

# UC Berkeley

## California Italian Studies

### Title

Fabrizio De André riscrive Edgar Lee Masters: la società italiana dello sviluppo economico in Non al denaro non all'amore né al cielo

### Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/1ns6x83c>

### Journal

California Italian Studies, 6(2)

### Author

Mugnai, Metello

### Publication Date

2016

### License

[CC BY-NC 4.0](#)

Peer reviewed

## Fabrizio De André riscrive Edgar Lee Masters: la società italiana dello sviluppo economico in *Non al denaro non all'amore né al cielo*

Metello Mugnai

Fabrizio De André è un cantautore dalla indubbia popolarità all'interno dei confini italiani, come dimostrato dai numerosi articoli a lui dedicati in occasione della morte nel 1999, così come negli anni a seguire. Non sono mancati anniversari ed eventi commemorativi radiofonici e televisivi sulle reti nazionali, nonché strade e parchi a lui intitolati, a testimoniare ulteriormente la celebrità. Il mondo delle accademie non è stato da meno, con la creazione di un centro studi a Siena, e una crescente mole di pubblicazioni che raggiunge quasi duecento volumi e numerosi articoli.<sup>1</sup>

La figura di De André, tuttavia, suscita reazioni estreme, di amore o di odio, senza molte vie di mezzo. Le sue canzoni sono state e sono ancora, talvolta, motivo di scandalo per i benpensanti, basti ricordare che il brano "Si chiamava Gesù" non veniva trasmesso dalla RAI. Questo è un elemento che insieme ad altri lo accomuna a un autore controverso come Pier Paolo Pasolini, come sottolineato da Bruno Bigoni e Romano Giuffrida in *Accordi eretici*.<sup>2</sup> Della stessa opinione è Paolo Talanca, che su *Il fatto quotidiano* scrive: "la vicinanza più evidente tra Pasolini e De André sta nei luoghi in cui cercare il riscatto: i bassifondi di quelle città non contaminate dal falso perbenismo borghese e dalla civiltà dei consumi."<sup>3</sup>

Il primo album di De André, *Volume I*,<sup>4</sup> già suggerisce quello che sarà lo stile artistico del cantautore di Pegli, con la combinazione di melodie semplici eseguite alla chitarra e un testo stilisticamente ricercato.<sup>5</sup> *La buona novella*<sup>6</sup> è coerente con questo posizionamento all'interno del panorama della canzone italiana, essendo un *concept album* che ruota attorno al tema centrale del Vangelo, riscritto con l'ispirazione dei Vangeli apocrifi, anziché di quelli canonici, e sicuramente influenzato da "Il Vangelo secondo Matteo" di Pasolini.<sup>7</sup>

Sebbene la canzone d'autore sia da sempre considerata molto vicina alla poesia, come suggerisce anche Franco Fabbri, l'album che segue *La buona novella*, dal titolo *Non al denaro non all'amore né al cielo*<sup>8</sup> è ancora più esplicito in questa vicinanza, in quanto

---

<sup>1</sup> Riccardo Bertocelli, *Belin, sei sicuro? Storia e canzoni di Fabrizio De André* (Firenze: Giunti, 2012), 9.

<sup>2</sup> Bruno Bigoni e Romano Giuffrida (a cura di), *Fabrizio De André: accordi eretici* (Milano: Euresis, 1997), 63–64.

<sup>3</sup> Paolo Talanca, "Pier Paolo Pasolini e Fabrizio De André: la poetica degli ultimi e la maggioranza," *Il fatto quotidiano* (2 novembre, 2015).

<sup>4</sup> Fabrizio De André, *Volume I* (BlueBell Records: Roma, 1967).

<sup>5</sup> Riguardo allo stile che differenzia la canzone d'autore dagli altri tipi di canzone, come quella pop o rock, si osservi quanto dice Franco Fabbri: "The *canzone d'autore* is at the highest level of complexity, with regard to richness of vocabulary, rhetoric, and syntax," e aggiunge: "in the *canzone d'autore* and in political song the music is a background only occasionally illustrating the lyrics." Si veda Fabbri, "A Theory of Musical Genres: Two Applications," in *Popular Music Perspectives: Papers from The First International Conference On Popular Music Research*, a cura di David Horn e Philip Tagg (Exeter: International Association for the Study of Popular Music, 1982), 65 e 79.

<sup>6</sup> De André, *La buona novella* (Milano: Produttori Associati, 1970).

<sup>7</sup> A questo proposito si veda Paolo Talanca, "Il Cristo di Pasolini e il Cristo di De André," *Ipercritica* (17 gennaio, 2011).

<sup>8</sup> De André, *Non al denaro non all'amore né al cielo* (Roma: Produttori Associati, 1971). Il titolo dell'album viene usato sia in riferimento alle canzoni, sia al libretto e in particolare all'intervista con Fernanda Pivano. Sono indicati i numeri di pagina per le canzoni, ma non per i passi dell'intervista, come nelle note 31 e 35.

ritraduzione e riscrittura delle poesie tratte da *Spoon River Anthology* (1915), una raccolta di epitaffi del poeta americano Edgar Lee Masters.<sup>9</sup>

L'intento di questo articolo è soffermarsi su *Non al denaro non all'amore né al cielo* e sul periodo storico in cui viene elaborato per carpirne tanto gli intrecci, quanto la cornice storica che lo produce e la poetica del cantautore genovese. In particolare, l'articolo prenderà in rassegna i personaggi di *Non al denaro non all'amore né al cielo* per compararli con gli originali di *Spoon River Anthology*, e per metterli poi in relazione con il contesto storico-sociale in cui l'album nasce. La mia tesi è che *Non al denaro non all'amore né al cielo* sia rappresentativo di un periodo storico che vede l'economia e la società italiana cambiare in modo cruciale. Pur non descrivendo momenti o personaggi storici specifici, infatti, questo *concept album* e i suoi personaggi colgono contraddizioni e problematiche di quell'epoca storica. Nello specifico, ritengo che De André con il suo album rappresenti la realtà del suo tempo attraverso i personaggi ritratti. Questi esemplificano il crescente individualismo di una società che, attraverso il proseguire del boom economico, stava continuando a cambiare.

Un'attenzione superficiale a quest'opera, infatti, potrebbe indurre nella tentazione di leggere un disinteresse politico e sociale da parte di De André, successivo al fallimento delle rivolte del Sessantotto e alle critiche che il cantautore ricevette per *La buona novella*. La mia tesi, invece, è che *Non al denaro non all'amore né al cielo* non solo non sia un'operazione di disinteresse verso la società da parte del cantautore ma, anzi, il tentativo tempestivo di mostrare la direzione che la nuova Italia industriale stava prendendo e, con essa, gran parte della società.<sup>10</sup>

È importante sottolineare che l'impegno di De André non è mai stato pubblicamente dichiarato dal cantautore, sebbene egli sia comunemente considerato dall'opinione pubblica un artista politicamente *engagé*. In particolare, De André rifiuta di essere inserito all'interno di un gruppo o di un partito, e non parla mai, se non metaforicamente, di classe operaia.<sup>11</sup> Ciononostante, è inevitabile pensare che ciò che sceglie di rappresentare tradisce di per sé una scelta politica. Per questo motivo, ritengo che *Non al denaro non all'amore né al cielo* sia rivelatorio di un De André che aveva intuito la direzione della nuova società italiana, che nella sua crescita economica ricorda proprio la stabilizzazione della provincia americana di cui scriveva Masters e la sua fase di "borghesizzazione."<sup>12</sup> In questo contesto la canzone di De André è da considerarsi politica, come osserva Antonio Floris che, citando André Breton, scrive:

---

<sup>9</sup> Nello specifico, riguardo al rapporto tra poesia e canzone d'autore, Fabbri dice: "the equation cantautore = poet is quickly established [...] showing itself in the most various ways, from the poetic content claimed by amateur imitators, to the collaboration between a cantautore, Lucio Dalla and a 'real' poet, Roversi." In Fabbri, "A Theory of Musical Genres: Two Applications," 19.

<sup>10</sup> Una possibile obiezione a questa tesi è che De André non fosse l'unico autore di *Non al denaro non all'amore né al cielo*, che vede anche la collaborazione di Fabrizio Bentivoglio. Nello specifico, quella di Bentivoglio si tratta della prima collaborazione di De André, che da ora in avanti si avvarrà costantemente di un controcanto nel processo di scrittura, quindi diventa un vero e proprio metodo creativo da parte del cantautore. Può essere utile citare quanto scrive Luigi Pestalozza a questo proposito: "anche quando a firmare i testi delle sue canzoni non è solo, c'è un collaboratore, i testi sono suoi, il collaboratore è un indispensabile, sempre scelto con cura, interlocutore. Il cantautore, insomma, non viene meno, ed è in realtà una questione di ruolo, e dunque prima ancora di musica e cioè di stile, se anche la musica da cui infine tutto dipende nella canzone di De André, talora ha due firme, ma per un unico stile, che non vuole dire superiore talento del primo dei due firmatari. No, Fabrizio De André quando lavora alla musica o ai testi con Nicola Piovani o con Francesco De Gregori o con Massimo Bubola o Ivano Fossati o Mauro Pagani, o con Piero Milesi per gli arrangiamenti, entra con loro in un rapporto di reale confronto intellettuale, musicale, creativo, ma nei termini di una collaborazione che ha lui come dominus." Si veda Pestalozza, "La canzone dell'altro mondo," in *Fabrizio De André: accordi eretici*, 168.

<sup>11</sup> Si veda "Coda di lupo," in De André, *Rimini* (Roma: Dischi Ricordi, 1978).

<sup>12</sup> Fernanda Pivano, *America rossa e nera* (Milano: Il formichiere, 1977), 69.

André Breton, riflettendo sulla funzione dell'arte e dell'artista nella società, sosteneva che la poesia non può essere neutrale, ma deve condurre da qualche parte, deve agire per cambiare il mondo, deve essere politica. Non si deve trattare certamente di un'azione di propaganda, quanto piuttosto di un'azione creativa che favorisca la coscienza critica e quindi porti l'individuo ad avere un approccio diverso nei confronti della realtà e di conseguenza cambi il mondo [...]. Guai a voler trovare nell'opera del cantautore genovese un testo che predica la rivoluzione o l'intervento per cambiare il mondo, no, egli si "limita" a raccontare storie, storie che propongono diversi modelli sociali e di vita che fanno riflettere. Allora, la sua canzone è politica perché esprime una visione del mondo che non è neutrale, perché propone modelli nuovi di interpretazione della realtà. In tal senso e solo in tal senso egli è un cantautore politico.<sup>13</sup>

Pertanto, come rileva Floris, la canzone di De André non è politica in senso partitico o ideologico, non predica rivoluzioni o interventi, ma piuttosto stimola la coscienza critica, "fa pensare," propone personaggi che portano alla riflessione di chi li ascolta attraverso l'osservazione dell' "altro," del "diverso." In questo senso, anche Luigi Pestalozza osserva:

De André parte nel suo lavoro di cantautore dalle sue reazioni e conoscenze pratiche vissute fin dalla gioventù volutamente fuori dal mondo perbene cui era destinato, o quindi dentro l'altro mondo degli emarginati, degli offesi e umiliati d'ogni tipo e risma, però tutti da includere nel rapporto umano che non prevede disuguaglianze, per cui al centro del suo discorso c'è sempre l'"altro" che poi è il mondo degli uomini reali da scoprire, cantare, infine affermare.<sup>14</sup>

È importante sottolineare che De André non ha mai esplicitamente dichiarato una poetica artistica e non si è mai dichiarato un artista impegnato.<sup>15</sup> Tuttavia, alla luce di quanto scritto da Bréton e da Pestalozza è possibile dire che la sua produzione artistica può essere considerata politica, perché assumendo la prospettiva dell'emarginato, dell'ultimo, del diverso, si situa all'opposizione culturale, vede con gli occhi di chi tipicamente non ha voce in capitolo e mette a nudo alcune delle contraddizioni di una società che non vuol prestare attenzione ai diversi. È una poetica dell'"altro," perché De André non è un cantautore "intimista," non canta di amori e sentimenti privati, "parte sempre da sé ma canta sempre degli altri."<sup>16</sup> È il caso del soldato pacifista de "La guerra di Piero," dell'eroinomane de "Il cantico dei drogati," di Maria e Giuseppe, personaggi il cui profilo umano è interamente riscritto ne *La buona novella*, ma è anche il caso di "Un matto," "Un blasfemo," o de "Il suonatore Jones," narrati in *Non al denaro non all'amore né al cielo*. Si tratta di quello che Bruno Bigoni e Romano Giuffrida definiscono un "presepio sociale,"

---

<sup>13</sup> Andrea Cannas, Antioco Floris, e Stefano Sanjust (a cura di), *Cantami di questo tempo: poesia e musica in Fabrizio De André* (Cagliari: Aipsa, 2007), 71.

<sup>14</sup> Pestalozza, "La canzone dell'altro mondo," 170.

<sup>15</sup> È ancora una volta interessante quanto scrive Pestalozza, che sul tema si espone esplicitamente: "Qui ci sarebbe da concludere chiedendoci se, e nel caso come, si può parlare per De André di impegno. Direi che si basa, la sua impegnativa canzone, su una grande responsabilità nel conflitto in atto, ma sul versante di una responsabilità civile che la fa stare dentro di esso, dentro il conflitto, non a sostegno di una parte politica, di un movimento di lotta, ma a sostegno della ragione critica, lucida e chiarificatrice, che le fa condividere la parte giusta. Che insegna a trovarla. In altre parole quello che conta è la coscienza antiborghese che guida De André cantautore di oggi." Si veda Pestalozza, "La canzone dell'altro mondo," 178.

<sup>16</sup> *Ibid.*, 169.

laico e disincantato, abitato da prostitute, da suicidi, da ladri e da tutti coloro i quali, per costrizione o vocazione, si trovavano a vivere ai margini del quieto *modus vivendi* dei pensanti. Un mondo di vittime, “colpevoli” per lo sguardo scandalizzato della borghesia [...] che non può essere riscattato né dalla Chiesa né dallo Stato, ma solo dal romanticismo degli eretici, appunto: i soli che sanno riconoscere storia e dignità.<sup>17</sup>

Appare chiaro dunque, che nonostante De André non si ritenesse un artista politicamente impegnato, la sua produzione di fatto lo sia stata, dando voce a personaggi e ambienti che tipicamente non la avevano. C'è da aggiungere che, sebbene nella sfera pubblica il cantautore di Pegli non avesse mai dichiarato il proprio impegno politico, nel privato non ha mai negato la volontà di volersi sentire socialmente utile attraverso la propria arte. A questo proposito dice:

Ho sempre pensato di dover essere socialmente utile per contare qualcosa (soprattutto di fronte a me stesso). Non per demagogia o per poter dire “io sono socialmente utile” ma proprio per soddisfare delle mie esigenze private [...]. In tutti i miei lavori mi sembra che l'impegno sociale ci sia sempre [...], fatto sempre con l'intento di rendermi utile alla collettività.<sup>18</sup>

Di là dai risultati che questo intento abbia portato, appare evidente in De André una poetica che intende dare voce a quelle figure che sono state definite “in direzione ostinata e contraria;”<sup>19</sup> una poetica che, ritraendo questi personaggi, offre il punto di vista diverso dell'oppresso, e in cui si ritrova una “concezione dell'arte intesa come strumento per l'avanzamento dell'umanità verso la perfezione.”<sup>20</sup>

In un quadro del genere, la scelta di ritradurre e riscrivere le poesie di un poeta americano degli anni Venti, non può essere considerata casuale, ma evidentemente legata al periodo nel quale De André scriveva. Storicamente, infatti, con *Non al denaro non all'amore né al cielo* ci troviamo di fronte a un contesto che non è poi molto dissimile da quello de *La buona novella*, vale a dire, il periodo della scia finale delle rivolte studentesche del Sessantotto, che iniziava già ad anticipare componenti in realtà tipiche della fine degli anni Settanta. Una cornice che vedeva, da un lato, la mancata risoluzione dei problemi sollevati dagli studenti e dagli ampi strati della popolazione che vi avevano aderito; dall'altro, una continua crescita economica ed industriale di un paese che, anche se con qualche lato positivo, manteneva ancora molti equilibri irrisolti.<sup>21</sup> Di conseguenza, tanto *La buona novella*, quanto *Non al denaro non all'amore né al cielo*, pur essendo album molto diversi tra loro, volevano muoversi nella direzione comune della denuncia, nel tentativo di alzare il livello di attenzione dell'ascoltatore verso il periodo storico che stava vivendo e verso una società che stava cambiando rapidamente.<sup>22</sup>

---

<sup>17</sup> Bigoni e Giuffrida (a cura di), *Fabrizio De André*, 24.

<sup>18</sup> Doriano Fasoli, *Fabrizio De André. Passaggi di tempo: da Carlo Martello a Princessa* (Roma: Edizioni Associate, 2001), 47.

<sup>19</sup> De André, “Smisurata preghiera,” in *Anime salve* (Roma: Dischi Ricordi, 1996).

<sup>20</sup> Bigoni e Giuffrida (a cura di), *Fabrizio De André*, 40.

<sup>21</sup> Vera Zamagni, *The Economic History of Italy, 1860–1990* (New York: Clarendon Press, 1993), 378.

<sup>22</sup> Uscito nel 1970, *La buona novella* non solo fu uno dei primi *concept album* a fare la sua comparsa nel panorama musicale italiano, ma fu anche il primo *concept album* della produzione di Fabrizio De André. Per definizione, un *concept album* è un album in cui le canzoni sono legate insieme da un tema comune e unificante; questo può essere di natura strumentale, compositiva, narrativa o lirica. Nel caso de *La buona novella* il tema è quello del Vangelo e della storia di Cristo, ma anche dei personaggi in qualche modo a lui legati.

*La buona novella*, uscita immediatamente a seguito delle rivolte del Sessantotto e pensata anche per cavalcarle, si rifaceva per stessa ammissione di De André a *Il Vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini, e si inseriva perfettamente nel dibattito tanto cattolico quanto marxista presente all'epoca.<sup>23</sup> Seppur in momenti diversi, sia Pasolini che De André puntavano a mostrare le contraddizioni della società borghese in questo momento di rapida espansione economica, proprio attraverso la prospettiva della società borghese e cattolica, vale a dire la prospettiva del Vangelo e dei suoi valori.

A differenza de *La buona novella*, *Non al denaro non all'amore né al cielo* rappresenta il momento storico successivo, in cui la situazione politica e sociale è cambiata, ma non in meglio, e in cui la speranza viva di un mondo migliore è fortemente disillusa. I venti del Sessantotto avevano cambiato direzione, e i cambiamenti radicali tanto sperati, su cui si era lottato con tanta veemenza, non solo non erano avvenuti, ma avevano comportato un vero e proprio effetto boomerang. È possibile dire, infatti, che già con i primissimi anni Settanta si era decisamente smorzato l'ampio coinvolgimento politico caratteristico della società degli anni precedenti, mentre al contempo si andava progressivamente acuendo l'individualismo delle società industrializzate e capitaliste. Un elemento chiave, che pur trovando il suo culmine soltanto con gli anni Ottanta, iniziava a definirsi proprio allora, con la delusione e la sconfitta della spinta sessantottina, con l'affermarsi di una nuova borghesia industriale e professionale, ma anche con un'inarrestabile crescita economica, senza battute d'arresto tra il 1963 e il 1980.<sup>24</sup> Un boom che non subì rallentamenti nonostante le frizioni e le agitazioni politiche, e che anzi esaltava ulteriormente elementi quali appunto l'individualismo e il consumismo di massa, come sembra confermare lo storico Paul Ginsborg:

Ever since the "economic miracle," Italian society as a whole was following a quite different trajectory. As Italy became more urban and secular, it did not, by and large, move further towards the values which surfaced in 1968, but further away from them. The society that was being formed in the image of the "economic miracle" was one that accentuated atomization and individualism [...]. Italy's modernization, as so many others, was not based on collective responsibility or collective action, but on the opportunities it afforded individual families to transform their lives.<sup>25</sup>

Queste tendenze trovano conferma nelle statistiche relative ai beni di consumo: esse rivelano che sempre più italiani possono permettersi un frigo, una televisione e una lavatrice, denotando un evidente miglioramento della qualità della vita, ma anche una nuova e più generalizzata ricchezza che spingeva le aspirazioni del cittadino medio verso l'"avere" più che verso l'"essere." In tal senso, i dati parlano chiaro, indicando come i consumi legati all'intrattenimento tra il 1951 e i decenni successivi fossero cresciuti solo leggermente, mentre quelli relativi all'acquisto di elettrodomestici e di macchine fossero cresciuti

---

<sup>23</sup> A questo proposito è utile osservare quanto dice Paul Ginsborg, che porta ad esempio di questo rinnovato dibattito la pubblicazione dei *Quaderni Rossi* e dei *Quaderni Piacentini*, e scrive: "These new initiatives, both Catholic and Marxist, were in no way symmetrical in their influence on the students. Nor indeed were they in agreement between them. But taken together, they provided part of an ideological background in which the values of solidarity, collective action and the fight against social injustice were counter-posed to the individualism and consumerism of 'neo-capitalism.' The year 1968, therefore, was much more than a protest against poor conditions. It was an ethical revolt, a notable attempt to turn the tide against the predominant values of the time." In Ginsborg, *A History of Contemporary Italy: Society and Politics, 1943–1988* (New York: Palgrave-Macmillan, 2003), 301.

<sup>24</sup> Zamagni, *The Economic History of Italy*, 338–339.

<sup>25</sup> Ginsborg, *A History of Contemporary Italy*, 372.

vertiginosamente.<sup>26</sup> Un segno dei tempi che dimostrava ancora una volta come la società italiana si allontanasse sempre più da un modello collettivo e di condivisione, per indirizzarsi esclusivamente verso un modello di arricchimento solitario basato sull'individualismo e sul nucleo familiare. Questo trend veniva consolidato, inoltre, specificamente nel periodo degli anni Settanta, dalla crescita atipica della piccola impresa e dal crescente potere d'acquisto della popolazione.<sup>27</sup>

Ulteriori conferme di questa nuova tendenza della società italiana possono essere trovate almeno in due elementi. Il primo è il riconoscimento di questo fenomeno sociale all'interno del nascente compromesso storico da parte di Berlinguer, il quale, in uno sforzo condiviso verso una società più equa, sperava di coniugare la morale e la solidarietà cattolica con l'azione collettiva più tipica del comunismo.<sup>28</sup> L'intento del segretario del partito comunista, secondo Ginsborg era di salvaguardare la nazione “dalla degradazione morale del recente capitalismo, dal più smodato individualismo, dal consumismo senza senso, dal disordine economico e dalla dissipazione delle risorse.”<sup>29</sup> Ulteriore conferma che le rivolte studentesche non fossero riuscite nel loro intento di rivoluzionare la società, ma anche che lo Stato non fosse riuscito a cambiare significativamente quelle istanze richieste a gran voce da larghi strati della popolazione, viene dalla nascita dei primi gruppi rivoluzionari dalle alterne fortune, quali le Brigate rosse, i Gruppi di azione partigiana, Lotta continua e Potere operaio. Il fiorire di questi gruppi dimostra la mancata risoluzione di uno squilibrio nato dalla recente crescita economica del paese, ma lungi dall'essere risolto, nonostante le pressioni del Sessantotto. Una presenza sul territorio che inizia la propria azione, e la propria escalation verso azioni sempre più pesanti e criminali già a partire dal 1972, con il rapimento di Idalgo Macchiarini, manager della Sit-Siemens.

In questo contesto di mancata risoluzione dei problemi sollevati con le rivolte sessantottine, di squilibri non risolti, e di consumismo e capitalismo infuriante, in una società tutto sommato giovane nella sua recente industrializzazione, la relativa notorietà di Masters in Italia si rivelava ideale per De André. Se da un lato, infatti, l'opera di Masters aveva raggiunto un certo successo al di fuori degli Stati Uniti ed era conosciuta in Italia anche grazie alla traduzione di Fernanda Pivano, dall'altro Masters rimaneva poco conosciuto al di fuori del contesto letterario e poetico, tanto da farlo definire da Montale un “celebre e sconosciuto autore.”<sup>30</sup> Questo offriva a De André l'opportunità non solo di tradurre in musica i testi del poeta americano, ma anche di riscriverli, per riadattarli tanto alla pagina musicale, quanto al contesto che doveva riceverli. A questo proposito è chiarissimo lo stesso De André che, parlando degli epitaffi di *Spoon River Anthology* in un'intervista con Pivano, poi riportata all'interno di *Non al denaro non all'amore né al cielo*, dice:

Ho pensato che valesse la pena ricavarne temi che si adattassero ai tempi nostri [...], ho cercato di adattare questo *Spoon River* alla realtà in cui vivo io. *Pivano*: Sicché le grosse manipolazioni che hai fatto sui testi sono state come delle operazioni chirurgiche per rendere il libro attuale, contemporaneo? *Fabrizio*: Sì. Addirittura per rendere più attuali i personaggi, per strapparli dalla piccola borghesia della piccola America del 1919 e inserirli nel nostro tipo di vita sociale.<sup>31</sup>

---

<sup>26</sup> Zamagni, *The Economic History of Italy*, 375–376.

<sup>27</sup> Ibid., 350.

<sup>28</sup> Ginsborg, *A History of Contemporary Italy*, 356.

<sup>29</sup> Ibid., 356.

<sup>30</sup> Eugenio Montale e Giorgio Zampa (a cura di), *Sulla poesia* (Milano: Mondadori, 1976), 450.

<sup>31</sup> De André, *Non al denaro non all'amore né al cielo*.

La scelta da parte di De André di riproporre i brani tratti da *Spoon River Anthology* era ideale, perché permetteva al cantautore di trasporre in musica poesie che già vivevano di luce propria attraverso la scrittura di Masters, ma che al tempo stesso potevano offrire margine di riscrittura, dando quindi all'artista la possibilità di esprimersi attraverso le proprie parole, nella propria lingua. Inoltre, costituivano uno strumento politico da indirizzare al proprio pubblico, al quale l'artista voleva aprire gli occhi attraverso l'esempio degli errori in vita dei personaggi scelti per *Non al denaro non all'amore né al cielo*. Questi diventavano per De André uno strumento che, secondo la mia tesi, voleva richiamare l'attenzione verso una società che non si avvitasse in maniera miope su sé stessa, sulle proprie problematiche individuali, e che non perdesse di vista un traguardo più ampio, come quello di una società più giusta. Un richiamo *ante litteram* rispetto al vero e proprio appello di Berlinguer, appello che invitava a una società più equa e più austera, e che perlopiù rimase inascoltato, perché inadatto ad attecchire su un terreno oramai troppo cambiato, come sottolinea Ginsborg: "In the new Italy, families measured their degree of success in material and consumer terms. Thus any appeal for a new collectivist austerity [...] was bound to be met with incomprehension."<sup>32</sup>

Non a caso, è in questo momento che per la prima volta la lotta di classe sembra lasciare posto alle necessità del singolo, e non del gruppo. Se si guarda alle stesse parole che Masters rilasciò a proposito della propria *Spoon River Anthology*, si noteranno grandi somiglianze con la situazione storica italiana. Masters, infatti, in un'intervista spiega di come la civiltà greca parlasse per "universali."<sup>33</sup> A questo specifico proposito, Cesare Pavese in un articolo del 1950 commenta:

Pensare in universali significa far parte di una società dove [...] esistano gli strumenti per condurre una comune concorde lotta contro il dolore, la miseria, la morte. E Lee Masters testimonia con l'*Antologia* che la società in cui si è trovato a vivere manca di questi strumenti, di questi "universali"—in altre parole, ch'essa ha perso il senso e la guida dei suoi atti. Di qui le futili e atroci tragedie che hanno riempito il cimitero sulla collina.<sup>34</sup>

La collina di cui parla Pavese è, letteralmente, il cimitero su cui si posa lo sguardo del poeta americano, che tra il 1914 e il 1915 pubblicò sul *Mirror* una serie di 244 epitaffi, successivamente raccolti in un'antologia, la *Spoon River Anthology*. In realtà, piuttosto che di epitaffi, si tratta di monologhi, nei quali il poeta dà voce ai personaggi che raccontano la propria vita e rivelano segreti a lungo taciuti. Questi componimenti rappresentano le vicende di un vero e proprio micro-cosmo, quello di Spoon River appunto, composto da una serie di ritratti che pongono la loro lente d'ingrandimento sui protagonisti del paesino, ma soprattutto sui vizi di quando questi erano in vita.

Quello di De André con il suo album, e di Masters prima, voleva essere una ricerca sull'essere umano, sulle sue idiosincrasie, volutamente proposte per suggerire al pubblico che ascolta una serie di "antieroi," di modelli da cui distaccarsi. Lo stesso De André, intervistato da Pivano su quale si dovesse considerare il messaggio del disco, parla di "un'indagine sulla natura umana, attraverso personaggi che esistono nella nostra realtà, anche se sono i personaggi di Masters."<sup>35</sup> Personaggi, secondo De André, di cui non ripetere le gesta, ma anzi da cui prendere le distanze per non fare gli stessi errori, come ad esempio nel caso di "Un giudice" o di "Un medico."

---

<sup>32</sup> Ginsborg, *A History of Contemporary Italy*, 357.

<sup>33</sup> Edgard Lee Masters, *Spoon River Anthology* (Torino: Einaudi, 1993), XLV.

<sup>34</sup> Masters, *Spoon River Anthology*, XLV.

<sup>35</sup> De André, *Non al denaro non all'amore né al cielo*.



Messo di fronte a 244 componimenti, è evidente che il cantautore dovesse fare una selezione, imposta dagli ovvi limiti dettati dalla struttura di un album musicale. La scelta dell'autore fa sì che l'album arrivi a contenere nove tracce, di cui la prima è "La collina," che fa da introduzione. Le altre otto canzoni presentano ciascuna un personaggio e sono tematicamente divise in due gruppi di quattro componimenti più quattro. Il primo di questi due raggruppamenti è dedicato al tema dell'invidia, mentre il secondo è caratterizzato dal tema della scienza, due ambiti che, di fatto, fanno parte della vita di ogni essere umano quasi quotidianamente. È importante sottolineare come entrambi i gruppi abbiano uno schema di tre più uno, in cui dopo tre personaggi negativi appare un personaggio positivo, a suo modo risolutore, cioè che supera in qualche modo il "peccato" dei suoi predecessori. È questo il caso di "Un malato di cuore" nel gruppo degli invidiosi, e de "Il suonatore Jones," figura risolutiva del gruppo legato al tema della scienza. Data la grande importanza che lo stesso De André dava al testo rispetto alla parte musicale, coerentemente in questo articolo ci soffermeremo quasi esclusivamente sulle parole scelte dal cantautore, che in un'intervista a Dorian Fasoli, diceva: "La canzone è un testo cantato. Poi la musica può essere più o meno bella, tanto meglio se è bella, ma deve accordarsi soprattutto con il testo."<sup>36</sup>

*Non al denaro non all'amore né al cielo* inizia con "La collina," incipit non solo dell'album, ma anche di *Spoon River Anthology*. Si tratta di una traccia che, con una veloce panoramica di personaggi, accoglie il pubblico sulla collina del cimitero di Spoon River, dove si trovano le tombe e gli epitaffi che ne narrano le storie. È un'introduzione significativa, perché in questa carrellata entrambi gli autori portano in scena chi è scomparso miseramente: chi per morte violenta, chi per errore, chi per amore, chi in guerra, dando il senso del lavoro che seguirà e dando già un indizio di quelle che saranno le tematiche fondamentali. In questa prima traccia non vi sono rilevanti differenze tra l'originale di Masters e la traduzione di De André, tranne che nella strofa dedicata ai morti in battaglia, in cui il cantautore sembra calcare la mano nella sua critica contro la guerra, richiamando alla mente immagini più forti e dettagliate rispetto all'originale. Non è un caso che Pivano, raccontando della sua esperienza come traduttrice di *Spoon River Anthology*, dica: "col tempo l'esperienza si approfondì individuando, coi temi di quel contenuto, il mondo che lo ispirava: la rivolta al conformismo, la brutale franchezza, la disperazione, la denuncia della falsa morale, l'ironia antimilitarista, anticapitalista, antibigottista: la necessità e l'impossibilità di comunicazione."<sup>37</sup>

De André ricalca questi temi e, come già aveva fatto Masters, indica fin da questa prima traccia introduttiva i suoi ideali, soprattutto quello della libertà dell'individuo rispetto alla "religione" borghese, come esemplificherà perfettamente "Il suonatore Jones." Su "La collina" dormono tutti: generali, matti, blasfemi, giudici, medici, e ogni personaggio dell'album non può fare altro che ricordare a chi ancora vive l'inutilità di convenzioni,

---

<sup>36</sup> Dorian Fasoli, *Fabrizio De André. La cattiva strada* (Edizioni Associate: Roma, 1995), 52. Citato anche in Umberto Fiori, "La canzone è un testo cantato. Parole e musica in De André" in *Fabrizio De André: accordi eretici*, 147. Sul rapporto tra testo e musica in De André, Umberto Fiori elabora ulteriormente, scrivendo: "Il 'supporto' musicale che Fabrizio [...] scelse ai suoi esordi [...] metteva nel giusto risalto il piatto forte: i testi. La (relativa) eccentricità del 'prefabbricato' musicale era lì a sottolineare la diversità del mondo poetico di De André nel contesto della canzone italiana dell'epoca" (148-149). Aggiunge, inoltre: "la batteria—quando c'è—non svolge mai quel ruolo di tamburmaggiore che da decenni le è assegnato in quasi tutti i generi della musica leggera. Questa scelta, motivata probabilmente anche dall'intento [...] di rendere comprensibile ogni singola parola, è un'ulteriore testimonianza di come il lavoro di De André sia incentrato quanto pochi altri su un 'primato del testo.'" In Fiori, "La canzone è un testo cantato" (148-150).

<sup>37</sup> Pivano, in Masters, *Spoon River Anthology*, V.

possedimenti, ricchezze e certezze terrene di fronte alla morte, che livella tutti allo stesso modo.<sup>38</sup>

I personaggi creati da Masters, così come quelli scelti da De André, intimano l'ascoltatore alla libertà dalle convenzioni sociali, ma anche e soprattutto lo invitano ad aprire gli occhi di fronte alla grettezza e alla volgarità piccolo borghese, troppo spesso focalizzata sul proprio mondo individuale, sul proprio tornaconto personale, anziché più in generale sulla società in cui vivono, come ad esempio nel caso de "Un giudice," ma anche di "Un medico" o di "Un ottico," come si avrà modo di illustrare più avanti nel dettaglio. È proprio la libertà che in particolare trova spazio nell'ultima stanza de "La collina," attraverso il suonatore Jones, protagonista della canzone che chiude *Non al denaro non all'amore né al cielo*, ma che viene qui introdotto all'ascoltatore per la prima volta. Si tratta di un passaggio fondamentale perché, come si avrà modo di vedere, il suonatore Jones è il personaggio più importante dell'album, essendo colui che nella visione di De André incarna il modello di indipendenza dalle leggi non scritte della società borghese e piccolo borghese. Al tempo stesso, però, Jones è anche un modello di disponibilità per gli altri, perché non è un personaggio che si focalizza esclusivamente sulle proprie necessità individuali, ma che invece mantiene interesse per la collettività. Non è certo un caso che De André tragga il titolo dell'album proprio da quest'ultima stanza de "La collina" dedicata al suonatore Jones, colui che "offrì la faccia al vento / la gola al vino e mai un pensiero / non al denaro non all'amore né al cielo."<sup>39</sup>

Alla panoramica del cimitero di Spoon River offerta da "La collina," seguono i brani dedicati ai personaggi scelti dal cantautore. Al di là della necessaria cernita operata sull'ipotesto di Masters, non si notano sostanziali differenze nella struttura tra l'impianto dell'autore americano e quello di De André. Infatti, anche quest'ultimo mantiene le proprie canzoni organizzate per personaggi, che attraverso il proprio epitaffio esprimono la loro voce *postmortem*. Come in una sorta di *Divina commedia*, tanto i personaggi di *Spoon River Anthology* quanto quelli di *Non al denaro non all'amore né al cielo* parlano dall'al di là e, non avendo più niente da perdere, possono esprimersi con assoluta libertà.<sup>40</sup>

È importante sottolineare una differenza tra *Non al denaro non all'amore né al cielo* e l'originale di Masters, vale a dire che tutti i personaggi di *Spoon River Anthology* vengono elencati per nome e cognome, mentre nell'album vengono in un certo senso privati della loro individualità, e presentati attraverso la loro professione, quasi inseriti in una "categoria sociale." È il caso, ad esempio, di "Selah Lively," che diventa "Un giudice," o di "Dr. Siegfried Iseman," che diventa "Un medico." L'ascoltatore di De André, quindi, rispetto al lettore di Masters non si trova davanti a "Francis Turner" o "Selah Lively," ma piuttosto a "Un medico" e "Un giudice," sottolineando attraverso l'articolo indeterminativo tanto la genericità di queste figure, quanto la loro universalità all'interno della società. Un cambio che materializza questi personaggi nell'immaginario dell'ascoltatore e li avvicina alla sua realtà quotidiana.

Il primo personaggio della rassegna è "Frank Drummer," che apre l'album di De André con il titolo "Un matto." Frank Drummer è ritenuto matto perché, incapace di esprimere i

---

<sup>38</sup> La morte, se per forza di cose è tema portante di *Spoon River Anthology*, rappresenta uno dei temi principali di tutta la produzione di De André, "unica vera regina degli umani affanni, insensibile agli ori e al potere degli uomini [...] Giudice insindacabile e incorruttibile, la morte cantata da De André è quella stessa dipinta nell'apogeo del suo trionfo da Pieter Brueghel (*Il trionfo della morte*): crudele quanto imparziale. Vanificazione di ogni ambizione, di ogni arroganza ma anche di ogni speranza." In Bigoni e Giuffrida (a cura di), *Fabrizio De André*, 29.

<sup>39</sup> Fabrizio De André, "La Collina," 37–39 in *Non al denaro non all'amore né al cielo*.

<sup>40</sup> A questo proposito, in un articolo pubblicato da *La cultura*, Pavese scrive: "Come i morti di Dante, che sono più vivi che in vita, i morti di Spoon River prolungano in una forma sepolcrale tutti i loro malcontenti, le loro passioni." In Masters, *Spoon River Anthology*, XXIX.

propri pensieri attraverso le parole e frustrato nei propri tentativi di impressionare i suoi concittadini, tenta di imparare l'enciclopedia a memoria. Frank Drummer muore solo e abbandonato in un manicomio, dove è rinchiuso dagli abitanti di Spoon River, che continueranno a deriderlo anche dopo la sua scomparsa. Ciononostante, la storia di “Un matto” non è da considerarsi interamente negativa, ma quasi una vicenda a lieto fine. Se è vero, infatti, che ci troviamo di fronte a una morte tragica, ai limiti del crudele per il cinismo dei cittadini verso “Un matto,” è altrettanto vero che, sia De André, sia Masters, concludono il ritratto con una sorta di contrappasso per la gente di Spoon River, che si ritrova a lamentare la scomparsa di Frank Drummer. Paradossalmente il matto è infine riuscito a diventare “qualcuno” per i suoi concittadini ed è ritratto nella canzone di De André libero di inventare tutte le parole che vuole, senza correre più rischi di essere ricoverato o di non essere compreso. Frank Drummer rientra perfettamente nella poetica di De André degli “altri,” vale a dire delle figure dimenticate dalla società, la cui prospettiva non viene neanche presa in considerazione.<sup>41</sup> Eppure il matto è un personaggio universale, presente in qualsiasi realtà sociale, dalla più grande alla più piccola, ed è un personaggio burlato e amato al tempo stesso da chi lo circonda. Col sottotitolo “dietro a ogni scemo c'è un villaggio,”<sup>42</sup> il cantautore sembra suggerire come ogni nucleo cittadino abbia bisogno di uno scemo da deridere, una sorta di “subnormale” attraverso il quale riconfermare la propria normalità. “Un matto” è solo uno dei tanti esempi nella produzione artistica del cantautore, attraverso cui De André mostra di schierarsi dalla parte dei diversi, dei deboli, degli “scartati” dalla società del successo, coloro di cui nessuno intende prendere le parti, come i drogati, i suicidi, gli zingari. Benché questi siano elementi ai margini della società, esclusi dalla società borghese, il cantautore non vuole perderne il punto di vista per narrarne la storia.

Il secondo personaggio dell'album è Selah Lively, per De André più semplicemente “Un giudice.” Sebbene Masters avesse già incluso nel suo epitaffio alcuni elementi biografici riguardo alla storia personale di Selah Lively, nella traccia a lui dedicata De André fa tesoro di questi dettagli, ma al tempo stesso va oltre, ampliandoli in modo da trarre un profilo psicologico a tutto tondo e un ritratto completo di questo personaggio. In “Un giudice,” De André sfrutta un ritmo musicale incalzante, e lo fonde con i tratti di “Selah Lively” e con la propria vena poetica, in modo da creare il ritratto di un uomo cinico, rancoroso e vendicativo. Quattro stanze compongono la canzone: la prima si sofferma sulle battute della gente relative alla statura del giudice, un tema che si riallaccia all'ultima stanza, dedicata alla reazione del giudice all'ironia di cui è bersaglio. Le due stanze centrali sono dedicate all'ascesa sociale del giudice che, attraverso lo studio e il duro lavoro, riesce a riscattarsi e vendicarsi. Quest'ultima componente differenzia maggiormente l'epitaffio di Masters dal testo di De André. Se da un lato entrambi i testi condividono i contenuti e raccontano la storia del giudice nano, dall'altro il testo di De André, avendo più spazio a disposizione, è impreziosito di maggiori dettagli e di maggiore sarcasmo. Nel profilo dipinto dal cantautore emerge in modo evidente il lato vendicativo del giudice oppressore, il cui riscatto sociale non è a favore della propria crescita personale, ma è invece votato esclusivamente alla volontà di controllo e di onnipotenza—come dimostra quando dice “giudice finalmente / arbitro in terra del bene e del male”<sup>43</sup> e “prima di genuflettermi /nell'ora dell'addio / non conoscendo affatto /la statura

<sup>41</sup> È interessante notare come proprio negli anni precedenti a *Non al denaro non all'amore né al cielo*, si iniziò a sviluppare un ampio dibattito riguardo la malattia psichica e i modi più adatti per curarla, una discussione iniziata da Franco Basaglia nel 1964 con l'articolo “La distruzione dell'ospedale psichiatrico come luogo di istituzionalizzazione.” In questo senso, visto il destino che tocca a Frank Drummer in manicomio, De André sembra prendere posizione a favore di quello che era lo slogan di Basaglia: “La libertà è terapeutica.”

<sup>42</sup> De André, *Non al denaro non all'amore né al cielo*.

<sup>43</sup> De André, “Un giudice,” 33–34 in *Non al denaro non all'amore né al cielo*.

di Dio,<sup>44</sup>—così come alla vendetta verso chi aveva osato burlarsi della sua bassa statura. Quest'ultimo, un aspetto che emerge tra le righe nelle parole di Masters, è invece chiaro nella rielaborazione di De André, il quale scrive: “e allora la mia statura / non dispensò più il buonumore / a chi alla sbarra in piedi / mi diceva ‘Vostro Onore’ / e di affidarli al boia / fu un piacere del tutto mio.”<sup>45</sup> “Un giudice” si contrappone diametralmente alla canzone che lo precede, con cui sembra formare una sorta di dittico. In “Un matto,” infatti, a differenza del giudice, il destinatario delle burle del paese, nella sua innocente ingenuità, non nutre rancore.

Il perdono del matto, che per colpa delle battute della gente finisce in manicomio, si contrappone qui alla vena vendicativa e sadica del giudice, il quale, invece, gode della nuova posizione sociale che ha guadagnato attraverso gli studi—una professione di cui abusa per avere potere e controllo sui suoi simili, e che sfrutta per arrecare danno e talvolta anche la morte a chi lo aveva deriso per la sua statura. Il giudice Selah Lively è la perfetta parodia di un giudice giusto, imparziale, e *super partes*; infatti, anziché preoccuparsi del bene comune della *res publica*, bada al proprio interesse personale, alle proprie piccole vendette, a ciò che concerne la propria individualità, senza il benché minimo interesse per la società in cui opera.

Dopo “Un matto” e “Un giudice,” è la volta di “Un blasfemo,” la cui storia è ripresa da quella di Wendell P. Bloyd in *Spoon River Anthology*. Anche in questo caso la riscrittura di De André, pur essendo piuttosto libera, si attiene alle tematiche presenti nel componimento di Masters. L'unica variante rispetto alla poesia originale di Masters, come sottolineato da Pivano nella sua intervista a De André, è data da un riferimento alla mela proibita, che è presente anche nell'originale di Masters, ma con un significato diverso.

Questa mela proibita, secondo il cantautore, simboleggia la conoscenza, ma anche la capacità di discernere il bene dal male. L'immagine della mela proibita è presente anche nell'epitaffio di Wendell P. Bloyd di Masters, ma con una differenza sostanziale. In “Wendell P. Bloyd,” il protagonista si limita alla critica religiosa, sottolineando come l'uomo sia stato estromesso dalla vita eterna da Dio stesso: “And when Adam outwitted God by eating the apple / And saw through the lie / God drove him out of Eden to keep him from taking / The fruit of immortal life.”<sup>46</sup> Masters sembra insinuare che Dio fosse in qualche modo invidioso, e che non volesse che Adamo diventasse immortale.<sup>47</sup>

De André mantiene tra le righe il tema dell'invidia di Dio verso Adamo, mentre nell'ultima stanza della canzone dedica uno spazio al tema della mela proibita e alla sua presenza non tanto nel giardino eterno, quanto sulla terra. Un giardino che, secondo il cantautore, non è stato creato da Dio, ma dall'uomo stesso o, per meglio dire, dal sistema, da un potere poliziesco che, come “Un blasfemo” ci ripete due volte nella conclusione della canzone, “ci costringe a sognare in un giardino incantato.”<sup>48</sup> La critica è senza dubbio verso il sistema che crea questo giardino incantato, ma è anche verso l'individuo stesso, che fatica a svegliarsi dal torpore e a capire come viene manipolato. L'essere umano è ancora ignaro della sua condizione: un sistema borghese e consumista lo allontana dalle cose che contano veramente e lo spinge invece a sognare e a volere ciò di cui non ha bisogno. Una tesi che sembra avvicinare ancora una volta De André a Pasolini, come visto in precedenza, e che nel suo sottolineare l'impatto consumista del boom economico, sembra anticipare un pensiero che l'intellettuale friulano farà suo quando, tre anni dopo, il 24 giugno 1974 su *Il Corriere della Sera* scrive:

---

<sup>44</sup> Ibid., 41–44.

<sup>45</sup> Ibid., 35–40.

<sup>46</sup> Masters, *Spoon River Anthology*, 160, lines 9–12.

<sup>47</sup> Ibid., 160.

<sup>48</sup> De André, “Un blasfemo,” 23–24 in *Non al denaro non all'amore né al cielo*.

Conosco, anche perché le vedo e le vivo, alcune caratteristiche di questo nuovo Potere ancora senza volto: [...] la sua determinazione (coronata da successo) di trasformare contadini e sottoproletari in piccoli borghesi, e soprattutto la sua smania, per così dire cosmica, di attuare fino in fondo lo “sviluppo:” produrre e consumare.<sup>49</sup>

Un sistema che l'artista friulano considerava una forma di nuovo e totale fascismo, brutale e totalitario nella sua volontà di omologare, anche se apparentemente moderato, perché mascherato da una “tolleranza” e “un'ideologia edonistica” facili da sopportare perché, come ribadisce Pasolini nello stesso articolo, “nessun uomo ha mai dovuto essere tanto normale e conformista come il consumatore.”<sup>50</sup> E non è certo un caso se nello stesso articolo pasoliniano, adesso raccolto in *Scritti corsari*, l'artista cita la situazione economica e il compromesso storico di Berlinguer, che riteniamo essere il risultato della situazione economica che *Non al denaro non all'amore né al cielo* già nel 1971 vuole denunciare.<sup>51</sup>

A “Un blasfemo” segue “Un malato di cuore,” che conclude il gruppo di componimenti dedicati all'invidia. La versione di De André resta nelle tematiche e nelle figure fedele all'originale di Masters, ma come nelle canzoni che lo anticipano, in particolare “Un giudice,” il cantautore prende spunto dagli elementi forniti dall'originale per completarne ulteriormente le vicende, sfruttando gli spazi vuoti lasciati dal poeta americano per produrre dei ritratti a tutto tondo. Per questo motivo la canzone risulta significativamente più lunga rispetto all'originale.

“Un malato di cuore” interrompe e risolve positivamente la striscia negativa dei tre personaggi invidiosi che lo precedono, dei quali supera i limiti e i difetti grazie alla propria “disponibilità,” un'indole che non lo espone alla logica del calcolo e che, invece, lo spinge a pendere verso l'irrazionalità dell'amore. Il malato di cuore, secondo De André, avrebbe tutti i presupposti per essere invidioso, se si considerano le situazioni frustranti che gli si presentano sia da ragazzo, quando è costretto a vedere i propri compagni fare ciò che lui non può fare, e sia da adulto, quando deve farsi raccontare da altri i momenti che ha perduto. Ciononostante, il malato di cuore non recrimina, anzi, compie un gesto di coraggio e supera l'invidia grazie all'amore, che lo spinge a lasciare “il cuore sulle labbra”<sup>52</sup> dell'amata. Il malato di cuore, nella sua umanità, non è esente dal sentimento dell'invidia, come suggerisce l'inizio del brano, che recita: “Cominciasti a sognare anch'io insieme a loro.”<sup>53</sup> La conclusione del brano, tuttavia, ripetendo le stesse parole dell'incipit, conferma all'ascoltatore che il protagonista è cambiato rispetto all'inizio, ed infatti dice: “E l'anima d'improvviso prese il volo / ma non mi sento di sognare con loro.”<sup>54</sup>

Il malato di cuore è cresciuto, ha superato l'invidia ed è andato oltre il sentimento razionale e la mera logica del calcolo. Un passo che lo condanna alla morte, ma anche a un momento di felicità in un certo senso eterna, grazie a quel sorriso donato, che “ritorna ogni estate”<sup>55</sup> a fargli visita sulla collina. Il messaggio all'ascoltatore è di andare oltre il calcolo

---

<sup>49</sup> Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari* (Milano: Garzanti, 1990), 46.

<sup>50</sup> Ibid., 46.

<sup>51</sup> A questo proposito Pasolini scrive: “Vorrei che i miei attuali contraddittori di sinistra comprendessero che io sono in grado di rendermi conto che, nel caso che lo Sviluppo subisse un arresto e si avesse una recessione, se i Partiti di Sinistra non appoggiassero il Potere vigente, l'Italia semplicemente si sfascerebbe; se invece lo Sviluppo continuasse così com'è cominciato, sarebbe indubbiamente realistico il cosiddetto “compromesso storico,” unico modo per cercare di correggere quello Sviluppo, nel senso indicato da Berlinguer nel suo rapporto al CC del partito comunista.” In Pasolini, *Scritti corsari*, 48.

<sup>52</sup> De André, “Un malato di cuore,” 30–32 in *Non al denaro non all'amore né al cielo*.

<sup>53</sup> Ibid., 1–2.

<sup>54</sup> Ibid., 36–37.

<sup>55</sup> Ibid., 15–16.

razionale, di rischiare, piuttosto che morire dopo una vita di rimpianti per non aver osato. Un personaggio che, come si avrà modo di vedere, si contrappone diametralmente a quello di “Un chimico,” che a differenza del malato di cuore rimane fedele alla razionalità tutta la vita, e muore senza capire i legami umani, ma solo quelli chimici. Nella logica di *Non al denaro, non all'amore né al cielo* la figura del malato di cuore ci serve per ricordare l'importanza della disponibilità al rischio, la ricerca della felicità oltre la logica razionale.

La traccia che segue, ispirata a “Il dottor Siegfried Iseman” di Masters, e che De André ribattezza con il titolo di “Un medico,” introduce i brani del cosiddetto gruppo della scienza. Seguendo un percorso simile a quello delle tracce analizzate finora, De André propone tre personaggi votati alla scienza, vale a dire: “Un medico,” “Un chimico” e “Un ottico.” La serie viene interrotta da “Il suonatore Jones” che, avendo la stessa funzione di “Un malato di cuore,” in qualche modo suggerisce una via d'uscita positiva anche a questo gruppo di personaggi.

“Un medico” rimane molto fedele al brano originale di Masters, da cui differisce in maniera minimale. Come nei componimenti precedenti, l'autore ha bisogno di aggiungere, principalmente, ritmo e rima ai versi, senza seguire, però, uno schema fisso. Lo snodo cruciale di questa canzone si può identificare nei “fiori di neve,” elemento in comune tra il bambino che sogna di essere medico, e il medico che poi diventa truffatore. Il bambino, infatti, crede che il rosso dei ciliegi in fiore simboleggi la loro malattia, e identifica invece la salute nei fiori di neve. Dice infatti: “quando rossi di frutti li credevo feriti / la salute per me li aveva lasciati / coi fiori di neve che avevan perduti.”<sup>56</sup> Deciso a guarirli, il bambino diventa medico ma, strozzato dal sistema, non riesce a sopravvivere senza farsi imbrogliare ed è costretto a tradire il suo ideale, e proprio attraverso i fiori di neve che avevano innescato il sogno di aiutare il prossimo: “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.”<sup>57</sup> I fiori di neve rappresentano quindi l'elemento di cambiamento: in positivo, quando marciano la trasformazione da bambino a dottore; in negativo, quando esemplificano la trasformazione da dottore a ciarlatano.

È giusto sottolineare che in questo caso le accuse di Masters e di De André sono rivolte verso un sistema “sicuro di pigliarti per fame / nei tuoi figli in tua moglie che ormai ti disprezza.”<sup>58</sup> Un sistema che ridimensiona il sogno di essere dottore a un mestiere, una pratica come un'altra per guadagnarsi da vivere, soddisfare i bisogni concreti e spesso superficiali della propria famiglia e alimentare i consumi necessari al cosiddetto sviluppo. A questo si deve aggiungere la critica verso i medici che, interessati solo alla propria realtà e ai propri guadagni, deliberatamente ignorando i problemi della società e della collettività, approfittano di un collega per affibbiargli i pazienti più poveri e non paganti. L'accusa di De André, tuttavia, è anche verso il medico che, pur partendo dall'ideale di aiutare il debole e il povero, finisce invece per tradire il “bambino per l'uomo,” vendendo una truffa, l'elisir di giovinezza, pur di soggiogarsi alle convenzioni, alle regole non scritte del sistema e della cultura—quella cultura che Pasolini definirà come una media di tutte le culture di classe.<sup>59</sup>

La parabola di “Un medico” è la parodia di quella di “Un giudice,” perché quello del medico è un “anti-riscatto” sociale, che lo porta dall'ideale verso lo sleale, dall'alto dell'essere medico al basso dell'essere truffatore, e che alla fine lo condurrà a morire solo e in carcere. Ciò che le due figure condividono, tuttavia, è il tradimento della propria professione, degli ideali che la ispirano a difesa degli esseri umani per soddisfare le proprie necessità personali,

---

<sup>56</sup> Ibid., 24..

<sup>57</sup> Ibid., 24–27.

<sup>58</sup> Ibid., 25.

<sup>59</sup> Pasolini, *Scritti corsari*, 45.

in un percorso che, anziché fare dell'unione la forza per una società più giusta, muove dai cancri della società e del sistema verso il singolo.

La solitudine in cui muore “Un medico” riemerge anche nel pezzo successivo, “Un chimico,” tanto nell'incipit—“solo la morte mi ha portato in collina”<sup>60</sup>—quanto nel verso successivo—“un corpo fra i tanti a dar fosforo all'aria.”<sup>61</sup> Pur non discostandosi ampiamente rispetto all'originale di Masters, da identificarsi nell'epitaffio di “Trainor, the Druggist,” il componimento di De André aggiunge alcuni elementi che non sono presenti nell'asciutto e breve originale. Affidandosi ad una struttura rimica particolarmente flessibile, che non segue schemi fissi, il cantautore gioca sul rapporto tra razionale ed emotivo con cui si trova a confrontare il protagonista di “Un chimico.”

In questo caso è importante sottolineare le modifiche che De André apporta alla traduzione. Quello che nella versione originale è un farmacista, “druggist” appunto, nella riscrittura del cantautore diventa, invece, un chimico. Una traduzione e alterazione più che lecita, se si considerano le origini della professione del farmacista, ma che risulta particolarmente utile al cantautore per poter mettere in risalto le attività combinatorie del protagonista. Un elemento che De André sottolineerà attraverso un'invettiva presente nell'originale di Masters, dove il farmacista Trainor critica sarcasticamente i membri della famiglia di Benjamin Pantier, definiti “Good in themselves, but evil toward each other / He oxygen, she hydrogen / Their son, a devastating fire.”<sup>62</sup> A differenza di Masters, il cantautore non menziona la famiglia Pantier, ma mantiene la metafora dell'ossigeno e dell'idrogeno e di come reagiscono tra di loro, sottolineando come certe e prevedibili siano le interazioni tra elementi chimici, mentre tutt'altro che empiriche siano quelle tra esseri umani che, anziché affidarsi alla certezza della scienza, abbandonano la loro capacità di combinarsi all'amore, “affidando ad un gioco / la gioia e il dolore.”<sup>63</sup>

Così come il protagonista di “Un chimico,” anche Trainor rifiuta di abbandonarsi ai rischi dell'amore; di conseguenza, la conclusione è la stessa sia per Masters sia per De André: il chimico che muore solo, dopo un esperimento sbagliato, perché rifiuta di sposarsi. È possibile dire che il chimico reprime i propri istinti per scegliere l'ordine, la legge razionale ed empirica della scienza e della natura. Tuttavia, se la conclusione e lo svolgimento sono praticamente identici in entrambi gli autori, De André decide di affidare un'intuizione al suo chimico. In “Un chimico,” infatti, il protagonista intravede qualcosa, nota come diversi colori si posino sui visi di amanti e amati, percepisce il desiderio e, al tempo stesso, il terrore dell'amore. Il cruccio del chimico passa attraverso una domanda che, se da un lato sembra retorica, dall'altro cela un vero dubbio. Dice, infatti: “ma è forse diverso il vostro morire / voi che uscite all'amore che cedete all'aprile / Cosa c'è di diverso nel vostro morire?”<sup>64</sup> Si tratta, tuttavia, soltanto di un'intuizione, tanto è vero che egli stesso ci dice che quella degli elementi chimici e di come si sposano è l'unica legge che riesce a capire. Quella del chimico è una passione fredda, flebile, che non arde, uno tra tanti fuochi fatui che, come ci aveva anticipato nella prima stanza, “non lasciano cenere, non sciolgono la brina.”<sup>65</sup>

Il chimico si contrappone diametralmente alla figura del malato morto per un colpo di cuore, metaforico e letterale. Un incidente che, tuttavia, lo rende scevro da rimpianti e invidie per una vita vissuta al minimo, senza esagerazioni, strappi alla regola, seguendo le regole di percorso. Il chimico, al contrario, non esce dal cortile della razionalità, della logica scientifica, che adotta pedissequamente anche nella sua lettura della società e dei legami tra

---

<sup>60</sup> De André, “Un chimico,” 1, in *Non al denaro non all'amore né al cielo*.

<sup>61</sup> *Ibid.*, 2.

<sup>62</sup> Masters, *Spoon River Anthology*, 38, lines 8–10.

<sup>63</sup> De André, “Un chimico,” 10, in *Non al denaro non all'amore né al cielo*.

<sup>64</sup> *Ibid.*, 18–20.

<sup>65</sup> *Ibid.*, 4.

gli esseri umani. Una lettura la cui mancanza di visione periferica lo costringe a non capire questi legami, a passare una vita in cui tutto è freddamente calcolato, in cui ciò che non risponde alle leggi della logica rimane incompreso. Il senso di “Un chimico” è quello di andare oltre l’apparenza, di lasciarsi trasportare oltre la logica e il calcolo, perché non sempre la felicità e la comprensione sono frutto della ragione.

Il successivo uomo di scienza, dopo “Un medico” e “Un chimico,” è “Un ottico,” traccia che il cantautore plasma in maniera molto autonoma rispetto all’originale, tratto dall’epitaffio di “Dippold the Optician.” De André decide di proporre una canzone divisa in due parti. Nella prima presenta l’ottico, mentre nella seconda quattro clienti che testimoniano le loro scoperte attraverso le lenti fornite dall’ottico. Già nell’originale di Masters, questa figura ci appare come una sorta di venditore di sogni, un dispensatore di realtà parallele che, nella versione di De André, assume le sembianze di uno psicanalista. Il protagonista propone di volta in volta lenti differenti, per poi ascoltare le divagazioni sulla nuova realtà che i clienti vedono per la prima volta, i quali sono soliti iniziare i propri racconti con un “vedo.” Pivano associa la figura dell’ottico a quella di uno spacciatore di hashish; ma se è vero che è impossibile trovarne conferma nel testo, è altrettanto evidente che le visioni dei clienti sono fortemente oniriche, influenzate e distorte dal caleidoscopio dell’ottico Dippold, il quale si diverte a sottoporre la propria clientela ad una realtà in continuo cambiamento. Una realtà allucinata che trova il suo parallelo nella struttura atipica della canzone, in cui le parole cercano di rivelare in maniera appropriata le visioni di questi occhi senza sonno, catturati da luci di volta in volta cangianti, quando dicono “Vedo che salgo a rubare il sole / per non aver più notti,”<sup>66</sup> o “Vedo i fiumi dentro le mie vene / cercano il loro mare.”<sup>67</sup> Lo spacciatore di lenti Dippold non vuole clienti normali ma clienti che vogliano sognare, che “inventino i mondi sui quali guardare,”<sup>68</sup> e che pieghino la realtà al loro volere, trasformando “il mondo in un giocattolo.”<sup>69</sup>

Questa figura è simile a quella di “Un medico” e di “Un giudice,” seppur in maniera leggermente diversa. Anche Dippold, infatti, tradisce la propria professione per poter vendere più lenti, “non più ottico ma spacciatore di lenti per improvvisare occhi contenti,”<sup>70</sup> un ottico che “ora vuole soltanto clienti speciali / che non sanno che farne di occhi normali.”<sup>71</sup> Un ottico che sceglie di vendere il falso, anziché di stimolare ad aprire gli occhi sulla realtà, o a crearsi una realtà diversa come ad esempio farà il personaggio conclusivo dell’album, “Il suonatore Jones.”

Il suonatore Jones è il personaggio più importante di tutto l’album, come anticipato precedentemente da De André nell’ultima stanza de “La collina” e come avremo modo di vedere a breve. Ispirato da “Fiddler Jones” di *Spoon River Anthology*, il suonatore Jones è un violinista nella versione di Masters, ma per ragioni di metrica diventa un flautista in *Non al denaro non all’amore né al cielo*. Anche nel caso de “Il suonatore Jones,” infatti, la versione di De André riceve un profondo processo di riscrittura rispetto all’originale di Masters che, pur non aggiungendo niente che già non fosse nell’originale, inquadra il personaggio secondo una diversa angolatura.<sup>72</sup> Nello specifico, il suonatore Jones di Masters non rinuncia a coltivare la terra e pascolare gli animali, ma in un certo senso vi è obbligato perché, essendo anche musicista, viene continuamente distratto dai compaesani: “e se la gente sa che sai

---

<sup>66</sup> De André, “Un ottico,” 11–12, in *Non al denaro non all’amore né al cielo*.

<sup>67</sup> *Ibid.*, 17–18.

<sup>68</sup> *Ibid.*, 8.

<sup>69</sup> *Ibid.*, 34.

<sup>70</sup> *Ibid.*, 6.

<sup>71</sup> *Ibid.*, 2–4.

<sup>72</sup> È lo stesso De André che nella sua intervista con Pivano, a domanda diretta, conferma la volontà di farsi traghettatore di queste poesie. “Pivano: Ma sembra quasi che tu abbia voluto divulgare, spiegare questi testi. De André: Sì. Mi pareva necessario spiegare queste poesie.” In De André, *Non al denaro non all’amore né al cielo*.



suonare / suonare ti tocca, per tutta la vita [...], mai una volta diedi mani all'aratro, che qualcuno non si fermasse nella strada e mi chiedesse per un ballo o una merenda."<sup>73</sup>

Il suonatore Jones di De André non è distratto dal lavoro, ma sceglie deliberatamente di essere libero dal giogo degli animali e dei campi. Libertà è la parola chiave del testo: appare ben due volte a differenza dell'originale di Masters, dove non appare mai. Tale libertà rappresenta il fulcro centrale del brano, di cui domina l'incipit e il tema della terza stanza—"libertà l'ho vista dormire / nei campi coltivati"<sup>74</sup>—e della quarta stanza—"libertà l'ho vista svegliarsi ogni volta che ho suonato."<sup>75</sup> Questa contrapposizione tra il "dormire" e lo "svegliarsi" sottolinea come i campi coltivati abbiano la funzione di seppellire la libertà, mentre la musica abbia la funzione di ridarle vita. La libertà dal denaro, dall'amore e dal cielo dà il nome all'intero album; non è quindi un caso che il suonatore Jones sia la figura centrale. Come si è visto in precedenza, di fatto è lui che origina il titolo dell'album, perché è colui che ne "La collina," "offri la faccia al vento / la gola al vino e mai un pensiero / non al denaro, non all'amore né al cielo."<sup>76</sup>

All'interno de "Il suonatore Jones" troviamo un ulteriore richiamo a questi tre elementi, che, non a caso, sono ciò che potrebbe incatenare la libertà e l'indipendenza del suonatore, che infatti dice: "libertà l'ho vista dormire / nei campi coltivati / a cielo e denaro / a cielo ed amore, / protetta da un filo spinato."<sup>77</sup> Il suonatore Jones nella visione di De André è esempio di disponibilità e libertà, quella libertà che questo personaggio non vuole "rinchiudere nei campi coltivati," cioè lavorando la terra, e in nome della quale decide di non fare quello che serve per arricchirsi, ma di fare quello che ama fare, per sé e per gli altri. È grazie a questa scelta di non rendersi dipendente da niente e da nessuno, di essere libero fino in fondo, che il suonatore Jones può morire senza rimpianti, perché ha scelto la libertà di essere chi vuole essere, come sottolinea l'ultima strofa della canzone, che recita: "Finì con i campi alle ortiche / finì con un flauto spezzato / e un ridere rauco e ricordi tanti / e nemmeno un rimpianto."<sup>78</sup> Un personaggio "sereno," come lo definisce De André, che suona per puro divertimento e senza farsi pagare. "Per Jones"—dice il cantautore—"la musica non è un mestiere, è un'alternativa: ridurla a un mestiere sarebbe come seppellire la libertà."<sup>79</sup>

Jones è disposto non solo a rinunciare alla ricchezza per essere libero e indipendente, ma anche alla competizione e al successo, pur di fare quello che ama fare. In nome della libertà Jones sceglie una vita semplice, lontana da convenzioni e ambizioni. Inoltre, l'attività di Jones non lo rinchiude in se stesso, non lo isola dalla società, anzi, lo avvicina a quest'ultima, ed è anche quest'ultima a beneficiare della musica del suonatore, perché "se la gente sa / e la gente lo sa / che sai suonare / suonare ti tocca / per tutta la vita."<sup>80</sup> Così facendo Jones muore senza rimpianti, proprio come il malato di cuore, che era stata la figura conclusiva del gruppo degli invidiosi.

Se il malato di cuore, tuttavia, interrompe solamente la serie dei personaggi votati all'invidia, il suonatore Jones non conclude solo i personaggi del gruppo della scienza, ma tutto l'album, e rappresenta la figura a cui ispirarsi e il messaggio finale che l'album porta con sé. In questo senso è possibile dire che il suonatore Jones apre e conclude l'album, chiudendo una cornice che aveva aperto nell'ultima strofa de "La collina."

---

<sup>73</sup> Masters, *Spoon River Anthology*, 150, 3–4, 20–22.

<sup>74</sup> De André, "Il suonatore Jones," 11–12, in *Non al denaro non all'amore né al cielo*.

<sup>75</sup> *Ibid.*, 16–17.

<sup>76</sup> *Ibid.*, 37–39.

<sup>77</sup> *Ibid.*, 11–15.

<sup>78</sup> *Ibid.*, 26–30.

<sup>79</sup> De André, *Non al denaro non all'amore né al cielo*.

<sup>80</sup> *Ibid.*, 21–25.

La conclusione de “Il suonatore Jones” è, se così si può dire, a lieto fine; infatti, dopo tanti personaggi affascinanti, ma spesso negativi, questo componimento ci mostra finalmente una figura da prendere come ispirazione, un ideale a cui cercare di anelare. Jones non elenca una serie di indicazioni concrete da seguire per trovare la felicità, ma ricorda all’ascoltatore che nella vita c’è altro oltre al lavoro e ai soldi; che a volte una scelta emotiva, come nel caso di “Un malato di cuore,” è superiore a una scelta razionale, come nel caso di “Un chimico.” I campi di Jones non sono diventati migliori, non sono diventati più grandi, “perché coltivarla ancora, come pensarla migliore,”<sup>81</sup> ma il suonatore ha speso la sua vita suonando per la felicità sua e degli altri; la sua dote al momento della morte è ricca in emozioni e ricordi e povera in rimpianti. L’insegnamento di Jones è questo: dimenticare le regole del sistema borghese, così come la razionalità del lavoro e del tornaconto personale, e cercare la felicità attraverso la libertà, che non passa attraverso la propria individualità, ma attraverso la felicità degli altri, cioè della società intorno a noi.

Di fatto, *Non alla morte non all’amore né al cielo* rappresenta una celebrazione della libertà e dell’indipendenza dell’essere umano dal denaro, dalla religione, dal lavoro e dalle convenzioni sociali. De André si appoggia alla stessa filosofia che aveva mostrato nel precedente album, *La buona novella*, che in una sorta di nuovo umanesimo mette l’essere umano al centro di tutto e davanti a qualsiasi religione o credo.<sup>82</sup> De André non crede in un individuo che sia *homo homini lupus*, anzi, ha fiducia nell’essere umano, ed è proprio per questo motivo che crede che il genere umano possa ancora crescere, migliorarsi e imparare dai propri errori.

Non a caso, quando intervistato da Fernanda Pivano, De André è chiarissimo nel sottolineare che la sua critica non è rivolta né al sistema, né è di natura politica, ma è proprio nei confronti dell’essere umano, che ha la capacità di essere diverso, di essere migliore. Dice De André: “[Masters] denuncia i difetti di gente attaccata alle piccole cose, che non vede al di là del proprio naso, che non ha alcun interesse umano al di fuori delle necessità pratiche [...] il difetto sostanziale sta nella natura umana.”<sup>83</sup> Nonostante le affermazioni di De André, in realtà nell’album le critiche al sistema sono presenti, basti vedere gli esempi di “Un blasfemo” e di “Un medico;” un sistema che, attraverso il cosiddetto progresso, e in nome della crescita dell’economia e dei consumi, crea bisogni superficiali e inutili. È l’essenza stessa di *Spoon River Anthology* quella di accomunare una critica tanto ai singoli, quanto alla società che li accoglie, come sembra notare Pavese, che scrive:

Lee Masters guardò spietatamente alla “piccola America” del suo tempo, la giudicò e rappresentò in una formicolante commedia umana dove i vizi e il valore di ciascuno germogliano sul terreno assetato e corrotto di una società la cui involuzione è soltanto il caso più clamoroso e tragico di una generale involuzione di tutto l’Occidente.<sup>84</sup>

Tale constatazione sottolinea proprio il senso dell’album di De André: non ci si può aspettare che il cambiamento venga dall’alto, dal sistema; il cambiamento deve venire dal basso, ossia dall’individuo stesso. L’impegno sociale del cantautore, che nasce in un contesto storico ben preciso, è proprio quello di mostrare al proprio pubblico la necessità di andare oltre i desideri

---

<sup>81</sup> Ibid., 9–10.

<sup>82</sup> Questa visione del cantautore è volutamente molto chiara ne *La buona novella*. L’album, infatti, si apre con un pezzo dal titolo “Laudate dominum,” e si conclude con “Laudate hominem.” I due brani condividono la stessa musica, ma un testo diverso quanto basta per mostrare ciò che De André desidera porre alla base delle proprie attenzioni: l’essere umano appunto.

<sup>83</sup> De André, *Non al denaro non all’amore né al cielo*.

<sup>84</sup> Masters, *Spoon River Anthology*, XLV.

individuali e prestare attenzione al prossimo, oltre le convenzioni della società, oltre l'immagine superficiale delle cose.

*Non al denaro non all'amore né al cielo* vuole rivelare ai suoi ascoltatori, attraverso una serie di anteroi, cosa significa perdere la dimensione collettiva per quella esclusivamente individuale, stringere in maniera miope la prospettiva su sé stessi, sul proprio lavoro, sulla propria famiglia, su ciò che si possiede. Riassumendo, infatti, è possibile dire che le figure di “Un giudice,” “Un medico” e “Un ottico,” sono l'esemplificazione del tradimento della propria professione—votata per natura al bene pubblico e della società—in cambio di qualcosa che riguarda esclusivamente la dimensione individuale, anziché quella collettiva. In quest'ottica rimane escluso “Un chimico,” il cui limite e difetto è quello di essere troppo imbevuto della propria professionalità, troppo ristretto nella sua prospettiva sul mondo delle molecole, tanto da perdere di vista la realtà delle cose. “Un matto” e “Un blasfemo” esemplificano entrambi una critica tanto verso il singolo, quanto verso il sistema, verso la società. In entrambi i casi, infatti, il sistema è colpevole di creare un contesto di sogni, di necessità, di bisogni che spingono alla comparazione, alla competizione, all'aumento incessante dei consumi nel nome dello sviluppo. Il limite dell'essere umano, tuttavia, è quello di rimanere ignaro di fronte a questo contesto creato ad hoc, nonostante gli elementi di questa trappola siano alla luce del sole.

Quello di De André è un monito alla società di andare oltre le piccole invidie di un matto, di un blasfemo e di un giudice, così come oltre le truffe di un medico e di un ottico; è un monito agli ascoltatori a superare i limiti dei personaggi di *Non al denaro non all'amore né al cielo*, così come le proprie brame e i propri interessi strettamente individuali. Limiti che la riscrittura di *Spoon River Anthology* ha la potenzialità di mettere in mostra e contrastare, mettendo a nudo la debolezza dell'individuo medio, come sottolinea Dorian Fasoli, che dice:

L'Antologia era lo specchio di un mondo che aveva perso la dimensione collettiva del senso della vita e, di conseguenza, la possibilità di catarsi attraverso la tragedia [...]. Andata perduta la dimensione comune del senso dell'esistere, questo mondo destina gli individui a consumare piccole tragedie personali, relative ed insensate.<sup>85</sup>

I drammi umani dei personaggi di *Spoon River* si prestano perfettamente alla poetica degli “altri” di De André, attraverso la quale il cantautore offre la prospettiva di coloro che tipicamente non hanno voce o il cui punto di vista è unico. All'interno della produzione di De André, questi sono ben esemplificati da drogati, prostitute e zingari, ma all'interno di *Non al denaro non all'amore né al cielo* possiamo identificarli in “Un matto,” “Un blasfemo” o anche da “Un medico.” Quest'ultimo, di fatto, abiura il giuramento di Ippocrate perché abusato dal sistema, al quale non sa come opporsi, come visto precedentemente.

I personaggi offrono modelli in positivo a cui ispirarsi, come nel caso di “Un malato di cuore” e “Il suonatore Jones,” così come modelli negativi da cui prendere le distanze, come “Un giudice” e “Un ottico,” permettendo al cantautore di espandere i personaggi di *Masters* e riadattarli ad un contesto più familiare all'ascoltatore. Così facendo, gli errori e le debolezze di questi personaggi possono essere di ispirazione e diventare “simboli della condizione dell'uomo in una società priva di forti riferimenti collettivi.”<sup>86</sup> È esattamente in quest'ottica che il cambio dei titoli da parte di De André va inteso come una delle modifiche più importanti rispetto agli originali di *Masters*. Il cantautore, infatti, non modifica molto gli

---

<sup>85</sup> Fasoli, *Fabrizio De André. Passaggi di tempo*, 153.

<sup>86</sup> *Ibid.*, 155.

epitaffi originali, di cui mantiene quasi tutti i contenuti. Ciò che cambia maggiormente, infatti, è il testo—per la necessità di attualizzarlo ad un contesto più quotidiano, e per rispondere alle evidenti necessità ritmiche imposte da un album musicale—e i titoli dei brani.

L'ascoltatore di De André, quindi, rispetto al lettore di Masters, non si trova di fronte ai nomi dei defunti del paesino immaginario di Spoon River, bensì a figure professionali di qualsiasi realtà ordinaria, come sottolineato dall'uso dell'articolo indeterminativo. Non esistono più, infatti, "Francis Turner" o "Selah Lively," ma piuttosto "Un medico" e "Un giudice." Coerentemente, anche per "Trainor the Druggist" o "Dippold the Optician," il cantautore converte l'articolo determinativo in indeterminativo, sottolineando tanto la genericità di queste figure, quanto la loro universalità. Un cambio che, pur non alterando sostanzialmente la cornice del personaggio, lo avvicina alla realtà dell'ascoltatore, al quale dei nomi e cognomi sconosciuti avrebbero detto poco, ma che, quotidianamente, ha a che fare con realtà come quelle del matto di quartiere, del farmacista, del medico. Professioni scelte oculatamente, perché per natura potenzialmente votate verso il prossimo e che, invece, vengono tradite dai personaggi di *Non al denaro non all'amore né al cielo*. Personaggi agli antipodi rispetto ai veri modelli di questo album, come un malato di cuore e il suonatore Jones, che rappresentano le uniche figure positive dell'opera ed esempi di coraggio, disponibilità, libertà, capacità di andare contro convenzioni e regole non scritte. Non è certo un caso se "Il suonatore Jones" è l'unico personaggio a cui non viene cambiato il titolo in una professione e che ha il privilegio di poter mantenere il proprio nome.

Per concludere, è possibile dire che *Non al denaro non all'amore né al cielo* è più di una semplice traduzione: è un'efficace riscrittura degli epitaffi di Masters, che diventano così dei *memento mori* per il pubblico italiano. I testi di De André esaltano una vita di libertà e indipendenza attraverso la morte e gli errori dei protagonisti, ed invitano nel frattempo l'ascoltatore ad essere migliore, a superare le gelosie, le invidie, le soddisfazioni facili e superficiali. Come scrive Fasoli,

la vicinanza della morte, così come l'essere messi in ginocchio da un evento traumatico capace di forare il midollo delle ossa, può aiutare ad aprire gli occhi. Utilizzando un'espressione di De André, questa esperienza può "rendere le persone disponibili [...] come il malato di cuore e il suonatore Jones."<sup>87</sup>

De André voleva ispirare il suo pubblico a non rinchiudersi in sé stesso e a non seguire le convenzioni della nuova società che andava consolidandosi, ma ad anelare a un futuro libero da queste leggi non scritte. *Non al denaro non all'amore né al cielo* è un album figlio della disillusione per le rivolte del Sessantotto, e nasce in un contesto storico di continuo sviluppo economico e corsa al consumismo. Tuttavia è un'opera che ambisce a poter cambiare e migliorare l'essere umano e che, a distanza di più di quarant'anni, può ancora insegnare qualcosa a chi lo ascolta. È una celebrazione della vita attraverso la morte, quasi per gironi danteschi, in cui gli iracondi, gli invidiosi, i razionali ci mostrano la via per un'esistenza migliore, tramite i loro rimpianti e gli errori che hanno commesso in vita.

*Non al denaro non all'amore né al cielo* dimostra anche come De André avesse percepito di trovarsi a un crocevia storico, in un momento in cui l'Italia, una volta lasciata alle spalle il Sessantotto, stava irrimediabilmente prendendo una direzione di non ritorno. Se i primi anni Sessanta, infatti, rappresentano la transizione di un paese contadino verso un paese industrializzato e caratterizzato dal boom economico, i successivi dieci anni chiudono definitivamente questa transizione con un'economia che si basa sempre meno sul settore

---

<sup>87</sup> Ibid., 153.

agrario, e sempre più sul settore industriale e terziario, con ampi strati della società che possono finalmente permettersi beni di consumo ed elettrodomestici.<sup>88</sup> Gli italiani possono dimenticare in parte i loro problemi e lanciarsi verso la voragine del consumismo e del personalismo.

Con il suo album, De André rappresenta la realtà del suo tempo senza mostrarla direttamente attraverso i fatti, ma attraverso l'universalità e, al tempo stesso, l'individualismo e l'egoismo delle sue figure. Un individualismo che può essere colto nei singoli personaggi presi in prestito da *Spoon River Anthology*, che non sanno uscire dal cortile dei loro piccoli problemi e non hanno più una visione d'insieme, ossia una prospettiva più ampia e meno miope che, invece, può e deve avere l'ascoltatore.

## Bibliografia

- Bertoncelli, Riccardo. *Belin, sei sicuro? Storia e canzoni di Fabrizio De André*. Firenze: Giunti, 2012.
- Bigoni, Bruno e Romano Giuffrida, a cura di. *Fabrizio De André: accordi eretici*. Milano: Euresis, 1997.
- Cannas, Andrea, Antioco Floris e Stefano Sanjust, a cura di. *Cantami di questo tempo: poesia e musica in Fabrizio De André*. Cagliari: Aipsa, 2007.
- De André, Fabrizio. *La buona novella*. Roma: Produttori Associati, 1970.
- . *Non al denaro non all'amore né al cielo*. Roma: Produttori Associati, 1971.
- . *Rimini*. Milano: Dischi Ricordi, 1978.
- Fabbri, Franco. "A Theory of Musical Genres: Two Applications." In *Popular Music Perspectives*, a cura di David Horn e Philip Tagg, 52–81. Exeter: IASPM, 1982.
- . "Il suonatore Faber." In *Belin, sei sicuro? Storia e canzoni di Fabrizio De André*, a cura di Riccardo Bertoncelli, 9–39. Firenze: Giunti, 2012.
- Fasoli, Doriano. *Fabrizio De André. Passaggi di tempo: da Carlo Martello a Princessa*. Roma: Edizioni associate, 2001.
- Fiori, Umberto. "La canzone è un testo cantato." In *Fabrizio De André: accordi eretici*, a cura di Bruno Bigoni e Romano Giuffrida, 145–153. Milano: Euresis, 1997.
- Ginsborg, Paul. *A History of Contemporary Italy: Society and Politics, 1943–1988*. New York: Palgrave-Macmillan, 2003.
- Masters, Edgar Lee. *Spoon River Anthology*. Torino: Einaudi, 1993.
- Montale, Eugenio e Giorgio Zampa (a cura di). *Sulla poesia*. Milano: Mondadori, 1976.
- Pasolini, Pier Paolo. *Scritti corsari*. Milano: Garzanti, 1990.
- Pavese, Cesare. "L'antologia di Spoon River." *La cultura* (1931). Adesso anche in: Masters, Edgar Lee. *Spoon River Anthology*, XXV–XXXVI. Torino: Einaudi, 1993.
- . "I morti di Spoon River." *Il Saggiatore* 1 (1943). Adesso anche in: Masters, Edgar Lee. *Spoon River Anthology*, XXXVI–XLIV. Torino: Einaudi, 1993.
- . "La grande angoscia americana." *L'Unità* (12 marzo 1950). Adesso anche in: Masters, Edgar Lee. *Spoon River Anthology*, XLIV–XLVI. Torino: Einaudi, 1993.
- Pivano, Fernanda. *America rossa e nera*. Milano: Il formichiere, 1977.
- Pestalozza, Luigi. "La canzone dell'altro mondo." In *Fabrizio De André: accordi eretici*, a cura di Bruno Bigoni e Romano Giuffrida, 169–180. Milano: Euresis, 1997.
- Talanca, Paolo. "Pier Paolo Pasolini e Fabrizio De André: la poetica degli ultimi e la maggioranza." *Il fatto quotidiano*. 2 novembre 2015. Ultimo accesso 21 ottobre 2016. <http://www.ilfattoquotidiano.it/2015/11/02/pier-paolo-pasolini-e-fabrizio-de-andre-la-poetica-degli-ultimi-e-la-maggioranza/2181499/>

---

<sup>88</sup> Zamagni, *The Economic History of Italy*, 346–7.

Talanca, Paolo. "Il Cristo di Pasolini e il Cristo di De André." *Ipercritica*. 17 gennaio 2011.  
Ultimo accesso 21 ottobre 2016.  
[http://www.pierpaolopasolini.eu/saggistica\\_Cristo-diPPP\\_Cristo-di-DeAndre.htm](http://www.pierpaolopasolini.eu/saggistica_Cristo-diPPP_Cristo-di-DeAndre.htm)  
Zamagni, Vera. *The Economic History of Italy, 1860–1990*. New York: Clarendon Press, 1993.