

# Musica pop e testi in Italia dal 1960 a oggi

a cura di  
Andrea Ciccarelli, Mary Migliozi  
e Marianna Orsi

LONGO EDITORE RAVENNA

Participation in CLOCKSS and PORTICO Ensures Perpetual Access to Longo Editore content



ISBN 978-88-8063-787-5

© Copyright 2015 A. Longo Editore snc

Via P. Costa, 33 – 48121 Ravenna

Tel. 0544.217026 – Fax 0544.217554

e-mail: [longo@longo-editore.it](mailto:longo@longo-editore.it)

[www.longo-editore.it](http://www.longo-editore.it)

All rights reserved

Printed in Italy

ANDREA CANNAS

IL FUNERALE DI UTOPIA COME SEGNO DELL'APOCALISSE.  
*LA DOMENICA DELLE SALME* DI FABRIZIO DE ANDRÉ

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

Italo Calvino, *Le città invisibili*

Se nella liturgia cristiana la *domenica delle palme* precede e annuncia eventi i quali dovrebbero mutare il corso della storia dell’uomo, fino alla rinascita che è *palingenesi*, il ribaltamento che viene proposto dal cantautore genovese Fabrizio De André,<sup>1</sup> nella più ‘politica’ delle canzoni comprese nell’album *Le nuvole* (1990), definisce paradossalmente una caduta: la morte civile dell’individuo, e insieme di un’intera comunità, non conosce il lieto fine della resurrezione, dal momento che la verticalità ascensionale si converte in moto repentino verso lo sprofondo della Storia.

E tuttavia, al di là dell’immagine desolante del “cadavere di Utopia” (v. 85), *La domenica delle salme* non è una canzone che contempra la crisi del ‘blocco comunista’ e la caduta del muro di Berlino (“la scimmia del quarto Reich / ballava la polka sopra il muro,” vv. 21-22) come se costituissero di fatto l’epilogo d’ogni anelito rivoluzionario. D’altra parte, dal punto di vista di un autore il quale non ha mai dissimulato una passione sentimentale e filosofica per la “signora libertà, signorina anarchia”,<sup>2</sup> è difficile credere che il travaglio di un regime potesse coincidere con l’estinzione dei canoni libertari o con il rigetto di un programma fondato su principi d’uguaglianza. Utopia non era affatto morta, e meno che mai come diretta conseguenza dello sfaldarsi della cortina di ferro che tagliava in due l’Europa, e di cui Berlino era la più triste sineddoche. Intervistato da Vincenzo Mollica in quegli stessi anni (1989), il cantautore in effetti dichiarava che “un uomo senza utopia, senza sogno, senza ideali, vale a dire senza passioni, senza slanci, beh... sarebbe un mo-

<sup>1</sup> Secondo una prassi consolidata per l’autore, che predilige i lavori stesi a due mani – e come accade per quasi tutte le altre canzoni dell’album *Le nuvole – La domenica delle salme* è scritta con la collaborazione di Mauro Pagani.

<sup>2</sup> Dai versi della canzone *Se ti tagliassero a pezzetti*, album *Fabrizio De André* del 1981 (meglio conosciuto come *L’indiano*, dall’immagine di copertina), realizzato con Massimo Bubola. Ufficialmente, e cioè nella versione registrata in studio, i versi prevedevano l’accoppiata “signora libertà, signorina fantasia”, ma in concerto De André dava spazio alla variante più marcatamente politica, come omaggio a quello che per lui costituiva l’ideale e insieme il traguardo più auspicabile per l’assetto futuro della società degli uomini.

struoso animale fatto semplicemente d'istinto e di raziocinio, una specie di cinghiale laureato in matematica pura".<sup>3</sup> Una piccola digressione che può essere funzionale alla nostra lettura. Mescolanza di umano e bestiale, la figura del "cinghiale laureato in matematica pura", mosso dall'istinto cieco coniugato a uno sterile raziocinio, pare quasi alludere a uno degli aforismi di Filippo Ottonieri, nelle *Operette morali* di Giacomo Leopardi: "Di uno sciocco il quale presumeva saper molto bene raziocinare, e ne' suoi discorsi, a ogni due parole, ricordava la logica; disse: questi è propriamente l'uomo definito alla greca; cioè un animale logico".

Anche qualora non si trattasse di un consapevole dialogo intertestuale,<sup>4</sup> sembra comunque delinearci una prospettiva – rispetto alla quale possiamo considerare Leopardi come un consolidato modello concettuale – che considera con sospetto un approccio alla conoscenza di tipo analitico, inteso come astratta scomposizione delle parti di cui si compone il reale. La soluzione per cogliere la complessità dell'insieme non sta in una formula matematica che non conceda margini alla creatività e a modelli alternativi: la scienza, orfana di una originaria disposizione alla sintesi, in definitiva non è in grado di mettere in relazione l'uomo e l'universo in cui questi si affanna e, di conseguenza, di porsi il problema cruciale per ciascun individuo: quello della felicità – da conquistare possibilmente su questa terra<sup>5</sup>.

Ne *Le mille e una notte* Shahrazād si salva la vita perché racconta storie – ha fantasia – e sa condurre la narrazione senza che l'ascoltatore si renda conto del tempo che passa – ha la capacità di gestire lucidamente la propria creatività. Lo scrittore marocchino Tahar Ben Jelloun<sup>6</sup> aveva già chiarito che il rischio di 'perdere la testa' non riguardava solo la scaltra novellatrice, ma poteva mettere in allarme un intero paese, qualora esso non avesse posseduto una coscienza critica della propria condizione e un'immaginazione, svincolata dagli interessi particolari, che escogitasse le giuste contromisure per fronteggiare la crisi: "La letteratura è un baluardo contro la morte. Non solo la nostra, ma quella di tutta l'umanità" (Ben Jelloun XVI). Il "cinghiale laureato in matematica pura" di Fabrizio De André è anch'esso un monito: senza la "signorina fantasia", senza passione politica orientata a una finalità ultima, ovvero colmare la distanza fra realtà e ideale, l'uomo è destinato a operare passiva-

<sup>3</sup> Tg1 Sette del 1989. Per l'intervista e, in generale, per la genesi della canzone si veda il cofanetto con Dvd *Dentro Faber. Fabrizio De André: L'anarchia*, RCS quotidiani, Fondazione Fabrizio De André, Rai Trade, 2011: in quella che risulta essere una preziosissima testimonianza, è lo stesso co-autore Mauro Pagani a spiegare come De André avesse serbato per un paio d'anni l'abitudine di vergare, sulla terza di copertina di un'agenda telefonica, un lungo elenco di frasi come altrettanti frammenti di realtà: si trattava di documenti in tempo reale e immagini di un contesto attualissimo, le quali opportunamente 'rimontate' costituiranno poi la spina dorsale de *La domenica delle salme*; il testo della canzone, di fatto, prova a descrivere "l'avvenuto silenzioso terrificante colpo di stato che era successo in Italia, sotto i nostri occhi, senza che nessuno dicesse niente".

<sup>4</sup> L'opera di Giacomo Leopardi costituisce comunque una delle letture predilette dal cantautore, come ha messo in luce Floris (140-141).

<sup>5</sup> Da segnalare, ancora, la consonanza con un altro punto fermo della poetica leopardiana, ovvero la diffidenza nei confronti della 'società stretta', inevitabile fonte di contrasti che determinano odio e violenza fra gli uomini: in proposito De André ha manifestato ancor più esplicitamente, e in più di una circostanza, i propri timori non tanto in relazione ai singoli membri di una comunità quanto piuttosto a gruppi di individui organizzati attorno a maggioranze più o meno aggressive.

<sup>6</sup> Cfr. Ben Jelloun.

mente secondo i dettami dell'oligarchia al potere, che schiaccia il popolo, e le minoranze in particolare, incarnando tragicamente la logica del più forte. È a partire da tali motivazioni che, nel 'libretto' dell'album *Le nuvole*, campeggia la frase di Samuel Bellamy (*Pirata alle Antille nel XVIII secolo*) "... io sono un principe libero e ho altrettanta autorità di fare guerra al mondo intero quanto colui che ha cento navi in mare".

La premessa era indispensabile per comprendere come, nell'opera del cantautore sardo d'adozione, la poesia modelli il pensiero politico in forma di Utopia. *La domenica delle salme* è congegnata intorno al paradosso della morte dell'ideale, che non può certo coincidere con il fallimento di uno stato di cose contingente e storicamente determinato. De André insomma, all'indomani della caduta del muro di Berlino, non vuole affermare che è morta Utopia: è spinto invece a rendere evidente e quasi tangibile cosa ne sarebbe dell'uomo senza Utopia, senza quel motore metafisico che spinge l'uomo a desiderare di migliorare la propria condizione – "Potevo assumere un cannibale al giorno / per farmi insegnare la mia distanza dalle stelle".<sup>7</sup> Nel contesto di un lungo preambolo al nuovo millennio, in tutta Europa si fa concreta la possibilità che il fallimento delle ideologie scateni una caccia alle streghe contro gli ideali. Anche le socialdemocrazie guardano con sospetto a una mappa del mondo alternativa rispetto a quella predisposta dai modelli capitalistici. Intanto, nello scenario definito da *La domenica delle salme*, la 'società stretta', con la sua esasperata struttura gerarchica, ha di fatto esautorato la democrazia e si palesa come inferno realizzato sulla terra, in cui gli uomini si muovono come dannati.<sup>8</sup>

Per ovvie ragioni di spazio, occorre precisarlo, qui si cercherà di dare sostanza a un'operazione in un certo senso arbitraria, che consiste nell'estrapolare un singolo brano da un discorso più vasto, quello che De André allestisce nel *concept* album *Le nuvole*. A partire da *Tutti morimmo a stento* (1968), e per primo in Italia, il cantautore genovese ha consolidato la formula per cui le singole canzoni, all'ascolto del tutto autonome e perlopiù autoconclusive, vengono concepite come se fossero i tasselli di un mosaico: una volta accostati insieme, essi dovevano andare a comporre un disegno più complesso. Con una certa approssimazione, si potrebbe dire che la singola canzone sta al *concept* album come, in un ambito prettamente letterario, il singolo racconto sta a una silloge che sia organizzata attorno a un tema cogente o a un protagonista ricorrente. Oppure, e forse ancor meglio, come il singolo capitolo sta alla compagine di un romanzo.<sup>9</sup> Ad ogni modo, più che approfondire il livello psicolo-

<sup>7</sup> Così, in una sintesi lirica, l'autore si esprime nei versi di *Amico fragile* (in *Volume VIII*, 1975).

<sup>8</sup> L'autore ha più volte espresso come la principale tensione etica per l'individuo dovesse consistere innanzitutto in un progetto di felicità tra gli uomini e sulla terra. Ma cfr. l'intervista che De André rilascia a Lanza, pubblicata postuma col titolo "Gli anarchici i poeti e gli altri": "Volevamo esprimere il nostro disappunto nei confronti della democrazia che stava diventando sempre meno democrazia. Democrazia reale non lo è mai stata, ma almeno si poteva sperare che resistesse come democrazia formale e invece si sta scoprendo che è un'oligarchia. Lo sapevamo tutti, però nessuno si peritava di dirlo" (16-18).

<sup>9</sup> Restando nell'ambito specifico della canzone, il "frammento-canzone di De André è luogo di rottura e di ricomposizione, di *kaos* e di *kosmos*. E non solo perché la frequente scelta del *concept* risponde a una logica 'organico'-organizzativa dei singoli pezzi [...] Forse il canzoniere di De André potrebbe essere letto come una Bibbia cantata, *summa* di testi (*tà biblía*) in(ter)dipendenti [...] La canzone di De

gico delle figure principali, a De André interessa articolare una pluralità di voci e di punti di vista: fatto sta che *Le nuvole* – titolo d’ispirazione aristofanese e metafora, secondo l’autore, di tutti quegli istituti, artifici e imposizioni che impediscono alla comunità di godere della luce del sole – è l’opera che, in quello che un tempo veniva definito il lato A del disco, racconta gli abusi, i trionfi e il massacro sociale operato dal Potere; e invece nella seconda parte lascia spazio alle vittime di un’ autorità più o meno solidamente costituita. *La domenica delle salme* chiude appunto la prima sezione e ne costituisce una sintesi terrificante laddove mostra come il Potere, abbandonato ogni pudore, si possa manifestare in tutto il suo conformismo, e con arroganza, senza alcuna voce di dissenso.

Da un punto di vista musicale gli strumenti che danno corpo musicale al testo sono il violino e il kazoo rappresentanti, come scrive Mura:

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

In verità tutto il brano è organizzato drammaticamente sulla polarità alto-basso, e se l’intero album propone nelle sue due facce la contrapposizione fra chi governa e chi è sottomesso,<sup>10</sup> nella singola canzone la dicotomia è confermata dagli opposti registri linguistici che vengono costantemente sollecitati fino all’ esasperazione: nella stessa pagina convivono infatti l’ espressione triviale e l’ elegante citazione letteraria, in una miscela potenzialmente letale che di fatto erode il piano condiviso (o che dovrebbe essere condiviso, almeno in linea teorica, all’ interno di una stessa comunità) della comunicazione: conferma, sul versante espressivo, della catastrofe in atto.<sup>11</sup>

La prima parte del brano, se la leggessimo senza alcuna intenzione – ovvero trascurassimo i piani semantici più profondi, soffermandoci sul primo livello espressivo – narra con la *brevitas* tipica della forma canzone la vicenda di un derelitto, uno fra le inesauribili fila degli ‘ultimi’ nell’ordinamento sociale, ai quali è dedicata tanta parte dell’opera di De André:

Tentò la fuga in tram  
verso le sei del mattino

André è frammento non solo come parte di un tutto, ma in quanto codice genetico, palinsesto e microcosmo” (Alberione 92-93).

<sup>10</sup> Il popolo è, pasolinianamente, caratterizzato dall’uso dei dialetti (Mura 254) mentre in più di una circostanza lo stesso De André definiva l’idioma ufficiale come ‘lingua dell’Impero’.

<sup>11</sup> È inevitabile che nella forma canzone lingua e musica partecipino di uno stesso significato. Come scrisse Mario Luzi in una lettera allo chansonnier genovese, “La sua poesia, poiché la sua poesia c’è, si manifesta nei modi del canto e non in altro; la sua musica, poiché la sua musica c’è, si accende e si espande nei ritmi della sua canzone e non altrimenti. Per quanto il suo dono di affabulazione crei una certa magia, non sarebbe in grado di soggiogare l’uditorio senza il *foco* di quella concrezione e sintesi” (Giuffrida e Bigoni 13-14). Sulla questione della relazione fra poesia e canzone, non trattandosi dell’argomento precipuo del nostro contributo, si rimanda al volume *Poesia e canzone nell’Italia contemporanea. Il suono e l’inchiostro. Cantautori, saggisti, poeti a confronto* e all’intervento di Cortellessa “De André: il più grande poeta italiano del Novecento?”.

dalla bottiglia di orzata  
 dove galleggia Milano  
 non fu difficile seguirlo  
 il poeta della Baggina  
 la sua anima accesa  
 mandava luce di lampadina  
 gli incendiarono il letto  
 sulla strada di Trento  
 riuscì a salvarsi dalla sua barba  
 un pettirosso da combattimento.<sup>12</sup>

(vv. 1-12)

È forse la storia di un vecchio spirito ribelle che fugge cercando scampo da una prigionia per dimenticati – un ospizio – ma finisce per attirare l’attenzione di qualche teppista balordo che gli dà fuoco mentre dorme. Forse l’aguzzino l’ha scambiato per un barbone – di certo è la “luce di lampadina” a tradire il “poeta della Baggina”: nel comune grigiore ne rivela la difformità e il discanto. Una “storia sbagliata”,<sup>13</sup> come quelle che rendono ghiotte al pubblico le cronache nere, un po’ com’era nata, più che venticinque anni prima, *La canzone di Marinella*: a partire da un luttuoso trafiletto dedicato alla morte violenta di una prostituta. La Baggina è per i milanesi il nome del Pio Albergo Trivulzio, ricovero per anziani del capoluogo lombardo, il quale un paio d’anni dopo l’uscita del disco sarebbe tristemente salito alla ribalta dei resoconti giudiziari dalla Procura. Il cronotopo non è per nulla astratto o indefinito. Il punto di partenza è Milano, l’antica *capitale morale* decaduta al rango di *città tutta da bere*, secondo un’espressione che ne celebrava involontariamente l’effimero splendore, qui degradato cromaticamente al grigio riflesso di una “bottiglia d’orzata”.<sup>14</sup> Emblema di una condotta pubblica intessuta di arrivismi, arrampicate finanziarie e indifferenza alcolica, è lo scenario più congruo per rappresentare la frenetica decadenza di un intero paese e forse dello stesso concetto di comunità dei popoli d’Europa. Il riferimento temporale evoca invece quel collasso intellettuale, culturale e morale che l’autore coglie oltre l’abbacinante spettacolo di luminarie ed effetti speciali che furono gli anni Ottanta.<sup>15</sup> Se per Giorgio Gaber la libertà era in primo luogo *partecipazione* (come recita un verso della canzone *La libertà*, del 1972), il decennio che precede l’uscita de *Le nuvole* è vissuto da larghi strati della ‘società civile’ all’insegna di un clima di sopore se non di assoluto conformismo: l’origine della crisi con-

<sup>12</sup> Per la trascrizione dei versi, si fa qui riferimento al ‘libretto’ originale che accompagnò l’uscita del cd *Le nuvole* nel 1990. Eventuali discordanze rispetto al cantato sono sempre e in ogni caso risolte a favore della versione per l’orecchio.

<sup>13</sup> *Una storia sbagliata* (pubblicata per la prima volta nel 1980) è il titolo della canzone dedicata alla memoria di Pier Paolo Pasolini, scritta con Massimo Bubola.

<sup>14</sup> Il colore dell’orzata richiama ovviamente il luogo comune atmosferico della nebbia nel capoluogo lombardo: se le *nuvole* di per sé costituiscono metaforicamente un impedimento alla conquista della felicità pubblica, tanto più lo smog che tradizionalmente avvolge Milano diventa, nella finzione del testo, concreta manifestazione d’angoscia civile.

<sup>15</sup> Percezione che era – e verrà – confermata da una teoria di segnali inquietanti: per esempio, lo scandalo di ‘Mani pulite’ e la successiva deflagrazione dei partiti tradizionali partirà proprio dalla Baggina.

siste, al di là delle macerie del reaganismo e del socialismo reale, nella dissoluzione di un orizzonte socialmente condivisibile o, più semplicemente, nell'incapacità di sostituire le vecchie ideologie naufraganti con nuove spinte progettuali, per cui la più feroce delle contestazioni politiche – la lotta armata che aveva imperversato negli anni Settanta – viene rimpiazzata dall'autoreferenzialità delle prese di posizione, dal disimpegno e, appunto, dalla *non partecipazione*.

E tuttavia, dalla “barba” del poeta si salva un “pettirosso da combattimento”, figura che è stata variamente commentata. Di nuovo, tutto si gioca nell'opposizione alto/basso: ciò che verrà descritto da ora in avanti coincide forse col punto di vista dell'agguerrito volatile, il quale può contemplare dall'alto, da una prospettiva dunque di non condivisione, e allo stesso tempo di denuncia, la violenza che si consuma sulla terra – e questo pare essere il ruolo e la responsabilità che specificamente spettano all'intellettuale, il quale per De André non deve mai allinearsi al pensiero dominante: il pettirosso sarebbe allora il simbolo della poesia.

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

La prima serie di immagini innesca subito un cortocircuito storico – dalla piramide di Cheope al quarto Reich – il cui punto dirimente è costituito dal muro di Berlino, e specificamente dal fatidico anno 1989. La compresenza di svariati piani temporali potrebbe anche alludere a un orizzonte degli eventi già ultramondano, e dunque allo scoccare dell'apocalisse: ad ogni modo la sincronia di avvenimenti cruenti e storicamente disparati spiega quasi didascalicamente che la logica della sopraffazione è quella su cui, in ogni stagione, si è incardinata l'epopea dell'uomo. Nella città distopica i polacchi continuano a lavare i vetri delle automobili (“lanciate verso il mare” delle vacanze estive), “troie di regime” in quanto l'industria automobilistica, vetrina del capitalismo, è sempre stata abbondantemente foraggiata dallo Stato. Gli imprenditori dell'Europa dell'ovest si prospettano lauti guadagni, anzi approfittano subito (“mettevano pancia verso est”) dell'estensione del libero mercato che subentra ai vecchi regimi dell'est; l'ideologia nazista vive una seconda giovinezza e fa bella mostra di sé, anche se non è sorretta da alcuna filosofia che contempli la felicità dell'uomo (“la scimmia del quarto Reich”). La tomba di Cheope è per De André, oltreché monumento all'inutilità, espressione concreta di un corpo sociale organizzato appunto in modo piramidale, il quale prevede la sottomissione di un intero popolo a vantaggio della celebrazione del capo: per questo i “comunisti” continuano a trascinare “masso per masso” come fossero gli schiavi di un'era remota. Il caos della Storia, inteso come strazio di ogni principio armonico su cui dovrebbe reggersi un organismo nelle sue varie compagini, e in definitiva come violenza perpetuata a vantaggio di pochi, non viene affatto riequilibrato dall'affiorare di una prospettiva di riscatto. L'apocalisse, se di apocalisse si può parlare, è una tragica rivelazione – il giorno del Giudizio in effetti perpetua estenuantemente l'ingiustizia terrena, e un caustico contrappasso assegna agli spiriti, i quali erano già stati tormentati fino ad allora, una pena corrispondente per analogia alla loro condizione storica: continuano a vivere l'inferno senza soluzione di continuità.

I Polacchi non morirono subito  
 e inginocchiati agli ultimi semafori  
 rifacevano il trucco alle troie di regime  
 lanciate verso il mare  
 i trafficanti di saponette  
 mettevano pancia verso est  
 chi si convertiva nel novanta  
 ne era dispensato nel novantuno  
 la scimmia del quarto Reich  
 ballava la polka sopra il muro  
 e mentre si arrampicava  
 le abbiamo visto tutti il culo  
 la piramide di Cheope  
 volle essere ricostruita in quel giorno di festa  
 masso per masso  
 schiavo per schiavo  
 comunista per comunista.

(vv. 13-29)

A questo punto s'innesca la prima versione del ritornello, che illustra la natura di un 'golpe' silenzioso. Esso alligna e tutto pervade a causa di una complicità diffusa – sorta di aggiornata forma d'accidia – la quale si traduce in una mancata assunzione di responsabilità politica ("le regine del 'tua culpa'"): la contestazione dell'ordine vigente è assimilabile al chiacchiericcio da sala d'attesa di un parrucchiere. Non c'è neppure bisogno del frastuono dei carri armati ("non si udirono fucilate") riesce meglio e agisce ancor più in profondità l'indottrinamento televisivo o, in generale, la massificazione omologante della cultura in forma di spettacolo allestito dal regime, che funziona come un "gas esilarante":

La domenica delle salme  
 non si udirono fucilate  
 il gas esilarante  
 presidiava le strade  
 la domenica delle salme  
 si portò via tutti i pensieri  
 e le regine del 'tua culpa'  
 affollarono i parrucchieri.

(vv. 30-37)

La teoria di personaggi della strofa successiva fa perno sulla dicotomia fra i *carbonai* e i rappresentanti – in ogni tempo, anzi direi emblemi universali – del potere dispotico. Tra i primi viene espressamente menzionato Renato Curcio<sup>16</sup> – ma in generale vengono contemplati coloro i quali manifestano un pensiero che va "in direzione ostinata e contraria".<sup>17</sup> I carbonai non si genuflettono dinanzi all'autorità e

<sup>16</sup> Al quale viene amputata una gamba come al carbonaro Pietro Maroncelli, nello *Spielberg* compagno di prigionia di Silvio Pellico.

<sup>17</sup> Per dirla con le parole della canzone – *Smisurata preghiera* – che chiude l'ultimo album di De

vogliono scrutare oltre il solito branco di *nuvole* di cui è pastore il “ministro dei temporali”, il quale dal canto suo evidentemente dispiega disgrazie. E pioggia: difatti vuole che la “città civile” (ancora la *Milano da bere?*) sia linda per l’ora dell’aperitivo (“non ci siano spargimenti di sangue / o di detersivo”). Il ‘portavoce’ dell’esecutivo viene colto in un triviale gesto scaramantico, teso a scansare la democrazia come fosse una sventura, che basterebbe da solo a designarlo come il più qualificato esponente di una pratica di governo oscurantista.

È forse questa la porzione di testo più ricca di riferimenti letterari, eterogenei ma politicamente ‘orientati’: dalla satira di Giuseppe Giusti, *Sant’Ambrogio*, nella quale il poeta risorgimentale tuonava contro l’oppressione degli austriaci (“baffi di sego”<sup>18</sup>), al poeta brasiliano Oswald De Andrade, il quale negli anni Venti promulgò un dissacrante programma politico, nonché ambizioso progetto culturale, all’insegna dell’*Antropofagia*, ripromettendosi di cucinare il vecchio *establishment* sudamericano. Contro l’insidia dell’avanzata fascista, dalle pagine del giornale *O homem livre*, l’“illustre cugino” invitò ogni proletario a custodire un “cannone nel cortile”:

Nell’assolata galera patria  
 il secondo secondino  
 disse a ‘Baffi di Seگو’ che era il primo  
 – si può fare domani sul far del mattino –  
 e furono inviati messi  
 fanti cavalli cani ed un somaro  
 ad annunciare l’amputazione della gamba  
 di Renato Curcio  
 il carbonaro  
 il ministro dei temporali  
 in un tripudio di tromboni  
 auspicava democrazia  
 con la tovaglia sulle mani e le mani sui coglioni  
 – voglio vivere in una città  
 dove all’ora dell’aperitivo  
 non ci siano spargimenti di sangue  
 o di detersivo –  
 a tarda sera io e il mio illustre cugino De Andrade  
 eravamo gli ultimi cittadini liberi  
 di questa famosa città civile  
 perché avevamo un cannone nel cortile.

(vv. 38–58)

Nel successivo ritornello, una nuova suggestione letteraria potenzia il senso dell’ipertesto. De André richiama allusivamente il *Trionfo di Bacco e Arianna*, ma il si-

André, *Anime salve* del 1996, in gran parte scritto a due mani con Ivano Fossati.

<sup>18</sup> “Sentiva un’afa, un alito di lezzo; scusi, Eccellenza, mi parean di sego, in quella bella casa del Signore, fin le candele dell’altar maggiore”: con il sego i soldati occupanti, già iperdeterminati da Giusti per i loro *baffi di capecchio* (stoppa), si ungevano appunto i mustacchi. Il fetore del grasso animale non aveva nulla a che spartire con le sacre fragranze della “casa del Signore”, e dunque li denunciava come estranei.

gnificato dei versi di Lorenzo de' Medici – “di doman non c'è certezza” – viene stravolto dai campioni di un edonismo da laboratorio di chirurgia estetica, espressione di un angusto conservatorismo che ambisce ad arrestare il tempo. La fonte fiorentina era un canto carnascialesco, maschere grottesche e inumane sono quelle che adesso seguono (o sorvegliano?) il “feretro del defunto ideale”: principale referente della contro-filosofia, il cui motto è “non vogliamo più invecchiare”, anima il corteo una ormai decrepita classe dirigente (le *salme* appunto) che alle nuove generazioni non vuole con-cedere alcuno spazio d'iniziativa<sup>19</sup> – dunque, di nuovo, la rimozione del futuro.

La domenica delle salme  
nessuno si fece male  
tutti a seguire il feretro  
del defunto ideale  
la domenica delle salme  
si sentiva cantare  
– quant'è bella giovinezza  
non vogliamo più invecchiare –

(vv. 59-66)

Compiutosi il “silenzioso terrificante colpo di stato”,<sup>20</sup> l'ultima strofa, prima della chiusa, è interamente dedicata alla memoria di quegli artisti – anch'essi *salme*, morti almeno per quanto concerne le attività del pensiero – che pure sapevano parlare al popolo (nell'ambito specifico della musica popolare, i “collegli cantautori eletta schiera”<sup>21</sup>) e avrebbero dunque dovuto denunciare e opporsi alla deriva autoritaria. Il pubblico oceanico dei concerti si è dissipato: i pochi “viandanti” che tra le *nuvole* ricercavano ancora la luce del sole, forse perseguitati come i cristiani delle origini,<sup>22</sup> si rifugiano “nelle catacombe” illuminate dalle tv.

Al di là di alcune figure o categorie specifiche, che pure non sarebbe difficile riconoscere, il j'accuse investe con manifesta veemenza, e in assoluto, il ruolo dell'intellettuale, che viene definito da De André ancora una volta in quanto voce

<sup>19</sup> Ma s'intende che la “giovinezza” non è tanto un mero dato anagrafico, quanto una risorsa mentale. Al di là dell'esplicito richiamo al Magnifico, riaffiorano alla mente le parole di Sagredo, nella *Giornata prima del Dialogo sopra i due massimi sistemi* di Galileo Galilei. Queste vengono proferite con l'intento di demolire uno dei capisaldi del pensiero peripatetico e controriformistico, il quale nel Seicento dominava, sì, e tuttavia non incontrastato: “Questi che esaltano tanto l'incorrutibilità [delle sfere celesti], l'inalterabilità etc., credo che si riduchino a dir queste cose per il desiderio grande di campare assai e per il terrore che hanno della morte; e non considerano che quando gli uomini fossero immortali, a loro non toccava a venire al mondo. Questi meriterebbero d'incontrarsi in un capo di Medusa, che gli tramutasse in istatue di diaspro o di diamante, per diventar più perfetti che non sono” (63-64).

<sup>20</sup> Cfr. nota 3.

<sup>21</sup> Per citare, credo non a sproposito, un verso dell'*Avvelenata* (1976) di Francesco Guccini.

<sup>22</sup> Quel titolo che pareva un calembour, col riferimento alla *domenica delle palme*, si sviluppa invece in una robusta e coerente parabola apocalittica, come ha opportunamente rilevato Alberione: “Il giorno dell'ingresso (trionfale quanto effimero) di Cristo nella capitale diventa il giorno del trionfo dell'effimero e del capitale, dove i poveri cristi vengono inseguiti, braccati o sfruttati” (116).

autonoma rispetto alle strutture compromesse con il potere (“voi avevate voci potenti / adatte per il vaffanculo”). Oramai invece, tra le macerie, pullulano i servili trasformisti prezzolati dal sistema, con tutte le contraddizioni del caso (“voi che avete cantato per i longobardi e per i centralisti”):

Gli ultimi viandanti  
 si ritirarono nelle catacombe  
 accesero la televisione e ci guardarono cantare  
 per una mezz’oretta  
 poi ci mandarono a cagare  
 voi che avete cantato sui trampoli e in ginocchio  
 coi pianoforti a tracolla vestiti da Pinocchio  
 voi che avete cantato per i longobardi e per i centralisti  
 per l’Amazzonia e per la pecunia  
 nei palastilisti  
 e dai padri Maristi  
 voi avevate voci potenti  
 lingue allenate a battere il tamburo  
 voi avevate voci potenti  
 adatte per il vaffanculo –

(vv. 67-81)

L’esito della morte di Utopia è insomma una “pace terrificante” che concilia gli uomini nell’immobile quiete di un incubo postumo, mentre il frinire delle cicale accompagna e dà sostanza all’epilogo:<sup>23</sup> l’ultimo flebile vagito (“vibrante protesta”) dell’Italia unita (“da Palermo ad Aosta”).

Se già Umberto Eco<sup>24</sup> tracciava un solco profondo fra la canzone gastronomica e quella colta, poiché quest’ultima affronta problematiche le quali sono avvertite da una coscienza storica e dunque assume una funzione e ci restituisce una dimensione propriamente civile, tra gli esponenti del gruppo cospicuo dei cantautori<sup>25</sup> Jean Guichard ha riservato a De André il ruolo di ‘filosofo popolare’: l’autore de *Le nuvole* è stato tra i pochi ad aver proposto “una filosofia così ampia e coerente” da spingere la critica a definire il complesso della sua opera come se si trattasse di un “canzoniere” (“Amore, guerra e morte” 19).<sup>26</sup>

<sup>23</sup> Se il kazoo, ancora a livello di accompagnamento strumentale, era già voce umana deformata e degradata, il canto delle cicale rappresenta l’ultimo stadio della metamorfosi uomo-animale e rende concreto, su un piano chiaramente parodico, quello che nella concezione degli antichi costituiva l’infimo livello etico: la *matta bestialità*.

<sup>24</sup> Cfr. Eco, Umberto, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*. Si veda in particolare la parte dedicata a “La canzone di consumo”.

<sup>25</sup> Preceduti dall’esperienza di ‘Cantacronache’, cui collaborarono scrittori di primo piano come Italo Calvino, Gianni Rodari e Franco Fortini: cfr. Straniero e Carlo Rovello.

<sup>26</sup> In materia di canzone civile, lo stesso Guichard aveva precedentemente chiarito le potenzialità espresse da un’intera ‘scuola’ di cantautori italiani: la “chanson est sans doute la plus ‘politique’ des formes artistiques, celle qui traduit le mieux les rapports de pouvoir économiques et politiques, les inégalités sociales”, ed è la forma di elaborazione artistica in cui la “tentation ‘politique’ se conjugue toujours en fin de compte avec la tentation ‘poétique’” (*La chanson dans la culture italienne* 14-15).

Una delle pagine più feroci, e al contempo profetiche, del *volume* deandreiiano è costituita da *La domenica delle salme*, lanciaante *de profundis* rivolto non solo a un paese ma a un intero sistema di valori nel quale si identifica buona parte della cultura occidentale. La morte del vecchio poeta della Baggina seguita dal volo del pettirosso da combattimento, e poi in rapida sequenza la “scimmia del quarto Reich”, “baffi di sego”, il “ministro dei temporalì” insieme agli altri personaggi del corteo funebre svelano, lasciandoci attoniti, l’illusione prospettica che deriva dal concepire la Storia come progresso: laddove, invece, le ricadute e la riproposizione degli obbrobri di una stagione appena trascorsa, e troppo superficialmente accantonata, possono addirittura determinare l’estinzione del genere umano, o perlomeno del ‘civile consorzio’, di cui il cadavere di Utopia è, in ultima istanza, prefigurazione. Nel lamento/invettiva per le sorti della “Povera patria”,<sup>27</sup> De Andrè risulta straordinariamente attuale proprio mentre si riallaccia e forse proprio perché si confronta consapevolmente con una consolidata tradizione poetica.

Per citare quello che è forse il più significativo precedente, alla maniera di Dante – e cioè allestendo una prospettiva che contempli, in una forma *shintetica*, il singolo individuo e insieme la rete di rapporti che lo stringe e sovente lo mette in conflitto con gli altri uomini e con il mondo – il cantautore genovese ricollega la tragedia del “bel paese” a un disegno e a una condizione più vasta, che tuttavia nel nostro caso, una volta interdetta la strada che conduce all’ideale, trova la sua ragion d’essere esclusivamente nella città distopica che è l’inferno dei viventi.

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

mentre il cuore d'Italia  
 da Palermo ad Aosta  
 si gonfiava in un coro  
 di vibrante protesta.

(vv. 82-93)

<sup>27</sup> Titolo e spunto iniziale di una nota canzone di Franco Battiato, del 1991.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alberione, Ezio, "Frammenti di un canzoniere", in *Fabrizio De André. Accordi eretici*, Giuffrida e Bigoni (ed.), Milano, EuresisEdizioni, 1997.
- Arcangeli, Massimo, "Non sono più solo canzonette. Storia della canzone e storia sociale degli italiani (e dell'italiano)", Centro studi Fabrizio De André.
- Ben Jelloun, Tahar, "Raccontami una storia, o ti ammazzo!", *Le mille e una notte*, Francesco Gabrieli (ed.), Torino, Einaudi, 1997.
- Besomi, Ottavio e Mario Helbing (ed.), *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo, tolemaico e copernicano*, Padova, Editrice Antenore, 1998.
- Borgna, Gianni, "Le radici culturali di Fabrizio De André", Centro Studi Fabrizio De André.
- Borsani, Matteo e Luca Maciacchini, *Anima salva. Le canzoni di Fabrizio De André*, Mantova, Edizioni Tre Lune, 1999.
- Cannas, Andrea, Antioco Floris e Stefano Sanjust (ed.), *Cantami di questo tempo. Poesia e musica in Fabrizio De André*, Cagliari, Aipsa Edizioni, 2007.
- Centro studi Fabrizio De André (ed.), *Poesia e canzone nell'Italia contemporanea. Il suono e l'inchiostro. Cantautori, saggisti, poeti a confronto*, Milano, Chiarelettere, 2009.
- Cortellessa, Andrea, "De André: il più grande poeta italiano del Novecento?" *alfabeta2* 13 (2011).
- Eco, Umberto, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, 1964.
- Fasoli, Dorian, *Fabrizio De André. Passaggi di tempo*, Roma, Edizioni Associate, 1999.
- Fiori, Umberto, "La Musa e sua cugina", Centro studi Fabrizio De André.
- Floris, Gonaria, "Amistade e Disamistade nel sardo De André, fra universi leopardiani e stampi deleddiani", in Cannas, Floris e Sanjust.
- Franchini, Alfredo, *Uomini e donne di Fabrizio De André*, Genova, Fratelli Frilli, 2003.
- Galilei, Galileo, *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo, tolemaico e copernicano*, Ottavio Besomi e Mario Helbing (edd.), Padova, Editrice Antenore, 1998.
- Giuffrida, Romano e Bruno Bigoni (ed.), *Fabrizio De André. Accordi eretici*, Milano, EuresisEdizioni, 1997.
- Guichard, Jean, "Amore, guerra e morte nelle canzoni di Fabrizio De André", in Cannas, Floris e Sanjust.
- , *La chanson dans la culture italienne. Des origines populaires aux débuts du rock*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1990.
- Lanza, Luciano, "Gli anarchici i poeti e gli altri", *Signora Libertà, Signorina Anarchia* supplemento alla rivista anarchica mensile "A" 341 (2009).
- Mura, Piero, "Un pettirosso da combattimento", in Cannas, Floris e Sanjust 253-262.
- Straniero, Giovanni e Carlo Rovello, *Cantacronache. I cinquant'anni della canzone ribelle*, Arezzo, Editrice Zona, 2008.

*Indice*  
*Table of Contents*



Andrea Ciccarelli <i>Introduzione</i>	p. 7
Alessandro Carrera (University of Houston) <i>'If all the Heavens were Parchment...'</i> <i>Setting to Music a Letter from the Shoah</i>	» 11
Paolo Somigli (Libera Università di Bolzano) <i>L'arrangiamento come produttore di senso.</i> <i>Due esempi e una riflessione in prospettiva didattica</i>	» 29
Gian Mauro Frongia (James Madison University) <i>Dal vangelo secondo De André:</i> <i>esegesi apocrifa de La Buona Novella</i>	» 41
Daniel Rogers (Indiana University) <i>Canzoni da ascoltare: Battisti/Mogol</i> <i>and the Aesthetic of the American Hipster</i>	» 49
Sebastiano Ferrari (Independent Scholar) <i>Il giorno aveva cinque teste di Roberto Roversi e Lucio Dalla:</i> <i>poesia, sperimentalismo e impegno nella canzone popular italiana</i>	» 61
Mary Miglioizzi (Indiana University) <i>La sposa in bianco, il maschio forte:</i> <i>Masculinity in the lyrics of Rino Gaetano</i>	» 77

- Nicholas Albanese  
(College of the Holy Cross)  
*Le voci del mare: il nostos antropologico di Crêuza de mă* » 85
- Cathy Ann Elias  
(DePaul University)  
*Claudio Baglioni, the Apollo of Musica leggera* » 95
- Francesco Ciabattoni  
(Georgetown University)  
*A Collage of Literary Subtexts in Claudio Baglioni's La vita è adesso* » 113
- Andrea Cannas  
(Università di Cagliari)  
*Il funerale di Utopia come segno dell'apocalisse.*  
*La Domenica delle salme di Fabrizio De André* » 123
- Marianna Orsi  
(Indiana University)  
*'Non so se sono stato mai un poeta e non mi importa niente di saperlo'.*  
*Cantautori e poeti secondo i cantautori* » 135