

LETTERATURA E CANZONE D'AUTORE NEGLI ANNI NOVANTA:
UNA INTERPRETAZIONE DI *SMISURATA PREGHIERA*
(FABRIZIO DE ANDRÉ, 1996)

Mario Gerolamo Mossa

Università degli Studi di Pisa

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-8237-215X>

ABSTRACT IT

Negli anni Novanta, il concetto di «canzone d'autore» muta notevolmente e, con esso, anche il rapporto che i cantautori, allora già famosi o emergenti, intrattengono con la letteratura. Il caso di *Smisurata preghiera* (1996), ultimo inedito registrato in studio da Fabrizio De André, è in tal senso indicativo, poiché l'ideazione e l'esecuzione di questo brano presuppongono l'intento dell'autore di sperimentare nuove strategie creative pur restando coerente con la sua poetica. Per tali ragioni, il saggio propone una analisi poetico-musicale mirata ad indagare gli equilibri raggiunti nella versione definitiva sia rispetto ai principali modelli letterari di De André (Mutis, Canetti), sia rispetto alla sua funzione di epitome dell'album *Anime salve*.

PAROLE CHIAVE

Canzone d'autore; Fabrizio De André; *Smisurata preghiera*; Álvaro Mutis; Elias Canetti; Poesia.

TITLE

Literature and canzone d'autore in the Nineties: a close reading of *Smisurata preghiera* (Fabrizio De André, 1996)

ABSTRACT ENG

In the Nineties, the concept of «canzone d'autore» considerably changes, as well as the relationship between literature and (famous or emerging) *cantautori*. The case of *Smisurata preghiera* (1996), namely the last song recorded by Fabrizio De André, is then particularly suggestive, since its composition and performance imply the author's aim to coherently «update» his poetics by exploring new creative strategies. For these reasons, the essay offers a musical-poetical analysis meant to investigate both De André's main literary models (Mutis, Canetti) and the role played by this track as a summation of the album *Anime salve*.

KEYWORDS

Canzone d'autore; Fabrizio De André; *Smisurata preghiera*; Álvaro Mutis; Elias Canetti; Poetry.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Mario Gerolamo Mossa (1991) è assegnista di ricerca in Letteratura italiana all'Università di Pisa, nell'ambito del progetto PRIN *Lettere in rete: Eugenio Montale epistolografo (1915-1981)*. I suoi interessi di ricerca comprendono la poesia contemporanea italiana e angloamericana, la teoria letteraria, la filologia d'autore e la relazione tra letteratura e musica. Ha dedicato la sua tesi di dottorato al rapporto tra testo e voce nella poesia di Vittorio Sereni. Nel 2021 ha pubblicato la monografia *Bob Dylan & "Like a Rolling Stone". Filologia, composizione, performance* (Mimesis).

Mario Gerolamo Mossa, *Letteratura e canzone d'autore negli anni Novanta: una interpretazione di Smisurata preghiera (Fabrizio De André, 1996)*,
«inOpera», II, 2, luglio 2024, pp. 277-320.

DOI: <https://doi.org/10.54103/inopera/24182>

«Andavano a caccia di artisti anche menefreghisti,
artisti comunque, artisti ovunque e comunque,
un po' meglio di certi poeti di oggi qualunque,
aedi del vuoto invocato e non mai esplorato»
(Paolo Conte, *Roba di Amilcare*, 1998)

1. Nelle pagine introduttive del suo più recente contributo sulla canzone d'autore, Paolo Talanca si sofferma, tra le altre cose, sul significato attribuito a questo genere di *popular music* a partire dagli ultimi vent'anni del Novecento, offrendoci l'occasione di citare le sue parole per entrare, fin da subito, nel vivo del nostro discorso:

L'espressione «canzone d'autore», per via del successo ottenuto negli anni precedenti, inizia a rappresentare per antonomasia ogni genere di canzone diverso dal puro intrattenimento commerciale. Questo allarga le sue maglie; fa sì inoltre che il concetto di cantautore e quello di canzone d'autore comincino a dividersi, cosicché inizia a essere identificata come «canzone d'autore» anche la produzione dei gruppi e quella che prevede la divisione del lavoro tra un paroliere e un musicista, ancor di più se una di queste due figure è lo stesso cantante.¹

A queste considerazioni preliminari Talanca farà seguire, nel capitolo dedicato agli anni Novanta, una dettagliata rassegna di alcune fra le più importanti e variegate esperienze poetico-musicali del decennio, comprese quelle promosse dal *mainstream* o originatesi «dal basso».² Esperienze talvolta lontanissime tra loro, se non proprio incompatibili, ma accomunate da una diffusa vocazione all'«impegno», da un bisogno di rinnovamento etico ed estetico inteso a contrastare la crisi, non solo artistica, che aveva concluso la decade precedente, e minacciava ora di aggravarsi nell'immediato futuro.³

Nel mondo della musica di consumo, il concetto di «impegno», in tutte le sue possibili accezioni, è generalmente inseparabile da quello di «autorialità».⁴ E infatti, nell'Italia che si apprestava a subire il traumatico passaggio dalla Prima alla Seconda Repubblica, gli esiti altissimi raggiunti dai cantautori degli anni Sessanta e Settanta non rimandavano soltanto a un repertorio di capolavori da ricordare nostalgicamente: essi costituivano a tutti gli effetti anche degli *exempla*, dei classici da celebrare nel novero di una

¹ PAOLO TALANCA, *Musica e parole. Breve storia della canzone d'autore in Italia*, Carocci, Roma 2024, p. 15.

² Ivi, pp. 127-145.

³ Cfr. MARIO BONANNO, *Storie di dischi andati: la canzone d'autore ai tempi del riflusso (1980-1989)*, Il foglio, Piombino 2020.

⁴ Per una approfondita disamina dei fattori storici e culturali che garantirono il consolidamento di questa associazione, rimando agli studi sociologici di MARCO SANTORO, *Effetto Tenco. Genealogia della canzone d'autore*, il Mulino, Bologna 2010; STEFANO NOBILE, *Mezzo secolo di canzoni italiane. Una prospettiva sociologica (1960-2010)*, Carocci, Roma 2012.

tradizione che continuava a evolversi, gettando un ponte tra presente immediato e passato recente. Proprio in coincidenza di questa transizione storica, insomma, emergeva con sempre maggiore evidenza il bisogno collettivo di una «canonizzazione» non decreta unicamente dal senso comune e mirata a riconoscere alla canzone d'autore italiana i meriti artistici e culturali accumulati nel corso dei tre decenni precedenti.⁵

I cantautori emergenti di questo periodo, dal canto loro, condividevano più o meno tutti lo stesso rispetto verso i loro più illustri predecessori, ma non intendevano percepirci come «epigoni»: la loro ambizione era casomai imparare dai maestri la facoltà di costruire nel tempo una poetica in senso forte; una «voce» e uno stile che, partendo dal vissuto personale, fossero in grado di rappresentare e definire i sogni, i sentimenti e le contraddizioni di quanti, soprattutto fra i giovani, rifiutavano di arrendersi all'egemonia mediatica e politica del nascente berlusconismo.

Come ha scritto acutamente Jacopo Tomatis in un paragrafo della sua *Storia* significativamente intitolato *L'autore che resiste*:

Dalla seconda metà degli anni ottanta fino ai primi decenni del nuovo secolo, la categoria di canzone d'autore sembra funzionare in due direzioni. Da una parte, il termine è quasi un sinonimo di «musica di qualità», ed è sufficientemente elastico da poter incorporare cose molto diverse (ad esempio, parte dell'indie rock). Dall'altra, l'apparente apertura dei confini della canzone d'autore viene bilanciata con la definizione di un canone molto più stringente. Comprende i musicisti che hanno contribuito a delineare le convenzioni del genere negli anni sessanta e (soprattutto) settanta [...]. A dispetto di tutto, i cantautori degli anni settanta sono ancora il modello stilistico e ideologico su cui si misurano i cantautori delle nuove generazioni. Esiste cioè un idealtipo, un cliché – anche sonoro – di come deve essere una canzone d'autore, di come deve suonare un disco per essere parte del genere. Queste norme, più o meno consapevoli, sono ancora oggi al centro delle estetiche che regolano la canzone italiana, e si sono radicate nel senso comune di musicisti e operatori attraverso un processo di stilizzazione dei caratteri dei musicisti dell'«epoca d'oro».⁶

⁵ Cfr. PAOLO TALANCA, *Il canone dei cantautori italiani: la letteratura della canzone d'autore e le scuole dell'età*, Carabba, Lanciano 2017. A partire dagli anni Novanta, inoltre, è utile ricordare che i testi dei cantautori iniziarono a essere inclusi nelle antologie scolastiche, e comparvero, sulla base di alcuni lavori pionieristici risalenti ai decenni precedenti, i primi studi linguistici e critico-letterari dedicati alla canzone d'autore. Cito almeno: GIANNI BORGNA, LUCA SERIANNI, *La lingua cantata: l'italiano nella canzone dagli anni Trenta ad oggi*, Garamond, Roma 1994; LORENZO COVERI (a cura di), *Parole in musica: lingua e poesia nella canzone d'autore italiana: saggi critici e antologia di testi di cantautori italiani*, Interlinea, Novara 1996; ACCADEMIA DEGLI SCRAUSI, *Versi rock: la lingua della canzone italiana negli anni '80 e '90*, Rizzoli, Milano 1996.

⁶ JACOPO TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*, il Saggiatore, Milano 2021, Kindle edition.

Tra gli esordienti di quegli anni, la lista di quelli che più esplicitamente vollero porsi in continuità con la tradizione – tradizione di cui oggi, nel frattempo, sono diventati importanti esponenti – non è, a dire il vero, lunghissima, né stilisticamente omogenea: Vinicio Capossela, Samuele Bersani, Carmen Consoli, Cristina Donà, Gianluca Grignani, Luciano Ligabue, Jovanotti, Max Manfredi, e ovviamente la cosiddetta «seconda scuola romana» (Niccolò Fabi, Max Gazzè, Daniele Silvestri, Riccardo Sinigallia). Dato che la qualità artistica non può misurarsi, neanche in riferimento al mondo della canzone di consumo, sulla sola base del successo commerciale, poco importa che alcuni membri di questo gruppo restino ancora ignoti, e altri, invece, forse fin troppo conosciuti dal pubblico di massa.⁷

Ciò che conta appurare in questa sede è che la canzone d'autore degli anni Novanta ha potuto trovare la sua strada, anche nei suoi esiti migliori o proprio in ragione di essi, instaurando con la letteratura un rapporto molto meno lineare di quello che aveva contraddistinto i cantautori storici. Anche in quel caso, – è essenziale ricordarlo – si era pur sempre trattato di una relazione tutt'altro che pacifica, uniforme: con buona approssimazione, possiamo dire che ogni cantautore del periodo «aureo» giungeva a imporsi sulla scena anche attraverso la promozione e la codificazione di una cultura letteraria spesso e volentieri contrapposta al canone istituzionale insegnato nelle scuole e nelle università.

Agli occhi del pubblico e della critica, l'amore per la lettura contribuiva a «definire» lo *status* dei primi cantautori, ed era naturale che questi ultimi si lasciassero ispirare dai loro scrittori di riferimento, antichi e moderni, noti e meno noti. Tale attenzione verso l'arte della parola scritta non nascondeva, almeno nelle intenzioni, elitarismo alcuno, ma costituiva piuttosto il segno di una più ampia e spontanea presa di posizione politica e culturale. Nella formazione di questi artisti, figli della prima generazione di italiani nata e cresciuta in un mondo quasi interamente massmediatico, il *medium* letterario, sia pure quando «ingenuamente» inteso, non ebbe minore incidenza di altri linguaggi artistici e non, dal cinema al fumetto, dall'arte figurativa alla semplice cronaca giornalistica. Una simile negazione del *Great Divide* avvicinò la lingua della canzone alla lingua della realtà, ma nel giro di un ventennio ebbe due effetti unicamente negativi: trasformò i cantautori più famosi, volenti o nolenti, in *maîtres à penser* a uso e consumo delle case discografiche;

⁷ La lista, se fosse utile precisarlo, non ha preteso di esaustività, ma intende riferirsi a personalità artistiche ancora oggi presenti sulla scena musicale e impostesi nel corso degli anni Novanta. Queste le opere prime, elencate in ordine cronologico, degli artisti citati: JOVANOTTI, *Jovanotti for President*, Yo Productions, 1988; VINICIO CAPOSELLA, *All'una e trentacinque circa*, CGD East West, 1990; MAX MANFREDI, *Le parole del gatto*, BMG, 1990; LUCIANO LIGABUE, *Ligabue*, WEA, 1990; SAMUELE BERSANI, *C'hanno preso tutto*, Pressing, 1992; DANIELE SILVESTRI, *Daniele Silvestri*, Ricordi, 1994; GIANLUCA GRIGNANI, *Destinazione Paradiso*, PolyGram, 1995; CARMEN CONSOLI, *Due parole*, Cyclope Records, 1996; MAX GAZZÈ, *Contro un'onda del mare*, Virgin, 1996; CRISTINA DONÀ, *Tregua*, Mescal, 1997; NICCOLÒ FABI, *Il giardiniere*, Virgin, 1997; RICCARDO SINIGALLIA, *Riccardo Sinigallia*, Sony BMG, 2003.

alimentò nel senso comune la fuorviante identificazione, diffusa purtroppo ancora oggi, della canzone d'autore con la «vera» poesia contemporanea.⁸

Del dibattito sorto intorno a questo faintendimento, gli «eredi» che cantavano gli anni Novanta – con forse maggiore consapevolezza dei loro «padri» – non volevano entrare a far parte; e non già perché disdegnassero le fonti letterarie propriamente dette, ma perché, specialmente al momento del loro esordio, il loro intento primario era creare musica di qualità liberandosi il più possibile da tutto il variegato insieme di aspettative e responsabilità connesse all'ambiguo concetto di «letteratura in forma di canzone».⁹

2. Eppure, se guardiamo agli anni Novanta dal punto di vista dei maestri, ci rendiamo conto che furono anni di grandi canzoni d'autore anche nel senso più tradizionale del termine.¹⁰ La crisi degli anni Ottanta non aveva lasciato «illesi» neanche gli artisti già

⁸ Tra i contributi più influenti degli ultimi anni, cito almeno: UMBERTO FIORI, *Scrivere con la voce. Canzone, Rock e Poesia*, Unicopli, Milano 2003; STEFANO LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Carocci, Roma 2006; PAOLO GIOVANNETTI, *Che cosa può insegnare la canzone alla poesia?*, in NICOLA MEROLA (a cura di), *La poesia italiana del secondo Novecento*, Atti del V convegno nazionale di studi MOD (Arcavacata di Rende 27-29 maggio 2004), Soveria Mannelli, Rubbettino 2006, pp. 85-104; poi in PAOLO GIOVANNETTI, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizione e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Interlinea, Novara 2008, pp. 185-203; CENTRO STUDI FABRIZIO DE ANDRÉ, *Il suono e l'inchiostro. Poesia e canzone nell'Italia contemporanea: cantautori saggisti poeti a confronto*, Chiarelettere, Milano 2009; LUCA ZULIANI, *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, il Mulino, Bologna 2009; ID., *L'italiano della canzone*, Carocci, Roma 2018; STEFANO VALLAURI, LORENZO CARDILLI (a cura di), *L'arte orale: poesia, musica, performance*, Accademia University Press, Torino 2020. Ma si veda anche il recentissimo CARLO TIRINANZI DE MEDICI (a cura di), *Gli attrezzi delle Muse: itinerari fra poesia e musica dalla modernità all'estremo contemporaneo*, Carocci, Roma 2024. Per una visione più generale sulla *popular music* non solo italiana, rimando almeno ai fondamentali lavori di FRANCO FABBRI, *Rock around the clock. Una breve storia della popular music*, Utet, Torino 2008; ID., *Non è musica leggera*, Jaca Book, Milano 2020.

⁹ Basti pensare che nel 1997, consegnando la Targa Tenco a Fabrizio De André, Fernanda Pivano volle definirlo, e non sarà la prima volta, il più grande poeta italiano degli ultimi cinquant'anni. <www.youtube.com/watch?v=p-syz4gMx5k> (u.c. 25.06.2024).

¹⁰ Segnalo qui solo alcuni degli esempi più memorabili: FRANCO BATTIATO, *Povera patria* (da *Come un cammello in una grondaia*, EMI, 1991); ID., *La cura* (da *L'imboscata*, PolyGram, 1996); LUCIO DALLA, *Cambio*, Pressing, 1990; ID., *Henna*, BMG, 1993; FRANCESCO DE GREGORI, *Canzoni d'amore*, CBS, 1992; IVANO FOSSATI, *Mio fratello che guardi il mondo* (da *Lindbergh. Lettere da sopra la pioggia*, Epic, 1992); GIORGIO GABER, *Qualcuno era comunista* (da *Il teatro canzone*, Carosello, 1992); ID., *Destra-Sinistra* (da *Io come persona*, GIOM, 1994); FRANCESCO GUCCINI, *Quello che non...*, EMI, 1990; ID., *D'amore di morte e di altre sciocchezze*, EMI, 1996; ROBERTO VECCHIONI, *Blumun*, EMI, 1993. Pur non riscontrando un grande successo commerciale, gli album di LUCIO BATTISTI firmati in coppia con Pasquale Panella furono senz'altro tra gli esperimenti più interessanti del decennio (*La sposa occidentale*, CBS, 1990; *Cosa succederà alla ragazza*, Columbia, 1992; *Hegel*, BMG, 1994). Ricordo infine che risale agli anni Novanta la celebre «trilogia dei colori» di CLAUDIO BAGLIONI (*Oltre*, CBS, 1990; *Io sono qui*, Columbia, 1995; *Viaggiatore sulla coda del tempo*, Columbia, 1999).

affermati (sia in termini economici, sia in termini artistici), ma molti di loro seppero aggiornare la loro poetica tenendo conto della nuova fase storica di cui erano testimoni, e traendo ispirazione, non di rado, proprio dal talento delle nuove leve.¹¹

La prima metà del decennio, e in particolare il biennio 1995-1996, è il periodo in cui questa esigenza di rinnovamento emerge con maggiore evidenza nei lavori dei cantautori storici. Due eventi in particolare segnarono uno spartiacque per gli anni a venire. Il primo fu la morte, occorsa il 4 novembre 1995, di Amilcare Rambaldi, ideatore sia del Festival di Sanremo sia del prestigioso Club Tenco, fondato nel 1972 proprio per valorizzare, come recita il suo Statuto, «la canzone d'autore, ricercando anche nella musica leggera dignità artistica e poetico realismo».¹² Questo lutto fu molto più compianto dagli addetti ai lavori che non dal pubblico, sia perché Rambaldi aveva sempre preferito restare lontano dai riflettori, sia soprattutto perché la sua ventennale esperienza di *talent scouter* aveva svolto un ruolo decisivo nella scoperta di artisti poi diventati insostituibili a livello nazionale (Paolo Conte ne è uno degli esempi più noti).¹³ Grazie allo spessore di collaboratori del calibro di Enrico De Angelis, le successive edizioni dell'annuale Rassegna organizzata dal Tenco furono quasi sempre all'altezza delle precedenti; ma è chiaro che la dipartita di Rambaldi comportò simbolicamente la fine di una intera «epoca», di un modo di concepire, produrre, e diffondere canzoni d'autore che diverrà via via sempre più incompatibile con i meccanismi dell'industria musicale.

Il secondo evento, risalente a un anno e un mese dopo, è la pubblicazione di *Anime salve* (BMG), ultimo *concept album* di Fabrizio De André, scomparso a sua volta, per colpa di un destino ridicolo,¹⁴ soltanto due anni e mezzo più tardi. E proprio all'analisi della traccia conclusiva dello stesso album (*Smisurata preghiera*) verranno dedicati i paragrafi successivi (dal quarto in poi), nella convinzione che la storia e il significato di questo brano racchiudano *in nuce* molte delle questioni fin qui chiamate in causa: a cominciare

¹¹ Esemplare è in tal senso il caso di Samuele Bersani, che fu scoperto da Dalla nel 1991 e che, solo pochi anni dopo, firmò il testo di *Canzone* (da *Canzoni*, BMG, 1996), una delle composizioni d'autore più celebri di questo decennio.

¹² <www.clubtenco.it/il-club-tenco/> (u.c. 25.06.2024).

¹³ Nel 1999 il CLUB TENCO produsse un album collettivo in onore di Rambaldi (*Roba di Amilcare, Ala Bianca*), costituito da esibizioni inedite dei più grandi cantautori italiani, e significativamente intitolato dalla canzone che Paolo Conte aveva scritto per lui (citata in esergo a questo saggio). Sulla storia del Club Tenco, e di altri luoghi di ritrovo che furono fondamentali per la storia della canzone d'autore (tra cui il locale romano «Folkstudio» e la bolognese «Osteria delle Dame»), rimando a PAOLO TALANCA, *Musica e parole*, cit., pp. 80-82; e a JACOPO TOMATIS, *Il concetto di "canzone d'autore". Storia, critica, ideologia*, Tesi di laurea specialistica in Popular Music, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Torino, relatore: Franco Fabbri, anno accademico 2010/2011.

¹⁴ Il riferimento va naturalmente a FABRIZIO DE ANDRÉ, ALESSANDRO GENNARI, *Un destino ridicolo*, Einaudi, Torino 1996. Questo romanzo, che segnò l'esordio letterario di De André, fu pubblicato nello stesso anno di *Anime salve*, e anche esso, col senno di poi, è stato considerato dal pubblico e dalla critica parte dello stesso «testamento» artistico e umano già offerto dall'album.

da quelle che, interrogandosi sul ruolo della letteratura come «materia prima» della canzone, sembrano gettare le basi per un'ideale continuità tra vecchie e nuove leve cantautorali.

Rispetto ai suoi modelli letterari, è ormai risaputo che De André intrattenesse un rapporto a metà strada tra l'ammirazione e l'appropriazione creativa.¹⁵ Rispondendo a Mario Luzi in una memorabile lettera del 1997, per esempio, il cantautore non esitava a riconoscere nell'opera di «uomini illuminati» come quella del suo interlocutore una fonte inesauribile di ispirazione («insegnamento e suggerimento continui per migliorare, almeno nella forma, i versi delle nostre canzoni»).¹⁶ Ma questa deferenza nascondeva anche, come dimostrano le stesse canzoni deandreiane, la disponibilità del loro autore a manipolare, talvolta in modo radicale, le suggestioni offerte dalle sue letture. E il punto è che, a differenza di altri grandi cantautori, De André tendeva a non esibire, a non «ostentare» i suoi riferimenti. Anche quando questi ultimi vengono esplicitati, l'ascoltatore medio può apprezzare e comprendere il risultato finale senza sentirsi chiamato a conoscerne le fonti. Trasformati in «altro», i testi originali contano spesso più come presupposti creativi che come autorità culturali da rispettare e, nel caso, imitare.

Questa filosofia compositiva, a cui i detrattori di De André hanno di solito reagito con accuse di plagio, è a ben vedere quasi una eccezione alla regola, specie nel momento in cui proviamo a confrontarla con le modalità creative maturate da altri esponenti «classici» dello stesso genere poetico-musicale. Negli anni Novanta, De André non è certo l'unico «autore che resiste» e che per resistere deve, almeno in parte, rivedere i termini del suo personale patto comunicativo con il pubblico.

3. Due esempi in tal senso speculari, e che possono aiutarci a introdurre le analisi successive, provengono dal repertorio di Ivano Fossati e Roberto Vecchioni, che all'inizio del decennio pubblicano due canzoni esplicitamente «letterarie», fin dal loro titolo: *Confessione di Alonso Chisciano* (dall'album *Discanto*, Epic, 1990) e *Il cielo capovolto (Ultimo canto di Saffo)* (dall'album *Il cielo capovolto*, EMI, 1995). Nel primo brano, composto insieme alla poetessa Anna Lamberti Bocconi, Fossati immagina, quasi borgesamente, di riscrivere il finale di *Don Chisciotte*.

¹⁵ Per una visione d'insieme, cfr. CLAUDIO COSI, FEDERICA IVALDI, *Fabrizio De André: cantastorie fra parole e musica*, Carocci, Roma 2011, pp. 27-43.

¹⁶ La lettera è riprodotta in ROMANO GIUFFRIDA, BRUNO BIGONI (a cura di), *Fabrizio De André. Accordi eretici*, Rizzoli, Milano 2008 (ed. or. Euresis, Milano 1997), p. 15.

Alla fine della *Parte seconda* del romanzo (capitolo LXXIV), come è noto, il narratore ci mostra un Don Chisciotte che, poco prima di morire, «rinsavisce», dichiarandosi guarito dalla sua pazzia e desiderando di essere chiamato con il suo vero nome.¹⁷ La «sconfessione» che Cervantes attribuisce al suo eroe è speculare rispetto alla «confessione» pronunciata nella riscrittura di Fossati e Lamberti Bocconi. Parlando in prima persona, Alonso il Buono rinnega ora la sua stessa «palinodia», in aperta polemica con il suo creatore (vv. 15-18; 33-34; 46-49):

- 15 Ah, come hai potuto pensare
di cambiarci la strada
ché se la morte è soltanto un mare
vedi, mi ci tuffo vestito [...]
33 che vergogna, che spavento
la normalità eterna [...]
46 Ma senti che odore di carta e incenso
da una parte ti dico grazie
e dall'altra continuo
solo e senza corpo a scornarmi con il vento.

Alla tristemente «prosaica» fine della pazzia decisa da Cervantes, gli autori della canzone oppongono un lirismo ostinato e allusivo, che invita a rileggere in questa nuova chiave luoghi e personaggi del romanzo. Certo, riscrivere il destino di Don Chisciotte nel 1990 è chiaramente una scelta politica, una rivendicazione ideologica provocatoriamente offerta a una società dominata dal disimpegno e dal conformismo. Ma pur implicando questa intenzione etica, dal punto di vista estetico la canzone di Fossati non può non dirsi, quasi per paradosso, elitaria, proprio perché chi canta dà per scontata nei suoi ascoltatori la conoscenza del modello che intende sovvertire.¹⁸

Il brano di Vecchioni, al contrario, presuppone solo in apparenza una «pretesa» di questo tipo. Il titolo leopardiano, per quanto autoevidente nella sua trascrizione tra parentesi, è qui solo un rimando puramente ideale, dal momento che il testo verbale non contiene in effetti nessuna citazione, né diretta né indiretta, dell'*Ultimo canto di Saffo*. L'impostazione è lirica anche in questo caso, ma stavolta il tema è decisamente più *main-stream*, essendo la canzone focalizzata sul dolore e sulla nostalgia per un amore ormai finito: «Scrivimi da un altro amore | e per le lacrime che avrai negli occhi chiusi. | Guar-

¹⁷ «Congratulatevi con me, signori miei, ché non sono più don Chisciotte della Mancha, ma Alonso Quijano a cui i retti costumi meritavano il soprannome di *Buono*. [...] ormai mi sono odiose tutte le storie profane della cavalleria errante; ormai riconosco la mia stoltezza e il pericolo a cui mi ha esposto l'averle lette» (MIGUEL DE CERVANTES, *Don Chisciotte della Mancia. Parte seconda*, trad. italiana di Letizia Falzone, Garzanti, Milano 1974, pp. 919-920).

¹⁸ Segnalo, di passaggio, che altre due famose canzoni d'autore di questi anni saranno ispirate dal capolavoro di Cervantes: *Per amore mio* (*Ultimi giorni di Sancho P.*) dello stesso Roberto Vecchioni (da *Per amore mio*, EMI, 1991), e *Don Chisciotte* di Francesco Guccini (da *Stagioni*, EMI, 2000).

dami: ti lascio un fiore | di immaginari sorrisi» (vv. 26-29). L'opera di Vecchioni si colloca sul confine opposto dello stesso genere a cui appartiene quella di Fossati, e non solo perché le allusioni a testi classici comunque individuate dalla critica (tratte, guarda caso, anche dalle liriche della Saffo poetessa) non contraddicono le parole cantate.¹⁹

Coerentemente con la sua lunga esperienza di professore di Lettere, Vecchioni compone il *Cielo capovolto* per difendere una concezione primariamente «didattica» di letteratura musicale postmoderna. Il nome di Saffo, e implicitamente quello di Leopardi, agiscono in prima istanza da simboli culturali; da *attention-getters*, sarebbe a dire, che l'ascoltatore ha l'occasione di cogliere per «esperire» una idea di poesia elementare, «democratica», potenzialmente autonoma dai suoi canali di trasmissione come dalle opere effettive dei suoi modelli. Per questa ragione, a differenza del brano di Fossati, la canzone di Vecchioni non presuppone nel pubblico la conoscenza degli autori citati, ma ne incocaggia, in senso lato, la lettura, volendo dimostrare che la sofferenza di Saffo, in quanto esperienza universalmente umana, può essere tradotta anche in un'opera *popular*. Similmente, invece, all'esperimento fossatiano, l'operazione di Vecchioni può essere ricevuta, a suo modo, come un invito all'«impegno»: all'impegno di ricercare, all'inizio degli anni Novanta, una autenticità sentimentale colta e popolare insieme, arricchita da riferimenti «alti» non per sdegnare snobisticamente la possibilità di un successo commerciale, ma per proporre una alternativa concreta alle più banalizzanti logiche di consumo.

4. *Anime salve*, traccia 9. Il silenzio è spezzato da pochi secondi di vigorosa batteria, scandita assertivamente in terzinato e seguita da un grido lontano di *mancoseddas*, subito interrotto, come per annunciare una battaglia già iniziata;²⁰ poi, una voce che sembra cantare controvento, districandosi tra le percussioni, e un tappeto di accordi lasciati sospesi, perché il pianoforte diriga la cavalcata, maestosa e incalzante, delle parole: «Alta sui naufragi | dai belvedere delle torri | china e distante | sugli elementi del disastro». Questo l'inizio di *Smisurata preghiera*, l'ultimo inedito inciso in studio da Fabrizio De André con la collaborazione di Ivano Fossati e Piero Milesi. Congedo smisurato davvero, e in varie accezioni del termine: nelle sue ambizioni espressive, dovendo circoscrivere e compendiare gli orizzonti geografici, culturali ed esistenziali del *concept album*; nei suoi

¹⁹ Cfr. PAOLO JACHIA, *Roberto Vecchioni, da San Siro all'Infinito: cinquant'anni di album e canzoni*, Ancora, Milano 2019, Kindle edition. Scrive Jachia: «secondo Vecchioni, la poesia greca lirica è una poesia realistica, e in questa nuova poesia non ci sono più gli eroi di Omero, ma troviamo invece l'umanizzazione della letteratura, in cui un fatto quotidiano diventa un fatto universale [...]. Nella poesia di Saffo non ci sono dunque vuote metafore, ma "cose" reali, sentimenti veri e condivisibili». Oltre alla rivisitazione del genere classico del *Priamel* (evidente nei pre-ritornelli), Jachia individua rimandi a vari frammenti di Saffo per Anattoria, al carme 8 di Catullo, e al capolavoro di Jacques Brel *Ne me quitte pas*.

²⁰ La *mancoseda* è la più piccola delle tre canne che compongono le *launeddas* (antico strumento a fiato proprio della musica tradizionale sarda).

esiti stilistici, racchiudendo oltre sette minuti di musica, suddivisi tra canzone propriamente detta, lungo assolo e coda strumentale; e fuori misura, constatiamo a posteriori, anche per ciò che riguarda il suo travagliato e labirintico percorso compositivo, testimoniato da numerosi materiali preparatori (privilegio nient'affatto scontato nel mondo della *popular music*) già divenuti oggetto, negli ultimi vent'anni, di interessanti studi di filologia d'autore.²¹

Di tali contributi, tutti di alto livello e meritoriamente dialoganti tra loro, terremo conto nel corso della nostra analisi, tentando però di spostare il *focus* dal processo creativo propriamente detto all'interpretazione degli equilibri che contraddistinguono la versione definitiva;²² equilibri complessi ma delicati, e talvolta molto più ambigui di quanto la maggior parte degli ascoltatori sia disposta a riscontrare. E anzi verrebbe da dire: equilibri faticosamente raggiunti proprio per mantenere irrisolta una tensione, tutt'altro che autoevidente sul piano verbale, musicale e performativo, tra istanze etiche ed estetiche in apparenza inconciliabili.²³

²¹ Il primo lavoro scientifico dedicato anche alle fonti di *Anime salve* risale al 2003: GIACOMO FALCONI, *Una goccia di splendore: le "Anime salve" di Fabrizio De André in lingua spagnola*, Tesi in Traduzione dall'Italiano in Spagnolo, Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori, Università di Bologna, anno accademico 2002-2003. Le prime due analisi specificamente incentrate sulla nostra canzone si devono invece a MARIANNA MARRUCCI, *Il «mosaicista» De André. Sulla genesi e la composizione dei testi di un cantautore*, in CENTRO STUDI FABRIZIO DE ANDRÉ, *Il suono e l'inchiostro. Poesia e canzone nell'Italia contemporanea: cantautori saggisti poeti a confronto*, cit., pp. 104-121; EAD., *Dalla carta alla voce. Fabrizio De André, la poetica del «saccheggio» e il caso di "Smisurata preghiera"*, «Per Leggere», 16, 2009, pp. 175-187. Utili spunti filologici, inoltre, sono offerti anche da CLAUDIO COSI, FEDERICA IVALDI, *Fabrizio De André: cantastorie fra parole e musica*, cit., pp. 183-186; e da FRANCESCO CIABATTONI, *La citazione è sintomo d'amore: cantautori italiani e memoria letteraria*, Carocci, Roma 2016, pp. 69-72. Ma il contributo – di prossima pubblicazione – a oggi più completo e aggiornato su questi argomenti è senza dubbio JAN GAGGETTA, *"Anime salve" di Fabrizio De André (1996): edizione e commento*, Tesi di dottorato in Filologia e critica, XXIV ciclo, presentata alla Faculté des lettres et des sciences humaines dell'Università di Friburgo in co-tutela con l'Università di Siena; discussa nell'agosto 2023. Tra le più note interpretazioni critiche di *Smisurata preghiera*, presenti anche in lavori dal taglio più divulgativo, ricordo almeno: EZIO ALBERONE, *Frammenti di un canzoniere*, in ROMANO GIUFFRIDA, BRUNO BIGONI (a cura di), *Fabrizio De André. Accordi eretici*, cit., pp. 121-122; LUIGI VIVA, *Vita di Fabrizio De André. Non per un dio ma nemmeno per gioco*, Feltrinelli, Milano 2004, pp. 225-226; WALTER PISTARINI, *Il libro del mondo. Fabrizio De André. Le storie dietro le canzoni*, Giunti, Firenze-Milano 2016 (ed. or. ivi, 2010), pp. 303-308. Per ciò che riguarda gli aspetti più propriamente musicologici, valga il rigoroso e accurato volume di ALESSANDRO SINOPOLI, *Fabrizio De André: "Anime salve"*, Auditorium, Milano 2006. Preziose, infine, anche le testimonianze degli autori del brano, raccolte soprattutto in: CESARE ROMANA, *Smisurate preghiere. Sulla cattiva strada con Fabrizio De André*, Arcana, Roma 2007, pp. 160-166; FABRIZIO DE ANDRÉ, *Una goccia di splendore: un'autobiografia per parole e immagini*, a cura di Guido Harari, Rizzoli, Milano 2008; e RICCARDO BERTONCELLI (a cura di), *Belin, sei sicuro? Storia e canzoni di Fabrizio De André. Nuova edizione ampliata*, Giunti, Firenze-Milano 2012 (ed. or. ivi, 2003).

²² Data la loro rilevanza all'interno degli studi già esistenti, nel corso dell'analisi non riporterò, tranne che in pochi casi, i testi originali consultati da De André.

²³ Vale la pena, all'inizio della nostra analisi, attingere alle testimonianze esistenti per riepilogare le principali fasi creative: (1) De André e Fossati maturano l'idea di una canzone conclusiva che valga da *summa* dell'intero disco; (2) De André lavora al testo e Fossati alla musica: verosimilmente, le due

Converrà partire, intanto, dal dato di fatto più ampiamente documentato, e da sempre tenuto presente dai cultori di De André, specializzati e non: che *Smisurata preghiera*, come ha scritto Jan Gaggetta nella sua recente tesi di dottorato, può essere considerata entro certi limiti un «centone» di alcune tra le opere più importanti dello scrittore colombiano Álvaro Mutis (1923-2013); «una sintesi di frasi e di sintagmi» estrapolati prevalentemente da tre libri: il romanzo *La neve dell'ammiraglio* (1990), l'antologia poetica *Summa di Maqroll il Gabbiere* (1993) e il romanzo *Amirbar* (1994).²⁴ Leggendo e rileggendo questi testi, come rivelano le preziose copie annotate conservate al Centro Studi Fabrizio De André dell'Università di Siena, il cantautore trascrisse e interiorizzò un vero e proprio archivio personale di lezioni, immagini, intuizioni poi ulteriormente ricontestualizzate nelle bozze effettive della canzone. Il caso più eclatante e significativo resta senz'altro quello dei versi che chiudono la *Preghiera di Maqroll* («Ricorda signore che il tuo servo ha osservato pazientemente le leggi del branco. Non dimenticare il suo volto. | Amen»),²⁵ ricomposti da De André, ai vv. 47-50 del suo testo, inseguendo una specularità pressoché perfetta: «Ricorda, Signore, | questi servi disobbedienti | alle leggi del branco

stesure vanno di pari passo, ma non riescono a concretizzarsi in una canzone completa; (3) A questo punto si interrompe la collaborazione con Fossati, che però registra un provino amatoriale (più incisioni separate, in realtà, e suonate solo chitarra e voce) per «appuntare» le parti composte fino a quel punto; (4) La canzone è ancora molto incompleta e la sua inclusione nell'album è a rischio; tuttavia Milesi ascolta le bozze fossatiane e intuisce subito la duplice «personalità» del brano: «Era bella ma aveva una natura sfuggente. Il provino era fatto con una sola chitarra e a me sembrava troppo soft, troppo preghiera. Così ho provato a considerarla in modo opposto e ho proposto a Fabrizio di iniziarla con una batteria aggressiva, solo quella; *la preghiera la sentivo estremamente ritmica, arrabbiata, al limite dell'imprecazione*» (RICCARDO BERTONCELLI, *Intervista a Piero Milesi*, cit., p. 166; corsivo mio); (5) De André accetta quasi tutte le proposte di Milesi, e ritorna a lavorare sul testo, mentre l'arrangiatore compone le parti strumentali di cui sopra. Cfr. ALESSANDRO SINOPOLI, *Fabrizio De André: "Anime salve"*, cit., pp. 37-38; rimando allo stesso volume per maggiori informazioni intorno al contributo dei singoli musicisti, su cui non posso soffermarmi in questa sede.

²⁴ Le date fanno riferimento alle traduzioni italiane consultate da De André. Questi i riferimenti completi: ÁLVARO MUTIS, *La Nieve del Almirante*, Alianza Editorial, Madrid 1986; *La neve dell'ammiraglio*, trad. italiana di Fulvia Bardelli e Ernesto Franco, Einaudi, Torino 1990; ID., *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía 1948-1988*, Fondo de Cultura Económica, Mexico 1990; *Summa di Maqroll il Gabbiere. Antología poetica 1948-1988*, a cura di Fabio Rodríguez Amaya, Einaudi, Torino 1993; ID., *Amirbar*, Norma, Siruela 1990; trad. italiana di Fulvia Bardelli, Einaudi, Torino 1994. Nel booklet di *Anime salve* si legge che la canzone è «liberamente tratta dalla Saga di Maqroll il Gabbiere», formulazione che intende alludere simultaneamente a più opere di Mutis. Nel corso della trattazione non citerò mai i testi in lingua originale, dal momento che De André, come è noto, non conosceva bene lo spagnolo e lesse Mutis unicamente in traduzione (su consiglio di Vittorio Bo, allora direttore editoriale di Einaudi; cfr. JAN GAGGETTA, «*Anime salve* di Fabrizio De André», cit., p. 297). Sulla quarta di copertina della *Summa* posseduta da De André, il cantautore annotò: «da Álvaro Mutis: un libero saccheggio della sua opera incautamente concessoci dall'autore» (*Ibidem*). Da questa nota, Marrucci ha tratto poi il fortunato sintagma «poetica del saccheggio», valido anche per descrivere la composizione di altri brani deandreiani (cfr. MARIANNA MARRUCCI, *Dalla carta alla voce*, cit., p. 177).

²⁵ ÁLVARO MUTIS, *Preghiera di Maqroll*, in ID., *Summa di Maqroll il Gabbiere*, cit., p. 45.

| non dimenticare il loro volto [...]».²⁶ Mutis legge queste parole in anteprima e autorizza l'operazione nel suo complesso, ma sulle prime non sembra accettare di buon grado un così evidente rovesciamento; e tuttavia, udita la canzone definitiva, si ricrede, mostrandosi entusiasta e riconoscente per l'intero progetto.²⁷

Giustamente, Marianna Marrucci lascia intendere che il ripensamento sia stato incoraggiato dalla diversa ricezione: «quando ascolterà la voce di De André cantare il testo [...], Mutis scioglierà ogni riserva».²⁸ È indubbio che, per essere comprese nel loro effettivo valore, le canzoni chiedono di essere ricevute innanzitutto come canzoni (ascoltando simultaneamente parole, musica, arrangiamento, esecuzione); se poi parliamo di canzoni d'autore a vario titolo «imparentate» con la letteratura, questo concetto è ulteriormente rafforzato dall'evidenza che il passaggio da un *medium* all'altro non è quasi mai lineare, meccanico; dall'evidenza, insomma, che ci sono sempre due poetiche a confronto, due visioni del mondo che cercano di integrarsi l'una nell'altra. Forse, è proprio questo che l'autore colombiano arriva a comprendere: che, confrontandosi con la sua opera, De André non ha mai inteso unicamente celebrarla, «adeguandosi» a essa, ma ha voluto invece chiamarla in causa attingendo da essa a piene mani ciò che riteneva necessario o «prezioso» (secondo una metafora usata più volte dallo stesso autore)²⁹ per i suoi personali moventi creativi. Più che un modello letterario con cui misurarsi, Mutis è per De André un «collaboratore» (tanto che il suo nome compare effettivamente tra gli autori del testo); e sia pure un collaboratore «ideale», da interpellare *in absentia*, da coinvolgere e interrogare attraverso il richiamo costante alle sue pagine:³⁰ quasi che queste ultime, appunto, rispondessero al posto del loro autore, lasciandosi ricombinare e persino stravolgere in vista di un'opera nuova e diversa, ma preservando, allo stesso tempo, una traccia indelebile della loro natura originaria.

Proprio come nella melodia e nell'armonia di *Smisurata preghiera* sentiamo lo stile inconfondibile di Ivano Fossati, nella costruzione del testo verbale permane una inevitabile componente mutisiana: e il punto è che in entrambi i casi l'ideazione può restare autenticamente «deandreiana» solo a patto che la vitalità creativa dei collaboratori possa

²⁶ D'ora in poi citerò i versi di *Smisurata preghiera* riproducendo la versificazione proposta in JAN GAGGETTA, «*Anime salve*» di Fabrizio De André, cit., pp. 302-314. Mi limiterò ad aggiungere soltanto la punteggiatura, ove ritenuto necessario ai fini dell'analisi. Segnalo che la versificazione ufficiale, filologicamente inattendibile, è invece leggibile in FABRIZIO DE ANDRÉ, *Tutte le canzoni*, Mondadori, Milano 2006, pp. 329-330.

²⁷ Le lettere di Mutis sono leggibili in svariati contributi, tra cui MARIANNA MARRUCCI, *Dalla carta alla voce*, cit., pp. 179-180. Ricordo che di *Smisurata preghiera* fu registrata anche una versione in spagnolo (*Desmedida plegaria*), inserita nella colonna sonora del film, parimenti ispirato all'omonima opera di Mutis, *Ilona llega con la lluvia* (1996) diretto da Sergio Cabrera, con musiche di Luis Bacalov.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Cfr. CLAUDIO SASSI, WALTER PISTARINI, *De André talk. Le interviste e la stampa d'epoca*, Coniglio, Roma 2008, p. 363.

³⁰ Su questo punto, si veda anche MARIANNA MARRUCCI, *Il «mosaicista» De André*, cit., p. 114.

ancora riconoscersi in se stessa, per quanto proiettata su un piano artistico diverso, polivalente, condiviso.³¹ L'affascinante «mosaico» di *Smisurata preghiera* ci pone, in tal senso, al di qua e al di là del concetto di «intertestualità»: empiricamente, De André manipola i frammenti di Mutis *come se* fossero suoi, appropriandosene; simbolicamente, questa manipolazione è condotta *come se* i frammenti stessi fossero stati concepiti dal loro autore effettivo appositamente in funzione del brano. La poetica di Mutis, in essi implicata, si lascia intravedere e lascia emergere, per differenza, quella di De André: ed entrambe rimangono l'una davanti all'altra, continuando a dialogare.

5. Quando parliamo di poetica mutisiana, il riferimento va innanzitutto al concetto, in senso lato modernista, di «disperanza», onnipresente nei lavori di questo autore e descritto dal postfatore della *Summa italiana* (Fabio Rodríguez Amaya) con una felice formulazione tenuta presente anche dallo stesso De André:

Mutis pone al principio e come punto nevralgico della sua poetica la disperanza: «Poesia: moneta inutile che paga i peccati altrui con le false intenzioni di offrire agli uomini la speranza [...]».

Comprendere o assumere la morte come elemento di coesistenza con la vita getta le basi per la poetica della disperanza, in cui l'uomo in agonia di fronte alla propria finitudine, alla catastrofe di eventi inaspettati, al dolore cosmico e al lento sgretolarsi delle forme di vita, non reagisce solo con il titanismo letterario della dignità ma prosegue al timone della propria nave, vaticinando un imminente naufragio.

³¹ De André non nascose il suo entusiasmo, confessando, a proposito di *Smisurata preghiera* e della sua lunga elaborazione, che «mai parto fu tanto soddisfacente» (ANDREA PODESTÀ, *Fabrizio De André: Quattro mani per nove ballate*, «L'Espresso», 19 settembre 1996, p. 110). Ma il punto è che anche i collaboratori riconobbero nel risultato finale una traccia significativa del loro stile e dei loro interventi. Così Fossati: «Prendi una canzone come *Smisurata preghiera*; è un brano che porta Fabrizio molto fuori dai suoi schemi soliti. Però lui ci entra perfettamente, con forza, convinto. Quella è una delle occasioni, mi sembra, in cui si sente la parte migliore del nostro lavorare insieme; la parte in cui Fabrizio accetta il mondo dell'altro, che in quel caso ero io. In *Smisurata preghiera* ci sono passaggi armonici, modulazioni, anche una parte ritmica assolutamente non usuali per lui; che lui interpreta benissimo. [...] Avessi dovuto decidere io, avrei fatto un album molto simile a quello che si ascolta in *Anime salve e Smisurata preghiera*» (RICCARDO BERTONCELLI, *Intervista a Ivano Fossati. Campagna di Radicofani*, settembre 2002, in ID., *Belin, sei sicuro?*, cit., p. 151). Similmente, anche Piero Milesi, arrangiatore del brano e autore sia del lungo assolo che chiude la canzone sia del successivo adagio: «tutto quello su cui abbiamo lavorato è finito nell'album, che alla fine è diventato il più lungo dell'intera discografia. Siamo riusciti a farci stare dentro tutto, anche i pezzi "ritardatari". *Smisurata preghiera* è stata a rischio fino alla fine. [...] Alla fine ci arrivò anche un regalo dal destino, forse la preghiera era stata ascoltata: con sorpresa notammo che [la canzone] si attaccava benissimo all'adagio finale e venne facile decidere di unirli come ultimo brano dell'album. [...] Fabrizio in quel momento l'ho visto veramente contento, [...]. Dopo anni di sforzi e fatiche investite in quella impresa, e mi commuovo se ci penso, in quel momento stava realizzando che la vetta era stata raggiunta e aveva scollinato. [...] Anche quella volta la musica aveva vinto, su tutto» (ID., *Intervista a Piero Milesi. Mattarana*, marzo 2010, ivi, pp. 166-167).

[...] Consapevole del fallimento di un'intera esistenza l'uomo non prova disperazione ma disperanza: la speranza nella disperazione.³²

Eroe per eccellenza della disperanza – e *trait d'union* tra le opere di Mutis – è il celebre Maqroll il Gabbiere, un marinaio di vedetta «impegnato in avventure ed affari – spesso legati al trasporto via mare – solitamente fallimentari».³³ Infaticabile viaggiatore, Maqroll osserva il mondo intorno a lui dall'alto della sua postazione, ma il suo punto di vista sull'esistenza, in tal senso privilegiato, resta tendenzialmente individualista, o comunque non apertamente schierato contro le tragedie della Storia, date per inevitabili. Da un punto di vista politico, anzi, lo sguardo del Gabbiere sembra talvolta proiettato «al di sopra» di ogni cosa: del Bene e del Male, della giustizia, delle responsabilità sociali, e persino dell'Alto e del Basso intesi anche in senso propriamente stilistico. Leggiamo, per esempio, dalla stessa preghiera citata poco prima:

Signore, perseguita gli adoratori del serpente lascivo!
[...] Lava i cortili delle caserme e vigila sui neri peccati della sentinella.
[...] Con la tua barba di assiro e le tue mani callose, presiedi, Oh fecondissimo! la benedizione delle piscine pubbliche e il conseguente bagno degli adolescenti senza peccato.
Oh Signore! accogli le preghiere di questo scrutatore supplicante e concedigli la grazia di morire avvolto nella polvere delle città, addossato alle gradinate di una casa infame e illuminato da tutte le stelle del firmamento.³⁴

Il senso del tragico, come si legge, si manifesta entro i confini di una realtà estetizzata a tratti in senso lirico a tratti in senso antilirico, ma sempre eticamente sfuggente, se non proprio ambigua; e così pure il Dio di Mutis, istanza autoritaria che veglia sul caos impenetrabile della sua creazione e che agisce in modo altrettanto incomprensibile, eccentrico, sconsiderato: «Perché infondi quell'impudico sorriso di piacere nella sfinge di stracci che predica nelle sale d'aspetto? | Perché hai tolto ai ciechi il bastone con cui laceravano la densa felpa del desiderio che li assedia e li sorprende nelle tenebre?».³⁵ Le richieste e le domande del Gabbiere, insolite e criptiche come la divinità a cui sono indirizzate, rendono inevitabile un parallelismo tra l'apparente arbitrietà del Padrone dell'universo e la paziente fedeltà del suo «servo obbediente».

Il lettore di Mutis non è tenuto a comprendere fino in fondo la misteriosa alleanza tra queste due figure di scrutatori diversamente solitari e diversamente «altolocati»: è chiamato piuttosto a prenderne atto, o al limite a sentirsi sedotto. De André subisce la

³² FABIO RODRÍGUEZ AMAYA, *Postfazione*, in ÁLVARO MUTIS, *Summa di Maqroll il Gabbiere*, cit., p. 324.

³³ JAN GAGGETTA, «*Anime salve*» di Fabrizio De André, cit., p. 297.

³⁴ ÁLVARO MUTIS, *Preghiera di Maqroll*, cit., pp. 43, 45.

³⁵ *Ibidem*.

fascinazione letteraria di questo rapporto a tu per tu con il divino, ma finisce per sovvertirne i presupposti figurali e gerarchici: lavorando al suo brano, la sua visione del mondo gli impone di rimettere a sistema una dimensione etica che, pur essendo implicata nel «titanismo» del Gabbiere, l'eroe mutisiano trascura, sottovaluta, opacizza.

Come cercheremo di mostrare, anche il narratore nascosto di *Smisurata preghiera* – che potrebbe benissimo essere a sua volta un marinaio di vedetta, per quanto il testo non lo espliciti – è affetto da disperanza, ma da una disperanza, si vorrebbe dire, rivista e corretta *sub specie deandreiana*. Il suo sguardo, come quello di Maqroll, si propaga dall'alto verso il basso, e può rivolgersi a Dio abbracciando le tragedie del mondo sottostante; tale privilegio, tuttavia, trova la sua ragion d'essere non instaurando un dialogo intimo e diretto tra il Creatore e il suo «servo», ma al contrario nel momento in cui chi prega trascende le sue ragioni personali. Questo nuovo «gabbiere» non chiede di essere salvato, ma di salvare; non è umile né condiscendente rispetto all'autorità a cui si rivolge, tanto che i misteri di quest'ultima non sono più al centro del suo discorso. Il «dovere» della divinità, in nome del quale essa è primariamente chiamata in causa, non è premiare l'obbedienza a lei dovuta, ma la disobbedienza verso «le leggi del branco»; concetto che in Mutis serviva a sottolineare i meriti di Maqroll – la sua paziente attesa di un riscatto individuale – e che De André sviluppa per descrivere un Potere ingiustamente esercitato dalle maggioranze della Storia. La preghiera dunque c'è, ma è una preghiera paradossale, motivata da una necessità di denuncia altrettanto fuori misura, esorbitante, universale. «Una specie di salmo di invocazione e di imprecazione sulle minoranze», come ha scritto bene Alessandro Gennari all'indomani della pubblicazione dell'album.³⁶

6. Ma andiamo con ordine, e analizziamo innanzitutto la prima strofa:

Alta sui naufragi,
dai belvedere delle torri;

³⁶ ALESSANDRO GENNARI, *Fabrizio De André. Le mie note a margine*, «Panorama», 19 settembre 1996, p. 152. L'intuizione di Gennari ha il merito di valorizzare entrambe le «anime» di *Smisurata preghiera*; la maggior parte delle interpretazioni critiche di questo brano tendono invece a dare maggiore risalto a una sola componente (e si vorrebbe dire: non per forza sbagliando, ma lasciando il discorso in qualche modo incompleto). Così, per esempio, Luigi Viva, che nella sua fortunata biografia sottolinea la natura del brano come invocazione: «*Smisurata preghiera* [...] è una sorta di summa del pensiero di De André, [...] una preghiera per tutti quelli che ha amato, difeso, e che in lui hanno creduto. Ma è anche una invocazione a Dio, al quale chiede di non dimenticarsi di tutti i servi disobbedienti alle leggi del branco» (LUIGI VIVA, *Vita di Fabrizio De André*, cit., p. 225). Non sarà eccessivo riscontrare che, grosso modo, è questa la lettura più accreditata e diffusa per il senso comune. Pochi anni dopo, Enrico de Angelis insiste invece sul polo dell'imprecazione: «La canzone [...] è un'inventiva contro le rassicuranti alleanze del potere e del conformismo [...]»; una preghiera a favore dei disobbedienti, di chi sulla propria pelle difende la propria diversità minoritaria, a costo di morire, ma con onore [...]» (ENRICO DE ANGELIS, FRANCO FABBRI, *Le cento e più canzoni di Fabrizio De André*, in ELENA VALDINI [a cura di], *Volammo davvero: un dialogo ininterrotto*, BUR, Milano 2007, p. 326).

china e distante
sugli elementi del disastro;
5 dalle cose che accadono
al di sopra delle parole
celebrative del nulla,
lungo un facile vento
di sazietà, di impunità;

L'ascoltatore non può ancora saperlo, ma il narratore sta parlando della maggioranza, o meglio, della Maggioranza in senso assoluto, come chiariranno ripetutamente, molto più avanti, gli identici settenari tronchi ai versi 16, 17 e 25 («la maggioranza sta»). Questo ordinamento sintattico restituisce l'effetto di uno smascheramento lento ma inarrestabile, costruito sull'opposizione tra la verticalità espressa dalla triade di attributi («alta», «china», «distante») e l'orizzontalità degli scenari drammatici che animano, «dal basso», il mondo della Realtà e della Storia. Rispetto a questa contrapposizione, l'osservatore manifesta un atteggiamento trasversale: la sua posizione non è meno elevata di quella dei potenti ma, contrariamente a questa, non è fissa né stabile; volando con gli occhi rivolti verso i mari e le terre, il narratore vede e descrive ciò che la maggioranza vede ma censura, o finge di non vedere. Quanto si scorge da questa altezza privilegiata non è una serie di «disastri» isolati ma, rimodulando un altro celebre sintagma mutisiano, il Disastro per eccellenza, declinato in ogni sua singola manifestazione e riconoscibile ora nei suoi «elementi» primari.

Melodia e armonia collaborano a esprimere, da un lato, la «fatica» dello scrutatore, il suo sforzo di abbracciare con lo sguardo orizzonti sempre più vasti e distanti tra loro (smisurati, per l'appunto); dall'altro, ciò che sentiamo è la sua indignazione, aggressivamente ribadita a un Dio di cui ancora non vi è traccia, e non senza punte di risentito sarcasmo:³⁷

	<i>Do</i>	
1	Alta sui naufragi	alta sui naufragi
2	dai belvedere delle torri;	dai belvedere delle torri ;
	<i>Do9</i>	
3	china e distante	china e distante
4	sugli elementi del disastro;	sugli elementi del disastro ;
	<i>Do</i>	
5	dalle cose che accadono	dalle cose che accadono
		3a – 6a

³⁷ Si pensi in particolare alla parola «belvedere», che letteralmente indica il luogo sopraelevato dove la maggioranza osserva impassibile; ma nella sua sostanza fonica e semantica il termine riferisce anche il punto di vista del narratore (la sua azione, tutt'altro che un *bel vedere*, e ciò che vede, tutt'altro che *bello*). Una postazione che dovrebbe dominare su un paesaggio stupendo, e invece mostra soltanto orrori. Segnalo però di sfuggita che «belvedere» è anche la seconda vela dell'albero di mezzana, e forse potrebbe esserci un richiamo indiretto al mestiere del Gabbiere.

Mario Gerolamo Mossa
LETTERATURA E CANZONE D'AUTORE NEGLI ANNI NOVANTA

6	al di sopra delle parole <i>Do9</i>	al di sopra delle parole	3a – 8a
7	celebrative del nulla, <i>Fa7+</i>	celebrative del nulla ,	4a – 7a
8	lungo un facile vento <i>Do9</i> <i>Do</i>	lungo un facile vento	3a – 6a
9	di sazietà, di impunità	di sazietà, di impunità	4a – 8a

L'insistenza sul Do maggiore, alternato soltanto a Do9 fino al settimo verso, crea un effetto di ricercata monotonia, che impone all'ascoltatore di focalizzarsi primariamente sulle parole e sulla loro urgenza. La versificazione cantata è quindi suddivisa in modo che la maggior parte dei segmenti contenga una sequenza semanticamente risolta in se stessa. Questa aspettativa è poi negata al verso 7, che invece di dare origine a una nuova immagine giunge a completare quella precedente, avvertendoci che le «parole» sopra le quali «accadono» le «cose» (ogni evento reale, in senso generico) sono «celebrative del nulla»:³⁸ vuota retorica che aleggia indisturbata sulle terre, falsificando l'evidenza dei fatti e nascondendo ai viventi quanto effettivamente succede «intorno» a e «sopra» di loro. Lo stesso *enjambement* poetico-musicale è ripetuto subito dopo, quando, nel momento esatto in cui l'ipallage «facile vento» giunge a definire il «veicolo» metaforico delle parole, l'arrivo del Fa7+ al verso 8 sembra spezzare la tensione, dandoci un po' di respiro.³⁹

Spartito ufficiale di *Smisurata Preghiera* (cfr. *studio version*: minuto 0:22 – 0:25)

³⁸ La sintassi è fruttuosamente ambigua perché «dalle cose» crea di fatto un parallelismo con «dai belvedere» e dunque rimanda alla posizione altolocata delle maggioranze; ma «dalle cose» potrebbe anche essere concordato con «distante»: «da maggioranza sta china e distante [...] dalle cose che accadono». Le due interpretazioni sono coerenti con il contesto, e non è escluso che siano valide entrambe. Nel secondo caso, la maggioranza è descritta come distante dalla realtà, ma non è una distanza fisica bensì retorica: le vuote parole di rito e di convenienza la allontanano dalla effettiva tragicità dei fatti.

³⁹ Traggo lo spartito ufficiale dalla raccolta FABRIZIO DE ANDRÉ, *De André*, Ricordi, Milano 1998, pp. 250-254.

Si tratta appunto di una consolazione illusoria, e provocatoria: descritto subito dopo nella sua sostanza simbolica, e ritornando al Do9, il vento è il vento della cattiva coscienza, dell'ipocrisia autoassolutoria. Giunti alla fine della strofa, insomma, questa dolce brezza sancisce subdolamente soltanto la «sazietà» e la «impunità» degli altolocati; e allude ancora alla stessa oscura complicità tra indifferenza dell'uomo e (quasi leopardianamente) indifferenza della Natura che avevamo intravisto al primo verso, assistendo, per contrasto, al violento spettacolo dei naufragi ammirati dalla cima delle torri.⁴⁰

Sul piano metrico, la monotonia è espressa dalla ricorrenza martellante di due accenti forti, distribuiti, per quanto non sistematicamente, su coppie di versi più brevi e più lunghi, eventualmente interpretabili come varianti ipometre e ipermetre di un settenario di base. Il punto è che il numero sillabico e le posizioni, almeno in questa sezione introduttiva, contano molto meno degli accenti: la «sapienza interpretativa» di De André, come notoriamente sostenuto da Umberto Fiori, consente di «liberare per quanto possibile il testo dai vincoli, dagli schemi obbligati, dagli appuntamenti fissi che l'arte dei suoni tende ad imporre»; la voce si attiene cioè alla metrica musicale «senza troppo rigore, forzandola se gli pare necessario», e considerando quest'ultima alla stregua di «un canovaccio, che di volta in volta può e deve piegarsi alle esigenze di quello che c'è da dire».⁴¹

⁴⁰ La critica non ha individuato, in relazione alla visione dei «naufragi», un riferimento diretto alle opere di Mutis, per quanto la parola «naufragio», come evidenzia anche Gaggetta, sia associata al concetto di «disperanza» nelle postfazioni italiane alla *Neve dell'ammiraglio* e alla *Summa* (JAN GAGGETTA, *“Anime salve” di Fabrizio De André*, cit, p. 302). Gaggetta ipotizza un generico rimando all'accezione ungarettiana del termine, ma non è escluso che De André tenga presente anche la celebre immagine lucreziana del «naufragio con spettatore», nonché il noto volume di Hans Blumenberg: «Poggiando sulla terraferma, uno spettatore contempla il travaglio di un naufragio. Non partecipa agli eventi; gode soltanto della visione che ha dinanzi. La sua non è una *iocunda voluptas*, sorta immediatamente dalle tribolazioni altrui, verso cui guarda anzi con commosso distacco. La serena gioia che lo pervade scaturisce dal confronto fra la sicurezza della sua posizione e il pericolo e la rovina degli altri» (REMO BODEI, *Distanza di sicurezza. Introduzione all'edizione italiana*, in HANS BLUMENBERG, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, trad. italiana di Francesca Rigotti, il Mulino, Bologna 1985, p. 7). Nel contesto della canzone, il «commosso distacco» garantito dalla distanza di sicurezza è però un elemento soltanto negativo, implicitamente riferito, casomai, alle «parole celebrative del nulla» diffuse dalle maggioranze. Il narratore, per questo, resta uno spettatore inorridito e indignato: dallo spettacolo del naufragio egli non trae alcun godimento estetico.

⁴¹ UMBERTO FIORI, «*La canzone è un testo cantato*». *Parole e musica in De André*, in ROMANO GIUFRIDA, BRUNO BIGONI (a cura di), *Fabrizio De André. Accordi eretici*, cit., pp. 145-154; poi in UMBERTO FIORI, *Scrivere con la voce. Canzone, Rock e Poesia*, cit., p. 48. Ma si tratta, a ben vedere, di una tecnica molto diffusa nella canzone d'autore sia passata sia recente; spesso, anzi, l'identità poetico-musicale di un cantautore inizia a manifestarsi proprio a partire dalla sua personale prosodia. Si legga, a tal proposito, quanto Franco Fabbri ha scritto su Fossati: «Ivano Fossati una volta mi ha spiegato il “segreto” di quel suo particolare modo di dividere il verso, del quale (per ovvie ragioni) c'è qualche traccia anche nel De André di *“Anime salve”*. Una volta, affascinato da certe poliritmie vocali sudafricane che un suo produttore gli aveva fatto ascoltare, Fossati ha chiesto di cantare sopra una base ascoltando non la sezione ritmica effettiva, ma una traccia “fantasma” (esclusa poi dal missaggio), naturalmente sincronizzata con la base, ma con una divisione diversa. In questo modo, il canto si appoggiava

Ciò ovviamente non significa, banalizzando, che il testo musicale sia semplicemente asservito alle ragioni delle parole; le considerazioni di Fiori, tuttavia, sono tanto più efficaci in riferimento al nostro *incipit*, in cui appunto la percezione di una regolarità ritmica di fondo, per quanto conseguita «uniformando» in sede performativa segmenti di lunghezza diversa, acquista un significato coerente con i moventi etici ed estetici implicati nel canto.⁴²

7. Lo stesso discorso vale anche per la seconda strofa, quasi identica alla prima:

Sullo scandalo metallico
di armi in uso e in disuso;
a guidare la colonna
di dolore e di fumo
che lascia le infinite battaglie
15 al calar della sera,
la maggioranza sta,
la maggioranza sta

sugli accenti della traccia “fantasma”, risultando così suggestivamente spiazzato (seppure a tempo) rispetto alla ritmica udibile nel missaggio finale. In seguito Fossati ha imparato a dividere in quel modo inconsueto senza bisogno dell’aiuto della ritmica “fantasma”. Sia pure attraverso una testimonianza indiretta, ma molto vicina a De André, comprendiamo così quanto la questione eminentemente musicale della pronuncia del verso sia una componente fondamentale del bagaglio tecnico-espressivo dei cantautori, e oggetto di sperimentazioni. Ai tempi di *Anime salve* Fabrizio De André aveva un’esperienza almeno trentennale di queste tecniche, oltre a quello che si suole definire un talento innato; nonostante questo (o proprio per questo) attraverso la testimonianza di Piero Milesi sappiamo quanto puntiglio Fabrizio investisse nella realizzazione vocale di ogni singolo verso» (FRANCO FAB-BRI, *Il suonatore Faber*, in RICCARDO BERTONCELLI [a cura di], *Belin, sei sicuro?*, cit., pp. 24-25). Sullo stesso tema, rimando anche ai seguenti lavori, pur non specificamente dedicati a De André: MARIO GEROLAMO MOSSA, *Libertà metriche novecentesche: per un confronto tra poesia contemporanea e canzone d'autore*, «Soglie», XVI, 2, agosto 2014, pp. 33-52; ID., *Bob Dylan & “Like a Rolling Stone”. Filologia, composizione, performance*, Mimesis, Milano 2021.

⁴² Il «tappeto di accordi» di cui si parlava all’inizio dell’analisi contribuisce sensibilmente alla creazione di questo effetto, poiché «orienta» la voce aiutandola a non andare fuori tempo; è interessante notare che tale stratagemma fu escogitato da Milesi per ragioni del tutto casuali: «Lavorando al provino di *Smisurata preghiera* avevo puntato tutto, come ti dicevo, sulla batteria che avevo registrato con suoni campionati, e che era ancora distante da quella suonata poi da Rivagli. Per farla sentire a Fabrizio, avevo aggiunto al volo uno striminzito piano-guida suonando solo il cambio d’acordo, raddoppiato con un suono tenuto tipo organo; giusto per capire dove eravamo e dove cantare. Poi, va da sé, in studio avremmo registrato un “vero” pianoforte con Alberto Tafuri, che trovavo perfetto per questa circostanza. Se non che, mentre lavoravo sul pezzo con Alberto, arriva Fabrizio e rimane sconcertato da quello che stavamo facendo. Si era affezionato a quel piano-guida, per me assolutamente provvisorio; ormai l’aveva assimilato, e non c’è stato verso di fargli cambiare idea. [...] A quel punto è toccato a me abituarmi a quel piano, che proprio non avrei mai lasciato così. Me ne sono fatto una ragione; di più, oggi lo trovo una genialata, sembra una finezza “ben pensata”» (RICCARDO BERTONCELLI, *Intervista a Piero Milesi*, cit., p. 169).

Dall'ambigua alleanza tra Potere e Natura si giunge ora alle tragedie della guerra; la fatica e la monotonia sono risemantizzate in una accezione bellica e industriale per spostare l'attenzione su elementi del disastro unicamente umani. Se prima i singoli versi tendevano a susseguirsi come unità di senso compiuto, qui si applica il principio opposto, ossia la frammentazione di periodi e sintagmi che, distribuendosi su più unità, non intendono sorprendere l'ascoltatore ma piuttosto appesantirlo, angosciarlo. Svariati indizi stilistici collaborano a questo effetto. Così le doppie uscite sdruciole di «scandalo metallico», fonicamente aperte e protese verso una risoluzione semantica e ritmica che costringe ad attendere il verso successivo; quest'ultimo, a sua volta, è drammatizzato da immagini precise e indefinite allo stesso tempo, ossia dai confusi e indistinguibili rottami tratteggiati dal generico «armi» e dalla rima inclusiva *uso* : *disuso*. Completa il quadro una «colonna» talmente lunga che la sua descrizione deve occupare ben quattro versi sovraccarichi di specificazioni: dal doppio complemento di materia, prima figurato e poi effettivo («di dolore e di fumo»), all'orizzonte in cui la colonna si estende e si perde, tracciando un sentiero costellato di «infinite battaglie» solo temporaneamente interrotte dalla sera. Anche in questo caso l'arrivo del *Fa7+* coincide con l'evocazione di un evento naturale, che l'uscita tronca di «calar» connota in senso pseudo-poetico, e dunque ironico-cinico (simulando cioè in una canzone d'autore moderna l'italiano artefatto e anacronistico delle canzonette primonovecentesche, oltre che di tutta la tradizione operistica). Dopo il verso 15, però, succede ancora qualcosa di inaspettato:

<i>Dos9</i>		
10	Sullo scandalo metallico	Sullo scandalo metallico
11	di armi in uso e in disuso	di armi in uso e in disuso ;
	<i>Do</i>	
12	a guidare la colonna	a guidare la colonna
13	di dolore e di fumo	di dolore e di fumo
	<i>Do</i>	<i>Dos9</i>
14	che lascia le infinite battaglie	che lascia le infinite battaglie
	<i>Fa7+</i>	6a – 9a
15	al calar della sera	al calar della sera ,
	<i>Lam11</i>	
16	la maggioranza sta,	la maggioranza sta ,
	<i>Sol</i>	
17	la maggioranza sta	la maggioranza sta
		4a – 6a

Finalmente il Male degli uomini, la «maggioranza», è chiamato con il suo nome, e iterato in associazione al primo accordo minore del brano e a un predicato in apparenza sintatticamente indipendente, che alleggerisce il carico cognitivo imposto all'ascoltatore fino a questo punto: «stare», innanzitutto, nell'accezione locativa (la maggioranza «sta» alta, china, distante etc. «sugli elementi del disastro» come «sullo scandalo metallico»), ma

«stare» anche nel senso di «trovarsi qui», «(re)stare immobile», «permanere» e dunque «esistere». Annunciare questo dato di fatto a suo modo semplice ci pone davanti a equilibri diversi, a una drammaticità differente e diversamente espressa: non più l'angoscia generata dal caos delle tragedie apparentemente prive di ragioni e di colpevoli, ma l'indignazione verso un nemico spaventoso che però, essendo ora chiamato per nome, può a sua volta (seppure ancora solo potenzialmente) provare «paura» per chi lo sta smascherando, privandolo delle sue difese, sfidandolo.

Metricamente, anche questa strofa è dominata da *pattern* biaccentuali, ma le sillabe stavolta acquistano una funzione compositiva, non rendendo necessari interventi regolarizzanti della voce; dal v. 10 al v. 14, gli attacchi di terza (o anapestici) contribuiscono ad accelerare la pronuncia, stratagemma che si radicalizza al v. 14 (non a caso dedicato alle infinite battaglie) mediante un raddoppiamento ritmico matematicamente coerente con il contesto (dato che l'aumento del numero sillabico comporta uno spostamento proporzionale degli ictus sulla sesta e la nona sede). Gli ultimi due segmenti, dovendo comunicare una verità data per indiscutibile, recuperano in parte, tramite gli accenti di quarta, l'assertività degli attacchi dei primi quattro versi. Anche sintassi e testo musicale alimentano non poco questa energia dichiarativa, corrispondendosi reciprocamente: la successione di Lam11-Sol-Do, infatti, circoscrive armonicamente la proposizione principale e, con essa, l'intero testo della canzone fino a questo punto. Tale alleanza, tuttavia, si interrompe bruscamente proprio in coincidenza del ritorno della tonica.

8. Essendo seguito da una breve pausa, l'ascoltatore interpreta il silenzio come se questo comportasse un punto fermo, ma in realtà il secondo «sta» è parte di una costruzione perifrastica e regge un gerundio che dà inizio a una nuova sezione, composta da due strofe completamente diverse dalle precedenti:

recitando un rosario
di ambizioni meschine,
di millenarie paure,
di inesauribili astuzie,
coltivando tranquilla
l'orribile varietà
delle proprie superbie,
la maggioranza sta

come una malattia,
come una sfortuna,
come un'anestesia,
come un'abitudine...

<i>Fam7</i>		
18	recitando un rosario	recitando un rosario
19	di ambizioni meschine, <i>Lam</i>	di ambizioni meschine,
20	di millenarie paure,	di millenarie paure,
21	di inesauribili astuzie, <i>Fam7</i>	di inesauribili astuzie,
22	coltivando tranquilla <i>Lab7</i>	coltivando tranquilla
23	l'orribile varietà <i>Sol</i>	l'orribile varietà
24	delle proprie superbie, <i>Dom Sib</i>	delle proprie superbie,
25	la maggioranza sta <i>Dom</i> <i>Fa9 Dom Sib</i>	la maggioranza sta
26	come una malattia, <i>Dom</i> <i>Fa Dom Sib</i>	come una malattia,
27	come una sfortuna, <i>Dom</i> <i>Fa9 Dom Sib</i>	come una sfortuna,
28	come un'anestesia, <i>Do</i> <i>Fa Do9</i>	come un'anestesia,
29	come un'abitudine...	come un'abitudine...
		3a – 6a
		3a – 6a
		4a – 7a
		4a – 7a
		3a – 6a
		2a – 7a
		3a – 6a
		4a – 6a
		6a
		5a
		6a
		5a – 7a

Il passaggio imprevisto al Fam7 è solo il primo degli arditi passaggi che caratterizzano questi versi; la sua funzione, al contrario di quanto accadeva per i Fa7+ su «facile vento» e «calar della sera», è denunciare le azioni compiute dalla maggioranza in un presente che è sia l'immediato *hic et nunc* del narratore e degli ascoltatori, sia un tempo eterno e rarefatto. Da qui, una memorabile serie di metafore in buona parte desunte dai libri di Mutis ma riviste e corrette, oltre che ricombinate, secondo le intenzioni espressive di De André.

Il v. 18 segnala, come è evidente, anche un importante punto di svolta tematico, dato che esso costituisce di fatto la prima incursione nell'ambito religioso, ricordandoci che stiamo ascoltando una preghiera. Ma dietro il «rosario» che viene «recitato» dalla maggioranza non si celano soltanto le ipocrisie delle fedi istituzionali; ancora una volta, una serie di specificazioni spiazzanti e provocatorie interviene, confermando lo stesso compromesso stilistico tra definito e indefinito, a svelarci le componenti di questa presunta collana benedetta: così le generiche «ambizioni», «paure» e «astuzie» specificate rispettivamente mediante la loro meschinità, la loro millenaria persistenza e la loro inesauribilità. Le interpretazioni possibili di questi nuovi elementi del disastro, dall'arrivismo politico alla xenofobia, possono essere numerose e tentare di disambiguarle non ha molto senso ai fini della nostra analisi; resta il fatto che nella *iunctura* «inesauribili astuzie» non pare banalizzante intravedere il «segreto» primario di ogni maggioranza: la capacità di

ingannare, di nascondersi, di proteggersi, di proliferare nel tempo e nello spazio facendo leva su bisogni, domande, problemi, fragilità universalmente considerate umane. (E quale astuzia, d'altra parte, può essere più inesauribile della invenzione di un Dio costruito a immagine e somiglianza dei potenti?).

Se la prima sezione era caratterizzata dalla monotonia e da meccanismi di posticipazione e accumulazione, la seconda si sviluppa intorno a figure di ripetizione volte a rappresentare la logica ricorsiva del Potere. Non è un caso che l'atto di «recitare» ceda il posto, proprio in coincidenza di un nuovo Fam7, a quello di «coltivare»: come a dire, all'occupazione umana per eccellenza, a suo modo ritualizzata e persino quasi «sacra» nel suo legame intrinseco e primario con la sopravvivenza; mestiere umile e concreto qui metaforicamente oltraggiato dal «cibo» astratto di cui si nutre la maggioranza. Ci stiamo avvicinando alla terza e ultima occorrenza del mantra iterato ai versi 16 e 17, meta finale anche di questa strofa, ma raggiunta percorrendo un differente sentiero poetico-musicale. Invece che con una progressione di Lam11-Sol-Do, la chiusura è ora resa possibile da una raffinata sequenza, in sé molto fossatiana, di Lab7-Sol-Dom. Gli stessi accordi, in altre parole, sono declinati in modo quasi speculare nella successione tra maggiori e minori; scopo di questa scelta è sostenere le parole decisive che, mediante un aumento di *gravitas* e una metafora alimentare di grande impatto lirico, coronano lo smaschamento: la maggioranza divora avidamente se stessa con una scandalosa tranquillità garantita proprio da questo circolo vizioso, seminando e raccogliendo le proprie superbie e la propria arroganza.

Le sorprese, a ben vedere, non sono finite. Ancora una volta, e anzi in modo più eclatante, emerge l'ambivalenza del predicato associato all'istanza nemica, che introduce una ulteriore e inaspettata quartina composta di taglienti similitudini. Questo nuovo «sta» può essere riferito sia a quanto precede (i due gerundi già concordati con lo «sta» del v. 17, o al limite solo il secondo) sia a quanto segue; nel secondo caso, il verbo non può che essere inteso letteralmente nell'accezione di «restare, permanere, esistere» che prima era deducibile soltanto per via indiretta. L'ultima volta che sentiamo il termine «maggioranza», quindi, da una parte abbiamo l'impressione di coglierla in flagrante, mentre sta compiendo indisturbata i suoi reati contro l'umanità (anche nel senso che la sua posticipazione è meno radicale, dovendo coprire una distanza sintattica inferiore); dall'altra, siamo chiamati a percepire con maggiore evidenza la sua sostanza ontologica: la maggioranza non si muove di un millimetro, è radicata in noi come: un morbo cronico; una sventura connaturata al nostro destino; una «anestesia» che ci costringe a non reagire; una «abitudine» all'ingiustizia e alla prevaricazione che ci rende inconsapevolmente complici degli stessi mali.

È significativo che la forza dichiarativa delle similitudini sia affidata a un giro armónico ripetuto in modo quasi ossessivo e suonato in controtempo, finendo per aumentare

la velocità di esecuzione e imporre l'intonazione di un solo accento forte per verso.⁴³ Questi ictus singoli sono sapientemente distribuiti in posizioni di sesta e di quinta che si richiamano a vicenda per sottolineare la complementarità delle parole in oggetto e creare così ulteriori accostamenti interni, evidenti in termini di contiguità sia sonora (le seste sulle rimanti «malattia» e «anestesia»; le quinte sulle allitteranti in dentale e nasale «sfortuna» e «abitudine») sia semantica (la prima e la terza voce accomunate dal campo semantico della salute/medicina, la seconda e la quarta dalla continuità della sfortuna). Nel caso di «abitudine», inoltre, l'uscita sdrucciola consente di percepire anche un accento secondario sull'ultima sillaba, la cui dizione prolungata restituisce l'impressione che la lista sia potenzialmente infinita e venga interrotta da puntini di sospensione. Simili accorgimenti non solo amplificano l'intensità delle comparazioni ma agiscono implicitamente anche da «inquadrate» diverse dello stesso inquietante volto. Nel segno di questo poli-prospettivismo si conclude la prima metà della canzone: un brano che solo da questo punto in poi, e come vedremo non senza problemi, potremo definire «preghiera».

9. L'inquieto volo del narratore si è interrotto, e il suo sguardo, prima concentrato sulla statica ripetitività della maggioranza, si sposta ora sulle minoranze che popolano la Terra. L'entrata in scena di queste ultime non avviene però drammatizzando la loro condizione di vittime, ma indugiando sulla loro eroica e tragica sopportazione:

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

Si tratta della strofa più struggente e memorabile dell'intera canzone, spesso citata come sorta di «*summa* nella *summa*» della poetica deandreiana nel suo complesso; tale uso, tuttavia, rischia di mettere in secondo piano la funzione programmatica assunta da questi versi sia rispetto agli scenari di *Smisurata preghiera* sia rispetto agli ipotesti mutisiani. Ritorneremo più avanti sulla coesistenza di «disperanza» e «disperazione»; qui occorre notare, intanto, che il compito primario della strofa è esplicitare, attraverso la presentazione di coloro che poi saranno definiti «servi disobbedienti», i moventi creativi del brano; in tale accezione, il costrutto introdotto da «per» si pone a metà strada tra un

⁴³ De André, insomma, oppone questa ripetitività positiva a tutti i «rosari» delle maggioranze, componendo in tal senso una preghiera in cui il potere delle ripetizioni è destinato a un fine etico. Rimando al paragrafo che, in questo saggio, verrà dedicato al testo di Canetti intitolato *Del pregare*, che si apre proprio con la constatazione che «il pregare» sia «la forma più efficace e pericolosa di ripetizione».

complemento di sostituzione (il narratore canta «in nome di») e un complemento di causa (il narratore canta «per amore di»). Questa voce, quindi, assume in sé una totalità di voci che non possono parlare, e il suo obiettivo, qui ancora implicito, è presentare queste figure a un Dio che finora non sembra essersi accorto di loro.⁴⁴

A ben vedere, anche in questo caso possiamo riscontrare una ambivalenza sintattica non dissimile da quelle occorse in precedenza. La stessa preposizione «per» potrebbe infatti essere interpretata come un complemento di limitazione concordato con la serie delle quattro similitudini, parafrasando così: «la maggioranza permane come una malattia, come una sfortuna, come un'anestesia, come un'abitudine *a danno di* tutti coloro che viaggiano in direzione ostinata e contraria etc». Non si tratta soltanto di una suggestione, ma di una ipotesi accreditata da una evidenza testuale: nel *booklet* allegato ad *Anime salve* come nella trascrizione con accordi posta a conclusione del pentagramma ufficiale, non è presente il punto fermo dopo «abitudine» e la preposizione è scritta con dizione minuscola;⁴⁵ nell'edizione mondadoriana del solo testo verbale, altrettanto ufficiale, la punteggiatura segnala al contrario una separazione radicale delle due parti. Simili ambiguità filologiche non occorrono di rado nel mondo delle canzoni moderne, che vengono composte innanzitutto in funzione della loro resa performativa. A proposito di questo caso specifico, potremmo dire che l'oralità resta in buona parte irriducibile alla scrittura, poiché qualunque editore di *Smisurata preghiera* sarebbe costretto a operare una scelta forte in una direzione o nell'altra, causando una perdita di senso inevitabile. Il contesto, infatti, ci autorizza a non escludere a priori che entrambe le opzioni siano valide, e cioè che, proprio come il v. 17, anche il v. 30 sia stato consapevolmente ideato sia per rappresentare un *trait d'union* tra la prima e la seconda metà della canzone, sia per segnalare uno stacco netto rispetto a quanto è stato già cantato.

Musica e voce, comunque, sono schierate maggiormente dalla parte dello stacco. L'intonazione della nuova strofa è agguerrita, esclamativa, e l'improvviso passaggio dalla tonalità di Do a quella di Re costringe l'ascoltatore a lasciarsi travolgersi da una forte e inaspettata scarica emotiva. Diversamente dalla maggioranza «alta», «china» e «distante», i servi disobbedienti si trascinano «tra il vomito dei respinti», e la prima impressione, appunto, è che il narratore intenda «rialzare la testa» al posto loro. Tutti i discorsi precedenti vengono interrotti e il brano sembra ricominciare da zero per mettere al centro dell'attenzione valori speculari a quelli prima dominanti:

⁴⁴ In tale prospettiva è utile constatare che la servitù che Maqroll si autoattribuisce in terza persona è innanzitutto servitù offerta all'autorità divina, e solo indirettamente manifesta anche in termini di obbedienza alle leggi umane. Nel contesto di *Smisurata preghiera*, invece, il concetto di «servo», essendo declinato in senso collettivo, è maggiormente ambiguo: i perdenti sono servi di Dio *perché* sono innanzitutto servi delle maggioranze.

⁴⁵ L'effetto di indistinta continuità si percepisce maggiormente nella trascrizione con accordi, poiché in essa manca il rigo bianco tra le due strofe.

	<i>Re</i>	
30	Per chi viaggia in direzione	Per chi viaggia in direzione
31	ostinata e contraria,	ostinata e contraria,
	<i>Re9</i>	
32	col suo marchio speciale	col suo marchio speciale
33	di speciale disperazione,	di speciale disperazione,
	<i>Re</i>	
34	e tra il vomito dei respinti	e tra il vomito dei respinti
35	muove gli ultimi passi	muove gli ultimi passi
	<i>Re9</i>	
36	per consegnare alla morte	per consegnare alla morte
	<i>Sol7+</i>	
37	una goccia di splendore,	una goccia di splendore ,
	<i>Sim La Re</i>	
38	di umanità, di verità.	di umanità , di verità .
		4a – 6a – 8a

La struttura armonica è identica a quella della seconda strofa, ma con fini espressivi opposti. Da un punto di vista metrico, gli interventi regolarizzanti della voce investono soprattutto i secondi emistichi, di lunghezza variabile, mentre la serie di attacchi anapestici contribuisce ad alimentare l'incidenza delle parole. Uniche eccezioni alla regola sono al v. 36 e al v. 38, che radicalizzano la tensione attraverso due parallele posizioni di quarta. L'accordo di settima aumentata, che in precedenza serviva a offrire una consolazione illusoria, qui sprigiona un potere liberatorio effettivo: la «goccia di splendore, | di umanità, di verità» identifica cioè un riscatto utopico che non presuppone alcuna astratta promessa di eternità.

A qualunque idea convenzionale di Paradiso, il narratore preferisce desiderare per i «servi disobbedienti» il compimento di una rivendicazione identitaria negata nel corso della vita e che, pur giungendo in punto di morte, appartiene ancora alle cose del mondo. E infatti la triade conclusiva, prima deputata allo smascheramento, è ora impiegata per decretare una verità invece positiva; rilevante, in tal senso, che la voce indugi proprio sulla parola «verità», rallentandone la pronuncia fino al punto di generare un accento secondario sulla sua prima sillaba.

10. Alla strofa più celebre del brano segue quella più criptica:

40	Per chi ad Aqaba curò la lebbra con uno scettro posticcio e seminò il suo passaggio di gelosie devastatrici e di figli con improbabili nomi
----	---

45 di cantanti di tango,
in un vasto programma
di eternità.

Una fitta selva di frammenti mutisiani, ricombinati fino allo straniamento del loro significato originario, interviene a complicare le cose.⁴⁶ In questo punto di *Smisurata preghiera*, come spesso accade nella poesia moderna e così pure nella canzone d'autore, il potere evocativo di certe immagini può richiedere a chi legge o ascolta una comprensione più emotiva che razionale; una ricezione passiva, però, solo in termini di parafrasi letterale, che ci invita a «sapere senza conoscere» il senso profondo di quanto è scritto o intonato. Si è visto che quando le manipolazioni deandreiane arricchiscono un quadro (anche complesso) seguendo una logica compositiva deducibile dal contesto, esse non sono mai impossibili da decifrare: parole e musica ci lasciano uno spiraglio da cui possiamo intuire la natura e le intenzioni di ciò che stiamo ascoltando. In casi come questo, invece, le rifunzionalizzazioni sono troppo radicali per poter essere svelate nella loro interezza, e ci viene chiesto di interpretare accettando di navigare in acque oscure.

Ora, chi scrive ha sempre avuto l'impressione che il fine espressivo di questi versi sia riprendere le fila del discorso iniziato e interrotto ai versi 18-24, e che in entrambi i luoghi l'intenzione principale dell'autore sia riflettere sulle ipocrisie connesse alla fede. Come il «rosario [...] di inesauribili astuzie» non era unicamente riferibile alla ritualità religiosa propriamente detta, allo stesso modo le facoltà taumaturgiche del guaritore qui evocato ai vv. 39-40 sono già messe in discussione fin dalla loro presentazione; e non

⁴⁶ L'immagine evocata ai versi 39-40 deriva dal paragrafo 8 del poemetto *Caravanserraglio*, presente anche nella *Summa* e così tradotto in italiano: «Ad Akaba lasciò l'impronta della sua mano sui muri degli abbeveratoi. [...] Ad Abdijan curò la lebbra toccando i malati con uno scettro posticcio e recitando in tagal una pagina del registro delle dogane. [...]» (ÁLVARO MUTIS, *Summa di Maqroll il Gabbiere*, cit., p. 201). Il passo è costruito emulando la struttura anaforica di un «registro»: ogni proposizione inizia con il nome di una città in cui un anonimo guaritore ha svolto determinate azioni (dato che si usa sempre la terza persona, non è chiaro se il soggetto implicito sia Maqroll). Nel contesto di *Smisurata preghiera*, il toponimo «Aqaba» (unica città portuale della Giordania) è preferito a «Abdijan» (traduzione scorretta di «Abidjan», città della Costa d'Avorio) per ragioni metriche, e forse intende rimandare genericamente a una remota località arabo-mediterranea. I versi 41-44 derivano invece dalla lettura del romanzo *Amirbar*, in cui è così descritto un gruppo di camionisti che attraversano la Cordigliera delle Ande: «Andavano seminando il ricordo del loro passaggio in forma di passioni sfrenate, tragedie di gelosie devastatrici e figli con improbabili nomi di cantanti di tango» (ID., *Amirbar*, cit., p. 48). I versi 45-46, infine, richiamano un verso della *Moirologhia*, un lamento funebre incluso nella *Summa*: «Le tue ferme credenze, i tuoi vasti programmi» (ID., *Summa di Maqroll il Gabbiere*, cit., p. 133). De André sceglie di accorpore questi tre frammenti mutisiani (tra loro indipendenti) per raccontare le vicende di un non meglio precisato «servo disobbediente». La prospettiva del narratore è sia sincronica sia diacronica, come giustamente lascia intendere Gaggetta nel suo commento, a cui rimando per una trattazione più dettagliata: «Il carattere estemporaneo di queste "imprese" configge, in apparenza, con un progetto che oltrepassa la vita di un uomo, guardando verso l'eternità» (JAN GAGGETTA, «*Anime salve*» di Fabrizio De André, cit., pp. 311-312; corsivo originale).

solo perché il suo «scettro» è «posticcio», ma anche perché la sua presunta integrità morale è implicitamente resa inattendibile dalla sua lussuria e dalla sua erranza.

La vocazione spirituale di questa figura è dunque nient'altro che un inganno, ma un inganno tipologicamente differente da quelli denunciati in precedenza: da una parte, la religiosità istituzionalizzata secondo i dettami delle maggioranze; dall'altra, la religiosità antidiomatica, superstiziosa, corrotta dalle passioni individuali di un «servo disobbediente». O meglio, per estensione: di generazioni di servi tradizionalmente ribelli alla legge divina, «in un vasto programma | di eternità» che sembra averli già condannati in partenza a una esistenza precaria, peccaminosa e blasfema.

In termini strutturali, questa strofa è introdotta dalla stessa preposizione che dava inizio alla precedente, lasciandoci intendere che le figure descritte in entrambi i gruppi di versi condividono la stessa condizione. Anche gli equilibri poetico-musicali non sono cambiati nella sostanza, per quanto il rapporto tra metrica verbale e metrica musicale diventi qui più articolato e imponga alla voce di escogitare nuovi compromessi:

<i>Re9</i>		
39	Per chi ad Aqaba curò la lebbra	Per chi ad Aqaba curò la lebbra
40	con uno scettro posticcio	con uno scettro posticcio
<i>Re</i>		
41	e seminò il suo passaggio	e seminò il suo passaggio
<i>Re9</i>		
42	di gelosie devastatrici e di figli	di gelosie devastatrici e di figli
43	con improbabili nomi	con improbabili nomi
<i>Sol7+</i>		
44	di cantanti di tango,	di cantanti di tango ,
<i>Sim</i>		
45	in un vasto programma	in un vasto programma
<i>La Re</i>		
46	di eternità.	di eternità .
		3a – 9a
		4a – 7a
		4a – 7a
		4a – 8a – 11a
		4a – 7a
		3a – 6a
		3a – 6a
		2a – 4a

Gli attacchi di quarta aumentano ulteriormente la tensione emotiva, fino al punto che al v. 42 le sillabe accumulate sono troppe, e gli ictus diventano tre dando origine al segmento più lungo dell'intera canzone. Il v. 46, per contrasto, è quello sillabicamente più breve, e la sua funzione è isolare l'intonazione di «eternità», facendo ricadere su questo termine l'ultimo cambio di accordo e, come già per «verità», una doppia (e innaturale) accentazione. Si percepisce insomma un parallelismo a distanza tra parole tronche il cui significato astratto è implicitamente posto in contrapposizione: da un lato, ciò che è umano e dichiara a posteriori la propria «verità» al momento della fine; dall'altro, ciò che è eterno e in qualche modo giunge falso, prescritto, stabilito a priori.

Ma stabilito da chi? Dal Dio di tutti o dal Dio delle maggioranze? Non è chiaro. Sembra quasi che De André non stia parlando della Provvidenza come concetto religioso,

ma come concetto politico. La predestinazione è anche qui una maschera retorica a uso e consumo dei potenti, non distante in ciò dal «facile vento» del v. 8: chi canta, in altre parole, non può credere che il «programma» di «eternità» sia opera del guaritore; al contrario, esso è imposto a lui e alla sua discendenza perché il destino di queste figure sia fin dalla loro nascita contrassegnato dallo stigma dell'anormalità.

È forse anche per questa ragione che il narratore presenta i personaggi di questa strofa senza giudicarli (né in senso positivo né in senso negativo): egli si limita piuttosto a ricostruire le loro insolite sventure all'interno di un resoconto allusivo che, invece di trasformarli in martiri, intende trasmetterne la memoria identitaria. Non è da trascurare, in tal senso, il parallelismo a distanza tra i verbi «coltivando» e «seminò», entrambi riferiti a strategie di sopravvivenza mirate ad assicurare un «raccolto» astratto: ma in un caso si coltiva la superbia, e nell'altro travolgenti passioni amorose.

11. Dio stesso è poi finalmente chiamato in causa, dando inizio alla sezione conclusiva:

Ricorda, Signore,
questi servi disobbedienti
alle leggi del branco;
50 non dimenticare il loro volto;
ché, dopo tanto sbandare,
è appena giusto
che la fortuna li aiuti

come una svista,
55 come un'anomalia,
come una distrazione,
come un dovere.

	<i>Solm7</i>	
47	Ricorda, Signore,	Ricorda, Signore, 2a – 5a
48	questi servi disobbedienti	questi servi disobbedienti 3a – 8a
	<i>Sim</i>	
49	alle leggi del branco;	alle leggi del branco ; 3a – 6a
	<i>Solm7</i>	
50	non dimenticare il loro volto;	non dimenticare il loro volto ; 5a – 9a
	<i>Sib7</i>	
51	ché, dopo tanto sbandare,	ché, dopo tanto sbandare, 4a – 7a
	<i>La7</i>	
52	è appena giusto	è appena giusto 4a
	<i>Rem Do9</i>	
53	che la fortuna li aiuti	che la fortuna li aiuti 4a – 7a
	<i>Rem Sol9 Rem Do9</i>	
54	come una svista	come una svista 4a

	<i>Rem</i>	<i>Sol9 Rem Do9</i>		
55		come un'anomalia	come un'anomalia	6a
	<i>Rem</i>	<i>Sol9 Rem Do9</i>		
56		come una distrazione	come una distrazione	6a
	<i>Rem</i>	<i>Sol Mim7 Re9</i>		
57		come un dovere.	come un dovere.	4a

Al contrario dei versi precedenti, la doppia strofa finale non pone alcun concreto problema interpretativo, almeno per ciò che riguarda la comprensione letterale.⁴⁷ Non c'è dubbio che, in prima istanza, l'ascoltatore senta ora la preghiera vera e propria, «smisurata» sia nel senso che vorrebbe inglobare in se stessa tutte le minoranze della Storia, sia nel senso che, per esse, il narratore non chiede a Dio alcuna salvezza eterna, ma appunto un riscatto culturale, una protezione della memoria. Proprio nell'ambito di questo discorso, bisogna rilevare alcune essenziali e delicate ambiguità non subito evidenti, se non proprio consapevolmente «sommerso» nel dettato dell'invocazione.

A veicularle, due parole-tema a dir poco decisive: «fortuna», che al v. 53 chiude la strofa in coincidenza della fine del giro armonico, e «dovere», che al v. 57 compare come parola ultima dell'intero brano. Questi due termini sono fruttuosamente incoerenti con il contesto di cui sono parte. Il primo comporta infatti una implicita negazione del concetto di necessità provvidenziale, sostituito dall'idea classica di fortuna come «caso», «sorte»: una *vox media*, insomma, che il contesto ci autorizza a intendere come «buona», ma che la letteralità del testo evoca tramite il suo semplice significante. Quasi che la sua occorrenza entri in competizione con l'autorità del Signore, e che dunque il narratore si rivolga a Dio invitandolo, in un certo senso, a manifestare il potere di sconfermare l'immagine che le maggioranze gli hanno da sempre attribuito.

A questo punto, la contraddizione è legittimata dalla nuova serie di similitudini, che eredita dalla precedente una analoga funzione epistemologica, dovendo «inquadrare» da più prospettive il medesimo oggetto: non più la maggioranza in quanto tale, ma la richiesta stessa indirizzata alla divinità; o meglio: la modalità esistenziale con cui questa richiesta dovrebbe essere esaudita, spezzando la catena dei destini già scritti.

Dietro i primi tre «come» si cela un *come se*. Dio dovrebbe esaurire la preghiera *come se* esaudirla comportasse: una «svista» nel «vasto programma | di eternità»; una «anomalia» negli «ingranaggi» che mantengono intatto lo *statu quo*; una «distrazione» nella gestione di quest'ultimo. Tutti errori apparenti, che Dio è invitato a commettere fingendo che siano involontarie eccezioni. Il quarto «come» giunge inatteso, e nasconde

⁴⁷ L'unica ambiguità sintattica, di per sé non problematica, riguarda il «che» del verso 51. Dato che, solo due versi dopo, la presenza di «li» rimanderà inequivocabilmente ai «servi disobbedienti», l'ascoltatore intuisce che il primo «che» non è concordato con «volto», ma introduce una subordinata causale riferita a entrambe le coordinate precedenti («Ricorda, Signore, questi servi disobbedienti [e] non dimenticare il loro volto, *dal momento che*, dopo tanto sbandare, etc.»). La trascrizione qui proposta presenta una punteggiatura coerente con questa interpretazione.

invece un *come è* («come se esaudire questa richiesta fosse un dovere, cosa è in effetti è»), contraddicendo le aspettative poste dagli accostamenti precedenti.

Già a partire dal tutt'altro che limitativo «appena», il narratore finge di adoperare la stessa retorica usata dalle maggioranze per poi confutare il sistema di ingiustizie in essa implicato. In questo aspetto, la preghiera di De André diventa smisurata nel senso di uno sbilanciamento stilistico: nel momento, cioè, in cui l'imprecazione finisce per «sconfigurare» oltre la prima sezione, contaminando il lirismo e l'apparente umiltà dell'invocazione. Chi prega non sta realmente pregando, o almeno non in modo convenzionale, e prima di tacere si toglie la sua stessa maschera retorica, scegliendo di farci intravedere – avrebbe detto Mario Lavagetto – la «cicatrice» della sua menzogna.⁴⁸ Giunto alla fine del suo discorso, il narratore è tornato impassibile, se non proprio minaccioso: la sua «entità parentale», se vuole continuare a esistere, dovrà mantenere le sue promesse, meritandosi con i fatti il ruolo che gli esseri umani le hanno da sempre riconosciuto.

12. «A Dio o comunque si chiami», recita uno dei primi versi composti da De André durante la composizione della sua ultima canzone;⁴⁹ e questo frammento, riunendo in così poche parole tanto il polo dell'invocazione quanto il polo dell'imprecazione, pare avvicinarci più di altri al significato profondo di *Smisurata preghiera*, al suo intricato sistema di specularità e ambivalenze, di attacchi esplicativi e reticenze. Ciò è confermato, come dicevamo all'inizio, anche sul piano macro-strutturale. Dopo la conclusione della canzone vera e propria (quasi 3 minuti esatti), segue un imponente assolo di *mancoseddas* che, prima di interrompersi intorno al minuto 4:45, ci fa risentire per 6 volte lo stesso *riff* (manifestando, in tutta la sua incisività, quel «grido di guerra» udito quasi da lontano nei primissimi secondi che precedono l'*incipit*). A questo punto, tutto sembra destinato a dissolversi, a spegnersi gradualmente, ma non è così.

L'ultima sorpresa offerta all'ascoltatore è una lunga coda strumentale suonata in tonalità di Fa che, con i suoi 2 minuti e mezzo, arriva a coprire circa un terzo della durata complessiva del brano. In un primo momento, non ci rendiamo conto di cosa sta succedendo. Come stremate dal loro stesso canto, le *mancoseddas* si spengono, ma il silenzio che dovrebbe sopraggiungere non riesce a imporsi: pochi istanti prima, insinuandosi in modo quasi impercettibile, un tappeto di archi ha iniziato a trasportarci altrove, e soltanto adesso siamo tenuti a rendercene conto. Ci stiamo lasciando alle spalle gli orizzonti attraversati in precedenza: i naufragi, le torri, la colonna di fumo, e per estensione tutti gli scenari evocati in ogni canzone dell'album iniziano a sembrare dei ricordi lontani. Nel corso di questa lenta ma costante fuga dal mondo, comprendiamo via via che gli archi intendono «raccontarci» una storia diversa, percepibile ma indecifrabile perché

⁴⁸ Cfr. MARIO LAVAGETTO, *La cicatrice di Ulisse. Sulla bugia in letteratura*, Einaudi, Torino 2002.

⁴⁹ Cit. JAN GAGGETTA, “*Anime salve*” di Fabrizio De André, cit., p. 331.

composta soltanto di suoni; e allora, timidamente, un organetto si inserisce nella narrazione sonora, e ci fa udire la sua presenza, dialogando con i violini.

Le due voci si intrecciano con dolcezza, senza dominare mai l'una sull'altra, e anzi cercando di appartenersi reciprocamente, di riflettersi; giunti al sesto minuto, gli archi approfittano di un momentaneo silenzio dell'organetto, per inaugurare, in solitaria, una progressione ascendente che aggiunge intensità senza eccedere. E l'esito di questo crescendo è, in coincidenza della sua nota più alta, dare inizio a un ulteriore pronunciamento della seconda voce, che trova ora il coraggio di disegnare una scala tutta sua:



Spartito ufficiale di *Smisurata preghiera* (cfr. *studio version*: minuto 5:58 - 6:10)

Prima che il duetto si esaurisca, seguiranno altre evoluzioni non meno delicate, ma è questo il momento decisivo in cui le due voci riescono a comprendersi per la prima volta, a dipendere l'una dall'altra senza perdere il loro timbro distintivo.

La nobiltà «celeste» degli archi e la gentilezza «terrestre» dell'organetto: due linguaggi che possono imparare a conversare, e a rispettarsi, soltanto quando riusciamo a intenderli simultaneamente; quando, in altre parole, riusciamo a «raccogliere» nelle nostre orecchie «il punto di vista di Dio», arrivando a esperire in termini di figuralità musicale quanto nella suggestiva chiusa di *Khorakhané* (*A forza di essere vento*) era stato dichiarato in forma poetica (vv. 33-38):

35 E se questo vuol dire rubare
questo filo di pane tra miseria e fortuna
allo specchio di questa kampina
ai miei occhi limpidi come un addio
lo può dire soltanto chi sa di raccogliere in bocca
il punto di vista di Dio.⁵⁰

⁵⁰ FABRIZIO DE ANDRÉ, *Tutte le canzoni*, cit., p. 306. *Khorakhané* è, come è noto, il brano di *Anime salve* dedicato alla storia, alla cultura e alle tradizioni del popolo Rom. Anche in questo finale il concetto di «fortuna» è evocato in contrapposizione a un dogma religioso, ed è utile ricordare che De

E che questo «punto di vista» sia destinato a restare intraducibile per ogni legge e lingua umana, è in fondo meno importante – vuole dirci De André – della possibilità che esso possa essere «sentito», sulla Terra e dalla Terra, lottando per un mondo più giusto:

L'ultima canzone di *Anime salve* si chiama *Smisurata preghiera* ed è una preghiera invocazione ad una entità parentale, qui definita 'Signore', un grande padre o una grande madre che si accorga e quasi risarcisca le minoranze dei tanti torti subiti, dal [sic] tanto sbandare a cui li ha costretti la vita, e soprattutto il [sic] disprezzo, l'intolleranza delle maggioranze. Anche in questo caso il termine maggioranza non va inteso come semplice fenomeno nel suo riduttivo significato politico, ma si rifà alla sua etimologia. Fino a tutto il Medioevo i *maiores* erano coloro che erano titolari di privilegi ed esercitavano l'autorità. Vedete come anche le parole sono nomadi e nel tempo e nello spazio cambiano il loro significato.⁵¹

13. Proprio sul rapporto tra *Khorakhané* e *Smisurata preghiera* conviene soffermarsi un poco, avvicinandoci alle conclusioni e sviluppando una intuizione di Francesco Ciabattoni. È molto probabile che il legame tra questi due brani non vada inteso soltanto nei

André aveva già firmato, in gioventù, svariate canzoni in cui, facendo leva sul concetto di Dio, era ribadito il dovere etico di non giudicare i diversi. La prima per ragioni cronologiche è *La città vecchia* (dal 45 giri *La città vecchia/Delitto di paese*, Karim, 1965), ambientata fin dall'*incipit* «Nei quartieri dove il sole del buon Dio non dà i suoi raggi, | [perché] ha già troppi impegni per scaldar la gente d'altri paraggi» e conclusa dal memorabile appello: «Se tu penserai e giudicherai da buon borghese | li condannerai a cinquemila anni più le spese. | Ma se capirai, se li cercherai fino in fondo | se non sono gigli, son pur sempre figli, vittime di questo mondo» (vv. 1-2; 30-34; ivi, p. 40). Segue *Preghiera in gennaio* (da *Volume I*, Bluebell, 1967), incentrata, come è noto, sul suicidio dell'amico Luigi Tenco (vv. 34-40: «Dio di misericordia | il tuo bel Paradiso | l'hai fatto soprattutto | per chi non ha sorriso | per quelli che han vissuto | con la coscienza pura; | l'Inferno esiste solo | per chi ne ha paura»; ivi, p. 56). Doveroso, infine, citare *Un giudice* (da *Non al denaro non all'amore né al cielo*, Produttori Associati, 1971), brano che racconta la storia di un nano diventato giudice per vendicarsi delle umiliazioni subite nel corso della vita; giunto in punto di morte, il protagonista dichiara cinicamente: «e di affidarli al boia | fu un piacere del tutto mio, | prima di genuflettermi | nell'ora dell'addio | non conoscono affatto | la statura di Dio» (vv. 40-44; ivi, p. 138). Il giudice affida a Dio il compito di giudicare le sue azioni e le vittime del suo potere arbitrariamente inflitto; e la rima finale *addio : Dio* è appunto recuperata in *Khorakhané* – stavolta in chiave lirica, e non ironica – perché anche questo brano si conclude nel segno di una analoga apertura, rimandando alla divinità ciò che gli uomini non potranno mai sapere.

⁵¹ Trascrizione diplomatica (ma non integrale) degli appunti per la presentazione in concerto di *Smisurata preghiera*; per la scansione dell'autografo originale, cfr. FABRIZIO DE ANDRÉ, *Una goccia di splendore*, cit., p. 249. Si leggano anche queste dichiarazioni registrate dal vivo: «Noi di solito identifichiamo queste entità parentali, immaginate [...] potentissime come una divinità; le chiamiamo Dio, le chiamiamo Signore, la Madonna... [...] Le maggioranze hanno la cattiva abitudine di guardarsi alle spalle e di contarsi... dire "Siamo 600 milioni, un miliardo e 200 milioni" e, approfittando del fatto di essere così numerose, pensano di poter essere in grado, di avere il diritto, soprattutto, di vessare, di umiliare le minoranze. La preghiera, l'invocazione, si chiama "smisurata" proprio perché fuori misura e quindi probabilmente non sarà ascoltata da nessuno, ma noi ci proviamo lo stesso», <www.youtube.com/watch?v=TKA3b93KymI&ab_channel=ZeroArmi> (u.c. 28.06.2024).

termini di una affinità ideale e indiretta, ma anche nel senso di una continuità genetica. Per entrambe le opere, infatti, è possibile individuare un ipotesto comune nel breve ma significativo appunto di Elias Canetti intitolato *Del pregare* (da *La provincia dell'uomo*, 1973):

Il pregare come la forma più efficace e pericolosa di ripetizione. L'unica difesa verso di esso: che diventi meccanico, come con i sacerdoti o i mulini da preghiera. Non capisco come gli uomini possano proporsi di trovare la necessaria interiorità per ciascuna delle loro innumerevoli preghiere. *La forza di tutti gli uomini insieme* non sarebbe grande abbastanza per il chiacchiericcio di *uno solo* che abbia quel vizio.

L'infantilismo del pregare: si prega *per ciò che comunque si ottiene*, anziché per l'*irraggiungibile*. [...]

Chi lo facesse sul serio, dovrebbe prima *raccogliere* coraggio per molte settimane, *per una sola preghiera*. Possono prendere il loro Dio *nella bocca come pane*. Possono, quando vogliono, nominarlo, chiamarlo, proclamarlo. Masticano il suo nome, inghiottono il suo corpo. E dicono ancora che per loro non c'è nulla di più alto di Dio. Sospetto che molti di quelli che pregano cerchino di arraffare da Dio una quantità di cose che non vogliono cedere mai più, e questo prima che un altro le abbia arraffate al loro posto. Il buffo è che *tutti vogliono la stessa cosa*, cioè quel che serve ai bisogni più comuni della vita, e però poi pregano *tutti insieme*. Assomigliano anche a un mucchio di mendicanti che si buttano *tutti insieme*, sciame molesto e sfacciato, su un unico forestiero.

Quand'anche potessi credere, sarei ancora ben lungi dal poter pregare. Il pregare continuerebbe a sembrarmi il modo più sfacciato di *seccare* Dio, il *peccato* più naufragante di tutti, e dovrei intercalare ogni preghiera con lunghi periodi di espiazione.⁵²

I passi evidenziati in corsivo rimandano, per ragioni diverse, a entrambe le canzoni, ma mentre il richiamo al finale di *Khorakhané* è maggiormente palese nel riutilizzo di lezioni effettive («raccogliere», «Dio», «pane»), gli scenari di *Smisurata preghiera* sono anticipati soprattutto a livello concettuale. De André riconosce in Canetti la sua stessa intolleranza per «gli uomini insieme» (ossia, dal punto di vista del genovese, le maggioranze) che si riuniscono in preghiera per ragioni puramente egoistiche, ipocrite, materialiste. Pur considerandosi inadatto a pregare – infastidito dalle ritualità come dal conformismo delle richieste – Canetti sembra però, allo stesso tempo, subire una certa fascinazione per una preghiera-Altra, definita per contrasto demistificando le preghiere di massa: una pratica che può diventare «seria» quanto più si fa intima, sinceramente focalizzata sull'interiorità degli individui, sul loro bisogno di spiritualità e sulla ricerca dell'«irraggiungibile». De André fa un passo ulteriore, ripartendo da questa contrapposizione per sviluppare l'idea di «una sola preghiera» coraggiosamente pronunciata da «uno solo» e disposta, in opposizione alla «forza di tutti», a «seccare» Dio per ragioni stavolta non superficiali.

⁵² ELIAS CANETTI, *Del pregare*, in *La provincia dell'uomo. Quaderni di appunti (1942-1972)*, trad. italiana di Furio Jesi, Adelphi, Milano 2018, Kindle edition (ed. or. Hanser Verlag, München 1973). De André lesse e annotò la ristampa del 1993. I corsivi sono miei.

Col senso di poi, quindi, la lettura di *Del pregare* contribuisce a determinare la struttura del *concept*, dal momento che la dialettica tra le due visioni delineate da Canetti giunge a influenzare, per quanto rivisitata, i due brani di *Anime salve* più apertamente deputati a elaborarne i presupposti. Come scrive Ciabattoni a proposito della chiusa di *Khorakhané*:

Canetti, di formazione ebraica, critica il sacramento della comunione [...] Nella frase di De André la critica è tuttavia ascritta al punto di vista dei Khorakhané, che sono musulmani, e se l'immagine della comunione quasi sparisce, diventando implicita nel pezzo di pane, la critica appare cionondimeno alquanto radicale nei confronti dell'immaginario della cultura dominante che troppo volentieri associa ai nomadi il sospetto del furto.⁵³

Le componenti figurali della frase di Canetti («Possono prendere il loro Dio nella bocca come pane») sono ricombinate non più per criticare il sacramento cristiano (oltre che, idealmente, ogni rito religioso), ma per demistificare un pregiudizio culturale diffuso (anche) presso la maggioranza dei cristiani. I versi corrispondenti della canzone («lo può dire soltanto chi sa di raccogliere in bocca | il punto di vista di Dio») valgono da sottile perifrasi per intendere all'incirca: «nessuno: nessuno può giudicare chi ruba per fame, e tantomeno i cristiani, ossia i credenti convinti di “mangiare” la sostanza del loro Dio, e invece incapaci, come ogni altro essere umano, di conoscere il (di “nutrirsi” del) suo effettivo punto di vista su cosa sia giusto e cosa no». Il sarcasmo del testo originale è così preservato in un nuovo contesto semantico e comunicativo, e giunge mitigato, in un certo senso, dal lirismo e dalla delicatezza del testo musicale.

Mi sembra significativo, a ulteriore sostegno di questa duplice influenza, che il lato B dell'LP di *Anime salve* sia introdotto non dalla *title-track* (che dà invece inizio al lato A) ma proprio da *Khorakhané*, per poi essere chiuso, come nel formato CD, da *Smisurata preghiera*: quasi a voler circoscrivere gli estremi opposti di un confronto con la divinità prima solo immaginato poeticamente e poi rappresentato in termini poetico-musicali.

14. Con *Anime salve* e in particolare con *Smisurata preghiera*, De André si ferma sulla soglia di una evoluzione di poetica che investe tanto la sua *Weltanschauung* propriamente detta – i valori e i moventi implicati nell'opera – quanto le modalità compositive, siano esse quelle pertinenti alla «regia»⁵⁴ – all'«orchestrazione» di fonti e talenti – o al suo personale rapporto con la scrittura. La «raccolta di frammenti altrui e lo studio di questi

⁵³ FRANCESCO CIABATTONI, *La citazione è sintomo d'amore*, cit., p. 73.

⁵⁴ Numerosi studi dedicati alla canzone d'autore si servono oggi del concetto di «regia». Tra questi, si veda almeno il famoso e sempre utile STEFANO LA VIA, «La canzone d'autore»: dal concetto alla serie di studi, in CLAUDIO COSI, FEDERICA IVALDI, *Fabrizio De André: cantastorie fra parole e musica*, cit., pp. 11-22.

frammenti, setacciati in diverse prove di montaggio, modificati di volta in volta nella distribuzione e, dunque, nel merito sostanziale»⁵⁵ definisce un metodo nuovo, differente da quello consueto (che prevedeva una stesura preparatoria in prosa) e per certi versi ancora tutto da esplorare. Le ragioni dell'etica e le ragioni dell'estetica vanno sempre di pari passo, e riescono a farsi ascoltare (nei loro presupposti come nei loro esiti) proprio quando giungono a riflettersi le une nelle altre.⁵⁶

Valgano in tal senso queste parole di Fossati, riferite all'ideazione dell'album:

«dopo *Creuza de mā* si era aperta una strada nuova e coraggiosa, ma ora che tanti altri vi marciavano pensavo che *inventarsi un nuovo futuro* sarebbe stato, da parte sua [di De André], una bella prova di vivacità. [...] Hai presente *Smisurata preghiera*? Di tutto l'album è la più vicina, musicalmente, alle mie corde: ecco, io sarei stato ancora più radicale, avrei voluto che l'intero disco fosse in linea con quel brano»⁵⁷

La formulazione «inventarsi un nuovo futuro» è particolarmente congeniale a definire lo slancio utopico che pervade *Anime salve*; l'altra faccia della medaglia, insomma, di un discorso sulla memoria identitaria che non si rivolge mai soltanto al passato, alla nostalgia, ma è sempre ostinatamente proteso verso un avvenire ancora tutto da vivere e da

⁵⁵ MARIANNA MARRUCCI, *Il «mosaicista» De André*, cit., p. 112.

⁵⁶ È nel segno di questa tensione tra etica ed estetica che, verosimilmente, bisogna interpretare le non poche lezioni che, in uno dei primi autografi di *Smisurata preghiera* (AFDA IV/162 pp. D/69-72), associano la composizione poetico-musicale, o anche solo la creatività artistica in genere, al campo semantico della magia. A ricorrere è soprattutto il sintagma «magia senza virtù»: «RICORDA O SIGNORE | LA MAGIA SENZA VIRTÙ» (vv. 19-20, poi ripetuto come segmento unico al v. 46, e variato in «CON MAGIA SENZA VIRTÙ» a margine dei vv. 75-76); «UNA STORIA MESCHINA | SENZA VIRTÙ | LA SUA VITA “UNA MENZOGNA INTERMINABILE” | UNA MESCHINA VIGLIACCERIA | SCAPPANDO (DA) UNA VITA SENZA MAGIA E SENZA VIRTÙ», «IN FUGA DA UNA VITA SENZA MAGIA E SENZA VIRTÙ» (vv. 81-88); per una trascrizione completa di queste bozze, rimando ancora a JAN GAGGETTA, «*Anime salve*» di Fabrizio De André, cit., pp. 332-334. Nella prima serie di lezioni i due termini «magia» e «virtù» sembrano riferiti a una sorta di Maqroll che si sente in colpa per avere condotto una esistenza troppo «obbediente», una vita «con magia», fedele cioè alla sua vocazione poetica, ma «senza virtù», troppo focalizzata su se stessa, autoreferenziale. Questo aspetto mi sembra emergere con particolare evidenza nella *variatio* annotata accanto ai versi 75-76, facenti parte della prima strofa in cui De André, contraddicendo l'originale mutisiano, aggiunge un «non» tra le lezioni «SERVO» e «HA OS-SERVATO | PAZIENTEMENTE | LE LEGGI DEL BRANCO». La seconda serie di lezioni, che drammatizzano il concetto descrivendo una vita senza l'una e l'altra cosa, costituiscono forse un passo in avanti verso l'ideazione dei «servi disobbedienti» propriamente detti, tanto che ai versi subito successivi troviamo la terzina: «PER TUTTI QUELLI CHE STANNO NAVIGANDO | PER QUELLI CHE ORA ENTRANO IN PORTO | E NON SANNO QUEL (CIÒ) CHE LI ASPETTA» (vv. 89-91): un atteggiamento, cioè, speculare alla «disperanza» dell'eroe mutisiano. Per dovere di completezza, si rileggano anche i vv. 21-24 e 29-32 di *Prinçesa*, prima traccia di *Anime salve*, in cui il lessico della magia è accostato a due tipi di «manipolazioni-trasformazioni» stavolta solo fisiche, quelle garantite dalle cure ormonali e dalla chirurgia plastica: «Nella cucina della pensione | mescolo i sogni con gli ormoni | ad alberggiare sarà magia | saranno seni miracolosi. [...] E allora il bisturi per seni e fianchi | una vertigine di anestesia | finché il mio corpo mi rassomigli | sul lungomare di Bahia». I corsivo sono miei.

⁵⁷ Le parole di Fossati sono riportate in CESARE ROMANA, *Smisurata preghiere*, cit., p. 165. Il corsivo è mio.

scrivere: «Mille anni al mondo, mille ancora» recita il primo verso della *title-track*; per poi continuare: «ore infinite come costellazioni e onde | spietate come gli occhi della memoria | altra memoria e non basta ancora | cose svanite, facce, e poi il futuro»; e infine: «ti saluto dai paesi di domani | che sono visioni di anime contadine | in volo per il mondo». Di questo volo, *Smisurata preghiera* offre un resoconto drammatico, dettagliato, e soprattutto duale: l'ampiezza degli orizzonti coperti dallo sguardo che scruta quanto avviene in basso, e la dispersione dello sguardo stesso verso un cielo non più descrivibile a parole. Ha scritto Marianna Marrucci:

Dalla «pazienza» dell'individuo singolo (Maqroll) si passa a una postura di lotta frontale, quella dei «servi disobbedienti» di cui il cantautore si fa portavoce: in De André i contrasti di colore sono ben più netti (il testo è tutto costruito sulla dialettica alto-basso, maggioranza-respinti). Le differenze tra il poeta moderno e il cantautore si collocano al discriminare fra voce individuale di chiaroveggenza intellettuale, da una parte, e voce rappresentante di un'identità collettiva, quella degli emarginati a nome dei quali si vuole cantare.⁵⁸

Il narratore non è Maqroll, ma è «un» Maqroll che si ribella alla visione esistenziale del suo antecedente letterario; come quest'ultimo, egli condivide con i potenti la possibilità di vantare una prospettiva d'insieme, sopraelevata, sul mondo e sulle cose; a differenza di quest'ultimo, è però del tutto disinteressato al proprio io. Non rinuncia a servirsi dei suoi strumenti figurali, ma ammette di padroneggiarli, rappresentando con essi la realtà solo a patto di interpretare il suo privilegio come una occasione di conoscenza: di ricerca della verità, di raccoglimento delle minoranze intorno a una causa comune. Nell'Italia degli anni Novanta, questa canzone propone insomma una visione dell'«Artista» che non potrebbe dirsi tale senza l'orgogliosa rivendicazione del proprio impegno. La voce che canta, potremmo dire, è quella di un artista militante degli anni Settanta che sceglie di non arrendersi, coerentemente con la percezione e l'esperienza dell'ultimo De André:

Cosa farò io? Me ne starò in disparte, perché un artista, che canti o scriva, deve mantenere un equilibrio di giudizio. *Guardando la realtà dalla cima di una montagna*. Scegliendosi così una solitudine volontaria, responsabile, per quanto è possibile, soltanto di se stessi. *Senza gregge. Né legge*.⁵⁹

La posizione sopraelevata e il concetto di «gregge» non possono non richiamare anche le atmosfere di *Smisurata preghiera*, declinate però in riferimento a un ideale artistico difeso da De André per tutta la vita. Segnalo inoltre che la rima *gregge : legge* richiama anche una quartina di *Recitativo (Due invocazioni e un atto d'accusa, da Tutti morimmo a*

⁵⁸ MARIANNA MARRUCCI, *Il «mosaicista» De André*, cit., p. 113.

⁵⁹ La citazione, proveniente da una intervista del 1997, è riportata in FABRIZIO DE ANDRÉ, *Una goccia di splendore*, cit., p. 251. Il corsivo è mio.

stento, Bluebell Records, 1968). L'inquietante *statu quo* lì evocato non si discosta troppo dagli scenari tratteggiati nel nostro brano (vv. 26-29):

Giudici eletti, uomini di legge
noi che danziam nei vostri sogni ancora
siamo l'umano desolato gregge
di chi morì con il nodo alla gola.⁶⁰

Con una differenza sostanziale: che nel 1968 il cantore dei vinti descriveva la loro disperazione attraverso la sua, come chiarito a più riprese dalla prima persona plurale; quasi trent'anni dopo, gli sconfitti della Storia non sono meno disperati di prima, ma il cantore ha imparato a osservare la loro tragedia umana da una prospettiva opposta. Prestando fede a una «disperanza», appunto, che lo colloca dalla parte dei «disperati», ma che in ultima analisi lo distingue anche da loro; e forse è anche per questo che in bozza De André corregge «declassando» l'originale lezione «disperanza» allo stato precedente, e in tal senso originario, di «disperazione»: muovendo gli ultimi passi tra «il vomito dei respinti», agli ultimi è negata qualsiasi forma di elevazione collettiva; per loro sembra quasi impossibile maturare una visione d'insieme che li aiuti a cambiare di segno il loro isolamento forzato. La solitudine «risolta» dell'artista, allora, è tanto più preziosa e necessaria:

Questo lavoro [l'album *Anime salve*] può sinteticamente definirsi come l'osservazione e la descrizione di svariate e diseguali solitudini. Quella di chi scrive, che volontariamente si apparta dal contesto sociale evitandone per quanto possibile i coinvolgimenti emotivi e gli aberranti schieramenti dettati da convenzioni e convenienze. *Un estraniamento necessario per tentare una testimonianza, il più possibile equilibrata, di molte altre solitudini*, non vissute soltanto in funzione di una originaria libera scelta o di una originaria diversità ma, proprio a causa di quella scelta e di quella diversità, imposte da un mondo circostante e maggioritario che rifiuta di riconoscersi in quegli universi spirituali [...] che appartengono alle infinite minoranze [...].⁶¹

Il narratore di *Smisurata preghiera* finisce per «smascherare» anche le vittime, cercando di destarle dalla millenaria «anestesia» prescritta dai loro carnefici. E in fondo anche questo «contro-incantesimo» (questa «magia piena di virtù») è a suo modo bivalente: inteso, da un lato, a raccogliere i perdenti nel girone comune dei «servi disobbedienti»; ma rivolto, dall'altro, a definire l'appartenenza a questo gruppo sulla base di peculiarità culturali e individuali, di un «marchio speciale» impresso da una «speciale disperazione». De André si serve della poetica di Mutis per reagire alla propria, per superarla e per

⁶⁰ FABRIZIO DE ANDRÉ, *Tutte le canzoni*, cit., p. 89.

⁶¹ Sono parole di De André, tratte dalla presentazione della cartella stampa offerta ai giornalisti in occasione della presentazione dell'album, e ora leggibili in WALTER PISTARINI, *Il libro del mondo*, cit., p. 276. Il corsivo è mio.

superarsi: «Ieri cantavo i vinti, oggi canto i futuri vincitori»;⁶² anime che troveranno la loro occasione di salvezza se saranno in grado di rivendicare la loro solitudine come una scelta e non più, o non solo, come una condanna: perché «l'emarginazione ti sottrae al potere e quindi al fango. Ti avvicina al punto di vista di Dio».⁶³

15. Rispetto alle due canzoni d'autore analizzate alla fine del secondo paragrafo, quanto detto finora invita ad attribuire a questo brano di De André una posizione «intermedia». Come nel caso di Vecchioni, De André esplicita il suo modello ma, allo stesso tempo, non si aspetta che i suoi lettori abbiano letto Mutis. Come nel caso di Fossati, anche De André sente l'esigenza di elevare il tasso di figuralità, talvolta fino a raggiungere esiti oscuri o comunque non subito evidenti in termini di comprensione letterale. A differenza di entrambi questi brani, tuttavia, non è mai la «poetica di partenza» a determinare l'orientamento stilistico dell'opera compiuta, ma sempre la «poetica di arrivo». Vecchioni e Fossati rivisitano i loro modelli mantenendo con questi ultimi un legame di diretta e consapevole dipendenza. L'ascoltatore di *Smisurata preghiera*, invece (complice anche il fatto che la saga di Maqroll non è così conosciuta in Italia), vuole sentire innanzitutto una canzone «di» De André, concepita ed eseguita per uno scopo autonomo dalle sue fonti, per quanto esse vengano fin dall'inizio riconosciute come tali.

16. Pochi anni dopo l'avventura di *Anime salve*, la morte prematura di De André porterà alla sua canonizzazione *mainstream*, dando inizio, nel bene e nel male, all'epoca del «deandreismo».⁶⁴ In modo simile a Pasolini, questo cantautore comincerà a essere molto più amato che compreso (e non che comprenderlo, beninteso, sia una operazione facile). Da sinistra come da destra, la figura di De André è oggi costantemente oggetto di spudorate appropriazioni politiche; e deandreiano è anche il primato sociologico connesso all'infinita sequela di iniziative pubbliche, ufficiali o meno, legate al suo nome: dagli omaggi e dalle intitolazioni ai numerosi eventi e progetti denominati a partire da un suo verso o da una sua immagine; dai *flashmob* organizzati nelle piazze di tutta Italia per festeggiare il suo compleanno (le cosiddette «cantate anarchiche») alla ormai sterminata bibliografia esistente sulla sua vita e sulla sua opera. Per non dire, poi, delle centinaia di studenti di

⁶² L'appunto è riportato in FABRIZIO DE ANDRÉ, *Sotto le ciglia chissà: i diari*, Mondadori, Milano 2016, Kindle edition.

⁶³ *Ibidem*. Similmente, Alessandro Sinopoli ha scritto: «gli spiriti solitari – per scelta, ma più spesso per decreto della società loro circostante – sono tutti quei personaggi che [...] hanno sempre popolato le sue canzoni; ma questi spiriti solitari, le 'vittime di questo mondo' sono adesso anche anime salve, cioè individui la cui solitudine è il fondamento di una condizione privilegiata» (ALESSANDRO SINOPOLI, *Fabrizio De André: "Anime salve"*, cit., p. 54). Giorgio Olmoti ha addirittura inteso *Smisurata preghiera* nei termini di una vera e propria «apologia della solitudine volontaria», una preghiera per chiedere a Dio «comprensione, e non come elemosina ma come atto dovuto» (GIORGIO OLMOTI, *Fabrizio De André: una musica per i dannati*, Ricordi, Milano 2004, p. 101).

⁶⁴ Cfr. ALESSANDRO CARRERA, *Su De André e il deandreismo*, in ID., *Il ricatto del godimento. Contributo a un'antropologia italiana*, QuiEdit, Verona 2012, pp. 69-73.

Lettere che ogni anno dedicano alla sua opera tesi triennali o specialistiche, spesso nella nobile e ingenua convinzione che questa scelta basti a gettare un ponte tra piacere e dovere, tra la «cattiva strada» e l'università.⁶⁵

Comunque la si voglia vedere, è oggettivo che, dopo essere stato, specialmente agli esordi della sua carriera, un artista divisivo, De André abbia finito, almeno in Italia, per mettere d'accordo tutti o quasi tutti: e non sapremo mai fino a che punto egli avrebbe gradito un riconoscimento collettivo di tale portata. Come avrebbe reagito la sua poetica alle contraddizioni proprie del terzo millennio? Sotto quale segno l'uomo e l'autore avrebbero interpretato fenomeni come la (cosiddetta) *cancel culture*, la militanza ecologica, il populismo digitale? E cosa dire delle schiere di complottisti che da qualche anno intonano brani come *Nella mia ora di libertà*, considerandosi vittime perseguitate dalle masse di «servi obbedienti» alla ricerca scientifica? Dagli anni Novanta in poi, lo sviluppo tecnologico ha assunto proporzioni allora inimmaginabili, cambiando per sempre la storia dell'umanità. In questo quadro, l'utopia implicata in ogni «elogio della solitudine» cantato dalle *Anime salve* di De André acquista un significato più profondo e allo stesso tempo più sfuggente: come se, appunto, il caos della contemporaneità richiedesse ora di trascendere la dicotomia tra maggioranze e minoranze, tutt'altro che pacificata, per rimettere al centro l'individuo e la sua guerra, sempre più solitaria, contro le nuove «astuzie» dei potenti e i loro nuovi «programmi di eternità».

La nostra analisi non può chiarire questi punti e deve interrompersi qui, arrivando a constatare che l'autore di *Smisurata preghiera*, per quanto «risolto» nel suo rapporto con la solitudine, non può evitare di mantenere un rapporto fruttuosamente conflittuale con il sistema di forze che intende rappresentare e sovertire. La sua ricerca della verità non supera, purtroppo, i confini poetici di un congedo sublime e paradossale, che ha potuto incidere sul futuro della canzone d'autore proprio nel momento in cui questa si accingeva a trasformarsi radicalmente. Anche per tali ragioni, il narratore di *Smisurata preghiera* ci conduce davanti a una soglia che l'ascoltatore è chiamato a raggiungere ma non ad attraversare: come una goccia di splendore non ancora «consegnata» e appena intravista un attimo prima di cadere.

BIBLIOGRAFIA

- ACADEMIA DEGLI SCRAUSI, *Versi rock: la lingua della canzone italiana negli anni '80 e '90*, Rizzoli, Milano 1996.
- EZIO ALBERONE, *Frammenti di un canzoniere*, in ROMANO GIUFFRIDA, BRUNO BIGONI (a cura di), *Fabrizio De André. Accordi eretici*, Rizzoli, Milano 2008 (ed. or. Euresis, Milano 1997), pp. 121-122.

⁶⁵ Ciò detto, non si vuole aprioristicamente contestare un simile uso, ma ribadire quanto gli studi di filologia d'autore originati dalle carte senesi ci stanno insegnando da anni: che le canzoni, e soprattutto certe canzoni d'autore, non sono affatto oggetti «semplici» e meritano di essere indagate perfezionando una metodologia il più possibile interdisciplinare.

- RICCARDO BERTONCELLI (a cura di), *Belin, sei sicuro? Storia e canzoni di Fabrizio De André. Nuova edizione ampliata*, Giunti, Firenze-Milano 2012 (ed. or. ivi, 2003).
- REMO BODEI, *Distanza di sicurezza. Introduzione all'edizione italiana*, in HANS BLUMENBERG, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, trad. italiana di Francesca Rigotti, il Mulino, Bologna 1985, pp. 7-23.
- MARIO BONANNO, *Storie di dischi andati: la canzone d'autore ai tempi del riflusso (1980-1989)*, Il foglio, Piombino 2020.
- GIANNI BORGNA, LUCA SERIANNI, *La lingua cantata: l'italiano nella canzone dagli anni Trenta ad oggi*, Garamond, Roma 1994.
- ELIAS CANETTI, *La provincia dell'uomo. Quaderni di appunti (1942-1972) [1973]*, trad. italiana di Furio Jesi, Adelphi, Milano 2018, Kindle edition (ed. or. Hanser Verlag, München 1973).
- ALESSANDRO CARRERA, *Su De André e il deandreismo*, in ID., *Il ricatto del godimento. Contributo a un'antropologia italiana*, QuiEdit, Verona 2012, pp. 69-73.
- CENTRO STUDI FABRIZIO DE ANDRÉ, *Il suono e l'inchiostro. Poesia e canzone nell'Italia contemporanea: cantautori saggisti poeti a confronto*, Chiarelettere, Milano 2009.
- MIGUEL DE CERVANTES, *Don Chisciotte della Mancia. Parte seconda*, trad. italiana di Letizia Falzone, Garzanti, Milano 1974.
- FRANCESCO CIABATTONI, *La citazione è sintomo d'amore: cantautori italiani e memoria letteraria*, Carocci, Roma 2016.
- CLAUDIO COSI, FEDERICA IVALDI, *Fabrizio De André: cantastorie fra parole e musica*, Carocci, Roma 2011.
- LORENZO COVERI (a cura di), *Parole in musica: lingua e poesia nella canzone d'autore italiana: saggi critici e antologia di testi di cantautori italiani*, Interlinea, Novara 1996.
- FABRIZIO DE ANDRÉ, ALESSANDRO GENNARI, *Un destino ridicolo*, Einaudi, Torino 1996.
- FABRIZIO DE ANDRÉ, *De André*, Ricordi, Milano 1998.
- ID., *Tutte le canzoni*, Mondadori, Milano 2006.
- ID., *Una goccia di splendore: un'autobiografia per parole e immagini*, a cura di Guido Harari, Rizzoli, Milano 2008.
- ID., *Sotto le ciglia chissà: i diari*, Mondadori, Milano 2016, Kindle edition.
- ENRICO DE ANGELIS, FRANCO FABBRI, *Le cento e più canzoni di Fabrizio De André*, in ELENA VALDINI (a cura di), *Volammo davvero: un dialogo ininterrotto*, BUR, Milano 2007, pp. 318-338.
- FRANCO FABBRI, *Rock around the clock. Una breve storia della popular music*, Utet, Torino 2008.
- ID., *Non è musica leggera*, Jaca Book, Milano 2020.
- GIACOMO FALCONI, *Una goccia di splendore: le "Anime salve" di Fabrizio De André in lingua spagnola*, Tesi in Traduzione dall'Italiano in Spagnolo, Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori, Università di Bologna, anno accademico 2002-2003.
- UMBERTO FIORI, «*La canzone è un testo cantato*». *Parole e musica in De André*, in ROMANO GIUFFRIDA, BRUNO BIGONI (a cura di), *Fabrizio De André. Accordi eretici*, Rizzoli, Milano 2008 (ed. or. Euresis, Milano 1997), pp. 145-154; poi in UMBERTO FIORI, *Scrivere con la voce. Canzone, Rock e Poesia*, Unicopli, Milano 2003, pp. 43-52.
- ID., *Scrivere con la voce. Canzone, Rock e Poesia*, Unicopli, Milano 2003.
- JAN GAGGETTA, "Anime salve" di Fabrizio De André (1996): edizione e commento, Tesi di dottorato in Filologia e critica, XXIV ciclo, presentata alla Faculté des lettres et des sciences humaines dell'Università di Friburgo in co-tutela con l'Università di Siena; discussa nell'agosto 2023.

Mario Gerolamo Mossa
LETTERATURA E CANZONE D'AUTORE NEGLI ANNI NOVANTA

- ALESSANDRO GENNARI, *Fabrizio De André. Le mie note a margine*, «Panorama», 19 settembre 1996, pp. 152-154.
- PAOLO GIOVANNETTI, *Che cosa può insegnare la canzone alla poesia?*, in NICOLA MEROLA (a cura di), *La poesia italiana del secondo Novecento*, Atti del V convegno nazionale di studi MOD (Arcavacata di Rende 27-29 maggio 2004), Soveria Mannelli, Rubbettino 2006, pp. 85-104; poi in PAOLO GIOVANNETTI, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizione e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Interlinea, Novara 2008, pp. 185-203.
- ROMANO GIUFFRIDA, BRUNO BIGONI (a cura di), *Fabrizio De André. Accordi eretici*, Rizzoli, Milano 2008 (ed. or. Euresis, Milano 1997).
- PAOLO JACHIA, *Roberto Vecchioni, da San Siro all'Infinito: cinquant'anni di album e canzoni*, Ancora, Milano 2019.
- STEFANO LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Carocci, Roma 2006.
- ID., *“La canzone d'autore”: dal concetto alla serie di studi*, in CLAUDIO COSI, FEDERICA IVALDI, *Fabrizio De André: cantastorie fra parole e musica*, Carocci, Roma 2011, pp. 11-22.
- MARIO LAVAGETTO, *La cicatrice di Ulisse. Sulla bugia in letteratura*, Einaudi, Torino 2002.
- MARIANNA MARRUCCI, *Il «mosaicista» De André. Sulla genesi e la composizione dei testi di un cantautore*, in CENTRO STUDI FABRIZIO DE ANDRÉ, *Il suono e l'inchiostro. Poesia e canzone nell'Italia contemporanea: cantautori saggisti poeti a confronto*, Chiarelettere, Milano 2009, pp. 104-121.
- EAD., *Dalla carta alla voce. Fabrizio De André, la poetica del «saccheggio» e il caso di “Smisurata preghiera”*, «Per Leggere», 16, 2009, pp. 175-187.
- MARIO GEROLAMO MOSSA, *Libertà metriche novecentesche: per un confronto tra poesia contemporanea e canzone d'autore*, «Soglie», XVI, 2, agosto 2014, pp. 33-52.
- ID., *Bob Dylan & “Like a Rolling Stone”. Filologia, composizione, performance*, Mimesis, Milano 2021.
- ÁLVARO MUTIS, *La Nieve del Almirante*, Alianza Editorial, Madrid 1986; *La neve dell'ammiraglio*, trad. italiana di Fulvia Bardelli e Ernesto Franco, Einaudi, Torino 1990.
- ID., *Summa de Magroll el Gaviero. Poesía 1948-1988*, Fondo de Cultura Economica, Mexico 1990; *Summa di Magroll il Gabbiere. Antología poetica 1948-1988*, a cura di Fabio Rodríguez Amaya, Einaudi, Torino 1993.
- STEFANO NOBILE, *Mezzo secolo di canzoni italiane. Una prospettiva sociologica (1960-2010)*, Carocci, Roma 2012.
- ID., *Amirbar*, Norma, Siruela 1990; trad. italiana di Fulvia Bardelli, Einaudi, Torino 1994.
- GIORGIO OLMOTI, *Fabrizio De André: una musica per i dannati*, Ricordi, Milano 2004.
- WALTER PISTARINI, *Il libro del mondo. Fabrizio De André. Le storie dietro le canzoni*, Giunti, Firenze-Milano 2016 (ed. or. ivi, 2010).
- ANDREA PODESTÀ, *Fabrizio De André: Quattro mani per nove ballate*, «L'Espresso», 19 settembre 1996, pp. 110-113.
- CESARE ROMANA, *Smisurate preghiere. Sulla cattiva strada con Fabrizio De André*, Arcana, Roma 2007.
- MARCO SANTORO, *Effetto Tenco. Genealogia della canzone d'autore*, il Mulino, Bologna 2010.
- CLAUDIO SASSI, WALTER PISTARINI, *De André talk. Le interviste e la stampa d'epoca*, Coniglio, Roma 2008.
- ALESSANDRO SINOPOLI, *Fabrizio De André: “Anime salve”*, Auditorium, Milano 2006.

- PAOLO TALANCA, *Il canone dei cantautori italiani: la letteratura della canzone d'autore e le scuole dell'età*, Carabba, Lanciano 2017.
- ID., *Musica e parole. Breve storia della canzone d'autore in Italia*, Carocci, Roma 2024.
- CARLO TIRINANZI DE MEDICI (a cura di), *Gli attrezzi delle Muse: itinerari fra poesia e musica dalla modernità all'estremo contemporaneo*, Carocci, Roma 2024.
- JACOPO TOMATIS, *Il concetto di "canzone d'autore". Storia, critica, ideologia*, Tesi di laurea specialistica in Popular Music, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Torino, relatore: Franco Fabbri, anno accademico 2010/2011.
- ID., *Storia culturale della canzone italiana*, il Saggiatore, Milano 2019, Kindle edition.
- STEFANO VALLAURI, LORENZO CARDILLI (a cura di), *L'arte orale: poesia, musica, performance*, Accademia University Press, Torino 2020.
- LUIGI VIVA, *Vita di Fabrizio De André. Non per un dio ma nemmeno per gioco*, Feltrinelli, Milano 2004.
- LUCA ZULIANI, *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, il Mulino, Bologna 2009.
- ID., *L'italiano della canzone*, Carocci, Roma 2018.

DISCOGRAFIA

- CLAUDIO BAGLIONI, *Oltre*, CBS, 1990.
- ID., *Io sono qui*, Columbia, 1995.
- ID., *Viaggiatore sulla coda del tempo*, Columbia, 1999.
- FRANCO BATTIATO, *Come un cammello in una grondaia*, EMI, 1991.
- LUCIO BATTISTI, *La sposa occidentale*, CBS, 1990.
- ID., *Cosa succederà alla ragazza*, Columbia, 1992.
- ID., *Hegel*, BMG, 1994.
- SAMUELE BERSANI, *C'hanno preso tutto*, Pressing, 1992.
- VINICIO CAPOSSELA, *All'una e trentacinque circa*, CGD East West, 1990.
- CLUB TENCO, *Roba di Amilcare*, Ala Bianca, 1999.
- CARMEN CONSOLI, *Due parole*, Cyclope Records, 1996.
- LUCIO DALLA, *Cambio*, Pressing, 1990.
- ID., *L'imboscata*, PolyGram, 1996.
- ID., *Henna*, BMG, 1993.
- FABRIZIO DE ANDRÉ, *Volume I*, Bluebell, 1967.
- ID., *La città vecchia/Delitto di paese*, Karim, 1965.
- ID., *Non al denaro non all'amore né al cielo*, Produttori Associati, 1971.
- ID., *Anime salve*, BMG, 1996.
- FRANCESCO DE GREGORI, *Canzoni d'amore*, CBS, 1992.
- CRISTINA DONÀ, *Tregua*, Mescal, 1997.
- NICCOLÒ FABI, *Il giardiniere*, Virgin, 1997.
- IVANO FOSSATI, *Discanto*, Epic, 1990.
- ID., *Lindbergh. Lettere da sopra la pioggia*, Epic, 1992.
- GIORGIO GABER, *Il teatro canzone*, Carosello, 1992.

Mario Gerolamo Mossa
LETTERATURA E CANZONE D'AUTORE NEGLI ANNI NOVANTA

ID., *Io come persona*, GIOM, 1994.
MAX GAZZÈ, *Contro un'onda del mare*, Virgin, 1996.
GIANLUCA GRIGNANI, *Destinazione Paradiso*, PolyGram 1995.
FRANCESCO GUCCINI, *Quello che non...*, EMI, 1990.
ID., *D'amore di morte e di altre sciocchezze*, EMI, 1996.
ID., *Stagioni*, EMI, 2000.
JOVANOTTI, *Jovanotti for President*, Yo Productions, 1988.
LUCIANO LIGABUE, *Ligabue*, WEA, 1990.
MAX MANFREDI, *Le parole del gatto*, BMG, 1990.
DANIELE SILVESTRI, *Daniele Silvestri*, Ricordi, 1994.
RICCARDO SINIGALLIA, *Riccardo Sinigallia*, Sony BMG, 2003.
ROBERTO VECCHIONI, *Per amore mio*, EMI, 1991.
ID., *Blumun*, EMI, 1993.
ID., *Il cielo capovolto*, EMI, 1995.



Share alike 4.0 International License