

A DIECI ANNI DALLA SCOMPARSA DI FABRIZIO DE ANDRÉ LE RAGIONI DI UN "PRIMATO"

di CARLO BIANCHI

Il verdetto del tempo sembra inequivocabile: se la scomparsa di Lucio Battisti e quella di Fabrizio De André, una subito dopo l'altra, rispettivamente nel 1998 e nel 1999, furono accolte dai media sostanzialmente con pari enfasi, a salutare due protagonisti della canzone italiana che così furono posti per qualche istante sullo stesso piano, ora la bilancia del mercato discografico, delle uscite editoriali, della diffusione su internet, dei convegni e delle manifestazioni nonché dei tributi da parte di altri cantanti e musicisti (nel complesso si può parlare di comunità estetica, quanto meno italiana) pende decisamente dalla parte del cantautore genovese.

Emblematica la creazione della Fondazione De André, proprio a Genova, che coordina e patrocina varie iniziative dedicate a lui. Quest'ondata di interesse ed entusiasmi che non accenna a diminuire ha peraltro prodotto, fra testimonianze, saggi, riflessioni di giornalisti, musicisti e musicologi, i materiali che possono scongiurare un'immagine di De André meramente agiografica – di esaltazione acritica – per aiutarci invece a comprendere lucidamente le ragioni di un "primato" di ricezione che a questo punto pare evidente non solo rispetto a Battisti ma a tutti i cantautori italiani.

* * *

La forma e il significato di una canzone scaturiscono da una particolarissima alchimia di parola, canto, musica e performance, e la figura del cantautore si trova a compendiare, necessariamente, varie esperienze artistiche. Cantante ed autore, interprete di ciò che crea, dunque scrittore di testi e di musica e poi strumentista per dare musica alla propria voce, ma anche una buona dose di personalità per incarnare ciò che esprime nelle proprie canzoni, per rivestire un ruolo da front man nelle esibizioni in pubblico, talora per essere finanche un personaggio da cinema o da teatro: il cantautore, nel consegnare all'ascol-



tatore una canzone, tende a riunire e connettere tutte queste sfere espressive, mediando fra linguaggi diversi.

Deve dunque fronteggiare le difficoltà di molti mestieri "quando nella vita in genere è già difficile farne bene uno", confida con un sorriso Mauro Pagani, musicista che per De André è stato dagli anni Ottanta una sorta di al-

ter ego. "Il caso di Fabrizio De André è stato quello di un artista che nella creazione ha privilegiato la scrittura dei testi. Ed era anche molto musicale, ma non si può pensare che musicalmente abbia fatto le cose da solo, perché non è stato così. Per quanto riguarda la musica, ha fatto in modo che altri un certo lavoro lo facessero per lui, co-

Nella scelta delle collaborazioni un istinto da produttore artistico

me voleva lui. E questa era una grande qualità di Fabrizio: ti faceva rendere al massimo, con la sua esigenza, con i suoi dubbi. Era sempre pieno di dubbi, come tutte le persone intelligenti".

Fabrizio De André ha sommato in sé un indiscutibile talento nello scrivere testi, sovente davvero poetici, comunque mai banali ("senza dubbio nella canzone dà più importanza al testo che alla musica, la canzone è un testo cantato"), una voce suggestiva come poche e un istinto musicale che talora, specie nei primi tempi, gli consentiva anche di forgiare le musiche da unire ai testi, sul modello principalmente di Georges Brassens.

Ma secondo un'interpretazione avanzata da più parti e

ormai nota, fra le principali ragioni della fortuna di De André vi sarebbe anche una rara capacità di relazionarsi ai vari collaboratori, musicisti, arrangiatori e produttori incontrati e scelti di volta in volta. Una forma di appoggio e collaborazione che, come rimarca Pagani, è stata necessaria innanzitutto per la musica – con arrangiatori come Giampiero Reverberi, Nicola Piovani, Tony Mimms, Mark Harris, Oscar Prudente, la PFM, fino allo stesso Pagani, Sergio Conforti, Ivano Fossati o Piero Milesi – ma che De André spesso – non va dimenticato – ha prediletto anche per i testi: confrontandosi negli anni con Roberto Dané, Giuseppe Bentivoglio, Francesco De Gregori, Massimo Bubola.

Se il ricorso ad arrangiatori musicali di esperta mano compositiva, quantomeno ad arrangiamenti collettivi, o ad altri scrittori di testi è una strategia pressoché fisiologica per una figura "ibrida" come quella del cantautore, si può dire che nel caso di De André tale strategia sia stata sfruttata al meglio perché l'atteggiamento del cantautore, con i suoi afflitti letterari e musicali, ha contribuito in modo determinante ad individuare interlocutori di alto valore e poi a stabilire con essi rapporti non solo "intensamente dialettici" ma anche notevolmente differenziati.

De André, cioè, nel ricercare e ottenere confronti con collaboratori sempre diversi, si è aperto ogni volta a nuovi orizzonti, musicali e testuali, che gli hanno evitato la ripetitività e la secchezza creativa di altri filoni cantautorali italiani, oggi evidente, e si deve in gran parte proprio a tali spinte innovative se la sua produzione discografica presenta pochissimi cedimenti

qualitativi, né ha smarrito quasi mai la comunicatività col pubblico – ovvero ha sempre ottenuto ottimi riscontri commerciali. Così, lungo gli anni sono cambiate spesso le modalità dei processi creativi delle canzoni di De André, gli stili ogni volta occhieggiati e adottati, la misura in cui il materiale proveniva da De André stesso piuttosto che dai suoi collaboratori, sia per quanto riguarda i testi, sia per le musiche.

Un autore che ha contribuito in modo massiccio ai testi di De André è stato sicuramente Massimo Bubola, nel disco *Rimini* (1978) e in quello noto come *L'indiano* (1981), dove peraltro sono di Bubola anche molti spunti musicali, arrangiati da Tony Mimms e Reverberi (*Rimini*) Mark Harris e Oscar Prudente (*L'indiano*). Nella musica dei primi dischi arrangiati da Reverberi (alcuni singoli degli anni Sessanta, poi *La buona novella* e *Tutti morimmo a stento*) o da Nicola Piovani (*Non al denaro, non all'amore, né al cielo*, 1971, *Storia di un impiegato*, 1973) sembra che De André portasse idee, ispirazioni di varia natura, contributi da *chansonnier* che potevano lasciare già emergere il nucleo della futura canzone. Reverberi ricorda di averne in certi casi portato a compimento la "baluzie melodica" (definizione di De André stesso) e di aver poi composto *ex novo* interventi corali e orchestrali di cui De André si fidava ciecamente.

Roberto Dané in quegli anni era un produttore con cui De André interagiva di continuo per i testi, in particolare quelli de *La buona novella*, e così Giuseppe Bentivoglio nei dischi arrangiati da Piovani, mentre con *Volume VIII* (1975) sarebbe giunto, evidentermente, l'apporto di De Gregori.

Circa dieci anni dopo, *Creuza de mã*, musica di ispirazione etnica e testi non più in italiano bensì in dialetto genovese, ci presenta un De André scrittore esclusivo dei testi e un Pagani autore esclusivo della musica – e anche nel successivo lavoro con Pagani, *Le nuvole*, il contributo creativo di De André alla musica è limitato a *Don Raffaè*. Pagani lo ricorda comunque molto assiduo nel vagliare il materiale musicale: in questi due dischi non ci sono note ideate, scritte o suonate da De André, come talora avveniva ai tempi di Reverberi, "ma c'è comunque una 'presenza' di Fabrizio – puntualizza Pagani – nel senso che se non ci fosse stato lui le cose non sarebbero uscite in quel modo. Per quanto riguarda la musica di *Creuza* era come se io fossi l'artista e lui il produttore".

* * *

In merito alla musica dei suoi dischi, De André, specialmente da quando ha ini-

(segue alla pagina successiva)



GRAPHIC
Line SNC

STAMPA DIGITALE
MONTAGGI LITOGRAFICI
FOTOLITO - SERVICE
VIDEOIMPAGINAZIONE GRAFICA

VIA SANTI, 22
25080 MOLINETTO DI MAZZANO (Bs)
E-MAIL: graphiclin@libero.it



Tipolitografia
Vobarnese

STAMPATI PUBBLICITARI

www.vobarnese.it

(segue dalla pagina precedente)

ziato a staccarsi dai moduli che lo avevano reso popolare fra gli anni Sessanta e i primi anni Settanta, ha scelto i collaboratori e lavorato con loro seguendo un istinto musicale da produttore artistico, unito ad una personalità che nonostante i tormentosi dubbi sapeva mostrarsi definita e accesa, come nelle testimoniate tensioni che talora, a quanto pare, scaturivano nelle fasi di preparazione dei lavori più innovativi. Intensissima ad esempio la preparazione in studio per quella che è stata la svolta musicale più netta nella carriera di De André, cioè l'etnicità di *Creuza*; ma era stata una prova di personalità anche la storica *tournee* effettuata precedentemente con la Premiata Forneria Marconi, nel 1978-79, quando vecchie canzoni di De André, alcune già molto note, vennero completamente riarrangiate insieme a quelle più recenti e poi fissate in due dischi *live* che oltre ad aver offerto a De André le più fortunate vesti di queste canzoni costituiscono, ancora oggi, uno dei migliori prodotti della musica leggera italiana in generale.

Il batterista del gruppo, Franz Di Cioccio, ricorda che durante le prove "Fabrizio era rissosissimo, litigavamo quasi tutti i giorni [...], la *tournee* sotto questo profilo è stata un casino infernale. Come tutte le cose belle è stata difficoltosa [...]. Un suo tratto tipico [di De André] era il fatto di arrivare sempre all'estremo per vedere come reagivi. Sfidare. Mettere in difficoltà le persone per provarle: se uno aveva la forza di reagire dimostrava di avere gli attributi [eufemismo, n.d.r.]. Altrimenti se lo papava. Si cibava della tua reazione. Lo scontro quasi fisico avveniva spessissimo".

Le capacità di coordinazione e organizzazione, tese a valorizzare appieno quelle strettamente artistiche, investivano certo il personale rapporto con i collaboratori, ma erano parte di una prospettiva più ampia: rientrava in questa logica anche la libertà di scegliere i tempi di lavoro e le cadenze di uscita dei propri dischi, talora assai dilatate, e dunque poter "liberare" l'ispirazione; poterla anche attendere. Una libertà che De André a partire dalla metà degli anni Settanta pensò di assecondare meglio con un nuovo stile di vita, l'avviamento di un'attività agricola in Sardegna, insieme alla compagna Dori Ghezzi.

"È un modo per risolvermi il problema della pagnotta - dichiarò in un'intervista televisiva di quegli anni - che è un problema che finora mi sono sempre risolto con le canzoni; però, allora, se le canzoni le scrivi per guadagnare va a finire che le scrivi per gli altri. E invece di soli-

to vengono meglio quando le scrivi per te". In seguito, con il passaggio alla Ricordi, durante la produzione di *Rimini*, egli paventò gli obblighi contrattuali di dover fare dischi "per gli altri". Nondimeno, *Creuza de mă*, *Le nuvole* e l'ultimo *Anime salve* (1996) sono separati da intervalli di ben sei anni.

* * *

Nata da una efficace e articolata pluralità di "mani" e modi di produzione, l'opera di De André non avrebbe certo riscosso la medesima fortuna senza le sue qualità vocali, che non solo si sono mantenute intatte fino alla fine, ma si sono addirittura rinnovate di pari passo con lo stile musicale. Intonazione, timbro, suggestivo soprattutto nelle note gravi, una scansione ritmica ferrea, eppure duttile all'occorrenza, e in definitiva una somma di atteggiamenti espressivi attentamente studiati hanno conferito alla voce di De André una peculiare capacità di valorizzare la parola. Ispirato negli anni Sessanta al canto di Brassens e di Domenico Modugno, De André ha perseguito uno stile personale negli anni Settanta e ha poi aggiornato le sue doti in vari modi, giungendo a fare sempre più il *vocalist*, sfruttando i continui ampliamenti di registro e certi *pattern* ritmico-melodici delle nuove canzoni.

Infatti, *Creuza de mă* rappresenta per De André una svolta anche a livello vocale: prima di tutto a causa di certe estensioni melodiche, nelle zone più acute, dove bisogna "cantare davvero" - come ha notato ancora Pagani - "ma nei nostri due dischi insieme Fabrizio ha messo in gioco doti di cantante non comuni anche per quanto riguarda il ritmo. Le canzoni di *Creuza* erano una novità rispetto alle cose che aveva cantato in precedenza. Nelle sue vecchie canzoni il canto era un po' 'di maniera', alla francese, mentre in *Creuza* Fabrizio ha dimostrato capacità che in senso lato si possono definire tipiche del musicista *swing*. 'Swingare' non vuol dire solo dare l'accento in levare ma è in generale la capacità di 'rubare' rimanendo sul tempo. È una capacità che hanno in pochi. Il musicista classico, il solista, quando 'rubava' rallenta. Ma quando si suona con gli altri non si può rallentare. Suonare *swing* sostanzialmente vuol dire essere sempre un po' in ritardo rimanendo a tempo. Può sembrare una contraddizione, ma non lo è. Se ascolti attentamente un batterista che suona da dio, ti rendi conto che va a tempo ma allo stesso tempo è sempre un po' 'indietro' e con questo crea un senso di necessità del colpo. Invece il musicista che suona male è quello che arriva in anticipo, che impedisce a quelli che suonano con lui di appoggiarsi sul tempo e quindi li scoordina. Per essere uno che in tal senso non aveva scuola, Fabrizio si è adattato a questo tipo di nuova ritmicità con una naturalezza eccezionale".

La nuova vocalità portata a De André da Pagani è evidente soprattutto in *Creuza*



de mă, più che ne *Le nuvole*, in canzoni come *Sidun* o *Sinàn capudàn pascià*. Ma alcuni caratteri ritmici e innalzamenti di registro erano già emersi dalla *tournee* con la PFM, anche grazie alle canzoni di Bubola. Quei due dischi *live*, inoltre, permettono di apprezzare la bravura di De André nell'accompagnarsi con la chitarra e nel creare rispetto al canto una naturale simbiosi (si ascolti *Amico fragile*, in cui l'arpeggio di accompagnamento è il suo). Anche nei dischi registrati in studio, specie nei primi, molte delle chitarre che si sentono sono suonate da lui. Suonava con pulizia di articolazione e con un *timing* pari a quello della voce. Si può affermare che a suo modo il performer Fabrizio De André fosse un valido musicista.

* * *

Non è il caso di riassume-

re qui le tematiche dei testi di De André, discuterne nel dettaglio le caratteristiche, anche formali, che fanno parlare di poesia; cercare di stabilire come questi testi trovino nella musica un ampliamento del proprio potenziale poetico o se possano "reggersi in piedi" anche da soli. Secondo l'opinione della giornalista e scrittrice Elena Valdini, si tratta di testi assimilabili a quelli dei classici della letteratura in ragione della varietà degli argomenti umani trattati e in ragione dei processi di identificazione che riescono a innestare nel lettore (nell'ascoltatore).

Al di là di certe componenti soggettive, una caratteristica della poesia e della letteratura - dell'opera d'arte in generale - è la tendenza a "registrare" cose del mondo della vita, avvenimenti e dinamiche sociali, in modo più

fedele della cronaca e dei documenti, talora recando addirittura segni premonitori.

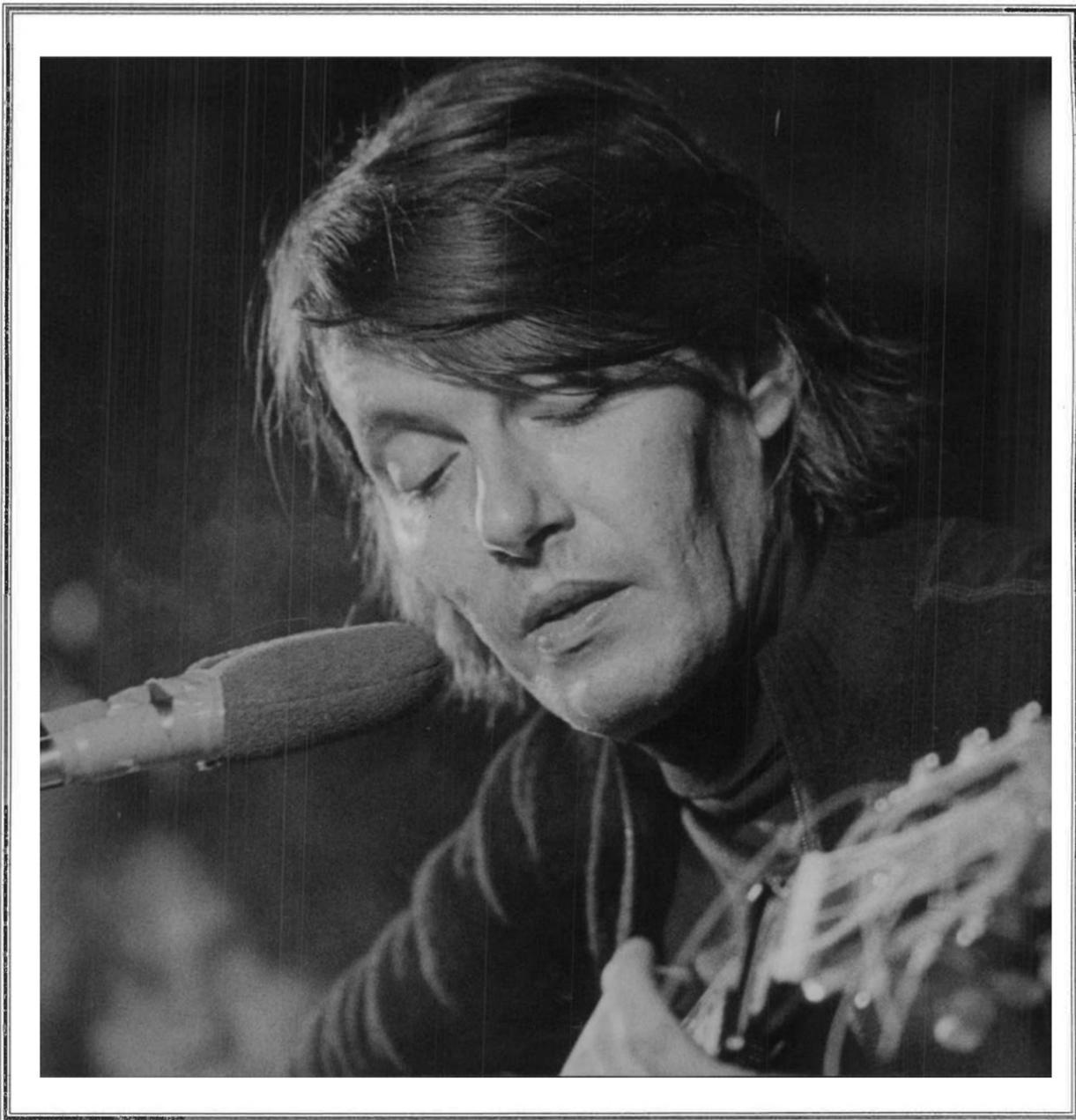
Un illuminante indizio di come ai testi delle canzoni di De André possano essere riconosciute simili funzioni artistiche si trova in alcune recenti considerazioni di Massimo Bubola, riguardo a *Rimini*. In quel disco, lui e De André intendevano offrire un'analisi dei comportamenti della piccola borghesia italiana, anemica e gretta, affetta da curiosità morbosa e voyeurismo, e Bubola ricorda che in particolare la canzone *Parlando del naufragio della London Valour* "per certi versi fu una visione anticipata di quello che sarebbe divenuto un filone ora fiorente di certi programmi televisivi in cui si rappresentano i più bassi istinti delle persone in crisi di relazione e si assiste a veri e propri massacri familiari esibizionistici in pubblico".

Seppure con un linguaggio spesso mediato, e talvolta di non immediata comprensione, le canzoni di De André hanno in più di una circostanza registrato e anticipato ciò che succedeva nella società italiana, soprattutto quando queste canzoni sono state inserite nell'articolata e narrativa forma del *concept-album*, che De André ha sposato chiaramente per quattro volte - *La buona novella*, *Tutti morimmo a stento*, *Non al denaro non all'amore né al cielo*, *Storia di un impiegato* - e che in seguito è comunque rimasta latente in dischi assai connotati e dalla concezione organica.

De André ha dedicato due *concept-album* all'avvenimento che più fu determinante per la sensibilità sociale degli anni in cui egli maturava la sua poetica, vale a dire ai moti del Sessantotto: il riferimento è allegorico ne *La buona novella* (1969) e invece decisamente esplicito nella *Storia di un impiegato* (1973).

Assume così un particolare significato il *remake* di *Storia di un impiegato* che il gruppo "Mille anni ancora" ha inciso alla fine dell'anno scorso, cioè nel quarantesimo anniversario del Sessantotto, e che nel contempo sta segnalando fra le iniziative per il decennale della scomparsa di De André, specialmente dopo essere stato presentato al Teatro Tenda di Brescia, il 23 febbraio scorso, in un gremio concerto organizzato dal gruppo "Emergency" che ha visto anche la partecipazione di Mauro Pagani e Dori Ghezzi.

Ne parleremo sul prossimo numero.



**Qualità vocali
che si sono
rinnovate di
pari passo con
lo stile
musicale**