

I maiali

**Echi letterari nei testi dei cantautori italiani: De andrè, Guccini, De
Gregori**

**Tesi di laurea
di
Eugenio Domenico Marino**

Premessa

«Le canzoni, anche quelle brutte, servono a conservare la memoria del passato, più della musica colta, per quanto sia bella». Così scriveva Marcel Proust nella sua più grande e importante opera: *La ricerca del tempo perduto*; e lo ha riecheggiato un bravo giornalista dei nostri tempi, Enzo Biagi: la canzone è un'insostituibile testimone dell'epoca in cui nasce. Proust è del parere che nelle canzoni sia possibile intravedere qualcosa del "tempo perduto" perché vi risiede l'immaginario della gente, fatto di sentimenti e di aspettative.

E' partendo da questo assunto che ho visto come la canzone porti con sé un bagaglio immenso di storia, costumi, tradizioni, sogni, aspirazioni e letteratura. Ed è proprio di quest'ultimo aspetto che si occuperà il mio lavoro, cioè degli "echi letterari" rintracciabili nei testi di un particolare "filone" della canzone italiana, quello dei "cantautori". Ho riscontrato come nei testi dei cantautori italiani, soprattutto in quelli di De André, Guccini e De Gregori, vi sia una grande abbondanza di reminiscenze letterarie, e come questi artisti, dotati di una straordinaria cultura e di un grande senso critico, abbiano attinto al vastissimo panorama letterario, italiano e non, riuscendo ad assimilarlo, capirlo e rielaborarlo in maniera critica, fantasiosa, eccentrica, ma soprattutto "artistica", al di fuori delle letture critiche dei saggisti o degli studiosi "ufficiali". Questi cantautori non attingono solo ad una determinata corrente letteraria, o solo nel campo della poesia o del romanzo; non leggono solo autori italiani o solo autori stranieri, non hanno una tesi da dimostrare o una lezione, una morale o una politica da perseguire, ma vanno alla ricerca di una propria verità interiore che spesso essi stessi dichiarano di non essere riusciti a trovare. Esprimono delle contraddizioni, sollevano dubbi, si pongono delle domande critiche alle quali spesso non danno risposte certe, poiché nessuno di loro può darne senza cadere nei totalitarismi, nei dogmi o nei pregiudizi che essi tanto rifiutano. Questo loro modo di procedere, affondando le proprie radici nella letteratura, fa delle loro canzoni degli "insaccati" e di loro dei "maiali", animale che lo stesso Guccini ha preso ad esempio per spiegare il suo rapporto con la letteratura in una mia intervista. «Dai tanto cibo al maiale – dice il cantautore modenese – e poi quando fai il prosciutto [...] non sai più quale cibo fosse quel prosciutto. [...] Trovi un patrimonio che adoperi inconsciamente»¹. Scopo di questo lavoro sarà dunque rintracciare proprio questi vari elementi assimilati, digeriti e riproposti in altra

¹ E. D. Marino, intervista concessa da F. Guccini all'autore di questa tesi, (Bologna, 05/11/97) riportata integralmente in appendice.

forma e con diversi obiettivi. Come in De André sarà forte la presenza di Villon, Lee Masters, Baudelair ecc., in Guccini troverò Cyrano de Bergerac, Gozzano e i crepuscolari, in De Gregori Pasolini, Montale, Pavese, Eliot e altri.

Aprirò la mia ricerca con un breve excursus storico che andrà dalla nascita dei primi cantautori della "scuola genovese" (Paoli, Tenco, Bindi, Ciampi ecc.) fino alla continuazione del loro cammino operata da De André, Guccini e De Gregori. Analizzerò brevemente il periodo storico ed i fermenti musicali degli anni '50 e '60: la diffusione della radio, la nascita ufficiale, nel '54, della televisione con i suoi primi programmi musicali, le prime riviste che si occupano di musica, la diffusione anche in Italia del juke-box e del 45 giri (nato in America nel 1949 per iniziativa della RCA) e la successiva nascita di festival musicali importanti ancora oggi come il *Festival di S. Remo*, (1950), lo *Zecchino d'oro*, (1959), il *Festivalbar* e il *Disco per l'estate* (1964), nati per iniziativa di Vittorio Salvetti, che riuscirà a sfruttare nel migliore dei modi il più congeniale dei mezzi di diffusione del disco che è il juke-box, l'aumento vertiginoso nella vendita di dischi e l'introduzione anche in Italia nel '59 della *hit parade*, la classifica provvisoria dei dischi più venduti, pubblicata inizialmente dalla rivista *Il musicchiere* e successivamente da *Teletutto*, poi da *Sorrisi e Canzoni* e infine da *Musica e dischi*.

Spesso, quando la critica si è occupata esclusivamente dei testi delle canzoni, si è aperta una polemica tendente a dimostrare se e quanto il testo possa essere o no indipendente dalla musica e se possa essere considerato poesia. Eviterò di proposito tale diatriba partendo da ciò che un autorevole cantautore come Guccini afferma: «le canzoni non sono né poesia né musica, sono canzoni, hanno cioè una loro specificità artistica e una loro precisa dignità»². Ma ciò non esclude che il testo possa essere studiato indipendentemente dalla musica e che possa essere rintracciata in esso una forte qualità letteraria e una vasta presenza di ascendenti letterari. Osserviamo come proprio con la nascita dei cantautori la parola in musica, rispetto alla tradizione, ha conosciuto una svolta o una rivoluzione non solo nei testi, ma anche nei costumi e nell'immaginario nazionale. Possiamo indicare come data di questa svolta il 31 gennaio del 1958, quando la canzone *Nel blu, dipinto di blu*, di Domenico Modugno vince il Festival di Sanremo. La mia ricerca si appunterà poi sulla "scuola genovese", su De André, che veniva spesso censurato alla radio, su Guccini, grande contestatore, per poi finire col "moderno ermetismo" del romano Francesco De Gregori. Questi cantautori, con la loro cultura, con la forza dei loro versi, con gli "echi letterari"

² E. D. Marino, intervista citata.

rintracciabili nelle loro canzoni, hanno coinvolto personaggi della politica, della scuola, della critica letteraria e di gran parte della cultura italiana, ed hanno inoltre agito fortemente sulla formazione di almeno due generazioni³, invogliando spesso masse di giovani studenti ad approfondire lo studio di poeti, romanzieri e scrittori cosiddetti "ufficiali"; dialogando con loro a mezzo della loro propria opera, ma anche con pittori, registi o fumettisti, hanno coltivato la contaminazione letteraria come esperienza personale di ricerca e conoscenza di sé.

³ Cfr. P. JACHIA, *La canzone d'autore italiana 1958-1997*, Feltrinelli, Milano, 1998, pp. 10-11.

Capitolo I

1.1 Il dopoguerra, il Festival di Sanremo e altri festival.

Quando nel 1945 terminò il secondo conflitto Mondiale, l'Italia veniva da lunghi anni di stenti oltre che, ovviamente, da un lustro di guerra. La parola d'ordine era "ricostruzione". L'intera nazione era un enorme cantiere, edile, economico, sociale e culturale. Oltre che voglia di ricominciare, c'era tra la popolazione anche voglia di dimenticare, voglia di spensieratezza. Per quanto riguarda la canzone, questa presentava proprio quei tratti caratterizzanti il sentimento nazional popolare, con in più la retorica, gli arcaismi e le espressioni linguistiche più superate e di provenienza "letteraria", nonostante la maggioranza degli italiani si esprimesse ancora in dialetto. Esempio tipico è la canzone *Serenata celeste*:

*Va serenata celeste,
celeste come gli occhi di una donna,
che rassomiglia tanto alla Madonna.
Va... Tu che tutto hai saputo,
acqueta il cuore che non ha scordato
i sogni d'oro che non ha sognato...*

L'intero panorama musicale italiano era pieno di "campane e campanari", "vecchi scarponi", "tamburini di reggimento", "colombe bianche" che conservavano ancora il volto arcaico e rurale dell'Italia. In questo panorama era facile scorgere la vecchia triade Dio-Patria-Famiglia. In queste canzoni vi era inoltre la nostalgia per un'Italia più provinciale e vivibile, per un "piccolo mondo antico" fatto di buoni, semplici e genuini sentimenti: in poche parole, un mondo idealizzato e in realtà mai vissuto. Esempio in questo senso era la canzone *Berta filava*, di Wilhelm e Fiammenghi, che non nascondeva affatto la propria morale:

*Nel mondo senza scompiglio,
forse si stava assai meglio,
col lumicino a petrolio ed un fior
che bello donare un bacio d'amor!...*

Questo filone della canzone italiana trovava il suo habitat naturale ed il miglior trampolino di lancio nel Festival di Sanremo, manifestazione canora nata per iniziativa di Pier Bussetti, gestore del Casinò di Sanremo, e per intuizione di Amilcare Rambaldi,

floricoltore, che qualche anno più tardi, in aperta polemica col Festival ufficiale, diede vita alla rassegna della canzone d'autore col Club Tenco. Il Festival nacque ufficialmente il 29 gennaio del 1951. A diffonderne la musica nelle case degli italiani era la radio, poiché naturalmente la televisione non era ancora nata. Il primo Festival si svolse in diretta radiofonica dal salone delle feste del Casinò di Sanremo, i brani selezionati erano venti, il pubblico in sala cenava seduto intorno ai tavolini e i cantanti erano solo tre: Achille Togliani, il Duo Fasano e la prima vincitrice, con *Grazie dei fior*, Nilla Pizzi. Seppur fosse spartana e "misera" rispetto a quella che conosciamo oggi, l'impatto di quella manifestazione col pubblico fu eccezionale ed il favore che questo le riservò ne decretò subito quel successo che tuttora detiene. Sull'onda magica degli ascolti, le successive edizioni vennero costantemente arricchite: nel 1953 l'orchestra e l'esecuzione raddoppiarono, vennero eliminati i tavolini in sala, gli invitati speciali passarono dai quattro del '51 ai circa sessanta del '53. Intanto le canzoni che vincevano o partecipavano a Sanremo ottenevano grandi successi di vendita con i dischi, che grazie all'innovazione del 45 giri nato in America nel '49, ma diffusosi in Italia soprattutto dal '53 in poi, erano più maneggevoli, leggeri, resistenti ed inoltre si stampavano e imballavano meglio, ed era più facile posizionarli sul giradischi, ma soprattutto costavano meno e duravano più a lungo. Intanto, sempre nel '53, era entrata nel mercato nazionale, con una filiale autonoma, la RCA, con sede a Roma. Finiva così l'era pionieristica della discografia e si apriva la nuova strada della "filosofia" americana del business affiancato alla ricerca nella produzione artistica. Solo un anno più tardi, il 3 gennaio del 1954, di domenica, nasceva ufficialmente anche la televisione. In prima serata andava in onda il primo programma musicale: *Settenote*, che lascia già intendere l'attenzione dedicata dalla televisione alla musica leggera. Certo i teleabbonati erano pochi, solo il 5% dei cittadini possedeva un televisore in casa, mentre il 15% la seguiva in casa di amici ed il restante 80% assisteva agli spettacoli nei locali pubblici. È così che la canzone trovava nuovi spazi e un maggior numero di ascoltatori e alimentava il mercato del disco. Si rafforzava il connubio tra televisione e musica, nascevano nuovi programmi, anche di pubblicità: il celeberrimo *Carosello*. Nel '57, il 7 dicembre alle 22,15 aveva inizio una trasmissione particolarmente importante per la canzone: *Il musicchiere* (in origine *Conosci questo motivo?*), che era una sorta di *Lascia o raddoppia?* musicale, presentata da Mario Riva. Questa trasmissione ebbe un tale successo da determinare la nascita di una rivista e di un festival. Della rivista furono stampati centoventiquattro numeri in tre anni, il festival si svolse solo nel '59 e nel '60 all'Arena di Verona ed ogni brano era firmato da un autore famoso ed uno dilettante e vi si cimentarono

autori come Bindi, Modugno e Canfora. Sulla scia del successo televisivo de *Il musicchiere* nacquero trasmissioni come *Studio Uno*, *Buone vacanze*, *Giardini d'inverno*, *Canzonissima* e infine *Settevoci*.

Nel 1955 era giunto in Italia da Chicago il primo juke-box (scatola per danzare), che pare sia stato inventato da Al Capone in persona negli anni Trenta⁴. Questo nuovo strumento permetteva di ascoltare musica, fino ad un massimo di duecento dischi, soprattutto nei locali frequentati da giovani e senza spendere denaro per le orchestre. Il funzionamento era semplice e poco dispendioso per gli utenti. Permetteva inoltre un'ampia e sempre maggiore diffusione dei 45 giri e delle nuove canzoni lanciate attraverso i vari circuiti. Se prima del '55 vi era in Italia un solo juke-box, portato durante la guerra dagli americani al Foro Italico di Roma, nel '56 erano già cinquecento e nel '60 erano diventati quattromila⁵. Tutto ciò favorì l'enorme incremento della diffusione musicale nel nostro Paese, dove se nel '51 si erano venduti tre milioni di dischi, nel '58 si era arrivati alla cifra di 16.875.200⁶. In questo periodo nascevano anche trasmissioni radiofoniche come *Il discobolo* (1953-1961) e riviste come *Sorrisi e canzoni*, che dal 1960 in poi pubblicherà in anteprima tutti i testi di Sanremo, aumentando enormemente la tiratura e le vendite. Si moltiplicavano i festival musicali: *Castrocaro*, per le voci nuove (1957), *lo Zecchino d'oro*, dove i protagonisti sono i bambini (1959), *il Festival degli sconosciuti di Ariccia* (1962), *il Cantagirol* (1962), *il Festival delle rose* (1964), *il Festivalbar* (1964) e *il Disco per l'estate* (1964). Gli ultimi due, ideati da Vittorio Salvetti, saranno quelli che meglio sfrutteranno il juke-box come mezzo di diffusione del disco.

1.2 Gli urlatori e il rock.

Con l'enorme proliferare dei mezzi di diffusione, in un'Italia che stava crescendo anche economicamente, cominciarono ad affermarsi nuovi stili musicali. Se la tendenza era quella a dimenticare, arricchirsi e divertirsi senza pensare troppo, seguendo le leggi del marketing e del business all'americana, il juke-box era il simbolo del tempo. Utilizzato soprattutto in luoghi come lungomare, bar, sale da gioco ecc., tale strumento non era l'ideale per canzoni tipiche all'italiana, o per canzoni "complesse" sia nel testo che nel fraseggio musicale. Era adatto, invece, per canzoni che catturassero immediatamente l'attenzione dell'ascoltatore, da seguire senza impegno. Si addiceva quindi a cantanti dalle voci ruvide, potenti, in grado di fare

⁴ Cfr. G. BORGNA, *Storia della canzone italiana*, Laterza, Roma, 1985, p. 149.

⁵ Cfr. G. BORGNA, *Storia della canzone italiana*, Mondadori, Milano, 1998, p. 234.

⁶ *Ibidem*, p. 235.

immediatamente presa. Tali voci erano quelle che sulla scia dei nuovi stili provenienti dagli Stati Uniti andavano affermandosi in quel periodo in Italia: le voci dei cosiddetti "urlatori". Gli iniziatori di questo nuovo genere erano gli americani Bill Haley ed Elvis Presley, che fecero immediatamente scuola e proseliti in Italia: come Antonio Lardera (alias Tony Dallara), che fu il caposcuola degli urlatori italiani e che ottenne già nel '58 un grande successo con la canzone *Come prima*. Seguirono i cosiddetti "urlatori melodici", come Betty Curtis e Joe Sentieri, quelli più aggressivi come Ghigo, Little Tony, Gaber (che passerà poi al più impegnato "teatro-canzone") e, soprattutto, i più famosi: Adriano Celentano e Anna Maria Mazzini, più conosciuta col solo nome di Mina, che ne ricordava la voce esplosiva. Mina "esplose" ufficialmente nell'ottobre del '58 col suo gruppo, gli *Happy Boys*; incise subito *Be bop a Lula*, *Non partir*, *Malatia* e tutta una serie di canzoni famose e spesso melodiche che lei reinterpretava a suo modo accelerandone il ritmo e stravolgendo le connotazioni del testo e l'effetto musicale con una tecnica ispirata a Louis Armstrong, che dirà di lei: «È la cantante bianca più grande del mondo»⁷. Anche Celentano raggiunse il successo più o meno nello stesso periodo con canzoni come *Nata per me*, *Il tuo bacio è come un rock* e *Ventiquattromila baci*: canzone particolarmente significativa quest'ultima poiché introduceva un nuovo modo, che andava affermandosi allora, di parlare dell'amore.

*Con 24 mila baci
felici corrono le ore,
d'un giorno splendido, perché
ogni secondo bacio te.
Con 24 mila baci
oggi saprai perché l'amore
vuole ogni istante mille baci,
mille carezze vuole all'ora...
Niente bugie meravigliose,
frasi d'amore passionate,
ma solo baci chiedo a te...*

Qui l'amore non era più il sentimento sublimato nella vecchia canzone all'italiana, ma veniva cronometrizzato, ridotto a pura gestualità meccanica, smitizzato e demistificato; perdeva quella patina di castità tipica della tradizione. Inoltre Celentano si esibiva compiendo isterici contorcimenti che dissimulavano un incontenibile furore sessuale. Arrivava così a Sanremo "l'anticonformismo".

⁷Citazione presente in G. BORGNA, Mondadori, op. cit., p. 248.

Nell'Italia della fine degli anni '50, cominciavano ad assumere grande importanza i discografici. Nel '57 due famose case discografiche, la *Fonit* e la *Cetra*, si erano fuse e nel '58 era nata la *Giulio Ricordi & C.* Venivano alla luce fenomeni nuovi come la *Hit parade*, pubblicata per la prima volta in America dalla rivista *Billboard*, e che fece la sua prima apparizione in Italia nel 1959 sulla rivista *Il musicchiere*⁸ e successivamente su *Teletutto*, poi su *Sorrisi e Canzoni* e infine su *Musica e dischi*. La *Hit parade* era la classifica dei dieci dischi più venduti, che venivano trasmessi iniziando dal decimo per finire col primo. Tale strumento portava grandi vantaggi sia alle case discografiche che ai cantanti, poiché la trasmissione era seguita da milioni di appassionati di musica, quindi milioni di possibili acquirenti.

Come ho già detto, gli "urlatori" italiani erano stati preceduti da quelli americani, esponenti di un nuovo genere musicale, che esprimeva rabbia, dolore, lamento, con voci gutturali, sensuali, con passaggi improvvisi dalle note basse a quelle alte e viceversa (esempio principe era Elvis Presley). Questo nuovo e originale genere musicale era il "rock 'n' roll", (tradotto alla lettera "dondola e rotola"). Prima del rock, era possibile individuare nel panorama musicale americano tre generi distinti. La musica "popular" o "pop", espressione della borghesia urbana:

una produzione musicale assai variegata, in cui si collocano i diversi generi musicali non colti, più genericamente rubricati come "musica leggera", che costituiscono gli esiti del processo di mutazione subito - specialmente negli ultimi decenni - dalla musica popolare, folclorica e melodica e fortemente condizionata dalla massiccia urbanizzazione e dalla diffusione capillare dei vari apparecchi di riproduzione fonografica⁹;

la musica "country" voce delle masse contadine e operaie del Sud e del Sud-Ovest:

formato sul vecchio concetto individualista su cui si basava il sogno americano, ed era diventato negli anni Cinquanta l'espressione di vita nostalgica e lontana di un'America rurale e pionieristica in netto contrasto con l'industrializzazione e la modernità¹⁰;

e il "rhythm and blues", che

si era adattato allo stile di vita delle città e aveva trovato nuove forme e significati nello sviluppo di una popolazione nera urbana

⁸ Cfr. G. BORGNA, Mondadori, op. cit., P. 255.

⁹ E. ASSANTE, *Musica pop*, in *Enciclopedia italiana. Appendice V*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1993, p. 598.

¹⁰ *Ibidem*, p. 600.

divenuta proletariato industriale¹¹.

Questi generi avevano diversi canali di diffusione e distinte classifiche e graduatorie. Con la nascita del rock queste distinzioni o barriere vennero eliminate, il rock fondeva tutti e tre i generi e si inseriva in tutte e tre le classifiche. Ciò avvenne sotto la spinta di precise condizioni storiche e sociali. Quando i contadini bianchi abbandonarono le campagne per recarsi in città, divennero operai, i neri lasciarono le piantagioni del Sud per recarsi nelle industrializzate città del Nord dove trovarono un ambiente ostile e nevrotizzante. Ci fu uno smembramento delle famiglie e nei quartieri periferici e abitati da un universo misto di immigrati poveri ed emarginati i giovani crescevano come stranieri sbandati, disadattati e violenti. Così gli ex-contadini e neo-operai, i neri ghettizzati e poveri, cambiarono radicalmente vita e con loro cambiò la musica che divenne più aggressiva, con il "blues cittadino" che prese il posto del "blues solitario". E per alcuni storici fu proprio dal "city blues" che nacque il rock.. Ne è un esempio il *Chicago blues*, che faceva uso della stessa strumentazione che userà più tardi il rock: batteria, chitarre elettriche, contrabbasso, armoniche e voce. Proprio perché il rock fondeva i tre generi, aveva finito per abbattere le barriere sociali (classe, razze o etnie), ed era diventato un segno generazionale. Esprimeva il disagio, la collera e il disprezzo per le ipocrisie degli adulti e la violenza del potere. Era il prodotto culturale dell'adolescenza. Di chi vuole essere sempre giovane e bello, sempre figlio e mai padre.

1.3 La svolta di Modugno.

Se, come si è accennato, con gli urlatori e le nuove tendenze provenienti dall'America (rock e juke-box) stava cambiando qualcosa nella musica italiana - nasceva cioè un modo di fare musica diverso da quello che si conosceva e che aveva nel Festival di Sanremo piena espressione - , possiamo ora indicare la data d'inizio ufficiale di questa tendenza: il 31 gennaio 1958, data che assume certamente un valore simbolico nella storia della musica italiana. A Sanremo e nei vari circuiti musicali italiani, circolava quella che venne definita musica "gastronomica", cioè musica che era un «prodotto industriale che non persegue alcuna intenzione d'arte, bensì il soddisfacimento delle richieste del mercato»¹²: una *formula*, questa, che sposava benissimo la nascente società di massa del dopoguerra in quanto essa

¹¹Ibidem.

¹² U. ECO, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano, 1997⁴ edizione, p. 276.

...(precede la forma, l'invenzione, la decisione stessa dell'autore), il campo della musica di consumo si presenta come un modello tipico da essere studiato con attenzione [...] Un esempio succede all'altro, una canzone copia l'altra, a catena, quasi per necessità stilistica, proprio come si sviluppano determinati movimenti di mercato, al di là della volontà dei singoli. E non conta [...] un piccolo truffatore che cerca di vivere parassitariamente sul successo della canzone altrui ricalcandone i parametri; in realtà, dove la formula sostituisce la forma, si ha successo solo ricalcando i parametri, e una delle caratteristiche del prodotto di consumo è che esso diverte non rivelandoci qualcosa di nuovo, *ma ribadendoci quello che sapevamo già, che attendevamo ansiosamente di sentir ripetere e che solo ci diverte*¹³.

La sera del 31 gennaio del 1958 succede qualcosa che nessuno si aspettava e che sembra rompere con la vecchia canzone melodica "all'italiana", con quei toni melodrammatici, quelle dimensioni irreali ed evasive (nel senso deteriore del termine). Quella sera si esibì sul palcoscenico musicale più importante d'Italia un giovane cantante-autore pugliese, Domenico Modugno, che interpretò una canzone la cui musica era scritta da lui stesso. Cosa del tutto nuova questa, in quanto fino ad allora a Sanremo, per statuto, i cantanti dovevano esibirsi intonando canzoni scritte da altri. Questa era la prima svolta operata da Modugno. Inoltre Modugno aveva una voce nasale, lamentosa e strozzata e cantava in modo molto teatrale (proveniva, infatti, proprio dal teatro). Aveva cominciato la carriera cantando, con modestia, le canzoni che lui stesso scriveva, nelle osterie romane, in una lingua che era un misto di pugliese e siciliano, con uno stile portato alla ribalta in quegli anni da un giovane "cantastorie" calabrese, Otello Profazio. La canzone che Modugno cantava e che da sola indicava la "svolta" è *Nel blu dipinto di blu*. Le innovazioni che questa canzone portava con sé erano tante, e lo si intuisce già dal fatto che nessuno dei cantanti tradizionali (Claudio Villa, Nilla Pizzi, Luciano Tajoli ecc.) volle interpretarla¹⁴. *Nel blu dipinto di blu*, inoltre, aveva un testo fortemente innovativo:

*Penso che un sogno così non ritorni mai più:
mi dipingevo le mani e la faccia di blu,
poi all'improvviso venivo dal vento rapito
e incominciavo a volare nel cielo infinito...
Volare...oh, oh!
cantare... oh, oh, oh!
nel blu, dipinto di blu,*

¹³ Ibidem, pp. 277-278.

¹⁴ Cfr. P. Jachia, op.cit., pp. 18-19.

*felice di stare lassù. E volavo, volavo felice più in alto
del sole ed ancora più su,
mentre il mondo pian piano spariva lontano laggiù,
una musica dolce suonava soltanto per me...
[...] Ma tutti i sogni nell'alba svaniscon perché,
quando tramonta, la luna li porta con sé.
Ma io continuo a sognare negli occhi tuoi belli,
che sono blu come il cielo trapunto di stelle.
[...] E continuo a volare felice più in alto del sole ed
ancora più su,
mentre il mondo pian piano scompare negli occhi tuoi
blu,
la tua voce è una musica dolce che suona per me...
[...].*

Parole surrealiste, liberatorie, eccitanti, tanto che alcuni critici, citando Freud, le lessero in chiave psicoanalitica, col volo come simbolo esplicito di sessualità:

Esso [il volo] fa dell'organo sessuale l'essenza stessa della persona e fa volare quest'ultima tutta intiera. Non stupitevi se io vi dico che i sogni, sovente così belli, che noi tutti conosciamo e nei quali il volo gioca un ruolo così importante, debbono essere interpretati come aventi per base una eccitazione sessuale generale, il fenomeno dell'erezione¹⁵.

In *Nel blu dipinto di blu* però, al contrario che nei volgari canti fascisti e nei più moralisti canti sanremesi, la sessualità - se poi era questa la giusta chiave di lettura nelle intenzioni degli autori - era libera, felice, vissuta naturalmente senza problema alcuno, vitale, ed esprimeva la voglia di liberazione da ogni tabù. Inoltre, a suggello di ciò, Modugno fece la sera dell'esibizione un gesto "ardito": nell'attaccare il ritornello spalancò le braccia, quando gli altri cantanti cantavano retoricamente con la mano sul cuore¹⁶. Per continuare sulla scia delle innovazioni, dobbiamo ricordare che mentre tutte le canzoni all'italiana del tempo avevano un acuto conclusivo, in chiave di vecchia romanza («tutte le canzoni sono apparentate da un senso comune, il desiderio di sembrare una romanza di Puccini») ¹⁷, *Nel blu dipinto di blu* era chiusa da Modugno con un secco e breve «con te». E mentre le altre canzoni erano accompagnate da una "grande orchestra", Modugno aveva alle spalle un piccolo complesso fatto di batteria, organo, piano e basso: una specie di complesso rock.

¹⁵ G. BORGNA, Mondadori, op. cit., p.142.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ M. MILA in P. JACHIA, op. cit., p. 18.

Modugno stesso dichiarava infatti di essere influenzato soprattutto dai Platters, ma anche dalla musica americana in generale, rock e rhythm and blues, e che l'urlo liberatorio del ritornello richiamava quello dei "tonnaroli" siciliani, ai quali si era ispirato in precedenza per altre canzoni dialettali. Modugno, quindi, portandosi dietro questo bagaglio culturale "diverso" rispetto alla canzone melodica sanremese, finì per operare al Festival e nella canzone italiana, una vera e propria rivoluzione, portando non solo un modo nuovo di scrivere canzoni, ma anche di interpretarle, rompendo con la retorica musicale del tempo e lasciando emergere un'unità di testo, musica e interprete e la necessità della loro intima coerenza che sarà la caratteristica principale di quella che di lì a poco sarà la moderna canzone d'autore¹⁸. Le innovazioni e la "diversità" di *Nel blu dipinto di blu* fecero immediatamente breccia nel pubblico, sia in sala che nelle case degli italiani e nei gruppi riuniti nei locali pubblici. Tutti rimasero affascinati da quel ritornello liberatorio, persino negli stadi, tra primo e secondo tempo delle partite, si cantava *Nel blu dipinto di blu*. Presto furono venduti oltre ottocentomila dischi in Italia, cosa mai successa, e ventidue milioni nel mondo (solo *White Christmas* di Bing Crosby aveva fatto meglio). In tutti gli Stati Uniti d'America il grande successo sanremese rimase al primo posto nelle classifiche per 13 settimane, fu tradotto in un numero cospicuo di lingue e cantato da grandi artisti internazionali come Ella Fitzgerald, Al Martino, Bobby Riddle ed altri¹⁹. Ma se *Nel blu dipinto di blu* aveva tracciato le caratteristiche principali del "canto altro", la moderna canzone d'autore, quella che di lì a poco sarebbe diventata lo strumento di chi cantava le storture del sistema e i mali sociali del progresso veloce ed incontrollato, l'altra faccia del boom economico, divenne l'emblema della ripresa economica e sociale degli anni Sessanta.

1.4 La scuola genovese.

Se il '58 è l'anno della "svolta" e se Modugno ne è l'artefice - con un nuovo modo di stare dietro al microfono, cioè da cantante e da autore - i due anni successivi sono quelli in cui nasce la "scuola dei cantautori", meglio conosciuta come "scuola genovese". Certo il termine non va preso alla lettera: la scuola di cui si parla non è un'istituzione permanente presso cui seguire dei corsi e fare degli esami, ma è un modo per indicare un gruppo di artisti, con stili anche diversi tra loro, gravitanti attorno all'area genovese ma nati anche altrove, e con un *background* culturale diversificato. Si richiamavano infatti alla musica statunitense in generale e a quella rock e jazz in

¹⁸ Cfr. P. JACHIA, op. cit., p.20.

¹⁹ Cfr. G. BORGNA, Mondadori, op. cit. p.228.

particolare, ma anche e soprattutto agli "chansonniers" francesi. Un gruppo di artisti che abiurava la musica "gastronomica", che aveva intravisto le storture del nuovo "sistema Italia" e che si nutriva di esistenzialismo francese e letteratura *maudit*, poeti crepuscolari, ermetici e surrealisti francesi. Una manciata di artisti che rispondeva ai nomi di Gino Paoli, Umberto Bindi, Bruno Lauzi, Luigi Tenco, Sergio Endrigo, Piero Ciampi, Fabrizio De André, Paolo Conte (il quale presto, insieme a De André, prenderà una strada diversa). Ma se fino a questo momento tutti i nuovi cantanti italiani avevano attinto, sia nei contenuti che nella forma, alla musica proveniente dall'America, ora, per i cantautori della neonata scuola, il Paese guida diventava la Francia e i suoi artisti più colti: Jacques Brel, George Brassens, Charles Aznavour ecc.. Sono artisti ascoltati e cantati tanto dal popolo quanto dagli intellettuali.

Il loro credo, anche se non sempre espresso a chiare lettere, è *épater le bourgeois*, stupire il borghese. Alcuni di loro sono solo eccentrici o disobbedienti, ma altri sono ferocemente anticlericali, blasfemi e amorali, parteggiano per i perdenti - puttane, clochards, ladri - e si divertono tanto a fustigare bigotti e fascisti, e a scuotere il loro conformismo²⁰.

La loro canzone cercava lo scandalo, ma superava la barriera tra cultura alta e masse. Cosa che non succedeva ancora da noi. Il loro mondo era Parigi, la "rive gauche" della Senna, la "repubblica" esistenzialista e marxista delle cave di Saint-Germain de Prés. Il loro modo di scrivere divenne per gli artisti della "scuola genovese" il contraltare colto alla canzone "gastronomica" sanremese e a quella roccheggiate. Suscitavano molta curiosità, in particolare, le canzoni misogine e anticlericali, libertarie e ferocemente antiborghesi di Brassens e Brel²¹.

Nei loro sottili veleni, nel loro irridere alla volgarità e all'ipocrisia - «*Les bourgeois c'est comme les cochons*» cantava Jacques Brel - nella loro capacità di smantellare una per una le certezze del clero, dell'alta borghesia e dei politicanti di destra, molti italiani avvertirono la presenza di un senso di libertà e di un coraggio civile che non avevano l'eguale nella nostra cultura. E si buttarono a seguirne le tracce. Ci provarono Svampa con i Gufi, De André, Gaber, Paoli ed Endrigo²².

Influenzarono anche l'ambiente teatrale italiano (Laura Betti, Paolo Poli, Maria Monti) e artisti più giovani come Dalla, De Gregori,

²⁰ G. BALDAZZI, *La canzone italiana del Novecento*, Newton Compton, Roma, 1989, p.128.

²¹ Cfr. G. BALDAZZI, op. cit., p.128.

²² G. BALDAZZI, op. cit., p. 128.

Conte, Cocciantè e cantori come David Riondino e Gianfranco Manfredi.

Per tornare alla "scuola genovese", dobbiamo dire che il tema principale delle loro canzoni era, come nella canzone del dopoguerra, l'amore; ma un amore vissuto nella quotidianità, ridotto a cosa umana, spogliato dalla retorica, introdotto da un percorso "esistenziale", incerto, tormentato, a volte deludente, cantato con passione e sofferenza. Al contrario della canzone d'amore sanremese, in questa l'amore, più che celebrato, è descritto tramite l'esperienza dell'autore e non con frasi fatte; è raccontato con parole vere e adeguate alla vita di tutti i giorni; è vissuto dagli artisti in prima persona, attraverso la riscoperta della quotidianità: nei bar, nelle strade di quartieri malfamati, nelle stanze di un bordello o in un giardino di Milano. Ogni artista della neonata "scuola" esprimerà, attraverso l'amore privato, il proprio malessere sociale, il disagio in un mondo che sta cambiando portandosi dietro gravi contraddizioni e ingiustizie, porterà una grande carica di anticonformismo e di spregiudicatezza, esprimerà il desiderio di valori e modelli di vita diversi da quelli esistenti, un mondo più libero, diverso da quello che andava delineandosi :«un mondo diverso, diverso da qui» canta Gino Paoli in *Sapore di sale*: un mondo diverso che poteva essere racchiuso anche in una sola stanza:

*Quando sei qui con me
questa stanza non ha più pareti
ma alberi,
alberi infiniti.
Quando sei qui vicino a me
questo soffitto viola
no, non esiste più.
Io vedo il cielo sopra noi
che restiamo qui
abbandonati
come se non ci fosse più
niente, più niente al mondo...*

E ogni artista lo farà col proprio stile, col proprio bagaglio culturale, con l'esperienza personale: ma tutti lo faranno con un senso di malessere fortemente contrapposto al clima degli "spensierati anni sessanta"; un malessere allora diffuso tra i giovani e forte in questi artisti: così forte da esprimersi nella vita privata prima che nell'opera : Paoli tenta il suicidio sparandosi al cuore nel 1963, Tenco si uccide nel 1967 al Festival, esprimendo nel biglietto che lascia la contraddizione fra la propria canzone e quella sanremese, Ciampi si lascia uccidere lentamente col vino e la cirrosi.

Analizzando sommariamente questi artisti, almeno i più rappresentativi, possiamo delineare i tratti fondamentali della loro opera.

Gino Paoli comincia come pittore. Nella sua opera di cantautore prevale la prima persona singolare e l'interlocutore principale è il "tu" della compagna (*Senza fine*), un luogo idealizzato (*Il cielo in una stanza*), un animale (*La gatta*). I suoi riferimenti culturali sembrano essere soprattutto Montale, Saba e Pavese.

Luigi Tenco, dal canto suo, era un ottimo studente universitario, grande lettore e proprietario di una ricca biblioteca privata nella quale comparivano testi di Kafka, Huxley, Moravia, Reich, Byron, Du Maurier, Joyce, Lorca, Mann, Remarque e Piasecki²³.

...La sua filosofia è quella degli anni in cui visse, anni di disgusti e ribellione più che rivoluzione, di disobbedienza e di provocazione più che di lotta civile. Nelle sue canzoni, Tenco fruga nei rapporti di coppia, svelando segreti e sotterfugi e rovesciandone spietatamente lo stereotipo borghese. Lo fa con l'arroganza di chi ha ascoltato le canzoni di Brassens, Brel e di Aznavour e non è del tutto digiuno di nausea sartriane, disgusti céliniani e disprezzo alla Camus...²⁴.

Umberto Bindi affidava ad altri il compito di scrivere i testi, cosa che più dei contenuti e dello stile lo differenziava tecnicamente dagli altri. La sua canzone era malinconica e romantica. Un esempio è *Arrivederci*, il cui testo è di Giorgio Calabrese:

*Arrivederci.
Dammi la mano e sorridi,
senza piangere.
Arrivederci.
Per una volta ancora
è bello fingere.
Abbiamo sfidato l'amore quasi per gioco,
ed ora fingiam di lasciarci soltanto per poco.
Arrivederci...*

Bindi è rimasto un po' in ombra rispetto agli altri soprattutto per la sua omosessualità, che dati i tempi pesò notevolmente anche sulla sua figura di musicista e cantante. Il suo essere "diverso" e il suo dramma lo esprimeva con la musica, dato che non considerava i tempi maturi per poter uscire allo scoperto e cantare la sua "diversità",

²³ Cfr. G. BORGNA Laterza, op. cit., p. 163.

²⁴ G. BALDAZZI, op. cit., p. 136.

benché Paoli gli consigli di scrivere una canzone dedicata a un uomo²⁵.

Piero Ciampi era un poeta, del tipo «genio e sregolatezza», come lo definisce Baldazzi²⁶, un personaggio davvero "tragico". Il suo universo poetico era

...quello dei vinti, dei deboli, degli emarginati («Io, in questa vita,/ sono uno straniero»), il tema centrale di questo artista "maudit" - rimasto completamente sconosciuto al grande pubblico - era l'amore, la faccia oscura dell'amore: «Noi per amore ci sfidiamo a duello/ sarà sempre così./ Ma, amore, non esiste un nemico più bello di te».

Quello dunque che si confonde con la morte e l'impossibilità di vivere, quello che ha il volto e gli occhi di Marlon Brando in *Ultimo tango a Parigi* quando, dopo aver inseguito disperatamente Maria Schneider ed essere stato ferito a morte da lei, guarda con il lampo di un sorriso i tetti di Parigi²⁷.

Era un autentico ribelle, di quelli che non scendevano mai a compromessi né nella vita di tutti i giorni né nell'arte. Questo suo essere così diverso rispetto ai tempi in cui visse, e l'incapacità di mediare e di piegarsi, gli procurò qualche dispiacere (la moglie lo lasciò portandosi dietro i figli, con gli amici spesso litigava fino ad arrivare, ubriaco, a furibonde scazzottate, la società lo emarginò definendolo "artista impossibile"). Provava grande gioia nell'irridere l'Italia del benessere economico e piccolo-borghese, a volte con ironia e a volte con strafottenza: «Andare camminare lavorare, la Penisola in automobile, [...] alé, la Penisola al volante, questa bella penisola è diventata un volante. Andare camminare lavorare» (da *Andare camminare lavorare*) e

...E che sono quei cenci che hai addosso? ma che è? ma fammi capire... ma senti... ma io... ma come! tu sei... sei la mia... e stiamo in questa stamberga coi cenci addosso! ma io adesso esco, sai che cosa faccio? ma io ti porto... una pelliccia... di leone... con l'innesto di una tigre. Telo faccio vedere chi sono io²⁸.

dove alla derisione dei beni di consumo aggiunge rabbia e spavalderia.

Come abbiamo visto, i genovesi erano coloro che cantavano l'altra faccia degli anni del dopoguerra e del boom, quelli che si ribellavano, che soffrivano. Con loro, fino alla fine degli anni Settanta, va delineandosi nella musica italiana un forte movimento

²⁵ Cfr. G. BALDAZZI, op. cit., p. 148.

²⁶ Ibidem, p. 144.

²⁷ P. JACHIA, op. cit., 1998, p. 57.

²⁸ P. CIAMPI, *Andare camminare lavorare*.

generazionale che contrappone i padri, con i valori di cui sono portatori, ai figli, che li "uccidono" in continuazione. Questi cantautori spingono fortemente sull'acceleratore dell'insoddisfazione giovanile proletaria e sottoproletaria facendone una pratica di eversione culturale, sociale e sessuale contrapposta a quella delle generazioni precedenti. Siamo alla vigilia del '68. Vengono sottoposti a duro giudizio i valori fondamentali del passato: famiglia, scuola, istituzioni, religione ecc, e i rappresentanti di questi valori, cioè i "padri", si trincerano immediatamente nel loro mondo, osteggiando i figli e indicando subito i cantautori (questo è l'ambito che ci interessa) come "cattivi maestri". Tra questi, naturalmente, non poteva mancare Fabrizio De André, per il quale va fatto uno studio particolare, in quanto, formatosi tra i cantautori genovesi, ha un impianto formale più mosso: al "tu" o a qualche luogo e oggetto idealizzato, soli interlocutori dei primi "genovesi", aggiunge il "noi", la forma poetica della ballata; al senso di ribellione presente negli altri cantautori, ma legato a un determinato periodo, aggiunge una poesia anarchica che è metafora dei soprusi ciclici della storia, che si ripetono da millenni e sempre a sfavore dei deboli. Ama, come Guccini e De Gregori, le metafore, le allusioni e le parabole. Introduce

nella canzone il mestiere della poesia e il concetto della vita come letteratura, come ripetizione, come "tango triste". Se Tenco e Paoli scrivono velocemente, a caldo, su fogli da bar, facendosi vanto di questa velocità di elaborazione poetica, De André articola le sue canzoni come poemi, dove si avverte il magistero della scrittura²⁹.

Come lui, Guccini ama immaginare il cantautore più che come poeta come artigiano della parola, che passa molto tempo a lavorare e modellare i versi come un fabbro che batte il ferro³⁰.

Fabrizio De André è quello che meglio ha impersonato il ruolo di "cattivo maestro", quello che ha saputo essere interlocutore nello scontro politico, sociale e culturale. È quello che ha incarnato, in un periodo di forti contrasti, crisi e attacchi alla borghesia, la figura dell'intellettuale critico (ossia, in crisi)³¹, scegliendosi una collocazione da "anarchico", cioè eccentrico sia alla borghesia, dalla quale proveniva per origine, sia al proletariato, al quale non apparteneva. Tutto ciò De André lo ha fatto con un «approccio sofferto alla realtà, lacerato da dubbi e angosce che si sublimano talora

²⁹G. BALDAZZI, op. cit., p. 174.

³⁰ Cfr. E. D. MARINO, intervista citata.

³¹ Cfr. R. GIUFFRIDA e B. BIGONI, *Canzoni corsare*, in *Fabrizio De André. Accordi eretici*, a c. di R. Giuffrida e B. Bigoni, EuresisEdizioni, Milano, 1997, pp. 21-24.

in versi, canzoni, idee e battute»³² di grande spessore culturale, ricche di echi letterari. E' possibile sentire nelle sue canzoni, come in quelle di Guccini o De Gregori, echi di letture dei più diversi poeti, romanzieri, filosofi o saggisti di tutti i tempi e di tutte le "etichette". De André, legge tutto ciò che lo appassiona, senza fare di queste letture uno studio sistematico e "scientifico", ma uno studio libero, eccentrico, fantasioso e "artistico", nel senso che rielabora tutto ciò che legge, lo modifica, lo piega fino a farlo entrare nella propria visione del mondo: una visione che non è assoluta, ma critica, e critica soprattutto verso dogmi e pregiudizi, poteri forti, verso "la maggioranza"³³ e tutto ciò che è sua espressione, quindi anche verso le "regole", ingiuste pure queste in quanto espressione diretta di chi le ha stabilite non di chi vi deve obbedire. Nel corso della presente dissertazione cercherò di rintracciare nelle canzoni di De André gli echi di opere come i *Vangeli apocrifi*, *L'antologia di Spoon River*, o la presenza di autori come Villon, Lee Masters, Angiolieri, Mutis, ma anche di minori o sconosciuti alla cultura ufficiale. Lo stesso farò, per quel che riguarda gli autori ai quali hanno attinto a loro volta, con Guccini e De Gregori.

1.5 Cecco Angiolieri (S'i' fosse foco) e il De André della protesta.

Inizierò il mio lavoro proprio dalla canzone in cui è più esplicito il riferimento letterario: *S'i' fosse foco*, del 1968. Qui l'opera di riferimento è l'omonimo sonetto di Cecco Angiolieri, ripreso in toto da De André e musicato. Il testo è quello che tutti conosciamo:

*S'i' fosse foco arderei 'l mondo;
s'i' fosse vento, lo tempesterei;
s'i' fosse acqua, i' l'annegherei;
s'i' fosse Dio manderei 'en profondo;*

*s'i' fosse Papa, sare' allor giocondo;
ché tutti cristiani imbrigherei;
s'i' fosse 'mperator, sa' che farei?
a tutti mozzerei lo capo a tondo.*

*S'i' fosse morte, andarei da mio padre;
s'i' fosse vita, fuggirei da lui:
similmente faria da mi' madre.*

³² M. LUZZATO FEGIZ, *Testimonianze*, in F. De André, *LA CATTIVA STRADA*, di D. FASOLI, Edizioni Associate, Palermo, 1995, p.12.

³³ Cfr. P. JACHIA, op. cit., p. 95.

*S'i' fosse Cecco com 'i' sono e fui,
torrei le donne giovani e leggiadre:
e vecchie e laide lassarei altrui³⁴.*

De André accompagna il canto di Cecco Angiolieri con una musica di tipo medievale, adatta al testo, ma il periodo in cui incide è il '68. Siamo nel vivo della "rivolta studentesca": i giovani occupano le Università, criticano i governi, osteggiano le guerre, girano con i capelli e la barba lunghi, sbeffeggiano i valori delle generazioni che li hanno preceduti, uccidono metaforicamente i padri e le madri e ciò che essi rappresentano, vogliono un mondo completamente diverso da quello in cui sono cresciuti. Nessuno dei valori dei "padri" è tenuto in considerazione, nessuna istituzione è salva: né la Chiesa, né lo Stato, né la famiglia. In questo clima diventa di grande attualità il vecchio canto di Cecco che si radicalizza nei moti di protesta giovanili e ne diventa quasi l'inno: *S'i' fosse Papa [...] tutti i Cristiani imbrigherei,/ s'i' fosse imperator [...] a tutti mozzerei lo capo a tondo./ S'i' fosse morte andarei da mio padre./ [...] Similmente faria da mia madre.*

Nell'intento del poeta senese la critica per lungo tempo ha intravisto la protesta anticortese e la ribellione ad un sistema, la rivendicazione di una condotta libertina, l'intento di sostituire ai vecchi, nuovi modelli e nuovi valori e l'eterna lotta tra padri e figli (Cecco ha un profondo odio per l'avarizia del padre, motivo del voltafaccia di Becchina, la donna amata, popolana corrotta e venale che prima si mostra arrendevole e poi, finito il tempo delle vacche grasse, gli si rivolta contro). Ma mai come negli anni '60 del nostro secolo questa lotta si era radicalizzata così fortemente, mai un canto come *S'i' fosse foco* aveva fatto tanta presa tra i lettori. Diventa per gli studenti il canto di rivolta verso la nuova società di massa e l'illusione del boom economico, per De André la rivendicazione ad affermare un modo di essere e dei valori (o non-valori): quelli di un universo fatto di prostitute, ladri, blasfemi, morti suicidi, giocatori d'azzardo e frequentatori di squallidi locali, che è poi l'universo dei suoi personaggi. Quei personaggi che si rifiutano di seguire i valori e le "leggi del branco"³⁵, che li soffoca, e che li fa vittime e non colpevoli. Quello stesso ambiente, «la donna, la taverna e 'l dado», che Cecco aveva già celebrato. Ma, anche se nel testo c'è l'uso della prima persona, in effetti né Cecco, né De André si riconoscono nel personaggio, ma per entrambi quel testo dà voce, attraverso il loro sentire, ai personaggi che affollano la loro poetica. Cecco, nonostante abbia condotto anche vita disordinata e sregolata, non è un brutale

³⁴ Per C. Angiolieri Cfr. *Storia della letteratura italiana*, a c. di E. Cecchi e N. Sapegno, vol. I, Garzanti, Milano, 1965.

³⁵ Cfr. F. DE ANDRÉ, *Smisurata preghiera*, in *Anime salve*, 1996.

descrittore della propria abiezione morale incupito dalla consapevolezza del suo stato misero, nel quale poter individuare i sentimenti più puri della vita, ma un accorto letterato che prende a piene mani dalla tradizione letteraria per descrivere un determinato mondo della sua Siena al quale però egli non appartiene (se non come personaggio creato). Inoltre Cecco, da poeta, deforma e amplifica i fatti, mettendoci, naturalmente, anche la sua personale rabbia verso ciò che lo delude³⁶. Allo stesso modo De André che fa, inoltre, dello stesso Cecco, un altro dei personaggi che affollano il suo variegato universo di vittime, e del suo canto il *trait-d'union* con un altro grande poeta che gli ha dato motivo di ispirazione: François Villon.

1.6 Villon - De André (Tutti morimmo a stento).

Nell'album *Tutti morimmo a stento*, De André canta la parte "sporca" della coscienza umana, quella nella quale si trovano le debolezze morali, il rifiuto o l'incapacità di rispettare le regole, quelle regole che sono diretta espressione della società che le ha volute, della "maggioranza". Per De André,

...oggi maggioranza ha un significato numerico, ma deriva dal termine latino *maior*, che al plurale fa *maiores*. I *maiores* nel mondo latino erano coloro che detenevano i privilegi ed esercitavano l'autorità e il potere. Oggi questi *maiores* sono diminuiti di numero, ma la loro diminuzione è direttamente proporzionale all'aumento in loro favore dei privilegi, dell'autorità, del potere, (ormai) pressoché illimitati [...]. I *minores* [...] saremmo poi tutti noi al di là del mestiere che facciamo...³⁷

Per questo motivo, chi rifiuta queste regole non è un criminale da punire, ma una vittima che si ribella, che cerca una libertà che non potrà avere. Quindi De André canta l'anelito alla ricerca di "altro" e di "oltre", che poi si risolverà nella dissipazione e perdita di sé. Canta i disadattati, facendone dei ribelli verso la maggioranza, verso il sentire comune ed il pensiero unico. Questi personaggi condannati dalle leggi dei *majores*, col loro sentire confondono l'ordine preconstituito, eliminando il principio della contrapposizione netta tra bene e male, presentandoci una vita fatta di intrecci difficili, di azioni e scelte ingiudicabili³⁸. Come emblema di tale universo, De André prenderà la figura di François Villon, poeta e uomo "contro", e la sua poesia: *ballade des pendus*.

³⁶ Cfr. Cecco Angiolieri, op. cit., pp.699-708.

³⁷ P. JACHIA, op. cit., p. 95.

³⁸ Cfr. D. FASOLI, op. cit., p. 99.

La canzone di De André in cui più forte è l'eco di Villon è *Ballata degli impiccati*, e già dal titolo sentiamo il chiaro riferimento al poeta francese del Quattrocento. Esaminando il testo possiamo intuire come per entrambi, De André e Villon, l'impiccato non sia un criminale da condannare, ma un simbolo: il simbolo della condizione umana, che vede l'uomo come un disperato in agonia, che cammina sempre su un filo teso tra il male e la morte. Ancora, in comune c'è la descrizione di particolari aspri:

*...l'urlo travolse il sole
l'aria divenne stretta...
chi la terra ci sparse sull'ossa...
...un rancore che ha l'odore del sangue rappreso...*

così De André, mentre Villon:

*...la nostra carne troppo nutrita
da un pezzo è divorata e imputridita...
la pioggia ci ha lavati e ripuliti
e il sole seccati e anneriti.
Le gazze, i corvi ci hanno cavato gli occhi
E strappata la barba e i sopraccigli...³⁹*

Ci sono i segni dell'agonia e della crudeltà; De André:

*...ricordammo a chi vive ancora
che il prezzo fu la vita
per il male fatto in un'ora.*

*Poi scivolammo nel gelo
Di una morte senza abbandono
Recitando l'antico credo
Di chi muore senza perdono.*

*Chi derise la nostra sconfitta
E l'estrema vergogna ed il modo...*

Villon:

*...non siate duri di cuore con noi...
del nostro male nessuno voglia ridere...
noi siamo morti, nessuno ci sbeffeggi...*

³⁹ Per i testi di F. Villon vedi: F. VILLON LASCITO TESTAMENTO E POESIE DIVERSE, a c. di M. Liborio, Rizzoli, Milano, 1990.

umani, qui non c'è proprio da scherzare...

C'è dunque l'invito a un sentire comune tra impiccato e spettatore, poiché se così non fosse, commetterebbe peccato chi riuscisse a proseguire «tranquillo il cammino» dopo aver sepolto il condannato; De André:

*...chi derise la nostra sconfitta
e l'estrema vergogna ed il modo
soffocato da identica stretta
impari a conoscere il nodo.*

*Chi la terra ci sparse sull'ossa
E riprese tranquillo il cammino
Giunga anch'egli stravolto alla
fossa
Con la nebbia del primo mattino*

*La donna che celò in un sorriso
Il disagio di darci memoria
Ritrovi ogni notte sul viso
Un insulto del tempo e una scoria...*

Villon:

*Fratelli umani che ancora vivete...
Se pietà di noi poveri avete,
Dio avrà più presto di voi misericordia...*

*Se vi chiamiamo fratelli, non dovete
Risentirvi, benché ci abbia uccisi
La Giustizia...*

Ciò che invece cambia tra i due è il modo di porsi all'altro. De André lo fa con l'invettiva, augurando allo spettatore le medesime sensazioni e gli stessi dolori, affinché capisca ciò che prova l'impiccato; Villon lo chiama "fratello", invitandolo a pregare per lui e gli altri impiccati, nella misericordia di Dio, il quale avrà misericordia anche di loro.

Dirà tre volte De André:

*...soffocato da identica stretta
impari a conoscere il nodo...
giunga anch'egli stravolto alla fossa*

*con la nebbia del primo mattino...
ritrovi ogni notte sul viso
un insulto del tempo e una scoria...*

mentre cinque volte aveva invocato Villon:

*...Dio pregate che ci voglia assolvere...
intercedete per noi, che siamo morti...
Dio pregate che ci voglia assolvere...
Dio pregate che ci voglia assolvere...
Dio pregate che ci voglia assolvere.*

Mentre Villon aveva insistito per tre volte sullo sbeffeggiare degli spettatori, De André si limita ad una:

*...del nostro male nessuno voglia ridere...
noi siamo morti, nessuno ci sbeffeggi...
umani, qui non c'è proprio da scherzare... (Villon)*

...chi derise la nostra sconfitta... (De André).

Vediamo quindi come i due autori sono legati nei contenuti da un filo comune, da un rapporto che sembra quello esistente tra maestro e allievo. Dirà, infatti, lo stesso De André nella prefazione ad un libro delle poesie di Villon

...C'è un filo o piuttosto una corda spessa, che lega l'antico maestro ai suoi allievi dalle più disparate inclinazioni: per primo tra i profani tu hai dato alla forza dignità poetica, hai fatto dell'appeso qualcosa di sacro, di eterno, simbolo inquietante di impermanenza e disagio. [...] Eppure altri prima di te, altre vite avevano preceduto la tua lungo più antiche agonie della civiltà ma tu sei stato il primo a indicare che una volta chiusa la croce nel silenzio dei templi gli uomini ne perpetuavano lo scandalo con la forza. [...] Io ti scrivo da un'altra epoca illuminata di ragione e di tecnica, dove l'uso della corda «che fa sapere al tuo collo quanto pesa il tuo culo» si è fatto più raro e lontano senza tuttavia scomparire del tutto. La stessa guerra, rinnovatasi di cento in cento anni, non è ancora finita e gli uomini amano come allora menare le armi e le mani e se non ci sono più le caldaie per far bollire i falsari, gli strumenti per dare la morte si sono perfezionati al punto che uno solo di quei cento onnipotenti, un solo Thibault d'Aussigny può decretare la fine dell'umanità in un tempo così breve quanto la pressione di un dito su un pulsante. [...] una moderna forma di indagine [...] ci informa che oggi siamo tutti molto più ricchi di quanto non lo fossero i tuoi contemporanei, eppure le richieste d'aiuto da parte dei poveri si fanno ogni giorno più disperate e impellenti [...]. Ancora oggi siamo capaci di forti sentimenti ma più

volentieri li trasformiamo in lacrime seduti a teatro di fronte al dramma di Oreste e di Amleto e ritornando a casa ad occhi asciutti non degniamo neppure di uno sguardo la nostra vicina intenta a contare gli spaghetti per sfamare i figli. Se la tua "grossa Margot" «*ti montava da sopra per non sciuparsi il frutto*», qui da noi stimati professionisti violentano le bambine più volentieri mettendosele di sotto e usano una moderna tecnica di fissaggio delle immagini per immortalare lo stupro [...]⁴⁰.

Da queste righe che l'"allievo" scrive per il "maestro", si comprende la visione di una ciclicità storica ed il ripetersi dei soprusi e delle ingiustizie in un divenire che non cambia mai nei contenuti nonostante i continui cambiamenti delle forme. De André spiega, in questa prefazione e nella canzone, come la ricchezza pro capite, gli sviluppi scientifici e l'evoluzione del diritto, se non accompagnati da sogni comuni, da utopie, ideali, o meglio da un sentire comune (soprattutto nel dolore e nella sofferenza), dalla "pietas" insomma, non bastano a migliorare la vita dell'uomo, soprattutto quella dei "minores". E lo stesso De André aveva affermato che «l'uomo potrebbe conquistare le stelle, ma i suoi problemi fondamentali resteranno gli stessi». E ancora che «un uomo senza sogni, senza utopie, senza ideali, sarebbe un mostruoso animale, un cinghiale laureato in matematica pura».⁴¹

Le sue frequentazioni della poesia di Villon si possono riscontrare ancora confrontando il testo della canzone *Valzer per un amore* con un passo del *Testamento* di Villon, nella parte dedicata alla *Ballata all'amica*. Qui l'immagine della giovinezza e della passione che svanisce con l'incalzare della vecchiaia diventano un monito che i protagonisti lanciano alla donna amata perché colga subito il fiore del piacere e dell'amore, senza aspettare il tempo in cui non sarà più possibile.

*...Tempo verrà che ben farà appassire,
Seccare, sfiorire il tuo fiore superbo... (Villon).*

*Quando carica d'anni e di castità
Tra i ricordi e le illusioni
Del bel tempo che non ritornerà
Troverai le mie canzoni
Nel sentirle ti meraviglierai
Che qualcuno abbia lodato
Le bellezze che allor più non avrai
E che avesti nel tempo passato... (De André).*

⁴⁰ F. DE ANDRÉ', prefazione a *François Villon*, a c. di L. De Nardis, Feltrinelli, Milano, 1996, pp. II-IV.

⁴¹ Stralci di varie interviste riportati su Televideo RAI, 12 gennaio 1999.

Qui sia Villon che De André cantano di come il passare degli anni porti via con sé le bellezze della giovinezza, ma mentre Villon è molto sintetico De André indugia sull'immagine dell'amata che da vecchia troverà le canzoni che l'innamorato respinto scriveva per lei da giovane meravigliandosi nel sentir parlare di bellezze che non ha più.

*...Io sarò vecchio, tu brutta, scolorita,
Bevi a piena gola fino a che c'è acqua;
Non dare a tutti lo stesso dolore:
Senza infierire soccorrere chi soffre... (Villon).*

*Vola il tempo, lo sai che vola e va,
forse non ce ne accorgiamo,
ma più ancora del tempo che non ha età,
siamo noi che ce ne andiamo.
E per questo ti dico amore, amor
Io t'attenderò ogni sera,
ma tu vieni non aspettare ancor,
vieni adesso finché è primavera... (De André).*

Possiamo osservare come i versi sono molto diversi, ma i contenuti sono pressoché identici. Per entrambi c'è l'invito a godere, finché è possibile, dei frutti che la vita ci offre, senza rimandare fino a quando non sarà più possibile coglierli. Bere finché c'è acqua, cogliere il fiore finché è primavera. Questo, tra l'altro, è un motivo ricorrente nella letteratura sia italiana (tra gli altri, Lorenzo il Magnifico), che latina (tra gli altri, Orazio).

Sempre restando al *Testamento* di Villon possiamo notare come echi di quest'opera siano presenti anche in un'altra canzone di De André, *Il testamento*, in cui il richiamo al poeta francese è evidente anche nella scelta del titolo. Questa canzone è appunto il testamento dei beni che un uomo lascia ai suoi "cari", che probabilmente resteranno delusi dai lasciti del morto. De André adotta la struttura metrica di strofe di otto versi, come Villon. Il moribondo lascia a ognuno qualcosa, che si tratti di beni materiali o meno questo poco importa, è il senso del lascito che conta per svelare gli affetti, i rancori e, in sostanza, la natura dei sentimenti che legano il morto a coloro che restano. Questa canzone si inserisce in quel filone della letteratura che nel Quattrocento francese ha dato molti capolavori e al quale lo stesso Villon aveva attinto. Non vi è però, né in De André né in Villon, il riferimento, tipico di quella tradizione, a quella danza macabra della morte che prende per mano tutti, a qualunque categoria

sociale appartengano, per farli ballare insieme. Ma qui non c'è una sola condizione umana che valga qualcosa di fronte alla morte, non c'è il conforto di essere morto come tutti gli altri, c'è al contrario lo sconforto di essere morti e di essere morti da soli. Nessuno in punto di morte può alleviare la sofferenza dell'addio. Non c'è sdegno contro tutto ciò, ma solo un sentimento di impotenza che viene dalla constatazione di quest'ultima solitudine.

*Chiunque muore, muore con dolore [...]
Né c'è chi dei suoi mali lo sollevi... (Villon).*

*...Cari fratelli dell'altra sponda
Cantammo in coro giù sulla terra
Amammo in cento l'identica donna
Partimmo in mille per la stessa guerra.
Questo ricordo non vi consoli
Quando si muore, si muore soli.
Questo ricordo non vi consoli
Quando si muore si muore soli...(De André).*

Anche qui i versi sono completamente diversi, c'è una forte manipolazione da parte di De André che prende da Villon solo i contenuti, li usa per chiudere la canzone, mentre in Villon questi versi precedono i lasciti assolvendo ad un funzione introduttiva.

È presente poi in Villon una breve disquisizione sulla natura delle donne che offre a De André lo spunto per un lascito:

*...Così, secondo questa usanza, si presero
L'amante, è tutto chiaro:
Amavano tenendolo nascosto,
Visto che nessun altro ci passava.
E tuttavia questo amore poi si spezza,
perché quella che ne aveva uno solo
Da lui si stacca e va per la sua strada
E preferisce amarli tutti quanti [...]*

*I folli amanti ne pagano lo scotto
E le signore li battono sul tempo.
È la giusta ricompensa che tocca agli amanti,
ogni patto vi è sempre violato.
Per qualche dolce bacio o qualche abbraccio,
con cani e uccelli, armi e amori,
È pura verità ben nota a tutti -
Per una gioia cento dolori... (Villon).*

*... Voglio lasciare a Biancamaria
 Che se ne frega della decenza
 Un attestato di benemeranza
 Che al matrimonio le spiani la via
 Con tanti auguri per chi c'è caduto
 Di conservarsi felice e cornuto... (De André).*

Questo è il primo riferimento al *Testamento* di Villon che troviamo nell'omonima canzone di De André. Da Villon prende il succo dei versi: le donne seguono la regola di amare un uomo alla volta, ma prima o poi questo amore finisce, allora da «*uno solo*» si passa ad amare «*tutti quanti*». Ciò significa per Villon che alle donne un solo uomo non basta. E ciò non è una colpa, poiché dipende proprio dalla loro natura, è una condizione propria dell'essere donna. Perciò all'uomo che di una donna si innamora non resta, per una sola gioia, che sopportare cento dolori. De André nel suo testamento, in modo ironico, fa di questa natura un attestato di benemeranza per la disinvolta Biancamaria che essendo donna e fregandosene della decenza inventata dall'uomo, dà libero sfogo ai suoi sensi. Questo attestato deve servirle a trovare un marito, al quale il moribondo non può che augurare di conservarsi felice, poiché le inclinazioni di Biancamaria sono naturali, ma cornuto poiché in pratica questa è la condizione che gli sarà propria alla luce delle convenzioni sociali.

Scorrendo tra i lasciti di Villon, arriviamo a quello per la moglie:

*... al mio amore, alla mia cara rosa,
 Non lascio il cuore e neanche i fegato;
 Le piacerebbe di più qualche altra cosa,
 Benché abbia abbastanza denaro...
 E cosa? Una gran borsa di seta,
 piena di scudi, ben profonda e larga,
 Ma che sia subito impiccato, me compreso,
 Chi le lasciasse né scudo né targa... (Villon).*

*... Per quella candida vecchia contessa
 che non si muove più dal mio letto
 per estirparmi l'insana promessa
 di riservarle i miei numeri al lotto
 non vedo l'ora di andar fra i dannati
 per riferirglieli tutti sbagliati... (De André).*

In questo lascito c'è un luogo comune, quello della satira contro le donne avidi di soldi, verso le quali si scaglia però l'ironica vendetta

di De André. Infatti se Villon lascia maledizioni a chi voglia assecondarle, De André le prende in giro rivelando l'intenzione, tra l'altro tutta napoletana, di rivelare da morto, in sogno, i numeri del lotto, ma naturalmente quelli sbagliati.

1.7 I Vangeli apocrifi - De André (La buona novella).

Il '68 era stato in Italia l'anno della rivolta studentesca, della ribellione dei figli verso il mondo dei padri, l'anno della "rivoluzione". Nello stesso anno De André aveva scritto "S'i' fosse foco" e l'album "Tutti morimmo a stento", di cui abbiamo già parlato. Nella prima canzone aveva cantato la rivolta attraverso il sonetto di Cecco Angiolieri, il quale diverrà personaggio dell'universo del cantautore genovese. Nell'album "Tutti morimmo a stento" aveva tracciato delle analogie tra i tempi di Villon e i giorni nostri, partendo dal dolore di un impiccato. Nel '70, a soli due anni di distanza, ma in un periodo in cui gli echi della contestazione non sono ancora svaniti, De André sceglie un altro personaggio per i suoi testi. Un personaggio che è sempre stato simbolo di riscatto per i poveri e gli oppressi, ribelle e rivoluzionario verso le Istituzioni imperiali, modello di purezza e rigore morale per i giusti che aborriscono la corruzione della società, un simbolo, insomma, di rivolta all'autorità costituita. Questo personaggio è Gesù di Nazaret. Ma il Gesù che De André canta non è quello che la Chiesa ci ha fatto conoscere: "il figlio di Dio fattosi carne per espiare le nostre colpe", che vuole essere adorato, ma l'uomo che col suo esempio vuole insegnarci a vivere con la serenità e la coscienza tranquilla di chi non si è fatto corrompere dal male. L'intento del nostro cantautore è quello di smitizzare la figura di Gesù passato alla storia come Dio, quello di fargli perdere un po' di sacralità a vantaggio di una migliore e maggiore umanizzazione:

*...Non intendo cantare la gloria
né invocare la grazia o il perdono
di chi penso non fu altri che un uomo
come Dio passato alla storia
ma inumano è pur sempre l'amore
di chi rantola senza rancore
perdonando con l'ultima voce
chi lo uccide fra le braccia d'una croce...⁴².*

Così De André cantava già nel '67, ma nell'album "La buona novella" il concetto è ripreso e allargato attraverso la figura di

⁴² F. DE ANDRÉ', *Si chiamava Gesù*, in *Volume I*, 1967.

personaggi come Maria, Giuseppe, le madri dei ladroni, Tito, il ladro buono del vangelo arabo dell'infanzia. De André prende spunto non dai Vangeli canonici, che riservano pochissimo spazio a questi personaggi, ma dai Vangeli apocrifi, cioè quelli indicati dalla Chiesa come "non autentici", "erronei", "eretici", proprio in contrapposizione a canonico, che significherebbe "autentico", "ispirato". Sceglie gli apocrifi perché sono una testimonianza viva del cristianesimo primitivo, ricchi di un ingenuo bisogno di conoscenza dei credenti verso Maria, Giuseppe e Gesù. Qui tutto ciò che riguarda la vita, i prodigi della nascita e i misteri della sua esistenza sono tramandati attraverso un'elaborazione di tutta la tradizione orientale ed ellenistica. Molte arti, come la pittura, la poesia, la prosa, hanno trovato in questi vangeli motivo di ispirazione e elementi storici utilissimi nel corso dei secoli. Per De André, come per gli Ebioniti (che in ebraico sono gli umili, i poveri), Gesù era l'uomo che ispirato da Jahve, lottava contro i ricchi, i potenti e i profittatori dei deboli, che sempre sono stati il suo bersaglio. Così per i Nazareni era un modello di purezza e rigore morale che li teneva separati dalla corruzione (Nazareno deriva infatti da *nazir*, che significa separato). E per i zeloti era un rivoluzionario, un sobillatore, come è ancora considerato da alcuni movimenti protestanti dei giorni nostri⁴³. Ma soprattutto, come ho già detto, Gesù era per De André un uomo, come uomini erano Giuseppe, Maria, le madri dei ladroni, il falegname che costruisce le croci, e i due ladri Dumaco (o Dimaco) e Tito. E da uomo De André vuole che lo si consideri, lo si ami e lo si lodi

...Laudate hominem

*No, non devo pensarti figlio di Dio
Ma figlio dell'uomo, fratello anche mio.*

Naturalmente, per soddisfare questa esigenza, niente era meglio, come fonte di ispirazione, dei Vangeli apocrifi, ricchi di tradizioni popolari, avvenimenti particolari sulla vita di Maria, di Giuseppe e dei ladroni, che privilegiano l'aspetto puramente umano e terreno, non teologico delle vicende narrate. De André introduce i personaggi e le vicende che ruotano intorno alla crocifissione, per umanizzare ulteriormente il personaggio principale, Gesù, ma anche per trattare della grande umanità degli altri. Parla della Madonna come di una tenera fanciulla privata della sua adolescenza e spensieratezza e costretta a passare i primi dieci anni della propria vita al Tempio, poi, senza che lei lo desideri, da ragazzina a moglie, da vergine a madre,

⁴³ Cfr. *I Vangeli apocrifi*, a cura di M. Craveri, Einaudi, Torino, 1998 ¹ edizione 1969, Einaudi, Torino, pp. XXIX-XXX.

oltretutto data ad un uomo che lei non ha scelto, che potrebbe essere suo padre e che non potrà darle l'umano e terreno piacere dell'amore e le tenerezze degli amanti.

*...«Guardala, guardala, scioglie i capelli,
sono più lunghi dei nostri mantelli,
guarda la pelle tenera, lieve,
risplende al sole come la neve»...*

*[...]E fosti tu, Giuseppe,
[...] a vederti assegnata,
da un destino sgarbato,
una figlia di più
senza alcuna ragione
[...] «Quei sacerdoti
la diedero in sposa
a dita troppo secche
per chiudersi su una rosa,
a un cuore troppo vecchio
che ormai si riposa»...*

Rivede il messaggio evangelico vero e proprio, cioè quello dei dieci comandamenti, attraverso l'esperienza del ladrone Tito, che li commenta confrontandoli con la *sua* esperienza di vita, facendo risaltare le difficoltà per l'uomo (quello umile, povero, il diseredato in genere), a seguire i precetti divini, fino a metterli in discussione uno per uno in forma testamentaria. De André raggiunge il suo intento elaborando alcuni tratti del Protovangelo di Giacomo, dal quale prende spunto soprattutto per la prima parte dell' album, dove canta *L'infanzia di Maria, Il ritorno di Giuseppe e Il sogno di Maria*. Mentre per l'ultima parte, quella de *Il testamento di Tito* si rifà al Vangelo arabo dell'infanzia. La canzone che apre l'album è proprio *L'infanzia di Maria*, che è poi il tema con il quale Giacomo apre il suo Vangelo, diviso in tre parti:

- 1) nascita e vita di Maria fino alla nascita di Gesù;
- 2) commozione, ansia di Giuseppe e constatazione della reale verginità di Maria;
- 3) racconto della strage degli innocenti e dell'uccisione del sacerdote Zaccaria.

De André segue questo schema fino al punto due, mentre il tema della strage degli innocenti lo farà intravedere in due versi di *Via della croce*:

...Ben più della morte che oggi ti vuole,

*t'uccide il veleno di queste parole:
le voci dei padri di quei neonati,
da Erode, per te, trucidati.
Nel lugubre scherno degli abiti nuovi
misurano a gocce il dolore che provi:
trent'anni hanno atteso, col fegato in mano,
i rantoli d'un ciarlatano...*

Per quanto riguarda *L'infanzia di Maria*, là dove Giacomo esprimeva in prosa il trasferimento di Maria al Tempio, De André lo fa in versi:

...E allorchè essa compì i due anni, disse Gioacchino ad Anna:

- *Portiamola al Tempio del Signore, per mantenere la promessa che abbiamo fatta, prima che il Signore ce la richieda e la nostra offerta non sia più ben accetta.*
- *Aspettiamo i tre anni, - rispose Anna, - quando la bambina non avrà più bisogno del babbo e della mamma.*
- *Aspettiamo, - rispose Gioacchino.*

Allorché la bambina compì i tre anni, disse Gioacchino:... (Protovangelo di Giacomo)

*...e Gioacchino disse:
Ecco che ha compiuto
i tre anni! Portiamola perciò
al Tempio del Signore
perché dobbiamo adempiere
alla promessa...*

*[...] cucito qualche giglio
sul vestito alla buona,
forse fu per bisogno
o peggio, per buon esempio,
presero i tuoi tre anni
e li portarono al tempio. (De André)*

Per quanto riguarda la prima infanzia nel Tempio:

Così Maria restò nel Tempio, allevata come una colomba e riceveva il cibo dalla mano di un angelo[...] tu

che sei stata allevata per il Santo dei Santi e che ricevi il cibo dalla mano di un angelo.... (Giacomo)

*Non fu più il seno di Anna,
fra le mura discrete,
a consolare il pianto,
a calmare la sete;
dicono fosse un angelo
a raccontarti le ore,
a misurarti il tempo
fra cibo e Signore.
A misurati il tempo
Fra cibo e Signore*

*...Così Maria bambina visse
nel Tempio del Signore
e la mano di un angelo le offriva
il cibo... (De André)*

Ma quando Maria compie i dodici anni, tempo che per ogni bambina dovrebbe essere di spensieratezza, di giochi e di allegria, i sacerdoti decidono di allontanarla dal tempio affinché, con le sue mestruazioni non lo contaminino, e di darle un marito.

...Ma quando ella compì dodici anni, i sacerdoti tennero consiglio e dissero: - Ecco che Maria è giunta all'età di dodici anni nel Tempio del Signore: che faremo ora di lei, perché non abbia a contaminare il Tempio del Signore? -[...] esci e chiama a raccolta i vedovi del popolo; ciascuno di essi porti un bastone, e di colui al quale il Signore darà indicazione con un segno miracoloso, essa sarà la sposa... (Giacomo)

*Scioglie la neve al sole,
ritorna l'acqua al mare,
il vento e la stagione
ritornano a giocare.
Ma non per te, bambina,
che nel tempio resti china*

*...e quando raggiunse l'età
dei dodici anni i sacerdoti
si riunirono in consiglio
e dissero: «Cosa faremo ora di lei*

*perché non contamini
il Tempio del Signore?»...*

*E quando i sacerdoti
ti rifiutarono alloggio,
avevi dodici anni
e nessuna colpa addosso:
ma per i sacerdoti
fu colpa il tuo maggio,
la tua verginità
che si tingeva di rosso.
La tua verginità che si tingeva di rosso*

*E si vuol dar marito
A chi non lo voleva... (De André)*

A questo punto, nel Vangelo di Giacomo escono i banditori per chiamare a raccolta i pretendenti:

*...Uscirono pertanto i banditori per tutta la regione
della Giudea, e risuonò la tromba del Signore e accorsero
tutti... (Giacomo)*

*...si batte la campagna,
si fruga la via,
«Popolo senza moglie,
uomini d'ogni leva,
del corpo di una vergine
si fa lotteria»*

*...allora gli araldi andarono
per tutta la Giudea
e risuonò la tromba
e accorse il popolo... (De André)*

Venne scelto Giuseppe, il quale provò a far notare che era troppo vecchio per una così giovane fanciulla alla quale non avrebbe potuto dare né l'amore di un marito, né i comuni piaceri del corpo, né le semplici e caste carezze di un amante:

*Allora il sacerdote disse a Giuseppe: - Tu sei stato
prescelto a ricevere la vergine del Signore in tua
custodia![...] Ho già figli, e sono vecchio, mentre essa è*

una fanciulla! Che io non abbia a diventare oggetto di scherno per i figli di Israele! (Giacomo)

*...e Zaccaria, il gran sacerdote,
disse a Giuseppe :
«La sorte ti ha affidato
la vergine del Signore,
abbine cura e custodiscila»...*

*E fosti tu, Giuseppe,
un reduce del passato,
falegname per forza
padre per professione,
a vederti assegnata,
da un destino sgarbato,
una figlia in più
senza alcuna ragione,
una bimba su cui
non avevi intenzione.
E mentre te ne vai,
stanco d'essere stanco,
la bambina per mano,
la tristezza di fianco,
pensi: «Quei sacerdoti
la diedero in sposa
a dita troppo secche
per chiudersi su una rosa,
a un cuore troppo vecchio
che ormai si riposa»... (De André)*

E quando per un'ennesima volta Maria ha visto decidere gli altri per la sua vita, le tocca tornare a casa con un uomo che potrebbe essere abbondantemente suo padre e che subito la abbandonerà a responsabilità da adulta e da donna di casa poiché lui dovrà partire:

...Allora Giuseppe, pieno di timore, prese Maria in sua custodia e le disse: - Ecco, ti ho ricevuta dal Tempio del Signore e adesso ti lascio nella mia casa e me ne vado a lavorare alle mie costruzioni, ma tornerò da te. Il Signore ti custodirà...⁴⁴ (Giacomo)

⁴⁴ Per i testi di Giacomo cfr. I Vangeli apocrifi, a c. di M. Craveri, op. cit..

*...Secondo l'ordine ricevuto, Giuseppe
portò la bambina nella propria casa
e subito se ne partì per lavori
che lo attendevano fuori della Giudea.
Rimase lontano quattro anni. (De André)*

A questo punto il racconto di Giacomo continua con "l'annunciazione" a Maria dell'arcangelo Gabriele e, solo successivamente, col ritorno di Giuseppe e i suoi timori sulla gravidanza della donna. De André invece inverte l'ordine, cantando prima il ritorno di Giuseppe e il dubbio sulla fedeltà di Maria, poi "l'annunciazione" sotto forma di sogno, con una poesia onirica e quasi visionaria, nella quale solo nell'ultima strofa affiora il racconto del narratore, mentre il resto è descritto in prima persona da Maria. Seguirò adesso l'ordine di Giacomo:

*...ed ecco una voce che diceva: - Ave, o piena di
grazia! Il Signore è con te, benedetta tu fra le donne - ...
(Giacomo)*

*...l'angelo scese, come ogni sera,
ad insegnarmi una nuova preghiera... (De André)*

*...Ed ecco un angelo del Signore si presentò davanti a
lei e le disse: - Non aver paura, Maria: infatti hai trovato
favore presso il Signore di tutte le cose, e concepirai per
opera della sua parola[...] perciò l'essere, anche esso
sacro, che nascerà da te sarà chiamato figlio
dell'Altissimo... (Giacomo)*

*...e l'angelo disse:
«Non temere, Maria,
infatti hai trovato grazia
presso il Signore
e per opera Sua
concepirai un figlio» [...]*

Lo chiamerai figlio di Dio - (De André)

Quando Giuseppe fa ritorno a casa, dopo quattro anni, trova Maria incinta, naturalmente senza che lui l'avesse mai sfiorata. A questo punto, nel racconto di Giacomo, Giuseppe teme in un primo momento che Maria abbia commesso fornicazione e poi che entrambi abbiano perso la fiducia che in loro avevano riposto i sacerdoti e

soprattutto il Signore. Sarà allora un angelo che, apparsogli in sogno, gli spiegherà come sono andate le cose. Nell'opera di De André sarà invece la stessa Maria che racconterà a Giuseppe, che pensava all'adulterio e cercava il motivo di tale inganno, l'inquieto ricordo dell'accaduto «tra i resti di un sogno raccolto».

*Chi mi ha teso questa insidia? Chi ha commesso
questa infamia nella mia casa e ha sedotto questa vergine?
[...] temo che non provenga davvero da un angelo quello
che è in lei... (Giacomo)*

*...e lo stupore nei tuoi occhi
salì dalle tue mani
che, vuote intorno alle sue spalle,
si colmarono ai fianchi
dalla forma precisa
d'una vita recente,
di quel segreto che si svela
Quando lievita il ventre*

*E a te, che cercavi il motivo
D'un inganno inespresso dal volto,
lei propose l'inquieto ricordo
tra i resti d'un sogno raccolto (De André)*

Solo a questo punto, come ho già detto, nell'opera di De André Maria racconta l'accaduto. A questo punto possiamo sottolineare come se in Giacomo i fatti narrati sono del tutto normali, in De André c'è uno spunto polemico (vedi come chiama "lotteria" l'assegnazione di un marito a Maria).

Per quel che riguarda ancora i Vangeli apocrifi, nel Vangelo dell'infanzia arabo siriano si racconta di come Giuseppe, Maria e Gesù, che stavano attraversando il deserto, si imbattono nei due ladroni Dumaco e Tito. Questi consentono alla sacra famiglia di passare liberamente senza che gli altri ladroni addormentati li notino. Ciò succede grazie all'intercessione del ladrone buono Tito, il quale deve donare all'amico, per il suo silenzio, quaranta dracme. Ma quando Maria ringrazierà Tito, assicurandogli che il signore lo terrà nelle sue grazie, Gesù, ancora bambino, interverrà per dire alla madre che quando i Giudei lo crocifiggeranno a Gerusalemme quei due ladroni saranno crocefissi con lui. Questo servirà a De André per rappresentare nella canzone *Tre madri* l'umano dolore delle madri di Dumaco, che lui chiamerà Dimaco e di Tito, che pensano di dover

sopportare un dolore più grande di quello di Maria, poiché i loro figli non resusciteranno al terzo giorno:

*Madre di Tito
Tito, non sei figlio di Dio
Ma c'è chi muore del dirti addio*

*Madre di Dimaco
Dimaco, ignori chi fu tuo padre,
ma più di te muore tua madre*

*Le due madri
Con troppe lacrime piangi, Maria,
solo l'immagine di un'agonia
sai che alla vita, nel terzo giorno,
il tuo figlio farà ritorno
lascia a noi piangere, un po' più forte,
chi non risorgerà più dalla morte...*

De André si sofferma poi sul dolore di Maria, un dolore fortemente umano e terreno, nonostante la consapevolezza della resurrezione del figlio, che la accomuna alle madri dei ladroni, e lo stesso Gesù ai ladroni e agli uomini. E ancora il dolore di una donna che non ha scelto nulla per sé e per suo figlio, sempre altri hanno scelto per lei, e che ora si trova ad avere un figlio, che seppur un dio, lei non desiderava. Tutto ciò che avrebbe invece desiderato era un uomo "normale" da abbracciare ed amare, da tenere vicino e veder sorridere, un comunissimo figlio, non un dio-agnello-sacrificale, ciò che invece le è stato assegnato e che ora le viene crudelmente tolto. Un figlio che senza essere figlio di Dio, sarebbe vissuto di più e di più lei avrebbe potuto "averlo" con sé. Questi concetti sono espressi in una forma e con dei contenuti che eliminano ogni richiamo retorico, tipico della tradizione mariologica della Chiesa, e impregnati di una calda vibrazione umana che fa pensare anche a Jacopone da Todi nella laude *Pianto della Madonna*, con le numerose ripetizioni del termine «figlio»:

*Madre di Gesù
...Piango di lui ciò che mi è tolto,
le braccia magre, la fronte, il volto,
ogni sua vita che vive ancora,
che vedo spegnersi ora per ora.
Figlio nel sangue, figlio nel cuore,
e chi ti chiama - nostro Signore-*

*nella fatica del tuo sorriso
cerca un ritaglio di Paradiso.
Per me sei figlio, vita morente,
come nel grembo, e adesso in croce,
ti chiama ancora questa mia voce.
Non fossi stato figlio di Dio,
t'avrei ancora per figlio mio.*

Ma nell'opera di De André c'è spazio, oltre che per le madri dei ladroni, anche per il ladrone Tito. Il personaggio di Tito, che nei Vangeli compare solo nell'incontro già ricordato con Maria e Gesù, diventa per il cantautore il depositario del messaggio della Buona Novella, quel messaggio che si carica di fortissime contraddizioni per cui diventa arduo per gli uomini, per tutti gli uomini, interpretare allo stesso modo. E ciò è vero soprattutto per quei «*servi disubbidienti alle leggi del branco*» «*che viaggiano in direzione ostinata e contraria*»⁴⁵ e che imparano l'amore, vero e proprio messaggio evangelico, solo «*nella pietà che non cede al rancore*». Tito commenta i dieci comandamenti attraverso la propria esperienza di vita, fatta di sofferenza e stenti, in forma di testamento, un testamento che si chiude con un unico lascito: la pietà umana, solo comandamento e solo sentimento che può portare l'uomo alla fratellanza e all'amore.

*...io, nel veder quest'uomo che muore,
madre, io provo dolore.
Nella pietà che non cede al rancore,
madre, ho imparato l'amore.*

1.8 E. Lee Masters (Antologia di Spoon River) – De André (Non al denaro, non all'amore, né al cielo).

L' *Antologia di Spoon River*, di Edgar Lee Masters, è una raccolta di poesie sotto forma di epitaffi. Ogni epitaffio racconta del defunto in un momento particolarmente significativo della propria vita, un momento rappresentativo della reale essenza del suo animo, in modo che, tutti insieme, diventano simbolo della condizione dell'uomo. Il discorso è fatto in prima persona dal defunto, che rivela quelle verità che nella morte può raccontare con estrema sincerità perché non ha più niente da pensare e che in vita ha dovuto nascondere, parlando così come non è mai stato capace di fare prima e facendo venire a galla il tema dell'incomunicabilità. Questi personaggi sono uomini e donne di tutte le classi sociali,

⁴⁵ Cfr. *Smisurata preghiera*, in *Anime salve*, F. DE ANDRÉ', 1996.

rappresentano quasi tutti i mestieri, persone che hanno fatto del bene o del male, belli e brutti, onesti e disonesti. Sono il microcosmo di una piccola città di campagna che può benissimo rappresentare il macrocosmo, la storia del mondo intero, dato che il bene ed il male sono categorie universali dell'umano. I personaggi di Lee Masters sono 244 e 19 delle loro storie sono sviluppate in ritratti intrecciati. L'antologia venne stampata per la prima volta nell'aprile del 1915 e nell'estate dello stesso anno era citata e parodiata in tutta l'America e in Inghilterra. L'Antologia era lo specchio di un mondo che aveva perso la dimensione collettiva del senso della vita, la dimensione comune del senso dell'esistere, per cui gli uomini erano destinati a consumarsi in piccole tragedie personali. De André coglie benissimo lo spirito di quest'opera e la adatta ai suoi tempi, quelli dell'Italia del 1970. Era un'Italia votata alla competizione tra i singoli, il boom economico del decennio precedente, il modello di società capitalista portavano il singolo a misurarsi continuamente con gli altri, ad imitarli o superarli per arrivare a possedere ciò che l'altro non aveva. In un clima del genere il sentimento umano più diffuso è facile che sia l'invidia. E proprio il filone dell'invidia, nell'opera di Lee Masters, sarà quello scelto da De André per le sue nove canzoni, insieme a quello della scienza. Sceglie anche quest'ultimo perché la scienza è per lui un prodotto del progresso, che è nelle mani dello stesso potere che genera l'invidia e che non è ancora riuscita a risolvere i problemi esistenziali. Quindi la scienza come luogo del contrasto tra l'aspirazione del ricercatore e la repressione del sistema. Questi temi, secondo De André, erano stati trattati così bene dai personaggi e dalle storie di Lee Masters, che sarebbe stato inutile per lui inventarne di nuovi, bastava solo adattarli alla realtà italiana. Al filone dell'invidia appartengono: *Un matto*, tratto dall'epitaffio di *Frank Drummer*; *Un blasfemo*, ispirato al personaggio di *Wendell P. Bloyd*; *Un giudice*, che risponde al nome di *Selah Lively*; *Un malato di cuore*, che in Lee Masters è *Francis Turner*. Al filone della scienza sono legate le canzoni di: *Un chimico*, *Trainor il Farmacista*; *Un medico*, il dottor *Siegfried Iseman*, *Un ottico*, l'ottico *Dippold*. Le storie ed i personaggi narrati, De André li racchiude in due epigrafi, una iniziale e l'altra finale, che sono *La collina*, tratta da *The hill*, con la quale sia Lee Masters che De André aprono le rispettive opere, e *Il suonatore Jones*, tratto da *Fiddler Jones*. Con Jones De André chiude, in chiave quasi autobiografica la sua raccolta, affidandogli il messaggio dell'album, che è quello di essere disponibili alla vita dedicandola alla ricerca della libertà come unico modo per darle un senso. Così la vita sarà pura come un ballo di campagna, una melodia di violino o un ricordo di giovinezza.

La prima cosa da dire per aprire il confronto tra i due autori è che se Lee Masters aveva usato il verso libero, De André preferisce strofe dai versi ritmati o fortemente assonanti, spesso ricchi di un linguaggio a tratti brutale «*un nano è una carogna di sicuro/ perché ha il cuore troppo vicino al buco del culo*»⁴⁶. Ma, fatto questo breve esempio, passerò subito al confronto tra i testi.

La collina

*Dove sono Elmer, Herman, Bert, Tom e Charley,
il debole di volontà, il forte di braccia, il buffone,
l'ubriacone, l'attaccabrighe?
Tutti, tutti, dormono sulla collina.*

*Uno morì di febbre,
uno bruciato in miniera,
uno ucciso in una rissa,
uno morì in prigione,
uno cadde da un ponte mentre faticava per moglie e
figli –
tutti, tutti dormono, dormono, dormono sulla collina...
(Lee Masters)*

*Dove se n'è andato Elmer
Che di febbre si lasciò morire,
dov'è Herman bruciato in miniera.
Dove sono Bert e Tom,
il primo ucciso in una rissa
e l'altro che uscì già morto di galera.
E cosa ne sarà di Charley
Che cadde mentre lavorava
E dal ponte volò e volò sulla strada.*

Dormono, dormono sulla collina... (De André)

Qui i riferimenti sono fin troppo chiari, persino i nomi dei personaggi sono rimasti invariati, come invariata è la causa della loro morte. Ciò che De André varia è l'ordine nel quale inserisce le cause delle morti: in Lee Masters è messa in successione corrispondente all'ordine dei nomi solo dopo che ha introdotto i tratti fondamentali del carattere dei personaggi; in De André invece la causa della morte è

⁴⁶ F. DE ANDRÉ', *Un giudice*, in *Non all'amore non al denaro né al cielo*, 1971.

rivelata subito dopo il nome dei personaggi, dei quali mancano, però, i tratti caratteriali. Continua Lee Masters:

*...Dove sono Ella, Kate, Mag, Lizzie e Edith,
il cuore tenero, l'anima semplice, la chiassosa, la
superba, l'allegrona? –
tutte, tutte, dormono sulla collina.*

*Una morì di parto clandestino,
una di amore contrastato,
una fra le mani di un bruto in un bordello,
una di orgoglio infranto, inseguendo il desiderio del
cuore,
una dopo una vita lontano a Londra e Parigi
fu riportata nel suo piccolo spazio accanto a Ella e
Kate e Mag –
tutte, tutte dormono, dormono, dormono sulla collina...
(Lee Masters)*

*Dove sono Ella e Kate
Morte entrambe per errore
Una di aborto, l'altra d'amore.
E Maggie uccisa in un bordello
Dalle carezze d'un animale
E Edith consumata da uno strano male.
E Lizzie che inseguì la vita
Lontano, e dall'Inghilterra
Fu riportata in questo palmo di terra.*

Dormono, dormono sulla collina... (De André)

Anche qui si ripropone la stessa situazione dei versi precedenti, con De André che opera solo per Ella e Kate una piccolissima differenza: le nomina, come Lee Masters, una dopo l'altra e ne spiega la morte, accomunandole per il fatto che entrambe le morti sono considerate, pur nella loro diversità, un errore.

Continua poi la processione funebre di Lee Masters con dei morti di guerra, che De André riprende in chiave chiaramente antimilitarista:

*Dove sono zio Isaac e zia Emily,
e il vecchio Towny Kincaid e Sevigne Houghto,
e il maggiore Walker che aveva parlato
con i venerandi uomini della rivoluzione? –*

*tutti, tutti dormono, dormono, dormono sulla collina.
 Li portano figli morti in guerra,
 e figlie che la vita aveva spezzato,
 e i loro orfani, in lacrime –
 tutti, tutti dormono, dormono, dormono sulla collina...
 (Lee Masters)*

*Dove sono i generali
 Che si fregarono nelle battaglie
 Con cimiteri di croci sul petto,
 dove i figli della guerra
 partiti per un ideale
 per una truffa, per un amore finito male:
 hanno rimandato a casa
 le loro spoglie nelle bandiere
 legate strette perché sembrassero intere...*

Dormono, dormono sulla collina (De André)

In questi versi De André elimina i nomi dei personaggi, soprattutto quello degli *zii*, per attirare maggiormente l'attenzione sui *generali* e sull'aspetto militare delle vicende. Aggiunge i versi «...*con cimiteri di croci sul petto...*», «...*i figli della guerra/ partiti per un ideale/ per una truffa...*», che mancano in Lee Masters, per evidenziare il suo antimilitarismo. Poi entrambi chiudono la propria opera con un ricordo del suonatore Jones che è il simbolo della bellezza del vivere, l'unico che ha dato un senso alla vita, dedicandola alla ricerca di una libertà immateriale, che è giunto a novant'anni infischiosene di Dio, del denaro e dell'amore, ma che si è goduto la vita tra suonate, balli e compagni ubriachi, abbandonando i suoi campi alle erbacce.

*Dov'è il vecchio Jones, il violinista
 Che giocò per novant'anni con la vita,
 sfidando il nevischio a petto nudo,
 bevendo, schiamazzando, infischiososi di moglie e
 parenti,
 e danaro, e amore, e cielo?
 Eccolo! Ciancia delle sagre di pesce fritto di tanti anni
 fa,
 delle corse dei cavalli di tanti anni fa a Clary's Grove,
 di ciò che Abe Lincoln disse
 una volta a Springfield. (Lee Masters)*

*Dov'è Jones il suonatore
 Che fu sorpreso dai suoi novant'anni
 E con la vita avrebbe ancora giocato.
 Lui che offrì la faccia al vento,
 la gola al vino e mai un pensiero
 non al denaro, non all'amore, né al cielo.
 Lui sì, sembra di sentirlo
 Cianciare ancora delle porcate
 Mangiate in strada nelle ore sbagliate,
 sembra di sentirlo ancora
 dire al mercante di liquore
 Tu che lo vendi, cosa ti compri di migliore? – (De
 André)*

Qui Lee Masters parla di Jones come un suonatore di violino, mentre De André omette questo particolare, poiché per ragioni metriche lo farà diventare, nella canzone interamente dedicata a lui, un suonatore di flauto. Ma per entrambi gli autori il ricordo di Jones è così forte che sembra ancora di sentirlo parlare di mangiate, bevute e corse di cavalli.

La seconda canzone dell'album di De André è *Un matto*, ispirata alla vicenda di *Frank Drummer*. È quella più corta tra le poesie di Lee Masters, quindi quella in cui di più De André ci mette di suo. Ma se Lee Masters si limita a fare una breve accenno a ciò che è stato, De André ci chiede di immaginare la situazione nella quale si trova il protagonista e inserisce il tema del sogno.

*... Non avevo le parole per dire cosa mi si agitasse
dentro,
e il villaggio mi prese per idiota.
Eppure l'idea iniziale era chiara,
un disegno grandioso e assillante nell'anima
che mi spinse all'impresa di imparare a memoria
l'Enciclopedia Britannica! (Lee Masters)*

*Tu prova ad avere un mondo nel cuore
e non riesci ad esprimerlo con le parole,
e la luce del giorno si divide la piazza
tra un villaggio che ride e te, lo scemo che passa,
e neppure la notte ti lascia da solo:
gli altri sognan se stessi e tu sogni di loro. [...]
io cercai di imparare la Treccani a memoria,
e dopo maiale, Majakowsky, malfatto,*

continuarono gli altri fino a leggermi matto... (De André)

In entrambi i casi l'idea del protagonista è quella di un riscatto personale (mosso dall'invidia), che lo spinge alla ricerca di uno studio così approfondito da farlo impazzire⁴⁷.

Il terzo brano, *Un giudice*, è la storia de *Il giudice Selah Lively*, basso di statura, che spesso, per questo motivo, è burlato dai suoi concittadini e che ha fatto vita da subalterno prima come garzone da bottega, poi studiando legge e frequentando la chiesa, per poi diventare prima legale di un "cercatore di tesori terreni" e infine, finalmente, giudice di contea. Dalla breve esposizione della sua vita si capisce che ciò che lo spinge è l'invidia, il rancore verso tutti quelli che lo hanno umiliato e che lui per vendetta, raggiunto il potere, umilierà.

*Immaginate d'essere alto un metro e cinquantotto...
[...]
E che tutto il tempo
Vi burlino per la statura, e vi scherniscano... (Lee Masters)*

*Cosa vuol dire avere
Un metro e mezzo di statura,
ve lo rivelan gli occhi
e le battute della gente,
o la curiosità
di una ragazza irriverente
che vi avvicina solo
per un suo dubbio impertinente:
vuole scoprir se è vero
quanto si dice intorno ai nani,
che siano i più forniti
della virtù meno apparente
fra tutte le virtù
la più indecente... (De André)*

Qui Lee Masters si limita a lasciarci immaginare la situazione del "nano", mentre De André ci dice che quella situazione ce la rivelano «*le battute della gente,/ o la curiosità/ d'una ragazza irriverente...*», tutti tendenti a ridicolizzare la statura o a vederla in una improbabile relazione di proporzioni col sesso, unica cosa forse "apprezzabile" da

⁴⁷ Cfr. l'intervista a De André fatta da F. PIVANO in D. FASOLI, op. cit., p.139.

chi disprezza il nano («...è una carogna di sicuro/ perché ha il cuore troppo/ troppo vicino al buco del culo»).

*... studiando legge al lume di candela,
fino a diventare avvocato.
E immaginate che grazie al vostro zelo,
e all'assidua frequentazione della chiesa,
siete diventato il legale di Thomas Rhodes... [...]
infine siete diventato giudice di contea. (Lee Masters)*

*Fu nelle notti insonni
vegliate al lume del rancore
che preparai gli esami,
diventai procuratore,
per imboccar la strada
che dalle panche di una cattedrale
porta alla sacrestia
quindi alla cattedra di un tribunale,
giudice finalmente,
arbitro in terra del bene e del male... (De André)*

In queste strofe è evidenziato il rancore del futuro giudice, il sentimento di rivalsa che lo spinge a studiare per arrivare al potere. Segue poi il suo comportamento da giudice, che è il risultato diretto dell'invidia che lo ha spinto. Da giudice, «diventa una carogna perché la gente carogna lo fa diventare carogna: è un parto della carogneria generale. Questa definizione è una specie di emblema della cattiveria della gente»⁴⁸.

*...Infine siete divenuto giudice di contea.
E Jefferson Howard e Kinsey Keene
e Harmon Whitney e tutti quei giganti
che vi avevano beffato, sono costretti
alla sbarra a dire «Vostro Onore» -
be', non vi pare giusto
che gliel'abbia fatta pagare? (Lee Masters)*

*...E allora la mia statura
Non dispensò più buonumore
A chi alla sbarra in piedi
Mi diceva «Vostro Onore»,
e di affidarli al boia*

⁴⁸ Ibidem, p. 143.

*fu un piacere del tutto mio,
prima di genuflettermi
nell'ora dell'addio,
non conoscendo affatto
la statura di Dio. (De André)*

In queste ultime strofe De André elimina ancora una volta i nomi dei personaggi che in Lee Masters si erano beffati del protagonista, mettendo in evidenza il capovolgimento dei ruoli: se prima era lui a "dispensare buonumore" agli altri, a causa della statura, ora invece si diverte nel condannarli e loro non hanno più voglia di divertirsi nello sbeffeggiarlo, perché sono troppo preoccupati ad attendere la sua sentenza, che può essere di morte. Se prima lo schernivano con spavalderia da "giganti" poi sono costretti a chiamarlo, con servilismo direi io, "Vostro Onore". Ma ciò non basta a salvar loro la vita.

La quarta canzone di De André è *Un blasfemo*, ispirata alla tragica vicenda di *Wendell P. Bloyd*. Nella poesia di Lee Masters che Wendell fosse in realtà blasfemo lo si capisce dalla sua vicenda, ma il termine non compare mai, mentre nella canzone di De André compare tre volte compreso il titolo. Wendell è una vittima dell'ottusità collettiva, un esegeta dell'invidia, di cui fa risalire l'origine a Dio, sia in Lee Masters che in De André. Sarà proprio questa la causa della sua morte, poiché verrà rinchiuso (in manicomio, nella poesia di Lee Masters, in prigione in quella di De André) e pestato da secondini bigotti. Ma se Lee Masters si era limitato alla vicenda del blasfemo ucciso dal bigottismo, De André inserisce un altro tema nella sua canzone, quello della mela proibita come simbolo di potere non nelle mani di Dio, ma in quelle del potere poliziesco. Quel potere che ha inventato il giardino incantato e costringe l'uomo a sognare dopo averlo staccato dalla realtà, a pensare secondo il proprio interesse. Perciò è facile capire che questa mela in realtà non è stata ancora rubata: «...*E se furono due guardie a fermarmi la vita,/ è proprio qui sulla terra la mela proibita,/ e non Dio, ma qualcuno che per noi l'ha inventato,/ ci costringe a sognare in un giardino incantato*».

*Prima mi accusarono per condotta molesta,
non essendoci leggi contro la bestemmia.
Poi mi rinchiusero in manicomio
e fui ammazzato di botte da un sorvegliante cattolico.
Il mio torto fu questo:
dissi che Dio mentì ad Adamo e lo destinò
a vivere una vita da sciocco,
ignaro del male come del bene del mondo.
E quando Adamo gabbò Dio mangiando la mela*

*e scoprì la menzogna,
Dio lo cacciò dall'Eden per impedirgli di cogliere
il frutto della vita immortale... (Lee Masters)*

*...Mi arrestarono un giorno per le donne ed il vino,
non avendo leggi per punire un blasfemo,
non mi uccise la morte, ma due guardie bigotte,
mi cercarono l'anima a forza di botte
perché dissi che Dio imbrogliò il primo uomo,
lo costrinse a viaggiare una vita da scemo,
nel giardino incantato lo costrinse a sognare,
a ignorare che al mondo c'è il bene e c'è il male*

*Quando vide che l'uomo allungava le dita
A rubargli il mistero d'una mela proibita
Per paura che ormai non avesse padroni
Lo fermò con la morte, inventò le stagioni... (De
André)*

Si veda come in Lee Masters il motivo per il quale Wendell viene rinchiuso, pur non essendo il vero motivo, è quello di "condotta molesta". In De André la condotta molesta viene subito indicata con la frequentazione di "donne" e "vino", che ci rimanda a quel mondo di ubriachi, prostitute, disgraziati, che è il mondo dei suoi personaggi⁴⁹. Per entrambi invece, la causa della morte sono le botte di guardie "cattoliche" (per Lee Masters) o "bigotte" (per De André). Il motivo è, ancora per entrambi, il fatto che Wendell avesse affermato che Dio aveva imbrogliato il primo uomo, facendogli credere che tutto fosse "bene", destinandolo a condurre una vita da sciocco ignorando l'esistenza del male. Ma quando l'uomo ruba la mela, simbolo di conoscenza, tutto gli diventa chiaro ed esce dalla stupidità nella quale Dio l'aveva confinato. A questo punto Dio, per invidia, lo espelle dal Paradiso destinandolo a vita mortale. In Lee Masters però, Dio espelle l'uomo dal Paradiso perché teme che rubato il frutto della conoscenza possa rubare anche quello dell'immortalità. In De André invece il motivo è la paura di Dio nei confronti di un uomo che non ha più padroni perché ha mangiato il frutto della conoscenza che libera dall'ignoranza e dalla schiavitù. Da qui in poi De André introduce il tema assente in Lee Masters al quale ho già accennato, quello cioè di una mela proibita che in effetti non è mai stata rubata dall'Eden, poiché è ancora qui sulla terra protetta da un potere poliziesco che «*ci costringe a sognare in un giardino incantato*». Mentre Lee Masters si

⁴⁹ Cfr. F. DE ANDRÉ', *La città vecchia*, in *Tutto Fabrizio De André* (1966).

affanna a spiegare alla gente di «*buon senso*» l'invidia di Dio nei confronti dell'uomo.

*...Ma, Cristo! voi gente di buon senso,
ecco cosa dice Dio stesso nel libro del Genesi: «E il
Signore Iddio disse, ecco che l'uomo
è diventato come uno di noi» (un po' d'invidia,
vedete),
«a conoscere il bene e il male»... (Lee Masters).*

*...E se furono due guardie a fermarmi la vita,
è proprio qui sulla terra la mela proibita,
e non Dio, ma qualcuno che per noi l'ha inventato,
ci costringe a sognare in un giardino incantato. (De
André).*

La quinta canzone è quella che in De André chiude il ciclo dell'invidia: *Un malato di cuore*, ispirata alla poesia di *Francis Turner*. Qui l'invidia è risolta in modo positivo, perché il malato, pur essendo nelle condizioni ideali per essere invidioso, compie un gesto di coraggio scavalcando l'invidia perché a spingerlo è stata la forza dell'amore. Quindi rappresenta il trionfo sulla vita dato dalla capacità di amare, capacità che hanno solo i "disponibili". La poesia di Lee Masters è molto sintetica rispetto alla canzone di De André, che approfondisce di più le sensazioni del malato ed i ricordi della fanciullezza. Arriva ad affermare di non aver mai capito se il cuore gli si è fermato per il troppo sgomento o per la troppa felicità, e di essere invece sicuro di non aver chiesto promesse alla donna che stava con lui e di essere morto senza sapere se «...*quelle sue cosce color madreperla/ rimasero forse un fiore non colto*». Di una cosa il morto è certo: di averla baciata.

*Da ragazzo
Non potevo correre né giocare.
(Lee Masters).*

*...Da ragazzo spiare i ragazzi giocare
al ritmo balordo del tuo cuore malato
e ti viene voglia di uscire e provare
che cosa ti manca per correre al prato,
e ti viene la voglia, e rimani a pensare
come diavolo fanno a riprendere fiato... (De André).*

In questi versi iniziali Lee Masters racconta l'impossibilità del ragazzo a correre e a giocare, mentre De André descrive lo stesso ragazzo costretto a stare in casa e a guardare gli altri giocare, restando con la voglia di provare anche lui a correre e con l'incapacità a capire le differenze tra lui e gli altri, come mai lui resta senza fiato mentre gli altri continuano a correre.

*...Da uomo potei solo sorseggiare dalla coppa,
non bere -
perché dopo la scarlattina m'era rimasto il cuore
malato... (Lee Masters).*

*...Da uomo avvertire il tempo sprecato
A farti narrare la vita dagli occhi
E mai poter bere alla coppa d'un fiato
Ma a piccoli sorsi interrotti... (De André)*

In questi altri versi Lee Masters passa all'età adulta del personaggio, sempre segnata dalla malattia che lo costringe a comportarsi diversamente dagli altri anche nelle piccole cose di tutti i giorni, e ne spiega il motivo, cioè la scarlattina che gli ha lasciato il cuore malato. De André ne riprende l'esempio e aggiunge l'impressione, nel malato adulto, di avere sprecato il tempo della propria giovinezza e di ricordarlo solo in ciò che ha visto fare agli altri, ma che non ha potuto fare di persona, come il correre e il giocare degli altri bambini visti nei versi precedenti.

*Eppure riposo qui
Consolato da un segreto che solo Mary conosce:
c'è un giardino di acacie,
di catalpe e di pergole dolci di viti -
là, quel pomeriggio di giugno
a fianco di Mary -
mentre la baciavo con l'anima sulle labbra
l'anima d'un tratto volò via. (Lee Masters).*

*...Eppure un sorriso io l'ho regalato[...]
quando io la guidai o fui forse guidato
a contarle i capelli con le mani sudate. [...] quando il
cuore stordì e ora no, non ricordo
se fu troppo sgomento o troppo felice[...]
e fra lo spettacolo dolce dell'erba [...] ma che la baciai, questo sì lo ricordo,
col cuore ormai sulle labbra,*

*ma che la baciai, per dio sì, lo ricordo,
e il mio cuore le restò sulle labbra*

*E l'anima d'improvviso prese il volo
Ma non mi sento di sognare con loro... De André).*

Nella parte finale della poesia Lee Masters racconta gli ultimi momenti del malato in un giardino, quando muore, per un probabile attacco di cuore «*con l'anima sulle labbra*», mentre bacia Mary. Anche De André lo fa, omettendo però il nome della ragazza, sostituendo il «*giardino*» di Lee Masters con «*lo spettacolo dolce dell'erba*» e inserendo il fatto di aver regalato un sorriso e di non riuscire a «*sognare con loro*». "Loro" potrebbero essere gli altri personaggi che nella vita sono stati spinti dall'invidia, mentre lui non ha invidiato nessuno nonostante l'handicap che si porta fin da bambino. È per questo motivo Francis Turner è in De André il personaggio positivo che risolve il tema dell'invidia contrapponendo a questa l'amore come trionfo della vita.

Da qui comincia in De André il filone della scienza, la quale, classico prodotto in mano a quel potere che genera l'invidia, dovrebbe risolvere i problemi esistenziali della gente comune, ma non c'è ancora riuscita. La prima canzone di questo filone è *Un medico*, ispirata alla vicenda de *Il dottor Siegfried Iseman*. Questo è un medico che vuole applicare la dottrina cristiana alla scienza, alla medicina. Vuole cioè curare con generosità e senza farsi pagare dai poveri e dai malati. Ma presto prenderà coscienza che senza farsi pagare non può vivere, e si vedrà costretto a inventare un elisir di giovinezza che lo farà condannare dal giudice federale alla galera.

*Dissi, quando mi consegnarono il diploma,
dissi a me stesso sarò buono
e saggio e forte e generoso col prossimo;
dissi porterò la fede cristiana
nella pratica della medicina!... (Lee Masters).*

*Da bambino volevo guarire i ciliegi
quando rossi di frutti li credevo feriti [...]
Un sogno, fu un sogno ma non durò poco,
per questo giurai che avrei fatto il dottore,
e non per un dio ma nemmeno per gioco [...]
E quando dottore lo fui finalmente
Non volli tradire il bambino per l'uomo
E vennero in tanti e si chiamavano gente
Ciliegi malati in ogni stagione [...] (De André)*

È da notare come in Lee Masters ciò che spinge il dottore è la fede cristiana, Dio, mentre in De André è il sogno di un bambino, cioè un sentimento umano puro, poiché la fanciullezza è sinonimo di purezza. Ciò è da attribuire al fatto che De André, come abbiamo visto ne *La buona novella*, tende più che ad adorare un dio, a sperare nell'uomo: «*laudate hominem*» era la canzone con la quale chiudeva il disco precedente. Quindi ciò che spinge l'uomo è un sogno fatto da bambino e l'amore per i propri simili.

*...Ma, non so come, il mondo e gli altri medici
Sentono subito cos'hai in mente quando prendi
Quest'eroica decisione.
E va a finire che ti prendono per fame.
Verranno da te solo i poveri.
E ti accorgi troppo tardi che fare il medico
È solo un modo per guadagnarsi da vivere.
E quando sei povero e devi tirare avanti
la fede cristiana e la moglie e i figli
tutti sulle tue spalle, è troppo! (Lee Masters).*

*...E i colleghi d'accordo, i colleghi contenti
Nel leggermi in cuore tanta voglia d'amare,
mi spedirono il meglio dei loro clienti
con la diagnosi in faccia e per tutti era uguale:
ammalato di fame, incapace a pagare.*

*E allora capii, fui costretto a capire,
che fare il dottore è soltanto un mestiere,
che la scienza non puoi regalarla alla gente
se non vuoi ammalarti dell'identico male,
se non vuoi che il sistema ti pigli per fame...*

*E il sistema sicuro è pigliarti per fame
Nei tuoi figli, in tua moglie che ormai ti
disprezza...(De André).*

Qui i due autori sviluppano le conseguenze della decisione del dottore. Sia per Lee Masters che per De André, il dottore finisce per curare solo i poveri che non possono pagare e che gli spediscono gli altri dottori meno "amorevoli", arrivando al punto di essere disprezzato da moglie e figli e di ammalarsi dello stesso male: la povertà. A questo punto il dottore è costretto a prendere coscienza che il suo è un lavoro come tutti gli altri, un modo per guadagnarsi da

vivere e non una missione che permette di regalare la scienza ai poveri per guarirli dai loro mali. Ma in De André è più marcato l'aspetto della scienza come strumento per il bene comune, ma che in effetti può permettersi solo chi paga, quindi strumento di potere in mano agli avidi, ai forti, che fanno di tutto perché resti tale. Infatti introduce quel verso che non ha un corrispondente vero e proprio in Lee Masters: «...che la scienza non puoi regalarla alla gente...».

*...Ecco perché fabbricai l'elisir di giovinezza,
per cui finii in prigione a Peoria
marchiato come truffatore ed imbroglione
dall'integerrimo giudice federale! (Lee Masters).*

*...perciò chiusi in bottiglia quei fiori di neve,
l'etichetta diceva: elisir di giovinezza.*

*E un giudice, un giudice con la faccia da uomo
Mi spedì a sfogliare i tramonti in prigione
Inutile al mondo ed alle mie dita,
bollato per sempre truffatore imbroglione,
dottor professor truffatore imbroglione. (De André).*

Queste sono le conclusioni: il dottore si vede costretto a usare la scienza per sopravvivere, ma frustrato nella sua aspirazione umanitaria, lo fa in modo truffaldino procurandosi la galera impostagli da un giudice che, seppur «con la faccia da uomo», applica la legge senza un minimo di umanità e senza preoccuparsi di indagare nelle vicende umane e passate del condannato, che da generoso dottore dei poveri diventa truffatore e imbroglione di tutti i malati.

De André elimina il nome della prigione nella quale finisce il dottore, che era invece presente in Lee Masters, e aggiunge gli ingredienti con cui ha creato l'elisir e l'accento al giudice con la faccia da uomo, per contrapporlo ai sentimenti poco umani dimostrati nei confronti di un uomo che umano lo era stato moltissimo.

La settima canzone del disco è *Un chimico*, ispirata all'epitaffio di *Trainor, il farmacista*. Nello stile che lo contraddistingue, Lee Masters è molto breve e sintetico, mentre De André si lascia andare, come nella canzone precedente, ad una serie di aggiunte e di riflessioni che mancano nell'*Antologia di Spoon River*. Ciò che manca in De André, ancora una volta, sono i nomi; sia quello del protagonista Trainor che quello dello sposo Benjamin Pantier citati nell'epitaffio di Lee Masters. Ciò che è aggiunto è il riferimento al cadavere portato in collina, «fra i tanti a dar fosforo all'aria», con un riferimento alla vita come composto di sostanze chimiche. E ancora gli effetti dell'amore

sui volti di uomini e donne innamorati, cose che non seguono nessuna legge scritta e che quindi il chimico non può capire: «...*Guardate il sorriso, guardate il colore/ come giocan sul viso di chi cerca l'amore:/ ma lo stesso sorriso, lo stesso colore/ dove sono sul viso di chi ha avuto l'amore...*». Per quanto riguarda le parti in cui si sente più forte l'eco di Lee Masters possiamo cominciare subito dall'esordio:

*Solo un chimico può dirlo, e non sempre,
cosa risulterà dalla combinazione
di fluidi o di solidi.
E chi può dire
Come uomini e donne reagiranno
Insieme, e che figli ne usciranno?...* (Lee Masters).

*...Da chimico un giorno avevo il potere
Di sposare gli elementi e farli reagire,
ma gli uomini mai mi riuscì di capire
perché si combinassero attraverso l'amore.
Affidando ad un gioco la gioia e il dolore... (De
André).*

Possiamo vedere come De André usa il verbo "sposare" riferito agli elementi chimici, mentre in riferimento agli uomini usa "combinare". Probabilmente il suo fine è quello di avvicinare gli uomini, fatti anche di sostanze chimiche, agli elementi, ma evidenziando poi come si ottiene un risultato fallimentare se si pretende che questo fatto possa renderli classificabili e prevedibili come gli elementi della tavola Mendeleev. Tralasciando la parte intermedia della poesia di Lee Masters, nella quale si accenna ad una coppia di cui non parla De André, possiamo subito mettere a confronto le parti finali.

*...Io, Trainor, il farmacista, mestatore di sostanze
chimiche,
morto in un esperimento,
vissi senza sposarmi.* (Lee Masters).

*...Ma guardate l'idrogeno tacere nel mare,
guardate l'ossigeno al suo fianco dormire:
soltanto una legge che io riesco a capire
ha potuto sposarli senza farli scoppiare.
Soltanto una legge che io riesco a capire.*

Fui chimico e no, non mi volli sposare,

*non sapevo con chi e chi avrei generato:
son morto in un esperimento sbagliato... (De André).*

In questi ultimi versi Trainor rivela la sua professione, la causa della morte e il fatto di non essersi mai sposato, lasciandoci solo intuire il perché. Il chimico di De André invece si dilunga un po', spiega come l'idrogeno e l'ossigeno possano combinarsi (lui usa sposarsi) senza esplodere grazie a delle leggi certe della chimica che il farmacista conosce, mentre non si è potuto sposare perché non avrebbe potuto conoscere, in senso chimico, la moglie, né cosa sarebbe nato dalla loro combinazione. In entrambi i casi, sia il farmacista di Lee Masters che il chimico di De André, muoiono per un esperimento sbagliato, quasi a dire che in fondo nemmeno nella chimica vi sono delle leggi assolute e certe che l'uomo può conoscere senza possibilità di errori, o se ci sono non può certo conoscerle tutte, rivelando come la "scienza" in questo caso non ha portato nessun vantaggio esistenziale all' "uomo".

L'ottava canzone, *Un ottico*, è ispirata alla vicenda di *Dippold l'ottico*. Quest'uomo di scienza, come il medico di cui ho già parlato, vuole mettere le sue conoscenze a disposizione dell'umanità, ma mentre il primo lo faceva curando malattie, questo diventa una specie di spacciatore di luce. Monta ai suoi clienti delle lenti che alterano in modo creativo la realtà con lo scopo di trasformarla in luce, facendo in modo che si veda non ciò che è "dato" vedere, ma ciò che si vuole vedere reinventando la realtà, vivendola come meglio si crede. Qui la canzone di De André è molto diversa nel testo rispetto alla poesia di Lee Masters. Ad esempio nella seconda il cliente che va dall'ottico è uno solo. Prova ben dodici lenti diverse, ognuna delle quali dà diverse visioni, prima di scegliere appunto l'ultima. Lenti che procurano visioni che vanno da «...*Globi di rosso, giallo, porpora...*» a «...*Cavalieri in armi, donne bellissime, visi delicati...*» fino alla visione della dodicesima lente «...*Luce, soltanto luce, che trasforma tutto il mondo/ sottostante in giocattolo...*». Nella prima invece i clienti sono quattro. Anche questi hanno visioni differenti:

I cliente:

*...Vedo che salgo a rubare il sole
Per non aver più notti
Perché non cada in reti di tramonti,
l'ho chiuso nei miei occhi,
e chi avrà freddo
lungo il mio sguardo si dovrà scaldare*

II cliente:

*Vedo i fiumi dentro le mie vene,
cercano il loro mare,
rompono gli argini,
trovano cieli da fotografare.
Sangue che scorre senza fantasia
Porta tumori di malinconia.*

III cliente:

*Vedo gendarmi pascolare donne
Chine sulla rugiada,
rosse le lingue al polline dei fiori
ma dov'è l'ape regina?
Forse è volata ai nidi dell'aurora,
forse è volata, forse più non vola.*

IV cliente:

*Vedo gli amici ancora sulla strada,
loro non hanno fretta,
rubano ancora al sonno l'allegria,
all'alba un po' di notte:
e poi la luce, luce che trasforma
il mondo in un giocattolo... (De André).*

Qui l'eco di Lee Masters si sente esclusivamente nei contenuti, mentre per le visioni riportate c'è una totale differenza. Inoltre anche l'esordio è totalmente differente. Con Lee Masters si comincia con l'ottico che fa le domande al paziente:

Che cosa vede adesso?... (Lee Masters).

Con De André si vede l'ottico che parla come un venditore ambulante:

*Daltonici ,presbiteri, mendicanti di vista,
il mercante di luce, il vostro oculista,
ora vuole soltanto clienti speciali
che non sanno che farne di occhi normali.
Non più ottico, ma spacciatore di lenti,
per improvvisare occhi contenti,
perché le pupille abituate a copiare
inventino i mondi sui quali guardare.
Seguite con me questi occhi sognare,
fuggire dall'orbita, e non voler ritornare... (De André).*

Si ha poi la conclusione che è quasi identica in entrambi gli autori:

*...Luce, soltanto luce, che trasforma tutto il mondo
sottostante in giocattolo.*

Benissimo, faremo gli occhiali così. (Lee Masters).

*...e poi la luce, luce che trasforma
il mondo in un giocattolo.*

Faremo gli occhiali così!

Faremo gli occhiali così! (De André).

La canzone che chiude l'album, *Il suonatore Jones*, è ispirata alla vita di *Jones il violinista*. Anche lui è un ricercatore, come il medico, il chimico, l'ottico e possiamo dire tutti gli altri personaggi dell'album. Ma mentre gli altri sono spinti alla ricerca da esigenze scientifiche o da invidia, Jones, insieme al malato di cuore, è il personaggio positivo, spinto alla ricerca della libertà attraverso la disponibilità alla vita e al divertimento puro. La sua disponibilità viene dal fatto che il suo tentativo non è quello di arricchirsi o vendicarsi, ma quello di fare ciò che più gli è congeniale, che gli piace e lo soddisfa, cioè suonare. Ama il gioco, la tavola e le donne e per queste cose muore povero ma libero e senza rimpianti. «Per Jones la musica non è un mestiere, un'alternativa: ridurla a un mestiere sarebbe come seppellire la libertà», così dichiarava De André in una intervista con Fernanda Pivano⁵⁰. Con queste parole il cantautore genovese dichiarava la sua ammirazione per il personaggio di Lee Masters ed allo stesso tempo affermava la difficoltà riscontrata nell'essersi calato nei suoi panni, dato che De André era un professionista della musica. Per questo seguiva immediatamente nell'intervista un'ardita dichiarazione d'intenti: «in questo momento non so dirti se non finirò prima o poi per seguire il suo - di Jones - esempio»⁵¹. Ma vediamo come De André si immedesima nella figura di Jones e quanto prende dalla poesia di Lee Masters.

...Per Cooney Potter una colonna di polvere

O un turbino di foglie significavano rovinosa siccità;

a me sembrava di vedere Red-Head Sammy

*quando ballava Toor-a-Loor da par suo... (Lee
Masters).*

⁵⁰ F. De André, *Intervista a De André*, fatta da F. Pivano, in D. FASOLI, op. cit., p. 143.

⁵¹ *Ibidem*.

*In un vortice di polvere
 Gli altri vedeva siccità, a me ricordava
 La gonna di Jenny
 In un ballo di tanti anni fa... (De André).*

Vediamo come questa volta De André non elimina completamente i nomi che compaiono nella poesia di Lee Masters, come succedeva nelle altre. Qui ne lascia però uno solo, ma diverso da quello che nomina Jones. Sostituisce Cooney Potter, un altro personaggio dell'Antologia che contrariamente a quanto fa Jones si ammazza di lavoro nei campi⁵², con «*gli altri*» e al posto di Red-Head Sammy inserisce Jenny. La filosofia di vita che spinge entrambi è la stessa: ciò che per un lavoratore come Cooney Potter rappresenta una tragedia per i campi ed il raccolto, per "i suonatori" è motivo di felice ricordo, naturalmente lontano dal lavoro.

*...Come fare a coltivare i miei quaranta acri,
 non parliamo di aumentarli,
 con la ridda di corni, fagotti e ottavini
 che cornacchie e pettirossi mi agitavano in capo,
 e il cigolio d'un mulino a vento - vi par poco?
 mai misi mano all'aratro in vita mia
 senza che ci si mettesse di mezzo qualcuno
 e mi trascinasse via a un ballo o a un picnic. (Lee
 Masters).*

*...Sentivo la mia terra
 Vibrare di suoni,
 era il mio cuore,
 e allora pechè coltivarla ancora,
 come pensarla migliore. [...]*

*Libertà l'ho vista svegliarsi
 Ogni volta che ho suonato,
 per un fruscio di ragazze
 a un ballo,
 per un compagno ubriaco... (De André).*

In questi versi si vede come i protagonisti stanno sempre sulle spine quando sono per i campi, poiché per loro tutti i rumori della natura sono suoni che li spingono verso lo strumento, vera espressione della loro anima. Sono questi i versi che forse più degli altri,

⁵² Cfr. la poesia *Cooney Potter*, in E. L. MASTERS, *Antologia di Spoon River*, a cura di V. Papetti e A. Rossatti, Rizzoli, Milano, 1986, pp. 160-161.

esprimono l'indole dei "suonatori". Tutto ciò è ancora più chiaro nella canzone di De André che sentendo i rumori della natura, pensando alla musica, si chiede perché restare ancora a coltivare la terra o addirittura a cercare di accrescerne i confini. Afferma quindi che la libertà non sta in quei campi, ma nella musica, quella suonata per una ragazza a un ballo o per un compagno ubriaco. A questo punto della canzone De André introduce dei versi che Lee Masters aveva invece messo quasi in apertura:

*...E se la gente vede che sai suonare,
be', ti tocca suonare, per tutta la vita... (Lee Masters).*

*E poi se la gente sa,
e la gente lo sa che sai suonare,
suonare ti tocca
per tutta la vita
e ti piace lasciarti ascoltare... (De André).*

I versi sono quasi identici, ma De André introduce quel «*e ti piace lasciarti ascoltare*», che manca in Lee Masters, proprio per sottolineare che per il suonatore l'essere trascinato e l'essere costretto a suonare in effetti non è un'imposizione ma un piacere, anche se questo piacere gli porterà conseguenze gravi per i campi e per il sostentamento.

*...Finii coi miei quaranta acri;
finii col mio violino sgangherato -
e una risata rauca, e mille ricordi,
e neppure un rimpianto. (Lee Masters).*

*Finì con i campi alle ortiche,
finì con un flauto spezzato
e un ridere rauco
e ricordi tanti
e nemmeno un rimpianto. (De André).*

Anche qui versi e contenuto sono quasi identici, cambia solo lo strumento, ma come ho già detto in precedenza è solo per esigenze metriche. Si chiude così l'album *Non al denaro non all'amore né al cielo*, con quello che è forse il personaggio nel quale più di ogni altro, si può riconoscere Fabrizio De André.

1.9 Princesa.

Con questo paragrafo mi accingo a chiudere lo studio su De André per passare a quello su Guccini. Ma prima di dedicarmi ai testi delle canzoni dell'ultimo album della carriera del grande cantautore genovese sarà bene ricordare le tappe intermedie più significative tra *Non al denaro non all'amore né al cielo* e *Anime salve*. Tali tappe sono quelle degli album *Storia di un impiegato*, del 1973, *Fabrizio De André (Indiano)*, del 1981, *Creuza de mă*, del 1984 e *Le nuvole* del 1990.

Nell'album *Storia di un impiegato* De André fa una riflessione sul passato periodo della rivolta giovanile chiarendo come ogni sovvertimento porta non ad una società nuova, ma alla sostituzione di un potere con un altro. Ne viene fuori anche una affresco di quello che stava diventando l'Italia degli anni '70, degli anni di piombo e delle Brigate Rosse per intenderci. Questo era il tempo in cui la rivolta isolata dei "bombaroli", che volevano abbattere il potere, in effetti non faceva altro che rafforzarlo dandogli persino la possibilità di "perdonare" alla fine i "criminali", in un clima di pacificazione nazionale, e di affossare definitivamente qualsiasi prospettiva di cambiamento. In questo album De André parla della lotta di classe scegliendo l'immedesimazione in un impiegato, lo stesso che durante il sessantotto si preoccupa dei giovani standosene nel suo ufficio, o scambiando il «buon natale» e «grazie a Dio» e che dopo cinque anni da quei movimenti scopre che anche per lui qualcosa non va. Ma questa volta l'impiegato non si aggrega, pensa di poter vincere il Sistema con la lotta isolata e anarchica delle bombe «...*ormai sono in ritardo per gli amici/ per l'odio potrei farcela da solo/ illuminando al tritolo/ chi ha la faccia e mostra solo il viso/ sempre gradevole, sempre impreciso...*». Ma poi invece di far saltare il Parlamento sbaglia e distrugge il chiosco dei giornali spargendo inutilmente del sangue innocente «...*c'è chi lo vide ridere/ davanti al Parlamento/ aspettando l'esplosione/ che provasse il suo talento,/ c'è chi lo vide piangere/ un torrente di vocali/ vedendo esplodere/ un chiosco di giornali...*» e scopre il fallimento della propria individuale rivolta che è servita, come ho già detto, a rafforzare il potere che voleva invece abbattere. Un cammino, questo di De André, sempre rigorosamente fuori dal coro, da ogni classificazione politica o classista, come quello che lo vedrà ancora nel '78 criticare le organizzazioni legate al mondo operaio, cioè il sindacato, quando canterà in *Coda di lupo* «...*capelli corti generale ci parlò all'università/ dei fratelli tute blu che seppellirono le asce/ ma non fumammo con lui non era venuto in*

*pace/ e a un dio fatti il culo non credere mai...»⁵³. Questo cammino non cambierà mai in De André, nemmeno quando in epoca di rampantismo imperante e edonismi reaganiani e tatcheriani lui parlerà di pellirosse d'America e di pastori della Sardegna, accostandone le simili esistenze con il sentimento che più gli è congeniale e che è il principio fondamentale della sua filosofia: quella solidarietà che significa sentire comune, essere partecipe del dolore degli altri come unica via per il bene e la pace di tutti gli uomini. Tra sardi e pellirosse c'è in comune la difesa della propria diversità, la vita irregolare di chi vive tra montagne o praterie, tra il cielo, i boschi e l'acqua di mari o torrenti. «...sopra ogni cisto da qui al mare c'è un po' dei miei capelli/ sopra ogni sughera il disegno di tutti i miei coltelli/ l'amore delle case l'amore bianco vestito/ io non l'ho mai saputo e non l'ho mai tradito/ Mio padre un falco mia madre un pagliaio stanno sulla collina...»⁵⁴. Ma la diversità degli indiani d'America e dei pastori della Sardegna è soffocata nel sangue da un potere che assale e uccide i "diversi", anche se indifesi. Basti leggere alcuni versi dello stesso album, ma della canzone *Fiume Sand Kreek*:*

*Si son presi il nostro cuore sotto una coperta scura
Sotto una luna morta piccola dormivamo senza paura
Fu un generale di vent'anni
Occhi turchini e giacca uguale
Fu un generale di vent'anni*

C'è un dollaro d'argento sul fondo del Sand Creek.

*I nostri guerrieri troppo lontani sulla pista del bisonte
E quella musica distante diventò sempre più forte
Chiusi gli occhi per tre volte
Mi ritrovai ancora lì
Chiesi a mio nonno è solo un sogno
Mio nonno disse sì.*

A volte i pesci cantano sul fondo del Sand Creek...

Quando poi questo genocidio, diventato ormai genocidio culturale, come aveva preannunciato un "maestro" di De André, Pasolini⁵⁵, si sarà compiuto pienamente nel nichilismo imperante degli

⁵³ Riferimento alla vicenda degli scontri avvenuti all'Università "La Sapienza" di Roma in occasione del comizio del sindacalista Luciano Lama nel 1977.

⁵⁴ F. DE ANDRÉ', *Canto del servo pastore*, in *Fabrizio De André (Indiano)*, 1981.

⁵⁵ «E' in corso nel nostro Paese [...] una sostituzione di valori e di modelli, sulla quale hanno avuto grande peso i mezzi di comunicazione di massa e in primo luogo la televisione [...] finora sono stati, così come li hanno usati, un mezzo di

anni ottanta, De André imboccherà con maggior forza la «direzione ostinata e contraria» che aveva caratterizzato i suoi personaggi componendo un album interamente in dialetto genovese: *Creuza de mä*. C'è qui una serie di incontri tra i fonemi dell'idioma genovese e i suoni degli strumenti etnici del bacino del Mediterraneo, da quelli andalusi a quelli macedoni, da quelli turchi a quelli arabi. Compare una serie di personaggi "diversi" e costretti ai bordi della società o alla morte. Quegli stessi personaggi che attraverso il dialetto rivendicano la loro condizione "altra" rispetto alla società omologata degli anni '80. Sono quasi dei superstiti del genocidio compiuto dal potere e dai mezzi di comunicazione di massa. Basti vedere il caso dell'emarginato sociale costretto a riscuotere i crediti dei potenti, ma dotato di un'umanità tale da donare ciò che può, di suo, a chi non può pagare. È il caso di *'A pittima*:

*Cosa ci posso fare
Se non ho le braccia per fare il marinaio
Se in fondo alle braccia non ho le mani del muratore
[...]
E vado in giro a chiedere i soldi
A chi se li tiene e glieli hanno prestati
E gli domando timidamente [...]
Io sono una pittima rispettata
E non andare in giro a raccontare
Che quando la vittima è uno straccione gli do' del mio.*

Oppure il caso di un bambino palestinese, il "diverso", che è ucciso in Libano da soldati, simbolo del potere, che, come in *Fiume Sand Creek*, attaccano e uccidono persone inermi. È il caso di *Sidun*:

*Il mio bambino
il mio
labbra grasse al sole
di miele di miele [...]
spremuta nell'afa umida
dell'estate dell'estate
e ora grumo di sangue orecchie
e denti di latte
e gli occhi dei soldati cani arrabbiati
con la schiuma alla bocca
cacciatori di agnelli [...]
e nelle ferite il seme velenoso della deportazione*

*perché di nostro dalla pianura al modo
non possa più crescere albero né spiga né figlio...*

In quest'album il dialetto è rivendicazione di identità e dignità storica oltre che naturalmente diversità. E il tema di *Sidun* (Sidone), è quello che compare tre volte in De André a sottolineare l'atrocità del potere che attacca, con soldati armati, poveri indifesi. L'abbiamo visto con l'attacco dei soldati americani al campo indiano, con il caso appena citato e lo vedremo nell'ultimo album di De André, con i carri armati che uccidono i rom di Jugoslavia, Polonia e Ungheria.

Dopo sei anni di pausa De André tornerà a scrivere, nel 1990, e lo farà con l'album *Le nuvole*, che significativamente ripropone il titolo di una delle più celebri commedie di Aristofane. Presenta dei personaggi senza identità che vivono un quotidiano senza futuro in quanto cercano piccoli tornaconti personali e seppelliscono qualsiasi forma di sentire. L'elemento che maggiormente colpisce è la differenza di tono tra il linguaggio di Aristofane e quello di De André. In Aristofane vi sono personaggi grotteschi e linguaggi scurrili:

*...E nemmeno questo bravo giovane si sveglia la notte;
ma spetezza tutto un groppo con cinque pellicce... (vv. 6-8,
trad. R. Cantarella)⁵⁶.*

*...Arrostivo una trippa per i miei e avevo dimenticato
di bucarla: e quella a gonfiarsi, e poi d'un tratto crepandosi
mi smerdò sugli occhi e mi scottò la faccia... (vv. 409-411,
trad. R. Cantarella)⁵⁷.*

In De André un'ironia amara che ci lascia una rabbia impotente:

*...Vanno
vengono
per una vera
mille sono finte
e si mettono lì tra noi e il cielo
per lasciarci soltanto una voglia di pioggia. (De
André).*

Ai tempi di Aristofane era possibile esprimere in Discorsi le contraddizioni del tempo, era possibile rincorrere l'avventura della conoscenza, anche se senza approdare a nulla, ma ai tempi di De André, alla fine degli anni '80, non è più possibile. Ci saranno stati gli anni del craxismo, gli anni in cui quella generazione di "ribelli" si sarà

⁵⁶ ARISTOFANE, *Le nuvole*, in *Letteratura greca*, a c. di G. Carotenuto, Canova, Treviso, 1989, p. 335.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 349.

ritirata a dirigere pubblicazioni vicine all'integralismo cattolico⁵⁸, gli anni in cui il "pentitismo" di questi "rivoluzionari" si trasformerà in rampatismo. Ci si pentirà di tutto: delle lotte estreme, degli eskimo, delle barricate e dell'amore libero, per indossare doppiopetti di grandi stilisti e frequentare masters alla Bocconi per aspiranti managers. Ma questi sono anche i tempi dell'AIDS e dei suicidi di massa di giovani con i gas di scarico delle auto dei papà. Il '90, anno di *Le nuvole*, è il primo dopo la caduta del muro di Berlino, si grida che la storia è finita, il capitalismo ha vinto ed è l'unico potere capace di dare benessere, pace e libertà. Ma per De André un potere illusorio e vano, in quanto non dà ciò che promette, che ha la stessa consistenza delle nuvole, in una allegoria che ritroviamo identica in Aristofane che, per bocca di Socrate, identifica nelle nuvole le nuove divinità.

*...Tu vuoi sapere esattamente la vera natura delle cose divine? [...]
e venire a colloquio con le Nuvole, che sono le nostre divinità?... (vv. 246-250, trad. R. Cantarella)⁵⁹*

De André descrive in quest'album una "pace terrificante"⁶⁰

*...La domenica delle salme
nessuno si fece male
tutti a seguire il feretro
del defunto ideale
la domenica delle salme
si sentiva cantare
- quant'è bella giovinezza
non vogliamo più invecchiare - [...]
la domenica delle salme
gli addetti alla nostalgia
accompagnarono tra i flauti
il cadavere di Utopia
la domenica delle salme
fu una domenica come tante
il giorno dopo c'erano i segni
di una pace terrificante... (La domenica delle salme).*

⁵⁸ Vedi la vicenda di P. Liguori, ex figura di primo piano di *Lotta continua* che passò a dirigere il settimanale cattolico *Il Sabato*.

⁵⁹ ARISTOFANE, *Le nuvole*, in op. cit., p. 344.

⁶⁰ Cfr. F. DE ANDRÉ, *La domenica delle salme*, in *Le nuvole*, 1990.

che è in effetti una confusione senza limiti dove persino un uomo che si innamora di un'asina non desta stupore ma invidie e complicazioni burocratiche e paradossali⁶¹

*...una brutta vecchia nascosta tra le frasche
piangendo e guardando diceva fra sé con le bave alla bocca*

*- Beata lei
mamma mia che bell'uomo
beata lei
giovane e bruno
beata lei
io muoio da sola [...]
ma non riuscirono a sposarsi
l'asina e l'uomo
perché dai documenti risultarono
cugini primi... (Monti di Mola).*

Le nuvole è quindi per De André l'album dell'«astio e il malcontento», del rifiuto del capitalismo come motore della storia, dell'autoesclusione. Qui troviamo un pezzo come *Ottocento*, ricalcato sul genere letterario della laude, nel quale però, rispetto a questa, si opera un rovescio: a recitarla non è una vittima, ma un ricco borghese che *canta* le proprie meraviglie, cioè i suoi averi (una figlia da maritare, un figlio spregiudicato e una moglie esperta di anticaglie) che può mercificare in un mondo dove si può vendere o comprare qualsiasi cosa. Vi è rappresentata anche una tragedia, quella del figlio che muore annegato nel Naviglio sotto l'esaltante effetto di stupefacenti. Per cantarla De André prenderà spunto da Jacopone da Todi nella laude *Pianto della Madonna*. Ma mentre in Jacopone vi è bisogno intimo di candore, una travagliata necessità di porsi dinanzi alla Passione con animo semplice

*...Figlio bianco e vermiglio,
figlio senza simiglio,
figlio, a chi m'appiglio?
Figlio pur m'hai lassato!...⁶²*

in De André, anche se si riprende il primo verso citato

*...Figlio figlio
povero figlio*

⁶¹ Cfr. F. DE ANDRÉ', *Monti di Mola*, in *Le nuvole*, 1990.

⁶² Cfr. *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, vol. I, op. cit., pp. 676-680.

eri bello bianco e vermiglio...

vi è una recriminazione «...unico sbaglio/ annegato come un coniglio/ per ferirmi, pugnalarmi nell'orgoglio/ a me a me/ che ti trattavo come un figlio» che lascia intravedere come vi sia l'abitudine a stabilire rapporti impostati sul modello del dare-avere che fanno perdere quel rapporto naturale che dovrebbe esserci tra padri e figli e che dovrebbe essere basato sugli affetti.

L'album successivo, *Anime salve* del 1996, è, invece, l'album della salvezza. Naturalmente a salvarsi sono quei personaggi che De André ha cantato in tutta la sua carriera, quei personaggi che hanno affrontato la vita come un viaggio, una sofferenza, che hanno rifiutato le astuzie, le ambizioni meschine della "maggioranza" e che affronteranno la morte da perdenti e da "poveri cristi". Il primo personaggio del genere nell'ultimo album di De André è *Princesa*⁶³, al secolo il brasiliano Fernando Farias De Albuquerque. Questo è un ragazzo brasiliano che fin da piccolo ha coltivato il sogno di una trasformazione in donna. Dalla campagna dell'infanzia, passata tra amori omosessuali clandestini, si trasferisce in città dove attraverso l'illegale intervento di una *bombadeira*⁶⁴, modifica il suo corpo con pillole di ormoni femminili e iniezioni di silicone. Da qui in poi la sua vita si svolgerà tra i marciapiedi del Brasile e quelli di Milano e Roma, dove concluderà la sua vita in prigione, a Rebibbia, malata di AIDS. Per De André la vita di *Princesa*, così sarà chiamata nella sua condizione di *trans*, è una rappresentazione teatrale più che una vita vera, è il viaggio mai finito di un passaggio, di una trans-formazione da uomo a donna, che vede *Princesa* bloccata nello stato intermedio che non fa di lei né più un uomo né una donna. *Princesa* è una creatura sospesa come tra sogno e realtà, tra l'amore per un solo uomo e la prostituzione. È sospesa tra queste condizioni come il lungomare di Bahia, dove lei si prostituiva, lo è tra la terra e il mare. La storia di *Princesa* è liberamente tratta dall'omonimo romanzo di Fernanda Farias e Maurizio Jannelli. In questo romanzo, nelle primissime pagine è descritta l'infanzia del piccolo Fernando e i giochi innocenti che faceva insieme ai cuginetti, ma che sono già indizio delle sue inclinazioni naturali:

*...Io ero la vacca. Genir il toro, Ivanildo il vitello.
Camicette e pantaloncini sfilavano via in mezzo al
bosco.[...] Ivanildo il vitello, [...] inumidiva e succhiava
sotto la mia pancia. Oh, Ivanildo cerca la mammella! La*

⁶³ F. FARIAS DE ALBUQUEQUE e M. JANNELLI, *Princesa*, Ed. Sensibili alle foglie, Roma, 1995.

⁶⁴ *Bombadeira*: donna alla quale si rivolgono i transessuali per modificare il corpo con iniezioni di silicone, ma che non ha nessuna specializzazione o titolo di studio che la abiliti a tale attività.

mia piccola mammella. Inghiottita, mozzicata. Un solletico, un brivido di gioia. [...] Invanildo rilanciava: Ehi, c'è la pecora e il montone... (Farias – Jannelli).

De André segue questo filo cronologico e lo sintetizza in versi che esprimono l'infanzia di Fernando, i giochi e le sue inclinazioni:

*Sono la pecora sono la vacca
che agli animali si vuol giocare
sono la femmina camicia aperta
piccole tette da succhiare... (De André).*

Parlando ancora dei ricordi della fanciullezza sono introdotti nel romanzo alcuni discorsi dei bambini nello scegliere i ruoli e discorsi che Fernando sentiva fare alla mamma con i parenti:

*...Giocavo con Josefa il gioco della famigliola.
Casetta, pentoline, e i ruoli familiari. Io, la madre. [...] Oh,
ma tu non sei femmina, tu sei maschio!
Fernandinho è meglio di una figlia femmina, si sveglia
presto e mi porta caffè e tapioca dolce a letto... (Farias –
Jannelli).*

*...che Fernandino è come una figlia
mi porta a letto caffè e tapioca
e a ricordargli che è nato maschio
sarà l'istinto sarà la vita... (De André).*

Qui è evidenziato come la madre di Fernando ancora non capisce le inclinazioni del figlio, vantando con i parenti le cose care che fa per lei. Mentre in De André vi è la falsa certezza che quelle inclinazioni saranno corrette naturalmente con l'età e la consapevolezza del proprio ruolo di maschio. Intanto il tempo passa e Fernando acquista sì sempre più consapevolezza dei ruoli, ma si riconosce sempre di più in quello femminile, tanto da immaginare un corpo diverso da quello che la natura gli ha assegnato:

...Davanti allo specchio grande, Cìcera 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... (Farias - Jannelli).

*... e io davanti allo specchio grande
mi paro gli occhi con le dita a immaginarmi*

tra le gambe una minuscola fica... (De André).

A questo punto sono narrate nel romanzo altre esperienze significative del bambino fino alle prime esperienze con ragazzi più grandi e con adulti, fino a quando, ormai tutti consapevoli di ciò che sta accadendo, e dopo il fallimento del tentativo di arruolarlo, acconsentono di cedere alle sue richieste e mandarlo in città.

...Era il millenovecentottantuno e Adelaide, sorella cara, addolcì Alvaro e piegò Cìcera al mio desiderio. Abbandonare la campagna, vivere in città... (Farias - Jannelli).

*...nel dormiveglia della corriera
lascio l'infanzia contadina
corro all'incanto dei desideri
vado a correggere la fortuna... (De André).*

Da qui comincia quello che sia fisicamente che metaforicamente è il viaggio di Fernando. Comincia una nuova libertà, quella di poter essere donna, ma che sarà solo un sogno di libertà, un eterno sognare e viaggiare senza mai svegliarsi o approdare a nulla.

...mi diede l'indirizzo di una pensione [...] – Faccio tutto: lavo la biancheria, cucino, pulisco le stanze [...] organizzo venti pranzi [...] vuoi farti crescere i seni? Semplice, vendono gli ormoni in farmacia [...] Il culo? Poi ti dirò, c'è Severina a bombadeira, poche iniezioni di silicone[...] dentro il letto, occhi al soffitto, aspetto che ad albeggiare siano due seni di magia. Aspetto [...] Ma tu sei maschio [...] Vomitai una macchia rossa, mi contorsi dal dolore. Fernando mi resisteva, si rivoltava... (Farias - Jannelli).

*...nella cucina della pensione
mescolo i sogni con gli ormoni
ad albeggiare sarà magia
saranno seni miracolosi*

*perché Fernanda è proprio una figlia
come una figlia vuol far l'amore
ma Fernandino resiste e vomita
e si contorce dal dolore... (De André).*

Fernando ha incontrato nella pensione in cui lavora un uomo che le ha consigliato di prendere pastiglie di ormoni femminili e di farsi iniezioni di silicone. Nei passi appena citati abbiamo visto gli effetti delle pillole, ma da qui presto si passa alle iniezioni di silicone:

...novembre millenovecentottantacinque [...] Severina, nella sua casa, mi bomba i fianchi con iniezioni di silicone liquido. Senza anestesia.

Dicembre millenovecentottantacinque, il prof. Vinicius, nella sua casa mi applica le protesi di silicone ai seni. Con anestesia. [...] sono passati quindici anni ed ora, finalmente, eccomi qui che indosso fianchi esagerati, ampi e lenti come le anse del San Francisco. Mi danno passi al femminile... (Farias - Jannelli).

*...e allora il bisturi per seni e fianchi
una vertigine di anestesia
finchè il mio corpo mi rassomigli
sui lungomare di Bahia... (De André).*

A questo punto Princesa si sente donna, ma la sua vita è costretta lo stesso sui marciapiede nelle pensioni e nelle auto dove si prostituisce. Tra le sue braccia, le sue gambe e il suo sedere passano centinaia di uomini, dal Brasile a Madrid a Roma, come spettatori davanti ad un palcoscenico, fino ad un avvocato di Milano con il quale Princesa instaura una relazione stabile. Ma questo non è certo il finale lieto, poiché lui non la tratterà mai come una vera moglie e lei non lascerà mai definitivamente il marciapiede. Così se nel romanzo Princesa chiude il racconto con lei in prigione dopo aver accoltellato una donna, De André si ferma al “passeggiare recidivo” durante la sua storia con l’avvocato.

*... sorriso tenero di verdefoglia
dai suoi capelli sfilo le dita
quando le macchine puntano i fari
sul palcoscenico della mia vita*

*dove tra ingorghi di desideri
alle mie natiche un maschio s’appende
nella mia carne tra le mie labbra
un uomo scivola l’altro si arrende*

che Fernandino mi è morto in grembo

*Fernanda è una bambola di seta
Sono le braci di un'unica stella
Che squilla di luce e di nome Princesa*

*A un avvocato di Milano
Ora Princesa regale il cuore
E un passeggiare recidivo
Nella penombra di un balcone. (De André).*

Questo finale, in perfetta coerenza con la vita e la metamorfosi del protagonista, è una chiara rappresentazione dell'ambivalenza e della duplicità dell'essere.

1.10 Àlvaro Mutis (La saga di Maqroll il gabbiero) – De André (Smisurata preghiera).

Smisurata preghiera è il titolo dell'ultima canzone contenuta nell'album *Anime salve*. Nel titolo è insito il senso della canzone, che è quello di comporre una preghiera laica. La canzone è nettamente divisa in due parti, nella prima si canta il disprezzo per la maggioranza⁶⁵, la seconda è dedicata alla preghiera che De André rivolge al Signore affinché si ricordi e abbia cura dei "servi disobbedienti alle leggi del branco", che sono poi i personaggi che lui ha cantato in quaranta anni di carriera. Questa canzone sembra essere un vero e proprio commiato di De André alla vita. Abbiamo detto che è l'ultima canzone dell'album, quindi anche l'ultima canzone della carriera dato che *Anime salve* è l'ultimo album di De André, ed è anche l'ultima prima di morire. Così se con *La canzone di Marinella* De André comincia a cantare quei personaggi che viaggiano in "direzione ostinata e contraria" (dobbiamo tener presente che *Marinella* nasce dalla vicenda di una prostituta morta in un fiume) con *Smisurata preghiera* recita per loro appunto una preghiera. I personaggi sono quelli di sempre, ma la passione per la lettura che ha accompagnato il cantautore genovese per tutta la vita, lo porta a cercarli nelle opere di degli autori più diversi, e, finalmente, nell'opera di Àlvaro Mutis. Lo stesso De André dichiara di essersi liberamente ispirato alla *Saga di Maqroll il gabbiero*. Ma questa volta non canta vicende particolari narrate da Maqroll, non personaggi in un momento della loro esistenza, dà per scontato che l'ascoltatore li conosca, sa a chi si riferisce quando parla di «*servi disubbidienti*», sa che cosa hanno fatto, qual è stata la loro esistenza. I personaggi di Mutis sono estremamente "vissuti": hanno girato il mondo nelle stive sporche e

⁶⁵ Vedi il concetto di *maggioranza* secondo De André riportato a p. 22.

maleodoranti di navi da pesca partite dal Mediterraneo; hanno risalito con imbarcazioni di fortuna grandi fiumi del Sud America; hanno frequentato o gestito bordelli clandestini a Panama; hanno condiviso con grande naturalezza rapporti d'amore a tre e hanno tradito; hanno trafficato in armi; sofferto fame e povertà seguiti da guadagni facili e non sempre onesti senza mai dare importanza alle circostanze esterne; hanno vissuto nei posti più impensabili e hanno consumato quintali di brandy. La loro vita è contrassegnata da una certa drammaticità che li spinge a vivere ai confini della legalità, quando non al di là, quella legalità stabilita dalla legge degli uomini per il buon governo della società. Ma anche in questi casi non hanno ripensamenti o problemi morali. La morale è per loro qualcosa di malleabile che adattano alle circostanze del presente, e il presente è l'unica cosa che conta. La legge è per i personaggi di Mutis qualcosa che non occupa alcun istante della loro vita né ha troppo significato, che non ha nessun motivo per distrarli dai loro disegni. La vita per questi personaggi non è un viaggio, ma un naufragio senza fine. Ma vediamo qualche esempio di tutto ciò in qualche passo dei tre romanzi che costituiscono la saga.

...Cercando – Maqroll - alloggio a La Plata trovò una camera disponibile in casa di una donna cieca [...] Per guadagnare spazio, la padrona aveva fatto costruire due camere che sporgevano sulla corrente del fiume e si reggevano su rotaie di ferrovia piantate obliquamente sulla sponda. La costruzione si manteneva in piedi per uno di quei miracoli d'equilibrio ottenuti in queste terre da coloro che sanno sfruttare tutte le possibilità del grosso bambù [...] Non passò molto tempo che – la padrona – offrì al suo ospite piccole somme in prestito per coprire le spese più immediate e alcuni conti che spesso rimanevano in sospeso con lo stesso Hakim e all'osteria. Gli amori passeggeri del Gabbiera erano la causa delle prime e l'incalzante affanno do oblio che lo assediava a periodi era la ragione dei secondi. All'osteria, in effetti, era solito ricorrere pensando che il brandy gli avrebbe reso più sopportabili gli attacchi di astio, causati, in buona parte, dalla constatazione del passare degli anni sulle sue stanche ossa di nomade irredento...⁶⁶

⁶⁶ À. MUTIS, *Un bel morir*, Einaudi, Torino, 1997, pp. 3-11.

...E io, che sono un uomo di mare, per il quale i porti sono stati appena un transitorio pretesto di amori effimeri e di risse da bordello...⁶⁷

...Vengono anche, una volta all'anno, le donne dei seminatori di canna della riva opposta. Lavano i vestiti nella corrente e sbattono gli abiti contro le pietre. Così mi accorgo della loro presenza. Con alcune di loro che sono salite sino alla miniera ho avuto delle relazioni. Sono stati incontri frettolosi e anonimi dove il piacere è stato meno presente della necessità di sentire un altro corpo contro la mia pelle e ingannare, sia pure con un fugace contatto, la solitudine che mi consuma...⁶⁸

...Nel provare che la prostituzione sia tanto convezionale quanto il matrimonio, riusciamo solo a confermare che il cammino di costante vagabondaggio scelto da noi e la volontà di non rifiutare mai ciò che la vita, o il destino, o il caso, come vuoi chiamarlo, ci offrono sul percorso, risulta, almeno, efficace per impedirci di cadere nel fastidio di una accettazione rassegnata...⁶⁹

...Questo spingeva coloro che lo frequentavano da anni a provare per lui una tiepida indulgenza che, per lo più, non sfociava mai in un'amicizia profonda e duratura. Portava impresso in qualche parte del suo essere quel marchio che distingue i vinti e che finisce per isolarli irrimediabilmente dai loro simili...⁷⁰

...Sono il disordinato frequentatore delle più nascoste rotte, dei più segreti approdi. Della loro inutilità e della loro ignota ubicazione si nutrono i miei giorni.

Conserva questo ciotolo levigato. Nell'ora della tua morte potrai accarezzarlo nel palmo della mano e scacciare così la presenza dei tuoi deplorabili errori, la cui somma svuota di ogni possibile senso la tua vana esistenza. [...]

Segui le navi. Segui le rotte che solcano le logore e tristi imbarcazioni. Non ti fermare. Evita persino il più umile ancoraggio. Risali i fiumi. Discendi i fiumi.

⁶⁷ À. MUTIS, *La neve dell'ammiraglio*, Einaudi, Torino, 1996, p. 117.

⁶⁸ Ibidem, p. 121.

⁶⁹ À. MUTIS, *Ilona arriva con la pioggia*, Einaudi, Torino, 1996, p. 95.

⁷⁰ Ibidem p. 10.

Confonditi nelle piogge che inondano le pianure. Rifiuta ogni sponda.

Nota quanto abbandono regna in questi luoghi. Così i giorni della mia vita. Non fu altro. Ormai non potrà esserlo.

Le donne non mentono mai. Dalle più segrete intimità del loro corpo scaturisce sempre la verità. Accade che ci sia stato dato di decifrarla con parsimonia implacabile. Ci sono molti che mai lo ottengono e muoiono nella cecità senza scampo dei loro sensi.

Esistono due metalli che allungano la vita e concedono, a volte la felicità. Non sono l'oro, né l'argento, né cosa che gli somigli. So solo che esistono.

Io avrei seguito le carovane. Sarei morto sotterrato dai cammellieri, coperto dallo sterco delle loro greggi, sotto l'alto cielo degli altipiani. Meglio, sarebbe stato molto meglio. Il resto, in verità, non è stato interessante...⁷¹

Avendo a che fare con romanzi, quando non si tratta di pezzi di questi messi in versi da De André, risulta difficile trovare l'eco più appropriato. Ma dai pezzi citati si comprende quale sia la vita e la filosofia di questi personaggi, trovano conferma le considerazioni fatte poc'anzi. Da ciò De André parte per rivolgere al Signore la preghiera di ricordare questi uomini così "sbandati". Di farlo «...come una svista/ come un'anomalia/ come una distrazione/ come un dovere...».

*...Per chi viaggia in direzione ostinata e contraria
col suo marchio speciale di speciale disperazione
e tra il vomito dei respiri muove gli ultimi passi
per consegnare alla morte una goccia di splendore,
di umanità, di verità [...]*

*ricorda Signore questi servi disobbedienti
alle leggi del branco
non dimenticare il loro volto
che dopo tanto sbandare
è appena giusto che la fortuna li aiuti*

*come una svista
come un'anomalia
come una distrazione
come un dovere.*

⁷¹ À. MUTIS, *La neve dell'ammiraglio*, op. cit., pp.125-126.

Capitolo II

2.1 V. Pappalettera (Tu passerai per il camino) - F. Guccini (Auschwitz - La canzone del bambino nel vento).

Seppure nato nel 1940 come Fabrizio De André, Guccini ha esordito musicalmente più tardi. Se De André esordisce infatti nel 1958 con *Nuvole barocche*, le prime canzoni che portano la firma di Guccini, seppure dopo una lunga vertenza legale⁷², sono le canzoni della prima metà degli anni Sessanta, *Auschwitz*, *È dall'amore che nasce l'uomo*, cantate dall'*Equipe 84*, *L'antisociale* e *Dio è morto*, cantata quest'ultima dai *Nomadi* e che diverrà un vero inno generazionale degli anni Sessanta. Questa differenza di esordi è da attribuire al fatto che Guccini proveniva da una famiglia di «contadini di montagna inurbati», come egli stesso li definisce⁷³, per cui le modeste condizioni economiche fecero sì che il giovane Guccini cercasse una sistemazione stabile, che gli consentisse uno stipendio fisso e sicuro. La professione di insegnante, che intraprese dal 1961, anno del trasferimento a Bologna, coltivando quella segreta di scrittore⁷⁴. Dal '62 in poi affronta con serietà, a Bologna, l'Università, cominciando quello studio sistematico che farà di lui forse il più colto dei cantautori italiani e che lo porterà a trasformare i suoi esami col professor Rizzardi, «uno dei primi traduttori italiani dei poeti americani del novecento [...], in vere e proprie discussioni letterarie», tanto che lo stesso Rizzardi lo segnalerà al Dickinson College di Bologna per tenere un corso di italiano (esperienza che durerà esattamente venti anni)⁷⁵. Gli anni in cui Guccini si forma e scrive per gli amici le prime canzoni sono gli anni dell'epopea "beat". Con questo termine - che letteralmente significa "sconfitto", "battuto", "fallito" - ci si riferiva a quel periodo storico degli Anni Cinquanta-Sessanta e a quella generazione di giovani che negli Stati Uniti venivano spesso indicati come "gioventù bruciata". In effetti questa era la prima generazione che non lottava solo per la sopravvivenza, ma anche per la ricerca di una nuova e più giusta forma di convivenza e per uno sviluppo interiore. I massimi esponenti della *beat generation* erano Jack Kerouac, Allen Ginsberg e Laurence Ferlinghetti. Secondo quanto suggeriva Kerouac⁷⁶, il termine beat andava letto come abbreviazione di *beatus*, cioè "santo", individuando così nella condizione di sconfitto e di "ultimo" quella di santo. L'obiettivo della *beat generation* era quello di includere tutti nel novero degli indifesi e

⁷² Cfr. M. BERNARDINI, *Guccini*, Muzzio, Padova, 1990, p. 17.

⁷³ *Ibidem*, p. 8.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 13.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 15.

⁷⁶ Cit. da G. BORGNA in Mondadori, op. cit., p. 317.

degli imprigionati, di dimostrare che siamo tutti uguali e che stiamo tutti insieme nella solitudine. Solitudine il cui simbolo più palpabile erano i *suburb*, cioè i quartieri residenziali dove gli americani vivevano tutti insieme, ma sempre più soli, in case tristi costruite in serie e identiche in tutto. In queste condizioni la proposta della *beat generation* era quella di vivere pienamente il presente, senza vincoli di alcun genere, né morali né sessuali, allargare le proprie coscienze, trascendere il proprio "io", anche facendo uso di sostanze stupefacenti, uscire dalla "prigione" del proprio corpo. In Italia il termine "beat" si diffonderà soprattutto negli anni Sessanta e presto rappresenterà tutto ciò che è diverso dagli schemi del passato suscitando, naturalmente, l'avversione della stampa conservatrice. Anche Guccini scriverà canzoni con echi "beat", intravedendo però in questo movimento già alcuni pericolosi eccessi. Basti pensare ad alcuni versi di *Dio è morto*, dove alle giuste proteste dei "beat", quelle contro un mondo in cui ciò che conta è

*...il perbenismo interessato
la dignità fatta di vuoto
l'ipocrisia di chi sta sempre con la ragione e mai col
torto.
È un Dio che è morto...*

aggiunge anche i pericoli e gli eccessi ai quali queste nuove generazioni vanno incontro:

*Ho visto
la gente della mia età andare via
lungo le strade che non portano mai a niente
cercare il sogno che conduce alla pazzia
nella ricerca di qualcosa che non trovano nel mondo
che hanno già
dentro alle notti che dal vino son bagnate
dentro alle stanze da pastiglie trasformate...*

Questa canzone è del 1965 e verrà portata al successo, come ho già detto, dai *Nomadi*. Nel 1967 Guccini inciderà il suo primo album, *Folkbeat n. 1*, che contiene canzoni come *Noi non ci saremo*, *L'atomica cinese*, *Auschwitz* e che sarà il suo primo "concept album". È forte in questo disco soprattutto la vena polemica e politica: una politica però vissuta in modo diverso da quella dei giovani del tempo, da "rivoluzionario", sì, ma sospettoso. Ciò era dovuto alla sua prudenza montanara, alle letture provocatorie e non conformiste del Pasolini di quegli anni, al fatto che diffidasse dei proclami e delle

affermazioni unilaterali e delle ideologie totalizzanti⁷⁷. Chiara anche la ricerca *folk* sulla quale Guccini intraprende una strada del tutto personale, puntando verso i cantastorie, che saranno argomento della sua tesi di laurea⁷⁸ (che però non sarà mai discussa), e la riscoperta delle culture locali dell'Appennino e l'eco di letture impegnate. Io tenterò di dimostrare come la canzone *Auschwitz* sia ispirata alla lettura di un libro di Vincenzo Pappalettera (come lui stesso dichiara⁷⁹), deportato e sopravvissuto alla ferocia dei campi di sterminio, *Tu passerai per il camino - Vita e morte a Mauthausen*⁸⁰, che descrive appunto la situazione dei deportati nei campi di concentramento nazisti e di un altro libro di Lord Russel, *Il flagello della svastica*⁸¹. Il libro di Pappalettera è ambientato, come recita lo stesso titolo, nel *lager* di Mauthausen, nel quale il giovane autore, partigiano antifascista, fu rinchiuso e costretto ai lavori forzati. Qui ebbe la triste possibilità di vedere e vivere in prima persona gli orrori hitleriani, lo sterminio di massa finalizzato all'annientamento razziale dei "subumani", cioè di tutti coloro che non erano ariani, ma anche semplici oppositori politici, come lui, degli zingari e dei detenuti comuni. Pappalettera descrive tutto il processo di degradazione dell'uomo in condizioni simili, se non peggiori, a quelle degli animali, il delitto organizzato su vasta scala, la ferocia e l'assurdità dei nazisti che trova la sua massima espressione nello sterminio attraverso i forni crematori. È proprio questo il tema ricorrente del libro, il passaggio di uomini, donne e bambini attraverso le camere a gas e il fuoco. La frase che terrorizza i deportati e che identifica l'olocausto, colpendo l'immaginario di tutti, è quella che più volte Pappalettera sente pronunciare dai suoi aguzzini: «Tu passerai per il camino»; una minaccia che per lungo tempo si realizzò con tremenda coerenza nei confronti di milioni di vittime innocenti, soprattutto bambini, in quanto non adatti al lavoro e quindi di peso per i nazisti. Così mentre Pappalettera descrive la propria esperienza a Mauthausen e parla soprattutto di prigionieri adulti, Guccini, colpito dall'atrocità di quella minaccia e dall'innocenza assoluta di centinaia di migliaia di bambini, costruisce l'immagine di queste vittime che trasformate in fumo passano attraverso il camino portate via dal vento. Ma vediamo come Pappalettera parla di Mauthausen e dei forni crematori e di come gli fa eco Guccini.

⁷⁷ Cfr. M. BERNARDINI, op. cit., p.21.

⁷⁸ E. D. MARINO, intervista citata.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ V. PAPPALETTERA, *Tu passerai per il camino - vita e morte a Mauthausen*, Mursia, Milano, 1997 ¹ edizione 1965, Mursia, Milano

⁸¹ LORD RUSSEL, *Il flagello della svastica*, Feltrinelli, Milano, 1976 ¹ edizione italiana 1955, Feltrinelli, Milano

...Mauthausen è un lager di sterminio, dove cioè noi prigionieri siamo destinati a morire dopo tre o quattro mesi, durante i quali siamo sfruttati in duri lavori utili al Reich. [...]

I cadaveri vengono bruciati nei forni crematori.

Tutto è organizzato per farci sparire senza lasciare traccia. [...] Gli ebrei [...] dicono che li uccidono quasi tutti subito appena arrivano. [...] Bastano così poche SS e qualche centinaio di Kapò per sorvegliare ed uccidere decine di migliaia di prigionieri. Nella seconda metà di aprile folti gruppi di deportati verranno condotti dal campo 3 nella camera a gas.

Tutti saranno consapevoli della loro tragica fine, perché da tempo vivono nel campo e sanno bene a quale uso è adibito il fabbricato in muratura con quei lunghi camini che spargono al vento ciò che rimane di noi. Eppure, le vittime, nude, con una coperta sulle spalle, si avvieranno rassegnate verso il loro tragico destino. [...] poi subiscono la nostra medesima sorte migliaia di rastrellati senza colpa, bambini, donne, e vecchi, ebrei e zingari? [...] È la cura per guarire presto.

- Uscendo per il camino del crematorio - aggiunge uno sogghignando. [...] Nessuno può uscire se non per i camini dei forni crematori, che ingoiano catoste di cadaveri giorno e notte. [...] Mi scuote ripetutamente - un kapò - . La sua voce beffarda mi grida: - [...] Fai attenzione, presto uscirai per il camino. Aggiunge alle parole un gesto che mima il fumo che sale verso l'alto. [...] La prospettiva è lo sterminio totale... (Pappalettera pp. 30-51).

*Son morto con altri cento
son morto ch'ero bambino
passato per il camino
e adesso sono nel vento.
Ad Auschwitz c'era la neve
il fumo saliva lento
nel freddo giorno d'inverno
e adesso sono nel vento.
Ad auschwitz tante persone
ma un solo grande silenzio
è strano non ho imparato
a sorridere qui nel vento... (Guccini).*

Vediamo come in Guccini ciò che più ha fatto presa del libro di Pappalettera sia l'idea dei morti trasformati in cenere e fumo e portati via dal vento dopo essere passati per le ciminiere. Quindi l'idea principale dei due autori è la stessa. Ma mentre Pappalettera non menziona, se non con qualche accenno nel racconto, i bambini, Guccini ne fa gli unici personaggi della sua canzone, probabilmente per rendere ancora più atroce la rappresentazione della tragedia dello sterminio di gente innocente, di cui sono esempio assoluto i bambini. Poi Pappalettera parla dei forni crematori di Mauthausen, mentre Guccini di Auschwitz; ciò è dovuto al fatto che mentre il primo racconta una vicenda autobiografica che si è svolta appunto a Mauthausen, il secondo parla in generale, partendo dall'idea di Pappalettera e nominando però Auschwitz perché i suoi forni sono quelli che hanno visto più vittime e il suo *lager* è diventato il simbolo dell'olocausto. Inoltre il libro di Pappalettera è scritto naturalmente in prosa, mentre la canzone di Guccini è in quartine di ottonari rimate senza uno schema rigido. Per quanto riguarda le strofe di chiusura della canzone di Guccini vi è sicuramente l'eco del nono capitolo del libro di Pappalettera, *Sulla riva del Danubio*, nel quale l'autore pensa alla sua condizione di deportato, al film *Ben-Hur* e alla condizione di schiavitù che si ripete quasi uguale nei tempi, seppur lontani e diversi.

... Torna alla memoria il film Ben-Hur; lo vidi quando cominciavo appena a capire; è inesistente il ricordo di quegli schiavi ai remi, laceri, magri, patiti, il tamburo cadenzava la loro fatica sincronizzandone i movimenti. I romani, i loro kapò, li battevano con le fruste in continuo movimento sulle schiene già ricoperte di piaghe.

Mi impressionava la misera situazione di quei meschini, anche se faceva parte di avvenimenti lontani nel tempo riguardanti uomini del passato. Neppure per un attimo mi era balenato il sospetto che la loro condizione poteva rappresentare anche una visione del mio futuro.

Invece, eccomi schiavo, nel 1945, ossessionato dal pensiero che altri ragazzi, vedendo nel futuro un film su Mauthausen, compassioneranno noi deportati, senza sospettare a loro volta che uomini sono sempre in agguato, pronti a trasformare i loro simili in schiavi.

Bisogna lottare perché ciò non accada più... (Pappalettera p. 62).

*...Io chiedo come può l'uomo
uccidere un suo fratello
eppure siamo a milioni*

*in polvere qui nel vento.
 Ma ancora tuona il cannone
 e ancora non è contento
 di sangue la belva umana
 e ancora ci porta il vento.
 Io chiedo quando sarà
 che l'uomo potrà imparare
 a vivere senza ammazzare
 e il vento si poserà. (Guccini).*

Pappalettera fa una riflessione sull'hobbesiano *homo homini lupus*, applicando questo concetto a tutte le epoche storiche fino alla sua, riflettendo sulla condizione dello schiavo. Aveva conosciuto la schiavitù dell'antica Roma vedendo *Ben-Hur*, ma non aveva mai pensato che quella condizione potesse riproporsi ai suoi giorni. Nel momento in cui viene imprigionato gli si presenta, feroce e spietata come sempre. Comprende allora il pericolo che altri ragazzi, in anni futuri, pensino alle vittime dell'olocausto negli stessi termini in cui egli stesso aveva considerato gli schiavi dell'antica Roma: «compassioneranno noi deportati, senza sospettare a loro volta che uomini sono sempre in agguato, pronti a trasformare i loro simili in schiavi». Secondo Pappalettera, che è reduce e ha vissuto in prima persona l'esperienza di cui scrive, è necessario che essa non si ripeta e per questo bisogna lottare. Guccini, che l'olocausto non l'ha vissuto in prima persona, parte da questa riflessione interrogandosi su come possa esserci nell'uomo una parte di *lupus*, e chiedendosi quando sarà che l'essere umano riuscirà a vincerla vivendo in pace, senza ammazzare. In questi versi si annunciano gli elementi del dubbio e della speranza ai quali è improntato l'atteggiamento di Guccini di fronte alla vita e che caratterizzeranno gran parte della sua opera. Non si danno risposte certe, non ricette sicure che scongiurino il riproporsi di quelle aberrazioni o incitamenti alla lotta, ma solo una riflessione sulla condizione umana e, insieme, la domanda se l'uomo possa imparare dai propri errori. Quindi prevale nelle sue canzoni il "ma", il "forse", il "se", la domanda e il continuo interrogarsi, una continua ricerca delle ragioni nascoste. Vi è la negazione di ogni certezza assoluta, tranne una: quella del dubbio. Per Guccini il dubbio è la vera base della conoscenza, che è complessa, difficile e per questo si ferma alla domanda, all'interrogativo, cercando di non schierarsi mai o, se si è proprio costretti, il meno possibile. Per questo motivo e forse per l'età (quasi trent'anni nel '68), Guccini presenterà un atteggiamento sospettoso verso il movimento giovanile di rivolta, diffidando di chi, in quegli anni, ipotizzava ideologie totalizzanti; atteggiamento che

suscitò perplessità nei suoi amici più giovani. Ma questi dubbi, questo non schierarsi possono essere indizio di crisi.

2.2 Il Guccini della crisi e i crepuscolari. Gozzano (La più bella) – Guccini (L'isola non trovata).

E proprio subito dopo il Sessantotto scoppia per lui un periodo di crisi profonda. Era partito per l'America insieme ad una ragazza con la quale aveva cominciato una relazione e con la quale faceva vita da *hippy*, «fra trasgressione e fantasia». Ma presto tutto finisce e lui torna in Italia provando a ricominciare la vita di sempre, ma l'impresa è ardua. Prova a cambiare vita, non è contento di sé e gli manca quella vita, quel modo d'essere e di vivere. Tutto ciò si riflette nelle sue canzoni che diventano «una fuga reattiva nell'irrazionale, un modo per risolvere le contraddizioni del presente inventandosi un mondo legato alla favola, al sogno»⁸². Canzoni fatte di irrazionalità o nelle quali vi è nostalgia per qualcosa o qualcuno che possa ridare emozioni. Da tutto ciò nascono canzoni come *Giorno d'estate*, del 1970, *L'isola non trovata*, sempre del 1970 e *Incontro*, del 1972. In queste canzoni è forte l'eco dei crepuscolari e di Gozzano soprattutto. Partendo da *Giorno d'estate*, si avverte la situazione di scontentezza di sé, quel senso di irrealizzazione di cui abbiamo già detto, quella proiezione del proprio umore e della propria desolazione sul mondo circostante, atteggiamenti tipici dei crepuscolari⁸³.

*...vuote di gente son le strade in città [...]
sembrano un urlo quelle carte sui muri
sembrano un urlo quelle carte sui muri [...]
la religiosa sonnolenza di un orto
la religiosa sonnolenza di orto. (Guccini).*

Immagini, queste, che saranno l'eco di più poeti come il già citato Gozzano, ma anche Martini e Corazzini:

...Mattino desolato e pieno di sole... (Martini).

...Le vie piene di un grande sole malinconico⁸⁴

*i manifesti sono vesti di carta
che non dicono nulla [...]*

⁸² M. BERNARDINI, op. cit., p.23.

⁸³ Cfr. F. FAZIO, *Dalla canzone alla prosa letteraria. La scuola bolognese e Guccini*, in *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, a c. di L. Còveri, InterLinea, Novara, 1996, pp. 148-149.

⁸⁴ Da "L'amaro calice" Toblack, di S. CORAZZINI, in *Poesia italiana. Il novecento vol. I*, a c. di P. Gelli e G. Lagorio, Garzanti, Milano, 1980, p. 198.

giorno fatto di vuoto (Corazzini).

Per quello che riguarda gli ultimi versi di Guccini e l'immagine dell'orto, questa è tipica dei crepuscolari: un piccolo e raccolto spazio verde nel quale vivere la propria malinconia, frutto di un lavoro paziente e artigianale dell'uomo come quello che Guccini fa per scrivere le sue canzoni⁸⁵. Si trova infatti nel Gozzano di *La signora Felicità ovvero la felicità*: «nel giardino antico della tua casa [...]l'orto dal profumo tetro»; nel Corazzini di *Sonata in bianco minore*: «c'è il sole nell'orto! [...] scendiamo nell'orto» e in quello del *Sonetto della neve*: «il triste orto... nudo orto»; nel Martini di *Invito francescano*: «il mio giardino è triste, co' suoi rudi/ cespugli, come l'orto d'un convento».

Segue a questo periodo di crisi la canzone più fortemente ispirata a Gozzano, *L'isola non trovata*⁸⁶, tratta dalla lirica *La più bella*⁸⁷. Qui per Guccini l'isola "più bella" diventa appunto quella "non trovata", quella che forse c'è, di cui si sente parlare e che si intravede, a volte, ma che nessuno ha realmente raggiunto, sulla quale nessuno è mai riuscito ad approdare. Quest'isola è l'utopia, quella «splendida utopia» capace di trascinare l'uomo e di farlo sognare, di farlo volare. È infatti di questo che ha bisogno il Guccini della crisi, di fantasie che lo trasportino e che gli regalino emozioni, e per questo la cura migliore è quella di rifugiarsi nei libri, nella poesia, nei viaggi, naturalmente quelli immaginari. Vediamo perciò come si manifesta in Guccini l'eco di Gozzano.

*Ma bella più di tutte l'Isola Non- Trovata:
quella che il Re di Spagna s'ebbe da suo cugino*

*il Re di Portogallo con firma sugellata
e bulla in gotico latino.... (Gozzano).*

*Ma bella più di tutte l'isola non trovata
Quella che il re di Spagna s'ebbe da suo cugino
il re del Portogallo con firma suggellata
e bulla del Pontefice in gotico latino... (Guccini).*

Vediamo che i primi quattro versi sono identici, mentre dal quinto cominciano le differenze:

⁸⁵ Cfr. E. D. Marino, intervista citata

⁸⁶ F. GUCCINI, *L'isola non trovata*, in *L'isola non trovata*, 1970.

⁸⁷ Per i testi di Gozzano cfr. G. GOZZANO, *Tutte le poesie*, a c. di E. Salibra, Mursia, Milano, 1993, pp. 283-284.

*...L'Infante fece vela pel regno favoloso,
vide le Fortunate: Iunonia, Gorgo, Hera*

*e il Mare di Sargasso e il Mare Tenebroso
quell'isola cercando... Ma l'isola non c'era*

Invano le galee panciute a vele tonde... (Gozzano).

*...Il re di Spagna fece vela
cercando l'isola incantata
però quell'isola non c'era
e mai nessuno l'ha trovata
svanì di prua dalla galea
come un'idea,
come una splendida utopia... (Guccini).*

Qui Gozzano chiama il re di Spagna "infante" e indica la sua rotta, con tanto di nomi di isole e mari, alla ricerca di quell'isola che però «non c'era». Guccini invece ripete quel «re di Spagna» di tre versi prima precisando l'intento di questo di cercare l'isola, eliminando però ogni nome, di altre isole o mari, chiarendo subito che però quell'isola non solo non c'è, ma nessuno l'ha mai trovata, cosa che manca in Gozzano. Riprende inoltre quel "galea", termine colto che usa anche Gozzano. Lo svanire dell'isola diventa «un'idea/ una splendida utopia», parola chiave quest'ultima che Gozzano omette, che ci lascia solo immaginare, e che Guccini invece palesa. Ma vediamo se c'è da qualche parte traccia di quest'isola, se qualcuno è a conoscenza di come arrivarci.

*...La segnano le carte antiche dei corsari:
...Hifola da-trovarfi? ... Hifola pellegrina? ...*

*È l'isola fatata che scivola sui mari;
talora i naviganti la vedono vicina...*

*Radono con le prore quella beata riva:
tra fiori mai veduti sveltano palme somme,...*
(Gozzano).

*...Le antiche carte dei corsari
portano un segno misterioso
ne parlano i marinai
con un timore superstizioso... (Guccini).*

Per Gozzano la segnano le antiche carte di corsari con le diciture incerte di "isola da trovare" o "isola pellegrina", per Guccini queste antiche carte portano «un segno misterioso» che diventa per i marinai un "timore", una "superstizione". Ma vediamo come i marinai l'hanno intravista, o come si è loro annunciata.

*...S'annuncia col profumo, come una cortigiana,
l'Isola Non-Trovata... Ma, se il pilota avanza,*

*rapida si dilegua come parvenza vana,
si tinge d'azzurro color di lontanaza... (Gozzano).*

*Se a volte il vento ne ha il profumo
è come il fumo che non prendi mai!
appare a volte avvolta di foschia
magica e bella,
ma se il pilota avanza su mari misteriosi
è già volata via
tingendosi d'azzurro color di lontananza. (Guccini).*

Se per Gozzano l'isola si annuncia da sola con il suo profumo, bella e raffinata come una cortigiana, per Guccini è il vento che ne trascina il profumo; ma, come l'odore del fumo, non si può catturare, è avvolta da foschia, magica e bella. Ma se qualcuno vi si avvicina lei si dilegua, non si lascia conquistare, forse proprio come la bella cortigiana che immagina Gozzano o come il fumo di cui parla Guccini. Entrambi poi chiudono il racconto assegnando all'isola il colore della lontananza, degli orizzonti, del cielo, cioè l'azzurro, quell'azzurro che non si può toccare, come non si può toccare il cielo, che si vede, si lascia avvicinare, ma che sposta l'orizzonte sempre più lontano dal punto che abbiamo raggiunto. Ma se *L'isola non trovata* è del 1970, ancora due anni dopo si sentono in Guccini echi crepuscolari: la malinconia, «i sogni senza tempo», le situazioni di malinconico ricordo, i silenzi, il «tempo scivolato», il "sole che cala" e le "città che rosseggiano". È questo il caso della canzone *Incontro*⁸⁸. C'è qui molto de *La signorina Felicita*, anche se le storie sono completamente diverse: l'incontro tra due amici col conseguente ricordo di tempi passati in Guccini e il ricordo solitario di un uomo e di una sua esperienza con una ragazza più giovane di lui in Gozzano. Ma vediamo il testo.

⁸⁸ F. GUCCINI, *Incontro*, in *Radici*, 1972.

*E correndo mi incontrò lungo le scale
quasi nulla mi sembrò cambiato in lei
la tristezza poi ci avvolse come miele
per il tempo scivolato su noi due
il sole, che calava già,
rosseggiava la città... (Guccini).*

*... - «Guardi,
guardi il tramonto, là... Com'è di fuoco!...»...
(Gozzano).*

Quelli di Guccini sono i versi iniziali della canzone, descrivono il momento dell'incontro tra i protagonisti (che è vissuto nel presente, come nel presente è vissuto tutto ciò che verrà descritto in seguito), l'ora del tramonto e il rosseggiare del cielo, come i loro stati d'animo proiettati sul mondo che li circonda. I versi di Gozzano descrivono un momento passato e rievocato con la memoria dal protagonista, con una malinconia che si proietta sul ricordo del tramonto, del rosseggiare del cielo e quindi dell'ambiente circostante. Dopo qualche verso Guccini continua con:

*...dieci anni da narrare l'uno all'altro
ma le frasi rimanevan dentro in noi... (Guccini).*

*...tu tacevi, tacevo, Signorina:
godevo quel silenzio e quegli odori
tanto tanto per me consolatori,
di basilico d'aglio di cedrina... (Gozzano).*

Anche qui le circostanze sono diverse: in Guccini c'è la difficoltà di narrare dieci anni di vita dopo che per tutto questo tempo non ci si è visti, una difficoltà momentanea provocata probabilmente dalla malinconia; in Gozzano c'è quel senso di consolazione che viene da ciò che gli sta intorno e gli procura emozioni. Quando poi i due personaggi di Guccini consumano insieme una cena a casa di lei, tornano alla mente immagini e situazioni presenti anche in Gozzano:

*...e poi la cena a casa sua
la mia nuova cortesia,
stoviglie color nostalgia. [...]*

*per la prima volta vidi quegli specchi
capii i quadri, i soprammobili... (Guccini).*

*...E rivedo [...]
 gli occhi fermi, l'iridi sincere
 azzurre d'un azzurro di stoviglia... [...]
 mi trattenevi a cena. Era una cena
 d'altri tempi, col gatto e la falena
 e la stoviglia semplice e fiorita
 e il commento dei cibi e Maddalena
 decrepita, e la siesta e la partita... (Gozzano).*

Qui Guccini per descrivere le stoviglie «color nostalgia» dell'amica prende in prestito l'azzurro di stoviglie che Gozzano usa per descrivere gli occhi di lei. Poi continua dando uno sguardo "rivelatore" agli arredamenti, mentre Gozzano inserisce tutto ciò nel ricordo personale, come se queste situazioni fossero un qualcosa d'altri tempi. Poi, quando Guccini si avvia al finale, descrivendo il paesaggio della stazione nel modo tipico dei crepuscolari: «carte e vento volan via nella stazione/ freddo e luci accese forse per noi li», chiude la sua canzone con la partenza del protagonista, con alcune riflessioni sulla vita e con immagini nelle quali, ancora una volta, è proiettato l'animo dell'autore. Più o meno le stesse situazioni e gli stessi stati d'animo presenti in Gozzano:

*...E pensavo dondolato dal vagone
 cara amica, il tempo prende e il tempo dà;
 noi corriamo sempre in una direzione,
 ma quale sia e che senso abbia chi lo sa;
 restano i sogni senza tempo, le impressioni
 di un momento
 le luci nel buio di case intraviste
 da un treno
 siamo qualcosa che non resta, frasi
 vuote nella testa
 e il cuore di simboli pieno. (Guccini).*

*... - «Parte? E va lontana?»
 «Molto lontano...» [...]
 ed uscii dall'odor d'ipecacuana
 nel plenilunio settembrino, al rezzo.*

*Andai vagando nel silenzio amico,
 triste perduto come un mendicante.
 Mezzanotte scoccò, lenta, rombante
 Su quel dolce paese che non dico.
 La Luna sopra il campanile antico... (Gozzano).*

Gli echi crepuscolari si sentiranno anche in futuro in altre canzoni, quelle in cui Guccini racconterà delle storie attraverso la poetica del ricordo, un ricordo minimo, aggrappato agli oggetti e ai fatti della quotidianità, lo svanire e l'apparire di visi e cose.

*Lo sento da oltre il muro che ogni suono fa passare
l'odore quasi povero di cose da mangiare
lo vedo nella luce che anch'io mi ricordo bene
di lampadina fioca, quella da 30 candele;
fra mobili che non hanno mai visto altri splendori
giornali vecchi ed angoli di polvere e di odori
fra i suoni usati e strani dei suoi riti quotidiani
mangiare, sgomberare, poi lavare piatti e mani...⁸⁹*
(Guccini).

*Samantha scende le scale
Di un policentro attrezzato comunale
30 anni e poi l'appartamento sarà suo o meglio
dei suoi genitori che devono strappare il mutuo
da uno stipendio da fame
ma Milano è tanto grande da impazzire [...]
e fuori Milano muore di malinconia
di sole che tramonta là in periferia
di auto del ritorno, famiglie, freni, gas di scarico. [...]
San Siro un urlo che non cogli a fondo,
ti taglia un senso vago di infinito panico...⁹⁰* (Guccini).

*...Basso il sole all'orizzonte
colorava la vetrina
e stampava lampi e impronte
sulla pompa da benzina
lei specchiò alla Soda Fontain
quel suo viso da bambina
ed io, sentivo un'infelicità vicina [...]
non la vedi non la tocchi
oggi, la malinconia? [...]
terminò in un cigolio
il mio disco d'atmosfera
si sentì uno sgocciolio
in quell'aria al neon che pesa
sovrastò l'acciottolio*

⁸⁹ F. GUCCINI, da *Il pensionato*, in *Via Paolo Fabbri*, 43, 1976.

⁹⁰ F. GUCCINI, da *Samantha*, in *Parnassius Guccini*, 1993.

*quella mia frase sospesa
ed io... ma poi arrivò una coppia di sorpresa...*⁹¹
(Guccini).

L'elenco potrebbe continuare, ma mi fermo per cercare altre fonti alle quali Guccini, più o meno inconsapevolmente, ha attinto.

2.3 Altre e varie fonti letterarie.

Se quelli del precedente paragrafo erano solo echi crepuscolari, nello stesso album Guccini prende tutta una serie di versi di vari poeti appartenenti alle più diverse correnti letterarie: da Cenne da Bencivenni a Folgóre da S. Gimignano, da Omar Khayyâm a Thomas Stearns Eliot - che parafrasando un poeta metafisico del Seicento riprende l'immagine di «Cristo la Tigre» dai bestiari medievali - a Montale. Ma qui fa tutto per gioco, come in una sorta di sfida enigmistica senza nessun riferimento stilistico, come lui stesso confessa⁹². Questo gioco trova riscontro nella *Canzone dei dodici mesi*, che è quasi un semplice divertimento da letterato. Qui Guccini canta i tratti caratterizzanti tutti i mesi dell'anno, con quattro intermezzi nei quali paragona il susseguirsi degli anni e l'alternarsi delle stagioni alla propria vita, «diversa tutti gli anni/ e tutti gli anni uguale». Ma vediamo alcuni esempi.

*...Cantando Marzo porta le sue piogge
la nebbia squarcia il velo
porta la neve sciolta nelle rogge
il riso del disgelo.
Riempie il bicchiere, e con l'inverno butta
La penitenza vana
L'ala del tempo batte troppo in fretta
La guardi, è già lontana...*⁹³ (Guccini).

Siamo naturalmente al mese di marzo. I versi che ci interessano sono gli ultimi quattro, ispirati alle quartine dello studioso orientale dell'undicesimo secolo circa, Omar Khayyâm. Nei versi di Khayyâm c'è sempre un'attenzione forte ad un presente da godere a un futuro che non esiste, mentre non compare mai il passato, se non come realtà impossibile da cancellare⁹⁴. L'invito ricorrente è quello a vivere pienamente il presente inebriandosi col vino dopo aver preso

⁹¹ F. GUCCINI, da *Autogril*, in *GUCCINI*, 1983.

⁹² Cfr. E. D. MARINO, intervista citata.

⁹³ F. GUCCINI, *Canzone dei dodici mesi*, in *Radici*.

⁹⁴ Cfr. O. KHAYYÂM. *Quartine*, a c. di C. Gasparini, IBN Editore, Roma, 1991, p. 5-6.

coscienza delle sofferenze della vita e dell'impossibilità a godere di un futuro che sarà breve e "finito":

*...Oggi tu non hai accesso al domani –
e il tuo tormento non è che una chimera.
Se il tuo cuore è saggio, non gustare questo soffio che
vivi,
poiché ciò che ti resta da vivere è il solo bene prezioso
[...]*

*Poiché la sorte dell'uomo, - in questo caravanserraglio
a doppia porta –
non è che sofferenza e agonia,
felice chi ha vissuto l'attimo di un respiro [...]
Siediti e prendi del vino: [...]
Gioisci nel tempo presente: è là il fine della vita. [...]*

- *Riempi la coppa [...]*
- *Nel momento in cui la viola colora il suo abito*
- *quando il vento del mattino penetra fino ad aprire la rosa*
-
- il saggio è colui che, accanto a un adolescente dal corpo
puro, vuota la coppa e la spezza sulla pietra...⁹⁵
(Khayyâm).*

Anche Guccini riprende il tema del "*carpe diem*", e invita a inebriarsi col vino godendosi il presente poiché il tempo passa veloce, ma lo fa in modo molto più conciso di Khayyâm. Passando al successivo mese di aprile, Guccini cita Eliot.

*...Con giorni lunghi al sonno dedicati
il dolce Aprile viene
quali segreti scoprirò in te il poeta
che ti chiamò crudele? ... (Guccini).*

*Aprile è il mese più crudele, genera
Lillà da terra morta...⁹⁶ (Eliot).*

È da osservare come qui non vi sia una citazione di contenuto o di verso, come abbiamo visto in altri casi, ma un interrogativo quasi giocoso sul perché un altro poeta definisca crudele il mese di aprile.

⁹⁵ Ibidem, pp. 27-40.

⁹⁶ Cfr. T. S. ELIOT, *La sepoltura dei morti*, da *La terra desolata*, in *Poeti inglesi del 900*, a c. di R. Sanesi, Bompiani, Milano, 1991, p.155.

Per il mese di maggio Guccini chiama in causa, in un brindisi, due poeti del Medioevo che hanno trattato gli stessi temi (entrambi hanno scritto dei sonetti sui mesi dell'anno, con Folgòre che ne ha cantato le bellezze e Cenne che ne ha fatto la parodia), ma con intonazione e spirito diversi.

*...ben venga Maggio, ben venga la rosa
che è dei poeti il fiore
mentre la canto con la mia chitarra
brindo a Cenne e a Folgòre... (Guccini).*

Il gioco sta qui nell'accomunare, senza dichiarare preferenze e brindando alla bellezza di entrambi, un autore che ha fatto la parodia a un altro:

*I' doto voi, del mese di gennaioio,
corte con fuochi ed in salette accese,
camer'e letta d'ogni bello arnese,
lenzuol' di seta e copertoni di vaio [...]*

*uscir di fuori alcuna volta il giorno,
gittando della neve bella e bianca
alle donzelle che saran d'intorno;*

*e, quando la compagna fosse stanca,
a questa corte facciasi ritorno,
e sì riposi la brigata franca⁹⁷. (Folgòre).*

*Io vi doto, del mese di gennaioio,
corti col fumo al mondo montanese,
letta qua l'ha nel mare il genovese,
acqua e vento che non cali maio [...]*

*Ancor vi do così fat[t]o soggiorno:
con una vecchia nera, vizza e ranca,
catun gittando [de] la neve a torno;*

*apresso voi seder in una banca;
e resmirando quel so viso adorno;
così reposi la brigata manca⁹⁸. (Cenne).*

⁹⁷ Cfr. FOLGORE, *I' doto voi, del mese di gennaioio*, in *Storia della letteratura italiana. Le origini e il duecento*, a c. di E. Cecchi e N. Sapegno, vol. I, op. cit., p. 719.

⁹⁸ Cfr. CENNE, *Io vi doto, del mese di gennaioio*, in *Storia della letteratura italiana. Le origini e il duecento*, a c. di E. Cecchi e N. Sapegno, vol. I, op. cit., p. 722.

Saltando qualche mese arriviamo a dicembre, mese di fine anno, di "morte" dell'anno solare, ma anche mese della Natività, quindi della speranza e della "rinascita", nella cultura cristiana. Una rinascita che Guccini infatti simboleggia con i natali di Cristo, qui definito «tigre», secondo l'uso dei bestiari medievali, ma preso dal *Gerontion* dell'inglese Eliot.

*...E mi addormento come in un letargo
Dicembre, alle tue porte
lungo i tuoi giorni con la mente spargo
tristi semi di morte.
Uomini e cose lasciano per terra
esili ombre pigre
ma nei tuoi giorni, dai profeti detti
nasce Cristo la tigre... (Guccini).*

*...Nell'adolescenza dell'anno
venne Cristo la tigre
nel maggio depravato, corniolo e castagno, albero di
Giuda...⁹⁹ (Eliot).*

Guccini parla della Natività di Cristo nel mese di dicembre, mentre Eliot parla dell'arrivo del Messia adulto nel mese di maggio, confermando come il nostro cantautore prenda a prestito dal poeta inglese solo la definizione di tigre.

2.3.1 Bachtin (L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale) – Guccini (Opera buffa).

L'anno successivo, il 1973, Guccini compone l'album *Opera buffa*, nel quale è presente una realtà "carnevalesca", una visione del mondo completamente libera da ogni dogma, da ogni morale preconstituita e da ogni impostazione gerarchica, capace di ricreare un'atmosfera di libertà e spregiudicatezza che caratterizza proprio il Carnevale e le feste popolari, soprattutto del Medioevo. Viene a galla l'ironia, la comicità del cantautore e il suo essere grottesco e giullare, testimoniato anche dalla presenza, in sede del concerto dal quale questo album è tratto, di un fiasco di vino che lo accompagna. Tutto ciò trasforma il posto del concerto nel luogo tipico della festa. È dunque naturale riscontrare in questo album l'eco di letture

⁹⁹ Cfr. T. S. ELIOT, *Gerontion*, in *Poeti inglesi del 900*, op. cit., p. 149.

saggistiche, in particolare di un saggio di Michail Bachtin sull'opera di Rabelais e la cultura popolare¹⁰⁰. Vediamo alcune affermazioni di Bachtin.

La concezione ristretta del carattere popolare e del folclore, negata nell'epoca preromantica [...] escludeva quasi interamente la cultura specifica della pubblica piazza e del riso popolare in tutta la ricchezza delle loro manifestazioni. [...] Il popolo che ride sulla pubblica piazza non è stato ritenuto oggetto degno di ricerche più attente [...] Ma il significato e l'ampiezza di questa cultura nel Medioevo e nel Rinascimento erano enormi. Il mondo infinito delle forme e delle manifestazioni comiche si opponeva alla cultura ufficiale e al tono serio della chiesa [...] Le molteplici manifestazioni ed espressioni di tale cultura possono essere suddivise in tre grandi categorie:

- I) *Forme di riti e spettacoli* (divertimenti di tipo carnevalesco, svariate azioni comiche sulla pubblica piazza, ecc.);
- II) *Opere comiche verbali* (ivi comprese le parodie) di diverso tipo: orali e scritte [...];
- III) *Forme e generi differenti del discorso familiare e di piazza* (ingiurie, sberleffi, bestemmie, *blason* popolari ecc.). [...]

Il riso accompagnava anche le cerimonie e i riti civili della vita di ogni giorno [...] Tutte queste forme, organizzate sul principio del *riso*, [...] rivelavano un aspetto completamente diverso del mondo, dell'uomo e dei rapporti umani, marcatamente non ufficiale, esterno alla Chiesa e allo Stato; sembravano aver edificato accanto al mondo ufficiale *un secondo mondo e una seconda vita* [...] il principio comico organizzatore dei riti carnevaleschi li libera del tutto da ogni dogmatismo religioso o ecclesiastico, dal misticismo, dalla pietà; questi riti sono inoltre completamente privi di carattere magico e religioso (essi non esigono niente e non domandano niente). E infine, alcune forme carnevalesche sono una vera e propria parodia del culto religioso. [...] per il loro carattere immediato, tangibilmente concreto, e per il potente elemento di gioco, esse sono vicine piuttosto alle forme artistico-figurative [...] Durante il carnevale è la vita stessa che recita [...] I buffoni e gli stolti sono i personaggi caratteristici [...] non erano affatto degli attori che recitavano sulla scena il personaggio del buffone e dello stolto [...] Essi rimanevano buffoni e stolti sempre e comunque, in tutte le circostanze della vita, e come tali erano portatori di una forma particolare di vita [...] erano ai confini tra la vita e l'arte [...] Il carnevale è la seconda vita del popolo, organizzata sul principio del riso.

Passiamo adesso alla seconda forma di cultura comica popolare: le opere comiche verbali [...] Tutta questa letteratura era pervasa dal senso carnevalesco del mondo [...] si sviluppava nell'ambito di tutte le libertà permesse dal carnevale [...] era fondamentale legata alle feste di tipo carnevalesco [...] l'ideologia ufficiale della Chiesa e tutti i suoi riti sono descritti in modo comico. [...] Si vennero a creare dei

¹⁰⁰ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino, 1979.

doppioni parodici di tutti gli elementi del culto e del dogma religioso. È ciò che viene chiamato «parodia sacra» [...] Tutti questi generi e queste opere [...] sono legati alla piazza nel periodo di carnevale e, [...] utilizzano le forme e i simboli del carnevale. [...]

Passiamo ora alla terza forma di espressione della cultura comica popolare [...] nella piazza, durante il carnevale, l'eliminazione temporanea di ogni differenza e barriera gerarchica fra individui, l'abolizione di alcune regole e tabù in vigore nella vita normale [...] creavano un tipo particolare di comunicazione ideale e reale fra la gente, [...] si mette di solito in rilievo l'eccezionale predominanza del *principio materiale e corporeo della vita*; immagini del corpo, del mangiare e del bere, dei bisogni naturali, della vita sessuale. Inoltre, tali immagini, sono state eccessivamente esagerate, iperbolizzate. [...] questo è stato spiegato come una «riabilitazione della carne», fenomeno caratteristico proprio del Rinascimento, come una reazione all'ascetismo del Medioevo. [...] le immagini del principio materiale e corporeo [...] sono un'eredità [...] della cultura comica popolare, di quel tipo particolare di *imagerie* e, più in generale, di quella particolare concezione estetica della vita quotidiana che è caratteristica di questa cultura e che si distacca nettamente dalle concezioni estetiche dei secoli posteriori. [...] Chiameremo tale concezione estetica, in modo del tutto convenzionale, *realismo grottesco*. Nel realismo grottesco [...] il principio materiale e corporeo è presentato nel suo aspetto universale, utopico e festoso. Il comico, il sociale e il corporeo sono presentati qui in un'indissolubile unità, come un tutto organico e indivisibile. E questo tutto è gioioso e benefico.

Nel realismo grottesco l'elemento materiale e corporeo è un principio profondamente *positivo* [...] Il tratto caratteristico del realismo grottesco è *l'abbassamento* cioè il trasferimento di tutto ciò che è alto, spirituale, ideale e astratto, sul piano materiale e corporeo, sul piano della terra e del corpo nella loro indissolubile unità. [...] il riso abbassa e materializza. [...] l'«alto» e il «basso» hanno quindi un significato rigorosamente e unicamente *topografico*. L'alto è il cielo; il basso è la terra [...] le immagini grottesche conservano una natura originale, [...] sono ambivalenti e contraddittorie; sono deformi, mostruose e scandalose, se viste dal punto di vista di qualsiasi estetica «classica» [...] l'accoppiamento [...] la crescita del corpo, la vecchiaia, la disgregazione [...] restano gli elementi fondamentali del sistema di immagini classiche del corpo umano già dato, determinato, in piena maturità, depurato in qualche modo da ogni traccia della sua nascita e del suo sviluppo. [...] Nel XX secolo si assiste a una nuova e potente rinascita del grottesco [...] si possono distinguere due linee principali. La prima è il grottesco *modernista* [...] La seconda è quella del grottesco *realista* [...] che è legata alla tradizione del realismo grottesco e della cultura popolare e riflette a volte l'influenza diretta delle forme carnevalesche...¹⁰¹

¹⁰¹ M. BACHTIN, op. cit., pp. 3-54.

L'eco di questo saggio si sente maggiormente nella canzone *La genesi*¹⁰², nella quale l'autore fa una parodia del testo sacro descrivendoci Dio come un vecchio con la barba bianca che a causa della noia vorrebbe inventare la T.V., ma appena ci prova prende la scossa per colpa di un filo scoperto, provoca un'esplosione e crea solo accidentalmente l'universo.

*Per capire la nostra storia
 Bisogna farsi ad un tempo remoto;
 c'era un vecchio con la barba bianca,
 lui, la sua barba, ed il resto era vuoto
 voi capirete che in tale frangente
 quel vecchio lassù si annoiava,
 si aggiunga a questo che inspiegabilmente
 nessuno aveva la T.V. inventata.
 «Be' poco male» pensò il vecchio un giorno
 «a questo affare ci penserò io
 sembra impossibile ma in roba del genere,
 modestia a parte ci so far da dio».
 Dixit. Ma poi toccò un filo scoperto,
 prese la scossa, ci fu un gran boato,
 come T.V. non valeva un bel niente,
 ma l'Universo era stato creato.
 «Come son bravo, che a tempo perso
 ti ho creato l'Universo
 non mi sembra per niente male
 sono davvero un tipo geniale!
 Zitto Lucifero non disturbare
 Non stare sempre qui a criticare;
 be', si lo ammetto, sarà un po' buio
 ma non dir più che non si vede un tubo.» [...]
 Sbattè le gambe su un mucchio di ghiaia
 dopo una tragica caduta in mare
 quando andò a sbattere sull'Imalaia
 il colpo gli fece persino un po' male.
 Fece crollare anche un continente
 soltanto urtandolo un poco col piede,
 si consolò che non c'era ancor gente
 e che non gli era venuto poi bene.
 Ma quando il buio gli fece impressione
 disse facendosi in viso un po' truce
 «Diavol d'un angelo avevi ragione,*

¹⁰² F. GUCCINI, *La genesi*, in *Opera buffa*, 1973.

si chiami l'ENEL sia fatta la luce.» [...]
«Per riempire 'sto bell'ambiente
voglio metterci tante piante
forza Lucifero datti da fare
ordina semi, concimi, trattori;
voglio un giardino senza uguali,
voglio riempirlo con degli animali
ma cosa fa 'sto cane che ho appena creato,
boia d'un Giuda m'ha morsicato! »
Poi prese un poco di argilla rossa
fece la carne, fece le ossa
ci sputò sopra, ci fu un gran tuono
e fu così che nacque l'uomo.
(era un venerdì, 13, dell'anno zero del paradiso).
 (Guccini).

La canzone, eseguita dal vivo, presenta tutta una serie di aggiunte dissacratorie, intermezzi con battute politiche e liti tra Dio e Lucifero che rendono il concerto un rito sempre più carnevalesco, nel senso bachtiniano del termine. Per quel che riguarda invece il testo scritto può iscriversi al punto due della classificazione fatta da Bachtin sulle espressioni della cultura carnevalesca, cioè le parodie. In un'altra canzone Guccini ci presenta un personaggio dei nostri tempi che raggiunge la fama e la gloria non attraverso una ricerca spirituale, alta, ideale, ma attraverso un piano materiale, quello «del corpo». Il personaggio in questione è quello che da il nome alla canzone: *Fantoni Cesira*¹⁰³.

Si chiamava Fantoni Cesira,
era la figlia di un alcolizzato
che non aveva mai in tasca una lira,
e per il vino aveva tutto lasciato,
lavoro e casa, figlia e consorte,
che non potendo scordar col bere
(perché era astemia) la sua sorte,
si tirò un colpo nel '53.
Povera giovane, rimasta orfana,
mentre suo padre si ubriacava
trovò lavoro in una fabbrica,
ma sul lavoro ogni tanto sognava,
sognava panfili, pellicce e abiti,
non più la fabbrica, ville e piscine [...]

¹⁰³ F. GUCCINI, *Fantoni Cesira*, in *Opera buffa*, 1973.

*in paese nel giorno del santo
 un gran veglione fu organizzato [...]
 a mezzanotte una scelta giuria fece
 «miss tette» Cesira Fantoni [...]
 La sera stessa a Fantoni Cesira
 Si presentò, assai distinto, un signore disse:
 «Permette, il suo viso m'attira;
 voglia scusarmi, sono un produttore
 se lei permette, io l'accompagno
 a far del cine c'è un gran guadagno»
 ma quella sera non certo del cine
 il produttore s'interessò.
 La brava giovane per far del cinema
 Consentì a perdere la castità [...]
 Lasciò il lavoro, comperò un «topless» per mostrare il
 seno
 fece mandare suo padre in ricovero,
 e arrivò a Roma con il primo treno.
 Cento anticamere fece Cesira,
 e visitò una decina di letti,
 un onorevole che la manteneva
 le fece fare un romanzo a fumetti,
 ebbe da amanti tre o quattro negri,
 due segretari, tre cardinali,
 si spogliò nuda a Fontana di Trevi,
 e qualche sera batteva sui viali.
 La brava giovane campava bene,
 ma ormai sentiva il richiamo dell'arte,
 qualunque cosa lei avrebbe donato
 sol per avere in un film una parte;
 se ne andò a letto con tre produttori,
 studiò dizione, bel canto, regia,
 mimica, scenica, recitazione
 e apparve nuda in un film di Golia.
 Si è sistemata Fantoni Cesira,
 fra letto e seno guadagna milioni
 ha cominciato a studiar da signora,
 si fa chiamare Cesy Phantoni
 si è messa stabile, ed è l'amante
 di un produttore molto influente,
 e un «premio Strega» glielo scriverà.
 Lui è già sposato, ma che cosa importano certe
 sciocchezze
 Se si hanno i quattrini*

*Presto nel Messico si sposteranno,
potranno fare tanti bambini.
E la morale di questa storia
al giorno d'oggi non è molto strana;
per aver soldi, la fama e la gloria,
bisogna essere un poco puttana. (Guccini).*

Qui il solo linguaggio trasgressivo evoca modi della cultura popolare in quanto Guccini usa questo personaggio per dissacrare alcuni miti del nostro tempo: la "dolce vita", la fama, la ricchezza, le ville con piscina, le pellicce, i gioielli ecc., e lo fa inventando una storia che spiega come sono fatti, molto spesso, i personaggi che appartengono a questo mondo di falsi idoli, rivelando esplicitamente la morale in chiusura di brano. Possiamo perciò concludere che è proprio il tono moraleggiante ad allontanare questa canzone dallo spirito carnescialesco.

Ma anche del sesso, quello naturale che tutti dovrebbero conoscere, Guccini parla dissacrando i programmi di educazione sessuale che venivano svolti nelle scuole medie statali. L'intento è quello di ridicolizzare i modi con cui lo Stato e la Chiesa vogliono presentare ai ragazzi una cosa naturale come il sesso. La canzone è *Talkin' sul sesso*¹⁰⁴.

*...alla scuola media statale
hanno iniziato un piano di educazione sessuale
sembra impossibile, eppure è vero,
ed è voluto dal ministero.
Non ci credete? Andate e vedete,
hanno già stanziato due miliardi
per comprare i cavoli.
Ma questo fatto dell'educazione
non è ben visto dalla nazione;
morte alla pillola atea e nociva!
Per l'aspirina si gridi evviva.
(che poi fa lo stesso effetto,
non bisogna prenderla prima o dopo;
bisogna prenderla invece!
E passano anche quei noiosi mal di testa). [...]
I giovani d'oggi han scoperto (oh vergogna!)
chi porta i bambini non è la cicogna!
(fatto anticattolico e comunista!
Il mistero delle cicogne è in crisi!)*

¹⁰⁴ F. GUCCINI, *Talkin' sul sesso*, in *Opera buffa*, 1973.

*Ho visto in giro un pio proclama
 che al religioso buon senso chiama
 fare l'amore fa male al cuore!
 Dov'entra il sesso, entra il dottore!
 E non si parli di antifecondativi!
 I bimbi nascono sotto i cavoli!
 (al massimo di anticrittogamici!)
 ma la corruzione quando è iniziata
 non c'è più niente che può fermarla;
 tutti di sesso siamo ammalati
 ed al divorzio si è già arrivati!
 (ciò che Dio unisce l'uomo non sciolga!
 È molto meglio un pio colpo di pistola,
 che col fatto del delitto d'onore
 dopo un mese e mezzo sei fuori!)
 e quindi uniamoci gridando al mondo
 a morte il sesso serpente immondo!
 Basta l'amore! Fate la guerra!
 (sano rimedio per questa terra)
 non più sovrappopolazione!
 Non più divorzi!
 La coscienza è a posto!
 E ci penseranno i superstiti. (Guccini).*

Anche in questa canzone Guccini usa la dissacrazione e rovescia le parti in gioco: l'aspirina al posto della pillola anticoncezionale, la guerra al posto dell'amore (invertendo il motto di John Lennon «fate l'amore non fate la guerra»), gli anticrittogamici al posto degli antifecondativi. Lo scopo è quello di ridicolizzare l'approccio imbarazzato del Ministero e dei suoi insegnanti al sesso. Da questa e dalle altre canzoni esaminate viene fuori «una complessa visione del mondo, sempre ironica e spesso comica, al cui centro sta l'esaltazione delle libertà, dell'intelligenza, della risata carnevalesca»¹⁰⁵.

2.3.2 Edmond Rostand (Cyrano de Bergerac) – Guccini (Cirano).

Passando all'ultimo album di Guccini, *D'amore di morte e di altre sciocchezze*¹⁰⁶, possiamo riscontrare come il cantautore abbia tratto la canzone *Cirano*¹⁰⁷ dall'opera teatrale di Edmond Rostand

¹⁰⁵ P. JACHIA, op. cit., p. 120.

¹⁰⁶ F. GUCCINI, *D'amore di morte e di altre sciocchezze*, 1996.

¹⁰⁷ F. GUCCINI, *Cirano*, in *D'amore di morte e di altre sciocchezze*, 1996.

*Cyrano de Bergerac*¹⁰⁸, e come nella canzone *Stelle*¹⁰⁹ vi siano echi leopardiani e in particolare della famosa poesia *L'infinito*¹¹⁰. In quest'ultimo album Guccini canta la mitica figura di Cyrano de Bergerac, ma lo adatta ai giorni nostri e soprattutto alla sua esperienza di vita, canta cioè il Cyrano che è in lui, facendo di lui e dell'originale francese un unico personaggio. Come succedeva nella *piece* di Rostand, il novello Cirano si ribella a tutte le ingiustizie e le falsità di questi nostri anni, non si piega ai pregiudizi, ai dogmi e alle mediazioni e si rifugia nell'amore, ma diversamente da quanto faceva il personaggio di Rostand, che oltre ad essere un bravo poeta era anche un ottimo spadaccino, lui usa come sola spada la penna, unica arma contro i forti e i prepotenti. Guccini-Cirano apre la sua canzone con una tirata contro i «signori imbellettati [...] poeti sgangherati [...] politici rampanti [...] portaborse, ruffiani e mezze calze» e contro i liberisti che vanno «chissà dove per non pagar le tasse/ col ghigno e l'ignoranza dei primi della classe». Questi personaggi e questi atteggiamenti corrispondono a quelli che odiava nel Seicento il Cyrano francese. Ma vediamo i versi.

*Venite pure avanti, voi con il naso corto,
signori imbellettati, io più non vi sopporto!
Infilerò la penna ben dentro il vostro orgoglio
perché con questa spada
vi uccido quando voglio.*

*Venite pure avanti poeti sgangherati,
inutili cantanti di giorni sciagurati,
godetevi il successo, godete finché dura
ché il pubblico è ammaestrato
e non vi fa paura
e andate chissà dove per non pagar le tasse [...]
venite tutti avanti
nuovi protagonisti, politici rampanti;
venite portaborse, ruffiani e mezze calze, [...]
coraggio liberisti, buttate giù le carte
tanto ci sarà sempre chi pagherà le spese... (Guccini).*

*...Attacca i falsi nobili, le probità fittizie,
i falsi coraggiosi, i plagiari. - È un furore!...*
(Rostand).

¹⁰⁸ E. ROSTAND, *Cyrano de Bergerac*, a c. di G. D. Bonino e M. Giobbe, Mondadori, Milano, 1992 ⁶ edizione.

¹⁰⁹ F. GUCCINI, *Stelle*, in *D'amore di morte e di altre sciocchezze*, 1996.

¹¹⁰ In *Leopardi. Canti*, a c. di A. Frattini, La Scuola, Brescia, 1960.

Nel primo caso è Guccini-Cirano a scagliarsi in prima persona contro ogni falsità del suo tempo, mentre nel secondo caso sono due amici di Cyrano che discorrono del suo odio contro le falsità dei francesi del Seicento. In seguito Guccini-Cirano continua affermando la sua noncuranza nei confronti di chi lo odia per il suo atteggiamento:

*...Non me ne frega niente
se anch'io sono sbagliato,
spiacere è il mio piacere,
io amo essere odiato;
coi furbi e i prepotenti
da sempre mi balocco
e al fin della licenza
io non perdono e tocco... (Guccini).*

Le Bret - *...ti fai troppi nemici, troppi! Ormai tu eccedi!*

Cyrano - *Quanti me ne sono fatti stasera, quanti credi?*

Le Bret - *Non men di quarantotto, le donne non comprese. [...] come a un tratto*

*hai questa frenesia terribile contratto
di volerti dovunque, sempre, crear nemici?*

Cyrano - *vedendo voi crearvi amici, e a questi amici
sorrider così schietti e parlar così chiari!*

*Io amo sui miei passi fare ogni dì più rari
i saluti e i sorrisi, e con gioia mi dico*

a ciascun che ne perdo: - Ecco un altro nemico! [...]

*Dispiacere mi piace, dell'odio mi diletto!...
(Rostand).*

In questi versi Guccini è esplicito nel dichiarare di amare il fatto che prepotenti e furbi lo odiano, mentre nei versi successivi esprimerà tutto il rammarico e il dispiacere che prova nell'essere solo, nel non poter amare ed essere amato a causa del suo enorme naso. Un naso che è una vera e propria palla al piede, che lo rende brutto e incapace di dichiarare il suo amore «senza peccato» alla donna che ama e che è la più bella tra le donne. Atteggiamento, anche questo, che Guccini ha tratto da Rostand.

*...Ma quando sono solo
con questo naso al piede
che almeno di mezz'ora
da sempre mi precede
si spegne la mia rabbia*

*e ricordo con dolore
che a me è quasi proibito il sogno di un amore; [...]
e quando sento il peso d'essere sempre solo
mi chiudo in casa e scrivo e scrivendo mi consolo,
ma dentro di me sento che il grande amore esiste,
amo senza peccato, amo ma sono triste
perché Rossana è bella, siamo così diversi;
a parlarle non riesco, le parlerò coi versi... (Guccini),*

*...Questo mio maledetto naso che mi precede di un
quarto d'ora ovunque mi vieta fin l'amore di una battuta...
Chi dunque amo? [...] la più bella che sia [...] Rossana
[...] Talor certo, m'avviene d'intenerirmi anch'io nelle notti
serene; e, se in qualche giardino entro, aspirando il maggio
con il mi poveraccio naso, sotto un raggio di argento
qualche donna che passeggia a braccetto di un cavaliere io
seguo, e il cor mi balza in petto, e penso, ahimè, che anch'io
vorrei meco avere una per passeggiare a lenti passi sotto la
luna, e mi esalto, e mi oblio... quand'ecco all'improvviso
l'ombra del mio profilo su pel muro ravviso [...] talvolta,
credi, m'è duro assai sentirmi così brutto solo!... (Rostand).*

Questo essere così brutto rende difficile a Cyrano il dialogo con la bellissima Rossana, alla quale pensa di dare una lettera con la quale tradurre in parole i propri sentimenti:

*...Sì, scrivere, piegar... darla... fuggire. Vile!... ma
morrei prima che una parola ardire...[...] Sì, scriviamola,
sì,
questa lettera cento volte già fatta in me,
cento volte rifatta, sì che è pronta, sì che
ponendo accanto al foglio l'anima mia, mi pare
ch'io non debba far altro che ricopiare... (Rostand).*

Nei versi citati Guccini-Cirano continua il discorso con un filo che lega e mette in contrasto il piacere che prova ad essere odiato da certa gente e il dispiacere nel non essere amato da Rossana, la sua solitudine "d'amore" ed il consolarsi scrivendo e la decisione di rivelare il suo amore solo con i versi. Rostand, invece, non mette di seguito e in diretta relazione il piacere d'essere odiato dagli altri e il non essere amato da Rossana, ma, comunque, esprime la mancanza di coraggio nel parlare direttamente a Rossana e dichiara l'intenzione di scriverle una lettera e fuggire. A questo punto la canzone continua con un Guccini-Cirano che ha "percepito" che il grande amore esiste

(Rossana), e ciò gli dà una carica emotiva tale da sfidare chiunque per sfogare la sua rabbia verso le ingiustizie, una rabbia così grande alla quale si possono opporre solo giganti.

*... Venite gente vuote, facciamola finita [...] tornate a casa nani, levatevi davanti,
per la mia rabbia enorme mi servono giganti.
Ai dogmi e ai pregiudizi da sempre non abbocco
E al fin della licenza io non perdono e tocco...*
(Guccini).

Allo stesso modo si comporta il Cyrano di Rostand quando gli viene annunciato che Rossana vuole parlare in segreto con lui. Cyrano pensa, supportato dall'amico Le Bret, che Rossana ricambi il suo amore. A questo punto si sente così felice e invincibile da poter sfidare, da solo, cento uomini armati.

Cyrano - *...Ella... un convegno... a me!*
Le Bret - *Dunque, ho ragione. Hai visto.*
Cyrano - *Sia per quel che si voglia, or ella sa che esisto!*
Le Bret - *Adesso potrai essere più calmo?*
Cyrano - *Adesso...*
Ma io sarò frenetico, sarò anzi ossesso!
Or con tutto un esercito mi bisogna azzuffarmi!
Ho dieci cuori; ho venti braccia; non può bastarmi
Sconfiggere dei nani!...
Mi occorrono dei giganti!... (Rostand).

È da notare che in Guccini c'è sempre una relazione immediata tra l'amore privato e il rapporto con il mondo esterno, le ingiustizie, le falsità e le ipocrisie, in Rostand questa relazione è meno evidente, anche se suscita gli stessi effetti. Poi nel Guccini-Cirano compare tre volte il verso «al fin della licenza io non perdono e tocco», che serve per sbeffeggiare e attaccare le sue vittime, e che riprende dalla ballata recitata dal Cyrano di Rostand in un duello a teatro: «giusto alla fin della licenza io tocco». Nell'ultima strofa della ballata di Guccini c'è la spiegazione della relazione che di solito esiste tra l'amore privato e la rabbia che si esprime col fatto che alle avversità esterne l'uomo è portato a reagire con un sentimento di cattiveria contro tutti e tutto. Guccini-Cirano reagisce, invece, salvandosi da questa cattiveria grazie all'amore vero che prova per Rossana e alla speranza di un mondo "giusto" e "senza sofferenza":

*...in questa vita oggi non trovo più la strada,
non voglio rassegnarmi ad essere cattivo
tu sola puoi salvarmi, tu sola e te lo scrivo;
dev'esserci, lo sento, in terra in cielo o un posto
dove non soffriremo e tutto sarà giusto... (Guccini).*

La canzone continua poi legando questa speranza al breve timore di Guccini-Cirano di essere deriso da Rossana per queste parole e alla repentina constatazione che non vi è, da parte di Rossana, derisione alcuna. Vi è ancora la sicurezza di non aver «sofferto invano», poiché Rossana lo ama per quello che è, cioè un uomo brutto, con un naso sproporzionato, ma dal cuore gentile e capace di grande amore e poesia.

*...Non ridere, ti prego, di queste mie parole,
io sono solo un'ombra e tu, Rossana, il sole;
ma tu, lo so, non ridi, dolcissima signora
ed io non mi nascondo sotto la tua dimora
perché oramai lo sento, non ho sofferto invano,
se mi ami come sono, per sempre tuo Cirano.
(Guccini).*

In questi ultimi versi ritorna l'eco di alcuni passi di Rostand:

Cirano - *...io provo alcun che di sì dolce, sì squisito e
sì nuovo... [...] d'esser franco. Il sospetto d'esser deriso,
ahi, sempre, sempre il cuor m'ha costretto!*
Rossana - *Voi deriso, e di che? ... [...]*
Cirano - *...io sono un'ombra, voi una luce...
(Rostand).*

Per quanto riguarda il verso di Guccini-Cirano «perché oramai lo sento, non ho sofferto invano,/ se mi ami come sono» l'eco va ai versi di Rostand in cui Rossana spiega a Cristiano che ormai non lo ama più per la sua bellezza, e nemmeno per la bellezza e per l'animo insieme, ma lo ama solo per il suo animo e lo amerebbe anche se fosse brutto. Ormai ha cancellato definitivamente il suo aspetto e ama solo la sua anima, che sarebbe poi quella di Cyrano, che suggeriva a Cristiano le belle parole d'amore e che dettava le lettere per Rossana. Quindi con queste dichiarazioni si capisce che Rossana ormai ama Cyrano e la sua bella anima e non più Cristiano e il suo bel viso.

Rossana - *...Vengo (Cristiano, signor mio, poiché se
inginocchiarmi davanti voless'io, voi mi rialzereste: ecco,*

non la persona, ma, né potrete alzarla, ecco l'anima prona!) a chiederti perdono vengo (ed è veramente l'ora, poiché la morte può essere imminente) perdono dell'insulto che la mia frivolezza ti fece, nell'amarti per la sola bellezza!

Cristiano (*con spavento*) - *Ah! Rossana!*

Rossana - *Ma poi, men frivola, io fui quale l'augello che salta, prima di spiccar l'ale: la beltà trattenendomi, l'anima a un tempo stesso traendomi, io t'amai per ambo insieme!...*

Cristiano - *E adesso?*

Rossana - *E adesso tu medesimo sopra di te l'hai vinta, e per l'anima sola io mi ti sento avvinta. [...] Gioisci, dunque. Inspirar amore sol per una caduca maschera esteriore dev'esser per un nobile cuore uno strazio. Ma l'anima tua cancella il tuo bel viso. E già quella cara bellezza per cui prima ti amai, or che ci vedo meglio, più non la vedo omai! [...] Gli è or che meglio t'amo, che t'amo bene. Gli è ciò che è tuo che adoro, e adesso agli occhi miei potresti esser men bello [...] Ancor t'amerei! Anche la tua bellezza s'offuscasse del tutto! [...] Brutto, sì! Te lo giuro!... (Rostand).*

Mi resta ora da fare un'ultima precisazione. L'opera di Rostand si chiude con Rossana che apprende dopo quindici anni, in un convento, che l'anima che lei amava è quella di Cyrano, il quale solo in punto di morte lascia intendere che era lui l'autore delle lettere. La canzone di Guccini, invece, non fa mai nessun riferimento alla figura di un altro uomo, elimina lo sdoppiamento di figura: il "bello che non sa parlare d'amore" e il "brutto dal cuore gentile e dall'animo poetico". In Guccini c'è solo il secondo, anche lui brutto, libertino, castigatore di prepotenti, che si rifugia nell'amore e che riesce a farsi amare. È quindi Guccini che diventa il novello Cyrano dei nostri tempi.

2.3.3 Giacomo Leopardi (L'infinito - Canto notturno di un pastore errante dell'Asia) – Guccini (Stelle).

Prima di affrontare lo studio delle opere di cui parlerò in questo paragrafo bisogna premettere ciò che Guccini ha dichiarato nell'intervista concessami. Quando ho riferito di aver notato un eco leopardiana lui ha risposto: «In molti mi hanno fatto notare la stessa cosa. Io posso solo dire che il riferimento non è intenzionale, ma c'è un'altra cosa da dire. Nella mia vita ho letto molto e tutte queste letture

costituiscono un patrimonio al quale si attinge a volte consapevolmente e a volte inconsciamente. Io amo fare il paragone con il salvadanaio o con il maiale, se preferisci. Metti tante monete in un salvadanaio, oppure dai tanto cibo ad un maiale e poi quando fai il prosciutto o rompi il salvadanaio non sai più quale cibo fosse quel prosciutto o quando hai messo la monetina»¹¹¹. Ciò significa che quest'eco non è da escludere e, se leggiamo con attenzione il testo della canzone *Stelle*, la prima poesia che ci torna in mente è *L'infinito* di Leopardi. Qui non vi sono versi che Guccini ha tratto da Leopardi, ma io vi trovo uno stesso modo di proporsi dell'autore rispetto all'"infinito". Nell'opera di Leopardi, il poeta si trova sul famoso "colle" e osserva l'orizzonte riflettendo sul tempo, le stagioni e sulla misteriosa bellezza di tutto ciò, fino a immaginare un "naufragio" in quel "mare" di "immensità", dove si placa la dolente coscienza del proprio invalicabile limite. Vi è «una esperienza commossa e rapita dell'anima che in sè riflette, con affettuoso sgomento, il mistero dell'essere dietro le amabili parvenze della realtà. [...] lo spirito dell'uomo è come tuffato e sperduto nel cuore misterioso di una realtà che trascende il divenire molteplice nelle sue forme infinite e divise, per attingere una suprema pace, la persuasa dolcezza di una liberazione dal limite del finito»¹¹². La stessa cosa succede nella canzone di Guccini, anche se qui vi è una riflessione del cantautore sul senso delle stelle. Guccini si chiede, senza naturalmente dare una risposta certa, se veramente le stelle, come dicono gli astrologi, guidano gli avvenimenti della nostra vita o se sono del tutto staccate da noi, se servono solo a ricordarci «che siamo poco, che non siamo niente – rispetto all'infinito - / e che è solo un pulsare illimitato ma indifferente». Guccini riflette sul senso della vita, sul suo essere così breve e finita rispetto al pulsare illimitato delle stelle, sul suo mistero, fino ad arrivare anche lui, come Leopardi, a volersi "perdere" in «quel silenzio smisurato». Ma vediamo i testi.

*Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
e questa siepe, che da tanta parte
dell'ultimo orizzonte il guado esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
spazi di là da quella, e sovrumani
silenzi, e profondissima quiete
io nel pensier mi fingo; ove per poco
il cor non si spaura. E come il vento
odo stormir tra queste piante, io quello
infinito silenzio a questa voce*

¹¹¹ E. D. MARINO, intervista citata.

¹¹² A. FRATTINI, commento a *L'infinito*, in *Leopardi. Canti*, a c. di A. Frattini, La Scuola, Brescia, 1960, p. 243.

*vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
e le morte stagioni, e la presente
e viva, e il suon di lei. Così tra questa
immensità s'annega il pensier mio:
e il naufragar m'è dolce in questo mare. (Leopardi).*

*Ma guarda quante stelle questa sera
fino alla linea curva d'orizzonte,
ellissi cieca e sorda del mistero là dietro al monte; [...]
Ma guarda quante stelle su nel cielo
sparse in incalcolabile cammino ; [...]
Ma guarda quante stelle sterminate [...]
C'erano ancora prima del respiro,
ci saranno alla nostra dipartita, [...]
e in tutto quel chiarore sterminato,
dove ogni lontananza si disperde,
guardando quel silenzio smisurato l'uomo si perde.
(Guccini).*

È da riscontrare come nei due autori ci sia l'uso di aggettivi simili per descrivere l'orizzonte che gli sta davanti: agli «interminati spazi» di Leopardi fa eco l'«incalcolabile cammino» di Guccini, ai «sovrumani silenzi» e alla «profondissima quiete» del *L'infinito* fa eco il «silenzio smisurato» di *Stelle*. Ma ciò che più colpisce sono gli ultimi versi di entrambi gli autori, nei quali vi è una medesima condizione di abbandono dell'uomo nell'infinito che lo circonda. Dove Leopardi conclude con «Così tra questa/ immensità s'annega il pensier mio:/ e il naufragar m'è dolce in questo mare» Guccini gli fa eco con «e in tutto quel chiarore sterminato,/ dove ogni lontananza si disperde,/ guardando quel silenzio smisurato l'uomo si perde». Ma echi leopardiani in *Stelle* si possono riscontrare anche leggendo il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*¹¹³. In questo canto si ha un pastore che interroga la luna, si chiede che senso abbia la sua vita o che senso hanno le stelle.

*...Dimmi, o luna: a che vale
al pastor la sua vita,
la vostra vita a voi? Dimmi: ove tende
questo vagar mio breve,
il tuo corso immortale? [...]
tu mortal non sei,
e forse del mio dir poco ti cale.*

¹¹³ Cfr. G. LEOPARDI, *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, in *Leopardi. Canti*, a c. di A. Frattini, op. cit., pp. 377-393.

*Pur tu, solinga, eterna peregrina,
 che sì pensosa sei, tu forse intendi,
 questo viver terreno,
 il patir nostro, il sospirar, che sia; [...]
 e quando miro in ciel arder le stelle;
 dico fra me pensando:
 a che tante facelle?
 Che fa l'aria infinita, e quel profondo
 infinito seren? Che vuol dire questa
 solitudine immensa? Ed io che sono?
 Così meco ragiono: e della stanza
 smisurata e superba,
 e dell'innumerabile famiglia... (Leopardi).*

Anche nella canzone *Stelle* Guccini si pone una serie di interrogativi sul senso della vita e quello degli astri (stelle o luna che siano) e se questi abbiano potere sull'uomo, se ne conoscano il destino, o se sono «indifferenti».

*Ma guarda quante stelle questa sera[...]
 e sembrano invitarci da lontano
 per svelarci il mistero delle cose
 o spiegarci che sempre camminiamo fra morte e rose
 o confonderci tutto e ricordarci
 che siamo poco, che non siamo niente
 e che è solo un pulsare illimitato ma indifferente [...]
 effemeridi che guidano ogni azione,
 lasciandoci soltanto il vano filtro dell'illusione [...]
 Ma guarda quante stelle sterminate:
 che senso avranno mai? Che senso abbiamo?
 Sembrano dirci in questa fine estate: siamo e non
 siamo [...]
 C'erano ancora prima del respiro,
 ci saranno alla nostra dipartita,
 forse fanno ballare appesa a un filo la nostra vita...
 (Guccini).*

A questo punto si può concludere che, se ad accomunare *Stelle* e *L'nfinito* sono il modo di porsi di fronte all'universo e una certa atmosfera di stupito smarrimento, nel *Canto notturno* compaiono una medesima riflessione sugli astri e gli stessi interrogativi sul senso della vita e la condizione dell'uomo rispetto al divenire che troviamo nel testo di Guccini. Credo certamente che il richiamo a Leopardi non sia stato intenzionale da parte del cantautore modenese, ma sono altresì

convinto che ci siano delle opere che costituiscono il *background* culturale di ognuno di noi, universali al punto da diventare quasi "luoghi comuni letterari" e *Il canto notturno*, e *L'infinito* sono sicuramente due di esse.

Capitolo III

3.1 Francesco De Gregori (profilo).

Francesco De Gregori è nato nel 1950, dieci anni più tardi di De André e Guccini. Questi ultimi si sono formati nel dopoguerra e hanno vissuto in pieno gli anni della rivolta studentesca, del Sessantotto e delle sue speranze. De Gregori ha vissuto in pieno tutto il periodo degli "anni di piombo" e della "grande disillusione rivoluzionaria" degli anni Settanta, e quello successivo degli anni Ottanta. È l'Italia della deresponsabilizzazione morale e dell'imbarbarimento civile che culminerà nella "Tangentopoli" dei primi anni Novanta. De Gregori in questi anni si presenta e si afferma come "artista impegnato" vicino prima a movimenti di sinistra extraparlamentare come *Lotta continua*, e poi alla "sinistra" parlamentare. È sicuramente il cantautore più "organico" al Partito Comunista e al futuro Partito Democratico della Sinistra. Ciò lo porterà a leggere a fondo gli effetti delle politiche italiane degli anni Settanta e Ottanta e a individuare presto l'altra faccia del benessere di quegli anni. Già nel 1982 scriverà infatti l'album *Titanic*. Il Titanic è il transatlantico che affondò nel 1912, schiantandosi contro un *iceberg*, due giorni dopo la sua partenza dall'Inghilterra e che divenne presto il simbolo della fine della *belle époque*, ma che per De Gregori è anche metafora della fine di quel periodo che va dalla Resistenza al '68¹¹⁴. Questo transatlantico diventa la metafora di una società che ha riposto ciecamente tutte le sue speranze nel progresso scientifico e materiale e per questo corre contro la catastrofe. Ma De Gregori, pur parlando di un evento del passato, si riferisce al presente, pensa ai suoi tempi. Infatti gli sconvolgimenti e le tensioni cui allude sono quelli dell'ultimo ventennio, quelli delle lotte sociali e del terrorismo che mettono fine alla spensieratezza degli anni del boom economico italiano¹¹⁵, di cui già De André, Guccini e quelli della scuola genovese avevano cantato l'altra e più triste faccia. A suggello di ciò ci sarà nell'album anche una canzone che tenta un bilancio della generazione delle "belle speranze" del '68: *La leva calcistica della classe '68*¹¹⁶, classe alla quale lui stesso sa di appartenere. Ma se in quest'album il bilancio di De Gregori è sugli anni Sessanta-Settanta, sette anni più tardi, con l'album *Mira Mare. 19.04.89*, darà la sua lettura degli anni Ottanta: anni di conformismo, rampantismo e corruzione. Non si perita di affermare, in bilico tra lo sdegno e l'ironia, che «legalizzare la mafia/

¹¹⁴ Cfr. G. BORGNA, FRANCESCO DE GREGORI. La donna cannone. La leva calcistica della classe '68, in Cantautori italiani 2, a c. di G. Borgna, suppl. al n. 287 de «l'Unità» del 6 dicembre 1989, p.25.

¹¹⁵ Cfr. G. BORGNA, Così De Gregori ha sostituito "Contessa", in De Gregori, a c. di G. Lo Cascio, Muzzio, Padova, 1990.

¹¹⁶ F. D. GREGORI, La leva calcistica della classe '68, in Titanic, 1982.

sarà la regola del duemila/ sarà il carisma di Mastro Lindo/ a regolare la fila» e ancora «L'arrotino col suo Know-how/ venuto a vendere perline/ e a regalare crack/ sabbia sulle autostrade/ ruggine sulle unghie/ e limatura di ferro negli occhi/ terra fra le nostre lingue»¹¹⁷. Per De Gregori il simbolo di questa situazione di decadenza e corruzione morale è Bettino Craxi, da lui descritto così: «È solo il capobanda ma sembra un faraone/ si atteggia a Mitterrand ma è peggio di Nerone»¹¹⁸. Parole forti, cantate nel periodo dell'apogeo craxiano, e profetiche, se si pensa che qualche anno più tardi Craxi sarà costretto all'esilio in Tunisia, colpito da numerose condanne penali per corruzione e da un mandato di cattura internazionale. E ancora nello stesso album, chiede provocatoriamente «Tu da che parte stai?/ Stai dalla parte di chi ruba nei supermercati/ o di chi li ha costruiti/ rubando?». Qui il riferimento a Silvio Berlusconi, proprietario della Standa, ci fa capire chiaramente da che parte sta De Gregori e qual è la sua idea su quello che solo due anni dopo sarà il presidente del Consiglio. Inoltre rivela la capacità di questo cantautore di interpretare il presente attraverso una concezione della storia che è quella delle menti più poeticamente impegnate del comunismo mondiale, Gramsci, Pasolini, Brecht¹¹⁹, e di politici di professione come Enrico Berlinguer. Una concezione della storia impregnata di quel "pessimismo della ragione" e "ottimismo della volontà" che risulta esplicito in canzoni come *La storia*¹²⁰, nella quale si sentono anche echi di Eugenio Montale.

Da quanto finora detto risulta chiaro quanto sia forte in De Gregori l'impegno civile e l'attenzione alla cronaca ed ai fatti politici, tanto che un uomo politico come l'attuale segretario dei D.S. scrisse di lui

...De Gregori non ha cantato, in questi quindici anni, per quelle che lui stesso chiamò, in *Santa Lucia*, «*le persone facili che non hanno dubbi mai*». Ha cantato e canta canzoni dolci e dure, piene di intelligenza e di coraggio. Un genere raro, prezioso¹²¹.

Tutto ciò è cantato con ironia e con amarezza, per mezzo di sogni metafisici e di un'enorme quantità di metafore.

I costrutti logico-sintattici sono spesso di difficile comprensione, i testi sono ambigui e privi di compiutezza di significato e dal difficile rapporto con la sintassi e la grammatica; ma sono testi capaci di conquistare, allo stesso tempo, "cuore" e "ragione". Si arriva a

¹¹⁷ Cfr. F. D. GREGORI, *Bambini venite parvulos*, in *Mira Mare* 19.4.89, 1989.

¹¹⁸ Cfr. F. D. GREGORI, *La ballata dell'uomo ragno*, in *Canzoni d'amore*, 1992.

¹¹⁹ Cfr. P. JACHIA, op. cit., p. 152.

¹²⁰ F. D. GREGORI, *La storia*, in *Scacchi e tarocchi*, 1985.

¹²¹ W. VELTRONI, *Canzoni che dicono la verità*, in *Cantautori italiani* 2, op. cit., p.30.

infrangere anche le più elementari regole sintattiche: mancanza o uso poco espressivo dei verbi, preposizioni che non stabiliscono nessuna relazione, frasi accostate senza collegamento, mancanza di segni di interpunzione; e tutta una serie di citazioni colte che sembrano quasi trovarsi lì per caso.

Tutto ciò in uno stile che trova i suoi referenti culturali e le sue radici nella produzione poetica italiana e non del Novecento, da Ungaretti a Montale, da T. S. Eliot a J. Joyce.

Nell'Italia degli anni Settanta è mancata una poesia in grado di interpretare il gusto del grande pubblico, cosa che non è successa in altri Paesi Occidentali, dove si distribuivano poesie come quelle di Lee Masters, di Prévert o della *beat generation*. A mettere a nudo questo limite tutto italiano ci ha pensato la canzone di quegli anni (naturalmente in prima fila quella di De Gregori), cercando il soddisfacimento di quel bisogno di poesia che la produzione maggiore sembrava negare. Se, infatti, un libro di poesie riusciva a stento a vendere mille o duemila copie, la canzone arrivava tranquillamente alle cento duecentomila, portandosi dietro una grande voglia di comunicare e di parlare con testi che la gente avvertiva di natura letteraria e poetica.

3.2 Alice.

*Alice*¹²² è il titolo della canzone con la quale De Gregori fa il suo esordio nel 1972 e con la quale arriva ultimo al *Disco per l'estate*. Ma è una canzone dal testo fortemente significativo dell'opera del cantautore, tanto che se lo costringerà all'ultima posizione al festival di Salvetti, allo stesso tempo lo segnalerà all'attenzione di un pubblico emergente molto attento a certi fenomeni. È una canzone in cui le immagini si sovrappongono in modo disordinato, senza consentire all'ascoltatore di ricostruire una coerenza interna o un filo logico conduttore. Vi è inoltre una serie di suggestioni difficilmente razionalizzabili che solo grazie alla musica conquistano l'emotività dell'ascoltatore.

*Alice guarda i gatti e i gatti guardano nel sole
mentre il mondo sta girando senza fretta.
Irene al quarto piano è lì tranquilla
che si guarda nello specchio e accende un'altra
sigaretta.
E Lili Marleen
bella più che mai*

¹²² F. D. GREGORI, *Alice*, in *Theorius campus*, 1972.

*sorride non ti dice la sua età
 ma tutto questo Alice non lo sa.
 Ma io non ci sto più
 gridò lo sposo e poi
 tutti pensarono dietro ai cappelli
 lo sposo è impazzito oppure ha bevuto
 ma la sposa aspetta un figlio e lui lo sa
 non è così che se ne andrà... (De Gregori).*

Vengono messe in diretta relazione tutta una serie di cose che in effetti non hanno tra loro nessun legame logico. Tutto sembra un enigma più che la descrizione di un qualcosa che l'autore vede e che sta realmente avvenendo. De Gregori inserisce nel testo una serie di congiunzioni che dovrebbero legare il tutto logicamente, ma che in effetti accentuano il contrasto tra le varie situazioni. Un po' come succede in un passo di *Preludi*¹²³, di T.S. Eliot:

*...La sua anima tesa contro i cieli
 che svaniscono dietro un isolato,
 o calpestata da piedi inesistenti
 alle quattro alle cinque alle sei;
 e corte dita tozze che caricano le pipe,
 e giornali della sera, e occhi
 fatti sicuri di certe certezze,
 la coscienza di una strada annerita
 impaziente di presumere il mondo... (Eliot).*

Canzone e poesia risultano ambigue, diventa impossibile trarre un senso univoco dal testo e l'ascoltatore si deve accontentare delle sensazioni e delle suggestioni che riesce ad avere grazie a quelle congiunzioni che lo fanno solo illudere di aver ricostruito un significato. Ma in effetti non si ha nessun significato preciso, sembra esserci un meccanismo privo di un senso unificatore. La forma poetica fa pensare a un modello surrealista. Rompe infatti gli schemi logici che soffocano la vita dell'inconscio. Tutto sembra una registrazione del pensiero puro slegato dai vincoli della ragione e della forma sintattica, cosa che si verifica anche nell'*Ulisse* di Joyce, oltre che in gran parte della poesia del '900 che ha nelle suggestioni musicali e lessicali la sua cifra poetica più rilevante.

¹²³ T. S. ELIOT, *Preludi*, in *T. S. ELIOT. POESIE 1905-1920*, a c. di M. Bacigalupo, Newton, Roma, 1995, p. 47.

3.3 Rimmel.

Anche nel testo della canzone *Rimmel*, che darà il nome all'intero album del 1975, De Gregori non tralascia i canoni di riferimento della poesia del Novecento. Il testo di questa canzone non è altro che una storia d'amore; ma una storia non vissuta direttamente o narrata per esteso; una storia che non ha un inizio e una fine, non presenta la descrizione di situazioni, sentimenti o parole tipiche che si usano in amore. Qui si parla d'amore parlando d'altro, di frammenti di vita vissuta, ricordi, emozioni e pensieri, allo stesso modo di Cesare Pavese di *Lavorare Stanca*¹²⁴.

*E qualcosa rimane
fra le pagine chiare
e le pagine scure
e cancello il tuo nome
dalla mia facciata
e confronto i miei alibi
e le tue ragioni...
i miei alibi e le tue ragioni... (De Gregori).*

*Ogni notte è la liberazione. Si guarda i riflessi
dell'asfalto sui corsi che si aprono lucidi al vento.
Ogni rado passante ha una faccia e una storia...¹²⁵
(Pavese).*

Vediamo come in entrambi i casi, seppure i contenuti siano del tutto differenti, non vi è un'introduzione al discorso vero e proprio, ma vi è subito un attacco che lascia immaginare all'ascoltatore o al lettore che sia la continuazione di un discorso iniziato in precedenza.

*...Chi mi ha fatto le carte
mi ha chiamato vincente
ma uno zingaro è un trucco
e un futuro invadente
fossi stato un po' più giovane
l'avrei distrutto con la fantasia.
L'avrei stracciato con la fantasia.*

*Ora le tue labbra
puoi spedirle
a un indirizzo nuovo*

¹²⁴ Raccolta di poesie scritte dal 1936 al 1943. Cfr. C. PAVESE, *Le poesie*, a c. di M. Masoero, Einaudi, Torino, 1998.

¹²⁵ Cfr. C. PAVESE, *Due sigarette*, da *Lavorare stanca*, in op. cit., p.17.

*e la mia faccia
sovrapporla a quella
di chissà chi altro
ancora i tuoi quattro assi
bada bene di un colore solo
li puoi nascondere o giocare
con chi vuoi
o farli rimanere buoni amici
come noi.*

*Santa voglia di vivere
e dolce venere di Rimmel
come quando fuori pioveva
e tu mi domandavi
se per caso avevo ancora
quella foto
in cui tu sorridevi e non guardavi.
Ed il vento passava
sul tuo collo di pelliccia
e sulla tua persona... (De Gregori).*

*...La fiammella si spegne sul volto della donna
che mi ha chiesto un cerino. [...]
la donna ora ride sommessa. [...]
La donna si stringe le spalle
e si lagna che ha perso la sciarpa a colori
che la notte faceva da stufa. Ma basta appoggiarci
contro l'angolo e il vento non è più che un soffio. [...]
Questa sciarpa veniva da Rio [...]
È il regalo di un suo marinaio.
Non c'è più il marinaio. La donna bisbiglia
che, se salgo con lei, me ne mostra il ritratto ricciolino
e abbronzato [...]
Sull'asfalto c'è due mozziconi. Guardiamo nel cielo:
la finestra la in alto - mi addita la donna - è la nostra.
Ma lassù non c'è stufa... (Pavese).*

In entrambi i casi c'è la descrizione di circostanze particolari, di ricordi di vita passata, di oggetti. In De Gregori c'è il vento che passa sul «collo di pelliccia», moda degli anni Settanta, in Pavese c'è il rifugiarsi in un angolo per non sentire il vento che probabilmente ha disperso «la sciarpa a colori/ che la notte faceva da stufa». Una sciarpa che è il ricordo di una persona probabilmente amata che non c'è più. Una persona della quale conserva ancora la foto, come la «foto in cui

tu sorridevi e non guardavi» di De Gregori. Ancora in De Gregori c'è la possibilità di essere sostituito dalla persona amata con un altro «la mia faccia/ sovrapporla a quella/ di chissà chi altro», e in Pavese c'è già l'invito della donna a salire a casa sua e la contentezza di averlo conosciuto: «ma dice la donna/ che è contenta di averla perduta, perché mi ha conosciuto/ [...] bisbiglia/ che, se salgo con lei».

*...e quando io senza capire ho detto «si»
hai detto «è tutto quel che hai di me».
È tutto quel che ho di te. (De Gregori).*

*...La notte, i vapori sperduti
hanno pochi fanali o soltanto le stelle.
Traversiamo l'asfalto, giocando a scaldarci. (Pavese).*

Anche i finali nella loro diversità sono simili: in entrambi i casi sembra che nulla sia finito, che il racconto debba continuare. Nel caso di De Gregori si ha l'impressione che i due stiano facendo un dialogo e che questo sia stato troncato, nel caso di Pavese il lettore si sente abbandonato in un punto in cui il racconto sta spiegando dove vanno o cosa faranno i protagonisti.

3.4 De Gregori – Eliot.

Una caratteristica principale della poesia moderna è l'uso di una fantasia illimitata. Si arriva a intaccare concetti tradizionali come quello del tempo. Situazioni e momenti separati vengono concentrati in un solo istante e in un unico spazio, sono soppresse le gradazioni temporali, i tempi dei verbi:

*Aprile è il mese più crudele, genera
Lillà da terra morta, confondendo
Memorie e desiderio, risvegliando
Le radici sopite con la pioggia della primavera.
L'inverno ci mantenne al caldo, ottuse
Con immemore neve la terra, nutrì
Con secchi tuberi una vita misera.
L'estate ci sorprese, giungendo sullo Starnbergersee
Con uno scroscio di pioggia: noi ci fermammo sotto il
colonnato,
e proseguimmo alla luce del sole, nel Hofgarten [...]
E quando eravamo bambini stavamo presso l'arciduca,
Mio cugino, che mi condusse in slitta,
E ne fui spaventata. Midisse, Marie,*

*Marie, tieniti forte. E ci lanciammo giù.
Fra le montagne, là ci si sente liberi.
Per la gran parte della notte leggo, d'inverno vado nel
sud....*¹²⁶ (Eliot).

*Mia madre aspetta l'autobus
nell'estate cominciata da poco
e il mattino la veste di bianco
e la gente che legge i giornali
sta parlando dell'uomo coi baffi
l'altro ieri è arrivato a Parigi
e la gente cammina eccitata
sta ridendo e pensando a domani
partiranno con gioia anche loro...*¹²⁷ (De Gregori).

Le situazioni e i tempi in cui tali situazioni si sviluppano sono diversi, ma entrambi gli autori narrano tutto in un'unica prospettiva, concentrano tutto in un unico spazio figurativo.

Altro segno della fantasia illimitata degli autori in questione è l'uso della metafora. Però diversamente da quanto succedeva nella poesia tradizionale, in cui essa serviva a far capire al lettore concetti difficili con immagini note, qui essa tende a inventare, a usare la fantasia fino a diventare una forzatura di senso che non trova, però, realizzabilità concreta e logica. In questo tipo di metafore sono attribuite a soggetti non umani funzioni umane:

*Andiamo dunque, tu e io,
quando la sera è stesa contro il cielo
come un paziente anestetizzato sul tavolo;
andiamo, per certe strade semideserte,
rifugi borbottanti
di notti inquiete in locande da una notte
e ristoranti con segatura e gusci d'ostrica:
strade che seguono come una discussione noiosa
dall'intenzione insidiosa
per condurli a una domanda ineluttabile... [...]*

*La nebbia gialla che si gratta la schiena alle finestre,
il fumo giallo che si gratta il muso ai vetri delle
finestre,
leccò con la lingua gli angoli della sera,
indugiò sulle pozzanghere negli scolatoi...*¹²⁸ (Eliot).

¹²⁶ T. S. ELIOT, *La sepoltura dei morti*, da *La terra desolata*, in *Poeti inglesi del 900*, op. cit., p. 155.

¹²⁷ F. DE GREGORI, 1940, in *Alice non lo sa*, 1973.

*Le stelle sono tante milioni di milioni,
la luce dei lampioni
si riflette sulla strada lucida
seduto o non seduto
faccio sempre la mia parte
con l'anima in riserva e il cuore che non parte...*¹²⁹
(De Gregori).

*Lui adesso vive ad Atlantide
con un cappello pieno di ricordi
ha la faccia di uno che ha capito
e anche un principio di tristezza in fondo all'anima
nasconde sotto il letto un barattolo di birra
disperata...*¹³⁰ (De Gregori).

*Stella guarda la luna e la luna guarda Stella
la notte è bella, è bella e profumata
d'arancia e di menta
Stella è contenta che babbo se n'è andato...*¹³¹ (De
Gregori).

Si trovano anche trasposizioni di funzioni umane nella sfera dell'inanimato o nell'astratto:

*... Poiché li ho conosciuti tutti, conosciuti tutti:
conosciuto i pomeriggi, i crepuscoli, i mattini,
ho misurato la mia vita a cucchiaini [...]
gli occhi che ti fissano in una frase formulata,
e quando sono formulato, schiacciato sotto l'ago,
quando infilzato mi contorco contro il muro,
allora come potrei cominciare
a sputar fuori i mozziconi dei miei giorni e modi...*¹³²
(Eliot).

*...E avevo nello testa una fontana
una pioggia sottile di pensieri cattivi
mentre la gente seduta al tavolino
contava il tempo con gli aperitivi...*¹³³ (De Gregori).

¹²⁸ T. S. ELIOT, *Il canto d'amore di J. Alfred Prufrock*, in *POESIE 1905-1920*, op. cit., p. 31.

¹²⁹ F. DE GREGORI, *Niente da capire*, in F. DE GREGORI, 1974.

¹³⁰ F. DE GREGORI, *Atlantide*, in *Bufalo Bill*, 1976.

¹³¹ F. DE GREGORI, *Babbo in prigione* in DE GREGORI, 1978.

¹³² T. S. ELIOT, *Il canto d'amore di J. Alfred Prufrock*, in *POESIE 1905-1920*, op. cit., p. 33.

¹³³ F. DE GREGORI, *La campana*, in DE GREGORI, 1978.

3.5 Altre e varie fonti.

Ho detto in precedenza che la poesia del Novecento fa poca attenzione alla sintassi ed è piena di licenze poetiche, tanto che tale aspetto non è nemmeno argomento di discussione tra i critici. De Gregori, naturalmente, non fa eccezione. Nelle sue canzoni spesso i verbi mancano, o se ci sono, sono utilizzati con forme poco espressive quali l'infinito. Esempio lampante è la canzone *Sotto le stelle del Messico a trapanà*¹³⁴, canzone che fa pensare a poesie come *Meriggiare pallido e assorto*¹³⁵, di Montale, per l'uso frequente degli infiniti.

*Meriggiare pallido e assorto
presso un rovente muro d'orto,
ascoltare tra i pruni e gli sterpi
schiocchi di merli, frusci di serpi.*

*Nelle crepe del suolo o su la vecchia
spiar le file di rosse formiche
ch'ora si rompono ed ora s'intrecciano
a sommo di minuscole bhiche.*

*Osservare tra frondi il palpitare
lontano di scaglie di mare
mentre si levano tremuli scricchi
di cicale dai calvi picchi.*

*E andando nel sole che abbaglia
sentire con triste meraviglia
com'è tutta la vita e il suo travaglio
in questo seguitare una muraglia [...]*

ma in attendere è gioia più compita. (Montale).

*Sotto le stelle del Messico a trapanà
nelle miniere di petrolio a dimenticà
e nelle sere quando scende la sera andà
sotto le stelle del Messico a trabajà*

sotto la luna dei tropici a innamorà

¹³⁴ F. DE GREGORI, *Sotto le stelle del Messico a trapanà*, in Scacchi e tarocchi, 1985.

¹³⁵ Cfr. E. MONTALE, *Meriggiare pallido e assorto*, in Montale, a c. di M. Forti, Mondadori, Milano, 1976, pp. 110-111.

*dentro le ascelle dei poveri a respiràr
sul pavimento dei treni a vomitàr
e quando arriva lo sciopero a sciperàr*

*e quando arriva la musica a emozionàr
e quando arriva le femmine a immaginàr
e intanto arrivano i treni e si va si va
sotto le stele del Messico a passeggiàr*

*e quando arrabbiano i diavoli a spaventàr
e quando tornano gli angeli a ringraziàr
e quando suona l'armonica a festeggiàr
e quando torna domenica a lavoràr*

*sotto le stelle del Messico a ritornàr
e quando arriva le nuvole a rincasàr
e quando piove nel fango a trasumanàr
sotto le stelle del Messico a naufragàr. (De Gregori).*

La vera particolarità di questa canzone è che ha tutte le rime uguali. Ciò lascia pensare ad un'esercitazione o a un divertimento letterario di De Gregori, che coniuga l'uso martellante di infiniti con un altrettanto mertellante uso della rima "àr", che nel penultimo verso ci ricorda Pasolini e la sua raccolta di poesie "Trasumanar e organizzar".

3.5.1 Eugenio Montale (La storia) - Francesco De Gregori (La storia).

L'opera che trova un riscontro più diretto in una canzone di De Gregori è sicuramente *La storia*¹³⁶ di Eugenio Montale, uno dei più studiati poeti italiani del Novecento. Se nelle canzoni che abbiamo analizzato in precedenza vi sono echi meno diretti e circoscritti soprattutto al modo di fare poesia di vari poeti contemporanei, con *La storia*¹³⁷ si avverte un'influenza particolare di Montale su De Gregori. La cosa balza subito agli occhi prima di tutto per il fatto che sia la poesia di Montale che la canzone di De Gregori portano l'identico titolo: *La storia*. Poi, per ciò che riguarda il contenuto, entrambe si occupano del concetto e del valore della storia, anche se con esiti opposti, tanto che la canzone di De Gregori sembrerebbe una risposta alla poesia di Montale. Per quel che riguarda alcuni aspetti puramente "tecnici", possiamo osservare come nel testo di Montale sia ripetuta,

¹³⁶ E. MONTALE, da *Satura*, *La storia*, in *Poesia italiana. Il Novecento*, vol. I, op. cit., pp. 409-410.

¹³⁷ F. DE GREGORI, *La storia*, in *Scacchi e tarocchi*, 1985.

in modo martellante, per ben tredici volte la parola «storia». La stessa cosa si verifica con la canzone di De Gregori, dove la stessa parola è ripetuta dodici volte. In entrambi gli autori poi, nella maggior parte dei casi (undici in Montale e otto in De Gregori), essa introduce il verso, mentre le restanti volte si trova nel titolo e in mezzo alla frase. Per quel che riguarda invece i contenuti, in Montale vi è una visione direi pessimistica e leopardiana della storia. Per il poeta ligure essa è crudele (ma forse non quanto dovrebbe) e indecifrabile, priva di processi rettilinei sia regressivi che progressivi. La storia per Montale non è maestra di vita per il semplice fatto che nessuno può conoscerla a fondo e intervenire per cambiarla, quindi non serve imparare dal passato, prima di tutto perché ciò è impossibile, poi perché nulla si può fare per il futuro, fa tutto lei, da sola, lasciando completamente estraneo ai suoi processi l'uomo che si illude soltanto di "fare la storia". Dalla sua "rete" sfuggono in molti: quelli che si pensa che non fanno la storia e quelli che pensano di farla. Questi ultimi si illudono di essere liberi perché convinti di essere "nella" storia e di "fare" la storia, ma ciò è solo illusione perché la storia è una rete, un sacco nel quale l'uomo ha la sua prigionia e dal quale chi sfugge non trova la libertà e la felicità. La storia va da sé, non ha bisogno né di chi pensa di conoscerla né di chi la ignora e per tutti, grandi o piccoli personaggi, buoni o cattivi, di destra o di sinistra, la storia non dà giudizi, non deplora né giustifica, non attribuisce né colpe né meriti perché nessuno è partecipe con essa di quanto succede. Nessuno "fa" la storia, quindi nessuno "fa" bene o male e di conseguenza nessuno può essere giudicato, condannato o premiato per ciò che non ha fatto. Ma la storia è anche benevola e distrugge quanto può, tanto che se esagerasse in questo atteggiamento sarebbe anche meglio. Tale affermazione deriva dal fatto che per Montale l'uomo è probabilmente cattivo e merita l'accanimento distruttore della storia.

Tale visione comunica un senso di impotenza, di inutilità e di arrendevolezza. L'uomo risulta privato della possibilità di intervenire nella costruzione del suo futuro e della sua felicità o infelicità, non ha la capacità di imparare dai suoi errori e si sente escluso dal divenire.

De Gregori esprime nella sua canzone un'opinione opposta a quella di Montale. Per il cantautore romano l'uomo è "nella" storia e "fa" la storia. Ognuno è partecipe del divenire umano e ognuno contribuisce alla creazione del suo futuro, della sua felicità o infelicità, ma anche di quella collettiva. Tutti, grandi e piccoli personaggi, buoni o cattivi, hanno una parte nella storia, e per questo nessuno deve sentirsi escluso dalla storia e nessun altro offeso dalla presenza di qualcuno. La storia per De Gregori non è una cosa astratta, la storia "sono" gli uomini che la fanno, tutti gli uomini con le loro diversità. Per la storia non ci sono barriere invalicabili né nascondigli, arriva

dappertutto, giudica distribuendo torti e ragioni, perché sono gli uomini che "fanno" la storia, bene o male, ed allo stesso modo vanno giudicati, premiati o puniti. La storia è fatta dalla gente, che al momento giusto sa cosa fare, da quella colta e da quella ignorante, perché tutti hanno una parte nella storia, anche il più "piccolo" degli uomini, e nessuno può chiamarsi fuori da essa. Nessuno può cambiarla, quella passata, perché essa è scritta nei fatti, ma tutti possono intervenire per quella futura.

*La storia non si snoda
come una catena
di anelli ininterrotta.
In ogni caso
molti anelli non tengono.
La storia non contiene
il prima e il dopo,
nulla che in lei borbotti
a lento fuoco.
La storia non è prodotta
da chi la pensa e neppure
da chi l'ignora. La storia
non si fa strada, si ostina,
detesta il poco a poco, non procede
né recede, si sposta di binario
e la sua direzione
non è nell'orario.
La storia non giustifica
e non deplora,
la storia non è intrinseca
perché è fuori.
La storia non somministra
carezze o colpi di frusta.
La storia non è magistra
di niente che ci riguardi.
Accorgersene non serve
a farla più vera e più giusta.*

*La storia non è poi
la devastante ruspa che si dice.
Lascia sottopassaggi, cripte, buche
e nascondigli. C'è chi sopravvive.
La storia è anche benevola: distrugge
quanto più può: se esagerasse, certo
sarebbe meglio, ma la storia è a corto*

di notizie, non compie tutte le sue vendette.

*La storia gratta il fondo
come una rete a strascico
con qualche strappo e più di un pesce sfugge.
Qualche volta s'incontra l'ectoplasma
d'uno scampato e non sembra particolarmente felice.
Ignora di essere fuori, nessuno glie n'ha parlato.
Gli altri, nel sacco, si credono
più liberi di lui. (Montale).*

*La storia siamo noi,
nessuno si senta offeso,
siamo noi, questo prato di ali sotto il cielo.
La storia siamo noi, attenzione,
nessuno si senta escluso.
La storia siamo noi,
siamo noi queste onde nel mare,
questo rumore che rompe il silenzio,
questo silenzio così duro da raccontare.
E poi ti dicono «Tutti sono uguali,
tutti rubano alla stessa maniera»,
ma è solo un modo per convincerti
a restare dentro casa quando viene la sera.
Però la storia
non si ferma davvero davanti a un portone.
La storia entra nelle nostre stanze e le brucia,
la storia dà torto o ragione.
La storia siamo noi,
siamo noi che scriviamo le lettere,
siamo noi
che abbiamo tutto da vincere o tutto da perdere.
E poi la gente,
perché è la gente che fa la storia,
quando si tratta di scegliere o di andare
te la ritrovi tutta con gli occhi aperti
che sanno benissimo cosa fare:
quelli che hanno letto milioni di libri
insieme a quelli che non sanno nemmeno parlare.
Ed è per questo che la storia dà i brividi,
perché nessuno la può cambiare.
La storia siamo noi,
siamo noi padri e figli,
siamo noi bella ciao che partiamo.*

*La storia siamo noi,
siamo noi questo piatto di grano. (De Gregori).*

A questo punto, voluto o meno, sembra chiarissimo il riferimento di De Gregori a Montale. E altrettanto chiaro è il fatto che il cantautore abbia interpretato in una prospettiva di sinistra *La storia*. D'altronde ho già precisato come De Gregori sia il cantautore italiano più vicino e organico all'ex P.C.I. e attuale D.S., per cui risulta chiara tale visione della storia. E probabilmente proprio per l'organicità al partito comunista di Berlinguer, alle vicende storiche e politiche degli anni ottanta, che culmineranno con la "Tangentopoli" dei primi anni '90, che De Gregori introdurrà un concetto che manca in Montale, quello della "parte". De Gregori afferma infatti che la storia la fanno gli uomini, la fanno bene o male, e allo stesso modo saranno giudicati. Vi sono quindi politici e semplici cittadini, colti e ignoranti, e vi sono anche onesti e ladri a fare la storia. Anche se c'è chi dice «tutti sono uguali, tutti rubano alla stessa maniera», la storia sa che non è così, sa che c'è una "parte" che ruba e una che non ruba, una "parte" che la storia condannerà e un'altra che premierà. E De Gregori sa che la gente che al momento «di scegliere e di andare/ te la ritrovi con gli occhi aperti/ che sanno benissimo cosa fare» è la gente che sta dalla sua parte, che sta col suo partito, la gente alla quale la storia darà ragione, perché la storia «nessuno la può cambiare». In ciò De Gregori è fortemente influenzato dalle vicende politiche degli anni '80 e dalla "questione morale" all'interno delle Istituzioni sollevata dal suo leader Enrico Berlinguer¹³⁸. E in ciò va probabilmente ricercata la chiave di lettura che De Gregori utilizza per reinterpretare o rispondere a Montale. In questo senso vanno lette le strofe che vanno da

*...La storia siamo noi,
siamo noi queste onde nel mare...*

fino a quelle

*...siamo noi che scriviamo le lettere,
siamo noi
che abbiamo tutto da vincere o tutto da perdere...*

¹³⁸ «La questione morale non si esaurisce nel fatto che, essendoci dei ladri, dei corrotti, dei concussori in alte sfere della politica e dell'amministrazione, bisogna scovarli, bisogna denunciarli e bisogna metterli in galera. La questione morale, nell'Italia d'oggi, secondo noi comunisti, fa tutt'uno con l'occupazione dello Stato da parte dei partiti governativi e delle loro correnti, fa tutt'uno con la guerra per bande, fa tutt'uno con la concezione della politica e con i metodi di governo di costoro, che vanno semplicemente abbandonati e superati. Ecco perché dico che la questione morale è il centro del problema italiano. Ecco perché gli altri partiti possono provare d'essere forze serie di rinnovamento soltanto se aggrediscono in pieno la questione morale andando alle sue cause politiche.» - *Le cause politiche che hanno provocato questo sfascio morale: me ne dica una.* - «Le dico quella che, secondo me, è la causa prima e decisiva: la discriminazione contro di noi». Dall'intervista di E. Scalfari a E. Berlinguer, in *La Repubblica*, 28 luglio 1981.

In queste strofe quelli che scrivono le lettere, quelli che hanno «tutto da vincere o tutto da perdere» sono i militanti del P.C.I., i suoi compagni di strada.

Conclusioni

Lo scopo del lavoro fin qui svolto era quello di dimostrare come l'opera dei tre cantautori studiati fosse ricca di reminiscenze ed echi letterari, come autori noti e meno noti, italiani e non, fossero presenti in modo più o meno diretto nella loro canzone. Penso di essere riuscito in tale intento dimostrando come questi cantautori si rivolgano al pubblico con canzoni politicamente impegnate, colte, e ricche di lasciti letterari. Si può senz'altro affermare che questo modo di fare musica, che nasce e si sviluppa negli anni Sessanta, è influenzato dai movimenti giovanili di quel periodo, dall'aumento della scolarizzazione e soprattutto dell'impegno sociale e civile, dalla riscoperta della centralità della cultura e della politica. Infatti nella canzone che precede questo periodo, non si rinviene alcun impegno culturale o civile o, nei circoscritti casi in cui questo avviene, come negli esponenti della "scuola genovese", questo impegno si riflette in una canzone ancora intimista, lontana dall'impegno civile e diretto di canzoni come *Auschwitz* di Guccini, *La storia* di De Gregori o *Smisurata preghiera* di De André. Questi tre brani, scelti non a caso, cadono in decenni diversi, '60 il primo, '80 il secondo e '90 il terzo, a dimostrazione di come quest'impegno, dagli anni Sessanta in poi, si mantenga costante in tutti e tre gli autori studiati.

Dal punto di vista poetico e letterario i tre cantautori si differenziano per la visibilità, più o meno evidente nella loro opera, degli autori che fanno parte del loro *background* culturale. Ad esempio in De André tale visibilità è immediata in album come *Non al denaro, non all'amore, né al cielo*, ispirato all'*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters di cui ho largamente parlato. Un album in cui abbiamo visto come De André abbia interpretato in chiave personale alcune poesie di quella antologia. Anche in Guccini i referenti culturali sono espliciti in canzoni come *L'isola non trovata*, tratta dalla poesia *La più bella* di Guido Gozzano, mentre è meno diretta in altri testi come *Incontro*, dove si sente un'atmosfera di tipo crepuscolare anche se i riferimenti non sono immediati come nel caso precedente. È De Gregori l'autore in cui gli echi letterari sono meno espliciti e diretti. Come ho potuto constatare è piuttosto nel modo di fare canzoni che il cantautore romano si ispira ad altri modelli. I suoi punti di riferimento sono soprattutto la poetica e i poeti del Novecento, da Eliot a Pavese, dai quali eredita principalmente la "tecnica" con la quale esprime le sue sensazioni, le sue immagini e il suo pensiero. Nei suoi testi l'eco letteraria, per ciò che riguarda i contenuti, è difficilmente rintracciabile, mentre in Guccini e ancor più in De André, questo vento, quest'eco, è molto più forte. A questo punto penso di poter concludere affermando che con i tre cantautori in

questione si sviluppa in Italia una canzone popolare colta che si rivolge ad un pubblico di largo e facile consumo, ma con contenuti che di larga e facile fruibilità non sono. Una canzone che porta con sé retaggi culturali non facilmente comprensibili e che presuppone una buona cultura di base da parte di chi ascolta. Non mi sento in grado di poter affermare quale sia lo scopo principale di questi artisti, se quello gramsciano di educare le masse o semplicemente quello di divertirle ed emozionarle, o entrambi. Sicuramente c'è in loro lo stimolo della ricerca interiore, attraverso lo studio, l'esperienza personale, la sofferenza del vivere e dell'impegno civile e sociale. Una ricerca che ha alla base un atteggiamento costante di "dubbio", che diventa quasi approccio sistematico in Guccini. Ciò che posso affermare, sperando di averlo dimostrato, è che per esprimersi tengono sempre ben presente una vasta tradizione letteraria che va dai grandi autori di tutti i tempi a quelli meno conosciuti e studiati, tradizione che torna a galla quasi in ogni loro canzone.

DISCOGRAFIA

Fabrizio De André

Tutto Fabrizio De André (1966)

Ballata dell'amore cieco
 Amore che vieni, amore che vai
 La ballata dell'eroe
 La canzone di Marinella
 Fila la lana
 La città vecchia
 La ballata del michè
 Canzone dell'amore perduto
 La guerra di Piero
 Il testamento

Volume I (1967)

Pregiera in gennaio
 Marcia nuziale
 Spiritual
 Si chiamava Gesù
 La canzone di Barbara
 Via del campo
 [La stagione del tuo amore]
 Caro amore
 Bocca di rosa
 La morte
 Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers

La canzone di Marinella (1968)

ristampa del primo album con titolo diverso e diversa copertina

Tutti morimmo a Stento (1968)

Cantico dei drogati
 Primo intermezzo
 Leggenda di natale
 Secondo intermezzo
 Ballata degli impiccati

Inverno
 Girotondo
 Terzo intermezzo
 Recitativo
 Corale

Volume III (1968)

La canzone di Marinella
 Il gorilla
 La ballata dell'eroe
 S'i' fosse foco
 Amore che vieni, amore che vai
 La guerra di Piero
 Il testamento
 Nell'acqua della chiara fontana
 La ballata del michè
 Il re fa rulare i tamburi

Nuvole barocche (1969)

Nuvole barocche
 E fu la notte
 Delitto di paese
 Valzer per un amore
 Per i tuoi occhi
 Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers
 Il fannullone
 Canzone dell'amore perduto
 Geordie

La buona novella (1970)

Laudate dominum
 L'infanzia di Maria
 Il ritorno di Giuseppe
 Il sogno di Maria
 Ave Maria
 Maria nella bottega d'un falegname
 Via della croce
 Tra madri
 Il testamento di Tito
 Laudate hominem

Non al denaro non all'amore né al cielo (1971)

La collina
 Un matto
 Un giudice
 Un blasfemo
 Un malato di cuore
 Un medico
 Un ottico
 Un chimico
 Il suonatore Jones

De André (1972)

Ristampa in album doppio con diversa copertina di *Tutto Fabrizio De André e Nuvole Barocche*; questo medesimo album è stato ripubblicato in due diversi dischi nel 1973: *Fabrizio De André 1 e Fabrizio De André 2*.

Storia di un Impiegato (1973)

Introduzione
 Canzone del maggio
 La bomba in testa
 Al ballo macherato
 Sogno numero due
 Canzone del padre
 Il bombarolo
 Verranno a chiederti del nostro amore
 Nella mia ora di libertà

Canzoni (1974)

Via della povertà
 Le passanti
 Fila la lana
 Ballata dell'amore cieco (o della vanità)
 Suzanne
 Morire per delle idee
 Canzone dell'amore perduto
 La città vecchia
 Giovanna D'Arco
 Delitto di paese
 Valzer per un amore

Volume VIII (1975)

La cattiva strada
 Oceano
 Nancy
 Le storie di ieri
 Giugno '73
 Dolce luna
 Canzone per l'estate
 Amico fragile

Fabrizio De André (1976)

Il pescatore
 Bocca di rosa
 Le passanti
 Canzone dell'amore perduto
 La cattiva strada
 Un giudice
 Il testamento
 Verranno a chiederti del nostro amore

Rimini (1978)

Rimini
 Volta la carta
 Coda di lupo
 Andrea
 Tema di Rimini
 Avventura a Durango
 Sally
 Zirichiltaggia
 Parlando del naufragio della "London Valuor"
 Folaghe

In concerto con i PFM (1979)

Bocca di rosa
 Andrea
 Giugno '73
 Un giudice
 La guerra di Piero
 Il pescatore

Zirichiltaggia
 La canzone di Marinella
 Volta la carta
 Amico fragile

In concerto con i PFM (volume 2) (1980)

Avventura a Durango
 Presentazione
 Sally
 Verranno a chiederti del nostro amore
 Rimini
 Via del campo
 Maria nella bottega del falegname
 Il testamento di Tito

Fabrizio De André (Indiano) (1981)

Quello che non ho
 Canto del servo pastore
 Fiume Sand Creek
 Ave Maria
 Hotel Supramonte
 Franziska
 Se ti tagliassero a pezzetti
 Verdi pascoli

Fabrizio De André (1982)

La canzone di Marinella
 Valzer per un amore
 La guerra di Piero
 Delitto di paese
 Per i tuoi larghi occhi
 Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers
 La città vecchia
 Canzone dell'amore perduto
 Il fannullone

Fabrizio De André (1982)

Bocca di rosa
 Il pescatore
 La canzone di Marinella

Andrea
 La città vecchia
 Canzone dell'amore perduto
 La guerra di Piero
 La cattiva strada

Creuza de mä (1984)

Creuza de mä
 Jamin-a
 Sidun
 Sinàn capudàn pascià
 'A pittima
 A dumenga
 Dä me riva

Fabrizio De André (1986)

La canzone di Marinella
 Andrea
 La guerra di Piero (live)
 Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers
 Bocca di rosa
 Il pescatore (live)
 Creuza de mä
 Fiume Sand Creek
 Il testamento di Tito
 Via del campo (live)
 Quello che non ho

Fabrizio De André (1987)

Cofanetto di quattro dischi contenente *Volume I*, *Volume III*,
Volume VIII e *Rimini*.

In concerto con i PFM (1989)

Ristampa in album doppio di *In concerto con i PFM* e di *In concerto con i PFM (volume 2)*.

Le Nuvole (1990)

Le nuvole
 Ottocento
 Don Raffaè

La domenica delle salme
 Mégu mégun
 La nova gelosia
 ‘A çimma
 monti di Mola

Il viaggio (1991)

La canzone di Marinella
 Ballata dell’amore cieco (o della vanità)
 La guerra di Piero
 Valzer campestre (valzer per un amore)
 La città vecchia
 Il fannullone
 Canzone dell’amore perduto
 Fila la lana
 E fu la notte
 Amore che vieni, amore che vai
 La ballata dell’eroe
 Geordie
 Il testamento
 Nuvole barocche
 La ballata del Michè
 Per i tuoi larghi occhi
 Delitto di paese
 Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers

Concerti (1991)

Don Raffaè
 La domenica delle salme
 Fiume Sand Creek
 Hotel Supramonte
 Se ti tagliassero a pezzetti
 Il gorilla
 Canzone dell’amore perduto
 Il testamento di Tito
 La canzone di Marinella
 Creuza de mă
 Jamin-a
 Sidun
 Mégu mégun
 ‘A pittima
 a dumenga

‘A çimma
Sinàn capudàn pascià
Le nuvole

Anime Salve (1996)

Princesa
Khorakhané (a forza di essere vento)
Anime salve
Dolcenera
Le acciughe fanno il pallone
Disamistade
Ä cùmba
Ho visto Nina volare
Smisurata preghiera

Mi innamoravo di tutto (1997)

Coda di lupo
La canzone di Marinella (cantata con Mina)
Sally
La cattiva strada
Canto del servo pastore
Bocca di rosa
Se ti tagliassero a pezzetti
Jamin-a
La canzone dell'amore perduto (live)
Il bombarolo
Ave Maria

Francesco Guccini

Folk beat n. 1 (1967)

Noi non ci saremo
In morte di S.F.
Venerdì
L'atomica cinese
La canzone del bambino del vento (Auschwitz)
Talkin' Milano
Statale 17
Il 3 dicembre del '39

La ballata degli annegati
Il sociale e l'antisociale

Francesco due anni dopo (1970)

Lui e Lei
Primavera di Praga
Giorno d'Estate
Il compleanno
L'albero ed io
Due anni dopo
Per quanto è tardi
Vedi cara
Ophelia
L'ubriaco
Al trist

L'isola non trovata (1970)

L'isola non trovata
L'orizzonte di K.D.
La collina
Il frate
Un altro giorno è andato
Canzone di notte
Il tema
L'uomo
Asia
L'isola non trovata

Radici (1972)

La locomotiva
Piccola città
Incontro
Canzone dei dodici mesi
Canzone della bambina portoghese
Il vecchio e il bambino

Opera Buffa (1973)

Il bello
Di mamme ce n'è una sola
La Genesi

Fantoni Cesira
Talkin' sul sesso
La fiera di San Lazzaro

Stanze di vita quotidiana (1974)

Canzone delle osterie fuori porta
Canzone della triste rinuncia
Canzone della vita quotidiana
Canzone per Piero
Canzone delle ragazze che se ne vanno
Canzone delle situazioni differenti

Via Paolo Fabbri 43 (1976)

Piccola storia ignobile
Canzone di notte N° 2
L'avvelenata
Via Paolo Fabbri 43
Canzone quasi d'amore
Il pensionato

Amerigo (1978)

Amerigo
Libera nos Domine
100, Pensylvenia ave
Eskimo
Le cinque anatre
Mondo Nuovo

Album concerto (con i Nomadi) (1979)

Canzone per un'amica
Atomica
Noi non ci saremo
Per fare un uomo
Primavera di Praga
Dio è morto
Canzone del bambini nel vento (Auschwitz)
Noi Statale 17

Metropolis (1981)

Bisanzio
 Venezia
 Antenór
 Bologna
 Lager
 Blackout
 Milano (poveri bimbi di...)

Guccini (1983)

Autogril
 Argentina
 Gulliver
 shomer ma mi mailah
 Inutile
 Gli ami

Fra la via Emilia e il West. Vol. I e II (1984)

Fra la Via Emilia e il West 1984
 Canzone per un'amica
 Autogril
 Il vecchio e il bambino
 Il pensionato
 L'isola non trovata
 Asia
 Canzone della bambina portoghese
 Canzone delle osterie fuori porta
 Il frate
 Piccola città
 Venezia
 Bologna
 Eskimo
 Incontro
 Vedi cara
 Un altro giorno è andato
 Canzone quasi d'amore
 La locomotiva

Signora Bovary (1987)

Scirocco
 Signora Bovary
 Van Loon

Culodritto
 Keaton
 Le piogge d'aprile
 Canzone di notte N°3

...Quasi come Dumas (1988)

Due anni dopo
 Auschwitz
 Ti ricordi quei giorni
 L'ubriaco
 Giorno d'estate
 Primavera di Praga
 L'albero e io
 Per quando è tardi
 Dio è morto
 Al trest

Quello che non (1990)

Quello che non...
 Canzone delle domande consuete
 Canzone per Anna
 Ballando con una sconosciuta
 Le ragazze della notte
 Tango per due
 Cencio
 Emilia.

Parnassius Guccini (1993)

Canzone per Silvia
 Acque
 Samantha
 Farewell
 Non bisognerebbe
 Luna fortuna
 Nostra signora dell'ipocrisia
 Dovevo fare del cinema
 Parole

D'amore di morte e di altre sciocchezze (1996)

Lettera

Vorrei
 Quattro stracci
 Stelle
 Canzone della colomba e del fiore
 Il caduto
 Cirano
 Il matto
 I fichi

Francesco De Gregori

Theorius Campus (con Antonello Venditti, 1972)

La casa del pazzo
 Dolce signora che bruci
 Vocazione 1/2
 In mezzo alla città
 Signora aquilone
 Little Snoring Willy

Alice non lo sa (1973)

Alice
 1940
 Le strade di lei
 Suonatori di flauto
 Buonanotte fratello
 Sono tuo
 I Musicanti
 La casa di Hilde
 Il ragazzo
 Bene
 Marianna al bivio
 Saigon

F. De Gregori (1974)

Niente da capire
 Cercando un altro Egitto
 Dolce amore del Bahia
 Informazioni di Vincent
 Giorno di pioggia
 Chissà dove sei

A Lupo
 Arlecchino
 Finestre di dolore
 Souvenir

Rimmel (1975)

Rimmel
 Pezzi di vetro
 Il Signor Hood
 Pablo
 Buonanotte fiorellino
 Le storie di ieri
 Quattro cani
 Piccola mela
 Piano bar

Bufalo Bill (1976)

Bufalo Bill
 Giovane esploratore Tobia
 L'uccisione di Babbo Natale
 Disastro aereo sul canale di Sicilia
 Ninetto e la colonia
 Atlantide
 Ipercarmela
 Ultimo discorso registrato
 Festival
 Santa Lucia

De Gregori (1978)

Generale
 Natale
 Babbo in prigione
 Renoir
 Il '56
 La campana
 Raggio di sole
 Due zingari
 L'impiccato

Banana Republic (con Lucio Dalla, 1979)

Banana Republic
Gelato al limone
Bufalo Bill
Quattro cani
Addio a Napoli
Santa Lucia
Ma come fanno i marinai

Viva l'Italia (1979)

Capo d'Africa
Buenos Aires
L'ultima nave
Eugenio
Stella stellina
Viva l'Italia
Gesù Bambino
Terra e acqua

Titanic (1982)

Belli capelli
La leva calcistica della classe 1968
L'abbigliamento di fochista
Titanic
Centocinquanta stelle
I muscoli del capitano
Rollo & his jets
San Lorenzo

La donna cannone (1983)

La donna cannone
La ragazza e la miniera
Canta canta
Flirt

Scacchi e tarocchi (1985)

La storia
Scacchi e tarocchi
I cowboys
Ciao Ciao
Poeti per l'estate

Sotto le stelle del Messico a trapanar
 Piccoli dolori
 Tutti salvi
 Miracolo a Venezia
 A Pa'

Terra di nessuno (1987)

Il canto delle sirene
 Pilota di guerra
 Capatàz
 Nero
 Pane e castagne
 Mimi sarà
 Spalle larghe
 I matti
 Vecchia valigia

Mira Mare 19.4.89 (1989)

Bambini venite parvulos
 Miramare
 Dr. Dobermann
 Cose
 Pentathlon
 300.000.000 di topi
 Vento dal nulla
 Carne di pappagallo
 Lettera da un cosmodromo messicano

Canzoni d'amore (1992)

Bellamore
 Stella della strada
 Povero me
 Buoni amici
 Viaggi & miraggi
 Tutto più chiaro che qui
 Vecchi amici
 Chi ruba nei supermercati
 La ballata dell'uomo ragno
 Sangue su sangue
 Adelante! Adelante!
 Rumore di niente

Il bandito e il campione live (1993)

Il bandito e il campione
 Viva l'Italia
 Titanic
 I muscoli del Capitano
 Sangue su sangue
 Adelante! Adelante!
 La storia
 Generale
 Quattro cani
 ballata dell'uomo ragno
 Pezzi di vetro
 La Vecchi amici
 I matti
 Alice
 Rimmel
 Buonanotte fiorellino
 Renoir
 Vita spericolata (di Vasco Rossi)
 Sfiorsci bel fiore (Enzo Jannacci)

Prendere e lasciare (1996)

Un guanto
 Baci da Pompei
 Rosa Rosae
 Jazz
 L'agnello di Dio
 Fine di un killer
 Battere e levare
 Stelutis Alpinis
 Tutti hanno un cuore
 Prendi questa mano zingara
 Compagni di viaggio

La valigia dell'attore. Vol. I e II (1997).

La valigia dell'attore
 Sangue su sangue
 L'agnello di Dio
 Dr. Dobermann
 Nero

La leva calcistica della classe '68
Titanic
Pablo
Generale
Pilota di guerra
Bufalo Bill
Stelutis alpinis
Alice
La donna cannone
Dammi da mangiare
Atlantide
Un guanto
Niente da capire
Compagni di viaggio
Prendi questa mano, zingara
Giorno di pioggia
Rimmel
Rosa rosae
Natale
Sotto le stelle del Messico a trapanà
Povero me
Il suono delle campane
Non dirle che non è così
La storia

BIBLIOGRAFIA

- 1) *Poeti inglesi del 900*, a c. di R. Sanesi, Bompiani, Milano, 1960.
- 2) *Leopardi. Canti*, a c. di A. Frattini, La Scuola, Brescia, 1960.
- 3) *Storia della letteratura italiana. Le origini e il Duecento*, a c. di E. Cecchi e N. Sapegno, Garzanti, Milano, 1965-1969.
- 4) *Poeti italiani del XX secolo*, a c. di A. Frattini e P. Tuscano, La Scuola, Brescia, 1974.
- 5) L. RUSSEL, *Il flagello della svastica*, Feltrinelli, Milano, 1976 (1 edizione feltrinelli, Milano, 1960).
- 6) *Montale*, a c. di M. Forti, Mondadori, Milano, 1976.
- 7) *Poeti italiani del Novecento*, a c. di P. V. Mengaldo, Mondadori, Milano, 1978.
- 8) M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino, 1979.
- 9) *Poesia italiana del Novecento*, a c. di P. Gelli e G. Lagorio, Garzanti, Milano, 1980.
- 10) E. GENTILE, *Fabrizio De André, Francesco De Gregori*, in *Dizionario della musica e dei musicisti*, v. II, UTET, Torino, 1985.
- 11) G. BORGNA, *Storia della canzone italiana*, Laterza, Bari, 1985.
- 12) E. L. MASTERS. *Antologia di Spoon River*, a c. di A. Rossati, Rizzoli, Milano, 1986.
- 13) E. GENTILE, *Francesco Guccini*, in *Dizionario della musica e dei musicisti*, v. III, UTET, Torino, 1986.
- 14) G. BALDAZZI, *La canzone italiana del Novecento*, Newton Compton, Roma, 1989.
- 15) *Cantautori italiani 2*, a c. di G. Borgna, supp. al n. 287 de «l'Unità» del 6 dicembre 1989.
- 16) F. VILLON, *Lascito, testamento e poesie diverse*, a c. di M. Liborio, Rizzoli, Milano, 1990.
- 17) M. BERNARDINI, *Guccini*, Muzzio, Padova, 1990.
- 18) *De Gregori*, a c. di G. Lo Cascio, Muzzio, Padova, 1990.
- 19) O. KHAYYÂM, *Quartine*, a c. di C. Gasparini, IBN Editore, Roma, 1991.
- 20) E. ROSTAND, *Cyrano de Bergerac*, a c. di G. Davico Bonino e M. Giobbe, Mondadori, Milano, 1992 ^{6 edizione}.
- 21) G. GOZZANO, *Tutte le poesie*, a c. di E. Salibra, Mursia, Milano, 1993.
- 22) E. ASSANTE, *Musica pop*, in *Enciclopedia italiana. Appendice V*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1993.

- 23) T. S. ELIOT, *Poesie 1905/1920*, a c. di M. Bacigalupo, Newton, Roma, 1995.
- 24) F. FARIAS DE ALBUQUEQUE e M. JANNELLI, *Princesa*, Ed. Sensibili alle foglie, Roma, 1995.
- 25) D. FASOLI, *F. De André. La cattiva strada*, Edizioni Associate, Palermo, 1995.
- 26) *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, a c. di L. Còveri, InterLinea, Novara, 1996.
- 27) À. MUTIS, *La saga di Maqroll il gabbiano*, Einaudi, Torino, 1996.
- 28) U. ECO, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano, 1997⁴ edizione.
- 29) *Fabrizio De André. Accordi eretici*, a c. di R. Giuffrida e B. Bigoni, Euresis Edizioni, Milano, 1997.
- 30) V. PAPPALETTERA, *Tu passerai per il camino - vita e morte a Mauthausen*, Mursia, Milano, 1997 (1 edizione 1965).
- 31) G. BORGNA, *Storia della canzone italiana*, Mondadori, Milano, 1998.
- 32) P. JACHIA, *La canzone d'autore italiana 1958-1997*, Feltrinelli, Milano, 1998.
- 33) C. PAVESE, *Le poesie*, a c. di M. Masoero, Einaudi, Torino, 1998.

APPENDICE

INTERVISTA A FRANCESCO GUCCINI, 5/11/1997.

Eugenio- *Mi parli un po' della sua vita: dove è nato, dove è cresciuto e se questi luoghi hanno influito sulla sua canzone.*

Guccini- Sono nato a Modena, nel giugno del 1940, quindi appena quattro giorni dopo l'entrata in guerra dell'Italia. Proprio a causa del conflitto ho lasciato Modena e sono andato a Pavana che è un paese dell'Appennino pistoiese circondato, però, da territorio bolognese. Quindi è Toscana, ma non ancora Toscana. Sicuramente entrambi questi luoghi hanno influito moltissimo sulla mia produzione artistica. A Pavana ho avuto, per così dire, l'imprinting, lì ho imparato a parlare, a camminare, a mangiare, imbevendomi, in un certo senso, di quella cultura montanara. A Modena, d'altro canto, ho vissuto l'esperienza dell'adolescenza, di un ragazzo che cresce in mezzo ad altri ragazzi, che ascolta musica, che riproduce musica, che sogna l'America e che infine si mette a suonare. Modena ha poi prodotto dei gruppi musicali, come *L'Equipe 84*, e i *Nomadi* (o meglio gli organizzatori dei nomadi), per i quali ho cominciato a scrivere le prime canzoni: *Auschwitz* e *Dio è morto*. D'altronde questi due luoghi sono presenti anche nei miei primi due romanzi *Cronache epafaniche* dedicato appunto a Pavana, e *Vacca d'un cane* dedicato a Modena.

- *Quali sono le sue letture preferite?*

- Io leggo un po' di tutto, da una dissertazione sulla linguistica, i dialetti ecc., all'ultimo giallo preso in edicola. Mi piace moltissimo leggere fumetti. Scelgo le mie letture seguendo l'estro del momento.

- *Lei vanta anche una lunga esperienza come insegnante di letteratura italiana in una università americana vero?*

- Non è esatto. Io tenevo un corso di lingua italiana della durata di un mese finito il quale spesso capitava che ci fossero degli studenti desiderosi di approfondire qualche argomento e allora tenevo alcuni seminari di letteratura. In un primo momento è stata la necessità economica a spingermi verso l'insegnamento, ma poi ho continuato perché trovavo l'ambiente molto stimolante, mi divertivo. Infatti, quando, a metà circa degli anni ottanta, ho deciso che l'ambiente non mi divertiva più sono andato via.

- *Che cosa ha significato quest'esperienza per la sua canzone?*

- Per la mia canzone niente, almeno direttamente, tra l'altro i miei studenti ignoravano il fatto che scrivessi canzoni. È stata comunque un'esperienza interessante, soprattutto perché, all'inizio almeno, eravamo quasi coetanei- io avevo allora venticinque anni, loro circa venti- e dunque c'era una grande affinità, si affrontavano argomenti privati, ma capitava anche di intavolare discussioni feroci su

Hemingway per esempio. Durante gli anni d'insegnamento o potuto seguire l'evoluzione subita dai miei studenti. I primi anni tutti in giacca e cravatta, poi tutti hippys. Poi, gradualmente, sono tornati ad essere dei bravi ragazzini, anche abbastanza eleganti. Ho avuto anche, inevitabilmente, delle storie sentimentali. Qualcuna di queste ragazze è entrata nei versi di qualche mia canzone, ma, come dicevo, questo non riguarda direttamente l'insegnamento.

- *Quali sono, invece, i poeti che ha amato di più?*

- Questo è un discorso complesso. È molto tempo che non leggo più poeti, ma in passato mi hanno appassionato molto. Partendo dalle esperienze scolastiche posso dire d'aver amato molto i poeti del Dolce Stil Novo. Mi piaceva il loro linguaggio di sapore medievale.

- *Ne ha condiviso anche la visione del mondo?*

- Da ragazzi si condivide un po' tutto. Non so, leggi un filosofo e dici: ecco! Io la penso esattamente così, poi ne scopri un altro ed è la stessa cosa. Verso i diciott'anni sono arrivati i francesi maledetti: Verlain, Rimbaud, Bodelaire e così via. Contemporaneamente c'è stata la scoperta dell'*Antologia di Spoon River* che allora, ricordo, ha impressionato un po' tutti. Fabrizio De André ci ha fatto un disco intero addirittura. Un giornalista maligno, anni fa, ha scritto: «De André ha dedicato al mediocre poeta di Spoon River un disco, Guccini l'ha liquidato con un verso». In effetti in una mia canzone c'è: *...E' in gamba sai legge Edgar Lee Masters*. All'università sono diventato eliottiano, mi piaceva soprattutto *La terra desolata*, ho anche scritto un paio di poemetti in stile eliottiano allora. Dopo mi ha affascinato Borges non solo nelle prose, ma anche nella poesia. Più recentemente ho scoperto i poeti dialettali. Il Porta mi piaceva già all'università a dire il vero, ma adesso mi interessa molto la scrittura dialettale. Naturalmente hanno avuto una grande importanza Gozzano e i Crepuscolari.

- *Qualcuno di questi poeti ha ispirato qualche sua canzone?*

- Ho preso a piene mani da Gozzano ne *L'isola non trovata* che riprende la poesia *La più bella*. Si tratta di un riferimento dichiarato. Anche con un verso: «stoviglie color nostalgia» ho voluto in qualche modo ricalcare «un azzurro di stoviglie », verso di *Incontro*. Nella *Canzone dei dodici mesi*, poi, mi sono divertito a citare tutta una serie di poeti. Cenne dalla Chitarra e Folgore da San Gimignano innanzitutto. Poi c'è Chaucer. Il discorso qui si complica, perché in realtà io mi riferisco ad Eliot dove dico:«quali segreti scopri in te il poeta che ti chiamò crudele», e precisamente all'Eliot di *La terra desolata* «...Aprile è il mese più crudele, genera il lillà dalla terra morta», ma Eliot stesso parafrasa Chaucer. Nella strofa del mese di marzo alludo ad Omar Khyyâm, poeta persiano del secolo scorso:«...Riempi il bicchiere, e con l'inverno butta la penitenza vana.

L'ala del tempo batte troppo in fretta, la guardi, è già lontana...». Khyyâm è stato citato anche da Borges che ne ha ripreso un'intera quartina. Poi c'è: «...Ben venga Maggio e il gonfalone amico, ben venga primavera... Ben venga Maggio, ben venga la rosa», questo è Gonfalon Selvaggio. Infine c'è un altro gioco in questa canzone, con il quale si chiude l'ultima strofa: «...Nasce Cristo la tigre». questa espressione l'ho trovata nel *Gerontion* di Eliot, ma è abbastanza comune nei bestiari medievali. Si tratta, come ho detto, di una specie di gioco ad intarsio, non c'è alcun riferimento stilistico. Una sorta di sfida enigmistica insomma.

- *Ascoltando Stelle viene in mente L'infinito di Giacomo Leopardi, l'ultimo verso specialmente. Sembra ci sia lo stesso modo di porsi di fronte allo smisurato.*

- In molti mi hanno fatto notare la stessa cosa. Io posso solo dire che il riferimento non è intenzionale, ma c'è un'altra cosa. Nella mia vita ho letto molto e tutte queste letture costituiscono un patrimonio al quale si attinge a volte consapevolmente e a volte inconsapevolmente. Io amo fare il paragone con il salvadanaio o con il maiale, se preferisci. Metti tante monete in un salvadanaio, oppure dai tanto cibo ad un maiale e poi quando fai il prosciutto o rompi il salvadanaio non sai più quale cibo fosse quel prosciutto o quando hai messo la monetina. Ovviamente ne *La canzone dei dodici mesi* il gioco era esplicito e consapevole, ma altrove non è così.

- *Quindi possiamo dire che lei ha respirato a pieni polmoni di tutti i poeti che ha amato e ha prodotto poi qualcosa che può a tratti ricordare la loro opera, ma che non sempre è frutto di un richiamo intenzionale?*

- Certo, ma questo vale non solo per i poeti, ma anche per gli scrittori. Ovviamente a questo patrimonio si deve aggiungere la propria esperienza personale, il passare del tempo. Insomma intendo dire che una poetica non si forma in un giorno. Ultimamente, ad esempio, uso molto la chiave del discorso parlato. L'italiano è una lingua complessa, molto più dell'inglese che è essenzialmente una lingua monosillabica. Questo mi porta ad una specie di sfida con me stesso. È un po' come un artigiano che lavora il ferro battuto, si tratta indubbiamente di un materiale poco malleabile eppure, si fanno rose, arabeschi in ferro battuto. Scelgo perciò, spesso, parole molto lunghe e cerco di piegarle alla musicalità della canzone, del verso.

- *In una nota trasmissione televisiva, andata in onda recentemente, sono state messe in evidenza alcune presunte somiglianze tra la sua canzone Cirano e La canzone del sole di Lucio Battisti. Anche in questo caso, per tornare al discorso del salvadanaio, si tratta di reminiscenze inconsapevoli?*

- Effettivamente, dal punto di vista musicale, ci sono delle analogie, ma si tratta di un giro armonico e come tale può essere presente in centinaia di canzoni. Altre volte è corretto parlare di plagio, e penso ad un cantante bolognese di cui non ricordo il nome, che ha scritto una canzone dal titolo *Il treno del sessantotto*, che è una ripresa sfacciata di *Eskimo*. Ci sono delle situazioni identiche dette con le stesse parole.

- *Mi viene in mente il caso capitato a De Gregori a proposito della canzone Zingara.*

- Quelle sono sciocchezze, assurdità vere e proprie.

- *Cosa è rimasto nel Guccini di oggi del Guccini "anarchico"?*

- Diciamo che io ho avuto una simpatia romantica per gli anarchici, ma non mi sono mai considerato un vero anarchico perché penso che, soprattutto ai nostri giorni non abbia molto senso definirsi anarchici, almeno secondo i precetti di Bakunin. De André si definisce ancora un anarchico, ma io ci credo poco. Uno come lui può al massimo essere un anarcoide. Per tornare a me posso dire che amavo soprattutto le canzoni anarchiche che cantavo insieme agli amici. *La locomotiva* si inserisce in questo contesto come una ripresa di stile. Ho preso spunto da un fatto vero raccontatomi da un vicino di casa e ho scritto questa canzone come avrebbe potuto scriverla Pietro Gori. Uso, infatti, un linguaggio che non è il mio (io non direi mai: «la fiaccola dell'anarchia»). Quello stile mi ha sempre affascinato tant'è che ho scritto *La locomotiva* di getto, in appena mezz'ora.

- *Ho letto alcuni brani di una sua intervista in cui rivela di aver tratto ispirazione, per *Auschwitz*, da un romanzo di Pappalettera *Tu passerai per il camino*, e per *La locomotiva* da Trent'anni di officina di Romolo Bianconi. In *Cirano*, una delle canzoni del suo ultimo album, lei si ispira apertamente al *Cyrano de Bergerac* di Rostand, ma coglie l'occasione per scagliarsi contro alcuni personaggi che però non nomina. A chi allude?*

- Anche senza fare i nomi mi sembrano dei personaggi abbastanza scoperti: sono i falsi liberali, Silvio Berlusconi, i cantautori non farmelo dire che non sta bene parlar male dei colleghi.

- *Il Che Guevara che ritorna, che senso ha?*

- Che Guevara è diventato il simbolo di qualcosa che ha finito con l'andare ben al di là di quello che è stato lui e di quella che è stata la sua opera. Fra l'altro io ho scritto una canzone, mai finita e mai pubblicata, per la morte di Che Guevara. Il Che diventa una di quelle figure che prendono piede attraverso le generazioni ...Marilyn Monroe, James Dean, anche se sono personaggi molto diversi. Se vai a casa di un giovane, nella sua camera, trovi quasi certamente un poster di uno di questi personaggi. Per tornare al Che, sai perché lo

chiamavano Che? È l'intercalare tipico degli argentini, come i veneti dicono «ciò», come in Emilia si dice «vè, vè».

- *Che rapporto pensa ci sia tra la poesia cosiddetta ufficiale e la sua canzone?*

- Sembra che gli intellettuali più "attivi" sul mercato guardino con grandissimo sospetto alla canzone d'autore. Penso che nell'ambiente ci sia innanzitutto scarsa informazione e anche una certa invidia se si pensa che un disco arriva tranquillamente a vendere duecento o trecentomila copie, mentre un libro di poesie va bene quando arriva alle mille copie. Di conseguenza spesso questi autori si sentono emarginati. Lo stesso atteggiamento di superiorità lo avevano nei confronti del giallo, o del fumetto, come se ci fossero generi di serie A e generi di serie B. Io non scrivo poesie, scrivo canzoni, ma senza che questa distinzione serva da spunto per collocare la canzone su un piano inferiore a quello della poesia. Ci sono belle poesie e belle canzoni, brutte poesie e brutte canzoni. Sono generi diversi che adottano tecniche diverse e che adesso vedono la fortuna della canzone piuttosto che quella della poesia. Lo stesso sospetto è nutrito nei confronti di chi, tra i cantautori, si è messo a scrivere. Non credo che ci voglia una patente speciale per scrivere un romanzo o quant'altro. Certo, anche in questo ambito c'è chi si lascia aiutare da qualcuno- come hanno dichiarato sia Ligabue che Vasco Rossi- e ci sono altri che si applicano alla scrittura seriamente.

- *Come lei?*

- Io ci ho provato. Il mio sogno da ragazzino, per la verità, non era quello di fare il cantautore, che non sapevo neanche cosa fosse, ma fare lo scrittore e ho sempre scritto in tutti questi anni. Dispiace essere trattati con disprezzo magari da chi non ti ha neppure letto. Ad esempio, qualche anno fa ho letto sull'Espresso Giorgio Bocca che deplorava questi tempi da Basso Impero con queste parole più o meno: «vengono pubblicati libri come *Quella vacca di Nonna Papera* del cabarettista Bisio e *La vacca d'un cane* del cantautore Francesco Guccini». In quell'occasione gli scrissi una lettera privata: «Caro Bocca io sono lettore dei suoi articoli e dei suoi libri. A volte mi piacciono e a volte no, ma la mia opinione si manifesta solo dopo aver letto le sue cose. Lei chiaramente non ha letto il mio libro avendone citato erroneamente il titolo». Lui mi ha risposto scusandosi. Professori universitari di chiara fama sostengono che, non dico le mie canzoni, ma che i miei libri sono molto validi. All'ultimo romanzo scritto a quattro mani con Machiavelli è stato conferito un premio da parte di lettori di Università straniere che ignoravano che io scrivessi canzoni e che, pertanto, hanno giudicato solo l'aspetto letterario dell'opera. Per concludere, questa albagia da parte degli intellettuali organici, è del tutto fuori luogo quando si ignora la materia sulla quale si pretende di

esprimere un giudizio. Io, ad esempio, sostengo che sia molto più difficile scrivere una canzone che un capitolo di un romanzo.

- *Per tornare alla questione dei diversi generi artistici, ritengo opportuno fare una precisazione. Io penso che la poesia e la canzone (anche quella d'autore) siano due generi distinti e che debbano rimanere tali. Ciononostante mi sono accorto, anche osservando i miei coetanei, che i cantautori avvicinano i giovani alla poesia propriamente detta stimolando curiosità e interesse per mezzo degli echi letterari che sono presenti, più o meno manifestamente, nei testi delle loro canzoni. Non le sembra un fenomeno degno di nota soprattutto considerando il sempre più scarso "affetto" dei giovani nei confronti della poesia?*

- Certamente. Quanto poi al poco "affetto" dei giovani per la poesia, dipende forse anche dal fatto che nella poesia contemporanea si è verificato un approfondimento del linguaggio in senso eccessivamente criptico che mette un normale lettore nell'impossibilità di accostarsi ad essa. Pensa che la poesia di Dante veniva declamata dal popolo; che Tasso e Ariosto venivano cantati dai contadini toscani che ne comprendevano perfettamente i versi, mentre per noi è così difficile. Potremmo dire, forse, che la funzione che assolvevano i poeti allora, è assolta oggi dai moderni cantautori. La parola del cantautore si diffonde, viene cantata più o meno da tutti, mentre la poesia contemporanea non riesce più a comunicare nulla.

- *Quindi è giusto dire che il ruolo del cantautore nella nostra società è assimilabile a quello che fu dei cantastorie?*

- Non è esatto. Il cantastorie è una specie di giornalista della canzone. Mi spiego meglio: il cantautore, in teoria, scrive le canzoni non per venderle, ma perché in quel momento, vuole esprimere e comunicare qualcosa (poi se la canzone vende è più felice). Il cantastorie, invece, scriveva solo per vendere, usando delle tecniche che adesso sono tipiche dei mezzi di comunicazione di massa per accattivarsi il pubblico. Una sorta di *cptatio benevolentiae* che lo portava a non attaccare mai l'autorità costituita, che temeva, perché poteva revocargli la licenza. Seguiva pedissequamente l'opinione dei più (e quindi, ad esempio, il delitto doveva sempre essere punito duramente ecc.). il cantautore, dal canto suo, dovrebbe scrivere e cantare per il solo gusto di comunicare, di esprimersi.

- *Allora potremmo dire che la contestazione del cantautore nei confronti dell'ordine costituito, almeno in teoria, non ha limiti?*

- Non solo, ma il cantautore, il più delle volte, racconta di se stesso, mentre il cantastorie non parla mai di se stesso. Una volta in un'intervista fatta a Marino Piazza, morto qualche anno fa, uno degli ultimi cantastorie di Bologna, gli ho chiesto di rivelarmi se i delitti che cantava, così empì, così efferati, fossero tutti veri. Mi rispose che

purtroppo quei bei delitti non capitavano sempre, e allora bisognava inventarli.

- *Invece nei cantautori c'è un movimento, per così dire, dall'interno verso l'esterno, e questo è tanto più evidente in lei considerando, ad esempio, l'album Via Paolo Fabbri 43.*

- Certo, e poi c'è da aggiungere che uno scrittore è sempre autobiografico. Anche quando racconta una storia che in apparenza non lo riguarda è la propria esperienza che vuole trasmettere, magari attraverso personaggi che nascono dalla sua fantasia, e quindi dal suo vissuto, dalle letture che ha fatto, dal cibo che ha mangiato, dagli amici che ha frequentato ecc.

- *Quindi può capitare che in un'unica canzone si incontrino pubblico e privato, come accade in Cirano?*

- Questo accade sempre perché se una canzone piace allora non è più mia, ma ognuno la fa propria, ognuno la trasforma secondo le proprie esigenze, il proprio ambiente e questo è legittimo. Io non sono il detentore della verità ultima sulle mie canzoni. Dentro una canzone ci sono tantissime cose e quindi vanno bene tantissime interpretazioni. Certo non un'interpretazione alchemica come è stato fatto per *Radici*, un'interpretazione magico-mistica. Invece, semplicemente, in quella canzone parlo della casa dei miei nonni. Posso fare un esempio: in *Bisanzio* dico «Scendeva la tua sera[...]fin là dove si perde la terra dentro al mare, fin quasi al niente. E poi di nuovo la terra e non è più occidente. Che importa a questo mare se è azzurro o verde». Che cosa vuol dire? Vuol dire, naturalmente, che al mare non importa di che colore sia perché il mare è, non sa, è più antico di noi e sarà dopo di noi. Siamo noi ad attribuirgli un colore. Tuttavia, accanto a questa interpretazione ce n'è un'altra meno immediata. Infatti i partiti politici della Bisanzio che io descrivo erano gli Azzurri ed i Verdi e quindi quel verso nasconde anche questo significato. Ora, se riesci a coglierli entrambi tanto meglio, ma se ti fermi al primo significato è la stessa cosa.

- *Questo mi fa venire in mente un altro suo verso. Lei, nella bella canzone Bologna, ad un certo punto dice:« ...Bologna la rossa...», si riferisce solo al colore dei mattoncini tipici delle costruzioni oppure è anche un riferimento politico?*

- Ma certo, è anche la Bologna comunista.

- *In che rapporto è con i giovani d'oggi?*

- Ho una figlia di diciannove anni ed una fidanzata di ventotto, ma nonostante questo non è che mi senta di avere molto in comune con i giovani d'oggi. Li incontro, li frequento anche, ma ognuno resta inevitabilmente legato alle proprie origini, alla propria formazione. Con mia figlia ho un buon rapporto, probabilmente molto migliore di

tanti miei coetanei con i propri figli, e questo perché, come ho detto, li conosco abbastanza, mi tengo informato.

- *E in che cosa sono diversi i giovani d'oggi rispetto a quelli della sua generazione?*

- Certe volte sembra che si vada "a giovane" come si va a militare. Ma quand'è che uno è giovane e quand'è che smette di esserlo? È ovvio che il dato anagrafico conta, ma qualche volta non è determinante.

- *Infatti io parlavo di generazione.*

- Sì, effettivamente parlare di generazione è più appropriato poiché a volte si può indugiare nella giovinezza a dispetto dell'età. Poi c'è da dire che i giovani hanno delle caratteristiche, per così dire, trasversali a tutte le generazioni, ad esempio visioni del mondo abbastanza manichee, vedono in bianco e nero, difficilmente colgono le sfumature. Sono decisi nelle passioni come lo sono negli odi. Possono cambiare la musica che ascoltano, il modo di vestire, ma io penso che molto spesso una certa età significhi un certo modo di essere.

- *Al concerto di Roma il PalaEUR era pieno di gente dell'età di mio padre, ma anche di ragazzi della mia età. Anche lei è trasversale alle generazioni?*

- Ma, più che io le mie canzoni. Se *Auschwitz* è stata scritta nel '64 e piaceva ad un mio coetaneo, e piace ancora oggi vuol dire che quella canzone non è stata scritta come si usa un kleenex, ma con degli intendimenti di serietà che non sono quelli di una normale canzonetta (che è comunque giusto che ci sia). Un po' anche Guccini personaggio si vede che è riuscito ad accattivarsi la simpatia del pubblico di diverse generazioni. D'altronde non è solo il mio caso, anche De André che ha la mia stessa età (è anche lui del '40). Non a caso poi, secondo me, i cantautori di cui ti stai occupando sono nati tutti più o meno nello stesso periodo e quindi hanno attraversato le stesse esperienze (la guerra, il dopoguerra), fame di tutto. Si ascoltava musica non con i mezzi sofisticatissimi di cui dispone mia figlia oggi. Io giravo i dischi su un fonografo di quelli a manovella con la puntina d'acciaio. C'era il desiderio e una grande passione nel fare le cose.

- *Oltre ad *Auschwitz* e *La locomotiva* c'è qualche altra canzone ispirata da qualche testo in particolare?*

- Non è che ci sia un libro o una frase dentro una canzone, piuttosto un pensiero, il quale si adagia magari su letture fatte, ma non ti saprei dire precisamente.

- *Cosa pensa della nuova generazione dei cantautori italiani?*

- Ci sono sicuramente degli ottimi elementi, sembra però che non abbiano quella forza descrittiva che quasi tutti quelli della vecchia guardia hanno.

- *C'è stata una grossa rivalutazione di Jovanotti, lei che ne pensa?*

- Non è che mi faccia impazzire Jovanotti, onestamente. Ha trovato questo modo, sicuramente intelligente, di suscitare l'attenzione e l'interesse dei giovani, magari mettendo insieme cose molto diverse e non sempre in modo chiaro. I suoi testi non mi dicono molto, soprattutto se messi a confronto con quelli di altri come Paolo Conte, De André, Vecchioni e De Gregori. Di fronte ad alcune loro canzoni mi è capitato di dire: «Accidenti!, ma perché non l'ho scritta io?»

- *Quale canzone avrebbe voluto scrivere?*

- Tante.

- *Una domanda dettata dalla mia curiosità: cosa pensa del Nobel a Dario Fo?*

- Dario Fo è un grandissimo attore e un genio della parola parlata, ma non è uno scrittore per me. Ci sono comunque due cose da dire. Per prima cosa sembra che in Svezia sia molto più conosciuto di quanto non lo sia in Italia. In secondo luogo è indubbiamente un grande inventore della parola e del gesto. In ogni caso la notizia del Nobel mi aveva lasciato perplesso, poi ho letto su L'Espresso una sfilza di intellettuali organici che lo bastonavano e allora ogni perplessità è svanita.

- *Leggevo un editoriale su De André nel quale si ribadiva l'impossibilità di separare il poeta dal musicista, ma che le due dimensioni viaggiano parallelamente.*

- Ma è proprio questo che dovrebbe fare la canzone. A parte il fatto che nessuno di noi è un vero musicista, Paolo Conte scrive la musica, noi facciamo fatica. Certo tutti sappiamo inserire delle armonie, delle melodie in maniera abbastanza soddisfacente, poi c'è chi, come Dalla, è più portato per la musica e chi è più portato per i testi, come me. Ma come dicevi, le due cose devono marciare assieme, altrimenti la canzone non funziona.

INDICE

<u>PREMESSA</u>	1
------------------------------	---

CAPITOLO I

1.1 Il dopoguerra, il Festival di Sanremo e altri festival.....	4
1.2 Gli urlatori e il rock.....	6
1.3 La svolta di Modugno.....	9
1.4 La scuola genovese.....	12
1.5 Cecco Angiolieri (S'i' fosse foco) e il De André della protesta.....	18
1.6 Villon – De André (Tutti morimmo a stento).....	20
1.7 I Vangeli apocrifi – De André (La buona novella).....	28
1.8 E. Lee Masters (Antologia di Spoon River) – De André (Non al denaro, non all'amore, né al cielo).....	38
1.9 Princesa	59
1.10 Álvaro Mutis (La saga di Maqroll il gabbiera) – De André (Smisurata preghiera).....	69

CAPITOLO II

2.1 V. Pappalettera (Tu passerai per il camino) - F. Guccini (Auschwitz - La canzone del bambino nel vento).....	73
2.2 Il Guccini della crisi e i crepuscolari. Gozzano (La più bella) – Guccini (L'isola non trovata).....	79
2.3 Altre e varie fonti letterarie.....	86
2.3.1 Bachtin (L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale) – Guccini (Opera buffa).....	89
2.3.2 Edmond Rostand (Cyrano de Bergerac) – Guccini (Cirano).....	96
2.3.3 Giacomo Leopardi (L'infinito – Canto notturno di un pastore errante dell'Asia) – Guccini (Stelle).....	102

CAPITOLO III

3.1 Francesco De Gregori (profilo).....	107
3.2 Alice.....	109
3.3 Rimmel.....	111
3.4 De Gregori – Eliot.....	113
3.5 Altre e varie fonti.....	116

3.5.1 Eugenio Montale (La storia) – Francesco De Gregori (La storia).....	117
--	-----

<u>CONCLUSIONI</u>	123
---------------------------------	-----

DISCOGRAFIA

Fabrizio De André.....	125
Francesco Guccini.....	132
Francesco De Gregori.....	137

<u>BIBLIOGRAFIA</u>	143
----------------------------------	-----

<u>APPENDICE</u>	145
-------------------------------	-----

<u>INDICE</u>	154
----------------------------	-----

