

LAUDATE HOMINEM. APPUNTI SU FABRIZIO DE ANDRÉ*

1 L'11 gennaio del 1999 moriva Fabrizio De André. Nei cinque anni trascorsi da quel giorno, il cantautore e la sua opera sono stati oggetto di numerose pubblicazioni, fin quasi a scoraggiare l'intento di riparlare di nuovo. Nell'avviarsi a farlo, infatti, si avverte tutto il rischio di ripetere, anche involontariamente, cose già dette, di scivolare nell'elegia o di fornire del cantautore un'immagine fin troppo organica e compiuta, quasi che la sua opera e la sua vita si fossero concluse solo dopo aver adempiuto un destino perfetto e non fossero state spezzate da una morte sostanzialmente improvvisa (i primi sintomi certi del cancro si manifestarono nell'estate del 1998). Se si pensa che il primo album, *Volume I* (1967), si apre con *Pregghiera in gennaio* e l'ultimo, *Anime salve* (1996), si chiude con *Smisurata preghiera*, emerge bene quanto possa essere forte la tentazione di simili conclusioni; esse però, nell'inquadrare la produzione del cantautore in un percorso fin troppo ben orientato, rischierebbero di metterne in ombra la complessità e stenderebbero un velo sugli anni di attività artistica che precedono *Volume I*, nei quali si collocano fra le altre canzoni come *La ballata dell'eroe* (1961), *La guerra di Piero* o *La canzone di Marinella* (ambidue del 1964)¹.

Come giustamente è stato scritto, “la molla prima che fa scattare la straordinaria fantasia poetica di De André [...] è un'indignazione morale, una solidarietà anche personale, con gli ultimi, con le minoranze”². Le sue canzoni insistono su chi paga per decisioni prese da altri, non si adegua o non riesce ad adeguarsi al sistema di norme in vigore e ne viene escluso o sopraffatto. Vediamo alcuni esempi tratti dall'arco della sua intera carriera. Il soldato mandato in guerra non ritorna se non da “eroe alla memoria” (*La ballata dell'eroe*, 1961), Geordie, che “non ha vent'anni ancora”, sconta con la forca l'infrazione delle leggi sul bracconaggio (*Geordie*, 1966), “Bocca di rosa” paga con una sorta d'esilio l'estraneità al moralismo di paese (*Bocca di rosa*, 1967), i nativi americani vengono sterminati dal generale “occhi turchini e giacca uguale” (*Fiume Sand Creek*, 1981), Fernandino-Prinçesa, donna nata col corpo di uomo, è costretta a fuggire dalla famiglia e battere il marciapiede fino a vivere come amante d'un avvocato (*Prinçesa*, 1996)³. Dunque, gli uomini e le donne su cui si concentra De André hanno subito e subiscono la forza di un potere (istituzionale, morale, di consuetudini e prassi) che passa sopra le loro vite e che non ammette deroghe. Ma in quest'ottica De André si muove con libertà: quegli stessi uomini e donne possono farsi artefici a propria volta di episodi di violenza e sopraffazione (ad esempio, *Delitto di paese*, 1965, ripreso da *L'assassinat* di Brassens) e talora sono essi stessi, pur “vittime di questo mondo” (*La città vecchia*, 1965), corresponsabili delle proprie sofferenze. Si pensi ad alcuni personaggi

di *Non al denaro non all'amore né al cielo* (1971): ad esempio al nano, che si costringe a studiare legge per poter amministrare, dall'alto del proprio potere, condanne a morte e avere interlocutori che finalmente lo guardano con timore e riverenza (*Un giudice*).

Insomma, se per un verso una matrice costante percorre l'opera di De André, essa è poi tradotta in parole, situazioni e personaggi ogni volta nuovi, sempre carichi di attualità e suscettibili di ulteriori sviluppi. Il perché di questo lo possiamo capire dalle parole dello stesso cantautore: “ebbi ben presto abbastanza chiaro che il mio lavoro doveva camminare su due binari: l'ansia per una giustizia sociale che ancora non esiste, e l'illusione di poter partecipare, in qualche modo, a un cambiamento del mondo. La seconda si è sbriciolata ben presto, la prima rimane”⁴.

2. Così come i protagonisti delle canzoni, anche le musiche di De André cambiano col passare del tempo, nelle forme nei toni negli arrangiamenti, e non sono impermeabili a quanto da un punto di vista musicale accade attorno a loro. Per fare una rapidissima carrellata tra alcuni dei più noti successi: il De André de *La ballata dell'eroe* (1961) presenta echi da Tenco, che di quella canzone fu poi interprete, e Modugno; canzoni come *La guerra di Piero* (1964) o *Geordie*, così come molte altre degli anni '60, mostrano l'aderenza alle tendenze del *folk revival*, in voga in quel periodo; *Storia di un impiegato* (1973) palesa un'influenza rock; la produzione successiva mostra il segno di De Gregori prima e Bubola poi; *Creuza de mä* (1984), frutto della collaborazione con Mauro Pagani, si cala nelle ricerche su una sonorità “mediterranea” e fornisce in quest'ambito un contributo determinante; *Anime salve*, negli anni '90, nasce dal sodalizio con Ivano Fossati. Raffrontandone la produzione a quella di alcuni colleghi più ancorati ad alcuni tratti immediatamente riconoscibili si potrebbe a questo punto sospettare il cantautore di camaleontismo. Ma sarebbe sbagliato, e gravemente: se per un verso De André è stato estremamente ricettivo rispetto al panorama circostante, per un altro ha selezionato e filtrato quelle stesse suggestioni secondo la propria sensibilità⁵ ed è anzi da ritenere uno degli artefici dei cambiamenti, nello stile e nei gusti, che si sono susseguiti in quattro decenni cruciali per la storia della canzone⁶.

Stimolato dunque dall'“ansia di una giustizia sociale” e trovandosi di fronte agli interrogativi che gli pone il suo tempo, De André si muove con un comportamento complesso, nel quale le esigenze determinate dall'essere “artista-produttore di merci per il consumo di massa”⁷, musicista comunque coinvolto in un sistema di produzione e diffusione che non può prescindere dal mercato e dai grandi numeri che il mercato della canzone comporta, vengono coniugate con la spinta a non fornire una risposta né musicalmente prevedibile né banalmente politica o commerciale; per questo, se le sue

canzoni ruotano attorno ad un nucleo tematico costante, la sua persona e la sua opera si sottraggono a qualunque schematizzazione. Anzi, deludono inesorabilmente chi pensa di poterlo con chiarezza ingabbiare⁸.

3. Proprio l'atteggiamento sfuggente che ho cercato di tratteggiare, sintetizzabile forse – per riprendere un passaggio di *Smisurata preghiera* – come tipico di “chi viaggia in direzione ostinata e contraria / col suo marchio speciale di speciale disperazione”, costituisce uno dei motivi che rendono a tuttoggi attuali le canzoni del musicista, anche quando molto remote nel tempo.

Prendiamo una delle canzoni più celebri: *La guerra di Piero*. Nel 1964, quando fu incisa, non s'impose immediatamente. Diventò un successo negli anni successivi, con la diffusione in Italia del movimento pacifista e della canzone di protesta, di Joan Baez e Bob Dylan; ma da allora, grazie anche all'estrema essenzialità melodica ed armonica che ne facilita la memorizzazione e la trasmissione, non cessa d'interrogare sul dramma della guerra visto anche come il dramma di chi, sul terreno di guerra, capisce d'aver davanti “un uomo [...] che aveva il tuo stesso identico umore / ma la divisa d'un altro colore”, non spara per non “vedere gli occhi d'un uomo che muore” e finisce ucciso perché “quello si volta, ti vede, ha paura”. Sull'altro lato del disco, un 45 giri, c'era di nuovo *La ballata dell'eroe*, già apparso nel 1961 e dal punto di vista musicale forse più convenzionale per quanto emozionante (si pensi all'assolo d'armonica iniziale); negli anni del *boom*, secondo una tendenza che si stava comunque avviando nel mondo della canzone, De André tornava ancora sul soldato morto in guerra per commentare con amarezza: “ora che è morto la Patria si gloria / d'un altro eroe alla memoria”⁹. Quell'affermazione non sembra invecchiata.

La guerra di Piero e *La ballata dell'eroe* sono significative, oltreché per la tematica e la posizione antimilitarista, per la specifica prospettiva in cui queste vengono affrontate. Si parla di guerra e di morti sul campo di battaglia, ma lo sguardo cade altrove, sulle emozioni e sull'intimità, con esiti sconcertanti. *La ballata dell'eroe* si chiude con la compagna del soldato, che accanto a sé, nel letto, si ritrova “la gloria / d'una medaglia alla memoria”; nella *Guerra di Piero*, un combattimento fra due uomini di eserciti avversi si trasforma in una relazione di sguardi e sensazioni, dove la molla che porta a sparare è l'umana paura. Della guerra, del potere che l'ha voluta e ha mandato gli uomini a combattersi, si mostrano gli effetti, perlopiù inosservati, sulla sfera più profonda dell'essere umano, quella della vita privata, degli istinti, dei sentimenti, delle emozioni¹⁰.

L'uomo, dunque, risulta al centro delle canzoni di De André.

Nel 1970, in piena contestazione, De André s'ispira ai Vangeli apocrifi e incide *La buona novella*. Come egli stesso ricorda, parlare di Gesù in quel

momento si prestò a più d'un fraintendimento: "compagni, amici, coetanei, considerarono quel disco anacronistico. Non avevano capito che *La buona novella* voleva essere un'allegoria che si precisava nel paragone tra le istanze migliori e più sensate della rivolta del '68 e le istanze [...] che, 1969 anni prima, un signore aveva fatto contro gli abusi del potere, contro i soprusi, in nome di un egualitarismo e di una fratellanza universale. Si chiamava Gesù di Nazareth e secondo me è stato ed è rimasto il più grande rivoluzionario di tutti i tempi"¹¹. Il messaggio che De André aveva tratto dall'esperienza di quel signore si traduce nel percorso che va dalla terribile *Infanzia di Maria* al *Testamento di Tito*, in cui dopo aver confutato ad uno ad uno i comandamenti e averne mostrata la funzionalità al mantenimento del potere si giunge tuttavia ad una singolare conclusione: "io, nel vedere quest'uomo che muore, / madre, io provo dolore. / Nella pietà che non cede al rancore, / madre, ho imparato l'amore" (*Il testamento di Tito*). *Laudate hominem*, con cui l'album si chiude correggendo il *Laudate dominum* con cui si apre, è la risposta che De André si sente di dare ai primi anni '70¹².

Non credo sia un caso che De André sia ritornato su quell'album nella sua ultima *tournee* e abbia mostrato verso di esso una certa predilezione. Se il carattere allegorico non fu colto allora con chiarezza, esso è quanto oggi contribuisce a rendere quel lavoro attuale. Rispetto alle attese e al clima politico, De André non si limitava ad una scelta controcorrente, ma cercava di andare dritto al nocciolo del problema per fornire un contributo costruttivo, che fosse al contempo presa di posizione a favore delle istanze della protesta ed invito a non farsi travolgere da essa, a mantenerne chiara la finalità¹³.

Se il suo messaggio, in quell'occasione come in altre successive, non venne subito capito, dunque, forse fu perché esso, così incardinato nel proprio tempo, non era prevedibile e schematicamente inquadrabile. Era il messaggio di un "solitario osservatore del mondo" come di De André scrive Luigi Pestalozza, di un cantautore la cui opera si fonda "sul versante di una responsabilità civile che la fa stare dentro di esso, dentro il conflitto, non a sostegno di una parte politica, di un movimento di lotta, ma a sostegno della ragione critica, lucida e chiarificatrice, che le fa condividere la parte giusta. Che insegna a trovarla"¹⁴.

PAOLO SOMIGLI

Università di Bologna

NOTE

* Questo articolo è apparso in una prima stesura sulla rivista *Il Cubo. Contenitore di informazioni universitarie* dell'Università di Bologna (XVI, 1, gennaio 2004) in

occasione del quinto anniversario della morte di De André e viene presentato qui con alcuni ritocchi. L'autore coordina al DAMS dell'Università di Bologna un seminario sulla canzone in Italia sorto nell'a.a. 2000-2001 per iniziativa della prof. Giuseppina La Face Bianconi nell'ambito del corso di Storia della musica e realizzato in collaborazione con l'associazione culturale «Il Saggiatore musicale».

¹ Si tenga presente, inoltre, che nel 1966 viene edita la raccolta *Tutto Fabrizio De André*, nella quale confluiscono canzoni del periodo 1961-1966 e che nel 1997 De André pubblica una nuova antologia dal titolo *Mi innamoravo di tutto*.

² P. Jachia, *La canzone d'autore italiana 1958-1997*, Milano: Feltrinelli, 1998, p. 91.

³ Per i testi mi attengo all'edizione in F. De André, *Come un'anomalia*, a c. di R. Cotroneo, Torino: Einaudi, 1999.

⁴ Così De André in C. G. Romana, *Amico fragile*, Milano: Sperling & Kupfer, 1991; nuova ed., 2000, p. 44.

⁵ Per una disamina delle varie fasi di De André si vedano F. Fabbri, *Il cantautore con due voci*, in *Fabrizio De André. Accordi eretici*, a c. di R. Giuffrida e B. Bigoni, Milano: EuresisEdizioni, 1997, pp. 155-67 e *Id.*, *Il suonatore Faber*, in *Belin, sei sicuro? Storia e canzoni di Fabrizio De André*, a c. di R. Bertonecelli, Firenze: Giunti, 2003, pp. 9-39: 20-35.

⁶ L'emergere stesso di De André, nei primi anni '60, contribuisce all'affermarsi della canzone d'autore italiana, la cui data simbolica d'avvio è còlta nel 1958, l'anno di *Nel blue, dipinto di blu* di Domenico Modugno (su quest'ultimo aspetto si veda, a es., P. Jachia, *La canzone d'autore*, cit., p. 17).

⁷ R. Giuffrida e B. Bigoni, *Canzoni corsare*, in *Fabrizio De André. Accordi eretici*, cit., pp. 17-66: 21.

⁸ A riprova dell'imprendibilità di De André, si considerino anche i vari scandali suscitati, fra i suoi stessi *fans*, con alcune prese di posizione su temi d'attualità. Ad esempio, nel 1992 si celebravano le Colombiadi e De André, memore dello sterminio dei nativi americani, rifiutò di partecipare ad un concerto con Bob Dylan; al contempo, però, non volle neanche partecipare alle manifestazioni contro le Colombiadi. Qualche tempo dopo, poi, suscitò scalpore con le sue osservazioni a proposito del movimento leghista (in quel momento, vi scorse una realtà non distante dal Partito Sardo d'Azione per il quale aveva simpatizzato).

⁹ Sulla diffusione in Italia della canzone a tematica pacifista negli anni '60 e sull'immagine della guerra in tale tipologia canora si veda il recente S. Pivato, *La storia leggera. L'uso pubblico della storia nella canzone italiana*, Bologna: il Mulino, 2002.

¹⁰ Da questo punto di vista, conviene tornare sull'immagine della *Ballata dell'eroe*: l'immagine del letto coniugale occupato per metà da una medaglia ha potenti implicazioni di morte ed investe sotto più aspetti l'intimità dell'uomo e della coppia: sottolinea, quali effetti della guerra, la solitudine della donna, la fine della storia d'amore e, allusivamente, l'impossibilità che da quella storia possa generarsi in futuro una nuova vita.

¹¹ Così De André in L. Viva, *Non per un dio ma nemmeno per gioco. Vita di Fabrizio De André*, Milano: Feltrinelli, 2000, p. 149.

¹² In quel periodo, come già con le canzoni antimilitariste, De André non è comunque isolato nel riandare secondo una prospettiva inconsueta all'esperienza di Gesù; si considerino, per fare solo un paio di esempi, *La passione secondo Matteo* di Pier

Paolo Pasolini (1964) e *Jesus Christ Superstar* di Andrew Lloyd Webber e Tim Rice (1970).

¹³ Tre anni dopo *La buona novella* De André incise *Storia di un impiegato*. L'album si caratterizza per una forte accentuazione del messaggio politico: i toni sono accesi, il coinvolgimento politico è manifesto. Esso è attualmente al centro di una riscoperta e di una rivalutazione, ma il cantautore lo ricordava così: "io volevo fare un discorso umano, loro [Dané e Bentivoglio] tendevano a dare delle indicazioni sul modo di comportarsi. Ci sono così tanti punti discordanti, ne è venuto fuori un mezzo pasticcio" (in L. Viva, *Non per un dio*, cit., p. 156).

¹⁴ L. Pestalozza, *La canzone dell'altro mondo*, in Fabrizio De André. *Accordi eretici*, cit., pp. 169-180: 178.
