femminismo, all'omosessualità, all'aborto, alla sconfitta del '68 ed alla nuova piccola borghesia che, con la sua mancanza di etica e politica, consentiva al potere di raggiungere senza ostacoli i suoi obiettivi.

A dicembre del '77 nacque Luvi, acronimo di Luisa Vittoria, figlia della sua unione con Dori Ghezzi.

Esattamente un anno dopo, partì lo storico tour con la PFM, i cui nuovi arrangiamenti furono incisi in due dischi dal vivo.

Il 27 agosto 1979 Dori Ghezzi e Fabrizio De Andrè furono rapiti all'Agnata. Il sequestro durò quattro mesi fino al 20 dicembre, data della liberazione di Dori a cui, dopo ventiquattro ore, seguì quella di Fabrizio. Il riscatto di seicento milioni di lire fu pagato da Giuseppe De Andrè. L'esperienza del sequestro fu esorcizzata dal cantautore due anni dopo, con la canzone *Hotel Supramonte*, scritta dopo aver pubblicamente perdonato gli esecutori, ma condannato i mandanti del rapimento.

Nel 1980 la coppia fondò l'etichetta "Fado" per la quale produssero il nuovo album della Ghezzi, quello di Bubola e il debutto di *Tempi duri*, il gruppo di Cristiano De Andrè.

Nell'aprile del 1981 De Andrè cominciò i lavori per il disco L'indiano (il cui titolo ufficiale fu *Fabrizio De Andrè*), tra i temi trattati spiccava l'analogia tra gli indiani d'America e il popolo sardo, entrambi vittime di colonizzazioni.

Nello stesso anno il cantautore genovese si riavvicinò al conterraneo Mauro Pagani, con il quale aveva collaborato per *La buona novella*.

Insieme i due lavorarono, per circa tre anni di viaggi e ricerche, allo album *Creuza de mă*. Il lavoro uscì nel febbraio del 1984.

Fu una svolta fondamentale, non solo per De Andrè, ma per l'intera musica italiana, il disco rappresentava una stordente fantasia di suoni e parole dove si stratificavano il folklore etnico, nostalgie di Africa, Brassens e de Maupassant e una Genova che non era più invenzione fantastica dei contadini del basso Piemonte, ma diveniva un pezzo d'oriente. Il disco fu premiato per la categorie Miglior album dell'anno e Miglior canzone in dialetto.

Il 18 luglio 1985 morì Giuseppe De Andrè, il quale riuscì a strappare al figlio la promessa, poi mantenuta, di smettere di bere.

Tre anni dopo, improvvisamente morì il fratello Mauro.

Nel 1990 uscì *Le nuvole*, che fu il disco più dichiaratamente politico. *Le nuvole* divennero la metafora delle ingombranti presenze della vita sociale e politica. Il disco spaziava dall'opera buffa (*Ottocento*), alla canzone napoletana (*Don Raffaè*), senza trascurare il carattere etnico (*Mègu Mègun*).

Nel 1995 De Andrè perse anche la madre, Luisa.

Nel 1996 uscì *Anime Salve*, scritto con Ivano Fossati. Il disco affrontò il tema delle minoranze, dei diversi, di una umanità che sceglie di procedere, sempre in solitudine, “in direzione ostinata e contraria”.

Due anni dopo, nel 1998, dopo aver ottenuto vari riconoscimenti, *Anime Salve* fu portato in tour e dalle date tenute al Teatro Brancaccio di Roma, si registrò l'unico dvd dal vivo del cantautore genovese.

L'11 gennaio 1999 Fabrizio De Andrè morì a causa di un tumore ai polmoni, diagnosticato solo qualche mese prima.

«Non ho paura della morte, che comunque quando arriverà, mi provocherà la mia buona dose di paura, ma ho paura dello scarso attaccamento alla vita che noto nei miei simili che si ammazzano per motivi molto più futili della vita stessa. Ho paura di ciò che non capisco e questo proprio non mi riesce di capirlo. »²

Capitolo secondo

² FABRIZIO DE ANDRÈ, intervista per RAI DUE di Vincenzo Mollica.

2. L'elemento scenografico nelle canzoni di Fabrizio De Andrè.

Il processo analitico atto ad individuare quelle che sono le scelte stilistiche ed il vero e proprio taglio scenico, che De Andrè effettivamente dava ad ogni suo “racconto in musica”, mostra chiaramente come quest’ ultimo si muovesse sulla falsariga degli scenografi teatrali e cinematografici.

L’autore genovese sceglieva lo spazio in cui tessere gli intrecci dei suoi racconti ed operava una minuziosa cernita dei particolari paesaggistici e figurativi attraverso i quali “ambientava” le sue canzoni nello spazio, così come nel tempo.

Come per alcuni fra i più grandi autori teatrali, anche dai testi del cantautore emerge il connubio colori-odori, che collega la sfera sensoriale a simbolismi concettuali precisi, attraverso un linguaggio tanto poetico quanto teatrale.

Il colore nero in *Dolcenera* è il nero della tempesta, della forza devastatrice della natura, della «malasorte che ammazza e passa oltre[...]».³

³ FABRIZIO DE ANDRÈ, *Dolcenera*, 1996.

Il rosso in *Se ti tagliassero a pezzetti* è, come per antonomasia, il colore dell'amore passionale, di quel «miele rosso rosso [...]»⁴ di cui si tingono le labbra degli innamorati persi in quel «amore che strappa i capelli[...]»⁵, raccontato da Fabrizio De André in maniera mai scontata.

Tutta questa intrinseca commedia dell'ambiente, rende ogni canzone un piccolo microcosmo, utile per l'autore a raccontare, con l'ausilio della musica, i frammenti di vita quotidiana degli "ultimi".

2.1 L'elemento scenografico in "Dolcenera".

⁴ FABRIZIO DE ANDRÈ, *Se ti tagliassero a pezzetti*, 1981.

⁵ FABRIZIO DE ANDRÈ, *Canzone dell'amore perduto*, 1966.

Dolcenera è il quarto brano di un disco dedicato interamente al concetto di solitudine, di cui l'autore ha tessuto un grande elogio fino a trasformare il disco stesso, in un grande discorso sulla libertà.

Da qui un concept-album che trova in *Anime salve* il suo brano-manifesto e in *Smisurata preghiera* un riassunto di sette esempi di solitudine e/o emarginazione.

Dolcenera è il terzo esempio: l'ambientazione, per successiva ammissione dell'autore, è la città di Genova devastata nel 1972 da una violentissima alluvione, come “*non si vedeva da una vita intera*”. Bastano i primi versi al poeta, per catapultare il lettore dentro un'atmosfera apocalittica ed eccezionale, dove il fiume di acqua e fango che invade la città viene personificato, attraverso l'uso della prosopopea, come *Dolcenera*, secondo un carattere tendenzialmente animista di De André.

Che *Dolcenera* sia eccezionale lo si intuisce dal suo picchiare “*forte*”, dal suo buttar “*giù le porte*”, oltre che dai versi del coro che sembrano delle grida d'allarme, e che specificano come non ci si trovi di fronte ad “*acqua che fa sbadigliare*”, piuttosto ad un evento che evoca più verosimilmente una colata lavica “*che ammazza e passa oltre*”. E nel suo procedere totalmente delirante per le vie della città, *Dolcenera*

porta in dote, a chi incontra, tutta la sua negatività e jettatura congenita (“*nera di malasorte*”, “*nera di falde amare*”, “*nera come la sfortuna*”).

Appare così evidente come *Dolcenera* assurga ad essere metafora di una figura di despota, un vero e proprio tiranno.

E in questa Genova traviata dalla pioggia torrenziale, emergono tra i versi 17 e 21 i volti di due innamorati. Lei è addirittura adultera (“*moglie di Anselmo*”). L’innamorato è consapevole di vivere un amore, per quanto appagante, con una donna sposata, ma ciò gli crea un senso di colpa che alimenta le sue paranoie e che lo porta a vedere in quella *Dolcenera* “*arrivata da un’ora*”, un qualcosa di sovranaturale o divino, volto a isolarlo (“*è venuta per me*”) dalla moglie di Anselmo, riparando all’ordine naturale delle cose.

La paranoia di sentirsi tutto contro diviene timore e, contemporaneamente, desiderio di isolarsi da colei che ama: “*la moglie di Anselmo*” non “*deve sapere*” di *Dolcenera*, affinché lei non abbia a che spaventarsi e voglia chiudere la relazione, ma nel subconscio vi è il forte desiderio che l’alluvione possa allontanarlo da lei riavvicinandola a quella che è la sua legittima relazione. Ma “*l’amore ha l’amore come solo argomento*”, e la voglia di amare ed essere corrisposti fa sì, che nell’innamorato si alimenti il desiderio che

nulla si frapponga fra lui e la sua dolce metà (*“il tumulto del ciel ha sbagliato momento”*).

Quest’ultimo desiderio, a conti fatti, è lo stesso movente che fa di *Dolcenera* un fenomeno che travolge qualunque cosa, senza distinzioni e con foga rabbiosa. Insomma, quest’acqua improvvisa (*“che non si aspetta”*), maledetta (*“altro che benedetta”*), *“che spacca il monte che affonda terra e ponte”*, e che fa salire anche il mare annullandone la salsedine (*“sale senza sale”*), vive in ognuna di queste azioni la sua passione, quella di voler scorrere liberamente e poco importa se nel suo incedere qualche casa o qualche persona voglia impedirne il cammino: lo travolgerà, lo annullerà senza pentimenti, come ogni tiranno che si rispetti fa nell’abuso del suo potere.

Parallelamente al sogno folle e paranoico dell’innamorato, la moglie di Anselmo sogna il mare agitato e pur essendo impegnata in una lotta che *“si fa scivolosa e profonda”*, anche lei sembra aver perso il contatto con una realtà circostante o, perlomeno, alterna lucidità e follia.

Finalmente quest’acqua si ritira, facendo cessare ogni battaglia per la sopravvivenza (*“si risveglia la vita/che si prende per mano/a battaglia finita”*).

L'acqua "*che ha fatto sera*" scorre piccolissima, ed è impossibile scorgerne la "*Dolcenera senza cuore*" di un attimo prima.

Malgrado ciò, l'ansia di perdersi procurata da *Dolcenera* ai due innamorati, ha regalato loro la certezza di essere legati da un sentimento speciale, peccato che non potranno più viverlo, dato che la moglie di Anselmo è rimasta in un tram, isolata involontariamente ("*tram scollegato da ogni distanza*"). Un amore "*dal mancato finale*", un amore "*splendido e vero*", per l'intensità dei sentimenti provati, ma è un amore vissuto con ansia, paranoia, senso di colpa, egoismo tirannico, tutti elementi che mal si conciliano col concetto di amore che, di fatto, dovrebbe renderci anime migliori, superiori, più forti e più lucidi. Per amore dell'altro in questa storia si perde la lucidità di capire oggettivamente che cosa sia quell'acquazzone in quel momento.

Dapprima viene avvertita come minaccia, ma rivestita di significati metafisici, quindi viene totalmente annullata, in virtù di una sottovalutazione che alla fine sarà fatale.

La conclusione è che la solitudine la si può anche subire involontariamente, se non, addirittura, desiderarla.

Apparentemente la storia è "un bell'amore", "così è se vi pare", direbbe Pirandello; un amore "*da potervi ingannare*" canta De André.

Tutto l'intreccio viene sorretto e scandito grazie alla peculiarità scenografica escogitata dal cantautore; non mancano veri e propri riferimenti architettonici a Genova, alle sue strade, ai palazzi colpiti dall'alluvione.

La forza evocativa dei versi è tale che appaiano evidenti le scelte "sceniche" di De André, il quale mai si esime dal consegnare lo sfondo, "la scena" dei suoi racconti allo spettatore-ascoltatore, così da consentire una più completa fruizione dell'opera.

«Forse quello che amo di più è il protagonista di *Dolcenera* che raggiunge la vera libertà solo grazie alla sua follia. E' una follia *sui generis*: un sogno paranoico di cui spesso cade vittima l'innamorato che spesso tende a rimuovere qualsiasi ostacolo si frapponga fra sé e l'oggetto del proprio desiderio. Il protagonista della canzone riesce a rimuovere addirittura l'assenza della donna che non arriva all'appuntamento perché coinvolta nell'alluvione in cui sta naufragando Genova. Nella sua follia, nel suo sogno, la donna arriva e lui ci fa l'amore. Questo sogno paranoico dell'innamorato è del tutto simile a quello del tiranno che tende a rimuovere ogni ostacolo tra sé ed il potere assoluto.»

FABRIZIO DE ANDRÈ⁶

⁶ GUIDO HARARI, *Fabrizio De André una goccia di splendore*, Rizzoli, Milano, 2008.



Figura 1: Veduta notturna del mare.(Tonalità scure ispirate a *Dolcenera*)



Figura 2: Immagine di un'alluvione.

2.2 L'elemento scenografico in "Inverno".

Inverno è il sesto brano dell'album *Tutti morimmo a stento* del 1968.

L'introduzione musicale triste e lenta, funge da "sipario" che si apre su un paesaggio arido e melanconico, che De Andrè descrive con questi versi:

*«Sale la nebbia sui prati bianchi
come un cipresso nei camposanti
un campanile che non sembra vero
segna i confine tra la terra e il cielo».*

Il candore del campo, determinato dalla foschia, impedisce di percepire la realtà così com'è. Ogni particolare si confonde, trasmuta.

Il campanile si fa "cipresso", evocazione del cimitero e della "morte", che, costante, incombe sulle nostre sorti.

Proprio la torre è l'unico riferimento che consente di discernere due piani, "la terra e il cielo", che si presentano come un retaggio dell'Esistente.

Due piani ed una linea immaginaria, sformata, alterata dal punto di vista del fruitore dell'opera.

Nei versi immediatamente successivi compare la presenza dell'uomo, indefinita e vaga:

*«Ma tu che vai, ma tu rimani
vedrai la neve se ne andrà domani
rifioriranno le gioie passate*

col vento caldo di un'altra estate».

Appare evidente il senso di indecisione e di instabilità che rimanda alla precarietà che investe la natura stessa, insistendo sul carattere provvisorio e caduco delle cose.

L'allusione alla primavera così come il riferimento all'estate, oltre ad investire la sfera sensoriale, definiscono ognuna di queste stagioni come "una delle tante" che si rincorrono con lo stesso incedere con cui nell'uomo si alternano gioia e disperazione, ira e quiete, odio ed amore. La visione che De Andrè offre della vita è quella di un insieme composito di momenti, avviluppati ad una costante rappresentata da "chi" quella vita la vive.

Nella strofa successiva lo scenario si fa più cupo:

*«Anche la luce sembra morire
nell'ombra incerta di un divenire
dove anche l'alba diventa sera
e i volti sembrano teschi di cera».*

In un simile contesto, anche la luce, anzi "finanche" la luce "sembra" morire. Nulla dovrebbe essere più potente della luce che, per antonomasia, è forza o addirittura l'elemento che incarna Dio in persona. Ma l'uso del verbo "sembrare", lascia intendere che "la luce che sembra morire" è una proiezione introspettiva, che non ha alcunché di assoluto. Gli altri tre versi esprimono il continuo mutare ed il precario equilibrio della vita, concetti di cui la canzone è pervasa.

I versi seguenti ripropongono la visione della condizione umana colta come vacillante e passeggera:

*«Ma tu che vai, ma tu rimani
anche la neve morirà domani
l'amore ancora ci passerà vicino
nella stagione del biancospino».*

Rimane aperto uno spiraglio per una speranza di rinascita, che coincide metaforicamente, con il ritorno dell'estate (stagione del biancospino) e quindi dell'amore.

Ma prima che questa speranza possa concretizzarsi, dovrà passare l'*Inverno*:

*«La terra stanca sotto la neve
dorme il silenzio di un sonno greve
l'inverno raccoglie la sua fatica
di mille secoli, da un'alba antica».*

La metafora della natura torna evidente e De Andrè se ne serve per far coincidere, il letargo della terra "schiacciata" dalla neve, con il "letargo" dei sentimenti.

La strofa finale è un ammonimento:

*«Ma tu che stai, perché rimani?
Un altro inverno tornerà domani
cadrà altra neve a consolare i campi
cadrà altra neve sui camposanti».*

L'intreccio altalenante di sentimenti, emozioni, stati d'animo viene riproposto dal cantautore, al fine di chiarire che dopo "un'altra" estate arriverà sempre "un altro" inverno e con esso il dolore è l'inspiegabilità della vita.

Su questa tematica è interessante ed esaustivo quanto asserito da Roberto Vecchioni nelle sue lezioni su Fabrizio De Andrè:

«[...] In questa circolarità v'è tutto il pensiero pessimistico di Fabrizio nei riguardi delle costruzioni umane. Quel che appare non è, quello che non appare. Fine annunciata di un mondo dominato da forze invalicabili. La favola alza il messaggio e lo universalizza, ma il bersaglio è ancora nell'umanità e nei suoi spropositi [...]».⁷

L'umanità dunque viene raccontata come «la circolarità del dolore e del non senso di vivere»⁸ e De Andrè decide di “ambientare” questa visione della condizione umana, in contesto come quello della natura degli spazi aperti, sempre in balia dell'alternarsi delle stagioni, metafora “architettata” dal cantautore per far coincidere alla natura lo spirito umano, spesso in balia dei sentimenti.

⁷ ELENA VALDINI in collaborazione con la Fondazione Fabrizio De Andrè Onlus, *Volammo davvero, un dialogo ininterrotto*, Milano, Rizzoli, 2007.

⁸ ELENA VALDINI, *Ivi*, p.156



Figura 3: Visione suggestiva del cimitero di Spoon River.



Figura 4: Particolare del campanile all'ingresso del cimitero monumentale *Il conventino*.

2.3 L'elemento scenografico in "Bocca di rosa".

«La ragazza che mi ispirò
Bocca di rosa entrò in casa mia
un pomeriggio in cui
i miei parenti erano altrove.
Bocca di rosa è immortale,
perché non si mette contro
il suo destino. A lei interessa
la conquista. Non è una puttana,
è una che ama e si fa amare.
E sa che l'amore migliore è quello
che non ha futuro».
FABRIZIO DE ANDRÈ⁹

Bocca di rosa forse la più celebre, assieme a *La canzone di Marinella*, fra le opere del cantautore genovese, appartiene all'album *Volume 1* del 1967, periodo in cui la vena di cantastorie di Fabrizio De Andrè era evidentemente all'apice.

«*La chiamavano Bocca di rosa*»

Il celeberrimo *incipit* della canzone presenta tre caratteristiche peculiari. Innanzitutto l'utilizzo del tempo imperfetto, che dà l'indicazione di un avvenimento passato, ma i cui effetti (o almeno i ricordi) persistono nella memoria collettiva. L'imperfetto, inoltre, conferisce alla vicenda una sorta di aurea mitica-simbolica, essendo quello il tempo proprio delle favole, delle fiabe popolari e dei grandi racconti mitologici.

⁹ AUTORI VARI, *Fabrizio De Andrè la mostra*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale, 2008.

Un altro indizio di tale alone mitico-simbolico è dato dall'epiteto conferito alla protagonista dagli altri personaggi, senza che si sappia mai di lei il vero nome.

Bocca di rosa è un grande affresco corale ed i primi due termini sembrano indicare la contrapposizione tra lei (tramite il pronome “la”) e gli altri (grazie al verbo “chiamavano”).

«metteva l'amore metteva l'amore»

Bocca di rosa entra in scena prima tramite le parole degli altri (“la chiamavano”), quindi tramite i suoi gesti (“metteva l'amore metteva l'amore”). Loro parlano di lei, lei agisce (anche) per loro.

*«La chiamavano Bocca di rosa
metteva l'amore sopra ogni cosa»*

La ripresa anaforica conferisce ancora una volta una valenza popolare al racconto. Ciò determina una nuova sfumatura di significato a quel “*metteva l'amore*”: Bocca di rosa, infatti, mette amore in quello che fa e trasforma in amore ogni cosa con cui entra in contatto.

*«Appena scesa dalla stazione
del paesino di Sant' Ilario
tutti si accorsero con uno sguardo
che non si trattava di un missionario»*

In *Bocca di rosa* De Andrè si trasforma in straordinario osservatore degli sguardi, dei gesti e delle parole degli altri.

Come un abile regista, egli fa una carrellata sui volti degli abitanti del tranquillo paese. L'arrivo di Bocca di rosa è avvertito da tutti

immediatamente come un avvenimento capace di turbare il quieto trantran quotidiano. Sembra quasi di vedere gli sguardi imbarazzati degli uomini, prima fissi su di lei, poi volti a incrociare quello delle altre e degli uomini. Da notare l'utilizzo del diminutivo "paesino" che a prima vista potrebbe apparire una semplice esigenza metrica, ma in realtà serve a sottolineare il fatto che Bocca di rosa è giunta in una comunità chiusa, dove tutti si conoscono e sanno tutto di tutti.

Come notato giustamente da Ezio Alberione:

«Lo scenario ambientale della canzone di De André è il borgo, la città vecchia, l'imprecisato altrove di una realtà ancestrale e a tratti fiabesca che talvolta può assumere contorni topografici precisi. Spesso lo spazio urbano e/o naturale si limita a essere fondale scenografico dell'azione, ma talvolta mostra le caratteristiche del luogo chiuso dove domina il pettegolezzo, l'invidia, il pregiudizio, dove si è costretti a recitare per non correre il rischio di essere emarginati»¹⁰.

La bellezza di Bocca di rosa è solo evocata, suggerita dallo scatenamento dei sensi degli uomini. Se Bocca di rosa è di tutti (e perciò di nessuno) tutti la possono, la devono immaginare come meglio credono: tutti hanno la loro *Bocca di rosa*. A ben vedere, quello di non descrivere fisicamente i personaggi è un tratto peculiare del primo De André. Se il paesaggio è uno sfondo immaginifico è spesso mitico in cui far agire i personaggi, questi ultimi sono, in

¹⁰ ANDREA PODESTÀ, *Bocca di rosa, scese dal treno a Sant'Ilario e fu la rivoluzione*, Arezzo, Editrice Zona, 2009.

qualche modo, raffigurati come sfondo in cui far emergere le loro pulsioni, le loro emozioni, la loro psiche. Infine è bellissima la litote “che non si trattava di un missionario” (non si sa se per il suo portamento, per il suo abito o per il suo sguardo) con cui i paesani battezzano la nuova venuta.

*«C'è chi l'amore lo fa per noia
chi se lo sceglie per professione
Bocca di rosa né l'uno né l'altro
lei lo faceva per passione»*

Un'espressione apodittica, che non ammette repliche: con una sorta di stacco e scarto cronologico, De Andrè salta volutamente dei passaggi temporali per spiegarci perché Bocca di rosa non è un missionario.

*«Ma la passione spesso conduce
a soddisfare le proprie voglie
senza indagare se il concupito
ha il cuore libero oppure ha moglie»*

In questo caso si ripropone una nuova frase apodittica che sottintende nuovamente il comportamento della protagonista. Bocca di rosa fa l'amore per passione, non certo per brama di denaro o peggio per noia, come forse sono ridotti a fare gli sposi del bigotto matrimonio piccolo borghese e contadino del paesino.

*«E fu così che da un giorno all'altro
Bocca di rosa si tirò addosso
l'ira funesta delle cagnette
a cui aveva sottratto l'osso»*

L'apparente ordine scenico e scenografico del paesino è spazzato e spezzato: Bocca di rosa lo sovrverte con straordinario rovesciamento

ironico, la rabbia delle mogli tradite viene definita omericamente “ira funesta”. Di grande efficacia anche la metafora “cagnette” che di rimando conduce a quella successiva “osso”.

*«Ma le comari di un paesino
non brillano certo in iniziativa
le contromisure fino a quel punto
si limitavano all'invettiva*

*Si sa che la gente da buoni consigli
sentendosi come Gesù nel Tempio
si sa che la gente da buoni consigli
se non può più dare cattivo esempio»*

Ancora due strofe sentenziose; la prima introduce la forte e insanabile contrapposizione tra le comari e la nuova venuta; la seconda che serve ad introdurre un nuovo personaggio.

*«Così una vecchia mai stata moglie
senza mai figli senza più voglie
si prese la briga e di certo il gusto
di dare a tutte il consiglio giusto*

*E rivolgendosi alle cornute
le apostrofò con parole argute:
“il furto d'amore sarà punito-disse-
dall'ordine costituito” »*

Ecco entrare in scena la vera deuteragonista: la classica zitella inacidita dall'assenza di amore. Questa si configura come vero contraltare di Bocca di rosa: quanto lei mette amore in ciò che fa, tanto la vecchia pone zizzania e odio. Sarà lei che come consigliera infuocherà le comari e farà fare loro il salto di qualità: dall'insulto alla vera e propria denuncia. La si potrebbe definire una specie di *Yago* di matrice deandreiana.

«E quelle andarono dal commissario

*e dissero senza parafrasare:
“Quella schifosa ha già troppi clienti
più di un consorzio alimentare” »*

Un'altra bellissima scena corale. Il cantautore genovese pone l'accento sui vari personaggi rendendoli scenograficamente verosimili attraverso un'alternanza di termini alti e basso colloquiali.

*«Ed arrivarono quattro gendarmi
con i pennacchi con i pennacchi
ed arrivarono quattro gendarmi
con i pennacchi e con le armi*

*Spesso gli sbirri e i carabinieri
al proprio dovere vengono meno
ma non quando sono in alta uniforme
e l'accompagnarono al primo treno »*

Ecco entrare in azione, “gli scagnozzi del potere” descritti nel loro abbigliamento d'alta uniforme con enorme peculiarità (“con i pennacchi”, “con le armi”, “in alta uniforme”). La strofa seguente è quella contestata dall'Arma e successivamente autocensurata da De Andrè. Nonostante ciò l'accezione negativa nei confronti dei “gendarmi” è evidente quando l'autore lascia supporre che questi, tolta la divisa, beneficino a loro volta dei favori di Bocca di rosa.

*«Alla stazione c'erano tutti
dal commissario al sagrestano
alla stazione c'erano tutti
con gli occhi rossi e il cappello in mano*

*A salutare chi per un poco
senza pretese, senza pretese,
a salutare chi per un poco
portò l'amore nel paese »*

La scena ritorna alla stazione dove tutti gli uomini del paesino salutano commossi colei che aveva restituito loro l'amore senza

chiedere nulla in cambio. Questa processione finale di uomini si contrappone concettualmente con quella delle donne al commissariato: i primi sono costretti, a malincuore, a dire addio a Bocca di rosa; le donne invece sono state indotte a comportarsi come hanno fatto.

*«C'era un cartello giallo
con una scritta nera
diceva: "Addio Bocca di rosa
con te se ne parte la primavera"»*

*Ma una notizia un po' originale
non ha bisogno di alcun giornale
come una freccia dall'arco scocca
vola veloce di bocca in bocca
e alla stazione successiva
molta più gente di quando partiva
chi manda un bacio, chi getta un fiore
chi si prenota per due ore»*

Mentre il "comitato di saluto" ha preparato tanto di striscione di commiato, in una sorta di *climax* ascendente, gli uomini che giungono a salutare Bocca di rosa si moltiplicano. Da questo momento la vicenda, sembra assumere un ritmo vorticoso. Efficace l'immagine della notizia che, passando di bocca in bocca, si amplifica e per similitudine viene accostata ad una freccia inarrestabile. E quindi alla stazione successiva (forse Genova-Nervi), in un finale tutto felliniano, si trasforma quella che sembrava la sconfitta di Bocca di rosa nel suo trionfo.

*«Persino il parroco che non disprezza
tra un miserere e un'estrema unzione
il bene effimero della bellezza
la vuole accanto in processione»*

*E con la Vergine in prima fila
e Bocca di rosa poco lontano
si porta a spasso per il paese
l'amore sacro e l'amor profano»*

Alla fine dunque assistiamo all'elevazione di Bocca di rosa ad emblema dell' "amor profano" da portare in processione accanto alla Madonna, quasi come novella Maria Maddalena. E così la canzone che era iniziata *coram populo*, non può che terminare coralmente con questa processione gioiosa e caciaronna.



Figura 5: Bocca di rosa, Luigi Rossetto.

2.4 L'elemento scenografico in "Don Raffaè".

«Sono cresciuto con i film
neorealisti di De Sica e le
commedie di Eduardo, con
un grande amore per la canzone
napoletana, forse il primo
esempio in Italia di
poesia in forma di canzone.»
FABRIZIO DE ANDRÈ¹¹

Don Raffaè fa parte dell'album *Le nuvole* del 1990.

Questo, partorito dopo sei anni dall'album *Creuza de mă*, è un mosaico in cui si incontrano stili diversi: il melologo, lo jodel, l'Ottocento viennese, l'invettiva aspra, il madrigale e l'opera buffa napoletana. Occorre, per un'analisi accurata della canzone, fare un rimando al titolo del disco: *Le nuvole*, intese non come fenomeno atmosferico, ma traendo spunto da Aristofane, come allegoria del potere che toglie, metaforicamente, la luce del sole e getta ombra sulla libertà e sulla dignità di ogni singolo individuo. L'album è un viaggio tra le vittime del potere, dell'arroganza, del malaffare e della politica.

Don Raffaè è un tassello del suddetto mosaico che si presenta sottoforma di opera buffa, un vero e proprio affresco satirico.

La canzone trae ispirazione da *Gli alunni del sole* di Marotta e da un intervento del politico Giovanni Spadolini che, all'indomani di

¹¹ GUIDO HARARI, *Fabrizio De Andrè, una goccia di splendore*, Milano, Rizzoli, 2008.

un'ennesima strage mafiosa a Palermo, pronunciò la frase: “Sono costernato e indignato, m'impegno...” che poi trovò collocazione all'interno del testo sottoforma di verso.

Il ritmo del brano è di tarantella, il testo è in un napoletano maccheronico simile a quello che gli umili adoperano quando tentano di esprimersi in italiano.

*«Io mi chiamo Pasquale Cafiero
E son brigadiero del carcere oinè
Io mi chiamo Cafiero Pasquale,
sto a Poggio Reale dal cinquantatrè
e al centesimo catenaccio
alla sera mi sento uno straccio
per fortuna che al braccio speciale
c'è un uomo geniale che parla con me*

*Tutto il giorno con quattro infamoni,
briganti, papponi, cornuti e lacchè
Tutte l'ore co' 'sta fetenzia che sputa
minacce e s'a piglia co' me
Ma alla fine m'assetto papale,
mi sbottono e mi leggo 'o giornale
Mi consiglio con Don Raffaè
mi spiega che penso e bevimmo 'o caffè*

*A che bello 'o caffè, pure in carcere 'o sanno fa
co' a ricetta che a Cicirinella, compagno di cella
c'ha dato mamma »*

Di scena un “brigadiero” degli agenti di custodia del carcere di Poggio Reale ed un boss detenuto, ispirato alla figura di Raffaele Cutolo (il quale intrattenne con De Andrè un rapporto epistolare, arrivando ad inviargli persino una raccolta di sue poesie), che dalla sua cella continua a distribuire favori ed a tener corte.

Il “fondalino” che De Andrè escogita trasuda tutta la “napoletanità” del carcere partenopeo, dove non si rinuncia alla tradizionale tazza di caffè preparato ad arte, che sembra venir fuori da una commedia di Eduardo De Filippo. L’atteggiamento dello “sbirro”, che chiacchiera e si sfoga con il detenuto “sceltissimo e immenso”, racchiude tutto il pensiero “deandreiano” sulla questione della mafia: «Ho detto che la mafia finisce per diventare una specie di benefattrice, quando si trova a fornire al popolo, certamente per proprio tornaconto, quell’aiuto che lo Stato dovrebbe dare e non dà.»¹²

*«Prima pagina venti notizie,
ventuno ingiustizie e lo stato che fa
Si costerna, s’indigna, s’impegna
poi getta la spugna con gran dignità
Mi scervello e mi asciugo la fonte,
per fortuna c’è chi mi risponde
A quell’uomo sceltissimo e immenso,
io chiedo consenso a Don Raffaè*

*Un galantuomo che tiene sei figli
ha chiesto una casa e ci danno consigli
Mentre ‘o assessore che Dio lo perdoni
‘ndrento ‘a roulotte ci tiene i visoni
Voi vi basta una mossa, una voce,
c’a ‘sto cristo ci levano ‘a croce
Con rispetto s’è fatto le tre,
volite ‘a spremuta o volite ‘o caffè »*

Traspare da questi versi, la desolante situazione italiana dei primi anni ’90 che, come dice il cantautore, si sta “immafiosendo”.

¹² CESARE G. ROMANA, *Smisurate preghiere*, Roma, Arcana Edizioni, 2009.

Pasquale Cafiero espone al boss il problema d'un padre di sei figli, cui un terremoto ha distrutto la casa, figura posta in antitesi a quella dell'assessore che "ndrento 'a roulotte ci tiene i visoni".

A *Don Raffaè* basterebbe "una mossa, una voce" per alleviare le pene del povero cristo. Anche la storia del padre di sei figli, pare essere presa da uno dei racconti del "popolo vascio" di Napoli, più volte raccontate a teatro dai De Filippo.

*«Qui ci sta l'inflazione, la svalutazione
e la borsa ce l'ha chi ce l'ha
Io non tengo compedio che chillo stipendio
e un ambo se sogno 'a papà
Aggiungete mia figlia Innocenza,
co' marito non tiene pazienza
Non chiedo la grazie pe' me,
vi faccio la barba o la fate da se'»*

*Voi tenete un cappotto cammello
che al maxiprocesso eravate 'o chiu' bello
Un vestiti gessato marrone,
così c'è sembrato alla televisione
Pe' 'ste nozze vi prego eccellenza
mi prestasse per fare presenza
Io già tengo le scarpe e 'o gilet,
gradite 'o campari o volite 'o caffè»*

*Qui non c'è più decoro, le carceri d'oro
ma chi le ha mai viste chissà
Chiste so fatiscienti, pè chisto i fetenti
Se tengono l'immunità
Don Raffaè voi politicamente ve lo giuro
sarebbe 'no santo
Ma ca dinto voi state a pagà e fora chiss'atre
se stanno a spassà»*

*A proposito tengo 'no frate che da quindici anni
sta disoccupato
Chill'ha fatto quaranta concorsi, novanta domande
e duecento ricorsi
Voi che date conforto e lavoro,
eminenza vi bacio e v'imploro
Chillo duorme co' mamma e co' me
che crema d'Arabia ch'è chisto caffè»*

Nelle ultime quattro strofe, De André porta avanti il tema socio-politico della canzone, arricchendolo con peculiarità di particolari descrittivi, specie dove il “brigadiero” elenca una serie di richieste al boss che tutto può. Nella prima delle quattro suddette strofe finali, vi è l’introduzione del tema della superstizione tipica della cultura partenopea che si affida ai sogni e al gioco del lotto per superare le avversità della vita.

Di seguito, Pasquale Cafiero chiede a Don Raffaè il prestito del suo cappotto “cammello” e del suo vestito “gessato marrone”, per presenziare alle nozze della figlia.

I due indumenti sono descritti con l’attenzione al particolare tipica del costumista teatrale, ma il prestito in sé richiama, in chiave comica, ai “favori” che si è costretti a chiedere alle organizzazioni mafiose, laddove le istituzioni latitano.

Di seguito, il cantautore genovese offre all’ascoltatore una visione puntuale e realistica delle condizioni pietose in cui versano le carceri, trovando in essa la motivazione per cui gli uomini di politica “si tengono l’immunità”.

Infine arriva l’ultima richiesta, quella più disperata ed allarmante, di un posto di lavoro per il fratello del secondino il quale, disoccupato,

ha già tentato “quaranta concorsi, novanta domande e duecento ricorsi” senza successo.

Il siparietto farsesco si conclude con l’elogio al caffè napoletano, battezzato con l’epiteto “crema d’Arabia”.

Il microcosmo del carcere partenopeo, raccontato con i particolari scenografici tipici della tradizione drammaturgica napoletana, serve a De Andrè per raccontare l’Italia intera di quegli anni, non poi così diversa da quella attuale intrisa di ipocrisia e criminalità, che trovano la loro espressione più concreta nel “palazzo del potere”.

«Sono stato bacchettato da alcuni politici, anche di Sinistra: credevano che io avessi fatto l’apologia della mafia. Invece avevo inteso semplicemente accusare lo Stato, perché è nelle sue inadempienze che la mafia trova il più efficace concime. Lo stesso concetto, d’altronde, l’avevo espresso in *Don Raffaè*, ma nessuno era insorto: si vede che le canzoni hanno capacità seduttive che distolgono gli ascoltatori dal percepirne i contenuti, specie se scomodi. Anche per questo siamo soliti dire che le canzoni non cambiano il mondo.»

FABRIZIO DE ANDRÈ¹³

¹³ CESARE G. ROMANA, *Ivi*, p.196.



Figura 6:Rappresentazione fumettistica di *Don Raffaè* di Remo.



Figura 7:Ritratto ispirato a *Don Raffaè*.

Capitolo terzo

3. L'elemento architettonico nelle canzoni di Fabrizio De Andrè.

Così come l'analisi scenografica delle canzoni dimostra quanto De Andrè operasse delle scelte precise che, per mezzo della funzione paradigmatica della parola, evocassero immagini verosimili e suggestive, così ad un'analisi a carattere architettonico rispondono altrettante scelte operate sfruttando le potenzialità descrittive proprie del linguaggio poetico.

Tali scelte d'ambientazione partono dal bagaglio geografico-culturale proprio del cantautore: si susseguono, quindi, precisi riferimenti a Genova, alla Sardegna, a Rimini così come alle terre degli indiani d'America ed ai Paesi del bacino del Mediterraneo.

Questi luoghi rimangono però suscettibili di essere trasfigurati dagli "ascoltatori" in località più vicine al proprio bagaglio conoscitivo: il porto di Genova è facilmente accostabile, a quello di Napoli o ancora a quello di Taranto.

Inoltre, simbolicamente, a nutrire il concetto di "architettura" della canzone, intervengono i costrutti musicali che, con il linguaggio ed i simboli propri di una partitura (note, pause, estensioni del suono),

tendono al concetto di “armonia” verso cui, attraverso percorsi diversi, si muovono i particolari dell’architettura (colonne, archi, frontoni) che giustapposti mirano all’equilibrio dell’ambiente.

3.1 L'elemento architettonico in “La città vecchia”.

«A me pare che Genova
abbia la faccia di tutti
i poveri diavoli che ho
conosciuto nei suoi carruggi,
gli esclusi che avrei ritrovato
in Sardegna ma che ho
conosciuto per la
prima volta nelle riserve
della città vecchia, i senzadio
per i quali chissà che Dio non
abbia un piccolo ghetto ben
protetto, nel suo paradiso, sempre
pronto ad accoglierli.»
FABRIZIO DE ANDRÈ¹⁴

La città vecchia è il più emblematico affresco scenografico-architettonico che De Andrè “dipinse” ispirandosi alla “sua” Genova già nel 1966, includendola nell’album *Tutto Fabrizio De Andrè*.

Genova, dunque, quella multirazziale e diseredata dei *caröggi*, dei vicoli malfamati: la città che il liceale Fabrizio De Andrè frequentava e amava.

*«Nei quartieri dove il sole del
buon Dio non dà i suoi raggi,
ha già troppi impegni per scaldar
la gente d'altri paraggi,*

*una bimba canta la canzone antica
della donnaccia
quel che ancor non sai tu lo imparerai
solo qui tra le mie braccia.*

*E se alla sua età le difetterà la competenza
presto affinerà le capacità con l'esperienza.
Dove sono andati i tempi di una volta,
per Giunone
quando ci voleva per fare il mestiere*

¹⁴ PAOLO GHEZZI, *Il Vangelo secondo De Andrè*, Milano, Ancora Editrice, 2006.

anche un po' di vocazione?»

Il cantautore trae libero spunto dalla poesia di Umberto Saba *La città vecchia*, per raccontare la vita che corre e si rincorre negli intricati vicoli dell'angiporto genovese, da cui «si risale fino al trionfo rinascimentale di via Garibaldi e da lì al bar Palestro che fu il primo pianobar di Genova a pochi passi dal Teatro Stabile». ¹⁵

In questa collocazione architettonica, De André non perde occasione di celebrare il *modus vivendi* dei suoi personaggi, come sempre i più “depravati”: dalle prostitute agli extracomunitari, dagli uomini di malaffare agli ubriaconi.

*«Una gamba qua, una gamba là, gonfi di vino
quattro pensionati mezzo avvelenati al tavolino.
Li troverai là, col tempo che fa estate e inverno,
a stratraccannare, a stramaledir
le donne, il tempo ed il governo.*

*Loro cercan là, la felicità dentro a un bicchiere
per dimenticare d'esser stati presi per il sedere.
Ci sarà allegria anche in agonia col vino forte,
porteran sul viso l'ombra d'un sorriso
tra le braccia della morte. »*

E' facile intuire l'universalità dell'immagine che De André consegna all'ascoltatore: ogni città vecchia, ogni paesino ha il suo bar dove i “vecchi” si ritrovano per lenire l'amarezza della vita.

Questo carattere prettamente mediterraneo di vivere la vita, individuabile nel centro storico di Genova e di ogni altra realtà urbana,

¹⁵ CESARE G. ROMANA, *Smisurate preghiere*, Roma, Arcana Edizioni, 2009.

raccoglie i “sospiri” di una popolazione che non nasconde la fatica di vivere, che si muove spesso nei margini della società.

*«Vecchio professore cosa stai cercando
in quel portone
forse quella che sola ti può dare una lezione.
Quella che di giorno chiami con disprezzo
pubblica moglie,
quella che di notte stabilisce il prezzo alle tue voglie.*

*Tu la cercherai, tu la invocherai più d'una notte,
ti alzerai disfatto rimandando tutto al ventisette.
Quando incasserai, dilapiderai mezza pensione,
diecimila lire per sentirti dire: micio bello e bamboccione».*

Tra i diseredati, le prostitute e i criminali, entra in scena il personaggio che incarna l'ipocrisia: il vecchio professore è il solo personaggio della città vecchia che segue un copione diverso, quello dell'apparire. E' lui l'unico condannato tra tutti i personaggi raccontati, perché è colpevole del male di cui i rappresentanti dei ceti bassi raramente si macchiano: l'ipocrisia.

Il “vecchio professore” appartenente alla borghesia cittadina, appare come un “povero sgangherato filisteo”, che varca il portone dove cercare una “saziatrice di voglie” per cui dilapidare la pensione.

*«Se ti inoltrerai lungo le calate dei vecchi moli
in quell'aria spessa carica di sale, gonfia di odori,
li ci troverai i ladri, gli assassini e il tipo strano,
quello che ha venduto per tremila lire
sua madre a un nano.*

*Se tu penserai e giudicherai da buon borghese
li condannerai a cinquemila anni più le spese.
Ma se capirai, se li cercherai fino in fondo
Se non sono gigli son pur sempre figli,
vittime di questo mondo.»*

Dietro le architetture della città vecchia, il poeta scopre il motore di tutto: il porto.

Le ultime strofe segnano il trionfo, sia concettuale, sia descrittivo di tutta l'opera: il cantautore si rivolge direttamente all'ascoltatore invitandolo a scendere nei luoghi architettonici delle "calate dei vecchi moli", regalando un'anticipazione di ciò che in quei luoghi si può incontrare. Innanzitutto l'odore del salmastro e di tutto il "refrescume" del pesce marcio; e poi il trittico pittoresco costituito dal ladro, dall'assassino e dal singolarissimo "tipo strano".

L'invito diventa ammonizione, quando De Andrè spinge chiunque ascolti i suoi versi a non condannare da "borghesuccio benpensante" quei figli, che "se non sono gigli", sono comunque vittime di una società amorale.

Uno sguardo finale di non giudizio morale, un gesto in fine di estrema benevolenza per la vita.

Questa "commedia d'ambiente" viene raccontata su una musica agile, costruita con semplicità, come gustoso e vivace sostegno a uno dei testi più celebri della produzione del cantautore.

Genova assurge a divenire metafora del viaggio, "dell'andare e del tornare", simbolo del moto ondoso che costantemente si ripropone tra le braccia del porto.

«Genova per me è come una madre. E' dove ho imparato a vivere.[...]

Genova è sempre stata un crogiolo di civiltà fin dal Mediterraneo, vorrei dire come Sarajevo. Già cinque secoli fa nessuno faceva caso se qualcuno portava il turbante. Genova è nata e cresciuta nel rispetto delle diverse religioni. Non c'è mai stato un ghetto. La Chiesa qui ha avuto poco potere, e anche l'Inquisizione. A Palazzo Ducale non è mai esistita una sala della tortura. Non credo che fosse tanto una vocazione illuministica, quanto la necessità di aprirsi a tutti per interessi commerciali.»

FABRIZIO DE ANDRÈ¹⁶

¹⁶ GUIDO HARARI, *Fabrizio De Andrè una goccia di splendore*, Milano, Rizzoli Editore, 2008.



Figura 8 : Veduta notturna della città vecchia, Genova.



Figura 9 : Città vecchia e porto di Genova.



Figura 10 : Pescatore al porto,Genova.



Figura 11: Veduta notturna del porto di Genova.

3.2 L'elemento architettonico in "Via del Campo".

«Passavo spesso da Via del Campo,
la strada dei travestiti.
Una volta salii in camera con
un cero Giuseppe che si
faceva chiamare Josephine
e mi apparve come una
bellissima ragazza bionda... »
FABRIZIO DE ANDRÈ¹⁷

Via del Campo fa parte dell'album *Volume 1* del 1967.

L'ispirazione per questa lirica parte direttamente dall'esperienza diretta del giovanissimo Fabrizio De Andrè, che nell'ormai celeberrimo vicolo, consumò la sua esperienza sessuale più spiazzante e ambigua.

Da questo episodio nasce, di conseguenza, tutto il lirismo di *Via del Campo*, la strada dell'angiporto genovese che ancora oggi custodisce quel balcone tanto amato dal cantautore, nonché il negozio di dischi che tra i cimeli, espone in vetrina anche la prima chitarra dell'artista, conquistata a caro prezzo dai suoi vecchi amici, ad un'asta di beneficenza.

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

Via del Campo c'è una bambina

¹⁷ PAOLO GHEZZI, *Il Vangelo secondo De Andrè*, Milano, Ancora Editore, 2006.

*con le labbra color rugiada
gli occhi grigi come la strada
nascon fiori dove cammina. »*

Graziosa e bambina assieme a puttana nella strofa successiva, sono i tre appellativi che De Andrè assegna alla protagonista della sua canzone, all'abitante di Via del Campo che "vende a tutti la stessa rosa". Può sembrare uno squallido proscenio, per una vita miserabile, ma il poeta sa vedere il lato nascosto, rovescio delle cose, per cui la bambina ha "gli occhi grigi come la strada", ma "nascon fiori dove cammina".

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

*E ti sembra di andare lontano
lei ti guarda con un sorriso
non credevi che il paradiso
fosse solo lì al primo piano. »*

Il poeta consegna in queste due strofe, l'illusione di poter avere un attimo di paradiso, solo prendendo per mano quella prostituta sorridente, che sa dal canto suo risvegliare tutta la poeticità propria delle cose semplici, così come dei piaceri per antonomasia proibiti.

Ed allora, passeggiare per Via del Campo, offrirà le stesse possibili occasioni di un amore facile e fuggitivo che è possibile trovare per i Quartieri Spagnoli a Napoli o sul lungomare di Taranto.

*«Via del Campo ci va un illuso
a pregarla di maritare
a vederla salir le scale
fino a quando il balcone è chiuso.*

*Ama e ridi se amor risponde
piangi forte se non ti sente
dai diamanti non nasce niente
dal letame nascono i fior»*

La conclusione è un appello a credere nell'energia dell'amore e a non fermarsi alle apparenze.

Via del Campo è dunque il luogo reale che si trasforma in “luogo dell'anima” di un'educazione sentimentale che da forma e corpo a fantasie proibite, rendendole non solo plausibili, ma anche desiderabili. Diviene invidiabile chi ha quel mondo può accedere, chi può incontrare la “graziosa” e comprare quella “rosa”, chi sa riconoscere accanto alla spazzatura accumulata lungo i marciapiedi, intrisi di cattivo odore di orina, la bellezza propria di vite innocenti e indisciplinatamente vogliose.

Non si tratta solo di una pagina di amara poesia, ma soprattutto del ritratto emblematico di una condizione umana, la dimostrazione di quanto possa essere disagiata il mestiere di vivere.

In questa cornice architettonica vivono i personaggi di De Andrè e si consuma la loro attesa, che ha già in sé i germi del proprio nulla.

Così la “graziosa” di Via del Campo è cosciente del fatto che non potrà mai offrire altro che un paradiso provvisorio e tutto sommato l’inutile incantesimo di un quarto d’ora.

Oggi Via del Campo, appare con lo stesso “carattere” d’un tempo mediato però dalle nuove “vesti” che la ristrutturazione ad opera dell’azienda Boero le ha consegnato: si tratta di effetti mutuati dal mondo della scenografia e della moda, di stili rustici ottenuti con effetti di seta e perla e da stucchi da stendere a spatola.

L’architettura musicale della canzone, invece, risale ad un inciso del Quattrocento, rispolverato e riadattato da Dario Fo ed Enzo Jannacci:

«Fabrizio un giorno mi chiamò e mi chiese
se non mi spiaceva che lui ricantasse il
pezzo *La mia morosa la va alla fonte*.
Dissi che per me era un onore. Pensavo
che eseguisse anche le parole. Invece le
buttò e nacque *Via del Campo*..»

DARIO FO¹⁸

¹⁸ ELENA VALDINI in collaborazione con la Fondazione Fabrizio De Andrè Onlus, *Volammo davvero, un dialogo ininterrotto*, Milano, Rizzoli, 2007.



Figura 12: Particolare di Via del Campo, targa commemorativa, Genova.



Figura 13: Via del Campo, Genova.

3.3 L'elemento architettonico in “Creuza de mă”.

«Il mare separa e unisce popoli e continenti. Nel momento che separa, stimola la fantasia, il sogno; nel momento che unisce nel momento della intrapresa del viaggio, mette in rapporto costante con la realtà.»
FABRIZIO DE ANDRÈ¹⁹

Ci vollero sei anni di lavoro e addirittura venti di “gestazione” perché, nel 1984, De Andrè assieme a Mauro Pagani, concepisse l’album di cui *Creuza de mă* è il brano manifesto, oltre che portatore del titolo di tutta l’opera.

Il cantautore riprese la metafora del viaggio, già intrinsecamente accennata in altri testi, partendo dalla figura epica di Ulisse, che solcò il Mediterraneo alla ricerca della sua Itaca.

De Andrè stesso fu una sorta di Ulisse, ma piuttosto viaggiatore sedentario, illuminato da una sete di conoscenza e da un’immaginazione straordinarie.

Più volte definito come “l’ultimo trovatore”²⁰, nato a Genova, ma con lo sguardo verso la Provenza, fu l’erede di una tradizione che affondava le proprie radici anche nella cultura araba, passata in Europa dalla Spagna.

¹⁹ ROBERTO IOVINO, *Fabrizio De Andrè l’ultimo trovatore*, Genova, Fratelli Frilli Editori, 2009.

²⁰ ROBERTO IOVINO, *Ivi*, p. 127.

Per un genovese come De Andrè, guardare l'orizzonte del mare è normale. La storia della Repubblica si è sviluppata sulle onde del Mediterraneo, nei commerci con le varie sponde dell'antico mare sul quale si sono evolute le più grandi civiltà: da quella egizia a quella greca, da quella romana a quella cartaginese; fino ad arrivare alle repubbliche marinare Genova, Venezia, Pisa ed Amalfi.

L'arazzo di quelle antiche memorie, intriso di reminescenze musicali arabe, che dalle coste tunisine e algerine irradiano l'Italia intera, di profumi forti e di affascinanti e misteriose parlate, viene tessuto dal poeta ligure, con i versi e le note di *Creuza de mä*.

*Umbre de muri, muri de mainè
dunde ne vegni, duve l'è ch'a né:
de'n scitu duve a luna se mostra nua
e nuette n'a' puntou u cultellu a gua;
e a munta l'aze ou gh'è restou Diu,
ou Diau l'è in çe è ou se gh'è faetu ou niù;
ne sciurtimmu da ou ma pe sciugà e osse da
ou Drìa,
a funtana d'i cumbi 'nta ca de pria.*

E andae, andae, anda ayo.

*E 'nt'a ca de pria chi ghe saia, int'a ca du Drìa
che ou nu l'è mainà:
gente de Lugan, facce da mandilla,
qui che du luassu preferiscia l'a;
figge de famiglia udu de bun
che ti peu ammiare senza ou gundun.*

*E a 'ste panse veue cose che daia,
cose da beive, cose da mangia?
Frittua de pigneu giancu de Purtufin,
cervelle de bae 'nt'u meximu vin,
lasagne da fiddia ai quattru tucchi,
paciugu in aegruduse de levre de cuppi.*

*E 'nt' a barca du vin ghe naveghiemu
'nsc'i scheuggi,
emigranti du rie cu' i ctoi nt'i euggi.*

*Ombre di facce, facce di marinai
da dove venite dov'è che andate
da un posto dove la luna si mostra nuda
e la notte ci ha puntato il coltello alla gola
e a montare l'asino c'è rimasto Dio
il Diavolo è in cielo e ci si è fatto il nido
usciamo dal mare per asciugare le ossa
dell'Andrea
alla fontana dei colombi nella casa
di pietra*

*E nella casa di pietra chi ci sarà nella casa
dell'Andrea che non è un marinaio
gente di Lugano, facce da tagliaborse
quelli che della spigola preferiscono l'ala
ragazze di famiglia, odore di buono
che puoi guardarle senza preservativo*

*E a queste panse vuote cosa gli darà
Cose da bere, cose da mangiare
frittura di pesciolini, bianco di Portofino
cervelli di agnello nello stesso vino
lasagne da tagliare ai quattro sughi,
pasticcio in agrodolce di lepre di tegole*

*E nella barca del vino navigheremo
sugli scogli, emigranti
della risata con i chiodi negli occhi.*

*Finchè u matin crescia da pueilu recheugge
fre di ganeuffeni e de figge.
Bacan d'a corda marsa d'aegua e de sa
ch'a ne liga e a ne porta 'nte 'na creuza de ma.*

*Finchè il mattino crescerà da poterlo
raccogliere, fratello dei garofani e delle
ragazze. Padrone della corda marcia
d'acqua e di sale, che ci lega e ci porta
in una mulattiera di mare.*

L'introduzione è affidata ad una monodia di gaida, cornamusa macedone di voce asprigna. Il prologo è lento e volatile: un frusciare dell'animo, una brezza di flutti. Comincia il viaggio all'indietro della gente di mare, "ombre di facce, facce di marinai", tra l'azzurro del Mediterraneo e la terra olivastra degli avi. Vengono da lontano, dove "la luna si mostra nuda" e il mare capovolge le percezioni: "a montare l'asino è rimasto Dio, e il diavolo in cielo ci si è fatto il nido", la via ha la fluida piatezza delle onde. Vanno ad asciugarsi le ossa alla taverna del Dria, tra i tagliaborse e le ragazze di casa, che "puoi guardarle senza preservativo" e la pelle odora di buono.

Ritrovata la terra ferma, i viandanti del mare ricordano i loro viaggi. Il tragitto sarà di luoghi e memorie, di storie e di Storia: com'è nell'indole erratica di chi ha per strada la schiuma e per città gli oceani. Come il viaggio di Ulisse, questo avrà i suoni del Mare Nostro, i suoi ritmi danzanti e liquidi, i suoi strumenti risputati dalla notte dei tempi. Lo scenario di De Andrè e Pagani è un mappamondo dell'anima, l'avamposto d'una possibile musica planetaria.

Anche la lingua di Genova, quel dialetto ostico, ricreato dal cantautore con grafia impropria, ricco di parole desuete, segreto agli stessi liguri, si svela esperanto dell'anima, poesia di cadenze e di echi, musica di musica. Arrancano dunque i marinai, sul sentiero di ciottoli e mattoni, la *creuza* che scala la collina ed è assai meno di una mulattiera, come vorrebbe una sghemba traduzione d'un lemma intraducibile: è piuttosto una passerella del cuore, una strettoia della memoria.

Il ritmo è di strada, scandisce il controcanto tenue delle chitarre, increspa l'onda fluente del synthclavier. Arrancano i marinai verso l'osteria, li aspettano gli aromi saltuari concessi ai viandanti in sosta: la frittura di bianchetti, e il bianco di Portofino, le cervella d'agnello e la lepre in agrodolce. E una barca di vino per navigare in terraferma, "emigranti della risata finchè il mattino crescerà da poterlo raccogliere, fratello dei garofani e delle ragazze".

Il sodalizio artistico De Andrè-Pagani "architetta", dunque, una struttura musicale che si nutre non solo della musica stessa, ma dell'oculata e mirata scelta dei fonemi cantati del genovese arcaico che, con i suoi dittonghi e iati, la sua ricchezza di sostantivi e aggettivi tronchi, possono essere "allungati o accorciati quasi come un grido di un gabbiano"²¹

²¹ ROBERTO IOVINO, *Ivi*, p.132.

«Ho usato la lingua del mare, un esperanto commerciale con molte radici arabe ed occitane, che un tempo tutti dal Bosforo a Gibilterra, capivano. Le parole hanno il ritmo della voga, del marinaio che tira le reti e spinge sui remi. Ho voluto raccontare Genova che commerciava con i Saraceni, che trasportava i crociati in Terrasanta senza smettere di fare traffici con gli infedeli. »²²

Tutto ciò fa di *Creuza de mä* un *unicum* assolutamente irripetibile e dà alla lingua genovese, un'opera d'arte in campo musicale e poetico che rimanda, nel settore del teatro di prosa, a quel geniale e straordinario artista che fu Gilberto Govi.

Infine, tra i raccordi dell'architettura musicale di cui tutto l'album è pervaso, il più felice appare essere proprio quello posto alla fine di questo brano, che mescola le note finali con il vociare pittoresco d'un mercato del pesce.

²² GUIDO HARARI, *Fabrizio De Andrè una goccia di splendore*, Milano, Rizzoli Editore, 2008.



Figura 14: Mulattiera di mare, Genova.



Figura 15: Mulattiera di mare, Genova.

Conclusioni

«Si, perché rifiutavo questa etichetta
di poeta che volevano per forza
appiccicarmi addosso: cercavo
solo di gettare un ponte tra la poesia
e la canzone, e mi servivo della
musica come un pittore
si serve della tela»
FABRIZIO DE ANDRÈ²³

Analizzando solo sette canzoni del cantautore genovese, appare dunque evidente il condensato scenografico che esse racchiudono; ed è altresì evidente, come queste contengano un valore aggiunto, dato dall'architettura, che sia quest'ultima generata simbolicamente dai costrutti musicali, o da veri e propri riferimenti urbanistici.

Ma nella vasta produzione di Fabrizio De Andrè, si possono scorgere infiniti legami con grandi del cinema e del teatro e quindi alle loro relative scelte sceniche.

Si pensi alle istantanee di vita de *I vitelloni* di Federico Fellini o alle già citate opere di Eduardo De Filippo: in comune con queste grandi personalità dell'arte, nella produzione del poeta si riscontra, tra le altre cose, l'universalità del linguaggio.

Un'ultima riflessione scaturisce nell'individuare il carattere prettamente teatrale delle canzoni, che racchiudono vere e proprie "maschere": si pensi alle due cantate *Carlo Martello torna dalla*

²³ AA.VV., *Il suono e l'inchiostro*, Milano, Chiarelettere Editore, 2009.

battaglia di Poitiers e *Il fannullone* nate dalla giocosa, sarcastica e più che mai pungente poetica, maturata con l'amico di sempre Paolo Villaggio.

Tutte queste riflessioni, conducono alla conclusione che a dieci anni dalla scomparsa del grande *chansonnier*, tanto c'è ancora da scoprire della sua opera, che a distanza di anni, appare incredibilmente attuale e piena di spunti di riflessione sui più svariati argomenti, che siano questi di matrice politica, sociale, religiosa e soprattutto artistica.

APPENDICE

Una giornata “con” Fabrizio De Andrè.

Nella suggestiva ambientazione delle sale del Palazzo Ducale a Genova, è stata allestita una mostra che approfondisce la conoscenza del personaggio Fabrizio De Andrè e della sua opera, della sua ricerca musicale e linguistica e che racconta, in maniera originale, i leitmotiv della sua poetica, ma che lascia il tempo di riflettere e di spaziare con il pensiero, a indagare e ricercare nei dettagli più riposti quei caratteri della sua straordinaria personalità che lo hanno reso patrimonio di tutti.

Grazie a moderne tecnologie, il visitatore può guidare il gioco e farlo suo, può scoprire o riscoprire passaggi di tempo e di pensiero, grazie anche agli innumerevoli contributi in video di amici e collaboratori del cantautore, alle testimonianze sentite di Dori Ghezzi e Cristiano De Andrè, e alle interviste realizzate con De Andrè stesso dalla RAI.

A queste suggestioni interattive si accompagnano oggetti, ricordi materiali, come manoscritti, libri annotati, dischi, matrici fotografiche, locandine, fotografie, strumenti musicali e veri e propri elementi scenografici.

Il percorso per immagini e suoni si concede anche delle pause più riflessive, in qualche modo più didascaliche nelle sale dedicate alla discografia e alla vita.

La voce di Fabrizio De Andrè si confronta con quella dei collaboratori e di chi gli è stato accanto nella vita: si tratta di una grande quantità di interviste, che a volte sembrano discordanti o di difficile assonanza, ma che il visitatore ricostruisce attraverso la propria percezione.

Fac-simili dei dischi originali e lastre fotografiche delle foto più rappresentative, affollano le sale per essere scelte, spostate e appoggiate su tavoli sensibili o cavalletti fotografici capaci di rivelare la loro porzione di memoria. Sono supporti fisici che conservano virtualmente la propria storia, ma che per essere attivati devono essere scelti ed interrogati dal visitatore, riordinati per comporre una propria personale idea sulla vita del poeta genovese.

La sala sicuramente più suggestiva e scenograficamente coinvolgente risulta essere quella dedicata ai personaggi che “abitano” le sue canzoni. Questi vengono rivisitati come figure appartenenti all’universo dei tarocchi, un mondo che il cantautore aveva scelto come scenografia per la sua ultima tournée. In un grande trittico video si susseguono dei personaggi simbolo, atemporali, ma allo stesso tempo molto umani: *Piero*, immaginato come un soldato burattino, *Marinella*, una ballerina intrappolata in un carillon, *Geordie* che fugge tenendo in mano una testa di cervo.

Una mostra in cinque sale, dunque, in cui si concentra tutta l'enfasi poetica ed evocativa di Fabrizio De Andrè, il cui scopo principale appare essere quello di tirare fuori il segno interiore lasciato dal poeta in ogni visitatore per renderlo universale, di tutti senza banalizzarlo o "commercializzarlo".

Genova, 04/06/2009.

BIBLIOGRAFIA

SERGIO AGOZZINO, *Ballata per Fabrizio De Andrè*, Pordenone, Becco Giallo S.r.l., 2008.

RICCARDO BERTONCELLI, *Belin, sei sicuro? Storia e canzoni di Fabrizio De Andrè*, Firenze, Giunti Editore S.p.a, 2003.

PINO CASAMASSIMA, *Fabrizio De Andrè. La vita, le canzoni, le immagini*, s.l., De Ferrari, 2001.

MASSIMO COTTO, *Fabrizio De Andrè, doppio lungo addio*, Roma, Aliberti Editore, 2007.

GIORGIO GALLIONE, *La buona novella di Fabrizio De Andrè*, Torino, Einaudi Editore, 2002.

PAOLO GHEZZI, *Il Vangelo secondo De Andrè*, Milano, Ancora Editrice, 2006.

ROMANO GIUFFRIDA, *De Andrè: gli occhi della memoria*, Milano, Elèuthera Editrice, 2008.

GUIDO HARARI con la collaborazione della Fondazione Fabrizio De Andrè Onlus, *Fabrizio De Andrè, una goccia di splendore*, Milano, Rizzoli, 2008.

ROBERTO IOVINO, *Fabrizio De Andrè l'ultimo trovatore*, Genova, Fratelli Frilli Editori, 2009.

ANDREA PODESTÀ, *Bocca di rosa, scese dal treno a Sant'Ilario e fu la rivoluzione*, Arezzo, Editrice Zona, 2009.

ANDREA PODESTÀ, *Fabrizio De Andrè, in direzione ostinate e contrarie*, Arezzo, Editrice Zona, 2003.

CESARE G. ROMANA, *Smisurate Preghiere*, Roma, Arcana Edizioni S.r.l., 2009.

ELENA VALDINI in collaborazione con la Fondazione Fabrizio De Andrè Onlus, *Volammo davvero, un dialogo ininterrotto*, Milano, Rizzoli, 2007.

FRANCO ZANETTI E CLAUDIO SASSI, *Fabrizio De Andrè in concerto*, Firenze, Giunti Editore, 2008.

AUTORI VARI, a cura del centro studi Fabrizio De Andrè, *Il suono e l'inchiostro*, Milano, Chiarelettere Editore, 2009.

AUTORI VARI, *Deandreide*, Milano, Rizzoli Libri, 2006.

AUTORI VARI, *Fabrizio De Andrè la mostra*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale, 2008.

WEBGRAFIA

<http://deandre.freeweb.org>

<http://www.viadelcampo.com>

<http://www.faberdeandre.com>

<http://www.fondazioneandre.it>

<http://deandrefabrizio.interfree.it/index2.htm>

<http://www.fabriziodeandre.biz>