



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Facoltà di Medicina e Psicologia

**Corso di Laurea Magistrale in Psicologia Dinamico-Clinica
nell'Infanzia, nell'Adolescenza e nella Famiglia**

Tesi di Laurea

**PSICOLOGIA DELLA PERSONALITÀ
DELLA CANZONE D'AUTORE:
FABRIZIO DE ANDRÉ**

**Relatore
Prof. Accursio Gennaro**

**Laureando
Davide Corradetti
Matricola 854256**

Anno Accademico 2010/2011

“...per chi viaggia in direzione ostinata e contraria...”

INDICE

PREMESSA	pag. 1
CAPITOLO 1: EVENTI DI VITA E PROFILO DI FABRIZIO DE ANDRÉ	pag. 4
1.1 INTRODUZIONE	pag. 4
1.2 L'INFANZIA E LA GIOVINEZZA	pag. 4
1.2.1 Il periodo nell'Astigiano	pag. 5
1.2.2 Il ritorno a Genova	pag. 6
1.2.3 Genova per Fabrizio	pag. 6
1.2.4 L'educazione paterna ed il rapporto con il fratello Mauro	pag. 7
1.2.5 Il primo incontro con Paolo Villaggio	pag. 7
1.2.6 La passione per la musica e l'anarchia: Brassens e Stirner	pag. 8
1.2.7 Le prime esperienze sessuali, la strada e l'alcol	pag. 10
1.3 LA NASCITA DELL'ARTISTA DE ANDRÉ	pag. 11
1.3.1 Fabrizio e il periodo con “la Puny”	pag. 11
1.3.2 La svolta decisiva e il successo	pag. 12
1.3.3 L'importanza di Dori Ghezzi	pag. 13
1.4 IL SEQUESTRO NEL 1979	pag. 14
1.5 GLI ULTIMI ANNI	pag. 15
1.5.1 La scomparsa del fratello Mauro e il matrimonio con Dori	pag. 15
1.5.2 La scoperta di un male incurabile	pag. 16
CAPITOLO 2: L'EVOLUZIONE DELL'ARTISTA ATTRAVERSO LO STRUMENTO CANZONE	pag. 17
2.1 INTRODUZIONE	pag. 17
2.2 LA SCUOLA GENOVESE	pag. 17

2.3 L'ESORDIO NEL 1961 E IL PERIODO DEI 45 GIRI	pag. 18
2.4 LA RAGIONE CRISTIANA DI FABRIZIO DE ANDRÉ	pag. 19
2.5 IL PRIMO ALBUM “VOLUME 1”	pag. 20
2.6 I CONCEPT ALBUM	pag. 21
2.6.1 Tutti morimmo a stento (1968)	pag. 21
2.6.2 La buona novella (1970)	pag. 22
2.6.3 Non al denaro non all'amore né al cielo (1971)	pag. 23
2.6.4 Storia di un impiegato (1973)	pag. 25
2.6.5 Rimini (1978)	pag. 28
2.6.6 Fabrizio De Andrè “Indiano” (1981)	pag. 30
2.6.7 Crêuză de mă (1984)	pag. 32
2.6.8 Anime salve (1996)	pag. 33
CAPITOLO 3: NARRAZIONE E COMUNICAZIONE SOCIALE	pag. 35
3.1 INTRODUZIONE	pag. 35
3.2 LO SVILUPPO DELL'ABILITÀ NARRATIVA	pag. 35
3.2.1 Che cos'è la competenza narrativa	pag. 35
3.2.2 I precursori della competenza narrativa	pag. 38
3.2.3 Narrazione e sviluppo del Sé	pag. 40
3.2.4 Narrazione e linguaggio	pag. 44
3.2.5 Il Sé narrativo	pag. 45
3.3 LA COMPrensIONE DI SÉ: COME ARRIVIAMO A CAPIRE NOI STESSI	pag. 48
3.3.1 La natura del Sé	pag. 48
3.3.2 Conoscere se stessi attraverso l'interazione sociale	pag. 50
3.3.3 I processi di comunicazione	pag. 51
3.3.4 I processi di comprensione e produzione	pag. 53
3.3.5 Le basi della comunicazione	pag. 54
3.3.6 La comunicazione come espressione di intenzioni	pag. 55
3.3.7 Influenza sociale e contesti di influenzamento	pag. 56
3.3.8 Cambiare gli atteggiamenti attraverso la persuasione	pag. 58

CAPITOLO 4:	
L'UMANITÀ DOLENTE NEI PERSONAGGI DI DE ANDRÉ	pag. 59
4.1 INTRODUZIONE	pag. 59
4.2 IL SUICIDIO	pag. 59
4.2.1 “Michè”	pag. 59
4.2.2 “Nancy”	pag. 60
4.3 L'ANTIMILITARISMO	pag. 61
4.3.1 “Piero”	pag. 61
4.3.2 “Andrea”	pag. 63
4.4 “LA CITTÀ VECCHIA” E GLI EMARGINATI	pag. 64
4.4.1 “La città vecchia”	pag. 64
4.4.2 “Le prostitute di Via del Campo”	pag. 65
4.4.3 “Bocca di Rosa”	pag. 66
4.4.4 “Marinella”	pag. 68
4.4.5 “Il fannullone”	pag. 69
4.4.6 “Â pittima”	pag. 70
4.5 LA GIUSTIZIA UMANA	pag. 72
4.5.1 “Il pescatore”	pag. 72
4.6 LA MORTE MORALE E PSICOLOGICA	pag. 74
4.6.1 “I drogati”	pag. 74
4.6.2 “Le fanciulle traviate”	pag. 76
4.6.3 “I condannati a morte”	pag. 77
4.6.4 “I bambini vittime della guerra”	pag. 78
4.7 LA DIVITÀ “UMANIZZATA”	pag. 79
4.7.1 “Maria e Giuseppe”	pag. 79
4.7.2 “Gesù”	pag. 84
4.7.3 “Tito”	pag. 85
4.8 L'INVIDIA	pag. 88
4.8.1 “Un matto”	pag. 88
4.8.2 “Un giudice”	pag. 89
4.8.3 “Un blasfemo”	pag. 90
4.8.4 “Un malato di cuore”	pag. 91

4.9 LA SCIENZA “DISUMANIZZANTE”	pag. 93
4.9.1 “Un medico”	pag. 93
4.9.2 “Un chimico”	pag. 94
4.9.3 “Un ottico”	pag. 96
4.10 LA FELICITÀ E LA FRAGILITÀ NEI VISSUTI AUTOBIOGRAFICI	pag. 98
4.10.1 “Il suonatore Jones”	pag. 98
4.10.2 “Fabrizio De Andrè: l'amico fragile”	pag. 99
4.11 IL DISAGIO PICCOLO BORGHESE	pag. 103
4.11.1 “Teresa”	pag. 103
4.12 L'ISOLAMENTO DI DUE POPOLI “VICINI”: I SARDI E GLI INDIANI D'AMERICA	pag. 105
4.12.1 “Il servo pastore”	pag. 105
4.12.2 “Gli indiani trucidati”	pag. 106
4.12.3 “Franziska”	pag. 107
4.13 “L'ANTISTATO” COME CURA DEL MALESSERE SOCIALE	pag. 109
4.13.1 “Don Raffaè”	pag. 109
4.14 LA SOLITUDINE E LE “ANIME SALVE”	pag. 111
4.14.1 “L'uomo che non voleva uscire di casa”	pag. 111
4.14.2 “Prinçesa”	pag. 113
4.14.3 “Il popolo Rom”	pag. 115
4.14.4 “Dolcenera e la moglie di Anselmo”	pag. 118
4.14.5 “Il ragazzo di Nina”	pag. 120
4.14.6 “Il pescatore di acciughe”	pag. 122
CAPITOLO 5: IDENTITÀ E RAPPRESENTAZIONE DEL DISAGIO PSICOSOCIALE NELL'OPERA DI DE ANDRÉ	pag. 124
5.1 INTRODUZIONE	pag. 124
5.2 LINEAMENTI DI PSICOLOGIA DINAMICA: CARL G. JUNG, ERICH FROMM, DONALD W. WINNICOTT	pag. 125
5.2.1 Carl Gustav Jung e la psicologia analitica	pag. 125
5.2.1.1 <i>L'energia psichica</i>	pag. 125
5.2.1.2 <i>Struttura e dinamica della personalità</i>	pag. 126

5.2.1.3 <i>Processo di individuazione</i>	pag. 131
5.2.2 Erich Fromm: una rilettura sociale della psicoanalisi	pag. 133
5.2.3 Donald W. Winnicott e la creatività	pag. 137
5.2.3.1 <i>L'informe e l'uso dell'oggetto: l'esperienza creativa</i>	pag. 138
5.3 LINEAMENTI DI PSICOLOGIA FENOMENOLOGICA: LUDWIG BINSWANGER E RONALD D. LAING	pag. 142
5.3.1 Ludwig Binswanger e l'antropoanalisi	pag. 142
5.3.2 Ronald D. Laing e l'analisi dell'esperienza	pag. 146
5.4 IDENTITÀ E RELAZIONI INTERSOGETTIVE	pag. 148
5.5 IDENTITÀ E COSCIENZA COLLETTIVA	pag. 155
5.6 IDENTITÀ E MODI DI ESSERE	pag. 163
5.7 IDENTITÀ ED ESPERIENZA CREATIVA	pag. 171
CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE	pag. 177
APPENDICE: CONOSCERE DE ANDRÉ: L'EREDITÀ CULTURALE. PROSPETTIVA DI RICERCA	pag. 183
BIBLIOGRAFIA	pag. 199
RINGRAZIAMENTI	pag. 211

PREMESSA

Questo lavoro riflette coerentemente il nostro itinerario di formazione psicologica e il nostro interesse per la dimensione artistica e musicale che abbiamo potuto alimentare negli ultimi anni attraverso gruppi di studio sull'opera di De Andrè. Questo percorso ci ha consentito di approfondire alcuni dei temi più importanti trattati dal cantautore e, al tempo stesso, ci ha portato a riflettere su processi di natura psicologica che, in quanto inerenti alla realtà umana nelle sue diverse sfaccettature, hanno rappresentato una base solida da cui partire per cogliere dei nessi con la psicologia della personalità. Intendiamo precisare che la tesi non ha la pretesa di rendere esaustiva un'analisi delle personalità attraverso l'opera del cantautore; essa si prefigge la finalità di creare dei punti di raccordo con alcuni studiosi della personalità che consentono di valorizzare il testo musicale e, quindi, di dare più dignità culturale alla produzione artistica di De Andrè. In questo senso, “psicologia della personalità della canzone d'autore” è da intendere come elaborazione di alcuni aspetti che riguardano i “modi della personalità” e soprattutto quelli che rinviano ad alcune tematiche oggettivamente presenti nell'opera di De Andrè e che richiamano, in modo plausibile e rigoroso, l'apporto di alcuni studiosi. Essendo questo un lavoro fondato sulla riflessione psicologica, maturata, come già è stato detto, nel corso di attività seminariali, e sulla conoscenza che abbiamo personalmente dello sviluppo storico e tematico dell'opera di De Andrè, ci è sembrato che questo studio possa apportare un contributo sulla canzone d'autore che è stato indagato da molti punti di vista, oltre a quello musicale, letterario, e più in generale artistico.

Il presente lavoro evidentemente risente di tutti i limiti di uno studio a carattere psicologico che non è stato mai affrontato e che abbiamo, per quanto è stato possibile, mantenuto entro modalità rigorose ed iscritte in uno studio di tipo riflessivo che riteniamo attendibile. In questa ottica il nostro lavoro è stato supportato da analisi psicologiche adeguate ai testi di Fabrizio De Andrè. Esse possono essere

colte nell'elaborazione binswangeriana circa i modi di essere nel mondo ed il progetto di mondo; nella psicologia junghiana relativamente soprattutto alla dimensione della coscienza collettiva ed al modo in cui essa incide a livello della nostra soggettività; nell'analisi di Fromm sul *carattere sociale* che per più versi riflette e si richiama all'analisi di Jung in un'ottica teoretica diversa. Oltre a queste aree di indagine psicologiche, assolutamente centrali, il lavoro si snoda attraverso il riferimento ad altri autori i cui studi ci sono sembrati adeguati per cogliere altri spunti di riflessione sull'opera del cantautore genovese.

In tale prospettiva il nostro lavoro è così organizzato.

Nel primo capitolo delineiamo un profilo di Fabrizio De Andrè, facendo riferimento in particolare alla sua formazione, agli eventi di vita ed alle relazioni significative.

Nel secondo capitolo abbiamo prestato una particolare attenzione all'evoluzione espressiva e stilistica della sua produzione facendo un particolare riferimento ai concept album. Siamo partiti dal primo concept "Tutti morimmo a stento" sino alla sua ultima produzione "Anime salve", omettendo la valutazione delle raccolte, in particolare di "Volume 1", "Volume 3", "Volume 8" e di "Canzoni", anche se sono stati presi in considerazione alcuni brani che ci sono sembrati significativi ai fini del nostro lavoro.

Nel terzo capitolo sviluppiamo la narrazione e la comunicazione sociale in quanto la musica, come forma d'arte, rappresenta allo stesso tempo sia una modalità narrativa che consente nel momento stesso in cui viene utilizzata la costruzione di qualcosa che prima non c'era, sia una modalità comunicativa che va a giocare un ruolo fondamentale nell'influenzare le credenze altrui per il suo potere di *agente influenzante*.

Nel quarto capitolo, attraverso un'impostazione storica e tematica, trattiamo dei vari personaggi che De Andrè ha "musicato", a cui ha dato un'identità, e che risultano fondamentali per avere una comprensione di "profili umani sulle persone" che da un lato fanno riflettere sulla personalità nelle sue caratteristiche generali, e dall'altro, fanno da supporto al capitolo successivo che è dedicato a temi quali il disagio psicosociale, i modi di essere dell'identità e l'esperienza creativa.

Nel quinto capitolo, infatti, ci siamo riferiti al contributo di alcuni dei principali autori che si inseriscono nella prospettiva dinamica e fenomenologica: Jung, Fromm,

Winnicott, Binswanger e Laing. Non abbiamo trattato in modo completo questi autori, ma solo quegli aspetti che ci sono sembrati rilevanti per affrontare alcuni temi specifici per trattare il disagio psicosociale: l'identità e le relazioni intersoggettive, l'identità e la coscienza collettiva, l'identità ed i modi di essere, e l'esperienza creativa. Il lavoro, nel suo insieme, è stato sviluppato dopo un'attenta elaborazione e rivisitazione della produzione artistica di Fabrizio De Andrè attraverso l'ausilio di schede bibliografiche che di volta in volta sono state costruite al fine di connettere i temi trattati con le elaborazioni psicologiche.

Infine, riportiamo in appendice un'intervista semistrutturata, che non ha assolutamente scopi esplorativi e tanto meno scientifici. Essa più semplicemente cerca di dare un riscontro circa le rappresentazioni delle persone sull'opera di De Andrè, fase di studio, questa, che in seguito avrà una sistematizzazione, un'organicità e una progettualità di ricerca.

CAPITOLO I

EVENTI DI VITA E PROFILO DI FABRIZIO DE ANDRÉ

1.1 INTRODUZIONE

L'intento del presente capitolo è quello di presentare brevemente gli eventi più considerevoli riguardanti la vita di Fabrizio De André, prestando particolare attenzione agli episodi, agli incontri, alle amicizie e alle figure più importanti, che hanno contribuito a formare la personalità dell'artista. Naturalmente, ci siamo visti costretti a selezionare solo gli avvenimenti che abbiamo ritenuto più significativi per il discorso affrontato in questo lavoro. La scelta di un capitolo biografico, infatti, è stata motivata da due questioni preminenti: da un lato, va considerato che De André ha tratto spunto, per molte sue canzoni, da episodi autobiografici, si veda, ad esempio, “Via del Campo”; dall'altra parte, vi è la convinzione che soltanto la conoscenza del vissuto di De André possa permetterci di creare un quadro di riferimento attraverso cui poter comprendere il legame tra lo sviluppo della personalità del cantautore e la sua produzione artistica.

1.2 L'INFANZIA E LA GIOVINEZZA

Il 18 febbraio 1940, in via De Nicolay 12, a Genova, nasce Fabrizio De André. La nascita è stata accompagnata dalle note del *Valzer Campestre* di Gino Marinuzzi, che Giuseppe De André, padre di Fabrizio, aveva messo sul grammofono per allietare l'atmosfera e tranquillizzare la moglie Luisa; la melodia della canzone verrà poi ripresa da Fabrizio De André nel suo brano *Valzer per un amore* (Viva, 2000).

La famiglia De André apparteneva all'alta borghesia genovese anche se Fabrizio non si reputava figlio della borghesia, in quanto, come egli affermò, “*mio padre è diventato borghese facendosi un culo della madonna; se per borghesia si intende*

una classe agiata, lo è diventato, ma è partito con le pezze nel sedere. Mia madre era figlia di un modesto imprenditore vinicolo astigiano” (F. De Andrè, cit. in Viva, 2000, p. 10).

1.2.1 Il periodo nell'Astigiano

Nel 1941, a causa della guerra, Giuseppe De Andrè, d'accordo con la moglie e la madre, Rita, acquistò la Cascina dell'Orto, un cascinale nei pressi di Revignano d'Asti, in cui far rifugiare la famiglia se la situazione fosse degenerata. Fu così che agli inizi del 1942, Fabrizio De Andrè, con sua madre Luisa, suo fratello Mauro, e le sue due nonne, Rita e Margherita, lasciò Genova per trasferirsi in campagna. È qui che il piccolo Fabrizio vive uno dei periodi più importanti e formativi, segnato dal rapporto con la natura e con la libertà, che ricercherà per tutta la vita, e con alcune persone che gli sarebbero rimaste tra le più care. Uno di questi è Emilio Fassio che per Fabrizio rappresentò uno degli affetti più sinceri e profondi, e fu per lui un grande maestro di vita: *“Emilio è stato molto formativo, sicuramente, perché da bambino ti fa diventare uomo (...) ti insegna il rispetto per la natura”* (Fabrizio De Andrè, cit. in Viva, 2000, p. 14). In questo periodo Fabrizio comincia ad interessarsi alla musica ed inizia a mostrare anche quel carattere ribelle, che non sopporta imposizioni, che lo accompagnerà per tutta la vita (Viva, 2000).

Nel 1945, la fine della guerra fu affiancata da un altro evento significativo per la formazione della personalità del piccolo De Andrè: fece ritorno alla cascina lo zio Francesco, fratello della madre, che era stato prigioniero nel campo di concentramento Nazista di Mannheim. *“Sì, forse a livello infantile la coscienza è stata smossa dallo zio Francesco. (...) Di questa esperienza terribile di due anni a Mannheim ci ha raccontato pochissimo, non voleva parlare. (...) Fui colpito anche dal fatto che lui partì che era un ragazzo in gamba e tornò completamente afflosciato nella volontà e nell'ambizione”* (F. De Andrè, cit. in Viva, 2000, p. 20). In questo senso, Fabrizio afferma che *“la guerra ha influito su di me in modo più indiretto, anche se emotivamente molto forte. Furono soprattutto i racconti di Francesco, fratello di mia madre, a imprimermi ricordi incancellabili. (...) Nel 1962 avrei scritto “La guerra di Piero” ripensando ai suoi racconti”* (F. De Andrè, cit. in Harari, 2007, p. 24).

1.2.2 Il ritorno a Genova

La fine della guerra significa per Fabrizio il ritorno a Genova, l'abbandono della vita di campagna e l'inizio della scuola dalle suore Marcelline, che il piccolo De Andrè prontamente ribattezza suore "Porcelline", dimostrando segni di insofferenza alla disciplina e al "crocifisso", tanto da costringere i genitori ad iscriverlo in una scuola statale (Viva, 2000). Il carattere ribelle e la parecchia libertà che gli veniva concessa dai genitori condussero Fabrizio, poco dedito allo studio, a frequentare assiduamente la strada, entrando anche a far parte della banda "i Lupi di Via Piave", dove conobbe Rino Oxilia che diverrà uno dei suoi più grandi amici (Viva, 2000). *"Ci sentivamo tutti una reincarnazione di Robin Hood, avendo capito fin da bambini che, al mondo, c'è chi ha troppo e chi non ha niente. E così cercavamo, con i miei amici di strada, di fare giustizia a modo nostro"* (F. De Andrè, cit. in Harari, 2007, p. 31). Quindi, dopo aver conosciuto la vita dei campi, De Andrè cominciò a sperimentare la realtà della strada con le prime vere marachelle e le prime scazzottate: *"in entrambe le esperienze Fabrizio trovò lo stesso irresistibile sapore di libertà... Vivere liberi, o morire!"* (Viva, 2000, p. 24).

1.2.3 Genova per Fabrizio

"Genova per me è come una madre. È dove ho imparato a vivere" (F. De Andrè, cit. in Harari, 2007, p. 72). Fabrizio De Andrè si innamorò di Genova da subito, non appena tornò a viverci dopo la guerra, all'età di cinque anni, e il suo amore per questa città non terminò mai. Per il cantautore, Genova, è stata una palestra di vita, in cui, grazie al contatto con le culture limitrofe, ha imparato a pensare, scrivere, suonare e vivere. A Genova, De Andrè, ha conosciuto la diversità tra le persone e il rispetto di quelle diversità, ha incontrato il primo amore, la prima amante, il primo figlio, il primo whisky, il primo strumento musicale, ma soprattutto è entrato in contatto con il mondo dimenticato dal "sole del buon Dio", il mondo dei diseredati e degli emarginati, di quegli "ultimi" di cui tanto ha cantato nelle sue canzoni: *"oggi a me pare che Genova abbia la faccia di tutti i poveri diavoli che ho conosciuto nei suoi carruggi, gli esclusi che poi avrei ritrovato in Sardegna, ma che ho conosciuto per la prima volta nelle riserve della città vecchia, le "graziose" di via del Campo e i balordi che, per mangiare, potrebbero anche dar via la loro madre. I fiori che*

sbocciano dal letame. I senzadio per i quali chissà che Dio non abbia un piccolo ghetto ben protetto, nel suo paradiso, sempre pronto ad accoglierli” (F. De Andrè, cit. in Romana, 2009a, p. 26).

1.2.4 L'educazione paterna ed il rapporto con il fratello Mauro

Fabrizio De Andrè, nonostante il suo carattere ribelle, sentiva che nel suo modo di essere e di intendere la vita vi era l'identificazione con il padre, uomo forte, forgiato da un'infanzia difficile, persona integerrima e dall'animo nobile: *“sia io che mio fratello siamo stati influenzati da mio padre, dalla sua onestà, dalla sua rettitudine. (...) Ci ha educato a essere persone per bene, a credere a quella che poi è la discutibilissima meritocrazia, comunque a credere in quella. Quindi mai essere raccomandati, ma farsi strada nella vita attraverso i propri meriti”* (F. De Andrè, cit. in Viva, 2000, p. 36). Sebbene l'educazione fosse stata la stessa, Fabrizio e Mauro erano molto diversi: *“lui aveva le cose che io non ho: era razionale, rigoroso, responsabile, un gran lavoratore. (...) Ricordo con doloroso rimpianto le sue prediche”* (F. De Andrè, cit. in Romana, 2009a, p. 38), prediche alle quali Fabrizio non dava ascolto in quanto non permetteva che gli venisse imposto cosa dovesse leggere o pensare. Nonostante queste differenze il rapporto tra i due fratelli era stupendo, tant'è che quando mancava uno dei due, sentivano enormemente la mancanza l'uno dell'altro (Romana, 2009a). Le differenze caratteriali e nel modo di vivere tra Fabrizio e Mauro, il quale viaggiava sulla stessa lunghezza d'onda del padre, delinearono, però, il sentimento di confronto tra il futuro cantautore e quelli che saranno per lui due macigni incombenti, ovvero, il fratello e il padre, apparentemente ineguagliabili. Questo confronto, seppure sofferto, metterà Fabrizio nella condizione di raggiungere traguardi altrettanto importanti, seguendo però il sentiero della creatività (Viva, 2000).

1.2.5 Il primo incontro con Paolo Villaggio

Nell'estate del 1948 i De Andrè decidono di passare le vacanze in montagna, vicino Cortina, in compagnia della famiglia dell'ingegner Ettore Villaggio. In quella occasione Fabrizio conosce per la prima volta Paolo, che aveva ben otto anni più di lui, ma che sarebbe diventato il suo inseparabile amico, con il quale avrebbe poi

scritto anche delle canzoni come “Il fannullone” e “Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers”. *“L’ho incontrato la prima volta a Pocol, sopra Cortina; io ero un ragazzo incazzato che parlava sporco; gli piacevo perché ero tormentato, ero inquieto e lui lo era altrettanto, solo che era più controllato, forse perché era più grande di me e allora subito si investì della parte del fratello maggiore e mi diceva “guarda, tu le parolacce non le devi dire, tu le dici le parolacce per essere al centro dell’attenzione, sei uno stronzo”* (F. De Andrè, cit. in Viva, 2000, p. 25). Paolo e Fabrizio condividevano la voglia di affrancarsi da quell’ambiente borghese nel quale erano nati e che tuttavia frequentavano, così ne combinavano di tutti i colori, mettendo in atto una sorta di rivoluzione contro tutto ciò che vi era di perbenista, di conservatore e di reazionario nella Genova di allora, anche attraverso la dissennatezza, l’anticonformismo e la follia. *“Io e Fabrizio eravamo, direi senza saperlo, due veri creativi e lo abbiamo poi dimostrato nella vita. (...) Facevamo una vita dissennata, andavamo a caccia di amici terribili; i nostri genitori erano terrificati da questo tipo di vita”* (P. Villaggio, cit. in Viva, 2000, p. 72). *“Eravamo e vivevamo come due fratelli, i nostri sono stati soprattutto rapporti umani; spendevamo tutto ai baracconi, a bagasce... con il passare degli anni ti devi un attimo controllare, chissà, forse ricominceremo”* (F. De Andrè, cit. in Viva, 2000, p. 98).

1.2.6 La passione per la musica e l’anarchia: Brassens e Stirner

“Probabilmente fu nostro padre ad averci trasmesso l’amore per la musica, era un appassionato, l’aveva studiata: la leggeva, suonava gli studi di Chopin. (...) Si sentiva eccome la musica in casa nostra, non a caso sono nato con il valzer di Marinuzzi” (F. De Andrè, cit. in Viva, 2000, p. 26). Quando Fabrizio aveva tredici anni i suoi genitori decisero di fargli studiare violino, studio che lo avvicinò all’essenza della musica ed alla disciplina che essa richiede per riuscire. Il rapporto con il violino però risultò difficile in quanto la mentoniera del violino provocava a Fabrizio forti dolori alla mandibola, così, il giovane De Andrè, decise di corrompere il suo ghiotto maestro con dei dolci, affinché suonasse al posto suo. Ovviamente, quando la madre si accorse dell’inganno licenziò il maestro. Così De Andrè cominciò a suonare la chitarra, strumento a cui rimase fedele fino alla fine, prendendo lezioni

da un maestro colombiano che aveva un suo metodo di insegnamento a presa rapida, senza preliminari teorici, solfeggi o scale, che lo portò ad amare questo strumento (Romana, 2009a). L'autentica passione per la musica, però, arrivò nel '56 con la scoperta di George Brassens attraverso dei 78 giri che il padre di Fabrizio aveva riportato dalla Francia. Il giovane De Andrè rimase impressionato dalle canzoni del cantautore francese, del quale tradurrà anche alcuni brani come “Il gorilla” e “Le passanti”, le quali gli offrirono una sintesi perfetta tra la mitizzazione di una realtà reietta e dolente, e l'ipotesi di un riscatto morale e politico. A Brassens va quindi ricondotto, a livello formativo, il futuro artistico e politico di Fabrizio De Andrè. *“Brassens, insomma, fu il mio grande modello anche se, avendone avuta l'occasione, ho sempre evitato di conoscerlo di persona: mi serviva troppo tenermelo come mito; se questo mito, conoscendolo, fosse crollato mi sarebbe crollato il mondo. Sicché ho preferito immaginarmelo soltanto attraverso le sue canzoni”* (F. De Andrè, cit. in Romana, 2009a, p. 77).

Parallelamente alla passione per la musica, e a seguito dell'incontro con Brassens, Fabrizio iniziò a documentarsi politicamente leggendo Bakunin, aderendo con tutto se stesso all'ideale anarchico, che probabilmente garantiva un giusto orizzonte di libertà alla sua inquietudine esistenziale. Fabrizio comprese dalle sue letture che gli anarchici erano dei miserabili che aiutavano chi era più miserabile di loro e scoprì che quei miserabili sapevano essere più solidali ed autentici di molte persone che frequentavano la “Genova bene”. Dopo aver letto diversi classici anarchici De Andrè si imbatté nella lettura de “L'unico e la sua proprietà” di Max Stirner, trovando in quel libro una profonda influenza, tale da portarlo a definirsi “anarchico individualista”. Nell'essere anarchico di De Andrè si ritrova tutta la sua esperienza passata, dalla vita in campagna alle bande di quartiere, dalle contraddizioni tra quello che i suoi avrebbero voluto che fosse, e quello che lui effettivamente era, per ciò che sceglieva e cercava di essere (Viva, 2000). *“Se sono, più modestamente, un anarchico, è perché l'anarchia, prima ancora che un'appartenenza, un catechismo, un decalogo né tanto meno un dogma, è un modo di essere, uno stato d'animo, una categoria dello spirito. Lo ero, del resto, fin da bambino, quando preferivo giocare a biglie e, in anticipo sul mio mestiere futuro, inventare parolacce, per strada, con una banda di compagni, piuttosto che stare in casa a fare il signorino di buona famiglia,*

quale comunque ero, e quale sono rimasto per tanto tempo, vivendo sulla mia pelle la drammatica schizofrenia di chi abita contemporaneamente da entrambi i lati della barricata” (F. De Andrè, cit in. Harari, 2007, p. 58).

1.2.7 Le prime esperienze sessuali, la strada e l'alcol

“Quell'estate (1952 n.d.a.) andiamo in vacanza in alta Savoia, e conosco una francese di venticinque anni, si chiama Georgette. Io, si vede, le piaccio, così lei mi invita in camera sua con la scusa di farmi vedere un album di fotografie, poi me lo prende e se lo mette dentro. È stata la mia prima volta, e avevo appena dodici anni” (F. De Andrè, cit. in Romana, 2009a, p. 56).

Le prime esperienze sessuali fanno entrare bruscamente Fabrizio De Andrè nel periodo adolescenziale, durante il quale brucerà le tappe e passerà esperienze per certi versi drammatiche, periodi di sbandamento e crisi profonde dalle quali però riuscirà quasi sempre a riemergere, grazie anche ad una infanzia felice e una famiglia solida alle spalle (Viva, 2000).

A tredici anni De Andrè farà conoscenza, ai baracconi, di alcune ragazze che *“erano figlie di puttana, nel senso che le loro madri facevano quel mestiere”* (F. De Andrè, cit. in Romana, 2009a, p. 56) che lo porteranno ad entrare e a conoscere i carruggi della città vecchia, con i suoi personaggi e i modi di vivere così distanti da quelli della *“Genova bene”*: *“quello che mi ha colpito del mondo dei carruggi è stata l'abitudine alla sofferenza e quindi la solidarietà. Erano solidali in qualsiasi occasione (...) era un mondo che in qualche misura si difendeva dallo stato e quindi io ci ho sguazzato dentro”* (F. De Andrè, cit. in Viva, 2000, p. 64). *“Così ho scoperto questo mondo che ho amato, forse anche a causa di qualche gene prenatale. È un fatto genetico e, se provare attenzione per le sofferenze altrui da una parte può essere una scelta, dall'altra c'è una spinta che è al di là delle scelte, probabilmente deriva da un fatto ereditario. E perciò, anche se per motivi non del tutto spirituali, andavo sempre più volentieri verso quell'altro mondo”* (F. De Andrè, cit. in Romana, 2009a, p. 57).

Così De Andrè si distaccò sempre più dalla gente della sua classe sociale, iniziando a condurre una vita sregolata, lontana dai precetti della sua famiglia, frequentando prostitute, bordelli e osterie, trascorrendo le notti nei vicoli *“malfamati”* della città

vecchia, lasciando casa per andare a vivere in un monolocale con il suo amico poeta Riccardo Mannerini, cominciando a bere, diventando in qualche tempo alcolista, aggiungendo in questo modo altro peso al pesante fardello che si era voluto, in qualche modo, imporre. *“La mia droga è stata l'alcol. Fino al 1985 ho bevuto da una a due bottiglie di whisky al giorno, e questo da quando avevo diciotto anni, da quando ero andato via di casa. Ne sono uscito perché mio padre, con il quale avevo ricostruito un ottimo rapporto, sul letto di morte mi chiamò e mi disse: “promettimi una cosa”, e io “quello che vuoi papà”. “Smetti di bere”, e io “ma porca di una vacca maiala, proprio questo mi devi chiedere?” Avevo il bicchiere in mano. Ma ho promesso e ho smesso. Per uscirne ci vuole una grande paura o, come mi è successo, una forte spinta emozionale”* (F. De Andrè, cit. in Harari, 2007, p. 100). *“E comunque bere mi ha aiutato. (...) L'alcol mi ha aiutato a scrivere molte canzoni, quindi non criminalizziamolo”* (F. De Andrè, cit. in Viva, 2000, p. 160).

1.3 LA NASCITA DELL'ARTISTA DE ANDRÉ

1.3.1 Fabrizio e il periodo con “la Puny”

Tra il 1960 e il 1961 Fabrizio De Andrè conobbe Enrica Rignon, detta “Puny”, che aveva quasi sette anni più di lui ed apparteneva ad una delle famiglie più abbienti di Genova. Puny aveva un carattere grintoso e deciso, e condivideva con Fabrizio la passione per la letteratura russa. Amante del jazz, ebbe un'influenza nello stimolare la crescita artistica e musicale di Fabrizio. I due si erano piaciuti fin da subito, diventando inseparabili e, nel 1962, dopo essersi accorti che Puny era rimasta incinta, decisero di sposarsi. Fabrizio, per mantenere l'indipendenza economica dalla sua famiglia, cominciò a lavorare negli istituti del padre e nello stesso tempo proseguì i suoi studi universitari in giurisprudenza (Viva, 2000). *“Erano anni duri, quelli, me li ricordo senza astio, quasi con gratitudine. In quel mio ufficio buio e stretto ho scritto di nascosto le mie prime cose importanti, da “Il testamento” a “La guerra di Piero”, da “La ballata del Michè” a “La canzone di Marinella”. Forse allora scrivere era un modo per liberare le aspirazioni compresse, per sfogare la rabbia che mi faceva il vedermi nei panni di un inutile, oscuro travet”* (F. De Andrè,

cit. in Harari, 2007, p. 75).

Nonostante le ristrettezze economiche e la gravidanza di sua moglie, Fabrizio continuava a frequentare Villaggio e gli altri amici: *“a volte Fabrizio tornava a casa e mi diceva che aveva speso tutto con Paolo ai baracconi. Oggi la capisco questa incoscienza, ma allora, con Cristiano piccolo, non era affatto divertente”* (E. Rignon, cit. in Viva, 2000, p. 93).

Il 29 dicembre del 1962 nasce Cristiano De Andrè, primogenito di Fabrizio ed Enrica Rignon. Il rapporto tra Fabrizio e Cristiano inizialmente non fu dei migliori e Fabrizio si dimostrò diverse volte incapace di fare il padre; *“non è mai stato una persona molto facile, quindi aveva dei momenti molto carini, ma anche dei momenti molto difficili, sicuramente perché doveva risolvere la sua vita, le sue ansie. Sono riuscito a capire perché era così: veniva fuori da una famiglia alla quale doveva dimostrare di essere qualcuno, di poter dire la sua, di fare. Per lui è stato veramente forte questo bisogno di venire fuori”* (C. De Andrè, cit. in Casamassima, 2001, p. 28). In seguito il rapporto tra padre e figlio migliorò ed entrambi riuscirono a liberarsi delle proprie difficoltà. All'inizio degli anni '70 i rapporti tra Fabrizio e la Puny peggiorarono, anche a causa di relazioni che De Andrè aveva con altre donne, e il matrimonio tra i due terminò. Nonostante ciò Fabrizio ed Enrica rimarranno profondamente legati: *“siamo fratelli. Per me Fabrizio è la persona con cui sono “cresciuta”. (...) Fabrizio è una parte di me, non potrei pensare alla vita se non ci fosse lui. Abbiamo un rapporto meraviglioso”* (E. Rignon, cit. in Casamassima, 2001, p. 87).

1.3.2 La svolta decisiva e il successo

La pressante situazione economica nella quale viveva Fabrizio da quando era nato Cristiano, lo portò a prendere in considerazione l'idea di abbandonare la carriera musicale al fine di completare gli studi in legge e diventare avvocato come il fratello Mauro, ma, proprio mentre stava per decidersi, il suo percorso musicale ebbe una svolta decisiva: Mina cantò in televisione “La canzone di Marinella”, decretando il successo della canzone e del suo autore. *“Nel momento in cui Mina la cantò, determinò anche la mia vita. Scrivevo canzoni da sette anni, senza risultati pratici e quindi avevo quasi deciso di finire gli studi in legge. A truccare le carte è*

intervenuta lei, cantando questo brano: con i proventi SIAE decisi di continuare a fare lo scrittore di canzoni” (F. De Andrè, cit. in Casamassima, 2001, p. 28). Da quel momento la produzione artistica di De Andrè subisce un'accelerazione e tra il 1970 e il 1973 Fabrizio inciderà tre dei suoi lavori più apprezzati: “La buona novella”, “Non al denaro, non all'amore, né al cielo” e “Storia di un impiegato”.

1.3.3 L'importanza di Dori Ghezzi

Nel 1974, mentre Fabrizio lavorava alla registrazione di un disco alla Ricordi, conobbe Dori Ghezzi. I due si misero presto insieme e l'anno seguente andarono a vivere a casa di lei, dove Fabrizio trovò il conforto e il calore di una famiglia operaia. Dori diventerà per Fabrizio amante, madre e manager personale, svolgendo così anche quello stesso ruolo di filtro che per diverso tempo aveva assunto il fratello Mauro. Dori, vista la sua lunga gavetta prima di arrivare al successo, possedeva l'esperienza necessaria per stare vicina ad un “mostro sacro” quale era diventato Fabrizio De Andrè, e per affrontare quel lungo viaggio umano ed artistico che li vedrà ininterrottamente insieme per tanti anni.

Nello stesso anno Fabrizio comincia ad esibirsi dal vivo vincendo il timore del pubblico, dovuto anche ad un problema all'occhio sinistro che era più chiuso del destro e che lo faceva sentire impresentabile (Casamassima, 2001).

Nel 1976 Fabrizio e Dori si trasferiscono in Sardegna, nella tenuta dell'Agnata, che Fabrizio aveva acquistato per ritrovare quel contatto con la campagna e la natura che desiderava fin da bambino (Viva, 2000). Fabrizio dimostrerà un amore sviscerato per la Sardegna e per i Sardi: *“comunque, per quanto riguarda il popolo sardo, io ho notato una cosa (...) loro hanno molto rispetto per i vecchi e i bambini, rispettano il passato e quindi direi che è una popolazione molto sana, molto più sana di quella delle grandi città del continente. Io qui mi ci trovo benissimo. Il mal di Sardegna, che a qualcuno viene andando avanti e indietro dal continente, non è mal di Sardegna, è mal di sardi”* (F. De Andrè, cit. in Casamassima, 2001, p. 98). Nell'autunno dell'anno seguente Dori e Fabrizio avranno una figlia che chiameranno Luvi.

1.4 IL SEQUESTRO NEL 1979

Il 27 agosto del 1979, Fabrizio, e la sua compagna Dori, vennero rapiti dall'anonima sequestratore sarda mentre si trovavano nella loro tenuta dell'Agnata. Incappucciati e imbavagliati, i due furono rinchiusi nel loro "Hotel Supramonte", ovvero uno spiazzo di due metri e mezzo per uno e mezzo quadrati di bosco, nella Gallura occidentale, coperto da una tettoia di plastica. In quel luogo, Dori e Fabrizio, passarono quattro mesi riuscendo anche ad instaurare un rapporto confidenziale con i carcerieri, che li trattarono sempre con rispetto: *"avevano un gran rispetto, mi hanno sempre chiamato "signora" dall'inizio alla fine"* (D. Ghezzi, cit. in Viva, 2000, p. 180). *"Loro erano compiti e quasi materni, ci imboccavano e ci raccontavano barzellette per sollevarci il morale. Erano trent'anni che qualcuno non si occupava di me così totalmente. Sicché, a poco a poco, si stabilì con loro un rapporto inatteso, primordiale"* (F. De Andrè, cit. in Casamassima, 2001, p. 107).

In questa occasione De Andrè rivelò tutta la sua umanità, dimostrando comprensione anche verso chi gli stava facendo vivere un'esperienza devastante. Fu una forma di coraggio, ma anche di compassione, di amore, spinta all'estremo. Infatti, una volta che Fabrizio e Dori furono liberati, dopo il pagamento di un riscatto di 550 milioni che la famiglia De Andrè riuscì a racimolare, Fabrizio disse alla stampa che *"considerarli carnefici sarebbe stato sbagliato: erano vittime, come noi. Per questo, una volta liberati Dori e io li perdonammo, e anche perché, avendo la possibilità di trattarci male, avevano scelto di trattarci con rispetto. Invece non perdonammo i mandanti, gente importante, che sequestravano non per sopravvivere, ma per arricchirsi. (...) In seguito rinunciai a costituirmi parte civile in primo luogo perché se uno perdona e fa finta che il fatto non sia successo, deve perdonare in tutto. (...) Non serbo rancore anche perché undici erano e undici lettere di scuse ho ricevuto"* (F. De Andrè, cit. in Harari, 2007, p. 196). *"Quanto a me (...) non posso dire che mi facessero paura. Sono più portato a scrutare la vita altrui di quanto non faccia con la mia, mi attirano i perdenti, mi sentivo un soggetto osservatore, più che una vittima. Pensavo che i veri sequestrati fossero loro, che vivevano le stesse nostre scomodità per un compenso davvero misero"* (F. De Andrè, cit. in Romana, 2009a, p. 182).

Le dichiarazioni di De Andrè furono aspramente criticate dalla stampa e da alcuni che vedevano in lui il solito borghese capace, dall'alto della sua posizione di privilegio, di perdonare i suoi rapitori. A queste critiche De Andrè rispose *“vorrei che certi Catoni, certa gente che mi dice: “dovevi prima impiccare e poi perdonare”, vivessero l'esperienza che abbiamo vissuto noi, e provassero quanto è importante, in quelle condizioni, essere trattati con umanità”* (F. De Andrè, cit. in Casamassima, 2001, p. 111). De Andrè comprese le ragioni dei rapitori (non dei mandanti) i quali facevano tutto questo perché era l'unico modo che conoscevano per sopravvivere, e questa comprensione, a suo dire, lo salvò anche psicologicamente: *“se trovi degli alibi a quello che ti tratta male (...) ne esci pulito da un punto di vista psicologico. Invece se la consideri un'offesa grave, ne esci sconvolto. Si vede che io ho un cervello che si adatta alla mia necessità di vivere tranquillo e fiducioso in me stesso, senza perdere l'autostima, senza andare in depressione”* (F. De Andrè, cit. in Viva, 2000, p. 179). De Andrè trovò nell'esperienza del rapimento l'ispirazione per scrivere un nuovo disco, “Indiano”, e, nonostante tutto, continuò ad amare la Sardegna e a vivere e lavorare nella sua tenuta (Casamassima, 2001).

1.5 GLI ULTIMI ANNI

1.5.1 La scomparsa del fratello Mauro e il matrimonio con Dori

Nel 1989, quattro anni dopo la morte del padre Giuseppe, Fabrizio De Andrè venne sconvolto da un altro grande lutto, quello del fratello Mauro, una persona fondamentale nella sua vita, colui che gli trasmise la passione per la letteratura, e che a soli 54 anni fu stroncato da un aneurisma. *“Mauro. È stata una tragedia, di mio padre avevamo avuto delle avvisaglie (...) ma Mauro, Cristo!”* (F. De Andrè, cit. in Viva, 2000, p. 204).

Nello stesso anno Fabrizio e Dori, dopo quindici anni di convivenza, si sposarono. Le nozze si celebrarono in Sardegna alla presenza esclusiva degli sposi e dei testimoni. *“Ci siamo sposati dopo circa quindici anni di convivenza, anche se il nostro matrimonio lo abbiamo celebrato durante il rapimento. Vivere fianco a fianco per ventiquattro ore al giorno, legati... nessuno conosce l'altro come ci conosciamo*

noi. Dori è fonte perenne di creatività, ottimismo, positività, confronto con la vita. Senza di lei sarei probabilmente morto di alcol, di pessimismo, di dolore o semplicemente di autodistruzione” (F. De Andrè, cit. in Viva, 2000, p. 205).

1.5.2 La scoperta di un male incurabile

Nel 1997 venne pubblicato l'album “Mi innamoravo di tutto” una raccolta di brani editi, contenente l'ultima canzone registrata in studio da Fabrizio De Andrè; si tratta della canzone che l'ha portato al successo, “La canzone di Marinella”, cantata in duetto con Mina, ovvero colei che l'ha resa celebre al grande pubblico.

Conseguentemente l'uscita del disco parte il nuovo tour che vedrà Fabrizio De Andrè, il figlio Cristiano e la figlia Luvì, esibirsi in molti teatri italiani. Durante il tour le condizioni fisiche di Fabrizio peggiorano e, due giorni dopo la sua ultima esibizione, tenutasi il 22 agosto del 1998, venne ricoverato d'urgenza ad Aosta. La diagnosi del giorno dopo non lasciava speranza: tumore ai polmoni. Nonostante l'interruzione del tour e la malattia, De Andrè continuò a lavorare, collaborando con Oliviero Malaspina ad un nuovo album, che sarebbe dovuto uscire nel 2000, sul tema della notte. Il lavoro però non fu mai terminato. A Natale le condizioni di salute di De Andrè peggiorano drasticamente.

L'11 gennaio 1999, dopo due giorni di coma, a Milano, muore Fabrizio De Andrè. I funerali si celebrarono a Genova e, accanto al dolore della famiglia, si raccolsero diecimila persone tra cui anche amici celebri come Paolo Villaggio, Fernanda Pivano, Ivano Fossati, Beppe Grillo, Vasco Rossi e altri ancora, tutte persone che avevano avuto modo di entrare personalmente in contatto con Fabrizio De Andrè ed apprezzarlo per la persona che veramente era.

“Perché scrivo? Per paura. Per paura che si perda il ricordo della vita delle persone di cui scrivo. Per paura che si perda il ricordo di me” (F. De Andrè, cit. in Casamassima, 2001, p. 140).

CAPITOLO II

L'EVOLUZIONE DELL'ARTISTA ATTRAVERSO LO STRUMENTO CANZONE

2.1 INTRODUZIONE

In questo capitolo intendiamo passare in rassegna la produzione artistica di Fabrizio De Andrè, dando maggior rilievo ai “concept album”, ovvero quei dischi in cui vi è un filo conduttore tematico che lega tutte le canzoni; partiremo, quindi, da “Tutti morimmo a stento”, fino ad arrivare al suo ultimo album “Anime salve”. Prima di iniziare a presentare i vari lavori, però, illustreremo brevemente il contesto artistico in cui nacque la produzione discografica di De Andrè.

2.2 LA SCUOLA GENOVESE

Fabrizio De Andrè, artisticamente, appartiene alla cosiddetta “scuola genovese” che annoverava, tra l'altro, cantautori quali Luigi Tenco, Gino Paoli, Umberto Bindi e Bruno Lauzi. Nonostante fosse definita “scuola”, questa non costituiva un movimento unitario, non vi erano maestri da cui imparare uno stile o un tipo di canzone da produrre. In questa direzione, sebbene sia possibile distinguere fenomeni, poetiche e sensibilità molto individualizzate, è impossibile negare che, nel caso specifico, un certo interscambio abbia funzionato di certo, inoltre, lo schieramento così compatto di queste personalità artistiche, legate da vincoli di amicizia e di interessi professionali, ha legittimamente suggerito l'ipotesi di un humus fecondo e condiviso (Viva, 2000). La formazione artistica della maggior parte dei cantautori appartenenti a questa scuola ha subito molto l'influenza francese: *“venivamo tutti dal liceo classico e, quando lo frequentavo io, il classico era l'italiano da Dante a Montale e gli autori francesi. Inoltre nella Genova di quegli anni si respirava un'aria da esistenzialismo bohémien e cominciavano già a circolare i primi dischi di*

Charles Trenet, Leo Ferré, Brassens: si vede bene quindi quanto l'influenza francese fosse inevitabile” (F. De Andrè, cit. in Harari, 2007, p. 73).

2.3 L'ESORDIO NEL 1961 E IL PERIODO DEI 45 GIRI

“Benedetto Croce diceva che fino all'età di diciotto anni tutti scrivono poesie, poi rimangono a scriverle due categorie di persone: i poeti e i cretini. Quindi io, precauzionalmente, preferirei considerarmi un cantautore” (F. De Andrè, cit. in Casamassima, 2001, p. 16). Tra il 1960 e il 1961 De Andrè pubblica il suo primo 45 giri, contenente le canzoni “Nuvole barocche” ed “E fu la notte”, con la casa di produzione Karim. In seguito giudicherà i brani di questo disco come “peccati di gioventù” (Pistarini, 2010). Con le pubblicazioni successive De Andrè comincia ad affermarsi come personaggio riservato e musicista colto, in grado di far confluire nelle sue opere varie tendenze e stili, distinguendosi sempre per il suo linguaggio inconfondibile alla portata di tutti (Viva, 2000). È proprio nel periodo dei 45 giri che De Andrè scriverà e pubblicherà quelle canzoni che diventeranno alcuni dei suoi più grandi successi. Tra queste ricordiamo “La ballata del Michè”, “La ballata dell'eroe”, “La guerra di Piero”, “La canzone di Marinella”, “La città vecchia”, “La ballata dell'amore cieco (o della vanità)”, “La canzone dell'amore perduto”, solo per citarne alcune. Fabrizio De Andrè, in questo periodo, ha poco più di venti anni e già possiede una visione del mondo da vero artista, assolutamente controcorrente, con un nucleo di temi, quali l'emarginazione, il suicidio, l'antimilitarismo, la falsa morale perbenista, che attraverseranno più e più volte la sua opera (Pistarini, 2010). Il successo arriverà nel 1968 quando Mina canterà “La canzone di Marinella”. De Andrè per questa canzone si ispirò ad una notizia di cronaca nera e, attraverso una poetica fiabesca, cercò di “cambiare la morte” ad una ragazza trovata uccisa in un fiume.

*“Questa di Marinella è la storia vera
che scivolò nel fiume a primavera
ma il vento che la vide così bella*

dal fiume la portò sopra una stella”
F. De Andrè, La canzone di Marinella

2.4 LA RAGIONE CRISTIANA DI FABRIZIO DE ANDRÉ

Nelle canzoni di De Andrè spesso vengono incontrati testi che, nonostante affrontino tematiche religiose, si riferiscono ad una personale e disincantata visione del cristianesimo, in cui Gesù e le altre figure che lo circondano, perdono la loro essenza divina e ricevono una connotazione profondamente umana. Questi aspetti possono essere ritrovati in canzoni come “Spiritual”, “Si chiamava Gesù” e nell'album “La buona novella”. De Andrè, oltre a presentare questa personale filosofia per quanto concerne le tematiche cristiane, si rapporta alla religione con un atteggiamento sarcastico e fortemente critico, sottolineando i comportamenti contraddittori, la morale bigotta e la mancanza di pietà del clero, tutti aspetti riscontrabili in brani come “La ballata del Michè” o “Il testamento di Tito”.

Molto probabilmente questo suo atteggiamento trova le basi in un episodio che accadde a Fabrizio quando frequentava le scuole medie all'istituto Arecco, una scuola gestita dai gesuiti. Un giorno, infatti, Fabrizio riuscì a scamparla da un tentativo di molestia sessuale messa in atto da un prete che insegnava nell'istituto. In seguito all'episodio, la reazione di De Andrè fu molto rumorosa al punto da portare la direzione dell'istituto ad espellerlo per evitare lo scandalo. Ma il padre di Fabrizio, sinceratosi dell'accaduto, reagì con durezza ottenendo l'allontanamento del prete dall'istituto scolastico (Viva, 2000).

*“Domani alle tre
nella fossa comune sarà
senza il prete e la messa perché d'un suicida
non hanno pietà.”*

F. De Andrè, La ballata del Michè

2.5 IL PRIMO ALBUM “VOLUME 1”

Nel 1967 viene pubblicato il primo vero album di De Andrè, “Volume 1”, pubblicato dalla Bluebell Records, in cui prenderanno posto due canzoni di Brassens tradotte da Fabrizio ,“La morte” e “Marcia nuziale”, e una versione riarrangiata di “Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers” scritta con Paolo Villaggio. Il resto dei brani sono inediti e saranno due quelli che, in particolare, faranno presa sul pubblico: “Via del campo” e “Bocca di rosa”, nelle quali Fabrizio racconta storie e situazioni vissute nei carruggi. Ad impressionare è la facilità descrittiva e la capacità di affrontare temi per quell'epoca assai delicati (Viva, 2000).

Una canzone di questo disco alla quale Fabrizio resterà profondamente legato è “Preghiera in gennaio” scritta per l'amico Luigi Tenco che si era tolto la vita. Il brano rappresenta un commovente tentativo di riscatto per cui si chiede a Dio di fare il contrario di quello che hanno deciso gli uomini, ovvero, di perdonare un suicida, esprimendo una critica rivolta ai “signori benpensanti”, i bigotti, che senza chiedersi alcun perché condannano i suicidi.

*“Quando attraverserà
l'ultimo vecchio ponte
ai suicidi dirà
baciandoli alla fronte
venite in Paradiso
là dove vado anch'io
perché non c'è l'inferno
nel mondo del buon Dio...
...Signori benpensanti
spero non vi dispiaccia
se in cielo, in mezzo ai Santi
Dio, fra le sue braccia
soffocherà il singhiozzo
di quelle labbra smorte
che all'odio e all'ignoranza*

preferirono la morte.”

F. De Andrè, Preghiera in gennaio

2.6 I CONCEPT ALBUM

2.6.1 Tutti morimmo a stento (1968)

De Andrè per la realizzazione del suo nuovo album, e per le tematiche che aveva intenzione di affrontare, si era reso conto che non era possibile scrivere un disco composto da canzoni indipendenti l'una dall'altra, ma aveva bisogno di trovare un filo conduttore tra le varie canzoni che permettessero di costruire un discorso organico da sviluppare lungo le due facciate dell'album: è così che “Tutti morimmo a stento” andrà a rappresentare il primo concept album realizzato in Italia (Pistarini, 2010). “È la prima volta che un cantautore tenta un'impresa del genere” (F. De Andrè, cit. in Harari, 2007, p. 99).

De Andrè in questo lavoro esprime una concezione dell'uomo e della vita maturata in anni di esperienze umane ed artistiche. Quest'opera “*parla della morte, non della morte cicca con le ossette, ma della morte psicologica, morale, mentale che un uomo normale può incontrare durante la sua vita. (...) Tant'è vero che devi un po' rinascere dopo*” (F. De Andrè, cit. in Pistarini, 2010, p. 63). Nel rappresentare il mondo dei diseredati, dei perseguitati, di coloro che la società calpesta, condannandoli ad una sorte di morte morale e privandoli anche della loro primitiva innocenza, De Andrè lancia un messaggio in cui afferma che “*non c'è speranza per l'uomo se non nella pietà che sconfigge l'odio, l'egoismo, l'ingiustizia*” (F. De Andrè, cit. in Harari, 2007). De Andrè dà voce a questo “campionario di umanità derelitta” composta da drogati, fanciulle traviate, condannati a morte, i quali concludono il loro calvario con una supplica rivolta ai potenti e a tutti coloro che hanno costruito la propria ricchezza sulla loro sofferenza.

*“Uomini, poiché all'ultimo minuto
non vi assalga il rimorso ormai tardivo
per non aver pietà giammai avuto*

*e non diventi rantolo il respiro:
sappiate che la morte vi sorveglia
gioir nei prati o fra i muri di calce,
come crescere il gran guarda il villano
finché non sia maturo per la falce.”*

F. De Andrè, Recitativo (due invocazioni e un atto d'accusa)

2.6.2 La buona novella (1970)

Come per “Tutti morimmo a stento”, anche per “La buona novella” De Andrè sentì il bisogno di dedicare un intero album ad un singolo tema. In questo caso il disco assume quasi le sembianze di un romanzo, che narra la storia di Gesù, basandosi sui vangeli apocrifi.

Le canzoni furono scritte in pieno '68 e, secondo De Andrè, possedevano una forte carica rivoluzionaria. Questa carica rivoluzionaria, però, non fu compresa da molti studenti e lavoratori che partecipavano ai moti sessantottini, i quali considerarono il disco anacronistico; *“non avevano capito che “La buona novella” voleva essere un'allegoria che si precisava nel paragone tra le istanze migliori e più sensate della rivolta del '68 e le istanze, da un punto di vista spirituale sicuramente più elevate, ma da un punto di vista etico-sociale direi molto simili che, 1969 anni prima, un signore aveva fatto contro gli abusi del potere, contro i soprusi in nome di un egualitarismo e di una fratellanza universale. Si chiamava Gesù di Nazareth e secondo me è stato ed è rimasto il più grande rivoluzionario di tutti i tempi”* (F. De Andrè, cit. in Viva, 2000, p. 149).

Il disco narra la storia di Maria e Giuseppe, di Gesù e dei due ladroni Tito e Dimaco che morirono in croce accanto a Gesù. De Andrè restituisce ai personaggi una connotazione estremamente umana, considerando questa “umanizzazione” una necessità, in quanto, *“se (Gesù n.d.a.) lo si considera un Dio non si può imitare; se lo si considera un uomo, sì”* (F. De Andrè, cit. in Harari, 2007, p. 116).

Il disco si sviluppa partendo da “L'infanzia di Maria”, fino ad arrivare alla crocifissione di Gesù, attraverso liriche altamente evocative e toccanti, raggiungendo la più intensa carica espressiva ne “Il testamento di Tito”, brano dal forte impatto sociale, considerato da De Andrè una delle sue canzoni migliori. Questo pezzo “dà

un'idea di come potrebbero cambiare le leggi se fossero scritte da chi il potere non ce l'ha” (F. De Andrè, cit. in Pistarini, 2010, p. 99). *“Tito stesso, confutando i dieci comandamenti uno per uno, metterà in risalto il contrasto tra chi fa le leggi, e le fa a sua immagine e somiglianza, a suo uso e consumo per potersi permettere il lusso di non rispettarle, e chi invece è obbligato a rispettarle perché il potere non lo gestisce, ma lo deve semplicemente subire”* (F. De Andrè, 2004).

*“Non avrai altro Dio all'infuori di me,
spesso mi ha fatto pensare:
genti diverse venute dall'est
dicevan che in fondo era uguale...
...Il quinto dice non devi rubare
e forse io l'ho rispettato
vuotando, in silenzio, le tasche già gonfie
di quelli che avevan rubato:
ma io, senza legge, rubai in nome mio,
quegli altri nel nome di Dio...
...Non dire falsa testimonianza
e aiutali a uccidere un uomo
lo sanno a memoria il diritto divino,
e scordano sempre il perdono”*
F. De Andrè, Il testamento di Tito

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

Nel 1970 De Andrè decise di imbarcarsi nell'impresa di riadattare poeticamente e trasportare su un piano musicale, nove personaggi tratti dalle poesie della “Antologia di Spoon River” di Edgar Lee Masters. De Andrè fu colpito da “Spoon River” per il fatto che *“nella vita, si è costretti alla competizione, magari si è costretti a pensare il falso e a non essere sinceri; nella morte, invece, i personaggi di Spoon River si esprimono con estrema sincerità, perché non hanno più da aspettarsi niente, non hanno più niente da pensare. Così parlano come da vivi non sono mai stati capaci di fare”* (F. De Andrè, cit. in Viva, 2000, p. 152).

De Andrè è riuscito nel compito di attualizzare le vicende dei vari personaggi, rendendole adatte a cogliere gli aspetti “malati” della società borghese italiana degli anni '70 (Romana, 2009b). *“Fabrizio ha fatto un lavoro straordinario; lui ha praticamente riscritto queste poesie rendendole attuali, perché quelle di Masters erano legate ai problemi del suo tempo, cioè a decenni fa. (...) Ha cambiato profondamente quello che era il testo originale (...) e mi pare che lui abbia molto migliorato le poesie. Sono molto più belle quelle di Fabrizio, ci tengo a sottolinearlo”* (F. Pivano, cit. in Viva, 2000, p. 152). Attraverso le vicende dei personaggi, De Andrè ha cercato di mostrare alcuni aspetti della vita come l'invidia, l'amore, il fallimento della scienza nei confronti dell'uomo. Nel disco, che anche in questo caso viene organizzato come un concept album, vengono affrontate due tematiche principali: l'invidia, che trova espressione nei personaggi di “Un matto”, “Un giudice”, “Un blasfemo” e “Un malato di cuore”, e la scienza, che si ritrova nelle canzoni “Un medico”, “Un chimico” e “Un ottico”. *“Scegliemmo due temi di fondo: l'invidia che è la molla che spinge l'uomo a competere con gli altri, per superarli, e la scienza, che anziché porsi al servizio dell'uomo, è sempre più al servizio di chi lo domina”* (F. De Andrè, cit. in Romana, 2009a, p. 134).

L'album si chiude con “Il suonatore Jones”, personaggio che farà da contrappeso agli altri, indicando la vera strada per la felicità, e in cui De Andrè proietta se stesso. Jones trova la libertà nella musica, nel suonarla e nel regalarla agli altri, considerando la vita un “gioco”, e questo gli è sufficiente per vivere felice.

*“Dov'è Jones il suonatore
che fu sorpreso dai suoi novant'anni
e con la vita avrebbe ancora giocato.
Lui che offrì la faccia al vento
la gola al vino e mai un pensiero
non al denaro, non all'amore né al cielo.”*

F. De Andrè, La collina

2.6.4 Storia di un impiegato (1973)

De Andrè con “Storia di un impiegato” si schiera per la prima volta politicamente, mostrando al grande pubblico le sue simpatie anarchiche, senza utilizzare un linguaggio oscuro o allegorico. L'idea di partenza di questo disco era di “*dare del sessantotto una lettura poetica, e invece è venuto fuori un disco politico*” (F. De Andrè, cit. in Harari, 2007, p. 142).

Il contesto storico nel quale si svolge la storia del disco è la rivolta studentesca del 1968 che, a partire dal famoso “Maggio francese”, che aveva unito per la prima volta la protesta degli studenti a quella degli operai, era dilagata a macchia d'olio in quasi tutto il mondo occidentale. Al brano introduttivo segue la “Canzone del maggio”; si tratta di un inno della rivolta studentesca francese che De Andrè e i suoi collaboratori tradussero e riadattarono. La canzone si presenta come una critica nei confronti degli indifferenti, i quali vengono accusati di non aver voluto vedere la realtà delle cose.

*“Anche se il nostro maggio
ha fatto a meno del vostro coraggio
se la paura di guardare
vi ha fatto chinare il mento
se il fuoco ha risparmiato
le vostre Millecento
anche se voi vi credete assolti
siete lo stesso coinvolti...
...E se nei vostri quartieri
tutto è rimasto come ieri,
senza le barricate
senza feriti, senza granate,
se avete preso per buone
le "verità" della televisione
anche se allora vi siete assolti
siete lo stesso coinvolti.”*

F. De Andrè, Canzone del maggio

Il protagonista del disco è un impiegato, intesa come figura che non appartiene a nessuna classe, ovvero né al capitalismo né al proletariato, una persona per bene perfettamente integrata nella società. Ascoltando la “Canzone del maggio”, però, comincia a farsi domande e viene colto dal desiderio di reagire. Rendendosi conto di non potersi unire agli studenti decide di agire da solo progettando di far esplodere una bomba nel parlamento. L'attentato però fallisce e lui finisce in prigione dove si rende conto che per cambiare veramente le cose non servono gesti individuali, ma è necessaria un'azione collettiva.

Nel disco, De Andrè, mette in evidenza come il potere sia in grado di riprodursi, anche continuando ad esercitare gli stessi tipi di violenze. Così, nella “Canzone del padre”, viene messo a nudo il meccanismo che il potere utilizza per rinnovarsi: *“chiunque sia più forte del potere in carica, chiunque abbia non solo l'età, ma anche le forze per prendere il potere, viene prima assunto in prova, e poi in modo definitivo. È però una soluzione di continuità e non di rottura del potere costituito, tanto che alla fine il protagonista non accetta questo tipo di inganno, si rende conto di aver dovuto prendere il posto del padre, di essere uno strumento per il rinnovamento del potere e allora si comporta da vero anarchico e manda tutti a quel paese”* (F. De Andrè, cit. in Pistarini, 2010, p. 135).

Nel brano conclusivo del disco, “Nella mia ora di libertà”, l'impiegato comprende, vivendo nel carcere con altri che sono “uguali” a lui, l'importanza di tener conto della presenza degli altri se si vuole ottenere qualcosa, e impara a vedere le cose in modo diverso da come il potere impone, anche perché, dopo tanta strada, si rende conto che “non ci sono poteri buoni” (Casamassima, 2001).

*“Vuoi davvero lasciare ai tuoi occhi
solo i sogni che non fanno svegliare”.*
“Sì. Vostro Onore, ma li voglio più grandi.”
*“C'è lì un posto, lo ha lasciato tuo padre.
Non dovrai che restare sul ponte
e guardare le altre navi passare
le più piccole dirigile al fiume
le più grandi sanno già dove andare.”*

*Così son diventato mio padre
ucciso in un sogno precedente
il tribunale mi ha dato fiducia
assoluzione e delitto lo stesso movente...
...Vostro Onore, sei un figlio di troia,
mi sveglio ancora e mi sveglio sudato,
ora aspettami fuori dal sogno
ci vedremo davvero,
io ricomincio da capo.”*

F. De Andrè, Canzone del padre

*“Certo bisogna farne di strada
da una ginnastica d'obbedienza
fino ad un gesto molto più umano
che ti dia il senso della violenza
però bisogna farne altrettanta
per diventare così coglioni
da non riuscire più a capire
che non ci sono poteri buoni
da non riuscire più a capire
che non ci sono poteri buoni.
E adesso imparo un sacco di cose
in mezzo agli altri vestiti uguali
tranne qual'è il crimine giusto
per non passare da criminali.
Ci hanno insegnato la meraviglia
verso la gente che ruba il pane
ora sappiamo che è un delitto
il non rubare quando si ha fame
ora sappiamo che è un delitto
il non rubare quando si ha fame.”*

F. De Andrè, Nella mia ora di libertà

2.6.5 Rimini (1978)

Il disco fu scritto con l'intento di analizzare la piccola borghesia italiana, che cercava di rassomigliare il più possibile alla borghesia vera, quella che detta le regole del modo di vivere, e che è stata capace di superare quasi indenne il '68. Il ritratto che ne viene fuori è spietato: *“Rimini è un disco molto triste, terribile (...) tutte storie piccolo borghesi, storie di neorealismo. (...) Credo di essere riuscito a descrivere ciò che mi proponevo. La piccola borghesia è un cancro diffuso in tutto il mondo ed estremamente pericoloso, perché non prende mai posizione”* (F. De Andrè, cit. in Harari, 2007, p. 168).

È stata scelta Rimini come collocazione per il tema del disco in quanto è lì che un certo tipo di persone va a passare le vacanze estive seguendo certi cliché e codici di comportamento, svestendosi della quotidianità e per approdare ad un miraggio di benessere e consumo, che per due settimane le fa sentire qualcuno (Pistarini, 2010). De Andrè, nel parlare del fallimento della rivolta sessantottina, nella canzone “Coda di lupo” fa riferimento alla visita di Luciano Lama, ex segretario della CGIL, all'Università di Roma nel 1977, nel corso della quale invitò gli studenti alla moderazione, ricevendone in cambio una violenta contestazione. L'episodio riveste una grande rilevanza storica in quanto il sindacato cominciava ad allinearsi al potere, in un processo che, nel corso degli anni, ha portato alla regolamentazione degli scioperi, impedendo ai lavoratori di utilizzare in modo efficace l'unica arma di cui dispongono per la difesa dei propri diritti (Viva, 2000).

*“Ed ero già vecchio quando vicino a Roma a Little Big Horn
capelli corti generale ci parlò all'università
dei fratelli tutte blu che seppellirono le asce
ma non fumammo con lui non era venuto in pace
e a un dio “fatti il culo” non credere mai.”*

F. De Andrè, Coda di lupo

In “Andrea” viene affrontato il tema della diversità, in questo caso si tratta di una storia d'amore omosessuale, e rappresenta una critica nei confronti dell'atteggiamento morale o moralistico che avversa gli omosessuali, oltre ad essere una canzone contro

la guerra, tema più volte affrontato da De Andrè. *“Pensammo ai due soldati amanti, uno morto sulla bandiera, ucciso sui monti di Trento dalla mitraglia, e l'altro che si lascia cadere nel pozzo, disperato. Una vera tragedia popolare”* (M. Bubola, cit. in Pistarini, 2010, p. 189).

*“Andrea s'è perso s'è perso e non sa tornare
Andrea s'è perso s'è perso e non sa tornare
Andrea aveva un amore Riccioli neri
Andrea aveva un dolore Riccioli neri.
C'era scritto sul foglio ch'era morto sulla bandiera
C'era scritto e la firma era d'oro era firma di re.”*

F. De Andrè, Andrea

Nel brano *“Parlando del naufragio della London Valour”*, De Andrè cerca di mettere a nudo i sentimenti *“di quella gente carogna”* (F. De Andrè, cit. in Harari, 2007, p. 168), ovvero i piccoli borghesi, che durante il naufragio di una nave nei pressi del porto di Genova, accorsero rapidamente per vedere la tragedia: *“era una scena da sadomasochisti. (...) Per un cioccolatino in più si è disposti a sgozzare il vicino. Anch'io sono un piccolo borghese, solo che lo so, me ne rendo purtroppo conto. E allora magari ci faccio un disco”* (F. De Andrè, cit. in Harari, 2007, p. 168).

*“Il pasticciere di via Roma sta scendendo le scale
ogni dozzina di gradini trova una mano da pestare
ha una frusta giocattolo sotto l'abito da tè...
...Il paralitico tiene in tasca un uccellino blu cobalto
ride con gli occhi al circo Togni quando l'acrobata sbaglia il salto...
...Il macellaio mani di seta si è dato un nome da battaglia
tiene fasciate dentro il frigo nove mascelle antiguerriglia
ha un grembiule antiproiettile tra il giornale e il gilè.
E il pasticciere e il poeta e il paralitico e la sua coperta
si ritrovarono sul molo con sorrisi da cruciverba
a sorseggiarsi il capitano che si sparava negli occhi*

*e il pomeriggio a dimenticarlo con le sue pipe e i suoi scacchi
e si fiutarono compatti nei sottintesi e nelle azioni
contro ogni sorta di naufragi o di altre rivoluzioni
e il macellaio mani di seta distribuì le munizioni.”*

F. De Andrè, Parlando del naufragio della London Valour

2.6.6 Fabrizio De Andrè “Indiano” (1981)

Attraverso le riflessioni sui suoi rapitori, De Andrè maturò la convinzione che tra sardi ed indiani d'America vi fossero molte cose in comune a partire dallo stato di emarginazione nel quale sono costretti e dal loro modo di gestire l'economia: *“entrambe le civiltà sono vissute di sussistenza, non di produttività. E poi l'amore per la natura, il rispetto, lo scarso interesse per il denaro se non lo stretto necessario alla sopravvivenza e l'amore per i bambini”* (F. De Andrè, cit. in Harari, 2007, p. 199).

Il filo logico dell'album è molto forte, a volte altalenante fra le due culture (“Canto del servo pastore” per i sardi, “Fiume Sand Creek” per gli indiani), altre volte espresso con una voce unica riferita ad entrambe (“Quello che non ho”) (Pistarini, 2010). Nel disco vi è quindi un'indicazione su come certe civiltà siano riuscite, non solo a sopravvivere, ma a vivere dignitosamente, accontentandosi di quel poco che per noi non sembra neanche sufficiente: *“questo materialmente e spiritualmente, arricchendo doti morali e realtà interiore molto più di quanto non si sia mai riusciti a fare. Una realtà anarchica, certo, vissuta in piena libertà, dove i capi si sceglievano liberamente, dove il rispetto per i vecchi e i diversi era sacro, un rispetto che noi siamo riusciti a distruggere nei confronti degli altri e anche di noi stessi”* (F. De Andrè, cit. in Pistarini, 2010).

I temi della libertà e dell'anarchia, tanto cari a Fabrizio De Andrè, sono presenti nel brano “Se ti tagliassero a pezzetti”, in cui viene raggiunto il momento ideologicamente più alto dell'album, *“il manifesto che riassume tutta la poetica di De Andrè e la sua spiazzante nozione politica”* (Romana, 2009b, p. 160). De Andrè mostra come sia impossibile uccidere, anche solo allegoricamente, la libertà, perché, anche se venisse “tagliata a pezzetti”, le forze della natura la ricomporrebbero.

*“Se ti tagliassero a pezzetti
il vento li raccoglierebbe
il regno dei ragni cucirebbe la pelle
e la luna tesserebbe i capelli e il viso
e il polline di Dio
di Dio il sorriso...
...E adesso aspetterò domani
per avere nostalgia
signora libertà signorina fantasia/anarchia
così preziosa come il vino così gratis come la tristezza
con la tua nuvola di dubbi e di bellezza.”*

F. De Andrè, *Se ti tagliassero a pezzetti*

De Andrè trova spazio anche per parlare dell'esperienza del rapimento e lo fa con il brano più emozionante dell'intero album: “Hotel Supramonte”. L'allegoria è potente, mostra come la prigionia rimetta in discussione tutte le certezze dell'esistenza (Romana, 2009b). La canzone, in questo senso, è costruita sugli opposti, la donna e l'uomo, la notte e il giorno, il riso e il pianto, il viaggio e l'immobilità, il sole e le nuvole, come se per tutta la canzone queste immagini complementari si rincorressero: quello che è vero ora non lo sarà più tra poco (Pistarini, 2010).

*“E se vai all'Hotel Supramonte e guardi il cielo
tu vedrai una donna in fiamme e un uomo solo
e una lettera vera di notte falsa di giorno
poi scuse accuse e scuse senza ritorno
e ora viaggi vivi ridi o sei perduta
col tuo ordine discreto dentro il cuore
ma dove dov'è il tuo amore, ma dove è finito il tuo amore.
Grazie al cielo ho una bocca per bere e non è facile
grazie a te ho una barca da scrivere ho un treno da perdere
e un invito all'Hotel Supramonte dove ho visto la neve
sul tuo corpo così dolce di fame così dolce di sete.*

*Passerà anche questa stazione senza far male
passerà questa pioggia sottile come passa il dolore
ma dove dov'è il tuo amore, ma dove è finito il tuo amore.
E ora siedo sul letto del bosco che ormai ha il tuo nome
ora il tempo è un signore distratto è un bambino che dorme
ma se ti svegli e hai ancora paura ridammi la mano
cosa importa se sono caduto se sono lontano
perché domani sarà un giorno lungo e senza parole
perché domani sarà un giorno incerto di nuvole e sole
ma dove dov'è il tuo cuore, ma dove è finito il tuo cuore.”*

F. De Andrè, Hotel Supramonte

2.6.7 Crêuza de mă (1984)

Il disco nasce come una sfida in cui, un De Andrè già molto affermato e famoso, che se avesse continuato sulla sua strada non avrebbe avuto grossi problemi nel gestire il suo successo, decide di rischiare cimentandosi nella realizzazione di un album cantato in genovese e con musiche ispirate dalla tradizione mediterranea (Pistarini, 2010). “*Crêuza è il frutto della ricerca di un linguaggio musicale e letterario che sono da ascrivere più al sogno che non alla coscienza: un esperimento sincretistico in cui si riconoscessero e si identificassero tutte le genti del mediterraneo*” (F. De Andrè, cit. In Harari, 2007, p. 204). Il linguaggio musicale è stato espresso attraverso strumenti musicali etnici che Mauro Pagani trovava girando in lungo e in largo per il Bacino del Mediterraneo, mentre, per quanto riguarda il linguaggio letterale, De Andrè scelse il Genovese, in quanto, “*con la sua impostazione, con un vocabolario di 1500 termini persiani, turchi e arabi, era quella che più si adattava ad accompagnare questo tipo di musica*” (F. De Andrè, cit. In Pistarini, 2010, p. 233).

Il tema che amalgama le varie canzoni del disco, oltre alla scelta linguistica e strumentale, è il mare, con i suoi personaggi, ovvero quella povera gente che De Andrè ama tanto descrivere, che si trova a lottare contro il proprio destino; in tal modo, chi è costretto a navigare tra gli scogli deve imparare a farlo se vuole sopravvivere. Così, nella canzone che dà il titolo all'album, e che in italiano significa “mulattiera di mare”, viene descritto il ritorno sulla terraferma di un gruppo di

semplici marinai, che erano stati molto tempo in mare, che arrivano stanchi e affamati dal loro viaggio e che, una volta sazi e alticci a causa del vino, sono pronti a ripartire nuovamente (Pistarini, 2010).

*“Umbre de muri muri de mainé
dunde ne vegni duve l'è ch'ané
da 'n scitu duve a l'ûn-a a se mostra nûa
e a neutte a n'à puntou u cutellu ä gua.”*

(Ombre di facce facce di marinai
da dove venite dov'è che andate
da un posto dove la luna si mostra nuda
e la notte ci ha puntato il coltello alla gola)

F. De Andrè, Crêuza de mă

2.6.8 Anime salve (1996)

L'album rappresenta l'ultima produzione discografica di De Andrè ed è frutto della grande capacità del cantautore di saper rivolgere l'attenzione agli altri. Il tema principale affrontato nel disco è la solitudine, una solitudine scelta autonomamente per non stare nel mucchio, a partire da quella dell'autore che volontariamente si apparta dal contesto sociale evitandone, per quanto possibile, gli aberranti schieramenti dettati da convenzioni e convenienze. L'estraniamento di De Andrè dal contesto sociale è *“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 o diversità, imposte da un mondo circostante e maggioritario che rifiuta di riconoscersi in quegli universi spirituali e in quei comportamenti differenti che appartengono alle infinite minoranze, costringendole in uno stato di isolamento più o meno tollerato”* (F. De Andrè, cit. in Pistarini, 2010).

I personaggi che popolano l'album, sono quindi i solitari, i diversi, quelli che si trovano ai margini della società o perché cacciati dal sistema, o perché l'hanno scelto loro e, nonostante possano essere considerati dei perdenti, sono degli eroi, dei vincenti, che sono riusciti ad attraversare ogni disagio, ogni difficoltà, nel solo

tentativo di voler assomigliare a se stessi. Secondo De Andrè “*il disagio deriva dall'emarginazione, e l'emarginazione nasce dal comportamento diverso di questi individui, di queste piccole etnie, rispetto al comportamento omogeneo e omologato delle maggioranze*” (F. De Andrè, cit. in Harari, 2007, p. 243). Queste minoranze e queste diversità però hanno un grande merito, in quanto, sono proprio “*i comportamenti diversi dalla norma che hanno consentito all'uomo di percorrere la strada dell'evoluzione*” (F. De Andrè, cit. in Harari, 2007, p. 243).

La canzone che chiude l'album è “Smisurata preghiera”, l'ultima canzone inedita pubblicata da De Andrè, e può essere considerata una sorta di summa di tutto il pensiero di De Andrè, il suo testamento poetico, sociale e politico: è un appello conclusivo, una preghiera rivolta ad un'entità quasi parentale, affinché si accorga di tutte quelle persone, quell'umanità dolente che De Andrè ha tanto amato, difeso e cantato, che vivono ai margini come “servi disobbedienti alle leggi del branco”.

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

*Ricorda Signore questi servi disobbedienti
alle leggi del branco
non dimenticare il loro volto
che dopo tanto sbandare
è appena giusto che la fortuna li aiuti
come una svista
come un'anomalia
come una distrazione
come un dovere.”*

F. De Andrè, Smisurata preghiera

CAPITOLO III

NARRAZIONE E COMUNICAZIONE SOCIALE

3.1 INTRODUZIONE

In questo capitolo vengono presi in esame i processi e le funzioni della competenza narrativa e della comunicazione sociale. Si è scelto di dedicare spazio a questi due temi in quanto risultano essere fortemente legati all'opera artistica che, soprattutto nella forma di canzone, ha insita una componente narrativa direttamente connessa alla personalità dell'artista che l'ha creata, e inoltre, rappresenta un utile strumento implicato nella dimensione della comunicazione sociale.

La narrazione si sviluppa, come capacità individuale, abbastanza precocemente e accompagna l'uomo per tutta la vita, svolgendo un ruolo determinante nell'organizzazione e nella comprensione dell'esperienza personale e della realtà esterna. Ogni forma di narrazione include la soggettività stessa di chi narra, per questo l'artista, nel creare la sua opera, esprime una dimensione autobiografica, e, *“narrando sé stesso, costruisce qualcosa che prima non c'era”* (Smorti, 2007, p. 107). L'opera d'arte, inoltre, costituisce un fattore significativo nell'ambito della comunicazione sociale, in quanto, attraverso i messaggi che essa è in grado di veicolare, può andare a ricoprire la funzione di “agente influenzante”, promuovendo cambiamenti a livello individuale, di gruppo e culturale.

3.2 LO SVILUPPO DELL'ABILITÀ NARRATIVA

3.2.1 Che cos'è la competenza narrativa

Fin dalla nascita l'individuo si trova immerso nel mondo delle narrazioni, siano esse fiabe, favole, storie appartenenti alla cultura in cui vive, o racconti di eventi quotidiani riguardanti sé stesso o gli altri. La narrazione può essere quindi considerata un'abilità complessa e multidimensionale che accompagna l'essere

umano per tutta la vita e che viene utilizzata per dare forma e comprendere l'esperienza attraverso il racconto dei fatti e degli avvenimenti. Bruner (1986, trad. it. 1988) ipotizza l'esistenza di *due modalità di funzionamento del pensiero*, complementari ed irriducibili l'una all'altra, che permettono, ognuna secondo le proprie peculiarità, di organizzare l'esperienza e costruire la realtà: *il pensiero paradigmatico o logico-scientifico*, e *il pensiero sintagmatico o narrativo*. Il primo è deputato alla *costruzione scientifica* della realtà e indaga le cause di ordine generale dei fenomeni, verificando le asserzioni secondo il principio della falsificazione, e può essere definito come il pensiero della “spiegazione”; il secondo tipo, definito anche come il pensiero della “comprensione”, concerne invece, la *creazione narrativa* della realtà, è culturalmente determinato, e riguarda l'ambito dell'intenzionalità, della soggettività e dei rapporti tra azioni e stati interni, risultando adeguato a cogliere gli aspetti propri del mondo sociale e delle esperienze umane sul piano emotivo e affettivo (Bruner, 1986, trad. it. 1988; Groppo, 1998; Levorato, Nesi, 2001; Scaratti, Grazzani Gavazzi 1998).

Bruner (1996, trad. it. 2000) si riferisce alla narrazione come a una modalità di discorso dotata di significato in quanto differisce dal silenzio: “*la narrazione è discorso, e la prima regola del discorso è che deve avere una ragione d'essere che la distingue dal silenzio*”, e aggiunge che “*non si può spiegare una storia; tutto quello che si può fare è darle diverse interpretazioni*” in quanto “*le storie in particolare riguardano i soggetti umani piuttosto che il mondo della natura (...) e le loro azioni (dei soggetti umani, n.d.a.) non sono prodotte da “forze” fisiche, come la gravità, ma da stati intenzionali*” e risulta “*intrinsecamente difficile “spiegare” esattamente perché i soggetti umani, spinti da stati intenzionali, agiscono in un certo modo o abbiano certe reazioni gli uni nei confronti degli altri. (...) Questo rende ancora più necessaria l'interpretazione per la comprensione delle storie. Un altro fatto la rende indispensabile: il fatto che le storie sono prodotte da narratori, i quali, anche quando sostengono di “essere stati testimoni oculari degli eventi narrati”, hanno un loro punto di vista*” (Bruner, 1996, trad. it. 2000, pp. 135-136). Può essere quindi compresa l'importanza fondamentale della *capacità narrativa* quale dimensione del pensiero umano, riferendosi in modo particolare alla possibilità per ciascun individuo di costruire il proprio mondo e la propria identità.

Come è stato accennato precedentemente, la *capacità di produrre narrazioni* è presente dalla prima infanzia e il suo sviluppo, che procede nel tempo attraverso varie tappe e acquisizioni evolutive, viene influenzato da una pluralità di fattori quali l'età del bambino e la qualità delle stimolazioni ambientali. Queste ultime comprendono le interazioni quotidiane del bambino, il genere delle narrative e il contesto culturale di appartenenza (Baumgartner, Devescovi, D'Amico, 2000). Secondo quanto afferma Levorato (1988, cit. in Baumgartner, Devescovi, D'Amico, 2000, p. 89) “*il bambino percepisce e partecipa degli eventi e costruisce delle rappresentazioni mentali relative alle azioni, agli agenti e agli oggetti qualificanti, oltre alle relazioni spaziali e temporali tra di essi*”; in questo senso l'evento è da considerarsi l'unità base delle rappresentazioni mentali del mondo sociale e di quello fisico, pertanto la “*rievocazione di eventi*” risulta essere l'elemento fondamentale di ogni forma di narrazione.

Le relazioni interpersonali rivestono un ruolo centrale nel permettere al bambino di conferire e negoziare il significato degli eventi, in quanto, è attraverso le interazioni con gli altri che egli apprende ad attribuire stati mentali, come affetti, emozioni, credenze, motivazioni, a sviluppare le sue competenze sociali, e ad organizzare gli eventi secondo logiche causali e temporali: tutte capacità necessarie affinché il *bambino-narratore* possa creare rappresentazioni dell'esperienza di sé come individuo e della sua visione del mondo (Baumgartner, Devescovi, D'Amico, 2000). Hudson e Shapiro (1991) considerano la competenza narrativa un compito linguistico, sociale e cognitivo fondato su quattro tipi di conoscenza:

- *una conoscenza concettuale*, riferita ad una conoscenza generale del mondo, degli individui e degli oggetti, e dei loro modi di muoversi, relazionarsi ed interagire;
- *una conoscenza linguistica*, che implica una conoscenza degli espedienti linguistici e delle regole grammaticali propri di una determinata lingua;
- *una conoscenza strutturale*, consistente in una conoscenza degli elementi strutturali che caratterizzano i diversi generi narrativi;

- *una conoscenza pragmatica*, che riguarda ciò che il narratore conosce o crede sulla funzione della narrazione nel particolare contesto in cui si trova.

Dopo aver introdotto brevemente il concetto di *competenza narrativa*, cercheremo di delineare quali sono le tappe evolutive basilari percorse dal bambino che gli consentono di acquisire e padroneggiare produzioni narrative sempre più complesse.

3.2.2 I precursori della competenza narrativa

Il bambino nasce predisposto ad interagire con l'ambiente e le prime forme di comunicazione che utilizza a tale scopo sono principalmente di natura non verbale. L'infante, oltre ad essere *socialmente responsivo*, in grado cioè di rispondere in maniera selettiva agli stimoli sociali, è anche *socialmente attivo*, in quanto, attraverso il pianto, il sorriso e l'espressione del viso, riesce a comunicare a chi se ne prende cura, disagio, dolore, gioia o piacere (Camaioni, 2001).

Considerando le tappe dello sviluppo comunicativo, fin dalle prime settimane di vita il lattante è in grado di imitare le espressioni facciali di un'altra persona, in particolare determinati movimenti della bocca quali la protrusione della lingua e delle labbra. Inoltre, a partire dai primi mesi, l'interazione faccia-a-faccia tra madre e bambino appare caratterizzata da sincronia, contingenza, coordinazione e alternanza dei turni: adulto e bambino non solo si osservano, ma imparano ad adattarsi reciprocamente e a modulare le proprie azioni l'uno in funzione dell'altro (Baumgartner, Devescovi, D'Amico, 2000).

Se durante la prima metà del primo anno di vita il bambino è impegnato in un tipo di interazione diadica, con l'adulto in assenza dell'oggetto, o con l'oggetto in assenza dell'adulto, intorno alla metà del primo anno si assiste alla comparsa di un fenomeno nuovo: il bambino comincia a guardare alternativamente l'adulto e un oggetto o evento esterno che attrae la sua attenzione in quel dato momento. L'interazione, dunque, evolve da diadica a triadica e l'oggetto/evento esterno diventa qualcosa su cui comunicare (Camaioni, 2001). Difatti, avviene frequentemente che l'adulto, oltre a seguire la direzione dello sguardo del bambino, e *condividerne l'attenzione*, denomina l'oggetto di interesse. Questo modello interattivo basato sul *guardare e nominare* dà luogo ad una sorta di *proto-conversazione*, in quanto viene stabilita tra

adulto e bambino una referenza congiunta nei confronti della medesima realtà (Anolli, 1998). Madre e bambino raggiungeranno così, in breve tempo, un soddisfacente grado di sincronia interpersonale, riuscendo ad evitare gli episodi di sovrapposizione e imparando lo scambio dei ruoli nell'alternanza di turno: è grazie a questo processo che il bambino sviluppa la *capacità di dialogare* con un'altra persona (Camaioni, 2001).

Le attività che madre e bambino svolgono insieme durante l'arco della giornata ricoprono un'importante funzione conoscitiva, comunicativa e rappresentazionale: le parole utilizzate per descrivere le cose o le azioni, quali fare la pappa, il bagnetto, giocare sul tappeto, guardare un libro sulle ginocchia di un adulto, servono a incorporare in strutture comunicative i momenti salienti di queste situazioni condivise, che andranno a far parte della storia del bambino e di chi se ne prende cura (Levorato, Nesi, 2001). Attraverso la ripetizione di queste attività interattive il bambino crea delle rappresentazioni mentali degli eventi, che a loro volta forniscono uno *schema* inconsapevole di *discorso narrativo*. La presenza di questo tipo di rappresentazioni può essere osservata nei bambini già intorno ai due anni, attraverso una situazione di gioco simbolico nella quale il bambino mette in atto delle sequenze di azioni familiari, come fare il bagno ad una bambola, darle da mangiare o metterla a letto (Baumgartner, Devescovi, D'Amico, 2000). Il bambino, quindi, attraverso la *finzione*, propria del gioco simbolico, organizza in forma narrativa la realtà sociale. In questa direzione viene evidenziata la relazione esistente tra il gioco simbolico e lo sviluppo, nel bambino, della capacità di rappresentare mentalmente l'esperienza secondo una sequenza comportamentale ben definita (McCune, 1995). Vi è la produzione di *pseudo-narrazioni* in cui il ruolo ed il piano di gioco sono gli eventi del racconto, laddove gli elementi descrittivi rappresentano gli oggetti e gli scenari (Baumgartner, Devescovi, D'amico, 2000).

Intorno ai 5 anni, con l'acquisizione delle capacità metacognitive che permettono di porre in relazione causale desideri, credenze, emozioni e comportamenti, di distinguere le proprie conoscenze da quelle altrui, e di concepire che gli altri compiono delle azioni anche sulla base di credenze erranee (Perner, Leekam, Wimmer, 1987, cit. in Levorato, Nesi, 2001), i bambini riescono, attraverso un processo metacomunicativo rispetto al gioco, definito da Bateson (1972, trad. it.

1976) *inquadramento psicologico*, a discriminare determinati comportamenti distinti dalla realtà. Un tono di voce particolare, un sorriso, o frasi del tipo “*giochiamo a...*”, o “*facciamo finta di...*” anticipano il *contesto* al cui interno viene distinta l'attività di gioco dalla vita quotidiana.

3.2.3 Narrazione e sviluppo del Sé

Lo sviluppo del Sé è un processo precoce di natura intrinsecamente sociale, in quanto, è nell'interazione con gli altri e con gli oggetti che i bambini costituiscono la propria identità. Processi psicologici quali l'imitazione, la condivisione dell'attenzione e le interazioni faccia-a-faccia, presenti già nei primi mesi di vita, sottendono le funzioni necessarie per lo sviluppo della capacità di distinguere il *Sé* dall'*Altro* (Baumgartner, Devescovi, D'Amico, 2000). Inoltre, lo sviluppo del Sé, è strettamente connesso alla percezione ed al senso che il soggetto attribuisce alle dimensioni temporali. A tal proposito, Polkinghorne (1988, p.150) afferma che “*il Sé non è qualcosa di statico, una sostanza, ma la configurazione degli eventi personali in un'unità storica che comprende non solo ciò che siamo stati, ma anche le anticipazioni di ciò che saremo*”.

Stern (1985, trad. it. 1987) propone una teoria dello sviluppo del *senso del Sé* interessata ad esplorare la dimensione soggettiva dell'esperienza del bambino. Secondo l'autore a partire dal secondo/terzo mese di vita si sviluppa nel bambino un senso del Sé *nucleare* che opera al di fuori della consapevolezza, e che consiste nella capacità di percepirsi come unità fisica distinta, con dei confini precisi e provvista di una durata e una continuità nel tempo. Attraverso il ripetersi costante degli eventi interattivi, il bambino può iniziare a formarsi delle aspettative e fare esperienza della propria capacità di essere agente entro situazioni interpersonali prevedibili. Stern chiama *Rappresentazioni di Interazioni Generalizzate (RIG)* delle “*strutture flessibili che rappresentano la media di diversi episodi reali e formano un prototipo che li rappresenta tutti. Una RIG è qualcosa che non si è mai verificato prima esattamente in quella forma, ma che tuttavia non contiene nulla che non sia veramente accaduto una volta*” (Stern, 1985, trad. it. 1987, p. 121).

Con la maturazione di nuove capacità fisiche e cognitive, il bambino, dai nove mesi di età, comincia a sviluppare un senso del Sé *soggettivo*, si rende conto, dunque, di

essere separato dal resto dell'ambiente, di avere una propria mente differente da quella degli altri e che i contenuti di queste menti distinte possono essere condivisi. In seguito, con la comparsa del linguaggio, il bambino sviluppa il senso del *Sé verbale* e potrà così disporre di una nuova modalità di comunicazione e conoscenza del mondo. L'ultimo passaggio avviene dopo il terzo/quarto anno di vita in cui si ha la formazione del senso del *Sé narrativo*. A questo punto il bambino è in grado di utilizzare il linguaggio non solo per nominare oggetti o comunicare con gli altri sul mondo circostante, ma per produrre una narrazione della propria storia: Stern (1994, cit. in Speranza, Ammaniti, 1995) ipotizza che l'esperienza soggettiva precoce del bambino venga progressivamente astratta in schemi nei quali sarebbero presenti tutti gli elementi fondamentali di una struttura narrativa, tra cui l'agente, l'azione, lo scopo, il contesto.

Butterworth (1995, cit. in Baumgartner, Devescovi, D'Amico, 2000) sostiene che si possano distinguere due modalità di consapevolezza di *Sé*: da una parte vi è una *consapevolezza primaria di Sé* che si basa sulla percezione immediata e diretta della realtà fisica e sociale, dall'altra si evidenzia una *consapevolezza di Sé di ordine superiore* che consiste in un distanziamento del soggetto nei confronti di se stesso che va ad assumere il ruolo di oggetto da conoscere. Questo secondo tipo di consapevolezza di *Sé* permette di superare il dato percettivo immediato e rende possibile la riflessione su di *Sé* in condizioni spazio-temporali non limitate al momento presente. Secondo l'autore il passaggio dalla consapevolezza "primaria" a quella "riflessiva" avviene con l'entrata del bambino nella comunità linguistica. Rilevante per la discussione che stiamo affrontando sembra essere la connessione che intercorre tra i concetti di identità e memoria, che secondo diversi autori rappresentano due facce della stessa medaglia (Neimeyer, Metzler, 1994). Va precisato che a partire dagli anni '80 hanno iniziato a diffondersi le teorie *ricostruttive* della memoria che, a differenza della *teoria della riproduzione*, secondo cui i ricordi personali sono concepiti come copie veritiere dell'esperienza originale, ipotizzano che le conoscenze autobiografiche, nel momento in cui viene ricordata un'informazione, guidino la ricostruzione delle elaborazioni plausibili, ma spesso inaccurate, delle precedenti esperienze (Barclay, 1986, cit. in Pazzagli, Dazzi, 2005). Attualmente non ci si riferisce più alla memoria come singola componente, ma si

parla di *sistemi di memoria*, tra cui vanno distinti la *memoria procedurale* (che si riferisce all'apprendimento di abilità motorie e cognitive), la *memoria semantica* (riguardante la conoscenza di fatti di ordine generale) e la *memoria episodica* (riferita alla conoscenza di eventi vissuti personalmente). Quest'ultima, in particolare, permettendo di richiamare eventi nel contesto di un determinato tempo e luogo, e di riferirsi a sé stessi come partecipanti all'episodio, riflette il senso di unicità della propria vita. Il richiamo di questi avvenimenti si deve ad una forma particolare di memoria episodica, definita *memoria autobiografica*, che rende possibile l'organizzazione dei ricordi di esperienze passate in *narrazioni autobiografiche* coerenti (Pazzagli, Dazzi, 2005). Queste narrazioni svolgono un ruolo fondamentale nella definizione del Sé e del senso d'identità della persona. Secondo quanto sostenuto da Smorti (2007), “*nella narrazione autobiografica un “Sé” narra se stesso ma, narrando se stesso, costruisce qualcosa che prima non c'era, un Sé che, costruito in tal modo, a sua volta ri-diventa il narratore di se stesso, e così via (...) dunque, il Sé è concepito come costruito e trasformato attraverso l'autobiografia*” (p. 107). Inoltre, nel considerare il rapporto tra memoria autobiografica e narrazione autobiografica, l'autore aggiunge che “*se il ricordare è già un atto di costruzione (in forza di quel principio di coerenza che ci impone di dare significato ai nostri ricordi e accordarli alla nostra storia di vita), il raccontare i nostri ricordi comporta una trasformazione ancora più radicale, in forza di quell'intervento del linguaggio, della narrazione e del genere autobiografico*” (Smorti, 2007, pp. 107-108).

Per quanto riguarda lo sviluppo della memoria autobiografica è stato ipotizzato da diversi autori il ruolo delle *discussioni collaborative* tra adulti e bambino, per cui quest'ultimo interiorizzerebbe la struttura narrativa delle conversazioni condivise e le utilizzerebbe come guida per richiamare le proprie esperienze significative precedenti (Pazzagli, Dazzi, 2005). Questo aspetto è sottolineato da Fivush e Nelson (2006), i quali affermano che le discussioni dei genitori basate su eventi passati che si riferiscono soprattutto a stati interni propri e altrui, permettono al bambino di costruirsi una rappresentazione psicologica delle relazioni che intercorrono tra se stesso e gli altri, e di riflettere sui propri pensieri, sulle proprie emozioni e sulle proprie azioni, in una cornice temporale che comprende il passato, il presente e il

futuro. Inoltre i bambini saranno maggiormente in grado di creare collegamenti tra il Sé attuale e il Sé passato, quanto più i ricordi narrati dai loro genitori saranno ricchi di dettagli con chiari riferimenti al contesto spaziale e temporale (Fivush, Nelson, 2006).

Come si è detto in precedenza, le narrazioni risentono anche delle influenze socio-culturali dell'individuo; a tal proposito Nelson e Fivush (2004) hanno mostrato come il contesto sociale e quello culturale influenzino l'emergere della memoria autobiografica: partendo dalla condivisione di un passato *comune*, gli individui svilupperanno la consapevolezza di *chi sono loro* in relazione agli altri, a livello familiare, locale, e più in generale all'interno della propria cultura. Volendo citare gli autori: *“attraverso la creazione di un passato condiviso, raggiungiamo un punto di vista comune su come interpretare e valutare l'esperienza, che porta a una prospettiva morale condivisa. In altri termini, la realizzazione di un sistema di memoria autobiografica getta le basi per la trasmissione intergenerazionale della storia familiare e culturale, che è il fondamento della cultura umana”* (Nelson, Fivush, 2004, p. 506).

Anche Bruner (1986, trad. it. 1988) mette in relazione lo sviluppo del Sé e il contesto culturale, sostenendo che il nostro Sé si costruisce grazie all'interiorizzazione dei significati culturali e alla condivisione di nuove visioni del mondo negoziate con altri soggetti: sono proprio le comunicazioni e le interpretazioni che avvengono all'interno del contesto culturale che permettono all'individuo, da un lato, di accedere alla propria identità e, dall'altro, di contribuire alla trasformazione-evoluzione della cultura stessa attraverso la propria versione della realtà. Appare evidente, a questo punto, il ruolo svolto dal linguaggio all'interno del processo di costruzione, negoziazione e interpretazione dei significati culturali e sociali che rendono possibile l'organizzazione dell'esperienza individuale in una struttura narrativa coerente (Bruner, 1986, trad. it. 1988) grazie a cui la nostra vita viene da noi concepita come l'espressione di un'unica storia che si svela e si sviluppa (Polkinghorne, 1988). Il linguaggio rappresenta, infatti, il mezzo attraverso cui il bambino può negoziare le relazioni interpersonali, confrontare il proprio punto di vista con quello degli altri, condividere i significati e costruire una mappa di Sé e degli altri, e dei diversi ruoli che ciascuno può assumere (Baumgartner, Devescovi, D'Amico, 2000).

3.2.4 Narrazione e linguaggio

Lo scopo ultimo del linguaggio, secondo Bruner (1990, cit. in Anolli, 1998), sarebbe la narrazione, ovvero l'intenzione di raccontare, di interpretare e di esprimere la realtà nella forma di un racconto. L'esigenza di organizzare l'esperienza in modo narrativo, tipica dell'essere umano, compare, come si è visto, precocemente, nelle prime tappe dello sviluppo ed è sottesa anche dall'acquisizione del linguaggio. Il bambino apprende presto a *recitare la propria parte nella commedia familiare* e a esporre la sua esperienza secondo quattro principi grammaticali:

- a) l'*agentività*, per porre in rilievo l'azione;
- b) la *sequenzialità*, per stabilire ordine e connessioni;
- c) la *canonicità*, ovvero la sensibilità verso i sistemi normativi e standard dell'interazione umana;
- d) la *prospettiva del narratore* (Bruner, cit. in Anolli, 1998).

Nelson e Fivush (2004) ritengono che una narrazione per essere considerata completa deve collocare l'evento in un contesto e fornire informazioni sul *dove* e sul *quando* sia accaduto l'avvenimento, in modo da orientare l'interlocutore, e sul significato che l'evento narrato veicola. Inoltre, il linguaggio utilizzato nella descrizione degli eventi deve essere ben articolato, dettagliato, in grado di sottolineare l'importanza di quello che è accaduto, ad esempio attraverso il riferimento a stati mentali quali emozioni, motivazioni e pensieri, che esprimano le reazioni e i punti di vista rispetto a quanto è avvenuto.

Secondo Baumgartner, Devescovi, D'Amico (2000), è opinione condivisa da diversi autori, la presenza nel linguaggio narrativo di alcune caratteristiche particolari che mettono in evidenza una forte interdipendenza tra il *piano cognitivo* e il *piano linguistico*. Tra questi aspetti vengono sottolineati:

- il *distacco dalla situazione presente* in quanto il narrare si riferisce ad eventi passati o fantastici. In questo senso la narrazione implica, da un punto di vista cognitivo, un distanziamento da quanto avviene nel *qui ed ora*, e, da un punto di vista linguistico, l'uso di espedienti linguistici che permettano di collocare gli eventi in una esatta dimensione temporale;

- *l'interruzione dell'alternanza dei turni* dovuta al fatto che il compito di ricostruire l'episodio narrato è affidata ad un solo parlante il quale da solo dovrà esplicitare i tempi, i luoghi, i personaggi e le circostanze degli eventi;
- *l'acquisizione di un lessico psicologico* che permetta al narratore di riferirsi a sentimenti, emozioni, pensieri, motivazioni, e di comprendere il diverso significato che gli eventi assumono per chi narra e per i personaggi che partecipano all'evento;
- *la capacità di costruire un discorso narrativo coerente* guidato da una struttura discorsiva adeguata e che riguarda la natura e l'organizzazione degli eventi da narrare.

Considerando l'influenza tra linguaggio e pensiero è necessario menzionare il lavoro di Vygotskij (1934, cit. in Veggetti, 1998) il quale cerca di dimostrare che “*lo sviluppo del pensiero e del linguaggio, sebbene non coincidano, avvengono in strettissima dipendenza reciproca e che, ancor di più, lo sviluppo del linguaggio influisce sullo sviluppo del pensiero e lo riorganizza*” (Veggetti, 1998, p. 76). È, infatti, proprio quando lo sviluppo linguistico si interseca con lo sviluppo del pensiero che il linguaggio inizia ad assumere una funzione simbolica e che il bambino, attraverso essa, può cominciare a costruirsi una rappresentazione interna del mondo (Veggetti, 1998).

3.2.5 Il Sé narrativo

Da quanto esposto fin ora, ci si può rendere conto di come la funzione delle strutture narrative sia un mezzo per comprendere la realtà e comunicare su di essa. Introducendo adesso, il concetto di Sé narrativo, prenderemo in considerazione il Sé come un tipo di struttura narrativa. Tale concetto è stato sviluppato da Trzebinski (1997) che lo inserisce in un modello secondo cui “*una parte importante della conoscenza di sé è organizzata all'interno di “Schemi Narrativi sul Sé”, e che le narrazioni sul Sé costruite su questa base, forniscono all'individuo uno strumento*

essenziale per interpretare i dati più importanti della realtà” (Trzebinski, 1997, p. 60).

Il concetto di Sé narrativo si compone di tre livelli di analisi collegati tra loro:

- le *narrazioni sul Sé*: ovvero quei processi che permettono di comprendere fatti, eventi o situazioni rilevanti per il Sé, attraverso la loro collocazione in una trama narrativa. Le narrazioni sul Sé costituiscono la base su cui costruire delle *rappresentazioni narrative sul Sé*;
- le *rappresentazioni narrative sul Sé*: si tratta dell'organizzazione e della rappresentazione mentale degli episodi più importanti della vita sotto forma di storie che vengono archiviate nella memoria e possono funzionare come effettivi sistemi di memoria di lavoro al fine di elaborare nuove informazioni rilevanti per il Sé. In questo senso, le rappresentazioni mentali assumono la forma di un tipo particolare di narrazione;
- gli *Schemi Narrativi sul Sé*: si riferiscono ad un tipo specifico di conoscenza generale che permette la creazione, l'archiviazione e la ricostruzione delle *narrazioni sul Sé*. Questi Schemi regolano la comprensione degli avvenimenti più importanti per la persona, ne determinano le aspettative e, in una certa misura, ne predeterminano le azioni e il comportamento. Normalmente la conoscenza sottesa agli *Schemi Narrativi sul Sé* è dipendente dal contesto (Trzebinski, 1997).

Questi tre aspetti del Sé narrativo sono connessi rispettivamente ai processi di *costruzione delle storie*, al *contenuto della storia* e alla *conoscenza personale sul Sé* che permette all'individuo di costruire specifiche storie sul mondo.

La struttura centrale di una narrazione è universale e può essere schematizzata nei seguenti punti:

- *il protagonista persegue un certo scopo*;
- *incontra un problema*;
- *cerca di superare il problema incontrato*.

Questo nucleo strutturale organizza il contenuto di miti, ideologie, religioni e di altri prodotti simbolici della cultura (Trzebinski, 1997).

Come è stato accennato in precedenza gli individui costruiscono narrazioni per comprendere fatti o avvenimenti. Naturalmente, gli eventi non vengono compresi pezzo per pezzo, ma sono inseriti in una struttura generale, composta da trame provvisorie, che servirà da filtro per l'interpretazione degli avvenimenti. Come forma di comprensione narrativa, le narrazioni sul Sé presentano tre aspetti distintivi: in primo luogo, descrivono eventi o azioni importanti per la persona; in secondo luogo, gli individui giocano un ruolo importante negli avvenimenti raccontati, ovvero essi influenzano il corso di questi eventi, e a loro volta ne sono influenzati; infine, gli avvenimenti e i fatti, per il modo in cui sono descritti, delineano l'identità del Sé della persona all'interno del suo ambiente di vita in quanto danno significato e continuità alle esperienze rilevanti del Sé. Diverse teorie sostengono che le narrazioni sul Sé siano processi consapevoli di negoziazione sociale attraverso cui l'individuo cerca di elaborare giustificazioni sugli eventi passati e sul ruolo che vi ha svolto contribuendo a creare il senso della propria identità.

Trzebinski (1997), nel suo modello, considera le narrazioni sul Sé, e le strutture di conoscenza che ne sono alla base, primariamente come dispositivi cognitivi che regolano l'elaborazione, non necessariamente cosciente, delle informazioni personali e sociali. Secondo l'Autore (1997), inoltre, gli *Schemi Narrativi sul Sé* e le narrazioni sul Sé svolgono un ruolo significativo anche sul piano motivazionale, in quanto le decisioni individuali, le azioni che ne scaturiscono e le conseguenze, costituiscono le fondamenta delle narrazioni sul Sé. Questo meccanismo motivazionale è sotteso alla ricerca del significato; a tal fine l'individuo deve muoversi in modo particolare dentro gli eventi narrati: *“attraverso mosse specifiche, una persona elabora, completa e conclude importanti episodi della narrazione del Sé. Le decisioni e le azioni personali vengono ispirate e traggono forza dalle narrazioni in quanto dispositivi di attribuzione di significato”* (Trzebinski, 1997, p. 67). In questo senso *“gli schemi attivi e la comprensione degli eventi passati non solo dirigono la persona a sviluppare interpretazioni sugli eventi presenti e futuri, ma la spingono anche verso particolari aspirazioni, decisioni ed azioni”* (ibidem).

In conclusione, nel considerare le diverse forme narrative, possiamo affermare che

esse si distinguono in base agli episodi a cui si riferiscono le storie e le narrazioni, ma nonostante ciò sottendono ad una comune struttura di pensiero, quella che Bruner (1986, trad. it. 1988) chiama *pensiero narrativo*. Tra i diversi generi narrativi, che vengono quindi differenziati in base alla forma della narrazione, nella cultura occidentale troviamo le *narrazioni di esperienze personali*, le *narrazioni di azioni di routine* e il *racconto di storie di fantasia*. A questo punto è importante sottolineare che le narrazioni di esperienze personali, che fanno riferimento a resoconti di episodi singolari e specifici vissuti in prima persona in un determinato momento, e che quindi risultano legate al ricordo, alla memoria e alle emozioni suscitate nell'individuo, sono la prima forma di narrazione che compare nel linguaggio dei bambini (Baumgartner, Devescovi, D'Amico, 2000).

3.3 LA COMPrensIONE DI SÉ: COME ARRIVIAMO A CAPIRE NOI STESSI

3.3.1 La natura del Sé

Il concetto di Sé è fortemente connesso alla cultura di appartenenza degli individui. In questo senso, in molte culture occidentali le persone possiedono una visione di sé indipendente che esalta l'individualismo; imparano, così, a definire se stesse differenziandosi dagli altri e valorizzando l'indipendenza e l'unicità. In molte culture non occidentali, invece, gli individui hanno una visione di sé interdipendente, in cui viene dato valore all'associazione e all'interdipendenza fra le persone (Aronson, Wilson, Akert, 2010). Anche per quanto riguarda le differenze di genere vi sono differenze nella definizione di sé; le donne, infatti, sono più “interdipendenti relazionali”, ovvero si focalizzano maggiormente sulle relazioni intime, mentre gli uomini hanno una maggiore interdipendenza collettiva, si concentrano, quindi, sulla loro appartenenza a grandi gruppi (ibidem). In quest'ottica, la cultura e il genere contribuiscono a modellare il concetto di sé, che diviene fonte delle nostre informazioni.

Tra i metodi che gli esseri umani utilizzano per comprendere se stessi vi è l'*introspezione*, tramite la quale l'individuo effettua un esame delle proprie

“informazioni interne”, quelle che solo noi possediamo riguardo i nostri pensieri, sentimenti e motivazioni. Le persone, però, non si affidano a questa fonte di informazione così frequentemente come si può immaginare, tanto che gli argomenti principali dei nostri pensieri quotidiani riguardano gli eventi concreti della vita giornaliera, le altre persone e le nostre conversazioni con loro (Aronson, Wilson, Akert, 2010). A volte, comunque, capita di imbattersi in stimoli che portano a rivolgere la nostra attenzione su noi stessi. Questa capacità di focalizzarsi su di sé è stata oggetto di studio della *Teoria della consapevolezza di sé* elaborata da Duval e Wicklund (1972). Secondo tale teoria, quando rivolgiamo la nostra attenzione su noi stessi, valutiamo e confrontiamo il nostro comportamento presente rispetto ai valori e alle regole interne, prendendo, in questo modo, coscienza di noi stessi, nel senso che diveniamo degli osservatori oggettivi e in grado di esprimere un giudizio critico nei nostri confronti. In questa direzione, se ci rendiamo conto di poter cambiare il nostro comportamento per adattarlo ai nostri principi interni, non esitiamo a farlo, se, invece, sentiamo di non poterlo fare, l'essere in uno stato di consapevolezza interiore ci risulterà sgradevole e percepiremo uno spiacevole feedback su noi stessi. Questa insoddisfazione circa noi stessi può diventare, quindi, dolorosa e contribuire ai motivi che tendono ad allontanarci da un autoesame.

L'introspezione, che come si è visto possiede dei limiti, non è però, l'unica fonte di conoscenza di sé, in quanto, possiamo giungere alla comprensione di noi stessi, anche attraverso l'osservazione dei nostri stessi comportamenti. In questo caso ci si riferisce alla *Teoria dell'autopercezione* di Bem (1972), la quale sostiene che quando i nostri sentimenti sono ambigui o poco chiari, li inferiamo osservando il nostro comportamento e la situazione in cui ci troviamo. In primo luogo, va sottolineato che l'inferenza dei nostri sentimenti tramite il nostro comportamento avviene solo nel caso in cui quello che sentiamo è incerto o debole, in questo modo, abbiamo la possibilità di prendere come guida il comportamento; in secondo luogo, le persone pensano alle ragioni dei loro comportamenti per valutare se essi riflettono davvero come si sentono. Secondo questa teoria, gli individui, nell'inferire i loro stessi atteggiamenti e sentimenti, utilizzano dei principi di attribuzione causale che possono essere interni o esterni. In questo senso, attribuire una motivazione estrinseca ad un nostro determinato comportamento, ovvero, individuarne la causa in

un fattore esterno, non implica che esso rifletta le nostre sensazioni interne. Nel momento in cui, però, un persona comincia a sostituire le motivazioni intrinseche con quelle estrinseche, ad esempio mediante l'uso di ricompense esterne che invitano a mettere in atto un determinato comportamento che prima era attivato soltanto da un senso di piacere personale, può incorrere nel rischio di “sovragiustificare” il suo comportamento, concentrandosi esclusivamente sulle cause esterne che lo hanno prodotto e sottovalutando, in questo modo, l'interesse intrinseco e la responsabilità dei fattori interni.

Nella maniera in cui utilizziamo le osservazioni del nostro comportamento per determinare cosa pensiamo e che tipo di persone siamo, allo stesso modo possiamo applicare questo criterio per comprendere le emozioni provate in alcune situazioni. In questa direzione è rilevante la *Teoria bifattoriale delle emozioni* di Schachter e Singer (1962), i quali sostengono che il processo di comprensione delle emozioni si snoda attraverso due stadi: nel primo la persona deve sperimentare l'attivazione fisiologica caratteristica degli stati emotivi; nel secondo dovrà cercare una spiegazione adeguata per l'eccitazione fisiologica provata, un'etichetta con la quale possa contrassegnarla, e, a tale scopo, utilizzerà le informazioni presenti nell'ambiente. Le emozioni, quindi, possono essere il risultato di un processo di percezione di sé, attraverso cui gli individui ricercano la spiegazione più plausibile per l'eccitazione che avvertono.

3.3.2 Conoscere se stessi attraverso l'interazione sociale

Come è stato discusso in precedenza, le persone sono in grado di comprendere se stesse in diversi modi: attraverso l'introspezione, l'osservazione del proprio comportamento e la comprensione delle proprie emozioni. Nonostante ciò, il concetto di sé non si sviluppa in un contesto isolato, ma è modellato dalle persone con cui ci relazioniamo. L'interazione sociale, dunque, rappresenta un altro modo per arrivare a conoscere noi stessi. Gli esseri umani, infatti, in quanto esseri sociali, riescono a vedere se stessi e il mondo sociale attraverso gli occhi degli altri, e sono proprio le opinioni altrui che spesso influenzano la conoscenza che abbiamo di noi e della realtà esterna. A questo proposito ci sembra utile citare la *Teoria del confronto sociale* proposta da Festinger (1954), secondo cui le persone tendono a confrontarsi

con gli altri al fine di ottenere un'immagine di sé più accurata. La teoria di Festinger presenta due importanti questioni:

- *quando* procediamo al confronto sociale;
- *con chi* scegliamo di farlo.

Per quanto concerne la prima domanda, la risposta è che si procede al confronto sociale quando non siamo in possesso di alcun criterio oggettivo con cui poterci misurare ed avvertiamo incertezza su noi stessi in una determinata area. La risposta alla seconda domanda è leggermente più complessa, in quanto, chi scegliamo per confrontarci, dipende dai nostri scopi: se aspiriamo ad una comprensione precisa delle nostre capacità e opinioni, ci confrontiamo con persone simili a noi; quando, invece, cerchiamo delle informazioni su quale sia l'eccellenza verso cui puntare ricorriamo al *confronto sociale verso l'alto*, ovvero con persone più dotate di noi; infine, se il nostro obiettivo è sostenere la nostra immagine, facciamo ricorso al *confronto verso il basso*, per poterci sentire meglio. Per concludere ci teniamo a sottolineare che in termini di conoscenza di sé, è più importante confrontarsi con chi è simile; ciononostante, la costruzione di un'immagine precisa di noi stessi è solo un motivo, sia pure il principale, del confronto sociale, in quanto, nel momento in cui cerchiamo di misurare la nostra prestazione in riferimento ad un tratto per noi molto importante, ricorriamo al confronto sociale anche per sostenere il nostro Io, come una strategia di protezione e di innalzamento del Sé.

3.3.3 I processi di comunicazione

La comunicazione, attualmente, costituisce uno degli strumenti fondamentali attraverso cui gli individui esercitano influenza gli uni sugli altri. Grazie all'utilizzo dei processi comunicativi le persone sono in grado di interagire tra loro, di esprimere, condividere, mettere in discussione valori, credenze e opinioni. Secondo la definizione di Krauss e Fussell (1996), la comunicazione rappresenta un processo che coinvolge più persone e mediante il quale l'informazione viene scambiata in modo da raggiungere una comprensione condivisa degli oggetti del mondo. La maggior parte dei contesti comunicativi si basa su tre diverse componenti: *a)* chi invia il messaggio, *b)* chi riceve il messaggio, *c)* il contenuto del messaggio. Quindi,

il processo di comunicazione ha inizio nel momento in cui l'emittente codifica un'idea e la traduce in un messaggio da inviare al ricevente, il quale, una volta che ha ricevuto il messaggio, procede alla sua decodifica, utilizzando come strumento di lavoro i suoi schemi cognitivi. In aggiunta, può accadere che al fine di verificare la comprensione del contenuto del messaggio, il destinatario possa inviare una retrocomunicazione all'emittente da cui il messaggio era partito. Alla base di tale definizione vi è l'idea che durante il processo abbia luogo il trasferimento, da una parte all'altra del sistema, di una certa quantità di informazione. Non sempre però, la comunicazione avviene secondo una logica così lineare da garantire la reciproca comprensione: in questo senso, *“le difficoltà cominciano a manifestarsi quando ci rendiamo conto che possono essere impiegati atti comunicativi molto diversi per veicolare la stessa informazione”* (Arcuri, 2003, p. 174).

In questa direzione, possiamo affermare che la parola non è l'unica modalità con cui l'informazione viene trasferita. Infatti, ogni manifestazione comportamentale in grado di veicolare un'informazione può essere considerata un “segnale” comunicativo, sia essa una particolare mimica facciale o una determinata espressione verbale. Riferendoci a queste due modalità comunicative, nel primo caso parleremo di *segno* o *comportamento espressivo*, mentre nel secondo caso avremo a che fare con un *simbolo* o *comportamento simbolico*. Sebbene questi due comportamenti possano convogliare la stessa informazione, come ad esempio uno stato interno dell'emittente, segni e simboli differiscono sia per il processo mediante il quale sono prodotti e sulla cui base vengono compresi, ma anche per il modo in cui esplicano la loro funzione nel processo di comunicazione. Entrando maggiormente nel dettaglio, un *simbolo* è un segnale comportamentale, o di altra natura, che significa qualcos'altro rispetto a sé e, il significato che gli viene attribuito, è il frutto di una *convenzione sociale*; quindi, il legame che unisce il simbolo a ciò che esso significa, presenta un carattere tipicamente arbitrario. Per quanto riguarda il *segno*, anch'esso è un segnale che “sta per qualcos'altro” (Grice, 1957), ma, a differenza del simbolo, è *connesso* all'oggetto di cui esprime il significato secondo una relazione di tipo intrinseco, ovvero, tra segno e oggetto significato, intercorre una relazione causale: risultano entrambi dallo stesso processo.

Per definizione *“l'uso dei simboli è frutto di atti dotati di intenzionalità”* (Arcuri,

2003, p. 175): l'uso di questo tipo di segnale presuppone, quindi, una scelta volontaria, implicante la conoscenza del significato che il simbolo veicola, da parte di chi lo produce. Diversamente, l'uso dei segni “*non richiede l'assunzione di una intenzionalità*” (ibidem), indi per cui, molti dei segni che le persone usano derivano da atti involontari su cui vi è una limitata capacità di controllo. In questo senso, si può concludere affermando che: mentre il comportamento simbolico, esprimendo intenzionalità, fa supporre implicitamente *una responsabilità* attribuita a chi lo mette in atto, la manifestazione di un segno fornisce l'informazione, socialmente molto importante, che chi lo ha prodotto *non ne è direttamente responsabile*.

3.3.4 I processi di comprensione e produzione

Fino ad ora sono stati presentati i due diversi modi con cui le informazioni possono essere veicolate, ovvero attraverso il sistema simbolico e quello espressivo; adesso prenderemo in considerazione i processi e i tipi di conoscenza che sono alla base della comprensione e della produzione di queste distinte manifestazioni comunicative.

Per quanto riguarda la comprensione di segni e simboli, i processi che ne sono alla base, poggiano su diversi tipi di conoscenza. Ciò che ci consente di comprendere i segni è quell'insieme di conoscenze, che ciascuno di noi possiede, in relazione alle situazioni, agli eventi, alle condizioni in cui siamo coinvolti, e che condividiamo con i nostri simili. Quindi, la capacità di riconoscere e comprendere una particolare espressione facciale, e collegarla ad una determinata condizione interna, deriva dalle nostre conoscenze maturate in maniera assai precoce. Nel caso, invece, dei comportamenti di tipo simbolico, è la nostra conoscenza a proposito del sistema di simboli condiviso con gli altri che ci permette di comprenderli. Così, quando ascoltiamo una frase pronunciata da un'altra persona, siamo in grado di comprendere lo stato emotivo di costei, grazie alle conoscenze linguistiche che possediamo. Il processo alla base di questo tipo di comprensione viene definito *inferenza comunicativa*, mentre quello che sottende la comprensione di un segno è chiamato *attribuzione causale* (Arcuri, 2003).

Sul versante della produzione, l'uso dei simboli è dovuto ad un *comportamento appreso*. Sebbene esistano degli indizi che possono far pensare ad una competenza

innata degli esseri umani nell'acquisizione e nell'utilizzo di sistemi simbolici estremamente complessi come il linguaggio (Chomsky, 1968, trad. it. 1969), la capacità manifestata quando vengono impiegati nelle prestazioni comunicative, richiede processi di apprendimento prolungati.

3.3.5 Le basi della comunicazione

Dopo aver delineato le differenze riguardanti l'uso comunicativo di segni e simboli, ci proponiamo ora di considerare due approcci, molto diversi tra loro, che si propongono di spiegare i processi comunicativi basandosi proprio sulla distinzione tra sistemi di segni e di simboli.

Secondo la prima corrente teorica, rappresentata da Ekman e Friesen (1969) e da Wiener, Devoe, Robinow e Geller (1972), il termine comunicazione deve essere riservato esclusivamente alle situazioni in cui vengono usati dei sistemi simbolici. A tal proposito, questi autori affermano che, affinché si possa parlare di comunicazione, devono essere rispettati tre punti fondamentali:

- un sistema di segnali socialmente condiviso, ovvero un codice;
- un codificatore che realizza un'attività pubblica attraverso tale codice;
- un decodificatore che risponde in modo sistematico al codice impiegato.

In termini ancora più ristretti, secondo questi studiosi i comportamenti devono essere socialmente condivisi, ossia messi in atto dai membri di un particolare gruppo di comunicazione; inoltre, devono manifestarsi in diversi contesti sociali e non essere semplicemente reazioni individuali ed esclusive in risposta a determinati tipi di stimolazione; devono manifestarsi principalmente in contesti di tipo verbale; infine, la loro durata temporale deve essere molto limitata nel tempo e non devono dipendere eccessivamente dalla personalità di chi li mette in atto. In definitiva, questa posizione teorica finisce per escludere, a causa della particolare ristrettezza dei criteri adottati nel definire i sistemi simbolici considerabili come comunicazione, molti di quei comportamenti che tradizionalmente risultano intrinsecamente legati alla comunicazione umana come, ad esempio, tutta la gamma delle espressioni facciali delle emozioni, che sono riscontrabili sia in contesti linguistici, che in ambito non linguistico.

Il secondo approccio teorico, contrapposto a quello appena presentato, trova in Watzlawick, Beavin e Jackson (1967, trad. it. 1971) i suoi esponenti principali, i quali non distinguono tra comportamenti simbolici ed espressivi nella definizione di ciò che è comunicazione. Questi autori considerano interscambiabili i termini comunicazione e comportamento, in quanto sostengono che tutti i comportamenti, quindi non solo il linguaggio, costituiscono una forma di comunicazione, e che tutte le comunicazioni, comprese quelle che si realizzano in un contesto impersonale, influenzano il comportamento. A differenza della prima posizione teorica, considerata particolarmente restrittiva, il limite di questo secondo approccio consiste nell'essere talmente ampio, nell'identificare i sistemi di simboli definibili come comunicazione, da considerare ogni comportamento come uno strumento di comunicazione: ciò implica che tutte le cose che un individuo fa o manifesta in una situazione devono essere tenute in considerazione come possibili fonti di significato, non permettendo ad un eventuale interlocutore di circoscrivere l'ambito dei comportamenti a cui prestare attenzione.

3.3.6 La comunicazione come espressione di intenzioni

“Una comunicazione caratterizzata da successo si realizza nello scambio di intenzioni comunicative, e (...) i messaggi sono soltanto il veicolo per dare forma a tali scambi” (Arcuri, 2003, p. 181). In questo senso, le intenzioni non sono da considerarsi in un rapporto biunivoco con le stringhe di parole che le esplicitano, poiché, il parlante, a seconda dell'intenzione che intende esprimere e dell'occasione in cui avviene la comunicazione, può selezionare tra diverse forme linguistiche quella che reputa più adatta ed efficace. Così, chi ascolta, non dovrà solamente *decodificare il significato letterale* del messaggio, ma anche *inferire le intenzioni comunicative* che sottostanno al messaggio stesso: nella misura in cui questa operazione avrà buon fine, e quindi le intenzioni del parlante saranno comprese correttamente, si potrà parlare di messaggio il cui significato è condiviso socialmente. In quest'ottica, la relazione esistente tra le parole e i significati, va ricercata nella distinzione tra il *significato della frase*, ossia ciò che significano letteralmente le parole contenute nella frase, e il *significato del parlante*, cioè il significato che il comunicatore vuole veicolare attraverso l'uso di quella frase. A tal

proposito, la valutazione e la comprensione del significato di una frase non può prescindere dal *contesto conversazionale* in cui si manifesta. Considerando la premessa che le persone esperiscano la realtà a partire da punti di vista differenti e soggettivi, va tenuto in considerazione che, i comunicatori, affinché riescano a produrre e a comprendere i messaggi, devono individuare o creare dei contesti condivisi, i quali, almeno in parte, vengono costruiti attraverso un *processo di assunzione di prospettiva reciproca*. Parlante e ascoltatore dovranno, quindi, essere in grado di assumere il ruolo o la posizione d'atteggiamento del loro interlocutore sforzandosi di entrare l'uno nei panni dell'altro. È attraverso questo processo reciproco che viene ad espandersi e a rifinirsi quell'area concettuale definita *contesto comunicativo condiviso* (Rommetveit, 1980).

3.3.7 Influenza sociale e contesti di influenzamento

“Il concetto di “influenza sociale” si riferisce ai comportamenti messi in atto da un individuo o da una entità sociale, detta “agente influenzante”, per produrre, o tentare di produrre, un cambiamento nel modo di sentire, credere e comportarsi che caratterizza una persona, o un gruppo di persone, a proposito di un particolare oggetto” (Arcuri, 2003, p. 188). Sono diverse le situazioni in cui il processo di influenza sociale può manifestarsi, anche se, le più numerose, sono quelle che coinvolgono le persone nei rapporti faccia a faccia: si pensi, ad esempio, ai contesti d'interazione familiari, amichevoli, scolastici, lavorativi; in questi casi, i tentativi di influenzamento possono presentarsi attraverso i meccanismi della persuasione o del “modello da imitare”.

Meritano anche attenzione quei contesti in cui un comunicatore tenta di convincere simultaneamente i membri di un'audience intera, come nel caso dei comizi politici. Un ultimo caso di interesse sono quelle situazioni in cui l'“agente influenzante” non è fisicamente presente e magari può non essere identificato neanche come persona, eppure i suoi messaggi riescono a raggiungere milioni di persone: sono quelle situazioni in cui il processo di influenza sociale si attiva per mezzo di strumenti di comunicazione a distanza come la televisione, la radio, la stampa o internet.

Nel considerare gli ambiti in cui gli effetti del processo di influenza sociale possono manifestarsi, possiamo individuare quattro livelli in corrispondenza dei quali

vengono prodotti i cambiamenti nella persona e nel gruppo. Il primo livello, che è il più immediato, è quello delle *reazioni di tipo emotivo*, riferito all'insieme dei sentimenti, stati d'animo e tonalità affettive che possono accompagnare la ricezione di un messaggio. Nonostante lo stato psicologico che viene a crearsi non sia di lunga durata, il suo effetto può influenzare vistosamente l'esperienza immediata della persona che riceve la comunicazione; basti pensare alle reazioni emotive di chi guarda un film o di chi ascolta una canzone.

Il secondo livello di cambiamento investe la *sfera delle credenze e delle conoscenze* possedute dall'individuo, le quali possono essere ampliate o modificate dall'oggetto sociale, al momento dell'invio della comunicazione; si pensi, in questo caso, al film o alla canzone dell'esempio precedente che, oltre ad aver suscitato diverse emozioni, può aver costruito anche una rete di conoscenze.

Il terzo livello di cambiamento concerne le *manifestazioni di intenzione*, che rappresentano l'insieme di aspettative e di progetti d'azione che la persona matura attraverso la sua esposizione alla situazione influenzante. In questo senso, la visione di un film o l'ascolto di una canzone, oltre a determinare un'intensa esperienza emotiva e costruire una rete di conoscenze sul tema della narrazione, può anche attivare delle intenzioni mirate come potrebbe accadere se, ad esempio, la persona in questione si trovasse ad avere a che fare con una realtà o un problema uguali a quelli descritti dalla storia del film o della canzone; in tal caso, il potere di influenza del messaggio trasmesso, potrebbe dar luogo a manifestazioni di intenzione coerenti.

Il quarto livello di cambiamento, che rappresenta il più importante e visibile, è quello in grado di produrre la *modificazione comportamentale* che si verifica nel caso in cui, il processo di influenza sociale, desse luogo a scelte e ad impegni d'azione che vengono portati a termine. Può così succedere che la persona, una volta visto il film o ascoltata la canzone, metta in atto uno specifico comportamento come può essere, ad esempio, una specifica condotta in pubblico, il firmare una petizione, il partecipare ad una manifestazione. In questo caso si può affermare che “*la forza persuasiva del messaggio ha prodotto una modificazione comportamentale*” (Arcuri, 2003, p. 191). I primi tre livelli di cambiamento riflettono le componenti che i tradizionali modelli psicologici dell'atteggiamento riconducono alla componente *valutativa*, a quella *cognitiva*, e a quella *conativa* (McGuire, 1985). Generalmente, il

processo di influenza sociale non attua fin da subito la modificazione comportamentale dell'individuo, in quanto parecchio impegnativa, ma si limita a modificarne solo gli atteggiamenti. Come avviene spesso, infatti, il cambiamento delle condotte individuali è un processo che necessita di lunghe fasi anticipatorie e preparative, in quanto, gli aspetti individuali che devono subire una trasformazione sono molteplici e molto spesso stabili ed in equilibrio tra loro, tant'è che questo processo, spesso, può risultare molto complesso e sconvolgente.

3.3.8 Cambiare gli atteggiamenti attraverso la persuasione

Come si è visto in precedenza, il processo di influenza sociale può causare la modificazione degli atteggiamenti di un individuo su quattro livelli distinti. La persuasione, che rappresenta un sistema di influenzamento, inizia la sua azione influenzante dal secondo livello, che rappresenta il cambiamento delle credenze, ossia dall'aspetto cognitivo dei sistemi di atteggiamento.

Uno dei modelli più noti riguardanti la persuasione, che viene considerata come un processo articolato in una serie di componenti, è quello elaborato da McGuire (1985) il quale sostiene che, un messaggio, per risultare efficace, deve superare con successo sei fasi differenti.

La prima fa riferimento all'*esposizione*: il messaggio per avere effetto deve entrare in contatto con il suo bersaglio. La seconda fase interessa l'*attenzione*: il messaggio deve essere in grado di attirare l'attenzione della persona verso cui è diretto. La terza fase riguarda la *comprensione*: il messaggio ha possibilità di raggiungere il suo scopo soltanto nel caso in cui la persona a cui è diretto riesce a comprenderne almeno le conclusioni. La quarta fase si riferisce all'*accettazione*: le conclusioni del messaggio non devono solo essere comprese, ma anche accettate dalla persona che lo riceve. La quinta fase concerne la *ritenzione dell'atteggiamento così formato*, che deve essere mantenuto dalla persona che lo adotta, altrimenti, le possibilità di influenzarne l'esperienza diventano scarse. Per concludere, l'ultima fase, ed anche la più impegnativa del processo che conduce alla persuasione, riguarda la *traduzione dell'atteggiamento in comportamento*: il messaggio risulterà efficace, nella misura in cui, l'atteggiamento che ha prodotto, riuscirà a guidare il comportamento della persona nelle situazioni significative.

CAPITOLO IV

L'UMANITÀ DOLENTE NEI PERSONAGGI DI DE ANDRÉ

4.1 INTRODUZIONE

In questo capitolo intendiamo presentare singolarmente alcuni dei personaggi che compongono, attraverso le canzoni, la produzione artistica di Fabrizio De André. Abbiamo scelto i protagonisti di quelle canzoni che meglio rappresentano il disagio umano e sociale, tema a cui il cantautore genovese era particolarmente interessato e che è riuscito a descrivere con un forte potere evocativo attraverso la caratterizzazione profondamente umana di quei personaggi, come ad esempio le prostitute, gli zingari e i transessuali di cui ha sempre cantato, che vivono in condizioni di emarginazione non venendo compresi, né accettati dal resto di quella società, nella quale non riescono ad integrarsi. I diversi personaggi sono raggruppati in base alla tematica di fondo che rappresenta il proprio disagio o la propria condizione, anche se, dove si è riusciti, è stato mantenuto l'ordine cronologico che scandisce la produzione discografica di De André. Al fine di sistematizzare nel modo più adeguato questa parte, oltre alla fonte originaria relativa ai testi delle canzoni di Fabrizio De André, abbiamo utilizzato il contributo di W. Pistarini (2010) che, in un recente studio, ha proposto una lettura analitica e tematica dell'opera di De André.

4.2 IL SUICIDIO

4.2.1 “Michè”

Ne “La ballata del Michè”, prima canzone scritta da De André, viene affrontato il tema del suicidio, tema molto caro a Fabrizio, che ne descrive gli aspetti umani senza, però, tralasciare la critica nei confronti della morale bigotta, della giustizia arcigna e della religione impietosa. La canzone narra di Michè, un carcerato

condannato a vent'anni di prigione per aver ucciso “chi voleva rubargli Mari” che, non riuscendo a resistere tutto questo tempo lontano dalla donna che ama decide di impiccarsi. Il suicidio di Michè è un gesto di ribellione estrema verso chi lo ha condannato e che adesso “la porta gli deve aprir”. Inoltre, nella canzone è presente una critica rivolta alla chiesa, vista come difensore della moralità perbenista, che è accusata di essere crudele “perché d'un suicida non ha pietà”.

*“Stanotte Miché
s'è impiccato ad un chiodo perché
non voleva restare vent'anni in prigione
lontano da te...
...Vent'anni gli avevano dato
la corte decise così
perché un giorno aveva ammazzato
chi voleva rubargli Mari
l'avevan perciò condannato
vent'anni in prigione a marcir
però adesso che lui s'è impiccato
la porta gli devono aprir”*

F. De Andrè, La ballata del Michè

4.2.2 “Nancy”

La canzone è la traduzione di un brano di Leonard Cohen, un famoso cantautore canadese, intitolata “Seems so long ago, Nancy”, e descrive la vicenda di una ragazza di 21 anni che si suicidò, sparandosi con un fucile, perché le avevano tolto il figlio. Appena diciottenne Nancy lasciò la sua famiglia per andare a vivere da sola guadagnandosi da vivere lavorando in un bordello. In quel periodo conobbe un ragazzo e dopo pochi mesi rimase incinta. Le convenzioni sociali imperanti dell'epoca (primi anni '60, n.d.a.), soprattutto nell'ambito di una famiglia importante come quella di lui, che comprendeva membri del parlamento, costrinsero Nancy a dare il bambino in adozione. Poco tempo dopo la nascita del figlio, in un momento di disperata depressione, Nancy si uccise. “*Questa Nancy è stata costretta a essere una*

femminista ante litteram, per crearsi il proprio spazio di potere personale, la propria possibilità di vivere, al di fuori di quello che era un tentativo, da parte dell'autorità, in questo caso falloocratica, di cercare di farla vivere sotto di sé, sotto il suo comando, sotto il suo imperio. Che poi si tratti di un padre, di un promesso fidanzato che di solito rimane promesso, questo non vuol dire niente” (F. De Andrè, cit. in Pistarini, 2010).

“Era la sua bellezza e coraggio che trasparivano. Molte ragazze a quel tempo cercavano di ribellarsi contro le dure limitazioni della famiglia e della società, e non tutte le sfide finivano così tristemente” (L. Cohen, cit. in Pistarini, 2010).

*“Un po' di tempo fa Nancy era senza compagnia
all'ultimo spettacolo con la sua bigiotteria...
...Un po' di tempo fa eravamo distratti
lei portava calze verdi dormiva con tutti.
Ma cosa fai domani non lo chiese mai a nessuno
s'innamorò di tutti noi non proprio di qualcuno
non proprio di qualcuno.
E un po' di tempo fa col telefono rotto
cercò dal terzo piano la sua serenità.”*

F. De Andrè, Nancy

4.3 L'ANTIMILITARISMO

4.3.1 “Piero”

“La guerra di Piero” è senza dubbio una delle più celebri canzoni contro la guerra scritte in Italia, ed entrata a pieno titolo nel nostro patrimonio culturale. Nel 1968 divenne parte integrante del repertorio militante degli studenti di sinistra e in quello dei cattolici, impegnati entrambi a ridefinire il proprio ruolo nel sociale (Viva, 2000). A tal proposito, lo stesso De Andrè afferma che *“le canzoni hanno un senso, non perché possono evitare le guerre: non è facendo canzoni contro i conflitti bellici che si eviteranno le guerre. Tuttavia esse entrano a far parte del patrimonio culturale di*

un popolo, sono parte della coscienza, se non altro a livello subliminale. Dunque possono essere un buon deterrente. È questa la loro importanza” (F. De Andrè, cit. in Pistarini, 2010, p. 21).

La canzone, come si è accennato in precedenza (vedi cap. 1), è stata ispirata dai ricordi raccontati al piccolo Fabrizio dallo zio Francesco, il quale, durante la “seconda guerra mondiale”, aveva preso parte alla campagna d'Albania e in seguito fu deportato in un campo di concentramento nazista (Viva, 2000).

La canzone racconta di Piero, un ragazzo come tanti, che è obbligato a lasciare i suoi campi durante l'inverno per andare a fare il soldato contro la sua volontà. Mentre Piero marcia per i sentieri vede “in fondo alla valle” un soldato nemico “che aveva il suo stesso e identico umore, ma la divisa di un altro colore”; a questo punto il dovere gli impone di uccidere il nemico, ma, mentre si appresta a farlo, gli sopraggiunge un pensiero, uno scrupolo, un'incertezza, sul come e magari anche sul perché. Quest'incertezza, però, gli è fatale, poiché l'altro soldato, con ancora più paura in corpo, si accorge di lui e senza esitare lo uccide. Piero si rende conto che sta per morire e negli ultimi frammenti di tempo che gli restano da vivere dedica un pensiero alla sua Ninetta, con l'amaro dispiacere di morire in “primavera”. La canzone sottolinea l'orrore e l'assurdità della morte tra “uguali”, resi diversi e separati soltanto da un pezzo di stoffa, la divisa di colore differente, che rappresenta il mezzo attraverso cui l'altro diventa il nemico, perdendo così ogni valore individuale.

*“E mentre marciavi con l'anima in spalle
vedesti un uomo in fondo alla valle
che aveva il tuo stesso identico umore
ma la divisa di un altro colore...
...E se gli sparo in fronte o nel cuore
soltanto il tempo avrà per morire
ma il tempo a me resterà per vedere
vedere gli occhi di un uomo che muore
e mentre gli usi questa premura
quello si volta , ti vede e ha paura*

*ed imbracciata l'artiglieria
non ti ricambia la cortesia...
...Cadesti in terra senza un lamento
e ti accorgesti in un solo momento
che la tua vita finiva quel giorno
e non ci sarebbe stato un ritorno.
Ninetta mia crepare di maggio
ci vuole tanto troppo coraggio
Ninetta bella dritto all'inferno
avrei preferito andarci in inverno.”
F. De Andrè, La guerra di Piero*

4.3.2 “Andrea”

La canzone, come detto in precedenza (vedi cap. 2), affronta principalmente il tema della diversità, dell'amore omosessuale, sullo sfondo, però, dell'orrore della guerra (Viva, 2000). Nella prima strofa, infatti, ci viene presentato Andrea, già sperduto con il suo amore/dolore, rappresentati, questi ultimi, da un contadino che è stato “ucciso sui monti di Trento” mentre combatteva durante la prima guerra mondiale. La tragedia della guerra viene dunque narrata non attraverso il vissuto del soldato, come in “La guerra di Piero”, ma tramite la sofferenza provata da chi perde in guerra la persona amata. La disperazione porta Andrea a gettarsi in un pozzo, considerando questo gesto l'unico rimedio per vincere il dolore di non poter rivedere mai più il suo compagno amato.

*“Andrea aveva un amore, Riccioli neri
Andrea aveva un dolore, Riccioli neri.
Ucciso sui monti di Trento dalla mitraglia.
Ucciso sui monti di Trento dalla mitraglia...
...E Andrea l'ha perso, ha perso l'amore, la perla più rara
E Andrea ha in bocca, ha in bocca un dolore, la perla più scura...
...Il secchio gli disse: Signore, il pozzo è profondo
più fondo del fondo degli occhi della Notte del Pianto.
Lui disse - Mi basta, mi basta che sia più profondo di me.*

Lui disse - Mi basta, mi basta che sia più profondo di me.”

F. De Andrè, Andrea

4.4 “LA CITTÀ VECCHIA” E GLI EMARGINATI

4.4.1 “La città vecchia”

Il brano “La città vecchia” descrive quella zona di Genova che De Andrè amava frequentare fin dall'adolescenza, con i suoi vicoli, i bar dei vecchi, e la realtà dolente degli emarginati, realtà dimenticata persino dal “buon Dio”. Nella canzone viene effettuata una panoramica generale su quei personaggi che De Andrè canterà per tutta la sua vita: si parla della ragazzina che ha già scritto nel suo destino che diventerà una prostituta, dei vecchi pensionati che si alcolizzano e parlano male delle “donne, il tempo ed il governo”, dei ladri, degli assassini, “del tipo strano” che pur di guadagnare qualche spicciolo è disposto a vendere sua madre. De Andrè utilizza questo quadro per aprire la strada ad una morale che tenta di suggerire un punto di vista “diverso” sull'umanità varia che vive, pecca e si dispera nei bassifondi. *“In questa canzone esprimo quello che ho sempre pensato, che ci sia poco merito nella virtù e ben poca colpa nell'errore, anche perché non ho ancora capito bene (...) che cosa sia esattamente la virtù e cosa sia esattamente l'errore, perché basta spostarci di latitudine e vediamo come i valori diventano disvalori e viceversa. Non parliamo poi dello spostarci nel tempo: c'erano morali nel medioevo e nel rinascimento che oggi non sono più assolutamente riconosciute”* (F. De Andrè, cit. in Pistarini, 2010, p. 34).

*“Nei quartieri dove il sole del buon Dio non dà i suoi raggi
ha già troppi impegni per scaldar la gente d'altri paraggi...
...Se ti inoltrerai lungo le calate dei vecchi moli
In quell'aria spessa carica di sale, gonfia di odori
lì ci troverai i ladri gli assassini e il tipo strano
quello che ha venduto per tremila lire sua madre a un nano.
Se tu penserai, se 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.”*

F. De Andrè, La città vecchia

4.4.2 “Le prostitute di Via del Campo”

Via del Campo è il nome di un vicolo, nel cuore della città vecchia di Genova, frequentato da prostitute e travestiti ed è stato proprio uno di questi, di nome Josephine, ad aver ispirato De Andrè nello scrivere questa canzone. Il tema degli “ultimi”, in questo caso rappresentati dalle prostitute, è centrale nel brano ed è trattato con estrema coerenza, trovando una sintesi efficace nel verso conclusivo, “dai diamanti non nasce niente, dal letame nascono i fior”, che lascia trasparire l'atteggiamento che De Andrè ha sempre riservato nei confronti delle anime perse e dei ceti sociali più miseri: *“tuttavia le donne di strada sono un mio tema sincero. Ho vissuto in mezzo a loro. Sono semplici, spontanee, hanno le loro grandi crisi, ma si spaccano come meloni, sono aperte e non piangono mai. Le donne di buona famiglia si mettono subito a piangere”* (F. De Andrè, cit. In Pistarini, 2010, p. 54).

“Via del campo” rappresenta il ritratto emblematico di una condizione umana che dimostra quanto, a volte, sia disagevole il mestiere di vivere (Casamassima, 2001). In questo senso, il modo stesso in cui De Andrè utilizza la parola “puttana”, ovvero esplicitamente, senza enfasi, compiacimenti, moralismi, rende concreta una parte di umanità che diventa tanto più tangibile quanto più diretto è l'approccio che l'autore ha con la realtà (Casamassima, 2001). De Andrè è riuscito, quindi, ad affermare l'identità di questi personaggi, permettendo loro, un seppur minimo riscatto della propria dignità di esseri umani. *“Forse non lo sapevi, Fabrizio, che cosa avevi fatto per me, per noi. In «Bocca di rosa», in «Via del Campo» mi sono specchiata. Ero una prostituta di strada e ti ascoltavo, e da dentro sentivo montare la mia dignità. Poi, grazie alla dignità sono venuti l'orgoglio e la ribellione”* (C. Corso, cofondatrice del comitato per i diritti civili delle prostitute, cit. In Pistarini, 2010, p. 54).

*“Via del Campo c'è una bambina
con le labbra color rugiada
gli occhi grigi come la strada
nascon fiori dove cammina.
Via del Campo c'è una puttana
gli occhi grandi color di foglia
se di amarla ti vien la voglia
basta prenderla per la mano.
E ti sembra di andar lontano
lei ti guarda con un sorriso
non credevi che il paradiso
fosse solo lì al primo piano.
Ama e ridi se amor risponde
piangi forte se non ti sente
dai diamanti non nasce niente
dal letame nascono i fior.
Dai diamanti non nasce niente
dal letame nascono i fior.”*

F. De Andrè, Via del Campo

4.4.3 “Bocca di rosa”

Il termine “Bocca di rosa” è spesso usato, a sproposito, come sinonimo di prostituta, ma la canzone, in realtà, parla di una ragazza che l'amore non lo fa per professione, ma per passione. Ed è proprio questo comportamento di “Bocca di rosa” che rende gelose le donne del posto alle quali “aveva sottratto l'osso” e che, per vendicarsi, fanno di tutto affinché venga esiliata. *“Bocca di Rosa non è assolutamente una puttana. Perché se fosse stato un cadetto dell'Accademia di Livorno, per esempio, sarebbe andato tutto quanto benissimo: sarebbe stata semplicemente una persona che si concedeva volentieri... Quindi tutto bene! Trattandosi di una donna invece... è diventata una puttana, ma non è assolutamente vero, non è una puttana per niente. È una persona che ha addirittura cambiato la mentalità di un paese”* (F. De Andrè, cit. in Pistarini, 2010, p. 58). La canzone vuole essere uno sberleffo nei confronti del

giudizio o della condanna dettati dal comune senso del pudore, rappresentato dalle comari, che, nonostante abbia avuto la meglio “nel paesino di Sant’Ilario”, in quanto riesce a mandar via Bocca di rosa, viene castigato al paese successivo dove il parroco in persona la vuole accanto a sé in processione vicino alla Madonna, affiancando in un pericoloso confronto “l’amore sacro e l’amor profano”. *“E’ la parabola semiseria della gioia, della fantasia, della libertà schiacciata dal comune pudore, dal perbenismo, dal bigottismo borghese. Si delineano già da una parte il diverso (Bocca di rosa, appunto), dall’altra il potere”* (R. Vecchioni, cit. in Pistarini, 2010, p. 58).

*“La chiamavano bocca di rosa
metteva l’amore, metteva l’amore,
la chiamavano bocca di rosa
metteva l’amore sopra ogni cosa...
...C’è chi l’amore lo fa per noia
chi se lo sceglie per professione
bocca di rosa né l’uno né l’altro
lei lo faceva per passione...
...E fu così che da un giorno all’altro
bocca di rosa si tirò addosso
l’ira funesta delle cagnette
a cui aveva sottratto l’osso...
...E alla stazione successiva
molta più gente di quando partiva
chi mandò un bacio, chi gettò un fiore
chi si prenota per due ore.
Persino il parroco che non disprezza
fra un miserere e un’estrema unzione
il bene effimero della bellezza
la vuole accanto in processione.
E con la Vergine in prima fila
e bocca di rosa poco lontano*

*si porta a spasso per il paese
l'amore sacro e l'amor profano.”*

F. De Andrè, Bocca di rosa

4.4.4 “Marinella”

“La canzone di Marinella” *“è la storia vera di una ragazza, figlia di contadini, che a sedici anni rimase orfana e senza casa, sottrattale da parenti predoni. Lei fu quindi costretta al marciapiede tra i paesini dell'Astigiano. Due anni dopo, durante uno di questi appuntamenti, il cliente la scippò, la uccise e la gettò nel Tanaro”* (F. De Andrè, cit. In Harari, 2007, p. 80).

De Andrè lesse la notizia su un giornale quando era adolescente e qualche anno più tardi decise di riscattare la morte della ragazza modificandola con una canzone: *“ho cercato di reinventarle la vita e addolcirle la morte”* (F. De Andrè, cit. In Viva, 2000, p. 115). La storia della canzone, così come scritta da Fabrizio De Andrè, diventa una storia d'amore con tonalità fiabesche in cui una ragazza costretta a prostituirsi ed in seguito uccisa, si trasforma in una principessa che per la sua bellezza viene portata dal vento sopra una stella. De Andrè con questa canzone concede una rivincita, una sorta di riscatto, a questa donna che non è vittima solo del suo assassino, ma anche della società che l'ha costretta ai margini senza darle nessuna possibilità di cambiare stile di vita.

*“Questa di Marinella è la storia vera
che scivolò nel fiume a primavera
ma il vento che la vide così bella
dal fiume la portò sopra a una stella.
Sola senza il ricordo di un dolore
vivevi senza il sogno di un amore
ma un re senza corona e senza scorta
bussò tre volte un giorno alla sua porta...
...Dicono poi che mentre ritornavi
nel fiume chissà come scivolavi*

*e lui che non ti volle creder morta
bussò cent'anni ancora alla tua porta.
Questa è la tua canzone Marinella
che sei volata in cielo su una stella
e come tutte le più belle cose
vivesti solo un giorno, come le rose.”*
F. De Andrè, La canzone di Marinella

4.4.5“Il fannullone”

“Certe volte uso luoghi comuni, tipo “dai diamanti non nasce niente, dal letame nascono i fior”, ma il pubblico li apprezza, quello stesso pubblico che magari ignora che io abbia scritto «Il fannullone»” (F. De Andrè, cit. In Harari, 2007, p. 80). Il protagonista di questa canzone è un uomo che ha deciso di godersi la vita a modo suo, giorno per giorno, senza rispettare “gli obblighi” imposti dalla società ed è per questo che non è ben visto dalla “brava gente” che cerca di riportarlo all'ordine facendolo lavorare come cameriere. Il fannullone, però, si rende ben presto conto che “l'acqua dei piatti non rispecchia la luna” e quindi decide di tornare per la strada libero da vincoli e da catene. Nonostante tutto si innamora e si sposa con una donna che però, poco dopo, intristita dalla sua “fiacca”, lo lascia per cercare qualcuno che le offra tenerezza. La scelta di vivere come si desidera non accettando gli “standard” della maggioranza porta ad essere etichettati come diversi, in questo caso “fannullone”, e questo crea disagio e conduce all'emarginazione. In questa canzone vi è però una nota positiva: il fannullone è felice di vivere a modo suo, in completa libertà. Egli vive serenamente il suo essere autentico tanto che, nel finale inatteso della canzone, la sua donna torna da lui, dopo averlo abbandonato, perché preferisce la sua “sincera pigrizia” alla falsità della “brava gente”. “Il fannullone” rappresenta, quindi, una storia sì di emarginazione, che, però, è stata felicemente scelta e teneramente condivisa.

*“Senza pretesa di voler strafare
io dormo al giorno quattordici ore
anche per questo nel mio rione*

*godo la fama di fannullone,
ma non si sdegni la brava gente
se nella vita non riesco a far niente...
...Tu reciti una parte fastidiosa alla gente
facendo della vita una commedia divertente...
...Non si risenta la gente per bene
se non mi adatto a portar le catene.
Ti diedero lavoro in un grande ristorante
a lavare gli avanzi della gente elegante
ma tu dicevi “il cielo è la mia unica fortuna
e l'acqua dei piatti non rispecchia la luna”.
Tornasti a cantar storie lungo strade di notte
sfidando il buon umore delle tue scarpe rotte...
...Al fannullone sa battere il cuore
il cane randagio ha trovato il suo amore...
...E la tua dolce sposa consolò la sua tristezza
cercando tra la gente chi le offrì tenerezza...
...Lei tornerà in una notte d'estate
l'applaudiranno le stelle incantate
rischiareranno dall'alto i lampioni
la strana danza di due fannulloni.”*

F. De Andrè/P. Villaggio, *Il fannullone*

4.4.6 “Â pittima”

“*Â pittima*: è il nome con cui i genovesi definivano l'esattore di crediti, che riscuoteva dai poveri i soldi prestati dai ricchi” (Romana, 2009b, p. 176). Nell'album “Crêuza de mă”, De Andrè passa in rassegna una serie di personaggi legati al Mediterraneo e ai porti delle varie città e, tra questi, spicca l'esattore di debiti non pagati che, risultava essere una figura fastidiosa, appiccicosa e imbarazzante, in quanto, l'unica accortezza che doveva avere nell'eseguire il suo compito era quella di avanzare le sue richieste in mezzo alla gente, di modo che, i debitori, vergognandosi, pagassero. Nonostante l'impopolarità di questo personaggio,

De Andrè, anche in questo caso, sorprende per aver scelto un punto di vista fuori dal coro, in quanto considera la pittima come *“la risultante di un'emarginazione sociale (almeno come io lo descrivo) dovuta principalmente alle sue carenze fisiche: “Cosa ci posso fare se non ho le braccia per fare il marinaio. Se ho il torace largo un dito, giusto per nascondermi con il vestito dietro un filo?” Questo è il lamento di chi è stato costretto da una natura tutt'altro che benevola a scegliersi per sopravvivere un mestiere sicuramente impopolare”* (F. De Andrè, cit. in Pistarini, 2010, p. 243).

De Andrè, quindi, invece di prendersela con chi sceglie un lavoro così sgradevole, sulle spalle degli altri, cerca di comprenderlo e di mettere in luce le sue motivazioni e i suoi perché. La pittima descritta dal cantautore si rende conto, infatti, di non essere popolare, ma si giustifica per non aver avuto altre scelte a causa delle limitazioni fisiche che una natura poco generosa gli ha riservato. Inoltre, secondo la visione di De Andrè, questo personaggio dimostra di possedere anche un briciolo di umanità, poiché, quando si rende conto che il debitore è un poveraccio, lo aiuta mettendo i suoi soldi. Â pittima è, dunque, sia un servo, sia una vittima del potere, che riveste un ruolo di grande frustrazione, in quanto i soldi che riscuote deve poi darli al suo padrone, svolgendo così un compito ingrato, senza neanche trarne vantaggio (Casamassima, 2001).

*“Cosa ghe possu ghe possu fà
se nu gh'o e brasse
pe fà u mainà
se infundo a e brasse
nu gh'ò e man du massacàn...
...E vaddu in giù a çerca i dinè
a che se i tegne
e ghe l'àn prestè
e ghe i dumandu timidamente
ma in mezu a gente...
...Mi sun 'na pìttima rispettà
e nu anà 'ngiù a cuntà
che quandu a vittima*

l'è 'n strassé ghe dò du mae.”
(Cosa ci posso fare
se non ho le braccia
per fare il marinaio
se in fondo alle braccia
non ho le mani da muratore...
...E vado in giro a chiedere i soldi
a chi se li tiene
e glieli hanno prestati
e glieli domando timidamente
ma in mezzo alla gente...
...Io sono una pittima rispettata
e non andare in giro a raccontare
che quando la vittima
è uno straccione gli dò del mio)
F. De Andrè, *Â Pittima*

4.5 LA GIUSTIZIA UMANA

4.5.1 “Il pescatore”

Questa canzone cerca di essere una sorta di parabola evangelica in cui è contenuta una morale non definita, ma intuibile: vi è in essa un gesto di ribellione nei confronti della “giustizia umana” (così come avvenne per Gesù quando salvò la Maddalena dalla lapidazione “chi è senza peccato scagli la prima pietra”), quella giustizia istituzionalizzata che toglie ogni responsabilità alla coscienza e alla ragione umana e che viene personificata, in questo caso, dalle autorità in divisa, “i gendarmi”, i quali molto spesso nell'eseguire un ordine non si preoccupano né della qualità etica o morale dell'ordine, né delle sue conseguenze (Venturi, cit. in Pistarini, 2010). A questo tipo di giustizia viene contrapposto l'amore e la simpatia (nel senso letterale del termine, ovvero della “compassio” latina: soffrire le stesse cose), quindi la profonda comprensione umana dell'altro. In questo senso, mentre “i gendarmi”

inseguivano “l'assassino”, “il pescatore” aiuta quell'uomo, nonostante gli avesse dichiarato la sua identità, dandogli da mangiare e da bere, e in seguito depistando i gendarmi. Il comportamento del pescatore è carico di amore umano e di autentica comprensione nei riguardi di una persona che, ai suoi occhi, era debole, perseguitata ed emarginata. *“L'assassino si ferma spinto da un bisogno che può davvero essere quello concreto della fame e della sete. (...) La giustizia umana è superata, il fuggitivo si sfama, si disseta, e riceve, per un importantissimo momento, attenzione e calore”* (Pistarini, 2010, p. 86).

“Il pescatore/De André” non si ferma dinanzi all'etichetta di “assassino”, ma riconosce “l'uomo” che si cela dietro quell'etichetta, quindi ne comprende i bisogni e li soddisfa, considerando l'altro esclusivamente come essere umano. De André diventa un interprete della coscienza popolare che ha visto sempre la “giustizia”, sia umana che divina, come un'oppressione. *“Nel «Pescatore» il potere non c'è, è occulto (i gendarmi son soltanto intermediari). La favola è giocata sul silenzio magnetico del vecchio, che nella vita le ha già viste tutte e tutto sa. Qui sta il senso forte di Fabrizio: non il perdono, che a poco serve, ma la giustificazione; un cenno d'intesa fra i due viaggiatori che si incrociano per caso in una storia grande e inspiegabile: pescatore e assassino. Il primo non dirà mai dov'è andato il secondo, ma non mentirà neppure: fingerà di dormire”* (R. Vecchioni, cit. In Pistarini, 2010, p. 86).

*“Venne alla spiaggia un assassino
due occhi grandi da bambino
due occhi enormi di paura
eran gli specchi di un'avventura.
E chiese al vecchio dammi il pane
ho poco tempo e troppa fame
e chiese al vecchio dammi il vino
ho sete e sono un assassino.
Gli occhi dischiuse il vecchio al giorno
non si guardò neppure intorno
ma versò il vino, spezzò il pane*

*per chi diceva ho sete e ho fame.
E fu il calore d'un momento
poi via di nuovo verso il vento
davanti agli occhi ancora il sole
dietro alle spalle un pescatore.
Vennero in sella due gendarmi
vennero in sella con le armi
chiesero al vecchio se lì vicino
fosse passato un assassino.
Ma all'ombra dell'ultimo sole
s'era assopito il pescatore
e aveva un solco lungo il viso
come una specie di sorriso.”*

F. De Andrè, Il pescatore

4.6 LA MORTE MORALE E PSICOLOGICA

4.6.1 “I drogati”

“Cantico dei drogati” è il brano di apertura dell'album “Tutti morimmo a stento” che, come scritto in precedenza (vedi cap. 2), tratta della morte psicologica e morale a cui sono condannate dalla società le persone appartenenti al mondo dei diseredati e dei perseguitati (F. De Andrè, in Harari, 2007). I personaggi della canzone, i drogati appunto, vengono rappresentati dall'interno e sono descritti come persone che hanno perso le speranze e le illusioni in questa società, che “hanno licenziato Dio e l'amore per costruirsi il vuoto nell'anima e nel cuore”, che hanno perso la speranza di un futuro migliore e vivono la rassegnazione di un mondo in cui “sono i mediocri ad avere ragione e i semplici sono le vittime”. Scrivere questa canzone ha avuto per De Andrè un valore catartico, necessario per liberarsi dall'imbarazzo di essere considerato un alcolizzato (Harari, 2007). I drogati della canzone vivono nella condizione di non riuscire a farsi sentire dal mondo e così si trovano “intrappolati” in una realtà popolata da fantasmi dai quali si sentono spiati e derisi. La rassegnazione è

tale che i drogati percepiscono solo di vivere in anticipo la morte, e l'unica possibilità che sentono di avere per meritarsi “un premio” dalla vita, sarà quando da morti verranno presi come cattivo esempio da non seguire.

Ci si rende conto della fragilità di queste persone che “condannate a morte” dalla società, non sanno come dire alle loro madri di avere paura e lanciano un grido provocatorio a chi li ascolta e a chi è riuscito ad adattarsi a questa società, chiedendo loro di insegnargli “un alfabeto diverso” da quello della loro vigliaccheria, una richiesta di aiuto per sapere come si fa a vivere in modo differente. Sono quindi delineate nella canzone le due facce della medaglia di questa società, da una parte quella che è riuscita a realizzarsi, e dall'altra quella di chi non è riuscito ad adattarsi, dei più fragili che vengono sempre colpevolizzati, mai compresi, etichettati come il male, come l'esempio da non seguire, senza che venga mai posta la domanda sul perché della loro condizione. Questo accentua ancora di più il disagio, la vergogna, il senso di differenza e di emarginazione, creando un circolo vizioso di violenze che ha come vittima sempre il più debole, che è costretto a rifugiarsi in altre realtà (create in questo caso dalla droga) per evitare quella presente, che viene sentita come ancora più dolorosa.

*“Ho licenziato Dio
gettato via un amore
per costruirmi il vuoto
nell'anima e nel cuore...
...Io che non vedo più
che folletti di vetro
che mi spiano davanti
che mi ridono dietro..
...E soprattutto chi
e perché mi ha messo al mondo
dove vivo la mia morte
con un anticipo tremendo?
Come potrò dire a mia madre che ho paura?
Quando scadrà l'affitto*

*di questo corpo idiota
allora avrò il mio premio
come una buona nota.
Mi citeran di monito
a chi crede sia bello
giocherellare a palla
con il proprio cervello...
...Tu che m'ascolti insegnami
un alfabeto che sia
differente da quello
della mia vigliaccheria.”*

F. De Andrè, Canto dei drogati

4.6.2 “Le fanciulle traviate”

Tra i diseredati dell'album “Tutti morimmo a stento”, trova spazio anche la bambina vittima di un episodio di pedofilia; la canzone che tratta questo tema è “Leggenda di Natale”.

Fabrizio De Andrè descrive l'ingenuità infantile e la contrappone all'inganno degli adulti nei confronti dei bambini, intuendo il bisogno che questi hanno di giocare con la realtà, alludendo all'infanzia come “l'età che non porta dolori”, e allo stesso tempo comprendendo che gli adulti non dovrebbero irrompere nel mondo “magico” dei bambini in modo brusco, come può avvenire attraverso un abuso sessuale, perché ciò rischia di interrompere il processo di costruzione dell'identità del bambino (Harari, 2007). Questo è quanto accade alla protagonista della canzone che una volta diventata donna, si rende conto di aver perso la stagione più bella della sua vita, e le resterà la tristezza di un “mondo magico” che le è stato infranto. La bambina vittima dell'abuso si trova ad affrontare, quindi, un'esperienza che non comprende, e che pertanto non riuscirà ad elaborare; in tal modo, una parte di sé “appassisce”, le viene rubata l'innocenza infantile, la capacità di avere fiducia in se stessi e nella propria esperienza, vi è, in questo senso, la morte psicologica della persona, che una volta adulta conserverà l'amara tristezza di chi ha perduto la stagione più bella della propria vita.

*“Parlavi alla luna giocavi coi fiori
avevi l'età che non porta dolori
e il vento era un mago, la rugiada una dea,
nel bosco incantato di ogni tua idea...
...E venne l'inverno che uccide il colore
e un babbo Natale che parlava d'amore
e d'oro e d'argento splendevano i doni
ma gli occhi eran freddi e non erano buoni...
...E mentre incantata lo stavi a guardare
dai piedi ai capelli ti volle baciare.
E adesso che gli altri ti chiamano dea
l'incanto è svanito da ogni tua idea
ma ancora alla luna vorresti narrare
la storia d'un fiore appassito a Natale.”*

F. De Andrè, Leggenda di Natale

4.6.3 “I condannati a morte”

La canzone “La ballata degli impiccati”, trae ispirazione dal poema di Françoise Villon “Ballade des Pendus” scritta nel 1462, ma, laddove il poeta francese fa chiedere pietà ai suoi impiccati, De Andrè ce li presenta rabbiosi e pieni di rancore. Nella prima metà della canzone viene descritta la situazione: i calci al vento, le urla e la morte senza perdono, ponendo particolare enfasi sul piano delle sensazioni che prova chi viene impiccato, davvero un “morire a stento” con l'aria che diventa più esigua e l'ultima voce ingoiata. Successivamente vi è la critica alla giustizia che, prevedendo la morte, non può essere ritenuta giusta, e vengono pronunciate diverse invettive, da parte degli impiccati, rivolte a chi li derise in quanto “sconfitti”, a chi li seppelli, e alla donna che “diede loro memoria”. Gli impiccati si sfogano contro la società che li ha giustiziati facendo loro pagare con la vita “il male fatto in un ora”, senza mostrare alcun tipo di pietà per quelle persone che molto probabilmente sono state costrette dalla società stessa a cedere al “male” “*perché non rimaneva loro altra scelta, dopo avere invano atteso dal consorzio umano l'ausilio di un briciolo d'amore*” (F. De Andrè, cit. in Harari, 2007, p. 99).

*“Tutti morimmo a stento
ingoiando l'ultima voce
tirando calci al vento
vedemmo sfumare la luce...
...Prima che fosse finita
ricordammo a chi vive ancora
che il prezzo fu la vita
per il male fatto in un'ora...
Poi scivolammo nel gelo
di una morte senza abbandono
recitando l'antico credo
di chi muore senza perdono...
...Coltiviamo per tutti un rancore
che ha l'odore del sangue rappreso
ciò che allora chiamammo dolore
è soltanto un discorso sospeso.”*

F. De Andrè, La ballata degli impiccati

4.6.4 “I bambini vittime della guerra”

La morte psicologica infantile viene descritta anche nella canzone “Girotondo”, in cui, a rubare l'innocenza dei bambini non è un pedofilo, come in “Leggenda di Natale”, ma l'uomo, con la sua distruttività totale espressa dalla guerra. Nel brano si narra di come la spietata follia dell'uomo abbia scatenato la guerra atomica che ha distrutto la Terra; gli unici sopravvissuti a questa catastrofe sono i bambini che continuano a giocare in un assurdo girotondo che li trascina, gradualmente, alla pazzia. Viene rappresentata la contraddizione del mondo dei grandi, quello che dovrebbe praticare la saggezza, ma che invece distrugge il mondo del futuro, quello dei bambini, con “la bomba” (Casamassima, 2010).

*“Se verrà la guerra, Marcondiro'ndero
se verrà la guerra, Marcondiro'ndà*

*sul mare e sulla terra, Marcondiro'ndera
 sul mare e sulla terra chi ci salverà?...*
*...La bomba è già caduta, Marcondiro'ndero
 la bomba è già caduta, chi la prenderà?
 La prenderanno tutti, Marcondiro'ndera
 siam belli o siam brutti, Marcondiro'ndà...*
*...Non potremo più giocare al Marcondiro'ndera
non potremo più giocare al Marcondiro'ndà...*
*...La guerra è dappertutto, Marcondiro'ndera
 la terra è tutta un lutto, chi la consolerà?
 Ci penseranno gli uomini, le bestie i fiori
 i boschi e le stagioni con i mille colori.
 Di gente, bestie e fiori no, non ce n'è più
 viventi siam rimasti noi e nulla più.
 La terra è tutta nostra, Marcondiro'ndera
ne faremo una gran giostra, Marcondiro'ndà.
 Abbiam tutta la terra Marcondiro'ndera
giocheremo a far la guerra, Marcondiro'ndà.”*

F. De Andrè, Girotondo

4.7 LA DIVINITÀ “UMANIZZATA”

4.7.1 “Maria e Giuseppe”

Nel disco “La buona novella” l'intento di De Andrè era quello di restituire umanità ai protagonisti dei vangeli, trattati dagli stessi vangeli “ufficiali” come divinità o semidei; *“bisogna restituire dignità alla carnalità. (...) “Tutto questo è superato” dice “sull'anima abbiamo lavorato abbastanza: è il momento di lavorare sul corpo”. Appunto. Io dico: i teologi hanno derubato la Madonna dell'eros, l'hanno condannata alla verginità. E allora restituiamole il maltolto: Maria è una ragazza costretta a sposare un uomo molto vecchio, un giorno incontra un individuo misterioso, giovane come lei e presumibilmente bellissimo e si fa mettere incinta,*

credendolo un angelo. Questo voglio raccontare” (F. De Andrè, cit. in Harari, 2007, p. 118).

Fin da subito, De Andrè, ci presenta la sofferenza umana di Maria, la quale, a soli tre anni è costretta, a causa di un giuramento fatto dal padre, a lasciare la sua famiglia per andare a vivere al tempio. Così Maria viene privata della sua infanzia, costretta a vivere lontana dai giochi e dall'amore materno, ristretta, nella solitudine del tempio, in un mondo piccolo “tra cibo e Signore” (Romana, 2009a).

Raggiunti i dodici anni e con l'arrivo delle prime mestruazioni, Maria viene espulsa dal tempio, in quanto secondo le credenze dei sacerdoti lo avrebbe contaminato con la sua “verginità che si tingeva di rosso”. Così viene “messa all'asta”, affinché le venisse trovato un marito. Si cercò tra vedovi e celibi d'ogni età, fin quando non venne “assegnata” in sposa a Giuseppe: un vecchio falegname che la accolse tra le sue figlie. In questo passaggio De Andrè mette in risalto il valore umano di Giuseppe, il quale, a differenza degli altri contendenti che vedono Maria come una tentazione, la vede per quello che è, ovvero una bambina, e la considera come una figlia, mostrando rispetto e comprensione per la persona che ha davanti.

Questa umanità di Giuseppe, il suo sentimento paterno nei confronti di chi un padre “non l'ha mai avuto”, torna in primo piano nella canzone “Il ritorno di Giuseppe”, il quale, essendo stato lontano dalla sua casa per quattro anni, ritorna portando con se una bambola intagliata nel legno come regalo per Maria, come a volerle restituire, simbolicamente, un pò di quell'infanzia che troppo presto era stata costretta ad abbandonare. Maria finalmente sente di essere accettata, trova conferma della sua identità nei gesti di Giuseppe, da cui cerca, abbracciandolo, un sorriso, “un affetto implorato”, che nessuno le aveva mai dato.

La relazione umana ed autentica tra Maria e Giuseppe è rintracciabile anche quando ne “Il sogno di Maria”, quest'ultima racconta al vecchio marito di come sia rimasta incinta, mostrando una grande fragilità e il timore di non riuscire ad adempiere al suo compito, ovvero di portare nel grembo il “figlio di Dio” e poi di crescerlo con amore, una responsabilità troppo grande per una ragazza che ha vissuto un'infanzia priva di affetto e in solitudine, una solitudine umana, e che adesso attende “uno sguardo indulgente” dall'unica persona che è stata capace di rispecchiare in lei una dignità umana e che, anche in questo caso, non manca di restituire a Maria quel gesto di

tenerezza da lei cercato, capace di vincere il risentimento (Romana, 2009b). Giuseppe la comprende, le fa una carezza con le sue dita secche, quasi timoroso di farle del male.

L'umanità con cui Maria è descritta raggiunge l'apice nella seconda parte dell'album, quando lei diventa madre. La canzone "Ave Maria" è una lode non alla divinità, ma alla maternità; per Maria non è importante di chi sarà madre, se di un "povero, ricco, umile o messia", in quanto il suo grande amore porterà ad accettare suo figlio così com'è: chiunque esso sia sarà sempre suo figlio. È la maternità con il suo amore incondizionato che le dà luce. In questo senso, De Andrè, parla dell'essere madre come un qualcosa di incomprensibile agli altri, "*una malattia sconosciuta all'uomo che dura, nella fase acuta, nove mesi e poi continua, mi pare di aver capito, tutta la vita*" (F. De Andrè, cit. in Pistarini, 2010, p. 95). La donna è, quindi, "femmina un giorno e poi madre per sempre", sarà dedita al figlio, quasi fino ad annullare se stessa, per tutta la vita.

De Andrè, dopo aver elogiato la maternità, accosta la bellezza dell'essere madre all'estrema sofferenza che questo comporta nel momento in cui si perde il proprio figlio. In questo senso, in "Tre madri", canzone in cui viene raggiunta la punta più toccante di tutto l'album, De Andrè descrive, attraverso un dialogo straziante, il dolore profondo che Maria e le madri dei due ladri crocefissi ai lati di Gesù, provano nel vedere i loro figli che, ora dopo ora, sono sempre più prossimi alla morte. De Andrè nel ritrarre i sentimenti umani, mostra come le madri dei due ladri quasi rimproverino a Maria la sua disperazione, perché per i loro figli, a differenza del suo, non ci sarà resurrezione. Maria, però, sotto la croce è innanzitutto una madre che vede morire suo figlio e non una divinità, e lo ribadisce con forza quando grida, e non può fare a meno di gridarlo: "non fossi stato figlio di Dio, t'avrei ancora per figlio mio". La carica umana che De Andrè attribuisce ai suoi personaggi rende tangibili i loro sentimenti che, affrancati da un'aura divina, acquistano un valore universale.

*“Forse fu per bisogno o peggio per buon esempio
presero i tuoi tre anni e li portarono al tempio.
Non fu più il seno di Anna fra le mura discrete*

*a consolare il pianto a calmarti la sete
dicono fosse un angelo a raccontarti le ore
a misurarti il tempo fra cibo e Signore...
...E quando i sacerdoti ti rifiutarono alloggio
avevi dodici anni e nessuna colpa addosso
ma per i sacerdoti fu colpa il tuo maggio
la tua verginità che si tingeva di rosso.
E si vuol dar marito a chi non lo voleva
si batte la campagna si fruga la via
popolo senza moglie uomini d'ogni leva
del corpo d'una vergine si fa lotteria...
...E fosti tu Giuseppe un reduce del passato
falegname per forza padre per professione
a vederti assegnata da un destino sgarbato
una figlia di più senza alcuna ragione
una bimba su cui non avevi intenzione.”*

F. De Andrè, L'infanzia di Maria

*“Odore di Gerusalemme,
la tua mano accarezza il disegno
d'una bambola magra,
intagliata del legno.
"La vestirai, Maria,
ritornerai a quei giochi
lasciati quando i tuoi anni
erano così pochi."
E lei volò fra le tue braccia
come una rondine,
e le sue dita come lacrime,
dal tuo ciglio alla gola,
suggerivano al viso,
una volta ignorato,*

*la tenerezza d'un sorriso,
un affetto quasi implorato.”*

F. De Andrè, Il ritorno di Giuseppe

*“E la parola ormai sfinita
si sciolse in pianto,
ma la paura dalle labbra
si raccolse negli occhi
semichiusi nel gesto
d'una quiete apparente
che si consuma nell'attesa
d'uno sguardo indulgente.
E tu, piano, posati le dita
all'orlo della sua fronte:
i vecchi quando accarezzano
hanno il timore di far troppo forte.”*

F. De Andrè, Il sogno di Maria

*“Ave Maria, adesso che sei donna
ave alle donne come te, Maria,
femmine un giorno per un nuovo amore
povero o ricco, umile o Messia.
Femmine un giorno e poi madri per sempre
nella stagione che stagioni non sente.”*

F. De Andrè, Ave Maria

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

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

F. De Andrè, Tre madri

4.7.2 “Gesù”

“Cristo non appare mai, ma c'è sempre: è il filosofo anarchico, il profeta dell'amore che dalle quinte determina tutto” (F. De Andrè, cit. in Harari, 2007, p. 116). La figura di Gesù, centrale in tutti i Vangeli, nell'album viene nominato soltanto durante la Passione: non vi è traccia della sua infanzia, dei miracoli, e delle predicazioni, eppure la sua presenza si avverte costantemente. Nonostante si parli della figura di Gesù, ci si riferisce a lui sempre indirettamente: attraverso il dialogo tra Maria e il falegname che costruisce le tre croci, o tramite i discorsi e gli umori delle persone che assistono alla “Via della croce”, o attraverso il sentimento di pietà che Tito, uno dei due ladri crocefissi al fianco di Gesù, prova verso quest'ultimo.

Gesù viene ritratto da De Andrè come un rivoluzionario che ha sfidato il potere, affiancando e difendendo gli “ultimi”, insegnando a disertare la guerra, combattendo per una libertà integrale piena di amore e di perdono, e che viene condannato a morte, da quello stesso potere che cercava di sovvertire, proprio a causa di quegli insegnamenti. La connotazione umana che De Andrè ha voluto per tutti i personaggi dell'album non esclude Gesù, per questo *“la storia finisce con la morte perché la morte è la fine della realtà. La resurrezione sarebbe ancora leggenda e ancora una volta toglierebbe forza alla possibilità di imitare quest'uomo che De Andrè considera il più importante rivoluzionario della storia”* (R. Danè, cit. in Casamassima, 2001, p. 77).

*“Falegname col martello
perché fai den den?”*

*Con la pialla su quel legno
perché fai fren fren?
Costruisci le stampelle
per chi in guerra andò?
Dalla Nubia sulle mani
a casa ritornò?"*

*"Mio martello non colpisce,
pialla mia non taglia
per foggiare gambe nuove
a chi le offrì in battaglia,
ma tre croci, due per chi
disertò per rubare,
la più grande per chi guerra
insegnò a disertare.""*

F. De Andrè, Maria nella bottega d'un falegname

*“Qualcuno tentò di imitarlo
se non ci riuscì fu scusato
anche lui perdonato
perché non s'imita
imita un dio,
un dio va temuto e lodato...*

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

F. De Andrè, Laudate hominem

4.7.3 “Tito”

Tito, considerato dai vangeli sinottici il “ladrone buono”, mentre vive i suoi ultimi momenti di vita in croce accanto a Gesù, passa in rassegna, in un ultimo esame di coscienza, i dieci comandamenti, rendendosi conto di averli violati tutti, tranne quello che impone di “non uccidere”. Il brano “Il testamento di Tito” rappresenta,

quindi, *“una lettura provocatoria dei dieci comandamenti, che Tito smonta uno ad uno smascherando l'ipocrita convenienza di chi li aveva dettati”* (F. De Andrè, cit. in Romana, 2009b, p. 59).

Il ladro parla, così, di un Dio sordo e lontano, di leggi che puniscono i poveri e preservano i ricchi, del crimine come estrema risorsa di chi non ha altro (Romana, 2009b). Tito, dunque, ammette di aver infranto i diversi comandamenti, ma mette anche in luce come chi vive in condizioni di emarginazione e povertà sia costretto a non rispettarli. Inoltre discute di come anche gli appartenenti alle classi più agiate non rispettino le leggi, ad esempio rubando, eppure, facendolo “nel nome di Dio”, vengono automaticamente assolti dal giudizio umano. Nel finale della canzone, Tito/De Andrè ci rivela un qualcosa che potrebbe apparire insolito agli occhi dei bigotti: mentre le persone potenti “scordano sempre il perdono” e non hanno alcun problema morale nel condannare a morte un altro uomo, Tito, che non è stato mai degnato di considerazione umana in quanto ladro, nel vedere morire Gesù prova dolore e, “nella pietà che non cede al rancore”, comprende di aver “imparato l'amore”, l'unica cosa veramente importante in un mondo senza pietà (Romana, 2009b).

*“Non nominare il nome di Dio,
non nominarlo invano.
Con un coltello piantato nel fianco
gridai la mia pena e il suo nome:
ma forse era stanco, forse troppo occupato,
e non ascoltò il mio dolore.
Ma forse era stanco, forse troppo lontano,
davvero lo nominai invano...
...Non commettere atti che non siano puri
cioè non disperdere il seme.
Feconda una donna ogni volta che l'ami
così sarai uomo di fede:
Poi la voglia svanisce e il figlio rimane
e tanti ne uccide la fame.*

*Io, forse, ho confuso il piacere e l'amore:
ma non ho creato dolore...*

*Il settimo dice non ammazzare
se del cielo vuoi essere degno
Guardatela oggi, questa legge di Dio,
tre volte inchiodata nel legno:
guardate la fine di quel Nazareno
e un ladro non muore di meno.*

*Guardate la fine di quel Nazareno
e un ladro non muore di meno.*

*Non desiderare la roba degli altri
non desiderarne la sposa.*

*Ditelo a quelli, chiedetelo ai pochi
che hanno una donna e qualcosa:
nei letti degli altri già caldi d'amore
non ho provato dolore.*

*L'invidia di ieri non è già finita:
stasera vi invidio la vita...*

*...Io nel vedere quest'uomo che muore,
madre, io provo dolore.*

*Nella pietà che non cede al rancore,
madre, ho imparato l'amore.”*

F. De Andrè, Il testamento di Tito

4.8 L'INVIDIA

4.8.1 “Un matto”

Il matto è il primo personaggio che ci viene presentato in “Non al denaro, non all'amore, né al cielo” ed è inserito, come si è già scritto (vedi cap. 2), in quelle canzoni dell'album che affrontano la tematica dell'invidia (Romana, 2009a). Questo personaggio, considerato lo “scemo del villaggio”, in quanto “non riesce ad esprimere con le parole” quello che ha dentro, viene schernito continuamente dagli altri abitanti del paese: “«Un matto» parlava di uno scemo del villaggio, uno di quei personaggi sui quali la gente scarica, con ignobile ironia, le proprie frustrazioni” (F. De Andrè, cit. in Romana, 2009a, p. 134).

Questa condizione umiliante fa nascere, nel “matto”, invidia nei confronti degli altri, “gli altri sognan se stessi e tu sogni di loro”, e questo sentimento lo spinge ad imparare l'enciclopedia “Treccani a memoria” per riuscire in qualche modo a rendersi credibile e a farsi ascoltare dal villaggio, ma, non appena arriva alla lettera “M”, gli altri lo dichiarano matto: forse era davvero impazzito, oppure cominciava a sapere un pò troppo? Fatto sta che il “matto” muore in manicomio, scontando il crimine della conoscenza negata ai miseri (Romana, 2009b).

*“Tu prova ad avere un mondo nel cuore
e non riesci ad esprimerlo con le parole,
e la luce del giorno si divide la piazza
tra un villaggio che ride e te, lo scemo, che passa,
e neppure la notte ti lascia da solo:
gli altri sognan se stessi e tu sogni di loro.
E sì, anche tu andresti a cercare
le parole sicure per farti ascoltare:
per stupire mezz'ora basta un libro di storia,
io cercai di imparare la Treccani a memoria,
e dopo maiale, Majakowsky, malfatto,
continuarono gli altri fino a leggermi matto.
E senza sapere a chi dovessi la vita*

in un manicomio io l'ho restituita.”

F. De Andrè, Un matto

4.8.2 “Un giudice”

“In «Un giudice» raccontammo di un uomo alto un metro e mezzo, che diventa magistrato per sfogare il suo odio verso chi è più alto di lui, e per vendicarsi dello scherno altrui” (F. De Andrè, cit. in Romana, 2009a). Anche in questa canzone, come in “Un matto”, è l'invidia il motore centrale dell'agire del personaggio; il “giudice”, però, non cede alla malinconia dello “scemo del villaggio”, ma cerca nella vendetta il mezzo per affermare la propria dignità e farsi rispettare da chi prima lo aveva deriso.

De Andrè mette in luce come una determinata opinione altrui possa creare disagio e sconforto in chi se ne sente toccato, portando anche alla messa in atto di reazioni “patologiche”. In questo caso il “giudice” è agguerrito ed ha abbastanza carattere per tentare di raggiungere il potere, diventare magistrato e finalmente riuscire a vendicarsi di tutti quelli che lo hanno offeso da giovane, condannandoli a morte, finendo così per aggiungere ad una piccola statura fisica, anche una minuscola statura morale. *“Questo è un personaggio che diventa una carogna perché la gente carogna lo fa diventare carogna: è un parto della carogneria generale. Questa definizione è una specie di emblema della cattiveria della gente”* (De Andrè, 1971).

*“Cosa vuol dire avere
un metro e mezzo di statura,
ve lo rivelan gli occhi
e le battute della gente...
...La maldicenza insiste,
batte la lingua sul tamburo
fino a dire che un nano
è una carogna di sicuro
perché ha il cuore troppo,
troppo vicino al buco del culo.
Fu nelle notti insonni*

*vegliate al lume del rancore
che preparai gli esami
diventai procuratore...
...Giudice finalmente,
arbitro in terra del bene e del male.
E allora la mia statura
non dispensò più buonumore
a chi alla sbarra in piedi
mi diceva Vostro Onore,
e di affidarli al boia
fu un piacere del tutto mio,
prima di genuflettermi
nell'ora dell'addio
non conoscendo affatto
la statura di Dio.”*
F. De Andrè, Un giudice

4.8.3 “Un blasfemo”

Il personaggio in questione, accusato di libertinaggio dai moralisti bigotti, fu arrestato “per le donne ed il vino” in quanto “non avevano leggi per punire un blasfemo”, e ucciso da due guardie, anch'esse bigotte, che gli “cercarono l'anima a forza di botte”. La colpa di Wendell P. Bloyd (questo il nome dato al “blasfemo” da Edgar Lee Masters nella “Antologia di Spoon River”, da cui è tratto l'album “Non al denaro non all'amore né al cielo”) è stata quella di aver messo in discussione l'operato di Dio, verso cui muove delle accuse intollerabili dalla società, secondo le quali Dio ha ingannato l'uomo facendogli credere che esista solo il bene per poi punirlo scaraventandolo in una vita non eterna. Naturalmente l'attacco del “blasfemo” non è rivolto a Dio in quanto tale, “*ma al potere poliziesco del Sistema – per il quale il paradiso terrestre è qualcosa come (...) un mondo di sogni nel quale rinchiuderci per non permetterci di vedere la realtà*” (F. De Andrè, cit. in Romana, 2009a). Secondo De Andrè, la “mela proibita” è sulla Terra, e rappresenta la possibilità di conoscenza che avrebbe chi la “rubasse”, che riuscirebbe a vedere le

cose in modo diverso da come il sistema impone, mettendo così in crisi il potere stesso. Anche in questa canzone l'invidia risulta fatale per il protagonista, il quale, cercando di comprenderne il meccanismo, si avvicina troppo ai segreti del potere che, per paura di non riuscire più a sottometterlo, "lo ferma con la morte". A De Andrè non bastava *"il fatto traumatico che il blasfemo venisse ammazzato a botte: volevo anche dire che forse è stato il blasfemo a sbagliare, perché nel tentativo di contestare un determinato sistema, un determinato modo di vivere, forse doveva indirizzare il suo tipo di ribellione verso qualcosa di più consistente che non contro un'immagine così metafisica"* (F. De Andrè, cit. in Pistarini, 2010, p. 116).

*"Mi arrestarono un giorno per le donne ed il vino,
non avevano leggi per punire un blasfemo,
non mi uccise la morte, ma due guardie bigotte,
mi cercarono l'anima a forza di botte.
Perché dissi che Dio imbrogliò il primo uomo,
lo costrinse a viaggiare una vita da scemo,
nel giardino incantato lo costrinse a sognare,
a ignorare che al mondo c'è il bene e c'è il male.
Quando vide che l'uomo allungava le dita
a rubargli il mistero di una mela proibita
per paura che ormai non avesse padroni
lo fermò con la morte, inventò le stagioni...
...E se furon due guardie a fermarmi la vita,
è proprio qui sulla terra la mela proibita,
e non Dio, ma qualcuno che per noi l'ha inventato,
ci costringe a sognare in un giardino incantato."*

F. De Andrè, Un blasfemo

4.8.4 "Un malato di cuore"

La canzone è tratta dalla storia di Francis Turner (personaggio presente nella "Antologia di Spoon River") che, a causa di una malattia sofferta durante l'infanzia, aveva il cuore malato, cosicché egli non poteva "correre al prato" come tutti i

ragazzi, o “bere alla coppa d'un fiato”, ma era costretto a farsi “narrare la vita dagli occhi”, cercando di capire cosa gli altri provassero nel fare quello che a lui era impedito dalla sua malattia. Nonostante la sua infermità, e un'esistenza passata a “spiare” la gioia degli altri, il “malato di cuore” riuscirà a vivere un'esperienza di grande beatitudine nel suo unico incontro d'amore, dove in un bacio lascerà il suo cuore “impazzito”, per l'intensa emozione, sulle labbra di lei, morendo dopo aver colto e donato il suo solo momento di felicità (Romana, 2009b). Nel brano, l'invidia, ci viene presentata come il sentimento che prova chi è costretto a soffrire guardando la felicità del prossimo, ma in questo caso, il “malato di cuore” rappresenta l'alternativa all'invidia, che viene vinta grazie all'amore, infatti, come afferma lo stesso De Andrè: *“gli altri personaggi si sono lasciati prendere dall'invidia e in qualche maniera l'hanno risolta, positivamente o negativamente (lo scemo che per invidia studia l'enciclopedia britannica a memoria e finisce in manicomio, il giudice che per invidia raggiunge abbastanza potere da umiliare chi l'ha umiliato, il blasfemo che è un esegeta dell'invidia e per salirne alle origini la va a cercare in Dio); invece il malato di cuore pur essendo nelle condizioni ideali per essere invidioso compie un gesto di coraggio”* (F. De Andrè, 1971) scavalcando l'invidia *“perché a spingerlo non è stata la molla del calcolo ma è stata la molla dell'amore”* (F. Pivano, cit. in De Andrè, 1971).

*“Da ragazzo spiare i ragazzi giocare
al ritmo balordo del tuo cuore malato
e ti viene la voglia di uscire e provare
che cosa ti manca per correre al prato...
...Da uomo avvertire il tempo spercato
a farti narrare la vita dagli occhi
e mai poter bere alla coppa d'un fiato
ma a piccoli sorsi interrotti...
...Eppure un sorriso io l'ho regalato
e ancora ritorna in ogni sua estate...
...Quando il cuore stordì e ora no, non ricordo
se fu troppo sgomento o troppo felice*

*e il cuore impazzì e ora no, non ricordo,
da quale orizzonte sfumasse la luce...
...Ma che la baciai, per Dio, sì lo ricordo,
e il mio cuore le restò sulle labbra.”*

F. De Andrè, Un malato di cuore

4.9 LA SCIENZA “DISUMANIZZANTE”

4.9.1 “Un medico”

Con la canzone “Un medico” comincia la seconda parte dell'album “Non al denaro non all'amore né al cielo” che affronta come tema di fondo quello della scienza che, nonostante dovrebbe avere come funzione principale quella di migliorare la vita della gente, *“si mette al servizio del potere, implicitamente contro o malgrado noi: guarda le macchine da guerra, sempre più perfette e micidiali, che i governi fanno costruire agli scienziati”* (F. De Andrè, cit. in Romana, 2009b, p. 68). Il “medico” in questione fin da bambino sognava di guarire i ciliegi “quando rossi di frutti li vedeva feriti”, così, una volta adulto, non volendo “tradire il bambino per l'uomo”, sceglie di fare il medico e di curare i malati gratuitamente, infrangendo, però, in questo modo, le regole del sistema, che lo punisce, perché “la scienza non può essere regalata alla gente se non ci si vuole ammalare dell'identico male, se non vuoi che il sistema ti pigli per fame” (Romana, 2009b). Gli altri medici, infatti, vedendolo disposto a curare gratuitamente le persone, gli inviano tutti i loro pazienti più poveri costringendolo a rinnegare la sua “voglia di amare” e a prendere atto che “fare il dottore è soltanto un mestiere”, ovvero, un modo come un altro di sbarcare il lunario e non una missione. Così, il “medico”, preso ormai per fame dalla società, e non riuscendo più a mantenere economicamente la sua famiglia, si riduce ad utilizzare il suo status di medico per truffare il prossimo, cominciando a vendere un falso “elisir di giovinezza”. L'inganno, però, viene presto scoperto e il “medico” finisce in prigione, “bollato per sempre truffatore imbroglione” (Romana, 2009b). Questo personaggio, contrariamente al giudice che è cresciuto nell'invidia e con la sete di vendetta, parte con le migliori intenzioni che, però, finiscono per essere stravolte dal

confronto con la realtà sociale. “Per rappresentare il tema della scienza hai scelto il medico che ha cercato di curare i malati gratis ma non c'è riuscito perché il sistema non glielo ha permesso” (F. Pivano, cit. in De Andrè, 1971).

*“Da bambino volevo guarire i ciliegi
quando rossi di frutti li credevo feriti...
...E quando dottore lo fui finalmente
non volli tradire il bambino per l'uomo...
...E i colleghi d'accordo i colleghi contenti...
...Mi spedirono il meglio dei loro clienti
con la diagnosi in faccia e per tutti era uguale
ammalato di fame incapace a pagare.
E allora capii fui costretto a capire
che fare il dottore è soltanto un mestiere
che la scienza non puoi regalarla alla gente
se non vuoi ammalarti dell'identico male,
se non vuoi che il sistema ti pigli per fame.
E il sistema sicuro è pigliarti per fame
nei tuoi figli in tua moglie che ormai ti disprezza,
perciò chiusi in bottiglia quei fiori di neve,
l'etichetta diceva: elisir di giovinezza.
E un giudice, un giudice con la faccia da uomo
mi spedì a sfogliare i tramonti in prigione
inutile al mondo ed alle mie dita
bollato per sempre truffatore imbroglione
dottor professor truffatore imbroglione.”*

F. De Andrè, Un medico

4.9.2 “Un chimico”

“Un chimico” è un'altra canzone dedicata al tema della scienza e alla sua incapacità di risolvere i problemi dell'uomo. Il protagonista del brano è un chimico che “per paura si rifugia nella legge e nell'ordine come fatto repressivo” (F. Pivano, cit. in De

Andrè, 1971). De Andrè, nella canzone, gioca sulla simmetria tra la combinazione di elementi chimici e quella tra persone; il “chimico”, infatti, conosce alla perfezione, almeno a livello teorico, come “sposare gli elementi” e le reazioni conseguenti, ma non è affatto in grado di comprendere come si possano combinare gli esseri umani attraverso l'amore. Questo personaggio appare, però, affascinato da quello che succede tra le persone, nonostante non sia in grado di comprenderlo. La voglia che il “chimico” possiede di conoscere il legame umano è frenata dalla paura, che la sua ricerca estrema dell'oggettività gli causa, dell'imprevedibilità delle “combinazioni” tra l'uomo e la donna e di quello che esse possono generare sia a livello relazionale, che per quanto riguarda i figli. Il “chimico” comprende la stranezza di morire senza aver mai conosciuto una donna, però si chiede anche, con la freddezza di uno scienziato, “cosa c'è di diverso nel vostro morire?”: *“come chi resta chiuso nella sua scienza e vede e desidera il mondo di “fuori”, ma prigioniero della sua razionalità non riesce a goderlo”* (Pistarini, 2010, p. 119). Sarà proprio il suo mondo fatto di oggettività, però, a risultare letale per il chimico, che, certo della prevedibilità delle combinazioni tra elementi chimici, morirà in un esperimento sbagliato, “proprio come gli idioti che muoion d'amore”.

*“Da chimico un giorno avevo il potere
di sposar gli elementi e di farli reagire,
ma gli uomini mai mi riuscì di capire
perché si combinassero attraverso l'amore.
Affidando ad un gioco la gioia e il dolore...
...È strano andarsene senza soffrire,
senza un voto di donna da dover ricordare.
Ma è forse diverso il vostro morire
voi che uscite all'amore che cedete all'aprile.
Cosa c'è di diverso nel vostro morire...
...Fui chimico e, no, non mi volli sposare.
Non sapevo con chi e chi avrei generato:
Son morto in un esperimento sbagliato
proprio come gli idioti che muoion d'amore.*

E qualcuno dirà che c'è un modo migliore.”

F. De Andrè, Un chimico

4.9.3 “Un ottico”

La storia narrata in questa canzone è quella di Dippold (nome del personaggio nella “Antologia di Spoon River”), *“l'ottico che vorrebbe trasformare la realtà in luce e nel quale hai visto (riferito a De Andrè n.d.a) una specie di spacciatore di hashish, una specie di Timothy Leary, di Aldous Huxley”* (F. Pivano, cit. in De Andrè, 1971). Questo personaggio si presenta esibendosi in una sorta di spot commerciale in cui cerca di attirare l'attenzione dei suoi potenziali clienti, i “mendicanti di vista”. Egli, a questo punto della sua vita, “vuole soltanto clienti speciali, che non sanno che farne di occhi normali”: da ottico è diventato “spacciatore di lenti”, con l'intento di aiutare gli occhi, che fino ad allora erano stati abituati a copiare, ad inventare “i mondi sui quali guardare”.

L’“ottico” utilizza la scienza con il fine di “aiutare” gli altri ad eludere la realtà, per vivere in un mondo di luce e di illusione, in una dimensione onirica, allucinogena, psichedelica, in cui è possibile vedere solo ciò che si ha voglia di vedere (Romana, 2009a). Con questa canzone si conclude il tema della scienza, intesa da De Andrè come *“un classico prodotto del progresso, che purtroppo è ancora nelle mani di quel potere che crea l'invidia”* (F. De Andrè, 1971), e che mette in luce il *“contrasto tra l'aspirazione del ricercatore e la repressione del sistema”* (F. Pivano, cit. in De Andrè, 1971).

La scienza, che dovrebbe, quindi, migliorare la qualità della vita delle persone, attraverso lo sviluppo di tecnologie avanguardiste, in realtà si pone al servizio di un sistema che rende la vita stessa densa di disagi sociali e problemi esistenziali che, secondo De Andrè (1971), proprio la scienza non è ancora riuscita a risolvere.

In questo senso troviamo in “Un medico”, canzone riferita al personaggio che ha cercato di curare i malati gratis, ma il sistema non glielo ha permesso, la messa a nudo del conflitto tra idea sociale e idea capitalistica della medicina e, quindi, la compromissione strutturale della medicina con la logica del profitto; in “Un chimico”, riguardante lo scienziato che per paura rinuncia all'amore e si rifugia nell'ordine razionale della scienza, morendone, viene riflessa l'alienazione, dalla

società, della scienza, incapace di valutare in termini umani ed etici il proprio operato che, assoggettato al potere, diventa un'istanza di controllo totale dal carattere disumanizzante; infine, in “Un ottico”, rappresentato come uno spacciatore di stupefacenti che vorrebbe trasformare la realtà in illusione, vi è la metafora di un sistema che, attraverso l'utilizzo di artifici scientifici e tecnologici, tenta di alienare gli individui dalla realtà, fornendo loro una visione del mondo distorta, al fine di controllare la mente e, quindi, la popolazione o parte di essa (Izzo, 2007).

*“Daltonici, presbiti, mendicanti di vista
il mercante di luce, il vostro oculista,
ora vuole soltanto clienti speciali
che non sanno che farne di occhi normali.
Non più ottico ma spacciatore di lenti
per improvvisare occhi contenti,
perché le pupille abituate a copiare
inventino i mondi sui quali guardare.
Seguite con me questi occhi sognare,
fuggire dall'orbita e non voler ritornare...
... “Vedo gli amici ancora sulla strada,
loro non hanno fretta,
rubano ancora al sonno l'allegria
all'alba un po' di notte:
e poi la luce, luce che trasforma
il mondo in un giocattolo.”
Faremo gli occhiali così!”*

F. De Andrè, Un ottico

4.10 LA FELICITÀ E LA FRAGILITÀ NEI VISSUTI AUTOBIOGRAFICI

4.10.1 “Il suonatore Jones”

L'album “Non al denaro non all'amore né al cielo” si conclude con una canzone che parla di un suonatore di flauto il quale fa della musica la sua vita. Jones è un personaggio diverso dagli altri presenti nel disco, dei quali rappresenta un'alternativa, in quanto “è uno che i problemi esistenziali se li risolve, e se li risolve perché, ancora, è un “disponibile”. È disponibile perché il suo clima non è quello del tentativo di arricchirsi, ma del tentativo di fare quello che gli piace: è uno che sceglie sempre il gioco, e per questo muore senza rimpianti” (F. De Andrè, 1971).

Il suonatore Jones ha ereditato delle terre che, però, non vuole coltivare, né tanto meno ingrandire, il suo unico interesse è quello di suonare, perché solo suonando sente di essere libero. Si ritrova, in questo personaggio, lo stesso De Andrè, “che suona perché gli altri, gli amici, hanno il piacere di ascoltarlo. Uno che non vuole né sa occuparsi di cose pratiche, che vive in un mondo suo, dal quale non esce quasi mai” (E. Rignon, cit. in Pistarini, 2010, p. 122).

Jones abita in campagna, immerso nella meravigliosa musicalità che si sprigiona dalla natura, assaporando quelle semplici cose, come mangiare, bere vino e suonare, senza fare della musica un mestiere, che gli permettono di vivere felice (Romana, 2009a). Jones, il suonatore, è dunque un personaggio che infonde speranza all'umanità, così come lo stesso De Andrè affermò presentando “Non al denaro non all'amore né al cielo”: “io credo sempre nell'uomo e nelle sue risorse. Infatti ci sarà un personaggio, Jones, il suonatore, (...) sarà lui ad indicare la vera via alla felicità” (F. De Andrè, cit. in Pistarini, 2010, p. 121). “Il suonatore Jones (...) vive dando la sua musica agli altri. Anch'io sognavo di passare la mia vita dando musica agli altri, così mi rispecchiai in quei versi. (...) Per Jones la musica non è un mestiere, è un'alternativa: ridurla a un mestiere sarebbe come seppellire la libertà. E in questo momento non so dirti se non finirò prima o poi per seguire il suo esempio” (F. De Andrè, cit. in Harari, 2007, p. 123).

“Libertà l'ho vista dormire
nei campi coltivati

*a cielo e denaro,
a cielo ed amore,
protetta da un filo spinato.
Libertà l'ho vista svegliarsi
ogni volta che ho suonato
per un fruscio di ragazze a un ballo,
per un compagno ubriaco.
E poi se la gente sa,
e la gente lo sa che sai suonare,
suonare ti tocca
per tutta la vita
e ti piace lasciarti ascoltare.
Finii con i campi alle ortiche
finii con un flauto spezzato
e un ridere rauco
e ricordi tanti
e nemmeno un rimpianto.”*

F. De Andrè, *Il suonatore Jones*

4.10.2 “Fabrizio De Andrè: l'amico fragile”

“Stavo ancora con la Puny, la mia prima moglie, e una sera che eravamo a Portobello di Gallura, dove avevamo una casa, fummo invitati in uno di questi ghetti per ricchi della costa nord. Come al solito, mi chiesero di prendere la chitarra e di cantare, ma io risposi: “perché, invece, non parliamo”, era il periodo che Paolo VI aveva tirato fuori la faccenda degli esorcismi, aveva detto che il diavolo esiste sul serio. Insomma a me questa cosa era rimasta nel gozzo e così ho detto: “perché non parliamo di quello che sta succedendo in Italia”. Macché, avevano deciso che dovessi suonare. Allora mi sono rotto le palle, ho preso una sbronza terrificante, ho insultato tutti e sono tornato a casa. Qui mi sono chiuso nella rimessa e in una notte, da ubriaco, ho scritto «Amico fragile»” (F. De Andrè, cit. in Romana, 2009a, p. 164).

“Amico fragile” è il primo pezzo, e forse l'unico, totalmente autobiografico scritto da De Andrè, in cui egli mette a nudo lo stato d'animo dell'artista/uomo De Andrè. La

canzone comincia esattamente dove termina il racconto di come essa è nata, ovvero dall'essere "evaporato in una nuvola rossa" con un riferimento all'alcol, che oltre ad aver aiutato De Andrè nella scrittura di molte canzoni, è stato anche la sua droga, della quale ha abusato per molti anni (vedi cap. 1); "in una delle molte feritoie della notte", rappresenta, invece, la rimessa dove Faber si era rifugiato per scrivere questa canzone.

"Amico fragile" è la storia di un uomo che, grazie ad una cena con medici, avvocati, gente di un certo livello culturale (vedi sopra), si rende conto di come certi valori che contraddistinguono alcune persone fragili, sognatrici, che danno ancora un peso alle emozioni, ai pensieri, alle parole non banali, vengano "umiliati" da altri valori portati avanti da persone che non hanno altro interesse se non per i beni materiali, che usano frasi di circostanza, come ad esempio il chiedere "come sta", non perché spinti da un reale interesse verso l'altro, ma perché le regole della cortesia lo impongono: valori e comportamenti che portano ad un misconoscimento dell'identità altrui, come lo stesso De Andrè fa notare quando afferma, riguardo questa canzone, di aver *"raccontato un artista che sa di essere utile agli altri, eppure fallisce il suo compito quando la gente non si rende più conto di aver bisogno degli artisti"* (F. De Andrè, cit. in Harari, 2007, p. 146).

In questo senso il cantautore ribadisce il suo punto di vista, quando fa riferimento alla valenza politica della canzone: *"prendiamo «Amico fragile», che rispecchia la mia situazione reale, in Sardegna: quando mi sono trovato con la chitarra in mano in mezzo a gente che pensava solo al divertimento, agli affari suoi, al denaro, allo sfruttamento. Allora ho messo in evidenza la differenza che c'è tra loro e una persona come me che scrive per sé e per gli altri. Anche questa è un'operazione politica"* (F. De Andrè, cit. in Pistarini, 2010, p. 178).

Nella canzone viene espresso il disagio che prova chiunque senta, dentro di sé, di non appartenere ad un certo mondo o ad un dato ambiente, in cui, per forza di cose, si ritrova catapultato, per di più in qualità di celebrità o di attrazione, e che si vede costretto a dover fare qualcosa che va contro la sua volontà, in questo caso suonare per il divertimento dei commensali: sembra evidente, qui, il parallelismo con Jones, il suonatore, anche se, in questo caso, il suonatore De Andrè non ha piacere nel "lasciarsi ascoltare". Scatta, così, un meccanismo di ribellione estrema: l'artista

canterà e suonerà, ma lo farà da solo, stravolgendo irrisoriamente quella realtà a cui non sente di appartenere. Inizia, quella che Venturi (2010) chiama “disarticolazione della realtà”, ovvero *“una forma particolare che può assumere un momento violento di ribellione derivante da un disagio profondo. Non è affatto improbabile che De Andrè, in un certo qual modo, gliela abbia voluta “far pagare” a modo suo, ai “ricchi del ghetto”. (...) Il suonatore Jones decide quindi di disarticolare la realtà, ma lo fa nell'unico modo che conosce: scrivendo, cantando e suonando”* (Venturi, 2010, p. 176). Proprio in questo modo, De Andrè, riesce a liberarsi dal “ghetto dei ricchi”, dai discorsi noiosi e dal teatrino dove lo volevano costringere, e ci riesce grazie alla gioia totale che gli procura il sentirsi tutt'uno con il suo strumento (“pensavo è bello che dove finiscono le mie dita, debba in qualche modo incominciare una chitarra”), riparato nel suo nascondiglio, nella sua “trincea”, dove sa di essere molto più libero e molto più curioso di loro, di quelle persone verso cui sente di non avere nulla da condividere (Venturi, 2010).

Per considerare l'importanza che “Amico fragile” rivestiva per De Andrè, bisogna riferirsi a quanto il cantautore genovese affermò nello spiegare come nascono le sue canzoni: *“un vecchio psichiatra che si chiamava Jung sosteneva che l'artista (...) solitamente viene aggredito da quello che poi sarà l'oggetto del suo pensiero da forze esteriori che gli succhiano la volontà, la capacità di stare lì con la penna in mano: gli succhiano il suo certissimo nel cercare gli aggettivi adatti, fino a quando viene fuori una cosa che con l'artista c'entra poco, e delle idee che sembra non gli appartengano”* (F. De Andrè, cit. in Harari, 2007). Nel caso di “Amico fragile”, invece, De Andrè sentiva di avere finalmente vinto “il mostro”, quella strana entità che lo aggrediva e lo succhiava fino a portarsi via una canzone, e per questo la considerava l'unica canzone che gli appartenesse pienamente: *“«Amico fragile» è un pezzo di vita mia”* (F. De Andrè, cit. in Casamassima, 2001, p. 91).

*“Evaporato in una nuvola rossa
in una delle molte feritoie della notte
con un bisogno d'attenzione e d'amore
troppo, "Se mi vuoi bene piangi"
per essere corrisposti,*

*valeva la pena divertirvi le serate estive
con un semplicissimo "Mi ricordo"...*

*...Fino a scoprire ad uno ad uno i vostri nascondigli
senza rimpiangere la mia credulità:
perché già dalla prima trincea
ero più curioso di voi,
ero molto più curioso di voi.*

*E poi sorpreso dai vostri "Come sta"
meravigliato da luoghi meno comuni e più feroci,
tipo "Come ti senti amico, amico fragile,
se vuoi potrò occuparmi un'ora al mese di te"
"Lo sa che io ho perduto due figli"
"Signora lei è una donna piuttosto distratta."*

E ancora ucciso dalla vostra cortesia...

*...Pensavo è bello che dove finiscono le mie dita
debba in qualche modo incominciare una chitarra...*

*...Potevo stuzzicare i pantaloni della sconosciuta
fino a vederle spalancarsi la bocca.
Potevo chiedere ad uno qualunque dei miei figli
di parlare ancora male e ad alta voce di me.
Potevo barattare la mia chitarra e il suo elmo
con una scatola di legno che dicesse perderemo.
Potevo chiedere come si chiama il vostro cane
Il mio è un po' di tempo che si chiama Libero.
Potevo assumere un cannibale al giorno
per farmi insegnare la mia distanza dalle stelle.
Potevo attraversare litri e litri di corallo
per raggiungere un posto che si chiamasse arrivederci/anarchia.
E mai che mi sia venuto in mente,
di essere più ubriaco di voi
di essere molto più ubriaco di voi."*

F. De Andrè, Amico fragile

4.11 IL DISAGIO PICCOLO BORGHESE

4.11.1 “Teresa”

Teresa è la protagonista della canzone “Rimini”, tratta dall'omonimo album che, come detto nel capitolo 2, cerca di ritrarre gli usi e i costumi della piccola borghesia italiana (Viva, 2000). Teresa è una ragazza semplice, figlia di un droghiere, che vive male la sua quotidianità e quindi cerca, attraverso il fantasticare, di sfuggire alla sua realtà abbastanza squallida. Teresa racconta una storia un po' strampalata, cercando di far credere alla gente che il suo “fidanzato” sia stato ucciso dalla santa inquisizione, o forse a Cuba durante la rivoluzione, o magari al porto di New York durante la caccia alle streghe e, sebbene nessuno le creda, lei continua a fantasticare. Nel suo svagato delirio piccolo borghese trova anche posto il “sogno americano” evocato dal fantasma di Colombo che, ormai invecchiato, ammalato e ammanettato, si lamenta per la fine orribile che è toccata alla sua scoperta, l'America, che regalata ad “un triste re cattolico”, è stata “macellata con una croce di legno”, riferendosi all'evangelizzazione forzata del Centroamerica. Il “sogno americano” stava a rappresentare un mito della gioventù piccolo borghese, e non solo, che rischiava di portare l'Italia verso una dolorosa omologazione sociale (Romana, 2009a). Sul finale della canzone, Teresa immagina di stare seduta all'Harry's Bar, illudendosi di essere quella che non è, e confessando, finalmente, il perché del suo disagio: *“ebbene questa ragazza è costretta a fare una cosa che non avrebbe mai fatto in vita sua, cioè abortire il figlio del bagnino, perché imprigionata da certe regole stronze che sono la regola della piccola borghesia. (...) Ma il dramma è che dopo aver abortito se lo prende in braccio e se lo guarda con dolcezza”* (F. De Andrè, cit. in Pistarini, 2010, p. 182). Teresa, quindi, coinvolta nei pettegolezzi della gente e sotto la pressione di regole borghesi che le impediscono di avere un figlio da un bagnino, abortisce, per poi pentirsene. Teresa conclude la sua drammatica confessione pregando la gente, quella piccola borghesia che parla, di non continuare ad inferire su di lei.

*“Teresa ha gli occhi secchi
guarda verso il mare
per lei figlia di pirati*

*penso che sia normale
Teresa parla poco
ha labbra screpolate
mi indica un amore perso
a Rimini d'estate.
Lei dice bruciato in piazza
dalla santa inquisizione
forse perduto a Cuba
nella rivoluzione
o nel porto di New York
nella caccia alle streghe
oppure in nessun posto
ma nessuno le crede...
...Ora Teresa è all'Harry's Bar
guarda verso il mare
per lei figlia di droghieri
penso che sia normale...
...“E un errore ho commesso - dice -
un errore di saggezza
abortire il figlio del bagnino
e poi guardarlo con dolcezza
ma voi che siete a Rimini
tra i gelati e le bandiere
non fate più scommesse
sulla figlia del droghiere”.*”

F. De Andrè, Rimini

4.12 L'ISOLAMENTO DI DUE POPOLI “VICINI”: I SARDI E GLI INDIANI D'AMERICA

4.12.1 “Il servo pastore”

Il personaggio che De Andrè presenta in “Canto del servo pastore”, canzone contenuta nell'album “Fabrizio De Andrè: Indiano”, è un pastore sardo che vive in solitudine, considerato ultimo nella gerarchia delle persone, e che canta la sua condizione senza piangersi addosso. Eppure nella voce di questo servo pastore possono essere sentite la solitudine e le paure ataviche di un popolo, assieme al suo lacerato bisogno di identità (Romana, 2009a). *“Sta via giorni e giorni con il suo ombrello a tracolla, senza nessun essere umano con cui parlare o condividere un solo momento della giornata. Erano persone che non avevano prospettive e, se avevano sogni, sapevano che sarebbero rimasti tali”* (M. Bubola, cit. in Pistarini, 2010, p. 212).

Questo pastore, che vive la sua vita in completa solitudine, smarrito nell'esclusiva e infinita complicità della natura (Romana, 2009b), è una figura invisibile al mondo e priva di una sua identità: non conosce il suo nome perché nessuno lo ha mai chiamato e i suoi genitori sono un ricordo lontano, irraggiungibile, sostituito ormai dalla natura. Nelle notti in cui è lontano da casa, il sentimento di tristezza legato alla sua solitudine aumenta, eppure quest'uomo dovrà evitare di pensare al suo dolore, cercando di nasconderselo e di riposare. La sua malinconia è legata al pensiero di quello che non potrà mai conoscere, come l'amore di una sposa o la sua compagnia nel tepore di una casa. Il servo pastore è, quindi, tristemente consapevole che non vi sarà un “risveglio” da questo tipo di vita, e le uniche tracce che resteranno della sua esistenza saranno i segni lasciati da lui sui sentieri percorsi, come le incisioni sugli alberi fatte con il coltello. De Andrè racconta il malessere esistenziale di un uomo che vive senza possedere nulla e che *“guarda la vita e la sua bellezza sapendo di esserne escluso”* (M. Bubola, cit. in Pistarini, 2010, p. 212).

*“Dove cammina il mio destino c'è un filo di paura
qual'è la direzione nessuno me lo imparò,
qual'è il mio vero nome ancora non lo so...”*

*...Prendi la tua tristezza in mano e soffiata nel fiume,
vesti di foglie il tuo dolore e coprilo di piume.
Sopra ogni cisto da qui al mare c'è un po' dei miei capelli,
sopra ogni sughera il disegno di tutti i miei coltelli.
L'amore delle case, l'amore bianco vestito
io non l'ho mai saputo e non l'ho mai tradito.
Mio padre un falco mia madre un pagliaio
stanno sulla collina,
i loro occhi senza fondo seguono la mia luna
notte notte notte sola sola come il mio fuoco
piega la testa sul mio cuore e spegnilo poco a poco.”*

F. De Andrè, Canto del servo pastore

4.12.2 “Gli indiani trucidati”

Il brano “Fiume Sand Creek” racconta di un episodio realmente accaduto nel 1864 in America, dove un colonnello americano, John M. Chivington, guidò il massacro di un accampamento di indiani Cheyenne (Monferdini, 2010). Questo episodio ha rappresentato un vero archetipo di pulizia etnica condotto scientemente dal colonnello Chivington, il quale fece uccidere e mutilare non bellicosi guerrieri, ma quasi esclusivamente donne e bambini indiani inermi. “*Si chiamava Chivington, e il governo americano lo premiò, facendolo senatore. In effetti fece le cose molto scrupolosamente: della tribù pellerossa restò vivo soltanto un bambino*” (F. De Andrè, cit. in Romana, 2009b). Ed è proprio a questo piccolo superstite che tocca narrare la strage della sua gente nella canzone di De Andrè (Romana, 2009a). La situazione è talmente traumatica per questo bambino, che egli preferisce pensare che sia tutto un sogno e chiede conferma di ciò al nonno, che, comprendendo la situazione, risponde affermativamente. Eppure questo “sogno” è talmente tanto drammatico e violento che il bambino “sanguina dal naso”: i soldati stanno in mezzo al campo e sparano all'impazzata, torturano e scotennano gli indiani, che nel giro di poco tempo sono tutti morti. Quando tutto è finito, il piccolo Cheyenne è salvo, ma intorno a lui non vede altro che desolazione e i corpi della sua gente lacerati; non sa cosa fare, non c'è nulla da fare: il suo villaggio, il suo mondo, sono distrutti. La

drammaticità di questa canzone pone in rilievo: da una parte il concetto di morte psicologica che si trova ad esperire, come si è visto, il bambino sopravvissuto, il quale è stato privato oltre che della propria innocenza infantile, anche di tutto il suo “mondo”; dall'altra parte, il processo di “disumanizzazione” del diverso, evidente in questo caso nelle parole che Chivington utilizza per giustificare la barbarie che sta per commettere, reputando “*giusto e onorevole uccidere gli indiani con qualsiasi mezzo Dio ci abbia messo a disposizione*” (J. Chivington, cit. in Monferdini, 2010, p. 218) e ingiungendo di massacrare indistintamente tutti scotennandoli, perché “*da pidocchio nasce pidocchio*” (ibidem).

*“Chiusi gli occhi per tre volte mi ritrovai ancora lì
chiesi a mio nonno è solo un sogno mio nonno disse sì...
...Sognai talmente forte che mi uscì il sangue dal naso
il lampo in un orecchio nell'altro il paradiso...
...Quando il sole alzò la testa tra le spalle della notte
c'erano solo cani e fumo e tende capovolte...
...Si son presi il nostro cuore sotto una coperta scura
sotto una luna morta piccola dormivamo senza paura
fu un generale di vent'anni occhi turchini e giacca uguale
fu un generale di vent'anni figlio d'un temporale.
Ora i bambini dormono sul fondo del Sand Creek.”*

F. De Andrè, Fiume Sand Creek

4.12.3 “Franziska”

“*I miei guardiani* (riferito ai rapitori che sequestrarono Fabrizio De Andrè e Dori Ghezzi nel 1979, n.d.a.) *mi parlavano dei vari Mesina* (Graziano Mesina, uno dei più famosi banditi sardi del dopoguerra, n.d.a.) *come degli eroi, l'equivalente di Billy the Kid. È dai loro racconti che ho appreso la storia di Franziska*” (F. De Andrè, cit. in Pistarini, 2010, p. 224). “Franziska”, canzone presente in “Fabrizio De Andrè: Indiano”, narra la vicenda della donna di un “marinaio di foresta”, un latitante, alla quale è vietato l'amore, che non può averlo né dal suo compagno fuggitivo, né da chiunque altro (Romana, 2009a). Franziska è quindi una donna che possiede tutti gli

svantaggi della solitudine, e tutti gli svantaggi di un legame. I due protagonisti della canzone, Franziska e il suo uomo, entrambi calati nella dura realtà della Sardegna, vivono, un po' come il servo pastore, anche se in un contesto diverso, una parte importante della loro vita solo con gli occhi. Viene riproposto, anche in questo caso, il tema della solitudine; i comportamenti della donna, infatti, sono molto limitati a causa della gelosia del suo compagno che non le permette di avvicinarsi, né di parlare con nessun altro uomo, per di più, questa assenza di relazioni, non è mitigata dalla presenza del fidanzato che, costretto alla macchia, vive una vita nascosta che, se non gli permette di ballare con Franziska, a malapena gli dà la possibilità di guardarla. Franziska è però stanca di questa situazione, soprattutto dopo aver visto anche la sua ultima sorella sposarsi, quindi, in questa condizione di solitudine ritorna la domanda, valida anche per il servo pastore, se mai potrà finire questa condizione che la tiene bloccata in un'esistenza desolata (Romana, 2009b).

*“Hanno detto che Franziska è stanca di pregare
tutta notte alla finestra aspetta il tuo segnale
quanto è piccolo il suo cuore e grande la montagna
quanto tagli il suo dolore più di un coltello, coltello di Spagna.
Tu bandito senza luna senza stelle e senza fortuna
questa notte dormirai col suo rosario stretto intorno al tuo fucile.
Hanno detto che Franziska è stanca di ballare
con un uomo che non ride e non la può baciare
tutta notte sulla quercia l'hai seguita in mezzo ai rami
dietro il palco sull'orchestra i tuoi occhi come due cani.
Marinaio di foresta senza sonno e senza canzoni
senza una conchiglia da portare o una rete d'illusioni...
...Hanno detto che Franziska non riesce più a cantare
anche l'ultima sorella tra un po' vedrà sposare
l'altro giorno un altro uomo le ha sorriso per la strada
era certo un forestiero che non sapeva quel che costava.”*

F. De Andrè, Franziska

4.13 “L'ANTISTATO” COME CURA DEL MALESSERE SOCIALE

4.13.1 “Don Raffaè”

La canzone “Don Raffaè” fa parte dell'album “Le nuvole”, disco che contrappone da un lato il potere, e dall'altro il popolo lontano dai giochi di potere. In “Don Raffaè”, appunto, troviamo due personaggi principali, un potente e una vittima: il primo è proprio colui che dà il titolo alla canzone, ossia Don Raffaè, un boss della camorra detenuto nel carcere di Poggio Reale che dalla cella continua a dare ordini, mentre il secondo è Pasquale Cafiero, che lavora come secondino nello stesso carcere e da Don Raffaè si fa spiegare cosa deve pensare.

Con questo brano De Andrè tornò a parlare degli “ultimi”, in questo caso rappresentati da un uomo del sud Italia che per lavoro fa il “brigadiero”, ma che non riuscendo a risolvere i problemi economici suoi e dei suoi familiari, in quanto lo Stato non li aiuta, chiede favori a Don Raffaè, che nella canzone personifica la criminalità organizzata, con la speranza di ricevere vantaggi di certo maggiori di quelli che gli può offrire lo Stato, il quale: “prima pagina venti notizie, ventun ingiustizie e lo Stato che fa? Si costerna, s'indigna, s'impegna, poi getta la spugna con gran dignità” (Casamassima, 2001). La canzone mette in evidenza come la malavita riesca a sostituire lo Stato quando questo è assente. Nel caso particolare di “Don Raffaè” il concetto è *“quello che vuole la camorra e la mafia come le uniche organizzazioni in grado di dare lavoro al Sud: associazioni a delinquere che surrogano i doveri elementari dello Stato, sostituendosi ad esso proprio a causa della sua latitanza”* (Casamassima, 2001, p. 125).

Dalla storia del brano, raccontata in prima persona dal secondino, si evince con chiarezza che chi sta “meglio”, anche se in modo relativo, è il carcerato, Don Raffaè, che, non solo viene trattato con tutti i rispetti da chi deve controllarlo, ma è anche l'unica fonte di speranza per la soluzione dei problemi che Pasquale Cafiero si trova ad affrontare. Il “brigadiero” si trova, suo malgrado, a dover implorare lo sguardo benevolo del potente, con un crescendo di complimenti e riverenze che fanno ben capire a chi si rivolga per chiedere aiuto. *“Le bande camorristiche mafiose, chiamiamole ormai istituzioni antistatali, nascono là dove lo Stato lascia dei buchi. Si preoccupano quindi di dare lavoro, lavoro sporco e fottuto a chi non ne ha.*

Arrivano a gestire così un potere e hanno la possibilità di fare dei favori, anche se quello che chiedeva il brigadiere in «Don Raffaè» è un piacere ridicolo: farsi prestare il cappotto è una burla, che però fa capire le carenze dello Stato e i motivi per cui questi buchi vengono riempiti» (F. De Andrè, cit. in Harari, 2007, p. 219).

De Andrè, inoltre, per attualizzare il problema si domanda retoricamente: *“quanti Pasquale Cafiero conosciamo in Italia?”*, rispondendosi *“centinaia di migliaia e non solo. Cambiare la cultura è difficile. L'Italia si sta immafiosendo”* (F. De Andrè, cit. in Pistarini, 2010, p. 258). Ci si ritrova, dunque, come afferma Casamassima (2001, p. 130) *“nella società che ha come unico comandamento quello che recita: “tu dai una cosa a me e io ne do una a te”. E allora, dov'è la solidarietà? Dov'è la differenza con Pasquale Cafiero? Solo nominalistica? Una camorra al posto dello Stato o viceversa? Dov'è finita la società che invece pareva correre verso il dare indipendentemente dal ricevere da chi non era in grado di “saldare il conto”?”*.

*“Io mi chiamo Pasquale Cafiero
e son brigadiere del carcere oinè
io mi chiamo Cafiero Pasquale
sto a Poggio Reale dal '53...
...Ma alla fine m'assetto papale
mi sbottono e mi leggo 'o giornale
mi consiglio con don Raffaè
mi spiega che penso e bevimm'ò caffè...
...Prima pagina venti notizie
ventuno ingiustizie e lo Stato che fa
si costerna, s'indigna, s'impegna
poi getta la spugna con gran dignità
mi scervello e mi asciugo la fronte
per fortuna c'è chi mi risponde
a quell'uomo sceltissimo immenso
io chiedo consenso a don Raffaè...
...Voi vi basta una mossa una voce
c'ha 'sto Cristo ci levano 'a croce...*

*...Voi tenete un cappotto cammello
che al maxi processo eravate 'o chiù bello
un vestito gessato marrone
così ci è sembrato alla televisione
pe' 'ste nozze vi prego Eccellenza
mi prestasse pe' fare presenza
io già tengo le scarpe e 'o gillè
gradite 'o Campari o volite 'o cafè...
...Don Raffaè voi politicamente
io ve lo giuro sarebbe 'no santo
ma 'ca dinto voi state a pagà
e fora chiss'atre se stanno a spassà.
A proposito tengo 'no frate
che da quindici anni sta disoccupato
chill'ha fatto quaranta concorsi
novanta domande e duecento ricorsi.
Voi che date conforto e lavoro
Eminenza vi bacio v'imploro
chillo duorme co' mamma e co' me
che crema d'Arabia ch'è chisto cafè."*

F. De Andrè, Don Raffaè

4.14 LA SOLITUDINE E LE “ANIME SALVE”

4.14.1 “L'uomo che non voleva uscire di casa”

La canzone “Mégu mégun”, presente nell'album “Le nuvole”, è la prima della parte del disco dedicata ai “figli del popolo”. Il personaggio protagonista della canzone è un pessimo paziente che si lamenta con il suo medico, che in genovese è chiamato, per l'appunto, mégu. Il malessere che affligge quest'uomo è la solitudine: egli, infatti, vive chiuso in casa da anni, senza nessun contatto con il mondo esterno, né di natura fisica, né umana. La sua sofferenza è tale che prende la decisione di andare da uno

psicologo il quale, dopo averlo ascoltato, si rende conto che il caso è facilmente risolvibile, in quanto, il suo star male, è causato dal non avere rapporti con il mondo. Lo psicologo gli consiglia quindi, di uscire, conoscere gente, visitare luoghi, perché così facendo risolverebbe il suo malessere. L'uomo, segue il consiglio, ma dopo un po' di tempo che frequenta il mondo esterno si accorge di stare peggio di prima, in quanto viene assalito da mille preoccupazioni riguardanti la “vita fuori” dove: si suda, si incontra gente che chiede “chi sei”, ci si ammala, si sentono strani odori, e soprattutto si rischia di innamorarsi di una donna che poi verrà a casa a “spostarti i mobili”; insomma, il malato “*decide di ritornarsene alla vita isolata. Almeno chiuso tra le pareti di casa può fare due cose: Dormire e Sognare...*” (F. De Andrè, cit. in Pistarini, 2010, p. 267).

Si trova in questa canzone, che da un lato può raffigurare un “autoritratto” dello stesso Fabrizio De Andrè, di un Oblomov moderno inchiodato alla propria ignavia, una constatazione di come attualmente, a livello sociale, “*la situazione sia peggiorata: mi sembra che il circolo vizioso “produci, consuma, crepa”, lungi dall'essere disinnescato, si sia rimesso in moto e macini vite in modo assolutamente micidiale*” (M. Serra, cit. in Romana, 2009b, p. 201).

*“E mi e mi e mi
anà anà
e a l'aia sciurti...
...Uh mégu mégu mégu mé mégun
Uh chin-a chin-a zù da ou caregùn...
...Uh che belin de 'n nolu che ti me faièsci fa
Uh ch'a sùn de piggià de l'aia se va a l'uspià.
E mi e mi e mi
nu anà nu anà
stà chi stà chi stà chi
durmì durmì
E mi e mi e mi
nu anà nu anà
stà chi stà chi stà chi*

asùnàme.”
(E io e io e io
andare andare
e uscire all'aria...
...Uh medico medico medico mio medicone
Uh vieni vieni giù dal seggiolone...
...Uh che cazzo di contratto mi faresti fare
Uh che a forza di prendere aria si va all'ospedale.
E io e io e io
non andare non andare
stare qui stare qui stare qui
dormire dormire
e io e io e io
non andare non andare
stare qui stare qui stare qui
sognare)
F. De Andrè, Mégu mégun

4.14.2 “Prinçesa”

“*Prinçesa*” è la canzone che apre l'album “Anime salve”, disco che come già si è detto (vedi cap. 2), parla di differenti forme di solitudine in cui vivono diversi tipi di minoranze. La persona protagonista di questa canzone, tra l'altro realmente esistita, si chiamava Fernandiño, ed era un travestito Brasiliano che è stato costretto a trasferirsi in Europa perché nel suo Paese di origine, come travestito, rischiava la vita. De Andrè ha tratto spunto per questa canzone da un romanzo scritto a quattro mani, in carcere, dalla stessa Prinçesa e da Maurizio Jannelli, un ex brigatista condannato a due ergastoli. Secondo De Andrè “*il primo marchio che la società imprime consiste nell'impartire un sesso unico e definito all'individuo senza tener conto “del chiaroscuro dove si nasce”*” (F. De Andrè, cit. in Harari, 2007, p. 244). Fernandiño, dal canto suo, sentiva di essere una femmina già dall'età di sei anni e, fin da piccolo cercava, davanti allo specchio, di immaginare tra le sue gambe una vagina, e utilizzava due mezze noci di cocco per fingere di possedere il seno. Una volta adulta,

Prinçesa, cominciò a prostituirsi per riuscire a coronare il suo sogno, ovvero diventare una vera donna attraverso gli interventi chirurgici, dopo che, da adolescente, i mezzi chimici che aveva usato allo stesso scopo non erano riusciti a realizzare totalmente il suo desiderio di vedersi donna. Fernanda (altro nome con il quale Fernandiño si faceva chiamare), lavorò in seguito con la casa editrice che l'aveva pubblicata fino al 1999, quando, si suicidò, senza essere riuscita ad esaudire il suo desiderio di avere un corpo totalmente femminile.

Anche in questa canzone De Andrè cerca di riscattare la vita della protagonista, addolcendola con un lieto fine; nel brano, infatti, la storia di Prinçesa si conclude con un'ulteriore “trasformazione” della sua vita: da prostituta, Fernanda, diventa l'amante ufficiale di un avvocato (Romana, 2009b).

Nel parlare degli *“individui che nascono con caratteristiche esteriori appartenenti a un sesso che non corrisponde alla loro identità più profonda”* (F. De Andrè cit. in Harari, 2007, p. 244), De Andrè affronta il tema della diversità sessuale, sostenendo che *“nella cosiddetta diversità si cerca un riscatto, un modo per “correggere la fortuna” di fronte alla barriera delle classificazioni sessuali. E l'emarginazione può essere il prezzo che si paga per assomigliare al proprio desiderio: un controcanto dissonante, un carnevale che mostra l'aleatorietà delle maschere e dei ruoli”* (F. De Andrè, cit. in Romana, 2009b, p. 217; cit. in Harari, 2007, p. 244).

*“Che Fernandiño è come una figlia
mi porta a letto caffè e tapioca
e a ricordargli che è nato maschio
sarà l'istinto sarà la vita.”
E io davanti allo specchio grande
mi paro gli occhi con le dita a immaginarmi
tra le gambe una minuscola fica...
Nella cucina della pensione
mescolo i sogni con gli ormoni
ad albeggiare sarà magia
saranno seni miracolosi
perché Fernanda è proprio una figlia*

*come una figlia vuol far l'amore
ma Fernandiño resiste e vomita
e si contorce dal dolore
e allora il bisturi per seni e fianchi
in una vertigine di anestesia
finché il mio corpo mi rassomigli...
...Che Fernandiño mi è morto in grembo
Fernanda è una bambola di seta
sono le braci di un'unica stella
che squilla di luce di nome Prinçesa.
A un avvocato di Milano
ora Prinçesa regala il cuore
e un passeggiare recidivo
nella penombra di un balcone.”*

F. De Andrè, Prinçesa

4.14.3 “Il popolo Rom”

“Se il concetto estremo dell'album (Anime salve, n.d.a.) è quello della diversità che rende liberi, esso non poteva trovare epitome più perfetta dei rom, protagonisti di «Khorakhané (a forza di essere vento)»” (C. Romana, 2009b, p. 214). In un'intervista rilasciata a Gad Lerner, lo storico Marco Ravelli (cit. in Romana 2009b, p. 214) sostenne che “lo zingaro fa paura perché è il più radicale dei diversi, è il più straniero degli stranieri: non viene da nessun luogo, non è rintracciabile in una società dove l'anagrafe dà ad ogni cittadino un numero civico che lo rende reperibile. Fa paura, ancora, perché è sconosciuto: della sua cultura i più non sanno nulla. Così li si accusa di rubare i bambini, come si accusavano i comunisti di mangiarli e gli ebrei di usarli per i loro sacrifici”.

Khorakhané è una tribù rom di provenienza Serbo-Montenegrina, ma nella canzone viene simboleggiato tutto il popolo nomade, del quale De Andrè si interessò molto, informandosi quel tanto che serve per comprendere il loro modo di vivere, il loro senso della vita e della libertà, e rimanerne affascinato (Romana, 2009b). Secondo il cantautore genovese, infatti, i nomadi sono un popolo che potrebbe scrivere un

capitolo importante nella storia dell'uomo, in quanto vivono sul nostro pianeta da migliaia di anni senza mai aver posseduto una Nazione, una proprietà o un esercito, quindi senza aver mai scatenato guerre, custodendo solamente una tradizione che rappresenta la più vera e più semplice cultura dell'uomo, che è quella che più si avvicina alle leggi della Natura: *“gli zingari vanno verso l'abolizione del denaro, adottano lo scambio come nelle società primitive. L'uomo spogliatosi delle pulsioni economiche, tornerà verso un mondo inevitabilmente più arcaico, ma andrà incontro a una sicura guarigione. Poi ripartirà di nuovo. Perché la vita non è poi così difficile da vivere, basterebbe non complicarla e riconnettersi con noi stessi. Non è fantasia, non è esoterismo: è saggezza”* (F. De Andrè, cit. in Harari, 2007, p. 243).

La canzone è ricca di riferimenti storici e culturali e già dalle prime parole mette in evidenza il conflitto interno al popolo rom, tra lo stabilirsi in un posto, e quindi trovare un lavoro e una casa, e la spinta a muoversi. Il viaggiare senza una meta definita, *“per la stessa ragione del viaggio, viaggiare”*, è, però, una delle caratteristiche *“genetiche”* degli zingari, anche se attualmente, contrariamente a quanto si crede, la maggioranza dei rom è ormai stanziale. Nonostante la capacità dei nomadi di *“saper leggere il libro del mondo”*, quindi di saper cogliere il senso delle diverse culture che incontrano, e di non aver mai dichiarato guerra a nessuno, gli zingari sono stati vittime di violente persecuzioni, tra cui quella ad opera dei nazisti che vide massacrare, oltre ai sei milioni di ebrei, anche cinquecentomila zingari.

Le differenze tra la *“cultura occidentale”* e quella rom, quindi tra la cultura di una maggioranza e quella di una minoranza, permettono di creare, al servizio della legge dei più, gli strumenti della persecuzione, le armi della costrizione, le risorse di una legalità codificata, contro chi pratica *“la forza di essere vento”* (Romana, 2009b). Perciò, nella loro illimitata vanità, gli uomini pretendono di poter giudicare i propri simili, calunniandoli, rendendoli bersaglio di un atto di accusa che ha la stessa età della loro storia, senza riconoscere che per farlo, bisognerebbe sapere di *“raccolgere in bocca il punto di vista di Dio”* (Romana, 2009b). In questo senso, De Andrè, tornando a schierarsi contro i *“benpensanti”*, che reputa incattiviti perché gli hanno toccato la tasca, afferma: *“certo, è vero che gli zingari rubano. Neanche loro possono sottrarsi all'impulso del saccheggio che è nel DNA della razza umana. Però non mi è mai capitato di leggere o di sentire di uno zingaro che abbia rubato tramite*

banca” (F. De Andrè, cit. in Harari, 2007, p. 246). E poi, con un occhio di riguardo verso le minoranze, e analizzando un mondo che tende sempre più verso l'omologazione, asserisce: *“Andiamo verso un mondo di pochi ricchi disperatamente sempre più ricchi, mentre il resto dell'umanità, quei miliardi di uomini che continuiamo a chiamare curiosamente “le minoranze”, si muovono in modo molto diverso da quello che consideriamo normale”* (F. De Andrè, cit. in Pistarini, 2010, p. 282).

*“Il cuore rallenta la testa cammina
in quel pozzo di piscio e cemento
a quel campo strappato dal vento
a forza di essere vento...
...Per un solo dolcissimo umore del sangue
per la stessa ragione del viaggio viaggiare...
...Saper leggere il libro del mondo
con parole cangianti e nessuna scrittura...
i figli cadevano dal calendario
Jugoslavia, Polonia, Ungheria
i soldati prendevano tutti
e tutti buttavano via...
...Ora alzatevi spose bambine
che è venuto il tempo di andare
con le vene celesti dei polsi
anche oggi si va a caritare,
e se questo vuol dire rubare
questo filo di pane tra miseria e sfortuna...
...lo può dire soltanto chi sa di raccogliere in bocca
il punto di vista di Dio.”*

F. De Andrè, Khorakhané (a forza di essere vento)

4.14.4 “Dolcenera e la moglie di Anselmo”

“Dolcenera” rappresenta il nome dato da De Andrè all'acqua che ha devastato Genova durante l'alluvione del '70: “dolce”, perché era acqua di fiume, e “nera” perché era sporca. La canzone può avere tre distinti livelli di lettura: uno, appunto, è quello dell'alluvione, il secondo riguarda una storia d'amore contornata dalla follia, e il terzo è riferito al rapporto tra un “tiranno” e la sua brama di potere. Ed è proprio nel contesto dell'alluvione che De Andrè ci presenta i due innamorati, protagonisti della canzone: uno è la “moglie di Anselmo”, un'adultera; l'altro è un uomo di cui non si sa molto, ma che rappresenta il vero protagonista della solitudine narrata nel brano: *“questo era un altro tipo curioso e speciale di solitudine, ed è la solitudine dell'innamorato. Soprattutto l'innamorato non corrisposto”* (F. De Andrè, cit. in Pistarini, 2010, p. 293).

La storia racconta di quest'uomo che sta aspettando di incontrare per la prima volta la donna di cui è innamorato, anche lei desiderosa di questo incontro clandestino, che, però, intrappolata in un tram a causa dell'alluvione, non arriverà mai. L'uomo, così, si chiude in un sogno paranoico in cui, riuscendo a rimuovere l'assenza di lei, è convinto di “farci l'amore”. Secondo De Andrè, questo tipo di sogno in cui spesso cade vittima l'innamorato che è spinto a rimuovere qualsiasi ostacolo si frapponga tra se stesso e l'oggetto del desiderio, somiglia a quello del tiranno che cerca di eliminare qualsiasi ostacolo gli impedisca di raggiungere “l'esercizio del potere assoluto”. Per quanto riguarda il vissuto del protagonista della canzone, che si tratti dell'innamorato, o peggio, del tiranno, De Andrè sostiene che *“può anche esistere uno stato di isolamento, di autoemarginazione involontariamente vissuti o volontariamente desiderati: (...) in ognuno dei due casi l'innamorato e il tiranno (quando Dolcenera voglia essere intesa come metafora del potere) escludono ogni cosa che non si accordi alla loro passione, vivono in un sogno paranoico che elimina l'“altro”, lo fanno apparire o scomparire secondo i misteriosi percorsi della propria follia, chiunque o qualunque cosa sia. (...) Quando l'“altro” è considerato come possibile ostacolo al conseguimento del proprio fine, viene rimosso”* (F. De Andrè, cit. in Fasoli, 2003, p. 75). In questo senso, l'autoemarginazione, la solitudine che vive il protagonista di “Dolcenera” è, in apparenza, la più difficile da sostenere come sinonimo di libertà, eppure è opinione di De Andrè che *“l'apice della libertà*

stessa sia raggiungibile proprio attraverso la follia e ciò al di là di ogni valutazione di natura etica” (F. De Andrè, cit. in Romana, 2009b, p. 212).

Sono quindi rintracciabili nella canzone, degli elementi simbolici per la comprensione di uno stato di emarginazione: una situazione, creata in questo caso dall'irrompere di un'entità violenta, irrazionale e devastante (nella canzone simboleggiata dall'alluvione); un personaggio, allegoricamente rappresentato come qualcosa di filtrante con una consistenza di figura dell'acqua (Dolcenera appunto); la relazione di questo personaggio con la società, in cui domina la cecità del potere che non riconosce l'altro.

*“Nera che porta via, che porta via la via
nera che non si vedeva da una vita intera così Dolcenera nera
nera che picchia forte che butta giù le porte...
...Nera di malasorte che ammazza e passa oltre
nera come la sfortuna che si fa la tana dove non c'è luna luna...
...Ma la moglie di Anselmo non lo deve sapere
ché è venuta per me è arrivata da un'ora
e l'amore ha l'amore come solo argomento
e il tumulto del cielo ha sbagliato momento...
...Ma la moglie di Anselmo sta sognando del mare
quando ingorga gli anfratti si ritira e risale
e il lenzuolo si gonfia sul cavo dell'onda
e la lotta si fa scivolosa e profonda...
...Come fa questo amore che dall'ansia di perdersi
ha avuto in un giorno la certezza di aversi.
Acqua che ha fatto sera che adesso si ritira
bassa sfilata tra la gente come un innocente che non c'entra niente
fredda come un dolore Dolcenera senza cuore...
...E la moglie di Anselmo sente l'acqua che scende
dai vestiti incollati da ogni gelo di pelle
nel suo tram scollegato da ogni distanza
nel bel mezzo del tempo che adesso le avanza*

*così fu quell'amore dal mancato finale
così splendido e vero da potervi ingannare.”*

F. De Andrè, Dolcenera

4.14.5 “Il ragazzo di Nina”

Il brano “Ho visto Nina volare” racconta la solitudine di un adolescente, il ragazzo di Nina, che è dettata dal contrasto con l'autorità, rappresentata dal padre, che si frappone tra lui e il suo desiderio di diventare adulto, tra lui e l'amore per Nina. De Andrè spiega che il desiderio di crescere *“si risolve in un primo momento nella determinazione dell'adolescente a fuggire per recuperare da solo il proprio diritto a diventare adulto, in seguito si sublima nella solitudine che lo mette in contatto con l'Assoluto nel contemplare il mistero della creazione. (...) In questo caso la situazione di isolamento, di estraniamento dall'“altro” produce una crescita, una maturazione spirituale che trasforma l'apparente disagio dell'abbandono in una libera e statica contemplazione”* (F. De Andrè, cit. in Pistarini, 2010, p. 300).

Nell'apertura della canzone De Andrè sprona il ragazzo affinché cerchi di realizzare se stesso e il suo desiderio prima che sia troppo tardi, prima di diventare vecchio: *“prendi il mondo senza assumerlo, restituiscilo secondo il tuo discernimento”* (F. De Andrè, cit. in Harari, 2007, p. 246); in questa direzione il consiglio è anche quello di scegliere in tempo, di distinguere il dolce da quello che non lo è (“mastica e sputa da un parte il miele, mastica e sputa dall'altra la cera”), e di prendere il buono e scartare il cattivo. Eppure distinguere implica il saper scegliere, e il sapere deriva dalla conoscenza che a sua volta si acquisisce dall'esperienza maturata durante il cammino dell'esistenza: distinguere, quindi, diventa anche un modo di afferrare solamente ciò che è necessario, la parte più piccola di quello di cui si dispone.

Il protagonista del brano è attratto da Nina, dalla ragazza che ama, ma il senso di attrazione che prova, suscita in lui, come reazione immediata, il timore dell'autorità paterna, come avviene nei bambini per tutte le cose che non si conoscono. E il mondo dei bambini compare nella canzone con varie paure tipiche dell'età, ad esempio quella del buio, metafora di ciò che non si conosce e che bisogna scoprire attraverso l'esperienza. In aggiunta, nei confronti del padre si ha anche la vergogna di avere paura, di non mostrarsi all'altezza, e questo porta il bambino a cercare di

spaventare la paura stessa, a nascondersene o a fuggirla. Ed è nella cornice di questa ambivalenza nei confronti della crescita che De Andrè spiega la solitudine dei bambini, sostenendo che *“indubbiamente sono dolorose le solitudini dei bambini, però sono convinto che l'infanzia si difenda meglio della maturità rispetto ai disagi, alle difficoltà, alla sofferenza. Ho visto bambini abbandonati giocare per interi pomeriggi con scatole di lucido di scarpe, completamente isolati e assenti dal circostante ma con ogni probabilità in contatto con qualcosa di molto superiore.(...) Certo che la mancanza di affetto, di amore, induce i bambini a crescere più in fretta e più duramente, a volte con risultati orribili da un punto di vista sociale”* (F. De Andrè, cit. in Harari, 2007, p. 251).

*“Mastica e sputa
da una parte il miele
mastica e sputa
dall'altra la cera
mastica e sputa
prima che venga neve.
Luce luce lontana
più bassa delle stelle
quale sarà la mano
che ti accende e ti spegne.
Ho visto Nina volare
tra le corde dell'altalena
un giorno la prenderò
come fa il vento alla schiena
e se lo sa mio padre
dovrò cambiar paese
se mio padre lo sa
mi imbarcherò sul mare...
stanotte è venuta l'ombra
l'ombra che mi fa il verso
le ho mostrato il coltello*

*e la mia maschera di gelso
e se lo sa mio padre
mi metterò in cammino
se mio padre lo sa
mi imbarcherò lontano.”*

F. De Andrè, Ho visto Nina volare

4.14.6 “Il pescatore di acciughe”

Il protagonista della canzone “Le acciughe fanno il pallone” è un pescatore che vive ai margini della società, in quanto povero, e che per vivere passa le sue monotone giornate pescando acciughe, cercando di essere più veloce dell'alalunga, un esemplare di pesce azzurro che si ciba di pesci piccoli, che gli contende la preda. Quando riesce nella pesca quest'uomo torna a riva per guadagnare quei pochi soldi che la vendita del pesce gli procura. Secondo De Andrè *“la povertà è a volte la conseguenza di vivere in una comunità che impone regole sbagliate, che non lascia all'individuo neppure lo spazio per poter assomigliare a chi da quelle regole trae vantaggio”* (F. De Andrè, cit. in Pistarini, 2010, p. 295).

Questo personaggio, seppure povero ed emarginato, possiede un umano desiderio di rivalsa, che può essere realizzato grazie al compimento di un'impresa notevole: pescare il pesce d'oro che viene dall'oriente e di cui tutti parlano, ma che nessuno prende. Questa impresa gli fornirebbe la ricchezza necessaria per poter coronare il suo sogno che è quello di portare all'altare una donna che possa così diventare sua moglie. *“«Le acciughe fanno il pallone» è l'espressione di un desiderio cui fa contrasto la povertà: sposarsi di fronte a Dio, davanti al piccolo mondo in cui si vive per dimostrare la propria semplice dignità di uomo, è un diritto elementare per il quale è necessario compiere un'impresa. A questo si oppone un avido pesce grosso, cui si aggiunge il pericolo che altri pesci agguerriti portino via il pesce d'oro, pescando il quale il desiderio potrebbe essere appagato”* (F. De Andrè, cit. in Harari, 2007, p. 251). Il sogno del pescatore in miseria non è, quindi, di non rispettare le regole del sistema, ma, osservandole, di trarne i vantaggi che solo ai privilegiati è concesso di ricavare (Romana, 2009b). Questo pescatore, dunque, riesce a trasformare il suo disagio in un sogno e, *“come il nomade di «Khorakhané»,*

come «Prinçesa» e come il ragazzo di «Nina», non chiede altro che di somigliare al proprio desiderio” (F. De Andrè, cit. in Harari, 2007, p. 251).

*“Le acciughe fanno il pallone
che sotto c'è l'alalunga
se non butti la rete
non te ne lascia una.
Alla riva sbarcherò
alla riva verrà la gente
questi pesci sorpresi
li venderò per niente...
...E in mare c'è una fortuna
che viene dall'oriente
che tutti l'hanno vista
e nessuno la prende.
Ogni tre ami
c'è una stella marina
ogni tre stelle
c'è un aereo che vola
ogni tre notti
un sogno che mi consola...
...Se prendo il pesce d'oro
ve la farò vedere
se prendo il pesce d'oro
mi sposerò all'altare.
Ogni tre ami
c'è una stella marina
ogni tre stelle
c'è un aereo che vola
ogni balcone
una bocca che m'innamora.”*

F. De Andrè, Le acciughe fanno il pallone

CAPITOLO V

IDENTITÀ E RAPPRESENTAZIONE DEL DISAGIO PSICOSOCIALE NELL'OPERA DI DE ANDRÉ

“...Se non sono gigli son pur sempre figli vittime di questo mondo”

F. De Andrè, La città vecchia

5.1 INTRODUZIONE

L'intento del presente capitolo è quello di sviluppare delle analisi psicologiche riguardanti l'opera artistica di Fabrizio De Andrè. Abbiamo ritenuto utile prendere in considerazione alcuni contributi teorici che possono rappresentare una base solida per la nostra trattazione. In quest'ottica, faremo riferimento ad alcuni aspetti della psicologia dinamica e ad altri di matrice fenomenologico-esistenziale. Va chiarito che con il titolo *Lineamenti di psicologia dinamica e fenomenologica* con cui abbiamo chiamato i paragrafi 5.2 e 5.3, non intendiamo effettuare un'elaborazione storico-critica ed esaustiva dei contributi teorici riguardanti la psicologia dinamica e fenomenologica, bensì ci proponiamo di descrivere quegli apporti teorici e clinici, appartenenti a queste due prospettive di indagine, che reputiamo possano “aiutarci” a comprendere la dimensione artistica di Fabrizio De Andrè.

Sulla base di tali presupposti, passeremo sinteticamente in rassegna i contributi di C. G. Jung, E. Fromm, D. W. Winnicott, L. Binswanger e R. D. Laing, perfettamente consapevoli delle profonde differenze che intercorrono tra le loro concezioni; per tale motivo, la ragione che ci ha spinti ad affiancarli, risponde esclusivamente ad un'esigenza descrittiva criticamente assunta. Questa scelta ci permette di avvalorare i temi che andremo ad affrontare, consentendoci, quindi, di creare un solido collegamento tra il contesto psicologico e l'opera di Fabrizio De Andrè.

5.2 LINEAMENTI DI PSICOLOGIA DINAMICA: CARL GUSTAV JUNG, ERICH FROMM, DONALD W. WINNICOTT

5.2.1 Carl Gustav Jung e la psicologia analitica

La psicologia analitica di Carl Gustav Jung pur condividendo diversi elementi con il sistema psicoanalitico di Freud, tra cui le radici storiche, in quanto entrambe le discipline sono prodotti del tardo Romanticismo, se ne discosta sostanzialmente, rifiutando la matrice filosofica razional-positivista abbracciata dalla psicoanalisi freudiana, per far ritorno alle fonti originali della psichiatria romantica e della filosofia della natura (Ellenberger, 1970, trad. it. 1976).

All'interno del pensiero junghiano, caratterizzato da un'estrema complessità e da una varietà di sfumature interpretative, trovano posto discipline come la religione, l'alchimia e l'astrologia, incompatibili con l'ortodossia scientifica dell'epoca. In questo senso, l'intento di Jung non è stato tanto quello di assegnare una validità scientifica al terreno dell'irrazionale, quanto di trasformare, in area di conoscenza, delle esperienze umane così fondamentali. Ed è proprio questo interesse per l'approfondimento, sino alle estreme conseguenze, degli aspetti più remoti della psiche umana, che rappresenta il nucleo centrale che ispira tutta l'opera di Jung (Caprara, Gennaro, 1999). Le concettualizzazioni junghiane su cui riteniamo utile concentrare la nostra attenzione, riguardo le finalità del presente lavoro, ineriscono l'energia psichica, la struttura e la dinamica della personalità, l'inconscio collettivo e il processo di individuazione.

5.2.1.1 L'energia psichica

Jung sostiene che l'energia psichica è in qualche modo connessa intimamente con l'energia fisica, nonostante non vi siano conoscenze in grado di “*dimostrare scientificamente l'esistenza di un rapporto di equivalenza tra energia fisica ed energia psichica*” (Jung, 1928a, trad. it. 1976, p. 24). Tuttavia, l'energia psichica non ha le stesse possibilità, rispetto all'energia fisica, di essere misurata oggettivamente, prendendo, cioè, come riferimento, valori universalmente stabiliti; inoltre, sebbene i principi di conservazione, trasformazione e degradazione, che regolano l'energia fisica, sono gli stessi che governano l'energia psichica, quest'ultima, a differenza

della prima, oltre ad avere una causa, possiede anche uno scopo (Ellenberger, 1970, trad. it. 1976).

Gli istinti rappresentano la fonte dell'energia psichica, la quale può essere trasferita da un istinto all'altro subendo diverse trasformazioni in cui, comunque, la quantità di energia resta costante; se una quantità di energia sembra scomparire, significa che essa è stata immagazzinata temporaneamente nell'inconscio, da dove può essere mobilitata nuovamente in un momento successivo (ibidem).

Tra i fenomeni principali caratterizzanti l'energia psichica troviamo la sua capacità di spostarsi secondo una direzione progressiva o regressiva. Per progressione Jung intende “*un processo di adattamento continuo alle condizioni del mondo circostante*” (1928a, trad. it. 1976 p. 48) che, tuttavia, può arrestarsi e produrre fenomeni di regressione che riattivano contenuti inconsci o vecchi conflitti anteriori. Va sottolineato che la regressione non rappresenta necessariamente una *involuzione* o *degenerazione*, così come la progressione non va confusa con lo *sviluppo*. In questo senso la crescita della personalità avviene grazie al concorso di ambedue i processi, in quanto, l'individuo “*può rispondere all'esigenza della necessità esterna in modo ideale solo quando è adattato anche al proprio mondo interiore, cioè quando è in sintonia con sé stesso. E viceversa può adattarsi al suo mondo interiore e raggiungere la coincidenza con sé stesso solo quando è adattato anche alle condizioni del mondo circostante*” (Jung, 1928a, trad. it. 1976 p. 48).

Quanto esposto finora fornisce la base su cui poggia la teoria junghiana riguardante la struttura e la dinamica della personalità.

5.2.1.2 Struttura e dinamica della personalità

Secondo la concezione junghiana “*la psiche rappresenta (...) una totalità che è conscia e inconscia al tempo stesso*” (Jung, 1954, trad. it. 1976, p. 217). Quindi, partendo dalla premessa per la quale non esiste un “*contenuto conscio di cui si possa affermare con certezza che esso è totalmente conscio per qualcuno (...) si giunge (...) alla conclusione paradossale che non esiste contenuto della coscienza che non sia inconscio sotto un altro aspetto. E forse non esiste neppure psichismo inconscio che non sia al tempo stesso conscio*” (Jung, 1954, trad. it. 1976, p. 206).

In questo senso, nonostante le dimensioni conscia e inconscia possano essere oggetto

di integrazione, le si considera come entità distinte e contrastanti, ossia come l'espressione di quella generale antinomia che pervade in senso energetico la vita psichica. Volendo porre l'attenzione sull'inconscio, nell'ottica di Jung tutto il materiale psichico, compresi quei contenuti psichici che non hanno ancora raggiunto la coscienza, ma che comunque sono suscettibili di emergere, ad esempio tramite i sogni, delimitano lo strato dell'*inconscio personale*. Secondo l'autore esso “*contiene ricordi che sono andati perduti, rappresentazioni penose rimosse (dimenticate intenzionalmente), percezioni cosiddette subliminali, cioè percezioni sensorie che non sono abbastanza intense da raggiungere la coscienza, e infine contenuti che non sono ancora maturi per la coscienza*” (Jung, 1917, trad. it. 1968, p. 116).

La concezione junghiana dell'inconscio prevede tre condizioni imprescindibili (Ellenberger, 1970, trad. it. 1976):

- l'inconscio ha un autonomo corso di sviluppo;
- è complementare alla coscienza;
- è la sede degli *archetipi*, ovvero delle immagini primordiali.

A questo punto della nostra trattazione è utile chiarire che, nonostante i contenuti dell'inconscio personale corrispondano alla nostra definizione dello psichico (Jung, 1954, trad. it. 1976) e riflettano la trama di vissuti e avvenimenti di natura personale, vi sono materiali psichici che “*pur essendo formalmente simili a precedenti contenuti personali, sembrano contenere accenni che trascendono l'elemento personale*” (Jung, 1928b, trad. it. 1985, p. 30).

Quest'ultima osservazione porta Jung a concepire l'esistenza di due livelli nell'inconscio: al primo livello, come si è visto, appartiene l'*inconscio personale*, mentre al secondo, che rappresenta lo strato più profondo, vi è quello che Jung ha definito *inconscio collettivo* (Jung, 1917, trad. it. 1968). Se, quindi, da un lato, l'inconscio personale riflette contenuti che possiedono il carattere di acquisizioni dell'esistenza individuale, e “*raggiunge il suo limite nei primissimi ricordi infantili*” (Jung, 1917, trad. it. 1968, p. 130), l'inconscio collettivo possiede un “*carattere universale*”, poiché i suoi contenuti sono legati a tutta l'umanità e sono presenti in tutti gli individui, al di fuori delle reminiscenze personali, sotto forma di immagini ancestrali che trascendono i particolari ambiti etnici o culturali. Così, mentre i

contenuti dell'inconscio personale sono principalmente i *complessi a tonalità affettiva*, al cuore dell'inconscio collettivo troviamo, invece, i cosiddetti *archetipi* (Jung, 1934, trad. it 1980).

In “Psicologia dell'inconscio” (Jung, 1917), Jung definisce gli archetipi “«*immagini originarie*», (...) *ossia possibilità ereditarie dell'immaginazione umana, così come essa è da tempi memorabili*” (Jung, 1917, trad. it. 1968, p. 115), precisando che ad essere ereditarie non sono le rappresentazioni, ma la possibilità di rappresentare (Jung, 1917, trad. it. 1968). Volendo spostare, adesso, la nostra attenzione sugli aspetti coscienti della psiche, dobbiamo sottolineare, in primo luogo, che la coscienza è indissolubilmente legata all'Io con cui stabilisce un rapporto di reciproca interazione. In questo senso, lo stesso Jung scrive: “*per “Io” intendo un complesso di rappresentazioni che per me costituisce il centro del campo della mia coscienza e che mi sembra possedere un alto grado di continuità e di identità con sé stesso*” (Jung, 1921, trad. it. 2011, p. 507).

A questo proposito, per quanto riguarda la relazione dell'Io con il mondo esterno, Jung fa suo il termine “Persona” con il quale indica “*un complesso di funzioni che, costituitosi per ragioni di adattamento o per bisogno di comodità, non è tuttavia identico all'individualità. Il complesso funzionale della Persona si riferisce esclusivamente al rapporto con gli oggetti*” (Jung, 1921, trad. it. 2011, p. 452). La Persona, quindi, rappresenta una “maschera” della psiche collettiva che simula l'individualità; è una sorta di “figura” dietro la quale ognuno appare di fronte alla collettività, e comprende l'insieme di tutti quei comportamenti esteriori che l'individuo adotta per scopi diversi e in svariate circostanze: *è un compromesso fra l'individuo e la società su «ciò che uno appare»*” (Jung, 1928b, trad. it. 1985, p. 65).

Mentre in alcuni casi la Persona può risultare adattativa nel favorire il rapportarsi dell'individuo con il mondo esterno, nei casi in cui vi è un'eccessiva identificazione dell'Io con la Persona, si ha una destrutturazione ed un impoverimento dell'esperienza dell'individuo, il quale, perde il contatto con la sua vera personalità. Questo appiattimento dell'Io sulla Persona rappresenta un impedimento per lo sviluppo della personalità, in quanto viene compromessa quella funzione umana che Jung chiama *Individuazione* e che rappresenta la più intima e singolare peculiarità degli esseri umani, ovvero quella di diventare sé stessi, di attuare il proprio sé (Jung,

1928b, trad. it. 1985). All'interno di questo processo di Individuazione, Jung identifica degli indicatori e delle pietre miliari che sono rappresentati da diversi archetipi, quali: l'Ombra, l'Animus e l'Anima, l'archetipo dello Spirito e il Sé (Caprara, Gennaro, 1999).

L'“Ombra” viene intesa da Jung come *“il lato “negativo” della personalità, e precisamente la somma delle caratteristiche nascoste, sfavorevoli, delle funzioni sviluppatesi in maniera incompleta e dei contenuti dell'inconscio personale”* (Jung, 1917, trad. it. 1968, p. 116). L'“Ombra” rappresenta, in particolare, quegli aspetti primitivi e riprovevoli che risultano inaccettabili per l'Io e che l'individuo cerca di nascondere a sé stesso e agli altri; però, più l'individuo prova a nasconderla, più l'Ombra tende a diventare attiva e a compiere azioni malvagie. Nonostante la connotazione negativa che gli viene associata, questo archetipo simboleggia anche contenuti psichici con valore positivo che sorreggono la personalità in diverse circostanze e permettono di attingere a tutto un livello celato di potenzialità individuali (ibidem): l'Ombra *“completa e dà spicco alla personalità”* (Jung, 1928b trad. it. 1985, p. 161).

Consideriamo, ora, gli archetipi dell'Anima e dell'Animus, che rappresentano rispettivamente l'elemento femminile presente nell'uomo e l'elemento maschile presente nella donna, che caratterizzano la realtà psichica interiore dell'inconscio collettivo e sono il corrispettivo di ciò che la Persona è rispetto al mondo esterno, ovvero simbolizzano l'atteggiamento interiore, il carattere con il quale l'individuo si rivolge verso l'inconscio (Jung, 1921, trad. it. 2011). Secondo la concezione junghiana, la virilità e la femminilità hanno, rispettivamente nell'inconscio dell'uomo e della donna, caratteristiche rimosse che sono totalmente in contrasto con le manifestazioni psichiche esteriori. Come l'Anima, nell'inconscio dell'uomo, interpreta un'immagine ereditaria collettiva della donna, col cui aiuto egli può comprenderne l'essenza, allo stesso modo nell'inconscio della donna, l'Animus interpreta l'immagine ereditaria collettiva della virilità. Mentre, però, l'Anima personifica generalmente una figura isolata di donna, l'Animus simboleggia non una sola persona, ma una pluralità di figure maschili (Jung, 1928b, trad. it. 1985). Essendo l'Anima e l'Animus complementari alla Persona, solitamente contengono tutte quelle qualità genericamente umane che mancano al carattere esteriore,

all'atteggiamento cosciente, così, ad esempio, se la Persona è intellettuale, l'Anima sarà di certo sentimentale, oppure, in riferimento al carattere sessuale, una donna molto femminile ha un Animus maschile, mentre un uomo molto virile ha un'Anima femminile; in quest'ultimo caso quanto più virile è l'atteggiamento esterno di quest'uomo, tanto più, in esso, sono cancellati i tratti femminili, che quindi, compaiono nell'inconscio (Jung, 1921, trad. it. 2011). L'Anima e l'Animus vengono personificati nei sogni, nelle fantasie e nei miti e possono essere proiettati in persone reali con le quali subentra un legame affettivo incondizionato che, in casi limite, rischia di produrre effetti disastrosi (ibidem). L'Anima e l'Animus, tuttavia, non sono solo causa di effetti negativi, in quanto l'uomo può organizzare il proprio rapporto con l'Anima in modo che essa diventi per lui fonte di saggezza, d'ispirazione e di creatività e allo stesso modo la donna può essere in grado realizzare un rapporto con l'Animus tale, che esso cessa di essere un elemento disturbatore e diventa una fonte di equilibrio e di stabilità intellettuale (Jung, 1928b, trad. it. 1985).

Quando l'individuo è in grado di pervenire ad un livello dell'inconscio più profondo rispetto a quello in cui si trovano l'Anima e l'Animus, “incontra” *l'archetipo dello spirito* che solitamente appare come la figura del Vecchio Saggio negli individui di sesso maschile, e trova il suo corrispondente femminile nella figura della Magna Mater (Jung, 1928b, trad. it. 1985). Queste figure, che possono assumere diverse forme simboliche, si mostrano (ad esempio tramite i sogni) in quelle situazioni della vita che possono apparire difficili, critiche, in cui l'individuo, per superarle, ha bisogno di una profonda riflessione o un'intuizione fulminea, ma, poiché “*per ragioni esterne o interne, non ne è capace, a compensare la deficienza interviene la cognizione necessaria sotto forma di pensiero personificato, appunto, nella figura del vecchio portatore di aiuto e consiglio*” (Jung, 1946, trad. it. 1980, p. 241). L'archetipo dello spirito è in grado di sprigionare un effetto così intenso che, in alcuni casi, può far soccombere l'Io al suo potere. Nel caso in cui vi fosse l'identificazione con questa figura e si riuscisse a rendere coscienti i suoi contenuti, si verrebbe condotti a se stessi, “*al “centro” della personalità, quell'indescrivibile qualcosa tra i contrari, o quello che concilia i contrari, o il risultato del conflitto, o il prodotto della tensione energetica*” (Jung, 1928b, trad. it. 1985, p. 150).

Arriviamo così ad affrontare il principale tra gli archetipi junghiani, ovvero il Sé o

Selbst. Jung considera questo archetipo come la rappresentazione della personalità nel suo insieme, una totalità psichica che deriva dalla sintesi del conscio con l'inconscio e che riflette un'entità per noi inconoscibile in quanto supera la nostra capacità di comprensione (Jung, 1921, trad. it. 2011; 1928b, trad. it. 1985).

Jung, mette in guardia dal confondere il Sé con l'Io, in quanto “*l'Io è solo il soggetto della mia coscienza, mentre il Sé è il soggetto della mia psiche totale, quindi anche di quella inconscia. In questo senso il Sé sarebbe un'entità (ideale) che include l'Io*” (Jung, 1921, trad. it. 2011, p. 507). Il Sé può manifestarsi attraverso la proiezione o apparire nei sogni, nei miti e nelle favole, nella forma di una figura archetipica di “personalità di grado superiore” come un re, un eroe, un salvatore, oppure come un simbolo della totalità, come possono essere il cerchio, il quadrato o la croce (Jung, 1921, trad. it. 2011).

Vista l'importanza di questo archetipo nella concettualizzazione junghiana, non possiamo trattarlo senza prendere in considerazione il *processo di individuazione*, all'interno del quale, il Sé, rappresenta un elemento fondamentale.

5.2.1.3 Processo di individuazione

Come è stato accennato precedentemente, *individuarsi* significa diventare un essere singolo, attuare il proprio Sé: “*«Individuazione» potrebbe dunque essere tradotto anche con “attuazione del proprio Sé” o “realizzazione del Sé”*” (Jung, 1928b, trad. it. 1985, p. 85).

Come precisa la Jacobi: “*l'individuazione è un processo spontaneo che “costituisce”, quale processo di maturazione o evolutivo, se non è ostacolato, inibito o nascosto da particolari disturbi, il parallelo psichico del processo di crescita e di invecchiamento del corpo*” (Jacobi, 1971, trad. it. 1973, p. 135).

Il processo individuativo si snoda per tutto l'arco della vita di una persona ed è caratterizzato da una serie di trasformazioni: a partire da uno stato di originaria indifferenziazione dello psichico e di una totale dipendenza del bambino dai suoi genitori, l'individuo, grazie a progressive differenziazioni ed emancipazioni, raggiunge uno stato di maturità della personalità individuata che ha piena consapevolezza della propria realtà interiore. Il processo di individuazione rappresenta, quindi, l'esperienza principale che l'individuo può fare nella sua vita, in

quanto lo conduce alla scoperta della propria autenticità (ibidem). “*La necessità dell'individuazione è una necessità naturale, in quanto che impedire l'individuazione, mercé il tentativo di stabilire delle norme ispirate prevalentemente o addirittura esclusivamente a criteri collettivi, significa pregiudicare l'attività vitale dell'individuo*” (Jung, 1921, trad. it. 2011, p. 501).

Nella teoria junghiana, l'Io cosciente che emerge dallo stato indifferenziato in cui si trova inizialmente l'individuo, occupa, sia da un punto di vista strutturale che dinamico, una posizione di rilievo nella totalità della psiche, in quanto rappresenta una funzione centrale nel rapporto sia con il mondo esterno che con quello interno. A tal riguardo, come si è visto in precedenza, la figura della “Persona” simboleggia la relazione dell'Io con il mondo esterno (Jung, 1928b, trad. it. 1985).

Il processo di individuazione ha inizio quando la persona riesce a prendere coscienza dell'Ombra, ovvero quella parte oscura della personalità che corrisponde anche alla funzione meno differenziata dell'Io. La difficoltà principale che impedisce di riconoscere l'Ombra deriva dal fatto che essa può essere proiettata, in modo da indurre l'individuo a vedere gli aspetti negativi che si agitano in lui, in qualcun altro (Caprara, Gennaro, 1999).

Jung sostiene che al principio il bambino vive in uno stato di simbiosi psicologica non solo con la madre, ma con l'intera famiglia. L'ingresso nella scuola rappresenta uno dei momenti fondamentali, una delle prime tappe che l'individuo raggiunge nel suo cammino verso l'individuazione, in quanto comincia ad avere luogo il passaggio dall'infanzia alla maturità. Legate a questa fase di transizione e al sopraggiungere della maturità, vi sono delle fantasie dell'inconscio collettivo, connesse alle nuove responsabilità sociali e alle problematiche riguardanti l'Anima e l'Animus, che possono essere messe in analogia con i *processi di iniziazione*. Jung, infatti, pone attenzione al fatto che tutti i gruppi o stirpi primitive, con almeno una minima organizzazione, possiedono i loro riti iniziatici al fine di segnare il passaggio dall'infanzia all'età adulta: “*i fanciulli diventano uomini, le fanciulle donne. (...) Le cerimonie di iniziazione sono i mezzi magici coi quali l'uomo è trasferito dallo stato bestiale allo stato umano*” (Jung, 1928b, trad. it. 1985, p. 151).

Tra i trentacinque e i quarant'anni d'età, secondo Jung, avviene una delle più profonde trasformazioni dell'anima umana definita “*lebenswende*” o “*svolta della*

vita”, ed è l'espressione “*della rivoluzione psichica che avviene alla metà della vita, al principio della discesa. I valori psichici e il corpo stesso si trasformano nei loro contrari*” (Jung, 1931, trad. it. 1976, p. 427). Questa modificazione può verificarsi gradualmente o improvvisamente, e a volte può essere anticipata da un sogno. In questa fase dell'esistenza l'individuo deve andare incontro alla seconda metà della vita staccandosi da ciò che appartiene alla prima metà; è in questo periodo dell'esistenza che l'individuo incontra l'archetipo dello spirito e l'archetipo del Sé (Jung, 1931, trad. it. 1976).

Nel momento in cui il processo di individuazione viene completato, il Sé sostituisce l'Io come centro della personalità, l'Io individuato sente di essere oggetto di un soggetto ignoto e superiore; a questo punto l'individuo ha acquisito un maggiore equilibrio, non teme più la morte e, poiché è riuscito a trovare sé stesso, sarà in grado di trovare veri legami anche con gli altri (Jung, 1928b, trad. it. 1985).

Il Sé rappresenta, dunque, una compensazione tra l'interno e l'esterno, una meta conseguita, “*la meta della vita perché è la più perfetta espressione della combinazione fatale che si chiama individuo, e non solo del singolo uomo, ma di un intero gruppo, nel quale l'uno integra l'altro per costituire l'immagine completa. Quando si riesce a sentire il Sé come un irrazionale, come un ente indefinibile, al quale l'Io non è né contrapposto né sottoposto, ma pertinente, e intorno al quale esso ruota come la Terra attorno al Sole, allora la meta dell'individuazione è raggiunta*” (Jung, 1928b, trad. it. 1985, p. 162).

5.2.2 Erich Fromm: una rilettura sociale della psicoanalisi

L'importanza del contributo di Erich Fromm va rintracciata nella rilettura in chiave sociale della psicoanalisi che quest'autore ha fornito, promuovendo un arricchimento di questa disciplina attraverso un apporto di conoscenze e di interrogativi che partono da un lavoro di sintesi tra diversi indirizzi della ricerca filosofica, psicologica e sociale (Caprara, Gennaro, 1999).

L'autore, considerato tra gli esponenti di spicco della scuola di Francoforte, sin dalla sua collaborazione con Horkheimer riguardo gli “Studi sull'autorità e la famiglia” (1936, trad. it. 1974), mostra l'intento di voler comprendere come la struttura psicologica delle persone possa essere il prodotto e contemporaneamente il supporto

di una determinata struttura sociale. Fromm considera imprescindibili, come punto di partenza per un lavoro volto alla comprensione dell'uomo e della crisi della società contemporanea, le concettualizzazioni di Marx e Freud, concernenti un'analisi concreta rivolta rispettivamente alle dinamiche sociali e a quelle individuali (Fromm, 1962, trad. it. 1968).

Fromm sostiene che la condizione umana sia caratterizzata da una contraddizione fondamentale e unica nel suo genere: l'essere umano appartiene alla natura, è soggetto alle sue leggi ed è incapace di modificarle, eppure, allo stesso tempo, egli cerca di trascenderla, motivato da bisogni psicologici che riflettono il suo rapporto con la società. *“L'esistenza umana è in questo diversa da quella di tutti gli altri organismi; essa si trova in uno stato di costante e inevitabile squilibrio. (...) L'uomo è il solo animale che guarda alla propria esistenza come ad un problema che deve risolvere e al quale non può sfuggire”* (Fromm, 1955, trad. it. 1960, pp. 31-32). All'interno di questa *insolubile dicotomia esistenziale*, Fromm inserisce il *processo di individuazione*, con cui l'autore indica sia lo sviluppo dell'umanità, che lo sviluppo individuale. In questo senso, Caprara e Gennaro (1999) mettono in luce che: *“come lo sviluppo della specie umana è contrassegnato da una emancipazione graduale dell'uomo dalla natura che non può considerarsi mai definitivamente conclusa, così lo sviluppo dell'individuo è contrassegnato dal suo impegno nel superamento delle varie situazioni che fanno da ostacolo alla sua piena affermazione”* (p. 253).

Fromm sostiene che l'uomo, oltre ai bisogni fisiologici, ha necessità di soddisfare bisogni che sono tipicamente umani, come possono essere: il bisogno di relazioni, che permette all'uomo di aprirsi agli altri emancipandosi dai vincoli originari con la natura; il bisogno di trascendenza, che rappresenta la spinta di ogni individuo al superamento dei propri limiti e ad elevare se stesso al di sopra della passività della sua esistenza attraverso la creatività; il bisogno di radicamento, ovvero di sentirsi appartenente al mondo; il bisogno di identità, che indica la coscienza che l'individuo ha di sé stesso come entità separata all'interno della società in cui vive; infine, il bisogno di un sistema di orientamento che dia significato all'esistenza dell'individuo e gli permetta di comprendere la sua posizione nel mondo (Fromm, 1955, trad. it. 1960). Secondo Fromm gli uomini sono simili in quanto condividono la medesima condizione umana e le sue intrinseche dicotomie, ma al contempo sono unici rispetto

al modo caratteristico di risolvere i propri problemi umani. In questo senso, la differenza infinita tra le varie personalità è essa stessa una peculiarità dell'esistenza umana (Fromm, 1947, trad. it. 1971). L'autore intende la personalità come la *“totalità delle qualità psichiche ereditarie e acquisite, che sono caratteristiche di un individuo”* (Fromm, 1947, trad. it. 1971, p. 46) e sostiene che la sua specificità dipende dalle condizioni del particolare ambiente culturale di appartenenza dell'individuo, da cui si sviluppano le varie *“tipologie personali”* nelle quali si rispecchiano i valori di un determinato sistema sociale. In questa direzione, l'adattamento di un individuo alla società va inteso come un compromesso tra i bisogni intimi e le richieste esterne, e lo sviluppo della personalità dipende, allo stesso modo, dalla struttura della società e dalle possibilità che questa offre (ibidem). L'individuo entra in relazione con il mondo esterno attraverso l'assunzione e l'assimilazione delle cose, e ponendosi in rapporto con gli altri e con se stesso; questi due processi interattivi, chiamati rispettivamente *assimilazione* e *socializzazione*, costituiscono la base su cui si costruisce il carattere individuale, il quale viene inteso dall'autore stesso come *“la forma (relativamente stabile) nella quale si canalizza l'energia umana”* (Fromm, 1947, trad. it. 1971, p. 52).

Fromm effettua un'analisi per differenziare le varie espressioni del carattere distinguendo fondamentalmente tra gli *orientamenti non-produttivi* e gli *orientamenti produttivi*. La prima classe di orientamenti fa riferimento a coloro che si pongono in un modo passivo nei confronti della realtà, usano l'altro in maniera strumentale e rappresentano sé stessi come se vivessero in un mondo di merci e non di persone; negli orientamenti produttivi, invece, prevalgono la ragione e l'amore, che consentono rispettivamente: di comprendere l'essenza dell'oggetto, e di disporsi totalmente nei confronti di un nostro simile (Fromm, 1947, trad. it. 1971).

Fromm estende la sua analisi dal livello individuale a quello psicologico sociale, inserendo il concetto di *carattere sociale*, con il quale intende *“il nucleo della struttura di carattere condiviso dalla maggior parte delle persone di una medesima cultura, in contrasto con il carattere individuale con il quale persone appartenenti ad una stessa cultura si differenziano”* (Fromm, 1955, trad. it. 1960, p. 82). Secondo l'autore, i membri, i gruppi sociali e le classi appartenenti ad una determinata società, devono agire in modo tale da essere in grado di funzionare nel senso richiesto dal

sistema sociale; in quest'ottica, la funzione distintiva del carattere sociale è quella di *“modellare e incanalare l'energia umana entro una data società per il buon andamento continuo di questa società”* (Fromm, 1955, trad. it. 1960, p. 83).

La formazione del carattere sociale è in stretta connessione con il concetto di *inconscio sociale* che, traendo origine dal carattere repressivo della società, inibisce la consapevolezza di quei valori che sono in contrasto con il sistema sociale e ne minacciano l'equilibrio e la stabilità. In questo modo, se da una parte, attraverso il carattere sociale, vengono trasmessi valori globalmente condivisi, mediati in larga misura dal sistema familiare, dall'altra parte, tramite l'inconscio sociale, viene veicolata la paura dell'isolamento e dell'ostracismo che tende a indurre nell'individuo la necessità di adeguarsi all'assetto sociale. Secondo Fromm, questo meccanismo è alla base di quegli atteggiamenti acritici e conformistici che sostengono i sistemi autoritari e che è possibile smantellare *“solo se si realizza una presa di coscienza collettiva e solo se l'uomo si decide a riappropriarsi della propria libertà”* (Caprara, Gennaro, 1999, p. 254).

Fromm effettua un'analisi del concetto di libertà nel libro *“Fuga dalla libertà”* (1941, trad. it. 1987) in cui, mettendolo in relazione con il processo di individuazione, ne sottolinea la qualità eminentemente dialettica. Se da un lato, infatti, l'individuazione è una condizione che favorisce la libertà, l'autonomia, la capacità critica e la costruttività delle persone, dall'altro lato, crea una crescente solitudine in grado di far nascere, nell'individuo, l'impulso a rinunciare alla propria libertà per superare i sentimenti di ansietà e insicurezza che essa può comportare (Fromm, 1941, trad. it. 1987). In quest'ottica Fromm, nel libro *“Psicoanalisi della società contemporanea”* (1955, trad. it. 1960), individua nell'alienazione la vera malattia sociale del nostro tempo. Secondo l'autore nella società contemporanea è in atto un processo in base al quale *“la concretezza e la realtà delle persone e delle cose con cui possiamo metter in relazione la realtà della nostra stessa persona, viene sostituita da astrazioni, da fantasmi che rappresentano quantità differenti, ma non qualità differenti”* (Fromm, 1955, trad. it. 1960, pp. 115-116); questo processo induce l'individuo a sentire sé stesso *“non come uomo, come amore, come paura, convinzioni, dubbi, ma come quella astrazione, alienata dalla sua reale natura, che svolge una certa funzione nel sistema sociale”* (Fromm, 1955, trad. it. 1960, p. 142).

L'analisi eseguita da Fromm si estende fino ad includere l'ambito politico e quello economico, e pone come nucleo centrale di articolazione il rapporto tra l'individuo e la società. Essa si snoda lungo due direttrici principali: la prima, tiene conto dei limiti e delle mancanze che hanno caratterizzato i sistemi politico-sociali, mentre la seconda, offre una prospettiva sulle possibilità cui l'uomo può attingere per tentare di modificare le condizioni che lo opprimono, impedendogli di far emergere la sua vera identità. In questo senso, Caprara e Gennaro (1999) affermano che *“il disagio psichico e la nevrosi insorgono quando l'individuo non riesce a esplicitare il processo di riconoscimento della propria individualità, quando vengono elusi i rischi della libertà, quando la regressione a comportamenti infantili o l'adeguamento passivo e spersonalizzante alle diverse imposizioni sociali diviene l'agente principale della condotta umana”* (p. 255).

5.2.3 Donald W. Winnicott e la creatività

L'interesse e l'attenzione di Donald Winnicott verso il mondo dei bambini, animato in primo luogo dalla sua formazione pediatrica, ha permesso a questo autorevole psicoanalista di formulare un modello dello sviluppo infantile in cui è presente un'integrazione della riflessione teorica con la pratica clinica, pediatrica e analitica. Il contributo di questo autore riveste una particolare rilevanza in quanto si pone in una prospettiva che tenta di convogliare in sé i vari indirizzi e le varie discipline che si occupano delle problematiche infantili. Ai fini del presente lavoro ci concentreremo in particolare sul concetto di *oggetto transizionale* che rappresenta una delle più significative innovazioni della teorizzazione winnicottiana.

L'oggetto transizionale, con il quale si indicano tutti quegli oggetti soffici o di altro tipo, come l'orsacchiotto, la copertina preferita, o un pezzo di stoffa, rappresenta il primo oggetto che il bambino possiede come “non-me”, e riguarda l'area intermedia di esperienza tra “interno” ed “esterno” di cui l'oggetto è il simbolo: *“l'area che è consentita al bambino tra la creatività primaria e la percezione oggettiva basata sulla prova di realtà”* (Winnicott, 1971, trad. it. 1974, p. 39).

L'oggetto transizionale, in quanto è un possesso, non è un *oggetto interno*, che si riferisce invece ad un oggetto mentale, eppure, per il bambino, non è neanche un *oggetto esterno*: *“l'oggetto transizionale non è mai sotto il controllo magico come*

l'oggetto interno, né al di fuori di ogni controllo come lo è la madre vera” (Winnicott, 1971, trad. it. 1974, p. 36). Il bambino, attraverso l'oggetto transizionale, è in grado di rappresentare e di evocare una nuova unione con la madre quando questa è realmente assente, riuscendo, così, a vivere l'esperienza della separazione dalla madre in modo non traumatico. Ai fini dello sviluppo affettivo del bambino, questo primo “possesso non-me” risulta essere fondamentale, e il suo instaurarsi dipende sostanzialmente da come la madre ha vissuto ed è stata in grado di sostenere e contenere l'emancipazione del figlio. Gli oggetti transizionali appartengono al regno dell'illusione e costituiscono la base per un iniziale rapporto tra il bambino e il mondo che è reso possibile dalla speciale capacità materna di adattarsi ai bisogni del bambino, concedendogli l'illusione che ciò che egli crea esista realmente (Winnicott, 1971, trad. it. 1974).

Secondo Winnicott, *“quest'area intermedia di esperienza, di cui non ci si deve chiedere se appartenga alla realtà interna o esterna (condivisa), costituisce la maggior parte dell'esperienza del bambino, e per tutta la vita viene mantenuta nella intensa esperienza che appartiene alle arti, alla religione, al vivere immaginativo ed al lavoro creativo”* (Winnicott, 1971, trad. it. 1974, p. 43).

Winnicott sostiene che è proprio questo *spazio potenziale* il luogo in cui hanno origine il gioco e la creatività. L'intreccio tra il gioco e la creatività è alla base di tutta l'opera winnicottiana e rappresenta il vero motore della vita psichica, in quanto, come afferma lo stesso autore: *“è nel giocare e soltanto mentre gioca che l'individuo, bambino o adulto, è in grado di essere creativo e di fare uso dell'intera personalità, ed è solo nell'essere creativo che l'individuo scopre il Sé”* (Winnicott, 1971, trad. it. 1974, pp. 102-103).

5.2.3.1 L'informe e l'uso dell'oggetto: l'esperienza creativa

Come si è visto, Winnicott considera il gioco e la creatività due esperienze strettamente connesse tra loro che accompagnano l'essere umano per tutto l'arco della sua esistenza. Attraverso il gioco il bambino sperimenta sé stesso e il mondo: esplora il suo corpo, quello materno, manipola gli oggetti, ne scopre le proprietà e comincia a comprendere la finalità delle sue azioni. L'esperienza transizionale permette al bambino di verificare, su una realtà controllabile e manipolabile, le sue produzioni in

fantasia. Affinché ciò avvenga, ossia, per rendere possibile l'esperienza creativa, che si sviluppa nello “spazio potenziale” collocato tra il bambino e la famiglia, o più in generale tra l'individuo e il mondo, è necessaria una condizione di fiducia. L'atteggiamento fiducioso dell'individuo si pone, infatti, come condizione preliminare al fine di poter usufruire della capacità di costruire qualcosa.

In “Gioco e realtà” (1971, trad. it. 1974), Winnicott definisce il concetto di *informe* che rappresenta la condizione stessa da cui può emergere il processo creativo. Con questo termine, lo psicoanalista inglese, si riferisce ad uno stato non integrato della personalità attraverso cui l'individuo ha la possibilità di fare esperienza del proprio sé, e di costruire una relazione tra il suo senso del sé e l'ambiente. L'informe è “*la condizione in cui si trova il materiale prima di essere modellato, tagliato, formato e messo insieme*” (Winnicott, 1971, trad. it. 1974, p. 72), rappresenta, quindi, un'area di espandibilità, il materiale grezzo sul quale il bambino può sperimentare se stesso e le sue capacità, l'insignificante da cui il bambino parte per trovare un senso. A tal proposito, Gennaro e Bucolo (2006) sottolineano che “*solo chi ha fiducia sa tollerare l'informe, la mancanza di coerenza, la frammentarietà, il non organizzato, perché è certo della propria capacità di trovare, alla fine, un senso*” (p. 70).

A questo punto è utile porre l'attenzione sulla relazione che lega l'informe all'oggetto, al fine di comprendere come, attraverso l'esperienza transizionale, l'oggetto possa diventare attendibile e dunque reale, in un processo che ha il suo inizio nell'infanzia e prosegue per tutta la vita.

Il bambino, secondo Winnicott (1971, trad. it. 1974), inizialmente si trova in una relazione oggettuale simbiotica in cui non è in grado di distinguere il “me” dal “non-me”, e vive un'esperienza di controllo onnipotente, magico, in cui ha la sensazione di creare l'oggetto con il quale si rapporta, e questo è favorito dalla madre, che, adattandosi totalmente al bambino, fornisce l'opportunità dell'*illusione*. Gradualmente, attraverso delle frustrazioni ottimali connesse ai bisogni del bambino, la madre contribuisce ad attenuare questa condizione di onnipotenza in cui si trova il figlio e “*se tutto va bene il bambino può in effetti ottenere un guadagno dall'esperienza di frustrazione, poiché l'adattamento incompleto al bisogno rende gli oggetti reali, vale a dire odiati altrettanto quanto amati*” (Winnicott, 1971, trad. it. 1974, pp. 37-38). Il bambino, in questo modo, ha la possibilità di esprimere la sua

aggressività ed esperire la madre come oggetto reale.

Mitchell e Black (1995, trad. it. 1996) sottolineano che l'esperienza della *realtà oggettiva* non va a sostituire quella contraddistinta dall'onnipotenza, ma esiste in relazione dialettica con essa, ed è tra queste due realtà (mondo interno e realtà esterna) che Winnicott concepisce l'esperienza transizionale.

L'informe riveste un ruolo fondamentale nel passaggio dalla relazione con oggetti soggettivi alla relazione con oggetti reali. In questo senso, affinché il processo maturativo del bambino avvenga in modo adeguato, è necessaria la presenza di un ambiente facilitante che svolga una funzione di sostegno, *holding*, che protegga il bambino nel passaggio da uno stato di *non-integrazione* ad uno di integrazione (Winnicott, 1974, trad. it. 1995). L'ambiente in questo periodo deve prendersi cura del bambino in modo non intrusivo, permettendo a quest'ultimo di "scoprire" gradualmente l'oggetto come essere separato, ed evitando quelle situazioni che possono anticiparne precocemente la risposta (Winnicott, 1971, trad. it. 1974). L'esperienza deve quindi maturare spontaneamente dall'interno del bambino, ovvero dallo stato *informe*. Se queste condizioni vengono rispettate, il bambino trarrà piacere dal fare esperienza nello "spazio potenziale". Nonostante questa esperienza possa non avere un carattere di consapevolezza, il godimento provato dal bambino deriva dalla corrispondenza che vi è tra suoi movimenti e le sue emozioni, e le sensazioni che provengono dal suo sé corporeo. Così, ogni intrusione ambientale che non rispetta i tempi e i gesti spontanei del bambino, risultando incongruo con il suo sentire corporeo, non permette al piccolo di *esitare*, ovvero di disporsi alla risposta. In questo senso, quando la sollecitazione ambientale è eccessiva, il bambino viene sopraffatto dagli stimoli esterni, che, privandolo del senso del suo sé corporeo, non gli permettono di fare esperienza dell'informe e di produrre, quindi, gesti creativi spontanei.

Da quanto esposto finora si può evincere che le transizioni tra soggetto e oggetto diventano tanto più attendibili e creative, quanto più si è stati in grado di partire dall'esperienza informe. Scrive Winnicott: "*la creatività comprende tutte quelle azioni che derivano dall'essere del bambino nelle cose che fa, e sono testimonianza della sua vitalità, della sua capacità di portare all'esistenza qualcosa dall'informe*" (Winnicott, 1971, trad. it. 1974, p. 119). Nell'esperienza creativa il bambino avverte

il suo senso del sé in modo vivo: egli si sente totalmente inserito nella realtà, senza la necessità di produrre ulteriori eccitazioni che possono minacciare la sua esperienza di gioco, e questo sentirsi vivo nel reale permette al bambino la comprensione di essere in relazione con l'ambiente. In quest'ottica, ogni atto creativo implica una relazione: dal momento che il bambino diventa in grado di entrare in relazione con l'oggetto reale, infatti, può fare uso dell'oggetto e vivere la sua esperienza creativa. Affinché possa parlarsi di uso dell'oggetto e non di semplice relazione, Winnicott (1971, trad. it. 1974) ritiene necessari alcuni presupposti: in primo luogo, l'oggetto deve essere *reale*, appartenere cioè, alla realtà condivisa; in secondo luogo, il soggetto deve collocare l'oggetto fuori dal controllo onnipotente, quindi non deve percepirlo come realtà proiettabile; il soggetto, inoltre, deve *entrare in rapporto* con l'oggetto, poiché se egli non l'ha investito, se non ci si è identificato, l'oggetto non può essere usato; l'oggetto deve andare incontro alla possibilità di venire trovato, invece di essere posto nel mondo dal soggetto; il soggetto deve *distuggere* l'oggetto narcisistico, onnipotente; infine, l'oggetto esterno deve *sopravvivere* alla distruzione; solo a questo punto il soggetto può usare l'oggetto (Winnicott, 1971, trad. it. 1974).

Winnicott dà, in questo caso, valore positivo alla distruttività che, connessa al sopravvivere dell'oggetto, porta quest'ultimo ad essere collocato all'esterno dell'area in cui operano i meccanismi mentali proiettivi del soggetto. In questo modo “*viene creato un mondo di realtà condivisa, che il soggetto può usare, e che può riportare (feed-back) nel soggetto una sostanza diversa-da-me*” (Winnicott, 1971, trad. it. 1974, p. 164).

Ed è il modo in cui siamo in grado di utilizzare i fenomeni transizionali, che fluiscono dallo spazio potenziale e che determinano un rapporto attendibile con il nostro ambiente relazionale, ciò che influenza la creatività degli individui nell'età adulta. La capacità del sé reale di usare e farsi usare, permette di eliminare le elusioni, le collusioni e le compiacenze, tutte manovre che tendono a falsificare la realtà, all'interno di una relazione interpersonale che diventa attendibile e vera, contrassegnata da un'autentica condivisione.

5.3 LINEAMENTI DI PSICOLOGIA FENOMENOLOGICA: LUDWIG BINSWANGER E RONALD D. LAING

5.3.1 Ludwig Binswanger e l'antropoanalisi

All'interno della cornice culturale della psichiatria fenomenologica della prima metà del Novecento, l'opera di Ludwig Binswanger rappresenta una delle più critiche e radicali posizioni volte sia al superamento di una visione puramente meccanicistica dei fenomeni psichici, che alla ricerca di un nuovo tipo di comprensione del disagio mentale. Binswanger si pone in modo critico nei riguardi delle più disparate forme di naturalismo psicologico cercando di stabilire nuovi limiti e significati della psichiatria attraverso la ridefinizione dei compiti e delle finalità di questa disciplina. Il lavoro di Binswanger, influenzato profondamente dalla fenomenologia di Husserl e dall'esistenzialismo di Heidegger, presenta fin da subito l'esigenza di considerare l'uomo nella sua globalità, ed espande questa concezione anche al contesto della ricerca psicopatologica che, secondo l'autore, deve comprendere il fenomeno psichico come espressione della struttura globale dell'individuo, in quanto, *“il fenomeno avviene sempre sullo sfondo di un io, di una persona”* (Binswanger, 1923, trad. it. 1970, p. 30). In questo senso, la ricerca psicopatologica non deve limitarsi alla classificazione dei diversi accadimenti psichici seguendo una norma prestabilita, assumendo che ogni singolo sintomo sia un caso particolare di una specie nosografica, ma deve cercare di prestare attenzione e di attualizzare tutto ciò che la persona malata comunica, riferendosi *“alle sue parole, al significato cui allude, all'“oggetto”, alla “cosa”, all'Erlebnis di per se stesso, come immediatamente gli si rivela”* (Binswanger, 1923, trad. it. 1970, p. 29). Così, in seguito all'incontro con l'opera di Heidegger *“Essere e Tempo”* (1927, trad. it. 2006), e sotto l'influenza illuminante di quest'ultima, Binswanger instaura un nuovo indirizzo di ricerca che denomina *Daseinsanalyse* (il termine, che letteralmente significa *analisi dell'esserci o della presenza*, viene tradotto in italiano: *Antropoanalisi o Antropofenomenologia*). L'autore ritiene che l'analitica esistenziale di Heidegger abbia una duplice importanza per la psichiatria in quanto, da una parte, fornisce alla ricerca psicopatologica empirica un nuovo fondamento metodologico, e dall'altra, grazie alla determinazione del concetto esistenziale della scienza, dà all'intera psichiatria la possibilità *“di*

rendere conto dell'effettiva situazione, delle possibilità e dei limiti del suo progetto scientifico di mondo, ossia del suo orizzonte trascendentale di comprensione" (Binswanger, 1949, trad. it. 1973, p. 210). L'importanza che l'analitica esistenziale di Heidegger riveste per la psichiatria, però, va soprattutto rintracciata nella sua ricerca dell'essere dell'intero uomo, e non di determinati settori fenomenici ed oggettivi da delimitare e da scoprire "nell'uomo" stesso (Binswanger, 1949, trad. it. 1973). In questo senso, il grande merito di Heidegger è stato quello di "*aver posto in luce la struttura fondamentale dell'esser-ci (Dasein) dell'uomo, presentandone le articolazioni costitutive, la struttura cioè dell'«essere-nel-mondo»*" (Binswanger, 1946, trad. it. 1973, p. 19).

Come sottolineano Caprara e Gennaro (1999), Binswanger introduce il termine "presenza" riferendosi a ciò che Heidegger (1927, trad. it. 2006) definisce come "Esserci", ossia il modo di essere dell'uomo, e che trova il suo carattere distintivo nel fatto che "*l'uomo esiste in quanto è nel mondo e il mondo è inteso come carattere stesso dell'Esserci*" (p. 281). Seppure la concettualizzazione di *essere-nel-mondo* di Heidegger è risultata fondamentale per lo sviluppo dell'antropoanalisi, Binswanger sottolinea che: mentre il discorso sull'essere-nel-mondo di Heidegger ha il carattere di una tesi ontologica, riferita, cioè, ad un enunciato su di un rapporto modale che riguarda l'esserci in generale, l'antropoanalisi di per sé non formula tesi ontologiche, ma è interessata ad un'analisi ontica, concernente le constatazioni fattuali circa le forme e le configurazioni della "presenza", ovvero propone di descrivere i modi di essere come di fatto esistono, prendendo, quindi, in considerazione, gli aspetti concreti dell'esistenza umana (Binswanger, 1946, trad. it. 1973).

Binswanger, sulla base di questi presupposti, sostiene che attraverso la concezione che privilegia l'essere-nel-mondo è stato possibile superare il limite fondamentale delle precedenti psicologie "*rappresentato dalla dottrina della scissione del "mondo" in soggetto ed oggetto*" che ha ridotto "*l'umana presenza (...) a nudo soggetto, monco del suo mondo*" (Binswanger, 1946, trad. it. 1973, p. 22). A tal proposito Binswanger scrive: "*Essere-nel-mondo significa sempre, per dirla in breve, essere nel mondo con i nostri simili; essere insieme con le altre presenze (Mitdaseiende). Heidegger, postulando l'essere-nel-mondo come trascendenza, non soltanto ha superato la scissione tra soggetto e oggetto della conoscenza, non*

soltanto ha colmato lo “hiatus” tra io e mondo, ha anche illuminato la struttura della soggettività come trascendenza, ha aperto un nuovo orizzonte di comprensione e ha dato impulso nuovo all'indagine scientifica sull'essere dell'uomo in genere e sui particolari suoi modi di essere. È chiaro dunque, e ciò mi preme particolarmente sottolineare, che in luogo della scissione dell'essere in soggetto (uomo, persona) e oggetto (cosa, ambiente) subentra qui, garantita nella trascendenza, la unità tra presenza e mondo” (Binswanger, 1946, trad. it. 1973, p. 23).

Nell'ambito antropoanalitico, il termine “presenza” è da intendersi con caratteri e implicazioni differenti rispetto al concetto di personalità, in quanto il *Dasein*, la presenza, rappresenta ciò che è “originario” e non derivato, e riguarda una varietà di fenomeni psichici tra loro irriducibili. A tal proposito Cargnello (1966) si riferisce alla “presenza” definendola “anzitutto globalità umana, che comprende in sé anima e corpo, cosciente e incosciente, pensiero e azione, emotività, affettività e istinto. È l'essere globale dell'uomo che si è trasceso in una determinata situazione, è la fatticità dell'esistenza come si offre nel suo adesso e nel suo dove, contemporaneamente schiudendosi al mondo e progettandolo come proprio, in una parola come è nel mondo” (p. 158).

Il concetto di mondo, nella disciplina antropoanalitica, non è mai considerato come mondo in sé, ma come mondo biologico (*Umwelt*), mondo sociale (*Mitwelt*) e mondo proprio (*Eigenwelt*); queste tre definizioni distinte, però, non implicano tre mondi differenti, in quanto la persona li vive simultaneamente, e rappresentano le possibili configurazioni esistenziali del vissuto individuale.

In questo senso, nell'antropoanalisi, il concetto di mondo designa ciò rispetto a cui la presenza si trascende e si progetta. In particolare, il progetto-di-mondo è la modalità esistenziale tramite cui “individuamo” il modo di essere della presenza e l'analisi della presenza coincide in primo luogo con l'individuazione dei caratteri essenziali che la costituiscono: *temporalità, spazialità, movimentazione, consistenza*, ecc. Alla base dei diversi modi di essere esiste un criterio ordinativo che viene stabilito dalla maggiore o minore libertà, dalla possibilità di potersi manifestare autenticamente o secondo modi privi di qualunque connotazione autenticamente intersoggettiva.

Cargnello (1966) ritiene come criterio la maggiore “ricchezza” o “povertà” con cui possono essere considerati i modi di essere. In questo senso, un modo di essere

risulta essere tanto più ricco quanto più esprime il senso di una reale partecipazione alla relazione intersoggettiva, *“quanto più pienamente riesce a costruirsi in coesistenza; quanto più, in questo trascendersi in un altrui, parte dal fondo della propria ipseità; quanto più questa ipseità completamente rivela; quanto più infine il rapporto in cui si costituisce si attua e si mantiene nel segno della reciprocità”* (Cargnello, 1966, p. 30). A seconda della loro maggiore o minore libertà, e quindi della possibilità di autenticità o inautenticità dell'esistenza, i modi di essere possono essere ordinati in base alla seguente distinzione: *“poter-essere”*, *“avere-il-permesso-d'essere”* ed *“essere-costretto-ad-essere”*.

Binswanger analizza diversi modi di essere tra cui i principali sono: il *modo-di-essere-nell'amore*, il *modo-di-essere-nell'amicizia*, i *modi-dell'aggressività*, e il *modo-di-essere-se-stesso-come-tendenza-al-proprio-fondo*.

Per quanto riguarda il modo-di-essere-nell'amore, Cargnello (1966) specifica che non vi è in questo caso nessun legame con le concezioni tradizionali dell'amore, quali, ad esempio, l'amore platonico o la passione, in quanto esso esprime una fusione, un'unità duale in cui è presente un'armoniosa compenetrazione dell'Io e del Tu alla quale, i processi del dare e ricevere amore, sono estranei, poiché ogni atto si riferisce, ed è, espressione della dualità.

Come per l'amore, anche il modo-di-essere-nell'amicizia è una partecipazione duale, nella misura in cui caratterizza una fusione con la storia interiore di un'altra persona, ma, a differenza del modo-di-essere-nell'amore, il legame che unisce l'Io e il Tu, in questo caso, non è totale, perché nell'amicizia l'individuo è portato a legarsi con più persone.

I modi-di-essere-dell'aggressività umana sono caratterizzati da un rapporto con l'altro in cui è presente un'interazione dinamica in cui il significato del soggetto, inteso *“come mia seconda persona”*, declina su un piano strumentale su cui si situano le situazioni contingenti dell'esistere quotidiano. L'aggressività è espressa in senso fenomenico, ad esempio nella suggestione altrui, nel prendere qualcuno per il suo lato debole, nel considerare il prossimo solo per la sua fama (ibidem).

Infine, volendo citare Cargnello (1966), *“l'essere-se-stesso-come-tendenza-al-proprio-fondo è il modo secondo cui la presenza è solo per se stessa. Ciò non significa però ritiro egocentrico, ma un modo autentico di disporsi verso se stessi in*

una continua e perenne tensione esistenziale, nella direzione di un processo di maturazione autentico” (p. 35).

Stando a quanto detto, anche la malattia mentale rappresenta un modo-di-essere al mondo, che può essere intesa come una testimonianza estremamente drammatica dell'*essere-costretti-ad-essere*.

Possiamo, in definitiva, considerare l'antropoanalisi una disciplina che si propone di comprendere “la presenza” nel suo costituirsi, fino a pervenire a come essa approda ad un “restringimento” o ad una “costrizione” del mondo. Attraverso una lettura ordinata dei dati biografici, psicologici e psicopatologici, l'antropoanalisi cerca di delineare le caratteristiche della struttura della presenza, mirando ad un'analisi concreta e per quanto possibile completa, delle condizioni di vita, anche sociali, nelle quali si radica la sofferenza mentale.

5.3.2 Ronald D. Laing e l'analisi dell'esperienza

L'opera di Ronald Laing si inserisce nell'ambito disciplinare della fenomenologia psichiatrica e va ad assumere un particolare rilievo per quel che riguarda l'indagine e la pratica clinica sull'alienazione psicologica. L'intento principale del suo lavoro, nel quale è presente l'influenza di autori come Minkowski, Binswanger e Sartre, è quello di comprendere, attraverso l'utilizzo del metodo fenomenologico-esistenziale, la natura dell'esperienza nel verificarsi della condizione esistenziale della schizofrenia. Mentre nei primi lavori, in particolare ne “L'Io diviso” (1959a, trad. it. 1969), Laing concentra la sua attenzione prevalentemente sull'esperienza interiore e le sue modalità soggettive, nei contributi successivi il suo interesse si sposta maggiormente sui modi attraverso cui la possibilità di esistenza stessa dell'individuo viene determinata dalle relazioni intersoggettive (Laing, 1959b, trad. it. 1977; Laing, Esterson, 1964, trad. it. 1970). Da questo nuovo punto di vista, Laing osserva che è la mancanza di complementarità da parte degli altri a far nascere nello schizoide il vissuto di vuoto interiore e la sensazione di agire nel vuoto (Beviglia, Gennaro, 1982).

La concezione secondo cui l'esperienza del soggetto derivi da un originario carattere intersoggettivo viene sviluppata da Laing nel suo scritto “L'Io e gli altri” (1959b, trad. it. 1977), in cui l'autore sostiene che la costruzione e la definizione dell'identità,

concepita come l'esperienza primaria di essere nel mondo, sono influenzate dai processi di accettazione, rifiuto, negazione, e mistificazione che vengono messi in atto, in modo significativo, all'interno delle varie relazioni interpersonali. E sono proprio le relazioni interpersonali che determinano il senso di realtà di un individuo e di conseguenza la sua sicurezza o insicurezza. In questo senso, nel momento in cui si creano delle situazioni interpersonali che causano confusione e angoscia nel soggetto, e che egli reputa insostenibili, come essere definito dagli altri in modo incoerente e contraddittorio, o ricevere attribuzioni ambigue e incompatibili, vi è la possibilità che emerga uno stato di conflitto che rischia di minare l'integrità dell'individuo. In circostanze come queste, al soggetto risulta impossibile cogliere il senso delle richieste altrui ed adattare ad esse il proprio comportamento: la mistificazione che sottende la dinamica di tali relazioni tende a svuotare l'individuo della "ragione" dei propri atteggiamenti e a privarlo del valore delle proprie emozioni. L'individuo, dinanzi a questi meccanismi interpersonali estremamente sottili che minacciano la sua identità, trova nell'alienazione l'unico modo che ha per cercare di proteggere parte della sua libertà.

Laing (1969, trad. it. 1978) sostiene che gli individui tendano ad adeguare le reciproche esperienze, creando così un assetto in qualche modo collusivo, sulla cui base instaurano e mantengono una coincidenza di rapporti, definita dall'autore "*nessificazione del sistema*", responsabile dell'insieme delle azioni dei singoli individui che sono vissute in modo inconsapevole. Chi non si riconosce nell'insieme di rappresentazioni generalmente condivise di sé e degli altri, può sentire la sua esperienza personale fortemente lacerata.

Laing, attraverso l'analisi delle strutture familiari, è riuscito ad individuare alcune situazioni che creano il contesto in cui comprendere l'apparente irrazionalità del comportamento psicotico. In questa direzione, il componente familiare *designato* dagli altri membri come malato, rappresenta, in realtà, l'unico portatore di un sintomo che pervade tutta la famiglia, la quale è coinvolta in una dinamica patogena fondata sui nessi collusivi, in cui la malafede è lo strumento principale di comunicazione intersoggettiva. L'irrazionalità del comportamento psicotico appare dunque, l'espressione della più ampia irrazionalità del sistema familiare. In questo senso, attraverso la mistificazione, che costituisce lo strumento mediante il quale il

dato di realtà esperito può essere mascherato e confuso, diventa impossibile per l'individuo riuscire a vedere sé stesso e prendere atto di come gli altri lo percepiscano. Laing considera, quindi, riduttivo limitare l'esperienza esclusivamente ai processi intrapsichici senza tener conto delle condizioni oggettive dell'esistenza, in quanto, l'esperienza diventa oggetto privilegiato di analisi nella misura in cui *“riunisce in sé i caratteri di sperimentazione di una realtà obiettiva, di modello obiettivo di questa sperimentazione, e di possibilità di modificazione della realtà attraverso il comportamento”* (Beviglia, Gennaro, 1992, p. 200).

5.4 IDENTITÀ E RELAZIONI INTERSOGETTIVE

Nei paragrafi precedenti sono stati presentati quei riferimenti teorici che riteniamo siano collegabili all'opera artistica e musicale di Fabrizio De Andrè. Sulla base di tali presupposti, passeremo ad esaminare alcuni aspetti a carattere psicologico che riflettono le implicazioni e le stimolazioni contenute in tale opera.

Innanzitutto vi è da premettere che in De Andrè, la *musica*, può rappresentare ciò che Winnicott (1971, trad. it. 1974) chiama fenomeno transizionale, che, come è stato dato modo di vedere, è parte integrante del processo creativo. Il cantautore genovese, infatti, attraverso le sue canzoni, dove affronta temi individuali e sociali, effettua delle transizioni in cui degli oggetti interni vengono rappresentati nella realtà condivisa tramite l'uso delle allegorie. A livello più generale si può dire che attraverso l'arte vi è l'elaborazione dei fenomeni transizionali che sono vissuti in fantasia e che assumono la funzione di transizione tra interno ed esterno. Questo rappresenta qualcosa che non solo è originale, ma anche fortemente innovativo. Va specificato che a livello tecnico non esiste una creatività che possa essere considerata esclusivamente musicale: in questo senso, la musica è solo la forma, il supporto attraverso cui l'artista può veicolare la sua esigenza di esprimere.

Dopo questa breve premessa volta a contestualizzare la musica d'autore, intesa come forma d'arte, all'interno di quell'area considerata transizionale, l'intento che ci prefiggiamo è cercare di definire l'identità umana ed artistica di Fabrizio De Andrè, sulla base di quanto esposto in riferimento all'analisi del processo narrativo come

strumento di sviluppo dell'identità.

Il nostro scopo non è quello di effettuare un'analisi in termini psicologici della personalità di De Andrè, scopo che risulterebbe abbastanza riduttivo, ma è quello di considerare il *posizionamento esistenziale* del cantautore, sia a livello umano che artistico, tenendo conto del *modo di essere* della sua identità.

Per questo scopo, ci sembra doveroso prendere in esame alcuni dei processi costitutivi della nostra identità che Laing (1959b, trad. it. 1977) identifica attraverso i concetti di *elusione*, *collusione*, *conferma* e *disconferma*. Prima di considerare da vicino questi aspetti, è utile sottolineare che ciascuno di noi possiede una duplice identità: una oggettiva riferita all'identità che possediamo per gli altri, e una soggettiva che riguarda l'identità che abbiamo per noi stessi (Jervis, 1984). Queste due forme di identità sono insite nel processo di sviluppo e di evoluzione della personalità, a prescindere dalle configurazioni che essa può assumere.

Un utile indicatore a livello oggettivo che permette di comprendere questa duplice forma con cui l'identità viene espressa, e che sottende al rapporto tra sé e l'altro, è rappresentato dal meccanismo di *elusione*. L'elusione, in questo senso, è rivolta non solo verso se stessi, nella maniera in cui Laing (1959b, trad. it. 1977) la considera un processo attraverso il quale l'individuo “*simula di essere ciò che è, invece di esserlo*” (p. 50), ma rappresenta anche il *non essere nella relazione*; l'elusione va intesa, dunque, non solo come un estraniamento dalla propria identità, ma anche come un misconoscimento dell'identità altrui. Si può porre in relazione il concetto di elusione con quello di *malafede* espresso da Sartre (1943, trad. it. 1965), inteso come una sorta di menzogna verso se stessi e su se stessi, rivolta a sé e agli altri.

Pur non volendo esaltare la poetica di De Andrè e di conseguenza la sua identità, va sottolineato come quest'ultima, nonostante le inevitabili conflittualità in cui si sviluppa, non cede a processi elusivi o mistificatori; il cantautore genovese, infatti, nella sua costruzione artistica non fa uso di meccanismi attraverso cui elude se stesso o l'altro, né lascia spazio a soluzioni compiacenti o giustificative a cui potrebbe sottendere un processo di elusione. De Andrè rimane se stesso senza privare l'oggetto artistico di cui canta della sua realtà: in questo senso, i personaggi presenti nelle canzoni dell'artista, vengono considerati nella loro veridicità.

Il meccanismo dell'elusione, in quanto forma di misconoscimento, porta, invece, a

ritenere possibile una manipolazione dell'*oggetto*, e a porsi, quindi, in una maniera non chiara nei confronti dell'altro. Quando il comportamento è motivato da un processo elusivo, e questo a volte può essere del tutto normale, l'altro viene completamente assorbito nella nostra sfera individuale e ciò non consente di instaurare con questi una relazione reale basata su una comprensione autentica propria e altrui: l'autoinganno si snoda nel modo in cui l'altro è assorbito, ma non realmente compreso.

In De Andrè questa condizione elusiva non sembra verificarsi: se, infatti, da un lato prendiamo in considerazione le situazioni concernenti il suo vissuto personale, possiamo vedere come egli non abbia mai eluso neanche le sue modalità più critiche; lo stesso si può dire per quanto riguarda l'immagine che il cantautore offre di se stesso, la quale, pur non esprimendo una totale autenticità, poiché questo sarebbe possibile solo eludendo la *qualità* stessa dell'autenticità, allo stesso tempo non mostra neanche un carattere compiacente o adattivo attraverso cui eludere parti più significative della propria identità. È all'interno di una relazione con figure reali che De Andrè rivela se stesso, ossia rivela la sua identità, ed è sempre in questa relazione che i personaggi con i quali egli si rapporta, spesso vengono descritti tramite una rappresentazione simbolica. In questo senso, quando De Andrè racconta di una persona emarginata, di una prostituta, di un individuo costretto nella sua condizione, lo fa trattando questi individui come sono realmente e nel modo in cui egli stesso è reale, senza porre in evidenza una parte del proprio sé che andrebbe in qualche misura ad ostacolare la visione e la comprensione di una realtà che esiste a prescindere. Attraverso le sue canzoni De Andrè non tenta di idealizzare determinate situazioni o personaggi, di risolvere un processo conflittuale, di filtrare le condizioni di disagio attraverso una loro rappresentazione ipocrita ed in malafede, di nascondersi dietro la realtà che canta per estraniarsi da essa, ma descrive, con senso di responsabilità e con grande sobrietà, aspetti di questa realtà senza mettere in atto meccanismi elusivi.

L'importanza del processo elusivo, come sottolinea lo stesso Laing (1959b, trad. it. 1977), può essere compresa nel momento in cui, in una relazione intersoggettiva, l'oggetto eluso, in maniera fittizia, non viene riconosciuto come reale: viene simulata la negazione della sua esistenza. In tal modo, si dà luogo ad una manovra

drammatica nei confronti dell'altro che giunge a trovarsi in una situazione di disorientamento, confusione e conflitto; la persona elusa, infatti, vivendo in una circostanza irrealistica che viene fatta passare come reale, perde i suoi riferimenti, sia individuali che sociali, senza alcuna possibilità di elaborare o di mentalizzare questa condizione.

Come abbiamo accennato in precedenza, l'elusione viene attuata in diversi modi anche in contesti *normali* e quotidiani; in questo senso, si attua un processo elusivo quando si ritiene che una situazione non possa essere modificata, o nel momento in cui non consideriamo degno emozionalmente della nostra considerazione un individuo che è in relazione con noi, oppure, a livello più generale, quando prestiamo attenzione o concentriamo la nostra riflessione solamente su quegli aspetti e argomenti che reputiamo più consoni alla nostra identità. Se possiamo considerare alcuni processi elusivi ad un livello relativamente ordinario, l'elusione può raggiungere gradi che arrivano ad avvilire ed umiliare profondamente l'esistenza altrui. Si pensi a quei casi in cui una persona o un gruppo credono sia giusto che un individuo non integrato in un contesto, o *diverso* sotto qualche aspetto, continui ad essere emarginata, o a non vedere riconosciuti i suoi valori. Davanti a questo modo di intendere il concetto di elusione, possiamo osservare come De Andrè tenti di non eludere mai i personaggi appartenenti a quell'*umanità dolente* di cui tanto tratta nella sua opera musicale, ma anzi, proprio attraverso lo strumento canzone, favorisce l'emergere dell'identità di questi individui.

Nel dare voce ai diseredati, De Andrè compie, dunque, uno sforzo al contempo artistico ed umano, in quanto, considerando l'esistenza di queste persone come parte della vita, la sua elusione risulterebbe un violento atto in conflitto con la vita stessa. Considerando quindi, il meccanismo elusivo appena esposto, non abbiamo intenzione di "compiere" un atto di presunzione nell'esprimere la seguente opinione: nella maniera in cui De Andrè ha dato voce all'umanità dolente, al tempo stesso, ha reso possibile l'espressione della propria ed altrui identità. La capacità di considerare totalmente l'esperienza umana, compresi anche quegli aspetti conflittuali che sono propri del *vivere appieno*, senza eludere parti dell'esistenza, rivela concretamente ciò che noi definiamo il *posizionamento esistenziale* dell'opera di Fabrizio De Andrè.

Riferendoci nuovamente al lavoro di Laing (1959b, trad. it. 1977), e considerando il

concetto di *collusione*, con il quale si intende quel processo attraverso cui due o più individui ingannano se stessi cercando nell'altro con cui sono in relazione la “conferma”, sul piano reale, di una fantasia su di sé, possiamo constatare come in De Andrè, questa sorta di autoinganno reciproco, non incida mai sull'identità propria e altrui. Nella musica del cantautore genovese, infatti, non vi è traccia di alcun meccanismo collusivo tra questi e l'oggetto della sua canzone: De Andrè non occulta la vera dimensione dei suoi personaggi favorendo l'emergere di aspetti cautelativi della loro identità.

La collusione, così come l'elusione, possiede un carattere *interesperenziale ed intercontestuale*, in quanto non si manifesta in un'area esclusivamente interpersonale, ma riguarda dimensioni più ampie come quella collettiva e quella culturale.

De Andrè, quindi, nel raccontare le vicende dei vari personaggi che popolano la sua opera, si pone con un atteggiamento di assoluto rispetto nei confronti delle loro identità, dimostrando un coinvolgimento sincero che gli permette di *essere con l'altro*, non in modo da restare assorbito nella sua stessa creazione, ma in maniera tale da poter rappresentare l'altro per come veramente è, attraverso una connessione tra il *sentire artistico* e un rapporto fondato su una autentica comprensione con l'oggetto. De Andrè, all'interno di questa relazione con l'altro, non tenta di estraniarsi dal contesto in cui quest'ultimo si trova, tanto meno mette in atto meccanismi elusivi o collusivi nei suoi confronti, attraverso i quali, ad esempio, può cercare di risolvere le sue problematiche, ma considera l'altro nelle condizioni effettive in cui vive. In questo senso vi è una *conferma* dell'identità dei *personaggi* cantati dall'artista genovese, i quali sono descritti in modo lucido e definito. Non vi è traccia di quegli artifici narrativi che portano a rappresentare l'altro in maniera distorta, contraffatta, implicanti, quindi, un atteggiamento proprio della malafede, che fornisce solamente una *pseudo-conferma* dell'identità altrui. La conferma, dunque, non è un atto così scontato come si potrebbe ingenuamente pensare, ma rappresenta un meccanismo fondamentale all'interno di una relazione intersoggettiva: un individuo, soprattutto nelle fasi evolutive della sua personalità, ha bisogno di ricevere conferme dagli altri riguardo se stesso, al fine di comprendere che esiste in quanto persona con determinate qualità. Nel rispetto del presente lavoro, possiamo dire che il gesto di confermare indica, da parte di chi crea, il disporre la propria identità verso l'esterno,

in direzione di ciò che è “*altro da me*”. Tenendo conto dell'importanza che riveste la conferma nella costruzione della personalità, va specificato che: se limitate disconferme possono giocare anch'esse un ruolo significativo, limando le relazioni, al fine di una più chiara definizione nel processo di costruzione della propria identità, quando queste diventano sistematiche e si sviluppano in modo unidirezionale, assumono un carattere fortemente negativo, in quanto, arrivano a negare perfino l'esistenza dell'altro. In questa condizione, un individuo, seppure fisicamente presente in un ambiente che, da un lato lo accudisce, ma dall'altro non ne considera la presenza a livello mentale, è come se non esistesse, ossia la sua identità viene disconfermata. Volendo citare Laing (1959b, trad. it. 1977): “*quando, trascurando completamente come il soggetto agisce, cosa prova, che senso dà alla sua situazione, si denudano di ogni valore i suoi sentimenti, si spogliano i suoi atti delle motivazioni, intenzioni e conseguenze, si sottrae alla situazione il significato che ha per lui, (...) egli è totalmente mistificato e alienato*” (pp. 135-136).

In questo senso, le pseudo-conferme, che implicano un processo di contraffazione dell'identità, risultano essere tanto più minacciose, quanto più mistificano il contenuto della relazione in cui vengono espresse, generando confusione e conflitto. A questo punto, ci sembra doveroso chiarire come questi processi, attraverso il coinvolgimento umano dell'artista nella relazione con *i suoi oggetti*, possano essere resi riconoscibili all'interno dell'opera d'arte che, sotto questo aspetto, assume rilievo nelle sue implicazioni scientifiche e psicologiche.

A tal proposito, qualunque osservatore intento nell'osservare un fenomeno, non si troverà mai in una posizione di neutralità o di totale decentramento rispetto ad esso, ma sarà sempre in qualche misura coinvolto con l'oggetto d'indagine. Tra il soggetto che indaga e l'oggetto indagato vi è una continua forma di integrazione ed è proprio questa che consente il coinvolgimento e permette di orientare l'indagine, che nel nostro caso si riflette nell'opera d'arte, verso livelli più profondi di analisi.

È possibile trovare un riscontro di questo modello analitico all'interno del paradigma teorico sviluppato dagli “epistemologi della complessità”, che ben si adatta a considerare sia i problemi relativi alla scienza, che quelli connessi all'opera artistica nella sua globalità (Morin, 1982, trad. it. 1988).

Quanto appena detto, ai fini del discorso che stiamo affrontando, presuppone che

solo attraverso l'integrazione tra l'identità dell'artista con quella del suo oggetto sia possibile giungere alla comprensione e quindi all'espressione degli aspetti più profondi che l'indagine stessa svela. A tal proposito, questa forma di integrazione risulta evidente nell'opera di De Andrè, in cui l'artista riesce a raggiungere un livello di intensa sintonia con il vissuto e l'esperienza dei personaggi che descrive, tale da non creare discordanze a livello personale e da riflettere su di sé l'indignazione e la sofferenza dell'altro. Quando un lavoro artistico raggiunge un simile livello, dall'interazione intersoggettiva che avviene tra l'artista e l'oggetto della sua opera, in questo caso il protagonista della canzone, è possibile rintracciare una serie di processi attribuzionali e di ingiunzioni che pervadono l'identità dell'altro con cui l'artista si relaziona. Con processi attribuzionali ci si riferisce a quei *giudizi di valore* che possono avere una particolare influenza sul processo individuativo in quanto, essendo vissuti come ingiustificati, freddi ed in contrasto con la propria esperienza soggettiva, risultano difficili da mentalizzare. Rogers (1957, trad. it. 1970), a tal proposito, considera i giudizi di valore come una minaccia nei confronti di quella che lui chiama “*tendenza attualizzante*”, che rappresenta la modalità di realizzazione del sé che l'individuo percepisce attraverso il suo organismo, e che costituisce il nucleo fondamentale della struttura della sua personalità. In questo senso, è probabile che l'individuo venga a trovarsi in una condizione nella quale il suo stato mentale risulta incompatibile con le attribuzioni o i giudizi che gli vengono rivolti, tanto da far scaturire in lui un processo di destrutturazione dell'identità: l'emblema di quanto appena scritto è rappresentato dalla canzone “Un matto” (vedi cap. 4). Questi processi attribuzionali svolgono un ruolo centrale nel caratterizzare quella *grande minoranza* di persone alle quali Fabrizio De Andrè ha dato voce, e che potremmo definire *umanità dolente*. Queste persone, infatti, vivono costantemente in un ambiente che ne minaccia l'identità attraverso giudizi che possono risultare persuasivi e paralizzanti.

Tale prospettiva permette di cogliere due aspetti fondamentali per il lavoro che stiamo proponendo: da un lato, infatti, ci dà l'opportunità di valutare come, attraverso un autentico coinvolgimento umano ed artistico, sotteso all'opera d'arte, possano essere riconosciute forme di malafede e di autoinganno quali modalità dell'esperienza umana; dall'altro lato, invece, tenendo conto in senso più stretto

dell'opera di De Andrè, che è inestricabilmente legata alla sua identità, ci dà modo di considerare l'atteggiamento umano ed artistico del cantautore genovese, in una posizione volta, per quanto possibile, a non cedere a forme di autoinganno e di autocelebrazione artistica.

5.5 IDENTITÀ E COSCIENZA COLLETTIVA

Tenendo presente quanto esposto finora, vogliamo porre in rilievo come viene collocata, all'interno dell'opera di De Andrè, questa collettività, che abbiamo definito umanità dolente, e che deve essere considerata come un sistema sociale. A tale scopo faremo riferimento in modo particolare alla concettualizzazione junghiana in cui, sia il tema dell'identità, che quello dell'identità rispetto alla realtà sociale e collettiva, vengono sviluppati tenendo conto anche di quegli aspetti della personalità dell'individuo che possono minacciare l'identità stessa. In questo senso, il nostro intento è cercare di mettere in luce come il tema della coscienza collettiva accompagni tutta l'opera De Andrè.

Come si è visto, Jung (1917, trad. it. 1968 ;1954, trad. it. 1976; 1934, trad. it. 1980) sostiene che la coscienza collettiva sia costituita da quegli aspetti simbolici, inconsci, che vengono trasmessi attraverso le generazioni, e che l'autore definisce archetipi. Riteniamo significativo considerare la coscienza collettiva per comprendere l'opera di Fabrizio De Andrè sotto l'aspetto psicologico, in quanto, il disagio psicosociale espresso nella sua musica attraverso la descrizione della cosiddetta umanità dolente, intorno a cui ruota tutto il suo lavoro, è la rappresentazione di una coscienza collettiva che inibisce qualunque tentativo di individuazione. In questo senso, tenendo conto che la coscienza collettiva esprime quell'insieme di aspetti normativi e culturali caratteristici di un determinato periodo, può rappresentare il modo in cui l'identità individuale rischia di essere annullata. Stando a quanto detto, diviene comprensibile quel meccanismo per cui chi è emarginato rimane emarginato, e chi non vive seguendo i canoni definiti dalla “normalità” resta completamente escluso dalla “convivenza civile”.

La particolare sensibilità artistica permette a De Andrè di prendere le distanze dalla

coscienza collettiva e, attraverso la sua musica, dà modo di comprendere i meccanismi che da essa derivano, in modo specifico quelli che sono connessi alla sofferenza umana.

Come si è detto in precedenza, la coscienza collettiva trova il suo riflesso a livello individuale nella figura della *Persona*, che rappresenta la parte esteriore della personalità, la maschera sociale che ognuno di noi indossa e con la quale appare dinanzi al mondo esterno. Sebbene la Persona costituisca un aspetto normale nella vita degli individui, nel momento in cui va ad influenzare gli altri aspetti della personalità, schiacciandone le parti più intime, può assumere caratteristiche dominanti sul piano dell'identità individuale.

Il legame che intercorre tra la coscienza collettiva e la Persona trova un significativo riscontro nella musica di Fabrizio De André. A questo riguardo, va chiarito come il valore culturale che assume la coscienza collettiva venga sostenuto dal carattere della Persona, in quanto, l'individuo, distanziandosi dalla parte più intima della sua identità, conforma maggiormente il suo aspetto a quanto adeguato e richiesto dalla collettività. In questo senso, dobbiamo tentare di comprendere i meccanismi che sottendono il costituirsi della parte marginale della società, considerandola sia a livello di atteggiamenti che di devianza sociale. Ai fini di questa comprensione, è utile sottolineare come per Jung l'inconscio sia la parte più autentica dell'individuo che necessita di essere riconosciuta affinché possa completarsi il processo di *individuazione*, mentre dall'altra parte, la coscienza collettiva rappresenta, in un certo qual modo, un distacco dall'inconscio.

Come si è visto, la vita psichica di un individuo tende ad autoregolarsi e a mantenere un contatto tra il livello conscio e quello inconscio, così, una netta scissione tra questi due ambiti della vita mentale, può risultare un processo psicologico destabilizzante, che nel nostro caso può essere rappresentato da una forte frattura tra la coscienza individuale, e quindi l'identità, e la coscienza collettiva. In quest'ottica, può avere luogo un meccanismo di marginalizzazione di tutte quelle dimensioni esperienziali ed emozionali che non sono adeguate alla coscienza collettiva, la quale si manifesta, a livello individuale, attraverso l'integrazione dei suoi diversi aspetti nella *Persona*. A tal proposito, Jung, effettua una distinzione nell'ambito delle nevrosi: da un lato, l'autore, distingue una forma nevrotica caratterizzata da un

adeguamento passivo alle richieste della coscienza collettiva e, quindi, un avvicinarsi forzato alla “normalità” che corrisponde, però, ad un allontanamento dalla vita mentale inconscia; un'altra forma nevrotica, invece, è quella che si può manifestare, nell'ottica di Jung, quando l'individuo cerca di opporsi alle disposizioni della coscienza collettiva. In questo secondo caso la nevrosi si sviluppa non come stato patologico, ma conflittuale, in quanto sottende ad un condizione di recupero delle dimensioni inconscie e dell'identità che la coscienza collettiva tende a rendere oscure e marginali.

Ed è proprio a livello degli aspetti marginali dell'identità che possiamo trovare la chiave di lettura adatta per comprendere le diverse sfaccettature del disagio psicosociale e dell'umanità dolente che si palesano nell'opera di De André. Vogliamo precisare che con la nozione di coscienza collettiva non ci riferiamo esclusivamente ad un aspetto propriamente negativo o alla mancanza di coscienza individuale, ma intendiamo sostanzialmente prendere in considerazione le distorsioni che possono pervadere la coscienza all'interno delle dimensioni gruppali, contestuali e sociali. Queste distorsioni, che possono arrivare ad assumere un carattere soverchiante nei confronti dell'identità degli individui in favore di un esacerbato adattamento alle condizioni esterne, rischiano di compromettere le potenzialità individuali.

Quanto appena detto è rintracciabile nella canzone “Preghiera in gennaio” che, come ricordiamo, De André scrisse in memoria dell'amico Luigi Tenco in seguito al suo suicidio dopo essere stato eliminato dal festival di Sanremo, e attraverso cui il cantautore genovese tenta, in parte, di esternare una riflessione sulla reazione della collettività ad un evento così drammatico, e su come all'interno di un contesto musicale possano venire generati dei mostri che, logorando l'intelligenza e la sensibilità individuale, riescono a condizionare un gesto estremo tanto assurdo. In questo senso, la coscienza collettiva può strutturarsi in modo tale da costituire una minaccia per l'individuo che, adeguandosi ad essa, limita le sue possibilità individuali, e rischia di produrre conseguenze “catastrofiche” per l'identità. Questo meccanismo, nonostante non abbia un carattere psicologicamente positivo, rispecchia una caratteristica peculiare della coscienza collettiva.

Questa relazione che si stabilisce tra gli aspetti della coscienza collettiva e la dimensione individuale della Persona è motivata a livello psicologico dall'*Ombra*,

che riguarda aspetti legati in modo particolare al mondo interno dell'individuo. Questa figura che Jung ha concepito per riferirsi a quegli aspetti inaccettabili che l'individuo cerca di nascondere a sé stesso e agli altri, non è ravvisabile nella musica di De André in termini strettamente junghiani, ossia a livello clinico-terapeutico, ma può essere svelata e compresa nella misura in cui la si considera il nucleo di quell'oscurità, di quella parte riprovevole insita nell'individuo, che quest'ultimo non è in grado di tollerare, né di elaborare. In “Preghiera in gennaio”, quest'Ombra, questo male, questa negatività viene riconosciuta e resa manifesta.

Attraverso il riconoscimento dell'Ombra, che come si è visto risulta connessa agli aspetti più intimi e nascosti della personalità, si ha la possibilità di riconsiderare anche la Persona e quindi la dimensione più esterna dell'essere umano; in tal modo l'elaborazione dell'Ombra permette all'individuo di riappropriarsi della sua identità e di rivalutare sé stesso in modo autentico. Dal momento in cui l'individuo riesce ad entrare in contatto con la parte più in ombra della sua identità, rapportandosi ad essa in una maniera più armoniosa e coerente, sarà in grado di “relazionarsi” in modo critico, e con risorse psicologiche ed emozionali più adeguate, alla coscienza collettiva. Lo svelamento dell'Ombra, intesa come parte riprovevole e conflittuale, permette, inoltre, una più equilibrata costruzione dell'esperienza soggettiva e intersoggettiva.

La considerazione delle componenti dell'Ombra emerge con notevole chiarezza nella musica di De André, in quanto l'analisi di questi fattori è inestricabilmente legata alla comprensione degli stati di marginalità, ossia di quegli aspetti della realtà che vengono occultati e che restano misconosciuti.

Oltre alla dimensione individuale, l'Ombra possiede anche una dimensione collettiva: essa si insidia in quei contesti che tendono a rimanere latenti. Si pensi, ad esempio, a quelle famiglie in cui determinati messaggi vengono veicolati con una parte in ombra; questi devono restare celati in quanto se venissero svelati potrebbero minare l'omeostasi della famiglia con una conseguente mistificazione del sistema familiare stesso. L'ombra collettiva è presente, inoltre, e se ne può scorgere l'influenza, in molte storie narrate.

Considerando più da vicino l'interesse del presente lavoro, possiamo constatare come anche l'umanità dolente descritta da De André, la quale vive relegata ai margini della

società, rappresenti un'espressione dell'Ombra collettiva, che, l'artista ligure, attraverso le sue canzoni, cerca di ravvivare e di portare a livelli degni di considerazione e di comprensione. Lo stretto legame che intercorre tra la dimensione collettiva e quella individuale è determinato dall'influenza che la configurazione del collettivo ha, contestualmente, sullo sviluppo e sulla storia delle identità. Il divenire storico che coinvolge la collettività si ripercuote, dunque, sull'identità, che, essendo in continua costruzione, riflette le trasformazioni contestuali, storiche e sociali. In questa direzione, il disagio psicosociale può essere inteso come il deterioramento dell'identità all'interno di un simile contesto.

De André, attraverso le sue canzoni, permette di comprendere come lo sviluppo dell'identità sia determinato dal contesto storico, ed alla luce di ciò, contribuisce ad un'analisi psicologico-sociale sullo sfondo della compenetrazione del collettivo con l'individuale. A tale proposito, è chiaramente osservabile come l'opera di De André si sviluppi seguendo una periodizzazione storica che riflette i cambiamenti riguardanti la collettività. Nel considerare le modificazioni che interessano la coscienza collettiva dobbiamo fare riferimento al concetto di dimensione transpersonale che concerne il modo in cui, tramite l'aggregazione di elementi storico-culturali, la collettività si trasforma, assumendo questi elementi come stati della mente. Questo processo di cambiamento trova riscontro all'interno dell'opera di De André in cui gli elementi transpersonali presenti nelle canzoni dei primi periodi della sua carriera artistica sono diversi da quelli presenti nelle canzoni scritte in periodi più recenti. Il transpersonale ci consente, dunque, di osservare come la coscienza collettiva si snodi attraverso il tempo e la storia degli individui. Va precisato che la matrice transpersonale sia costituita da due dimensioni: una inconscia, che attraversa l'identità e gli stati mentali dell'individuo, agendo al di fuori della consapevolezza, l'altra implicita che, nonostante posseda un carattere di non consapevolezza, può emergere alla coscienza individuale veicolata dall'opera d'arte. A questo proposito, l'opera d'arte rappresenta la modalità culturale che, più d'ogni altra, procedendo in maniera implicita, riesce ad anticipare scenari psicologici e sociali che realmente andranno a configurare l'avvenire stesso dell'individuo e della collettività.

Senza voler essere retorici, possiamo sostenere come questa dimensione implicita sia significativamente presente nella musica di De André e possa essere in parte

connessa agli aspetti dell'Ombra precedentemente descritti. La connessione esistente tra la dimensione transpersonale e la coscienza collettiva permette di comprendere, da un lato, come si sviluppa l'identità individuale, e dall'altro, come particolari contesti di carattere relazionale o storico-evolutivo in cui l'individuo si trova, possano determinare forme di identità rigide e prive di libertà. In questo senso, attraverso il transpersonale possono essere colte anche le determinanti stesse del contesto, quelle che Murray (1962) definisce pressioni ambientali, e che incidono sulla modulazione dei bisogni e quindi sulla costruzione dell'identità.

A questo punto, ci sembra significativo prendere in considerazione il contributo di Erich Fromm che, nonostante poggi su radici teoretiche differenti, mostra punti di incontro con la teoria junghiana per quel che riguarda i processi di analisi critica dell'identità. La concettualizzazione di Fromm ci offre importanti spunti al fine di comprendere come venga costruita a livello sociale l'identità.

Come si è visto, uno dei concetti cardine della teoria frommiana è quello di *carattere sociale*, inteso come quell'insieme di tratti del carattere di un individuo che è condiviso dalla maggioranza delle persone di una data cultura, ed ha la funzione di mantenere stabile e di tutelare l'organizzazione del sistema sociale e culturale. Di conseguenza, tutto ciò che non risulta coerente ai fini della stabilità del sistema sociale rischia di venire emarginato, escluso dalla consapevolezza, e relegato in quell'area inconscia che Fromm ha definito *inconscio sociale*. Questo tipo di inconscio deve essere distinto dal concetto di *inconscio collettivo* elaborato da Jung che si riferisce a quello strato profondo della psiche al quale appartengono contenuti universali; l'inconscio sociale rappresenta, invece, quella dimensione dell'esperienza umana in cui si rispecchiano tutte quelle aree dell'identità che una data società non consente di elaborare.

Volendo prendere in considerazione il significato di “stare”, che Fromm analizza in uno dei suoi principali lavori, “Avere o essere” (1976, trad. it. 1977), possiamo notare come questo termine possa assumere due connotazioni diverse, a seconda che lo si riferisca alla modalità dell'avere o a quella dell'essere. Nel primo caso, il termine “stare” corrisponde al trovarsi in una condizione dove l'identità propria e quella altrui subisce dei processi di condizionamento e degradazione; nella modalità dell'essere, invece, “stare” significa porsi in una condizione che ha come presupposti

l'indipendenza, la libertà e la presenza della ragione critica, che rifugge, quindi, dai condizionamenti del carattere sociale, cercando, in questo modo, di riappropriarsi della dimensione inconscia, in cui la libertà sembra essere limitata, al fine di costruire la propria identità.

Volendo collegare questi aspetti all'opera del cantautore genovese, possiamo constatare come in gran parte della produzione musicale di De André, il modo in cui viene trattato il tema del disagio psicosociale rifletta quanto descritto da Fromm in "Psicoanalisi della società contemporanea" (1955, trad. it. 1960). In questo senso, lo sviluppo dell'identità individuale viene pregiudicato da forme di aggregazione sociale che hanno come prodotto diversi meccanismi di emarginazione, tra cui vi sono la sofferenza psichica stessa, condizioni di inibizione psicologica e determinate scissioni tra l'individuo e il suo ambiente. La pressante influenza del sistema sociale porta all'esasperazione di certi aspetti che possono risultare conflittuali all'interno dell'esperienza interpersonale; in tale ottica, la destrutturazione dell'identità non coinvolge solo fattori individuali ma interessa sostanzialmente il sistema sociale nel suo insieme.

Dall'analisi di Fromm risalta in modo particolare il suo atteggiamento critico nei riguardi delle incongruenze sociali. In primo luogo, va tenuto conto della valutazione che l'autore effettua riguardo i bisogni degli individui, specificando che questi non devono corrispondere ed essere soddisfatti poiché rappresentano esigenze socialmente indotte, ma in quanto rispecchiano le necessità più profonde dell'uomo.

In questo senso, Fromm, condividendo i principi umani e culturali della scuola di Francoforte, all'interno della quale è stato uno dei personaggi di spicco, e riflettendone la posizione storico-esistenziale, effettua una distinzione tra una soggettività amorfa, che può essere paragonata ad un automa, ed una soggettività che aspira alla condizione di libertà.

Su questi presupposti teorici, possiamo osservare come nella musica di Fabrizio De André siano rilevabili quelle tendenze negative, definite da Fromm necrofile, cariche di distruttività e di aggressività che, assumendo un carattere destrutturante a livello individuale, oltre a limitare il bisogno di libertà, precludono qualsiasi condizione in grado di favorire lo sviluppo di un'identità libera. A questo livello di analisi risulta evidente come le conseguenze delle tendenze necrofile di cui parla Fromm, trovino

corrispondenza nelle condizioni di vita di quell'umanità dolente di cui canta De Andrè. La natura violenta e distruttiva che appartiene all'orientamento necrofilo, infatti, crea pressioni che vanno ad influenzare gli ambienti più deboli dei sistemi sociali, quegli stessi ambienti in cui si trovano a vivere quelle persone che De Andrè racconta nelle sue canzoni, e che proprio da queste tendenze violente e aggressive vengono rese impotenti e private di ogni valore umano. Attraverso la sua musica, De Andrè, riesce a creare un confronto tra le identità che sono private della propria libertà e le identità responsabili di questa privazione. Il cantautore ligure sottolinea come questi orientamenti violenti ed emarginanti siano la causa degli stati conflittuali e considera questi stessi processi aggressivi e discriminanti, come i meccanismi responsabili che di fatto hanno deteriorato quelle individualità emarginate presenti nelle sue canzoni. De Andrè, in questo senso, è stato in grado di rappresentare abilmente il divario esistente tra le modalità dell'avere e dell'essere, mettendo in luce il loro reale significato, ovvero, quello di essere processi in grado di modificare lo stato del contesto.

La frattura esistente tra la modalità dell'avere e quella dell'essere non ha possibilità di venire idealisticamente saldata, anche se, dal momento in cui riesce ad essere metabolizzata dalla collettività, può avere importanti implicazioni di carattere individuativo, realizzativo e mutativo.

In questo senso, benché presente nell'opera di De Andrè, il processo individuativo non viene mai reso esplicito, né dato come un percorso scontato, al fine di non spogliarlo della sua portata realizzativa. Quanto appena esposto si connette all'esigenza, evidente in De Andrè, di non trovare soluzioni alle problematiche dei suoi personaggi attraverso meccanismi illusori o mistificanti, ma di porsi in un atteggiamento creativo in grado di stimolare riflessioni. Nell'opera di De Andrè l'esperienza dell'essere ricorre costantemente. Sebbene essa si mantenga a bassi livelli di consapevolezza, nell'ottica di quanto considerato precedentemente riguardo alla dimensione implicita, la poetica di De Andrè è costellata da contenuti che riflettono la ricerca dell'essere. La dimensione in cui si sviluppa ogni processo trasformativo che si rivolge verso l'*essere* tende a restare implicita, non perché le ragioni che sono alla base della modalità dell'essere rimangono sconosciute, ma perché la ricerca dell'essere, che implica il riconoscimento dello stato di sofferenza in

cui si verte, non avviene grazie ad avvenimenti miracolosi, ma attraverso un percorso che nel suo divenire è presente, ma resta celato. Questi aspetti di svelamento e di riservatezza, che non indica mai distacco, rappresentano, con molta probabilità, il più grande contributo di Fabrizio De Andrè alla libertà dell'individuo.

5.6 IDENTITÀ E MODI D'ESSERE

Dopo aver evidenziato come la costruzione dell'identità sia un processo strettamente legato al contesto interpersonale e sociale in cui l'individuo è inserito, in questo paragrafo intendiamo comprendere la dimensione dell'identità all'interno dell'esperienza concreta e fattuale dell'essere inteso come *presenza* (Dasein), e delle condizioni esistenziali da cui essa risulta modificata. A tale scopo faremo riferimento, in modo coerente, alle concettualizzazioni di Binswanger che sono state esposte precedentemente. In quest'ottica, la presenza possiede sempre un carattere di co-presenza, in quanto include sempre la relazione con l'altro, e racchiude in se tutti gli aspetti dell'identità, siano essi consci o inconsci.

Traendo spunto dall'analitica esistenziale di Heidegger, che considera le condizioni dell'essere attraverso la progettualità di quest'ultimo nel mondo, Binswanger offre la possibilità di comprendere le implicazioni della presenza e, quindi, dell'identità, in rapporto con l'altro e con il mondo. Nell'analisi di Heidegger, la condizione esistenziale in cui l'essere si trova a vivere, origina dalla condizione di essere-gettato-nel-mondo. Secondo l'autore, quando questa condizione ha il sopravvento sul progetto-nel-mondo, si determina una condizione di alienazione, in cui viene espresso uno stato di inautenticità dell'essere, che compromette la qualità della condizione esistenziale. Come abbiamo sottolineato in precedenza, i modi di essere-nel-mondo possono essere distinti in misura della loro maggiore o minore libertà, da cui dipende il loro grado di autenticità o inautenticità. In questo senso, il livello di massima libertà raggiunto dalla presenza (Dasein) è rappresentato dal *poter-essere*. All'interno del contesto quotidiano, però, l'espressione dell'essere può avere un carattere di inautenticità che emerge nella condizione impersonale che Heidegger definisce *Si pubblico* in cui "ognuno è altro fra gli altri. Questo esser-*l'un con*

l'altro" omologa completamente il proprio esserci al modo d'essere "degli altri", e fa in modo che gli altri scompaiano ancor più nella loro diversità e nella loro distinzione" (Heidegger, 1927, trad. it. 2006, p. 185). In tale condizione vi è un appiattimento di tutte le possibilità di essere, di pensare, di volere, che sottrae agli individui il peso della propria responsabilità (Galimberti, 2006). Nella condizione umana del "Si pubblico", la manifestazione psicologica dominante è rappresentata dalla *chiacchiera*, la quale indica la possibilità di capire tutto senza preliminare appropriazione della cosa, e presuppone un modo-di-essere in cui i fenomeni, siano essi psicologici, sociali, o esistenziali, subiscono una totale alterazione. Attraverso la chiacchiera, quindi, viene compromessa qualsiasi forma di libertà, in quanto essa non lascia spazio a nessuna possibilità di comunicazione. In questa direzione, l'essere umano si abbassa al livello delle cose del mondo, senza alcuna possibilità di realizzarsi: l'individuo viene ricondotto alla fatticità dell'essere gettato (ibidem). In questa condizione di essere gettato, l'individuo viene avvolto da forme anonime ed inautentiche di se stesso che lo portano a parlare il linguaggio degli altri, in cui riconosciamo la chiacchiera, non permettendogli di entrare in contatto diretto con i fenomeni, intesi come quelle dimensioni psicologiche ed esistenziali che implicano, prima di essere socializzati, di venire riconosciuti ed esperiti in prima persona. La condizione di essere gettato pone l'individuo dinanzi a due prospettive: la prima ha come conseguenza il restare imbrigliati in questa condizione, la seconda, invece, comporta il risollevarsi grazie all'espressione delle potenzialità proprie del poter-essere.

La progettualità, ossia la realizzazione dell'individuo, trova il suo senso nella dimensione della *temporalità*, nella quale si intersecano il tempo vissuto, quello biologico e quello storico; in questa prospettiva, infatti, non possiamo considerare la progettualità dell'essere estromettendola dalla dimensione temporale, in quanto, è all'interno del tempo vissuto che si articolano le aspettative, i desideri, le motivazioni, che appartengono al progetto stesso dell'essere. Al centro del concetto di temporalità vi è la possibilità della morte intesa come manifestazione dell'*esistenza autentica*. Non ci si riferisce in questo caso alla constatazione evidente ed empirica dell'ineluttabilità della morte, ma ad una possibilità dell'esperienza che risulta in sé definitiva e paradossalmente ottimistica. La morte rappresenta una

possibilità privilegiata dello stesso esserci: morire, infatti, implica il progettare il senso della propria morte, la quale assume, in quest'ottica, un carattere di temporalizzazione elettivo, il più autentico di cui l'individuo possa far esperienza. A tal proposito Heidegger (1927, trad. it. 2006) sottolinea che *“un autentico essere-alla-morte non può essere elusivo di fronte alla possibilità più propria e irrelativa e in tale fuga velarla e travisarla a beneficio dell'intendersi del “si”. Il progetto esistenziale di un essere-alla morte autentico deve perciò ricavare i momenti di un tale essere, che lo costituiscano in quanto comprensione della morte nel senso di un essere-alla suddetta possibilità non-fuggevole e non-velante”* (p. 368). In questo senso, l'individuo, attraverso il vivere per la morte ed essere per la morte, trova la linfa vitale, ossia è in grado di riscattare se stesso da quella condizione di deiezione in cui viene confinato nell'originario essere gettato. Questo riscatto non va considerato sul piano dell'astrazione filosofica, in quanto, sebbene esso possa caratterizzare l'essere nella sua qualità ontologica, la sua forma concreta si realizza nel porre l'individuo nella condizione in cui: da un lato, possa liberarsi dall'ovvietà e dal mascheramento dei fenomeni che rappresentano tipiche manifestazioni della chiacchiera, e dall'altro lato, possa trovarsi nelle condizioni di modulare il proprio desiderio di libertà proprie del poter-essere.

Tenendo conto di quanto esposto finora è importante segnalare come queste concettualizzazioni trovino riscontro nella musica di De André. L'umanità dolente che domina con la sua presenza l'opera artistica di Fabrizio De André, in questo senso, rappresenta concretamente l'esperienza originaria di essere-gettati-nel-mondo. Questi personaggi, infatti, non vivono in una condizione di sofferenza in base ad una loro scelta consapevole, ma vi sono svariati motivi e diverse cause che li hanno costretti in questa condizione esistenziale di disagio. De André sembra cogliere questo aspetto e, attraverso le sue canzoni si sottrae alla chiacchiera, smentendo l'ovvietà e l'ineluttabilità della sofferenza stessa. Il cantautore genovese comprende come il permanere nei meccanismi dell'ovvietà, determinati dalla chiacchiera, limiti la libertà di chi è vittima e di quanti sono con la vittima. A tal proposito, ribadiamo quanto affermato in precedenza, ossia che la presenza è sempre co-presenza, perciò, il riferirsi all'altro come presenza presuppone sempre quel coinvolgimento del soggetto che abbiamo definito integrazione con l'oggetto di indagine. Seguendo

questa direzione, possiamo arrivare a capire perché la musica di De André riesca ad ottenere un tale valore umano, artistico e non solo. Dobbiamo infatti tener conto che nelle sue canzoni Fabrizio De André mette in luce, senza alcuna alterazione o sofisticazione, un affresco di condizioni esistenziali: viene ripresentato al mondo quanto al mondo appartiene realmente, ovvero le condizioni originarie di deiezione e le difficoltà ad emergere da questo stato.

Questo aspetto della nostra trattazione, a nostro parere molto importante, è ravvisabile nella lettura scientifico-culturale che Binswanger ha fatto delle teorizzazioni di Heidegger. Da questo punto di vista, infatti, Binswanger considera sotto l'aspetto antropologico e psicologico, quanto Heidegger aveva sviluppato in chiave ontologica ad un livello filosofico, effettuando un'analisi esistenziale che comprende gli ambiti umani nel loro insieme, addentrandosi in modo particolare nell'area della psicopatologia.

All'interno dell'analisi esistenziale proposta da Binswanger possiamo individuare tre livelli a cui è possibile connettere l'opera di De André; ci riferiamo alla dimensione coesistentiva-elettiva data dai modi di essere nell'amore e nell'amicizia, i modi di essere dell'avere-il-permesso-di-essere, ed i modi di essere dell'essere-costretto-ad-essere.

Secondo Binswanger, nei modi di essere nell'amore e nell'amicizia si realizza il massimo grado di libertà della presenza, laddove il poter-essere raggiunge la sua espressione più ricca e vitale. Per quanto ad una prima analisi possa sembrare che questi modi di essere mostrino un'organizzazione dell'esistenza idealizzata ed irrealistica, essi in realtà interpretano qualità esperenziali del poter-essere.

In quest'ottica, l'analisi dell'amore non si riferisce a quegli aspetti come la passione, l'amore platonico o l'amore sessuale, ma assume rilevanza in quanto, questo modo di essere, presuppone una reciprocità Io-Tu. Questa reciprocità, nella misura in cui la presenza implica sempre una co-presenza, indica una condizione di unione concreta e tangibile dell'esperienza intersoggettiva, in grado di sopportare la precarietà dell'esistenza ed anelare alla libertà stessa. In tal senso, questa reciprocità, permette ai soggetti che ne sono coinvolti di liberarsi dai vincoli che per sua natura le sono intrinseci, in quanto, nel modo di essere nell'amore, non è presente alcun tipo di imposizione, di comando o di privilegio, dell'uno nei confronti dell'altro: "vivere

nell'amore" implica l'attuarsi totale della dualità dell'Io e del Tu attraverso una forma autentica e vissuta di compartecipazione storico-esperienziale nel divenire della propria esistenza.

Il modo di essere nell'amicizia, condivide l'aspetto di reciprocità duale presente nell'amore, ma, a differenza di quest'ultimo, l'amicizia si storicizza nel mondo della vita (Lebenswelt), ovvero appartiene ad un "destino" finito e situazionale, e, poiché nell'amicizia non vi è un'unica dualità Io-Tu, essa conferisce diverse sfumature di reciprocità alle esistenze coinvolte. La reciprocità assume, così, per l'esistenza stessa, il valore di una risorsa continuamente disponibile che offre l'opportunità di tendere verso forme di libertà, dotando di concretezza la propria progettualità esistenziale: questo fa sì che il mondo si schiuda e, in tal modo, diventi percorribile.

Questo modo-di-essere in De Andrè appare, in modo particolare, nel contesto di crescita e di appartenenza; infatti, sebbene l'artista ligure fosse di estrazione sociale borghese, sceglieva di frequentare e di stringere amicizia con persone appartenenti ai ceti sociali più bassi (vedi cap. 1). Questa scelta era determinata dal voler cercare e dal voler entrare in rapporto con persone che fossero "più vere" e "più autentiche" di quelle appartenenti alla sua classe sociale, che, nella maggior parte dei casi, riteneva avessero pregiudizi, stereotipi, e atteggiamenti discriminanti. Qui possiamo vedere come la condizione di reciprocità si riveli all'interno del contesto di appartenenza, andando a rappresentare sia la soddisfazione di un bisogno di base, nell'ottica della teoria dei bisogni di Maslow (1970, trad. it. 1974), sia la possibilità di vivere esperienze significative che maturano nel contesto stesso in cui vengono vissute. Tenendo in considerazione che la musica rappresenta di per sé un modo di entrare in contatto, e quindi di rapportarsi all'altro, è plausibile ritenere parte dell'espressione artistica di De Andrè come un veicolo di contenuti fondato sulla reciprocità. Alla base del pensiero secondo cui l'opera di De Andrè rappresenta un progetto di condivisione e reciprocità, vi è la convinzione che attraverso il linguaggio della canzone si possano esprimere delle condizioni esistenziali che trovano nell'amore e nell'amicizia la spinta realizzativa dell'intersoggettività. In questo senso, possiamo supporre che il cantautore genovese non instauri, con i personaggi appartenenti alla sua storia di vita, dei rapporti dal carattere astratto, ma stabilisca con essi un progetto di intersoggettività che, grazie alla musica, conduce a forme di reciprocità vera. In

altre parole, ed in termini più generali, l'artista, nel creare e narrare l'esperienza di un incontro tramite la sua opera e, quindi, attraverso sé stesso, rimane vincolato a quest'incontro, ed è proprio il restare coinvolto da questo vincolo che gli permette di sentire ed esprimere in modo autentico l'esperienza di vita dell'altro.

Volendo ora dirigere la nostra attenzione sul tema del disagio psicosociale, che interessa in particolar modo il presente lavoro, cercheremo di comprendere come De Andrè tratti quelle condizioni umane che restano confinate ai margini dell'esistenza. L'umanità dolente che racconta De Andrè è composta da quei personaggi “silenziosi” che non hanno altro modo di esperire la propria esistenza se non attraverso l'esperienza che si trovano a vivere; si tratta di personaggi che vivono in una condizione di emarginazione ed appartengono a quel modo-di-essere cheBinswanger definisce *avere-il-permesso-di-essere*, che non sta ad indicare una semplice etichetta nominale, ma si riferisce ad una condizione concreta che pervade la vita di alcune persone.

Tenendo conto di come abbiamo trattato il concetto di libertà e i modi che possono comprimerla o inibirla, possiamo considerare l'avere-il-permesso-di-essere come una condizione esistenziale in cui la presenza viene fortemente limitata e dove la libertà risulta, da una parte, concretamente ridotta, e dall'altra, reificata. Quello che intendiamo sottolineare è il modo in cui alcuni individui, a causa di atteggiamenti aggressivi e forme di imposizione e di potere degli uni sugli altri, vengano relegati e mantenuti concretamente in uno stato di aberrazione. In questa direzione, dobbiamo prendere in considerazione una forma di aggressività che non deriva da uno stato di frustrazione o da una condizione pulsionale, ma scaturisce da un rapportarsi con l'alterità, e al fine di comprenderla è necessario tenere in conto dei modi in cui determinate persone vivono, e vengono percepite dagli altri. Va chiarito che non sempre l'aggressività è veicolata da comportamenti o, addirittura, da pensieri di tipo aggressivo; in questo caso, ci si trova di fronte ad una modalità aggressiva che a stento può essere compresa o mentalizzata, in quanto, è talmente insita nelle nostre dimensioni esistenziali che i nostri stessi pensieri ed i nostri stessi atteggiamenti vengono pervasi dall'ovvio. De Andrè, attraverso la sua musica, ci permette di captare questa esperienza “latente” dell'aggressività, che viene totalmente confinata nell'inconscio o in quelle aree oscure della nostra stessa malafede.

In questo senso, Fabrizio De Andrè, nel cantare la condizione di sconforto in cui si trovano la “puttana” e gli altri personaggi che sono stati privati del valore umano della loro esistenza, esorta a riflettere su come queste persone siano state vittime di una drammatica ed estrema aggressività che può essere sintetizzata nella forma di *avere il permesso di essere*, ovvero di *esistere solo a certe condizioni*, come, ad esempio, essere una “puttana”.

In tale prospettiva, possiamo dunque comprendere come questo modo di essere si radichi talmente in profondità nel patrimonio culturale, che risulta difficile liberarsi sia dalle etichette, sia dalla nostra aggressività non agita. Attualmente, sono presenti molti modi di essere a cui è permesso di vivere e di agire solo a determinate condizioni, le quali vengono esacerbate dalla nostra aggressività che rappresenta una condizione esistenziale ampiamente diffusa e che contribuisce in maniera significativa nel limitare la libertà altrui.

Sulla base di quanto esposto finora, si può evincere come, da un lato, questa forma di aggressività sia una delle cause determinanti del disagio psicosociale e come, dall'altro lato, noi alimentiamo costantemente questa aggressività, nella convinzione che essa rappresenti un atteggiamento adeguato e coerente, senza preoccuparci minimamente dei danni che, a più livelli, contribuiamo a provocare.

De Andrè, grazie alle sue qualità artistiche, è stato in grado di comprendere il disagio e di esprimerlo, attraverso una produzione artistica a nostro parere esemplare, valorizzando la profondità dell'anima di questi individui sofferenti, e provando a liberare se stesso dall'aggressività come modo di essere nel mondo. Nella misura in cui, il valore eternante della canzone consentirà di rendere indelebile la condizione esistenziale degli emarginati, De Andrè sarà riuscito, da una parte, a contribuire alla libertà altrui, e dall'altra, ad affrancarsi da quella annichilente condizione umana che è il Si-pubblico.

A prova di quanto detto, e come già sostenuto da Binswanger in termini psicopatologici, possiamo comprendere come lo sviluppo del disagio psicosociale trovi una sua ragion d'essere in quelle condizioni in cui l'esistenza altrui viene relegata ai margini e in quei processi di misconoscimento, incrementati dalla nostra aggressività, che contribuiscono ad esacerbare l'emarginazione stessa.

A questo punto è interessante porsi l'interrogativo su quale tipo di progettualità sia

possibile nel modo di essere dell'avere-il-permesso-di-essere, ovvero, in termini più prettamente psicologici, ci si deve chiedere quali aspettative possono essere nutrite, o quali sistemi motivazionali possono essere mentalizzati e regolati dal sé, all'interno di questa modalità esistenziale. In questo senso, non vogliamo negare il valore che l'esperienza di una concreta maturazione personale o di un autentico perseguimento del processo individuativo può avere sul piano del riscatto individuale nella prospettiva di una propria emancipazione, ma riteniamo plausibile considerare come i contesti sociali e le varie forme di potere, sia esso di matrice istituzionale o quello che ciascuno di noi esercita nei confronti dell'altro, siano determinanti nell'impedire la realizzazione di queste esperienze tanto fondamentali per il benessere psicologico e sociale dell'individuo.

De André, nel raccontare le molteplici forme di questa modalità esistenziale condizionata, in cui le identità possono rivelarsi per quello che sono soltanto attraverso il disagio che sperimentano, utilizza un velo di ironia che non è diretto ai suoi personaggi, ma che può essere colto tra le righe di una poetica che realizza un'esistenza emarginata come di fatto è, senza interpretazioni né ricami psicologici e sociali. In questo senso, è necessario mostrare le diverse sfumature che pervadono l'esistenza umana così come realmente sono, senza esaltare possibili forme di adattamento che risultano essere ingannevoli. A nostro parere, nel momento in cui Fabrizio De André riesce a soddisfare questo presupposto, compie un notevole sforzo, non solo nella direzione di una denuncia sociale, ma soprattutto in quella di offrirci la possibilità di “ascoltare” la presenza di modalità esistenziali che sono celate all'interno di ognuno di noi.

Come si è detto in precedenza, Binswanger considera un altro modo di essere oltre quello dell'avere-il-permesso-di-essere, caratterizzato da una forte limitazione dell'espressione dell'autenticità e della libertà individuale, che l'autore definisce *essere-costretti-ad-essere*. In questo modo di essere al mondo, l'esperienza dell'identità soggettiva viene estremamente schiacciata e il mondo stesso assume un carattere estraneo, impenetrabile. Binswanger ci presenta questa modalità alienata dell'esistenza come una condizione di sofferenza talmente intensa che il linguaggio stesso subisce delle trasformazioni, e avviene una rottura persino con quegli aspetti dell'esperienza che reputiamo familiari: la realtà si apre a forme deliranti o di

sofferenza intollerabile. Questo modo di essere, è tra tutti quello che veicola la sofferenza più atroce: la libertà è talmente oppressa che l'individuo viene privato della possibilità stessa di esperire qualcosa. Una condizione esemplificativa, anche se non è l'unica, dello stato di costrizione in cui verte la presenza che ormai ha chiuso ogni possibilità di progettare la sua esistenza, è rappresentata dal suicidio.

De André riesce a descrivere con straordinario realismo anche queste condizioni di sofferenza estrema, mettendo in luce la desolazione e la solitudine senza particolari artifici, lasciando intatto il loro significato profondo.

5.7 IDENTITÀ ED ESPERIENZA CREATIVA

In questo paragrafo ci proponiamo di analizzare l'opera di De André sotto l'aspetto creativo. A tale fine, prenderemo in considerazione il contributo di Winnicott in quanto riteniamo sia quello che maggiormente si è interessato alla dimensione creativa come modo di essere dell'identità.

L'esperienza creativa ha diversi risvolti sul piano individuale in quanto ottimizza le potenzialità del soggetto, migliora gli aspetti relativi all'intelligenza, ai processi primari e alle caratteristiche peculiari della genialità (Gennaro, Bucolo, 2006).

Riteniamo che il contributo di Winnicott sia importante in quanto considera la dimensione del gioco e, più in generale, della creatività, non solo in riferimento all'infanzia, ma all'intero arco di vita dell'individuo. Come si è visto il gioco e la creatività sono processi strettamente legati l'uno a l'altro e il loro sviluppo procede di pari passo. Il gioco non rappresenta soltanto un'esperienza infantile o una modalità utile a livello terapeutico, ma è una dimensione riferibile al nucleo dell'identità. Attraverso il gioco possono essere creati eventi, generati significati, e può essere fatta esperienza del vivere. Come si è detto, il gioco si situa in quello spazio potenziale tra interno ed esterno dove avvengono i fenomeni transizionali. Winnicott (1971, trad. it. 1974) sottolinea l'importanza di questi fenomeni in quanto processi che sono in grado di creare un collegamento tra il mondo soggettivo dell'individuo e la realtà esterna condivisa. In questo senso, l'opera d'arte va intesa come un fenomeno transizionale dal momento che, attraverso di essa, l'artista riesce a creare

un ponte tra l'interno e l'esterno, tra l'esperienza di fantasia, magica, onnipotente, e la realtà.

Come sottolineano Gennaro e Bucolo (2006), il gioco non possiede “confini evolutivi”, in quanto rappresenta come l'identità dell'uomo si declina e si storicizza. A tal proposito, possiamo osservare come il bambino, fin da piccolo, faccia esperienza degli oggetti transizionali e, attraverso il gioco con essi, sperimenti la realtà. Inoltre i fenomeni transizionali condizionano i contesti di vita dell'adulto in quanto permeano la sua esperienza in diversi ambiti, tra cui quello culturale. L'esperienza di gioco avviene anche tra paziente e terapeuta, poiché, come sostiene Winnicott (1971, trad. it. 1974), “*la psicoterapia ha a che fare con due persone che giocano insieme*” (p. 79).

Nello spazio transizionale, dunque, l'individuo fa esperienza del vivere creativo, conferendo forma a ciò che prima era informe, attribuendogli esistenza e autenticità. Quindi, l'opera d'arte in generale e, per quanto riguarda più da vicino il nostro lavoro, la musica nella forma di canzone d'autore, rappresentano forme realmente creative in quanto si sviluppano all'interno di quel rapporto tra interno ed esterno, tra l'essere della fantasia e il fare della realtà, tra oggetto pensato ed oggetto usato, che concerne tutti i fenomeni transizionali che sono il fondamento della creatività. Va specificato che, nonostante l'importanza attribuita allo spazio potenziale, non necessariamente tutte le esperienze considerate creative o geniali devono prescindere dall'area transizionale. Può avvenire infatti, che un atto creativo, come può essere ad esempio un'espressione artistica, si sviluppi all'interno, senza che in seguito proceda necessariamente verso l'esterno.

Fermo restando quanto appena affermato, ci teniamo a ribadire che, nella concettualizzazione di Winnicott, un processo non può essere considerato puramente creativo se la transizione non avviene dall'interno verso l'esterno, se essa non porta all'uso dell'oggetto e in particolar modo ad una valorizzazione della realtà. Con uso dell'oggetto non ci si riferisce ad una manipolazione fisica di questo, ma si intende la capacità di entrare in relazione con un oggetto che è parte della realtà condivisa. In questo senso, l'area transizionale non va intesa come uno spazio che risulta da una semplice interazione tra interno ed esterno, in quanto, affinché si possa parlare di area transizionale, è necessario che questa interazione venga mediata dalla fantasia.

In questo senso, attraverso la fantasia, che dal suo nascere viene modulata nello spazio potenziale dell'esperienza, il soggetto può entrare in rapporto con l'oggetto e distruggerlo (nella fantasia inconscia); nel momento in cui l'oggetto sopravvive alla distruzione, il soggetto sarà in grado di usarlo, in quanto constata che esso è reale.

Questo passaggio da ciò che concerne la fantasia al territorio dell'esperienza reale, può essere messo in relazione a quanto detto riguardo il concetto di informe, ovvero, quello stato di non integrazione che può divenire qualcosa di strutturato e di organizzato nella transizione dall'interno verso l'esterno: l'informe rappresenta la condizione necessaria affinché possa essere costruito qualcosa che vada ad assumere un carattere reale.

Riteniamo che l'opera musicale di Fabrizio De Andrè rientri a pieno titolo nella concezione della creatività proposta da Winnicott, in quanto, in essa, appare chiaramente l'interconnessione tra la fantasia e la realtà. Esaminare l'opera di De Andrè attraverso il contributo winnicottiano permette, inoltre, di conferire maggiore solidità alle argomentazioni sui vari aspetti dell'identità discusse nei paragrafi precedenti. In riferimento a quanto esposto in questo lavoro, bisogna rilevare la notevole dinamicità dello spazio transizionale nel quale si sviluppa la dimensione creativo-artistica di De Andrè. A tal proposito, possiamo affermare che nella musica del cantautore genovese, l'attività artistica è sempre rivolta verso la dimensione reale, senza che venga lasciato spazio a meccanismi elusivi che renderebbero il fantasticare sterile e fine a se stesso; in questo modo, ogni creazione di De Andrè assume un significato reale che riflette avvenimenti ed episodi realmente vissuti.

Coerentemente a quanto concettualizzato da Winnicott, con il termine reale non indichiamo esclusivamente ciò che è considerato oggettivo o è pubblicamente condiviso, in quanto è il senso del sé che attribuisce valore al reale. In questa direzione, possiamo notare come la musica, appartenente alla dimensione dei fenomeni transizionali, acquisti un valore reale dal momento in cui assume una forma tangibile, concreta, usabile. Come si può ovviamente supporre, non sempre quello che è reale è vero, basti pensare a tutti quegli stati confusionali in cui la realtà è esperita senza che venga discriminato il dato oggettivo da quello soggettivo. In questo senso, Winnicott sottolinea l'importanza che assume la percezione oggettiva della realtà che, in tal modo, diventa attendibile. L'individuo può, così, fare

esperienza di essere in relazione con la realtà e di poterla controllare. È in una siffatta realtà che può avere luogo l'esperienza creativa, una creatività che è, scrive Winnicott (1971, trad. it. 1974), *“universale. Appartiene al fatto di essere vivi. (...) Appartiene alla maniera che ha l'individuo di incontrarsi con la realtà esterna”* (pp. 123-124). In questo senso, la creatività si può esprimere in ogni tipo di contesto relazionale, ad esempio nelle relazioni oggettuali o analitiche, così come nel lavoro artistico.

Sulla base di tali presupposti, possiamo considerare il valore dell'opera di De André come processo creativo nella misura in cui, attraverso la sua poetica, vi sia l'emergere costante di quella dimensione vera della realtà. L'aspetto creativo dell'opera artistica di De André non è, dunque, rappresentato in maniera esclusiva dall'originalità e dall'innovazione presente nelle sue canzoni, ma è connesso soprattutto alla possibilità, che la sua musica offre, di un posizionamento effettivo nella realtà. Le reazioni dell'ascoltatore possono essere varie, ad esempio egli può entrare in risonanza con gli aspetti più intimi della propria identità, provare stati d'animo particolari ed intensi o sperimentare un coinvolgimento emotivo con i protagonisti della canzone, ma in ogni caso chi ascolta entra in relazione con una dimensione pervasa di elementi veri, interiorizza un'esperienza reale. Sullo sfondo della musica di De André è ravvisabile la dimensione del gioco, inteso come stato psicologico, che dà carattere alla sua identità ed alla sua personalità creativa. Grazie alla sua creatività, il cantautore ligure è in grado di essere in una situazione di gioco con i suoi personaggi; attraverso la canzone, infatti, egli crea il personaggio che è reale, entra in relazione con lui e, tramite il gioco, nel senso winnicottiano del termine, riesce a portare la sua creazione su un piano della realtà tangibile, concreto, oggettivo. In De André l'esperienza di gioco può dirsi pienamente realizzata: egli entra in rapporto con l'oggetto, lo usa e si rende disponibile a farsi usare; in questo senso, nel parlare di un personaggio, De André entra profondamente in contatto con lui, attraverso l'instaurarsi di una relazione attendibile e autentica. Questo coinvolgimento sincero dell'artista rappresenta la condizione cognitiva ed emozionale necessaria affinché l'oggetto reale venga valorizzato.

Partendo dal presupposto secondo cui il gioco costituisce le fondamenta dell'esperienza culturale e riflette la qualità dell'esperienza vissuta, può essere

compreso come, nella musica di De Andrè, trovino espressione delle condizioni umane “universali”, che sono rappresentative della soggettività nel suo mondo. In questo senso, De Andrè, attraverso le sue canzoni, dà voce a dei personaggi che sono espressione, a diversi livelli, dell'umanità dolente o di quelle dimensioni universali, quali possono essere l'amore, la guerra, la religione, il potere, o l'emarginazione, che da sempre caratterizzano e fanno parte dell'esperienza umana. Dal momento che il gioco, quindi, può essere un prodotto di queste aree originarie dell'esperienza, esso rappresenta anche una condizione esistenziale. In questo senso, De Andrè, attraverso la sua esperienza creativa, riesce ad attribuire a questi fenomeni originari una qualità transizionale, rendendoli, in tal modo, tangibili sul piano della realtà condivisa. Queste dimensioni (l'umanità dolente, l'amore, la guerra), quindi, nella musica di De Andrè, sono sottoposte ad un processo di recupero in cui riacquistano un significato e uno statuto di realtà. Da questo punto di vista, la qualità del gioco e dell'esperienza creativa, così come sono espresse nell'opera di De Andrè, permettono di comprendere i limiti e le possibilità presenti nella dimensione della vita vera.

Ad un livello più generale, quindi, possiamo affermare che il gioco rappresenta un legame inestricabile tra soggetto e mondo, tra Io e oggetto. In De Andrè, il valore di questa interazione con l'altro, che è intrinseca al gioco, emerge nella relazione Io-Tu, Io-oggetto, che si sviluppa senza assumere un carattere confusivo. Questa sensazione di relazionalità, che a livello emotivo può essere accompagnata da diversi stati d'animo, è la costante che caratterizza la musica di De Andrè. Nell'opera del cantautore genovese la presenza dell'altro viene sempre percepita, sia se si è in solitudine che se si è realmente con qualcuno: in un certo qual modo, chi vive in uno stato di solitudine, o usando le parole dello stesso De Andrè un'“anima salva”, è sempre disposto alla relazione. In questo senso, dal momento in cui la realtà viene percepita come vera, anche la solitudine può implicare una forma di relazione; in termini winnicottiani si tratta di uno “stare soli in presenza di qualcuno”, anche se l'altro non è materialmente presente. L'individuo può sentire di “*essere con*” anche in uno stato di solitudine, solamente quando la transizione avviene realmente. Questa condizione può essere chiaramente rilevata tra gli eventi che hanno caratterizzato la vita di Fabrizio De Andrè; ad esempio, considerando l'esperienza del sequestro, che, in questa direzione, è sicuramente la più emblematica, possiamo notare come De

Andrè, nel rievocare una circostanza così intensa e drammatica, abbia sempre mostrato con lucidità la sua sofferenza, senza mai rifugiarsi in forme di solipsismo o cedere il passo a modalità pseudoadattive, confermando, così, quella condizione reale in cui egli fa vivere i protagonisti delle sue canzoni.

CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

Questo lavoro è stato sviluppato con l'intento di rintracciare nell'opera di Fabrizio De Andrè alcune implicazioni di carattere psicologico con particolare interesse verso quegli aspetti che riguardano l'identità e la trattazione del disagio psicosociale. L'attenzione per un simile lavoro scaturisce dall'idea che un cantautore dello spessore di De Andrè, attraverso la sua sensibilità artistica ed umana, riesce a cogliere, in maniera sottile, e a trasferire nell'opera d'arte, quei caratteri dell'essere umano che possiamo considerare universali, specialmente se contestualizzati in una determinata cultura. In questo senso, ci si è posti l'obiettivo di comprendere e definire su un piano prettamente psicologico, attraverso un utilizzo critico di alcuni contributi teorici consensualmente riconosciuti nell'ambito della psicologia della personalità, quelle intuizioni riguardanti l'esperienza soggettiva che vengono espresse con varie sfumature nell'opera d'arte, e che sempre rivelano aspetti appartenenti intrinsecamente alla natura umana. Affinché questo lavoro di “traduzione” in termini psicologici di quelle condizioni dell'essere umano che De Andrè è riuscito a comprendere e far rivivere nella sua musica non risultasse sterile e fine a se stesso, ma acquistasse un carattere dinamico e “rigoroso”, è stato necessario, come si è avuto modo di vedere, compiere un'analisi su più livelli.

Innanzitutto, abbiamo ritenuto opportuno prendere in considerazione gli eventi più significativi e le persone più importanti che hanno caratterizzato la vita del cantautore, al fine di delineare i contesti nei quali si è sviluppata la sua personalità. La creazione artistica e l'opera d'arte, infatti, non possono prescindere dalla personalità di chi le realizza. Nel nostro caso, in particolare, si è visto come, la frequentazione di quelle zone di Genova “dove il sole del buon Dio non dà i suoi raggi”, la conoscenza di alcune persone appartenenti a questi quartieri dove regna la miseria, e lo sviluppo di una personalità “libera” e “critica”, soprattutto nei confronti della società borghese alla quale apparteneva, abbiano portato De Andrè, fin dall'adolescenza, ad entrare in contatto con la realtà degli emarginati e di tutta quell'umanità che risulta “invisibile” agli occhi della società. Questo interesse nei confronti degli “ultimi”, dei diseredati, si è prontamente manifestato nella musica di

De Andrè che allo stesso tempo diventa: da un lato, strumento di denuncia sociale, e dall'altro, rappresentazione fedele di una condizione esistenziale reale.

Tutto questo si snoda attraverso un processo narrativo che assolve la funzione di mediare i processi di comprensione, di interpretazione e di espressione della realtà. Le canzoni di De Andrè altro non sono che delle forme di narrazione dal momento in cui egli racconta delle storie che riguardano dei personaggi e, nel far questo, comprende una realtà, le attribuisce un significato e la esprime sotto forma di testo cantato. In questo processo narrativo, De Andrè, svela anche sé stesso, in quanto, come si è detto in precedenza, ogni forma di narrazione include sempre la soggettività di chi narra.

Accanto al processo narrativo, abbiamo ritenuto utile porre in rilievo alcuni meccanismi inerenti alla comunicazione, in particolar modo quelli che riguardano l'influenza sociale, poiché, nella misura in cui la canzone è in grado di veicolare conoscenze che riescono in qualche modo a modificare degli atteggiamenti, sia a livello individuale che collettivo, essa assume il ruolo di agente influenzante. La musica di De Andrè assolve questa funzione, in quanto, narrando di una parte della società realmente esistente, ma molto spesso ignorata, la rende conoscibile, le attribuisce un carattere tangibile, facendo in modo che le venga prestata una maggiore attenzione, sia a livello umano che sociale.

In questo senso, come si è visto quando si è trattato il contributo di Laing, De Andrè nel considerare la condizione di chi vive ai margini, non elude mai l'identità dei personaggi che racconta, non cede mai a meccanismi mistificatori, ma presenta queste individualità così come sono realmente. Questa capacità implica il porsi in una relazione autentica con l'altro, dove per autentico intendiamo anche quegli aspetti conflittuali che sono propri dell'essere umano. Dall'altra parte, è proprio grazie al reale coinvolgimento dell'artista con i suoi personaggi che l'opera d'arte riesce a svelare quei meccanismi elusivi attraverso cui la società misconosce l'altro portandolo ad una destrutturazione della propria personalità.

Sulla base di questi processi, abbiamo tenuto conto del contributo di Jung, in particolare, nel considerare come la coscienza collettiva possa rappresentare un limite per il processo di individuazione, finendo, così, per annullare l'identità. In questo senso, è stato messo in evidenza come gli artisti, attraverso la loro sensibilità,

siano in grado di cogliere quegli aspetti collettivi che appartengono ad una data società in un determinato periodo storico, riuscendo, in questo modo, a renderli comprensibili attraverso l'opera d'arte. Dalla nostra analisi, è apparso come la coscienza collettiva, creando una frattura con la coscienza individuale, e quindi, con l'identità, sia in grado di rendere marginale tutto ciò che non si adegua ad essa; in quest'ottica, abbiamo voluto sottolineare come l'umanità dolente di cui parla De Andrè, sia di fatto una realtà che non riesce ad adeguarsi agli standard sociali imposti dalla coscienza collettiva e per questo si trova in uno stato di emarginazione, così come, il disagio psicosociale, indica il deterioramento dell'identità in un contesto dove essa non riesce a rispecchiarsi.

In un'ottica che tiene conto in misura maggiore degli aspetti sociali in cui l'individuo è inserito, quanto appena detto può essere ricondotto all'analisi di Fromm riguardo il *carattere sociale* e *l'inconscio sociale*. Anche dal punto di vista frommiano, infatti, quanto non si adegua ad un determinato sistema sociale viene emarginato, poiché costituisce una minaccia per l'equilibrio e il mantenimento del sistema stesso.

Questo aspetto è evidente in molte canzoni di De Andrè, come ad esempio nella famosissima “Bocca di Rosa”, in cui la protagonista viene esiliata dal paesino in cui era andata a vivere, in quanto percepita come una minaccia a livello “sentimentale” dalle altre donne del posto.

Da quanto appena detto, si evince come tutti questi meccanismi di emarginazione siano sottesi da tendenze aggressive che Fromm definisce *necrofile*. Queste disposizioni violente e distruttive, implicite a determinate forme di aggregazione sociale, compromettono lo sviluppo di un'identità individuale che possa definirsi libera, andando ad incidere negativamente soprattutto sugli ambienti più deboli del contesto sociale, quegli stessi ambienti in cui si trovano “gettati” i personaggi narrati da De Andrè. Il termine “gettati” non è casuale, ma intende sottolineare quella condizione di passività, dinanzi al proprio destino, nella quale questi individui sono obbligati a vivere; le possibilità di un riscatto sociale sono loro negate, in quanto, i meccanismi di etichettamento attraverso cui vengono definite queste persone sono pervasi, per quanto possa essere misconosciuta, da una ferocia tale, da privare di ogni valore umano chiunque ne venga toccato. In questo senso, se gli individui appartenenti ad una determinata collettività tendono ad escludere, allontanare ed

evitare chi viene etichettato in modo negativo, ed allo stesso tempo sono proprio questi stessi individui ad attribuire i marchi sociali, cosa può accadere quando una persona che non ha la possibilità di rispettare le regole imposte dalla maggioranza, come conseguenza di una condizione in cui egli non ha scelto di trovarsi, riceve, da quella stessa maggioranza, un contrassegno dispregiativo? Questa persona non avrà altra possibilità se non quella di restare relegata nella sua condizione di emarginato: qualunque altro modo di esistere gli è stato precluso a priori.

Questa riflessione si lega alla tematica che abbiamo approfondito, nel considerare il contributo di Binswanger, relativa al *modo-di-essere-nel-mondo* dell'*avere-il-permesso-di-essere*.

Secondo l'autore, infatti, l'*avere-il-permesso-di-essere* rappresenta una modalità esistenziale in cui la libertà e l'autenticità dell'identità individuale sono fortemente limitate; in questo senso, ad una persona viene concesso di esistere soltanto a certe condizioni, le quali riflettono le etichette e gli stereotipi che vengono assegnati da chi è in una posizione di potere, sia esso sociale, religioso, politico o familiare, sull'altro. Questi sistemi di etichettamento, veicolati, come abbiamo visto da un'aggressività latente, sono talmente radicati all'interno del patrimonio culturale di una determinata società, da venire incrementati da ciascun individuo senza che, in molti casi, ve ne sia la consapevolezza e senza che vi sia la presa di alcuna posizione critica che renda conto degli effetti deleteri, a livello umano, che questo meccanismo contribuisce a causare.

De Andrè, grazie alla sua sensibilità artistica, riesce a discostarsi e a comprendere questi meccanismi, manifestandoli, in modo sottile ed a tratti ironico, nelle sue canzoni. Questo deriva dalla capacità del cantautore di entrare in contatto con l'altro e comprendere, attraverso un coinvolgimento autentico, la condizione reale in cui versa la sua identità. In questo modo, De Andrè, attribuisce un valore reale alla soggettività con cui si relaziona.

Nella musica del cantautore ligure, quindi, si compie pienamente quel processo creativo così come è stato delineato da Winnicott: De Andrè crea il suo personaggio che è reale, si relaziona con lui e, attraverso la possibilità di *usarlo*, riesce ad effettuare quella transizione dal mondo interno alla realtà condivisa, che consente alla sua creazione, e quindi al personaggio di cui egli narra l'esperienza esistenziale,

di assumere un carattere concreto, tangibile, vero. In questo senso, risulta chiaro come l'umanità dolente che De Andrè rappresenta nella sua opera, debba essere intesa come una dimensione umana realmente esistente che non è stata sottoposta a processi di contraffazione o di mistificazione. Su tale premessa è possibile considerare il valore umano ed artistico del cantautore genovese: infatti, nel momento in cui egli riesce ad affermare ed a mantenere presente il carattere reale delle condizioni di disagio in cui vivono i personaggi che narra e, se si tiene in conto della possibilità che ha la canzone, in quanto agente influenzante, di penetrare nella cultura e, radicandosi in essa, di stimolare riflessioni e di cambiare gli atteggiamenti individuali, gruppali e sociali, possiamo valutare come De Andrè, attraverso le sue canzoni, offra una forma di riscatto a queste individualità sofferenti che popolano la sua opera.

In conclusione, ci sentiamo di affermare che l'importanza dell'opera musicale di De Andrè non si limita all'aver compreso e dato voce all'umanità dolente in una maniera così attendibile e reale da permetterci di effettuare, per quanto possibile, un'analisi psicologica dei meccanismi che sono connessi al disagio psicosociale, ma raggiunge i più alti livelli di spessore artistico in quanto è riuscita a considerare quelle dimensioni dell'esperienza umana che possiedono un carattere di universalità in grado di trascendere il tempo e le nostre radici culturali. Ed è proprio questa capacità di comprendere a fondo quegli aspetti universali dell'animo umano, e di riuscire ad esprimerli in una maniera così vera e al tempo stesso tanto penetrante, che ci porta a considerare Fabrizio De Andrè, come egli stesso avrebbe voluto essere considerato: un grande poeta del nostro tempo.

“Io credo di essere non un cantante, non un uomo della musica leggera, non un menestrello, non un cantautore, come si dice in maniera riduttiva. Io sono un grande poeta” (F. De Andrè, cit. in Viganò, 1999).

*“Mille anni al mondo mille ancora
che bell'inganno sei anima mia
e che bello il mio tempo
che bella compagnia.
Sono giorni di finestre adornate
canti di stagione*

*anime salve in terra e in mare.
Sono state giornate furibonde
senza atti d'amore
senza calma di vento
solo passaggi e passaggi, passaggi di tempo,
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.
I futuri incontri di belle amanti scellerate
saranno scontri saranno cacce coi cani e coi cinghiali
saranno rincorse morsi e affanni per mille anni
mille anni al mondo mille ancora
che bell'inganno sei anima mia
e che grande il mio tempo che bella compagnia.
Mi sono spiato illudermi e fallire
abortire i figli come i sogni
mi sono guardato piangere in uno specchio di neve
mi sono visto che ridevo
mi sono visto di spalle che partivo
ti saluto dai paesi di domani
che sono visioni di anime contadine
in volo per il mondo.
Mille anni al mondo mille ancora
che bell'inganno sei anima mia
e che grande questo tempo che solitudine
che bella compagnia.”*

F. De Andrè/I. Fossati, Anime salve

APPENDICE

CONOSCERE DE ANDRÉ: L'EREDITÀ CULTURALE PROSPETTIVA DI RICERCA

PREMESSA

In questi anni di attività seminariali in cui abbiamo discusso, condiviso ed elaborato spunti a carattere psicologico che l'opera di De André sollecita, ci siamo anche chiesti quanto la sua canzone fosse ancora attuale e come il suo messaggio trovi ancora oggi riscontro. Attualmente la nostra indagine è in uno stato preliminare ed è caratterizzata da un'intervista semistrutturata e da un questionario "classico"; finora il lavoro di ricerca ha riguardato oltre 200 soggetti divisi in fasce di età diverse proprio per cogliere le modalità singolari dell'eredità culturale dell'opera di De André. In questa sede presentiamo solo l'intervista semistrutturata somministrata a 40 soggetti il cui scopo, come abbiamo notato nella premessa del nostro lavoro, è unicamente esemplificativo.

IL QUESTIONARIO

Il questionario che abbiamo preso in considerazione si compone di cinque domande aperte che intendono indagare, come abbiamo notato prima, il rapporto attuale delle persone con l'opera di Fabrizio De André. Sono stati considerati 40 questionari suddivisi per fasce d'età, a partire dalla più bassa che va dai 20 ai 29 anni, fino alla più alta comprendente le età dei 50 e 60 anni. Le cinque domande, che verranno analizzate nel dettaglio, riguardano: a) il primo "incontro" che si è avuto con Fabrizio De André; b) il messaggio che si crede De André abbia voluto veicolare attraverso la sua musica; c) la considerazione di quanto siano ancora attuali le sue canzoni; d) quale aspetto della musica di De André si vorrebbe che continuasse a

vivere per sempre tra la gente; e) la possibilità di immaginare De Andrè senza lo strumento canzone. Inizialmente verrà considerata la frequenza con cui si ripetono le varie risposte, e in seguito si discuteranno, sinteticamente, le diverse risposte nel tentativo di individuare, come abbiamo già detto, il significato che l'opera di De Andrè riveste attualmente.

Le domande

1) Il tuo primo incontro con De Andrè..(quale e come):

Prima fascia: età compresa tra 20 e 29 anni.

14 Soggetti:

Tramite i genitori: 6

Tramite gli amici: 2

A scuola durante lo studio di una canzone di De Andrè: 2

Suonando una sua canzone: 1

Tramite la televisione: 1

La Guerra di Piero (non viene specificato altro): 1

Ascoltando un cd di musica varia (non viene specificato altro): 1

Seconda fascia: età compresa tra 30 e 49 anni.

13 Soggetti:

Tramite gli amici: 5

Tramite i genitori: 3

Tramite i fratelli: 2

Durante un viaggio in auto: 1

Ascoltando musica dal vivo in un locale: 1

Tramite la radio: 1

Terza fascia: età compresa tra 50 e 69 anni.

13 Soggetti:

Tramite gli amici: 7

Tramite la radio: 3

Tramite i parenti: 1

Tramite il fidanzato: 1

Tramite l'ascolto di un'audiocassetta (non viene specificato altro): 1

2) Parola che canta, musica che parla: un linguaggio..un messaggio, quale?

Prima fascia: età compresa tra 20 e 29 anni.

14 Soggetti:

Invito a riflettere sulla realtà e sulle tematiche sociali: 11

Invito a riflettere su temi riguardanti la natura umana: 3

Seconda fascia: età compresa tra 30 e 49 anni.

13 Soggetti:

Invito a riflettere su temi riguardanti natura umana: 6

Invito a riflettere sulla realtà e sulle tematiche sociali: 5

Trasmissione delle emozioni attraverso la musica e la poesia: 2

Terza fascia: età compresa tra 50 e 69 anni.

13 Soggetti:

Invito a riflettere sulla realtà e sulle tematiche sociali: 7

Invito a riflettere su temi riguardanti la natura umana: 3

Mettere in musica la poesia: 2

Senza risposta: 1

3) Un viaggio reale attraverso il sogno...De Andrè nello spazio e nel tempo: quanto è ancora attuale la sua canzone?

Prima fascia: età compresa tra 20 e 29 anni.

14 Soggetti:

Molto: 14

Seconda fascia: età compresa tra 30 e 49 anni.

13 Soggetti:

Molto: 13

Terza fascia: età compresa tra 50 e 69 anni.

13 Soggetti:

Molto: 13

4) A quale canzone, frase o ritmo (ballata, valzer, rock, blues) di De André daresti la possibilità di vivere sempre tra la gente?

Prima fascia: età compresa tra 20 e 29 anni.

14 Soggetti:

“La guerra di Piero”: 2

“Bocca di Rosa”: 1

“La ballata dell'eroe”: 1

“Amore che vieni amore che vai”: 1

“Oceano”: 1

“Don Raffaè”: 1

“Un chimico”: 1

“Ballata dell'amore cieco”: 1

“La città vecchia”: 1

“Nella pietà che non cede al rancore, madre, ho imparato l'amore” da “Il testamento di Tito”: 1

“Tu prova ad avere un mondo nel cuore e non riesci ad esprimerlo con le parole” da

“Un matto”: 1

L'album “Non al denaro non all'amore né al cielo”: 1

La ballata come genere musicale: 1

Seconda fascia: età compresa tra 30 e 49 anni.

13 Soggetti:

“La guerra di Piero”: 3

“Bocca di Rosa”: 2

“Il testamento di Tito”: 1

“Don Raffaè”: 1

“La canzone di Marinella”: 1

“Andrea”: 1

“Io nel vedere quest'uomo che muore, madre, io provo dolore. Nella pietà che non cede al rancore, madre, ho imparato l'amore”: 1

“Ninetta mia crepare di maggio ci vuole tanto, troppo coraggio. Ninetta bella dritto all'inferno avrei preferito andarci in inverno” da “La guerra di Piero”: 1

“E tu che con gli occhi di un altro colore, mi dici le stesse parole d'amore” da “Amore che vieni, amore che vai”: 1

Tutte: 1

Terza fascia: età compresa tra 50 e 69 anni.

13 Soggetti:

“La guerra di Piero”: 6

“Via del campo”: 2

“La città vecchia”: 1

“Don Raffaè”: 1

“Bocca di Rosa”: 1

“Sparagli Piero, sparagli ora” da “La guerra di Piero”: 1

La ballata come genere musicale: 1

5) Riesci ad immaginare un De Andrè senza la canzone?

Prima fascia: età compresa tra 20 e 29 anni.

14 Soggetti:

Si, posso immaginarlo come un poeta ma è la combinazione di musica e parole che

rende tutto magicamente perfetto: 5

Si, De Andrè è prima di tutto un poeta: 4

No, De Andrè un grande cantautore ed è impossibile immaginarlo senza le sue canzoni: 3

Si, sarebbe stata la stessa persona che è stato: 1

Si, il miglior messaggio di un artista è la propria vita: 1

Seconda fascia: età compresa tra 30 e 49 anni.

13 Soggetti:

No, De Andrè un grande cantautore ed è impossibile immaginarlo senza le sue canzoni: 6

Si, posso immaginarlo come un poeta ma è la combinazione di musica e parole che rende tutto magicamente perfetto: 2

Si, De Andrè è prima di tutto un poeta: 2

Si, come scrittore o insegnante: 2

Si, lo immagino nella sua tenuta in Sardegna circondato dalla Natura: 1

Terza fascia: età compresa tra 50 e 69 anni.

13 Soggetti:

No, De Andrè un grande cantautore ed è impossibile immaginarlo senza le sue canzoni: 7

Si, De Andrè è prima di tutto un poeta: 5

Si, la canzone è un aspetto che ha una vita a sé: 1

Discussione

Prendendo in considerazione la prima domanda, riferita al modo in cui è avvenuto il primo “incontro” con la musica di Fabrizio De Andrè, emerge subito un dato a nostro parere interessante, ossia, quasi tutti i soggetti considerati, a prescindere dalla fascia d'età, hanno avuto modo di accostarsi all'opera del cantautore attraverso qualcun altro. Come si può notare, nella fascia d'età a cui appartengono i soggetti più giovani, la prima fonte di conoscenza della musica di De Andrè sono stati i genitori, mentre, per quanto riguarda le fasce che comprendono i soggetti più adulti, sono stati gli

amici ad aver favorito l'incontro con il cantautore. Riferendoci alle risposte dei soggetti più giovani, riteniamo significativo segnalare come la conoscenza della musica di De André sia avvenuta anche tramite lo studio, a scuola, delle sue canzoni. Considerando le risposte dei soggetti più adulti, emerge come l'interesse verso la musica del cantautore ligure, mediato in gran parte, come si è visto, dagli amici, è scaturito dai temi affrontati nelle canzoni, ritenuti diversi da quelli generalmente trattati nella musica contemporanea di allora. È utile notare come la musica del cantautore sia quasi sempre stata oggetto di condivisione, e soprattutto, sia stata trasmessa attraverso le generazioni mantenendo immutata la sua capacità di essere apprezzata.

Il tuo primo incontro con De André.. (quale e come).

(età 20-29 anni)

“Non ricordo il mio primissimo approccio con Fabrizio De André per il semplice motivo che ero troppo piccola. Ascoltavo le audiocassette, nell'autoradio della macchina, durante i lunghi viaggi con la mia famiglia dal nord verso il sud. È così che adesso mi ritrovo a sapere le parole della “poesia” di De André, senza ricordare come le imparai, come il mio stesso linguaggio”.

“Le prime due canzoni che ricordo dall'infanzia sono: “Bocca di Rosa” e “Don Raffaè”, in quanto erano sempre canticchiate da mio padre in macchina, la mattina, mentre mi accompagnava a scuola. Da questo ricordo ho imparato ad amare De André”.

(età 30-49 anni)

“Mia madre mi raccontò del rapimento, ma ero molto piccola e non associavo nessuna parola al suo volto. Poi, avevo forse tredici anni, ho incontrato la sua musica e le sue parole, e non le ho più lasciate!”.

“In piena adolescenza, grazie ad un amico che mi fece ascoltare qualche canzone e subito mi innamorai della sua voce, della sua musica, della sua poesia”

(età 50-69 anni)

“Erano i primi anni '70, conobbi un gruppo di amici con i quali potei apprendere anche un certo tipo di musica, più impegnata a raccontare le inquietudini dell'uomo e della società di quel tempo. De Andrè era tra i prediletti”.

“Ero molto giovane quando ho cominciato ad ascoltare le prime canzoni di De Andrè, sollecitato dagli amici che lo conoscevano già. Colpivano le sue parole, affascinava la sua musica, così diversa da quella che di solito ascoltavamo noi giovani di quel periodo”.

Spostando adesso la nostra attenzione sulla seconda domanda del questionario, riguardante il messaggio che De Andrè trasmette attraverso la sua musica, notiamo come, indipendentemente dall'età, le risposte convergono sostanzialmente intorno a due tematiche principali: la maggior parte dei soggetti considerati, da un lato, ritiene che le canzoni del cantautore invitino a riflettere su diversi aspetti della realtà concernenti, in modo particolare, problematiche di carattere sociale, dall'altro lato, coglie, nella musica di De Andrè, un messaggio inerente alla riflessione su diverse dimensioni proprie della natura umana. Per quanto riguarda la prima area tematica, che rispecchia in larga misura le risposte date dai soggetti appartenenti alla prima ed alla terza fascia d'età, essa si riferisce ad aspetti quali la necessità di solidarietà e di non violenza tra gli uomini, la denuncia delle condizioni di disagio, come l'emarginazione, la povertà e la discriminazione, e della sofferenza legata alla guerra, la condanna nei confronti dell'ipocrisia e della corruzione, ed infine comprende la dimensione politica e quella religiosa in quanto aspetti della realtà sociale.

La seconda area tematica che è emersa dalle risposte fornite dai soggetti, e riguardante il messaggio veicolato dalla musica di De Andrè, seppure presa in considerazione in tutte le fasce di età, ha trovato il suo più alto riscontro nella fascia che comprende i soggetti tra i 30 e i 49 anni. In essa confluiscono diversi aspetti caratteristici della natura umana quali l'amore, l'invidia, la follia e la ricerca della libertà. Al fine di evidenziare come il messaggio presente nella canzone di De Andrè venga vissuto, attraverso le generazioni, come un qualcosa di universale ed allo stesso tempo tangibile, riguardante l'esperienza umana, riteniamo utile trascrivere alcune risposte prendendo in considerazione i diversi gruppi di soggetti.

Parola che canta, musica che parla: un linguaggio...un messaggio, quale?

(età 20-29 anni)

“Non ha un linguaggio specifico, De Andrè ci racconta semplicemente quello che è la vita, cioè come stanno le cose, ci invita a riflettere poi su quello che dice. È come se ci offrisse il materiale su cui riflettere, portandoci poi a scoprire tremende verità”.

“Attraverso metafore, similitudini e concetti espressi ironicamente, De Andrè ha sempre cercato di focalizzare l'attenzione su un unico personaggio e protagonista in ogni sua canzone, intorno al quale viene mostrato il contesto sociale in cui agisce, mettendo in evidenza le problematiche sociali in un percorso di introspezione personale”.

“Attraverso l'analisi di personaggi della vita quotidiana, trasmette un messaggio che fa riflettere sui comportamenti e modi di pensare della nostra società”.

(età 30-49 anni)

“Difficile riassumere con la stessa efficacia del mezzo canzone il significato totale del messaggio di De Andrè. Per quel che mi riguarda riconduco il vertice della poesia di questo grande uomo al “Testamento di Tito”, poiché, a ben leggere il testo di questa canzone straordinaria, quella di De Andrè non è una posizione da liquidare semplicisticamente come anticonformistica e anticlericale, ma è qualcosa di ben più profondo e maturo, qualcosa che astrae l'essenza dell'uomo, la sottrae al peso della cultura e la riconduce all'universale”.

“Come un fotografo che con i suoi scatti racconta la realtà, De Andrè racconta in musica ciò che pochi altri riescono a vedere. Il messaggio non è mai un unico messaggio, con lui ho imparato a vedere “...nei quartieri dove il sole del buon Dio non dà i suoi raggi, ha già troppi impegni per scaldar la gente d'altri paraggi...” (da: “La città vecchia”)

(età 50-69 anni)

“Un messaggio per i giovani che fa capire che molto spesso il male non è dove si crede e lo stesso il bene. Parole di pace ed un sogno di una società più giusta ed una forte critica contro la guerra e la disuguaglianza”.

“Di sicuro la sua opera aveva il suo focus sull'uomo, raccontato, a volte con ironia,

nei suoi pregi e difetti, nelle sue bassezze, ma sempre con benevolenza e speranza”.
“Il messaggio dell'anima, del proprio “Io”, del risveglio della propria coscienza. Un messaggio che invita a vivere pienamente la vita e a non ricorrere mai alla violenza in tutti i rapporti umani”.

Tenendo presente quanto è emerso finora, andiamo ad approfondire, attraverso la terza domanda del questionario, il tema riguardante il valore attuale dell'opera del cantautore genovese. Dalle risposte dei soggetti, si rileva chiaramente come la canzone di De Andrè, rispetto ai temi trattati, sia considerata tuttora molto attuale. È plausibile ritenere questo aspetto di attualità strettamente connesso al messaggio che le canzoni di De Andrè trasmettono. In quest'ottica, infatti, il valore universale delle tematiche affrontate nella musica del cantautore, assume caratteristiche che superano i confini temporali, in quanto appartengono intrinsecamente all'esperienza umana, e si riflettono nei contesti sociali di oggi come in quelli di ieri.

Un viaggio reale attraverso il sogno...De Andrè nella spazio e nel tempo: quanto è ancora attuale il suo messaggio?

(età 20-29 anni)

“Tuttora attuale, anzi, credo sia priva di accezione temporale definibile, perché le sue canzoni toccano temi universali insiti nella vita e nell'uomo che sono stati, sono e saranno sempre attuali...trascende il tempo”.

“De Andrè è conosciuto anche dai ragazzi più giovani, non solo dai suoi coetanei, e questo è perché ha sempre raccontato quello che è la vita con tutti i suoi pregi e i suoi difetti. I temi e i problemi da lui trattati sono tutt'ora attuali e, finché lo saranno, De Andrè sarà il poeta della vita”.

(età 30-49 anni)

“La sua canzone è ancora attuale perché la società, le relazioni sociali, i ruoli, i “personaggi” che troviamo in questo preciso momento storico, non sono poi differenti da quelli di venti o trenta anni fa raccontati da De Andrè. E le emozioni che ne derivano sono le stesse”.

“Le canzoni di De Andrè sono senza tempo, sono attuali in quanto la grandezza e la

profondità dei testi si calano perfettamente nella vita odierna che è impregnata di storie che si ripetono (“La canzone di Marinella”, “Un giudice”, “Storia di un impiegato”)”.

(età 50-69 anni)

“Moltissimo. Gli uomini e le storie che racconta sono facilmente attualizzabili alle storie e agli uomini del giorno d'oggi, poiché le emozioni, i valori e i pensieri che canta De Andrè sono senza tempo”.

“Il suo messaggio, la sua poetica sono attuali, ancora validi e presi ad esempio dalle nuove generazioni, perché sono incentrati su temi sociali: gli ultimi, i diseredati, i suicidi, i drogati, gli emarginati in genere. La società si è imborghesita ancora di più, i disperati sono aumentati, oggi la discriminazione trova il consenso tra molti italiani”.

Tentando di approfondire il discorso inerente all'attualità della canzone di De Andrè, si è ritenuto opportuno inserire nel questionario una domanda che riguardasse la frase, la canzone o il tipo di musica che il soggetto avrebbe voluto far “vivere” per sempre tra la gente. Le risposte a questa domanda, nonostante siano varie e differenti tra loro, a conferma della vastità dei temi trattati da De Andrè che vengono ritenuti attuali, mostrano una tendenza dei soggetti a prediligere, oltre ai brani più celebri del cantautore, quelle canzoni che riflettono problematiche umane e sociali, prima fra tutte la guerra, con i suoi orrori, la sua incomprendibilità ed inutilità, così come viene descritta in “La guerra di Piero”. Questa canzone compare come la più frequente in tutte e tre le fasce di età, ed, in particolare, nella terza è stata indicata dalla metà dei soggetti. Un'altra canzone che si ritrova in tutte le fasce di età considerate è “Bocca di Rosa”, emblema della discriminazione, dell'emarginazione e dell'ipocrisia, presenti nella nostra società. Inoltre vengono richiamate “La città vecchia” e “Via del Campo”, canzoni che rappresentano molto bene il tema degli emarginati e di quelle persone che vivono nella modalità dell' *avere-il-permesso-di-essere*, in senso binswangeriano; “Don Raffaè”, esemplificativa di uno Stato che non riesce a fornire certezze ai suoi cittadini, i quali sono costretti ad affidarsi alla mafia per trovare un minimo di sicurezza lavorativa e sociale; “La ballata dell'amore cieco” che descrive

la difficoltà di essere in grado di amare l'altro; "Il testamento di Tito", manifesto, al tempo stesso, dell'ipocrisia di chi detiene il potere e dell'amore incondizionato proprio della pietà, considerata da De André l'unico sentimento umano in grado di sconfiggere l'odio, l'egoismo e l'ingiustizia. Un altro aspetto che a nostro parere va evidenziato nel considerare questa domanda, riguarda la maggior varietà di risposte fornite dal primo gruppo di soggetti rispetto agli altri due; ciò potrebbe indicare un'ampia conoscenza dell'opera di De André tra i più giovani e quindi rafforzare l'idea di attualità della musica del cantautore.

A quale canzone frase o ritmo (ballata, valzer, rock, blues) di De André daresti la possibilità di vivere sempre tra la gente e perché?

(età 20-29 anni)

"La ballata dell'eroe"...perché mi piacerebbe che si riflettesse un po' più costantemente sul significato della guerra, dell'amore, della stupidità umana, del coraggio e della vita...e tanto altro".

"La canzone che più adoro ascoltare è "Oceano". L'ho sempre vista come un invito a non smettere di fare domande, di cercare risposte, un invito a non sedersi mai e a cercare di rendere il mondo più vero e sincero".

"Nella pietà che non cede al rancore, madre ho imparato l'amore" (da: "Il testamento di Tito"). In una società dove gli uomini tendono a rivaleggiare troppo, ci sarebbe bisogno di amore, di compassione, ci dovremmo tutti vedere più come una comunità".

(età 30-49 anni)

"Da "La guerra di Piero": "...Ninetta mia crepare di Maggio ci vuole tanto, troppo coraggio; Ninetta bella dritto all'inferno avrei preferito andarci in inverno...". "La guerra di Piero", per me, è una canzone struggente...perché racconta del più terribile "male curabile"".

"La canzone di Marinella". Storia di una prostituta che grazie alla sua forza e poesia riesce ad attrarre tanti sentimenti diversi e riesce a commuovere tutti, fino al punto di farsi amare tanto, per la sua intensità e profondità caratteriale".

(età 50-69 anni)

“È difficile scegliere, ma penso che “La città vecchia” sia una delle canzoni che dovrebbe essere sempre ascoltata, perché riesce a dar voce a quel mondo di emarginati che, ieri come oggi, nessuno si cura troppo di ascoltare”.

“La canzone che parla di una bambina, una graziosa, una puttana, per la scelta del tema e per come l'ha trattato in “Via del Campo”, azzerando l'accostamento di questi tre termini, per sottolineare le virtù di questo personaggio, ricordando che “dai diamanti non nasce niente, dal letame nascono i fiori””.

Per quanto riguarda l'ultima domanda, ovvero se sia possibile immaginare De Andrè senza la canzone, si può notare una netta divisione tra le risposte dei soggetti. Vi è chi esclude a priori questa possibilità, in quanto considera De Andrè esclusivamente come cantautore e privarlo di una delle parti che compongono la canzone, ovvero la musica e le parole, lo spoglierebbe di quello strumento che gli è proprio. Altri sostengono che potrebbero immaginarlo come un poeta, precisando, però, che la combinazione di musica e parole ha un potere evocativo ed emozionale più forte. In questo senso, la musica riesce a rendere più incisivo il messaggio contenuto nelle parole, consentendogli di percorrere una via più diretta e più breve per arrivare al maggior numero di persone possibile. Infine, vi sono quei soggetti che hanno risposto affermativamente alla possibilità di immaginare il cantautore genovese senza lo strumento canzone. Questi, a differenza di chi non riesce a vedere De Andrè se non come un cantautore, hanno dato risposte diverse, sebbene la più frequente sia che egli è primariamente un poeta. Come si può vedere, c'è chi lo immagina come uno scrittore o un insegnante, un maestro di vita che comunque, in un modo o nell'altro, riuscirebbe sempre a far riflettere e pensare gli altri, promuovendo un pensiero libero e critico; c'è chi sostiene che l'arte sia in primo luogo “ciò che si è”, e quindi, l'essere artistico appartiene al modo di vivere; c'è infine chi immagina De Andrè nella sua tenuta in Sardegna, immerso in quella natura che tanto amava sin da quando era bambino. Esaminando nel dettaglio le frequenze delle risposte che sono state date, abbiamo notato come vi siano delle differenze tra i diversi gruppi di soggetti; infatti, mentre nel primo gruppo prevalgono risposte che indicano la possibilità di poter immaginare De Andrè senza la canzone, nelle due fasce di età

composte da soggetti più grandi, la risposta più frequente è quella che esclude di poter pensare ad un De Andrè senza la canzone. Questo dato può far supporre che le persone, soprattutto quelle più adulte e quindi contemporanee o quasi al cantautore, incontrino delle difficoltà nel cercare di separare l'immagine nitida che si ha di De Andrè, dalle sue canzoni, in quanto, entrambe, sono state assimilate come inestricabilmente legate.

Riesci ad immaginare un De Andrè senza la canzone? (spiegare il motivo)

(età 20-29 anni)

“Certamente, e non credo di essere una tra i pochi a pensarlo. La mia motivazione è data dal ritenere i testi delle sue canzoni come vere e semplici poesie. La musica nelle sue canzoni, però, è comunque altrettanto importante perché crea l'atmosfera da lui desiderata ed esprime meglio l'emozione del testo. Più che cantare, racconta in modo ritmato”.

“No, è nato per scrivere canzoni, per entrare nelle persone attraverso la sua canzone. Tutti nella vita dovrebbero ascoltare De Andrè almeno una volta per rendersi conto della chiarezza con la quale racconta la verità della vita”.

(età 30-49 anni)

“Difficile immaginare l'artista senza lo scalpello, si può semmai immaginare il senso dell'opera indipendentemente dallo strumento con cui viene realizzata. Credo che le parole per musica siano “diverse” dalle parole per pura versificazione. La canzone è un'alchimia difficile tra testo e musica, tant'è vero, e oggi possiamo vederlo, che è difficile scrivere una bella canzone in cui le due componenti siano in armonia perfetta. Credo comunque che De Andrè, come pochi, se non fosse stato un grande cantautore, sarebbe stato comunque un grande poeta, anche se non un poeta accademico”.

“No. De Andrè colma il vuoto delle canzoni leggere che sono fine a se stesse: chi le ascolta arriva fino in fondo, impregnandosi completamente nella musica, nel testo e nel messaggio finale”.

(età 50-69 anni)

“De Andrè è stato un grande poeta: le parole e i suoi versi sono già poesia anche senza l'intervento della musica. Poesia intesa come analisi critica del mondo”.

“La sua figura, esaltata anche dalla sua morte prematura, è strettamente legata alle sue canzoni”.

“No. De Andrè è stato un poeta che ha usato un linguaggio cantato unico, ricorrendo alla forza dissacrante dell'ironia per frantumare ogni convenzione. Con le sue canzoni ha potuto esprimere il suo forte messaggio di libertà e di riscatto contro le “leggi del branco” e l'arroganza del potere”.

Da questa sintetica analisi delle varie risposte che sono state date alle domande del questionario, emergono diversi spunti interessanti riguardanti l'attualità e la qualità del messaggio presente nella musica di De Andrè.

Inizialmente sono stati presi in considerazione i modi attraverso cui, i soggetti intervistati, sono entrati in contatto con le canzoni del cantautore ligure. In tal senso, è stato messo in evidenza come nella maggior parte dei casi, il primo “incontro” con la musica di De Andrè, sia avvenuto grazie a qualcun altro: i genitori, per quanto riguarda i soggetti più giovani, e gli amici, se si tiene conto dei soggetti più grandi d'età. Nel constatare quanto appena detto, è stato notato come la musica di De Andrè abbia mantenuto la stessa forza attrattiva nonostante il suo passaggio tra le generazioni. A tal proposito, abbiamo ritenuto plausibile supporre, che l'interesse suscitato dalle canzoni del cantautore genovese, derivasse dall'universalità del messaggio che essa veicolava. In questa direzione, è emerso dal questionario che i temi affrontati da De Andrè nelle sue canzoni invitano a riflettere su problematiche sociali, quali la guerra, la povertà e l'emarginazione, e su dimensioni dell'esperienza umana come l'amore, la morte e la libertà, che effettivamente trascendono lo spazio ed il tempo, andando ad assumere un carattere rilevante per ogni individuo, qualunque sia la sua età. Questo spiega l'unanimità delle risposte date dai soggetti alla terza domanda, riferita esplicitamente all'attualità del messaggio presente nella canzone di De Andrè. L'universalità e l'atemporalità dei temi trattati nella musica del cantautore viene colta a più livelli dai soggetti intervistati, secondo cui, determinate problematiche sociali e certi aspetti propri della natura umana, restano gli stessi in

ogni contesto storico-sociale. E sono proprio le canzoni che riguardano condizioni di sofferenza e di disagio, quali “La guerra di Piero”, “Bocca di Rosa” e “La città vecchia”, ma anche quelle che veicolano messaggi di solidarietà e di speranza come “Il testamento di Tito” che, secondo i soggetti che hanno risposto al questionario, dovrebbero sempre “vivere” tra la gente, in modo che alcune fungano da monito ed altre da buon esempio per tutti, al fine di migliorare le condizioni dell'esistenza umana. Si è cercato di comprendere, infine, se fosse possibile pensare ad un De Andrè senza la canzone, con l'intento di scoprire, secondo il parere delle persone intervistate, attraverso quali altre forme di comunicazione, il cantautore genovese, avrebbe potuto veicolare i suoi messaggi. Ciò che è emerso indica come molti considerino De Andrè un grande poeta, ma è solo attraverso l'unione tra musica e parole che il messaggio può giungere e colpire più persone possibili nel minor tempo, ottenendo un maggior impatto emotivo e, quindi, una più alta possibilità di venire assimilato. In questo senso, possiamo affermare che l'immagine del cantautore genovese si è radicata così profondamente in noi stessi, che ai più, risulta difficile pensare di scindere l'artista Fabrizio De Andrè dalle sue canzoni, in quanto, è solo uniti che essi, sono diventati parte integrante del nostro patrimonio culturale.

BIBLIOGRAFIA

Amerio, P. (2007). *Fondamenti di psicologia sociale*. Bologna: il Mulino.

Anolli, L. (1998). Sviluppo del linguaggio e interazione sociale nella prospettiva di Bruner. In O. Liverta Sempio (a cura di), *Vygotskij, Piaget, Bruner. Concezioni dello sviluppo*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

Arcuri, L. (2003). I processi di comunicazione. In G. Mantovani (a cura di), *Manuale di psicologia sociale*. Firenze: Giunti Editore.

Aronson, E., Wilson, T.D., Akert, R.M. (2010). *Social Psychology*. Upper Saddle River: Prentice Hall (Trad. it. *Psicologia sociale*. Bologna: il Mulino, 2010).

Bateson, G. (1972). *Steps to an ecology of mind*. New York: Ballantine (Trad. it. *Verso un'ecologia della mente*. Milano: Adelphi, 1976).

Baumgartner, E., Devescovi, A., D'Amico, S. (2000). *Il lessico psicologico dei bambini*. Roma: Carocci.

Bem, D.J. (1972). Self-perception theory. In L. Berkowitz (a cura di), *Advances in experimental social psychology*. New York: Academic Press.

Beviglia, A., Gennaro, A. (1982). Aspetti della fenomenologia sartriana nello sviluppo della metodologia di Laing, parte II. *Giornale Storico di Psicologia*

Dinamica, 6, pp. 190-202.

Binswanger, L. (1923). Über Phänomenologie. *Zschr.ges. Neur. u. Psychiat.*, 82, pp. 10-45 (Trad. it. Sulla fenomenologia. In L. Binswanger, *Per un'antropologia fenomenologica*. Milano: Feltrinelli, 1970).

Binswanger, L. (1946). Über die Daseinsanalytische Forschungsrichtung in der Psychiatrie. *Schweizer Archiv. für Neurologie und Psychiatrie*, 57, pp. 209-225 (Trad. it. L'indirizzo antropoanalitico in psichiatria. In L. Binswanger, *Il caso Ellen West e altri saggi*. Milano: Bompiani, 1973).

Binswanger, L. (1949). Die Bedeutung der Daseinsanalytic Martin Heideggers für das Selbstverständnis der Psychiatrie. In *Martin Heideggers Einfluss auf die Wissenschaften*. Bern: Francke (Trad. it. L'importanza dell'analitica esistenziale di Martin Heidegger per l'auto-comprensione della psichiatria. In L. Binswanger, *Essere nel mondo* Roma: Astrolabio, 1973).

Bruner, J.S. (1986). *Actual minds, Possible Worlds*. Cambridge: Harvard University Press (Trad. it. *La mente a più dimensioni*. Bari: Laterza, 1988).

Bruner, J.S. (1996). *The culture of education*. Cambridge: Harvard University Press (Trad. it. *La cultura dell'educazione. Nuovi orizzonti per la scuola*. Milano: Feltrinelli, 2000).

Camaioni, L. (a cura di). (2001). *Psicologia dello sviluppo del linguaggio*. Bologna: il Mulino.

Caprara, G.V., Gennaro, A. (1999). *Psicologia della personalità*. Bologna: il Mulino.

Cargnello, D. (1966). *Alterità e alienità*. Milano: Feltrinelli.

Casamassima, P. (2001). *Fabrizio De Andrè. La vita, le canzoni, le immagini*. Genova: De Ferrari Editore.

Chomsky, N. (1968). *Language and mind*. New York: Harcourt Brace Jovanovich (Trad. it. *Saggi linguistici. Vol. 3: Filosofia del linguaggio*. Torino: Boringhieri, 1969).

De Andrè, F. (1971). *Non al denaro, non all'amore, né al cielo. Note inserite nel disco*. Disponibile all'URL www.viadelcampo.com/html/non_al_denaro_.html.

De Andrè, F. (2004). *Fabrizio De Andrè. In concerto. DVD del concerto registrato al teatro Brancaccio di Roma il 13-14 febbraio 1998*. Milano: BMG-Ricordi.

Duval, S., Wicklund, R.A. (1972). *A theory of objective self-awareness*. New York: Academic Press.

Ekman, P., Friesen, V.W. (1969). Nonverbal leakage and clues to deception. *Psychiatry*, 32, pp. 88-106.

Ellenberger, H.F. (1970). *The discovery of unconscious*. New York: Basic Books (Trad. it. *La scoperta dell'inconscio*. Torino: Boringhieri, 1976).

Fasoli, D. (2003). *Fabrizio De Andrè. Passaggi di tempo. Da Carlo Martello a Princesa*. Roma: Edizioni Associate.

Festinger, L. (1954). A theory of social comparison processes. *Human Relations*, 7, pp. 117-140.

Fivush, R., Nelson, K. (2006). Parent-child reminiscing locates the self in the past. *The British Journal of Developmental Psychology*, 24, pp. 235-251.

Fromm, E. (1941). *Escape from Freedom*. New York: Holt (Trad. it. *Fuga dalla libertà*. Milano: Mondadori, 1987).

Fromm, E. (1947). *Man for Himself. An Inquiry into the Psychology of Ethics*. New York: Holt (Trad. it. *Dalla parte dell'uomo. Indagine sulla psicologia della morale*. Roma: Astrolabio, 1971).

Fromm, E. (1955). *The Sane Society*. New York: Rinehart (Trad. it. *Psicoanalisi della società contemporanea*. Milano: Edizioni di Comunità, 1960).

Fromm, E. (1962). *Beyond the Chains of Illusion. My Encounter with Marx and Freud.* New York: Pocket Books (Trad. it. *Marx e Freud.* Milano: Mondadori, 1968).

Fromm, E. (1976). *To have or to be?.* New York: Harper & Row (Trad. it. *Avere o essere?.* Milano: Mondadori, 1977).

Galimberti, U. (2006). *Psichiatria e fenomenologia.* Milano: Feltrinelli.

Gennaro, A., Bucolo, G. (2006). *La personalità creativa.* Roma-Bari: Laterza.

Grice, H.P. (1957). Meaning. *Philosophical Review*, 64, pp. 377-388.

Groppo, M. (1998). Prefazione. In O. Liverta Sempio (a cura di), *Vygotskij, Piaget, Bruner. Concezioni dello sviluppo.* Milano: Raffaello Cortina Editore.

Harari, G. (a cura di). (2007). *Fabrizio De Andrè. Una goccia di splendore. Un'autobiografia per parole e immagini.* Milano: RCS Libri.

Heidegger, M. (1927). *Sein und Zeit.* Tübingen: Niemeyer (Trad. it. *Essere e tempo.* Milano: Mondadori, 2006).

Horkheimer, M. (1936). *Studien über Autorität und Familie.* Paris: Alcan (Trad. it. *Studi sull'autorità e la famiglia.* Torino: Utet, 1974).

Hudson, J., Shapiro, L.R. (1991). From knowing to telling: the development of children's scripts, stories and personal narratives. In A. McCabe, C. Peterson (a cura di), *Developing narrative structure*. Hillsdale: Erlbaum.

Izzo, D. (2007). La Spoon River di Fabrizio De Andrè. *Ácoma. Rivista Internazionale di Studi Nord-Americani*, 34, pp. 96-111.

Jacobi, J. (1971). *Die Psychologie von C. G. Jung*. Olten: Olten Verlag (Trad. it. *La psicologia di C. G. Jung*. Torino: Boringhieri, 1973).

Jervis, G. (1984). *Presenza e identità*. Torino: Garzanti.

Jung, C.G. (1917). *Über die Psychologie des Unbewussten*. Zurigo: Rascher (Trad. it. *Psicologia dell'inconscio*. Torino: Boringhieri, 1968).

Jung, C.G. (1921). *Psychologische Typen*. Zurigo: Rascher (Trad. it. *Tipi Psicologici*. Torino: Bollati Boringhieri, 2011).

Jung, C.G. (1928a). *Über die Energetik der Seele*. Zurigo: Rascher (Trad. it. *Energetica psichica*. In C.G. Jung, *Opere, vol.8. La dinamica dell'inconscio*. Torino: Boringhieri, 1976).

Jung, C.G. (1928b). *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten*.

Zurigo: Rascher (Trad. it. *L'Io e l'inconscio*. Torino: Bollati Boringhieri, 1985).

Jung, C.G. (1931). Die Lebenswende. In *Seelenprobleme der Gegenwart. Psychologische Abhandlungen*, 3 (Trad. it. Gli stadi della vita. In C.G. Jung, *Opere*, vol.8. *La dinamica dell'inconscio*. Torino: Boringhieri, 1976).

Jung, C.G. (1934). *Über die Archetypen des kollektiven Unbewussten*. Zurigo: Eranos-Jahrbuch (Trad. it. Gli archetipi dell'inconscio collettivo. In *Opere*, vol.9. *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*. Torino: Bollati Boringhieri, 1980).

Jung, C.G. (1946). *Zur Psychologie des Geistes*. Zurigo: Eranos-Jahrbuch (Trad. it. Fenomenologia dello spirito nella fiaba. In *Opere*, vol.9. *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*. Torino: Bollati Boringhieri, 1980).

Jung, C.G. (1954). *Theoretische Überlegungen zum Wesen des Psychischen*. Zurigo: Rascher (Trad. it. Riflessioni teoriche sull'essenza della psiche. In C.G. Jung, *Opere*, vol.8. *La dinamica dell'inconscio*. Torino: Boringhieri, 1976).

Krauss, R.M., Fussell, S.R. (1996). Social psychological models of interpersonal communication. In E.T. Higgins, A.W. Kruglanski (a cura di), *Social psychology. Handbook of basic principles*. New York: Guilford Press.

Laing, R.D. (1959a). *The Divided Self*. London: Tavistock Publications (Trad. it. *L'Io diviso*. Torino: Einaudi, 1969).

Laing, R.D. (1959b). *The Self and Others*. London: Tavistock Publications (Trad. it. *L'io e gli altri*. Firenze: Sansoni, 1977).

Laing, R.D. (1969). *The Politics of the Family and Other Essays*. London, Tavistock Publications (Trad. it. *La politica della famiglia*. Torino: Einaudi, 1978).

Laing, R.D., Esterson, A. (1964). *Sanity, Madness and the Family. Families of Schizophrenics*. London: Tavistock Publications (Trad. it. *Normalità e follia nella famiglia*. Torino: Einaudi, 1970).

Levorato, M.C., Nesi, B. (2001). Imparare a comprendere e produrre testi. In L. Camaioni (a cura di), *Psicologia dello sviluppo del linguaggio*. Bologna: il Mulino.

Maslow, A.H. (1970). *Motivation and Personality*. New York: Harper and Row (Trad. it. *Motivazione e personalità*. Roma: Armando, 1974).

McCune, L. (1995). A normative study of representational play in the transition to language. *Developmental Psychology*, 31, pp. 198-206.

McGuire, W.J. (1985). Attitudes and attitude measurement. In G. Lindzey e E. Aronson (a cura di), *The handbook of social psychology. Vol 2*. New York: Random House.

Mitchell, S.A., Black, M.J. (1995). *Freud and beyond. A History of Modern Psychoanalytic Thought.* New York: Basic Books (Trad. it. *L'esperienza della psicoanalisi. Storia del pensiero psicoanalitico moderno.* Torino: Bollati Boringhieri, 1996).

Monferdini, L. (2010). La lunga scia di sangue del Sand Creek. In W. Pistarini (a cura di), *Il libro del mondo. Le storie dietro le canzoni.* Firenze: Giunti Editore.

Morin, E. (1982). *Science avec conscience.* Paris: Fayard (Trad. it. *Scienza con coscienza.* Milano: Franco Angeli, 1988).

Murray, H.A. (1962). *Explorations in Personality.* New York: Science Editions.

Neimeyer, G.J., Metzler, A.E. (1994). Personal Identity and autobiographical recall. In U. Neisser, R. Fivush (a cura di), *The remembering self-construction and accuracy in the self-narrative.* Cambridge: University Press.

Nelson, K., Fivush, R. (2004). The emergence of autobiographical memory: a social cultural developmental theory. *Psychological Review*, 111 (2), pp. 486-511.

Pazzagli, C., Dazzi, N. (2005). Stato della mente rispetto all'attaccamento e organizzazione della memoria autobiografica: uno studio preliminare su un gruppo di adolescenti con storia infantile di abusi. *Infanzia e Adolescenza*, 4 (3), pp. 156-169.

Pistarini, W. (a cura di). (2010). *Il libro del mondo. Le storie dietro le canzoni.* Firenze: Giunti Editore.

Polkinghorne, D. (1988). *Narrative knowing and the human sciences.* Albany: State University of New York Press.

Rogers, C.R. (1957). The Necessary and Sufficient Conditions of Therapeutic Personality Change. In *Journal of Consulting Psychology*, 21, pp. 95-103 (Trad. it. Le condizioni necessarie e sufficienti per una modificazione terapeutica della personalità. In C.R. Rogers, *La terapia centrata sul cliente.* Firenze: Martinelli, 1970).

Romana, C. G. (2009a). *Fabrizio De Andrè. Amico fragile.* Roma: Arcana Edizioni.

Romana, C. G. (2009b). *Smisurate preghiere. Sulla cattiva strada con Fabrizio De Andrè.* Roma: Arcana Edizioni.

Rommetveit, R. (1980). Prospective social psychological contributions to a truly interdisciplinary understanding of ordinary language. *Journal of Language and Social Psychology*, 2, 89-104.

Sartre, J.P. (1943). *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique.* Paris: Gallimard (Trad. it. *L'essere e il nulla.* Milano: il Saggiatore, 1965).

Scaratti, G., Grazzani Gavazzi, I. (1998). La psicologia culturale di Bruner tra sogno e realtà. In O. Liverta Sempio (a cura di), *Vygotskij, Piaget, Bruner. Concezioni dello sviluppo*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

Schachter, S., Singer, J.E. (1962). Cognitive, social, and physiological determinants of emotional states. *Psychological Review*, 69, pp. 379-399.

Smorti, A. (2007). *Narrazioni. Cultura, memorie, formazione del Sé*. Firenze: Giunti Editore.

Speranza, A.M., Ammaniti, M. (1995). Stern: la centralità del Sé tra sviluppo infantile e lavoro clinico. In E. Pelanda (a cura di), *Modelli di sviluppo in psicoanalisi*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

Stern, D.N. (1985). *The interpersonal world of the infant*. New York: Basic Books (Trad. it. *Il mondo interpersonale del bambino*. Torino: Bollati Boringhieri, 1987).

Trzebinski, J. (1997). Il Sé narrativo. In A. Smorti (a cura di), *Il Sé come testo. Costruzione delle storie e sviluppo della persona*. Firenze: Giunti Editore.

Veggetti, M. S. (1998). Le unità relazionalmente semplici nell'interfaccia tra natura e cultura. In O. Liverta Sempio (a cura di), *Vygotskij, Piaget, Bruner. Concezioni dello sviluppo*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

Venturi, R. (2010). Amico fragile: la poesia disarticola la realtà. In W. Pistarini (a cura di), *Il libro del mondo. Le storie dietro le canzoni*. Firenze: Giunti Editore.

Viganò, L. (1999). Ebbene sì, era un poeta. *Sette*, 3, disponibile all'URL <http://www.bielle.org/fabriziodeandre/pages/articolo7.htm>.

Viva, L. (2000). *Non per un Dio, ma nemmeno per gioco. Vita di Fabrizio De Andrè*. Milano: Feltrinelli Editore.

Watzlawick, P., Beavin, J.H., Jackson, D.D. (1967). *Pragmatics of human communication. A study of interactional patterns, pathologies, and paradoxes*. New York: Norton (Trad. it. *Pragmatica della comunicazione umana. Studio dei modelli interattivi, delle patologie e dei paradossi*. Roma: Astrolabio, 1971).

Wiener, M., Devoe, S., Robinow, S., Geller, J. (1972). Nonverbal behaviour and nonverbal communication. *Psychological Review*, 79, pp. 185-214.

Winnicott, D.W. (1971). *Playing and reality*. London: Tavistock (Trad. it. *Gioco e realtà*. Roma: Armando, 1974).

Winnicott, D.W. (1974). Fear of Breakdown. In *Int. Rev. Of Psycho-Anal.*, 1, pp. 103-107 (Trad. it. La paura del crollo. In D.W. Winnicott, *Esplorazioni psicoanalitiche*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 1995).

RINGRAZIAMENTI

“...E quando dottore lo fui finalmente...”

F. De Andrè

Desidererei ringraziare tutte le persone che in questo periodo di stesura della tesi e non solo, in tutti questi anni di percorso universitario, hanno condiviso con me momenti piacevoli e non, “rincorse, morsi e affanni”, che hanno contribuito, ad ogni modo, alla mia crescita accademica, ma soprattutto umana. Ringrazio, dunque, i miei genitori, i miei parenti e i miei amici, quelli veri, tutti, in quanto è anche grazie a loro se sono riuscito a raggiungere questo traguardo. In particolare vorrei ringraziare: Isa e Pietro per l'energia vitale che mi hanno trasmesso e per la pazienza con cui hanno atteso questo momento, Valentina per avermi, con amore, supportato e sopportato, specialmente in quest'ultimo periodo, Cassiopea, per essere stata in grado di “distrarmi”, più volte del necessario, dal lavoro. Mi sento in obbligo di dover ringraziare in modo particolare anche Andrea Ladas: senza di lui e le sue sveglie quotidiane di mezzogiorno e oltre, con “La canzone del maggio” e “Volta la carta”, probabilmente non avrei mai conosciuto così profondamente la musica di Fabrizio De Andrè, e quindi, questo lavoro non sarebbe mai nato. Infine, un ringraziamento speciale va a Deborah, per avermi pazientemente aiutato e consigliato nella stesura di questo lavoro, e al mio relatore, il prof. Gennaro, per il valore umano ed autentico che riesce a trasmettere, senza cedere a processi “elusivi”, e che, molto spesso, conta più di qualsiasi insegnamento accademico.

A questo punto, non posso concludere se non affermando a gran voce:

“BISOGNA BERE...ops...BRINDARE!!!”

Grazie a tutti, di cuore!!

Davide.

Roma, 7/12/2011

