

Giuseppe Travaglini

inferni
e anime salve



Le canzoni di Fabrizio De André

ZONA

Su De André si è detto molto, sia sul piano biografico che su quello più strettamente artistico: d'altra parte, un'opera così ricca e una personalità così singolare si prestano a tante letture.

In questo libro quasi mai ci si sofferma sui singoli dischi, piuttosto si considera l'opera di De André nel suo insieme, evidenziandone i tratti di base e il percorso, che nella sua complessiva linearità ci mostra come per Faber l'assillo di fondo fosse "l'intertestualità tra testo letterario e testo musicale", come diceva Luzi, che lo definì un "artista della chanson".

Ma questa "intertestualità" non è fine a se stessa: fa risaltare la sua visione della vita, il suo oscillare tra la consapevolezza del male e la ricerca della salvezza, attraverso storie e personaggi tolti alla realtà e dati all'arte.

Giuseppe Travaglini

INFERNI E ANIME SALVE
Le canzoni di Fabrizio De André

© 2009 Editrice ZONA
È VIETATA
ogni riproduzione di qualunque parte di questo estratto
senza autorizzazione dell'editore

ZONA

Inferni e anime salve. Le canzoni di Fabrizio De André
di Giuseppe Travaglini
ISBN 978-88-6438-025-4

© 2009 Editrice ZONA
via dei Boschi 244/4 loc. Pieve al Toppo
52041 Civitella in Val di Chiana -Arezzo
tel/fax 0575.411049
www.editricezona.it - info@editricezona.it
ufficio stampa: Silvia Tessitore - sitessi@tin.it

progetto grafico: Serafina - serafina.serafina@alice.it

Stampa: Digital Team - Fano (PU)
Finito di stampare nel mese di ottobre 2009

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

Fabrizio De André e Ivano Fossati,
Khorakhané (a forza di essere vento)

(I “Khorakhané” sono una tribù rom
di provenienza serbo-montenegrina)

PROLOGO

“Lei è davvero uno chansonnier, vale a dire un artista della chanson. La sua poesia, poiché la sua poesia c’è, si manifesta nei modi del canto e non in altro; la sua musica, poiché la sua musica c’è, si accende e si espande nei ritmi della sua canzone e non altrimenti”. Con queste parole Mario Luzi si rivolge a De André, cogliendo della sua arte l’aspetto prioritario, dal quale conseguono tutti gli altri.

Su De André si è detto molto, sia sul piano biografico che su quello più strettamente artistico, ma un’opera così ricca si presta a tante letture. In questo libro quasi mai ci si sofferma sui singoli dischi, piuttosto si considera l’opera di De André nel suo insieme, evidenziandone i tratti di base e il percorso, che nella sua complessiva linearità ci mostra come per Faber, “artista della chanson”, l’assillo di fondo (e ci avvaliamo ancora delle parole di Luzi) sia “l’intertestualità tra testo letterario e testo musicale”.

Il titolo scelto vuole sottolineare che quell’intertestualità però non è, considerando l’opera di De André nel suo complesso, fine a se stessa e che fa risaltare indirettamente la sua visione della vita, il suo oscillare tra la consapevolezza del male e la ricerca della salvezza attraverso storie e personaggi tolti alla realtà e dati all’arte.

1. MODUGNO, I GENOVESI E DE ANDRÉ

*C'è chi l'amore lo fa per noia
chi se lo sceglie per professione
bocca di rosa né l'uno né l'altro
lei lo faceva per passione*

Bocca di rosa
Fabrizio De André

Ora tocca a noi

Il giorno dei funerali di De André, il 13 gennaio 1999, nell'omelia, il teologo Antonio Balletto dice che Fabrizio “cercava cose grandi dove nessuno andava a scavare e dove gli altri erano pronti a giudicare”, e lo ringrazia “per averci insegnato l'alfabeto dell'amore”: “tocca a noi continuare ad impararlo”.

Modugno e De André

Una data che spesso viene assunta come simbolo della nascita dell'attuale canzone d'autore italiana è il 31 gennaio 1958, quando Domenico Modugno, nato nel 1928 a Polignano, in provincia di Bari, con l'interpretazione sanremese di *Nel blu, dipinto di blu*, scritta dallo stesso Modugno e da Franco Migliacci, sconvolse il mondo della canzone italiana con un'interpretazione calda, impetuosa, lontanissima dal canto distaccato e tenorile che dominava la scena italiana: Modugno mise in campo la sensualità, un'ebbrezza che rappresentava quella che di lì a poco avrebbe caratterizzato tutto il Paese: la grandezza di Modugno sta infatti anche nell'aver sentito in anticipo lo slancio di un'Italia protesa verso la rinascita economica postbellica.

Modugno aveva cercato tenacemente la strada del successo, anche in campo teatrale e cinematografico, e alcune sue canzoni venute prima del '58 sono gioielli, come la famosa *Vecchio frac*, dai versi lirici e delicati, e

come i suoi pezzi in vari dialetti del Sud, con cui porta alla luce, “quasi da redivivo cantastorie” (Jachia), le durezza di un mondo arcaico: Modugno in più aveva cantato l’amore al di fuori dei canoni degli anni Cinquanta, e si era opposto alle regole di un provincialismo dominante.

Ma è con *Nel blu, dipinto di blu* che l’artista pugliese incrocia un clamoroso successo nazionale e mondiale, un successo di pubblico che si riverbera sulla canzone, che si carica di significati che di per se stessa non aveva.

Penso che un sogno così non ritorni mai più:
mi dipingevo le mani e la faccia di blu,
poi d’improvviso venivo dal vento rapito
e incominciavo a volare nel cielo infinito...

Queste parole di canzone sono lontane dalla raffinatezza delle parole di tanti cantautori che lo seguiranno, nondimeno si distaccano dal qualunquismo delle canzoni italiane degli anni Cinquanta: Modugno è, storicamente, e soprattutto in questo risiede la sua grandezza, il primo cantautore italiano; innalza quanto basta l’importanza delle parole perché possa essere d’autore una canzone, che poi si arricchisce di senso grazie alla teatralità, all’irruenza dell’interpretazione (che unisce parole e musica lasciandole in sottofondo e sancendo la complementarietà delle componenti della canzone) e grazie al senso ulteriore di cui il pubblico la carica.

De André si caratterizza come l’artista che, sul percorso tracciato da Modugno, ne è l’opposto: il cantautore ligure porta alle estreme conseguenze l’importanza della scrittura, che però viene messa, specie con i capolavori della maturità, al totale servizio della canzone. Faber si avvale della sua consapevolezza poetica per creare testi che per compiersi chiedono l’appoggio della musica: la fusione di parole e musica è il tratto tipico della scrittura deandreiana, fusione che si concretizza con il canto, che così ha un’importanza per lo più indiretta eppure enorme: la canzone di De André, come quella di Modugno, è grande perché compiutamente se stessa, perché fondata sulla reciprocità delle sue componenti, tese a dare rilevanza

al canto, che però, in opposizione a quello di Modugno, si fonda su presupposti diversissimi.

Un'ubriacatura generale

Dunque Domenico Modugno incarna, più di ogni altro artista di canzone italiano, questi anni di boom (o miracolo) economico.

La crescita dell'Italia, tra il '59 e il '62, è imponente: il Paese passa rapidamente da uno stato di arretratezza a uno stato di modernità. Uno sviluppo che riguarda soprattutto il Nord, e in particolare il triangolo industriale, e che provoca una forte emigrazione dal Meridione alle zone più industrializzate, rimescolando, come mai è accaduto prima, la popolazione italiana.

A favorire il cambiamento del comportamento, contribuirono in modo decisivo la televisione e il suo rapido diffondersi: oltre a imporre l'italiano come lingua di tutti, modificò le abitudini degli italiani e soprattutto il loro tempo libero.

Un simbolo di questi anni è la leggendaria Fiat 600: un nuovo benessere spinse strati sempre più larghi di popolazione verso nuovi beni di consumo (il frigorifero, per esempio, si diffuse rapidamente): un'ebbrezza generale, uno spirito giovanile ben rappresentato, per esempio, da Vittorio Gassman nel film *Il sorpasso* (che però è anche un film di denuncia). Un capolavoro come *La dolce vita* di Fellini intreccia sottilmente l'ebbrezza con un malessere nascosto tra i risvolti di questa ubriacatura generale, un malessere interpretato, nella canzone, anche dai genovesi.

I genovesi

Genova è stata la culla dove più che in altre città si è affermata, dopo la svolta di Modugno del 1958, la nuova canzone d'autore italiana. "Genova è una città compressa, affastellata, con la massima densità d'Italia di abitanti per metro quadrato, spinta dalle montagne al mare davanti al quale, ha detto qualcuno, ogni genovese è Colombo, teso alla conquista di verità

sconosciute e dense di fascino. Chi non è riuscito a solcare il mare è rimasto con la propria *saudade*, con il proprio pessimismo latente, il fatalismo, una visione drammatica della vita. Chi ha potuto, chi ha saputo, ha tradotto in note questa *negritudine*” (Fegatelli Colonna).

Tra i protagonisti di questa nostra rivoluzione canora c'è Nanni Ricordi, uno dei fondatori dell'omonima casa discografica, che con la sua intraprendenza permise l'affermazione di nuovi talenti, e tra questi i cosiddetti genovesi, che non costituiscono una scuola ma respirano un clima comune, fondato sull'anticonformismo e su una visione dolente del vivere. Racconta Ricordi: “E ci provammo, a partire veramente da zero. A partire rovesciando il solito ragionamento e la solita impostazione: e se cercassimo di considerare la canzone, la musica leggera, non soltanto e soprattutto una fabbrica di cliché [...]?”

È in questo clima, all'inizio degli anni Sessanta, che emersero Paoli e Tenco, Endrigo (che però nulla ebbe a che fare con Genova), Lauzi e Bindi, tutti giovani imbevuti di esistenzialismo, jazz, rock, canzone francese, che hanno proseguito sulla strada aperta da Modugno, non soltanto con un linguaggio quotidiano, attraverso cui si esprimeva l'altra faccia del boom economico, un'amarezza genuina che intercettava i gusti di tanti, anche con un'interpretazione vera e sporca. A questa rivoluzione contribuì il dilettantismo (sostanzioso) di questi cantautori (fa eccezione Bindi), una “sfacciataggine” giovanile che aggredì le norme codificate.

Ed è in questo contesto geografico, e non soltanto geografico, che emerge De André, che però si distacca dai genovesi non soltanto perché le sue prime canzoni, rispetto a quelle dei suoi compagni di viaggio di allora, sono più fondate sulla scrittura ed esprimono una visione più generale, un'idea anarchica di fondo, anche perché le prime, splendide canzoni di Faber sono alla base di un percorso tutto autonomo che porta a capolavori estremi quando per gli altri i primi gioielli non sono il preludio di un'evoluzione netta (anche in casi di carriere lunghe e ricche di belle canzoni, come quella di Gino Paoli, che recentemente ha incontrato il jazz).

Su una strada sua, in un ambito più ampio

Se Brassens influenza anche altri cantautori italiani, conta soprattutto per il giovane De André, che rivive in modo personale i suoi temi e il suo stile (non c'è artificio, tutto è naturale, è come se il suo pensiero ancora disordinato il giovane De André lo ritrovasse ordinato nelle canzoni di Brassens). Questo legame privilegiato permette a Faber, per la non popolarità internazionale di Brassens, di anticipare, come è stato notato da più d'uno, Bob Dylan e tanti altri su tematiche come l'antimilitarismo; e gli permette, per l'influenza molto meno diretta di Brassens sugli altri, di andare, nel quadro della canzone italiana, su una strada sua dall'inizio. Ma, anche nel contesto italiano, la canzone di De André degli anni Sessanta, già grande e su una strada sua, non è ancora così grande e solitaria come ci si mostrerà alla fine del percorso, e, lo dicevamo sopra, risente, magari indirettamente, del clima generale di rinnovamento. Va dunque inserita, l'arte del primo De André, per meglio comprenderla, in un ambito più ampio, che però ne fa risaltare soprattutto la peculiarità, sulla quale torneremo più avanti nel capitolo (per questo, se ora diremo di Paoli, nel prossimo capitolo si accennerà a Tenco ma anche a Battisti, oltre che ad alcuni tratti biografici di questo periodo, che, in anni in cui la canzone di De André non è ancora compiutamente definita, la precisano).

Il quotidiano poetico di Gino Paoli

“Mi sono messo a cantare perché poteva rendermi dei quattrini: c'è sempre stata la leggenda, bugiarda, che i cantanti siano tutti miliardari. Poi succedeva che mi affidassero canzoni che non mi piacevano, e così ho pensato di scrivermele da solo”. Quest'affermazione di Gino Paoli, tra gli artisti di canzone più importanti del Novecento italiano, ci conferma una delle caratteristiche principali della sua arte: il quotidiano elevato a poesia. Non c'è tanto, all'inizio della carriera di Paoli, la consapevolezza progettuale, piuttosto il disincanto: esigenze materiali sono il pretesto per l'espressione del suo talento. E proprio questo intrufolarsi dell'arte tra le pieghe della biografia pone Paoli tra Modugno, la cui importanza è per lo più quella storica di essere stato il primo a segnare una strada diversa da quella della

canzonetta, e De André, la cui arte enorme è prevalentemente espressione solitaria dell'individualità, che indirettamente prende importanza storica. Una canzone esemplare in questo senso è proprio uno dei primi successi di Paoli, *La gatta*, dove, tra l'altro, il rimpiangere affettuosamente l'animale con "una macchia nera sul muso", che è anche, simbolicamente, il rimpiangere un periodo meno ricco materialmente, mostra una volta di più lo spirito anticonformista di Paoli, la cui biografia irrequieta contribuisce al suo fascino, come nel caso dell'altro bohémien, Piero Ciampi, di cui ha inciso un drappello di canzoni in un disco a lui dedicato.

Prendiamo una delle più famose, e più belle, canzoni di Paoli, *Sapore di sale*,

Sapore di sale,
sapore di mare,
un gusto un po' amaro
di cose perdute,
di cose lasciate
lontano da noi

Esternamente si ricollega ad altre canzoni dei primi anni Sessanta (canzoni balneari senza pretese che però ancora oggi richiamano quel periodo di boom economico), e l'arte di Gino Paoli ha anche il sapore del fermento di quegli anni, dell'affermarsi, non soltanto nella canzone ma anche nella società, del nuovo; più in profondo, questo gioiello giovanile di Paoli rivela tratti essenziali di quest'arte, l'inquietudine di chi coglie il "passaggio fra gli anni Cinquanta, ancora retaggio di un dopoguerra un po' provinciale e depresso, e la modernità emergente degli anni Sessanta" (Liperi).

Nel retroterra culturale di quest'artista, se sul piano più strettamente letterario troviamo, da Montale a Caproni, i nostri poeti novecenteschi, sul piano della canzone ci sono senz'altro gli chansonnier francesi, per esempio Brassens, che contribuisce anche al consolidarsi del suo spirito anarchico, ravvisabile, oltre che nella biografia, in più di un brano, per esempio in *Matto e vigliacco*, canzone della maturità paoliana dove si fa scoperta l'influenza dello chansonnier d'Oltralpe: versi come

E l'idea per cui si muore
non è più quella di ieri

richiamano infatti apertamente *Morire per delle idee* di Brassens, qui considerata nella traduzione di De André,

Ora se c'è una cosa amara, desolante
è quella di capire all'ultimo momento
che l'idea giusta era un'altra, un altro il movimento

Nelle canzoni del primo Paoli, e di tutto il suo percorso, predomina il tema del rapporto di coppia, che però è distante dal sentimentalismo vuoto della canzonetta, grazie alla freschezza del sentimento, che dispone parole abusate in versi originali, che, d'altro canto, non sono per nulla autonomi ma in stretto rapporto con la musica, come nel *Cielo in una stanza*, dove, in più, si vede esemplarmente come dati quotidiani in Paoli si facciano arte.

Un'altra splendida canzone d'amore di gioventù, che con *Il cielo in una stanza* forma un dittico eccezionale nella nostra canzone d'arte attuale, è *Senza fine*,

Senza fine
tu trascini la nostra vita
senza un attimo di respiro

che rivela in modo paradigmatico un altro tratto di fondo, tematico e lirico, rintracciabile in tanti punti del canzoniere: il sentimento totalizzante che si oppone al male di vivere. In più: alla bellezza di queste due canzoni, portate al successo da Mina e da Ornella Vanoni, contribuisce il nascondersi dell'autore dietro queste due voci eccezionali ma anche il cantarle in modo coinvolgente dell'autore stesso; e difatti lo scossone che Gino Paoli ha contribuito a dare alla nostra tradizione melodica non considerando il tema del rapporto di coppia, predominante in quella e in Paoli stesso, tema esterno e vuoto va di pari passo con l'innovazione che ha portato,

sulla scia di Modugno e al pari degli altri genovesi, anche nell'interpretazione: una voce sporca, quella di Gino Paoli, carica di fascino segreto.

Le caratteristiche a cui abbiamo accennato finora sono alla base di tutto il canzoniere, il cui sapore però è dato per lo più dal primo Paoli, quello degli anni Sessanta, perché al Paoli successivo è mancata una netta via alternativa: è soprattutto il giovane artista di Monfalcone, che ha cominciato a cantare “perché poteva rendermi dei quattrini”, a scovare con naturalezza aspetti poetici nel linguaggio di tutti, in opposizione alla pretenziosa tradizione sanremese. Così tra le cose più interessanti del secondo Paoli vanno poste le interpretazioni di canzoni altrui, oltre alla riproposta intensa dei suoi vecchi gioielli.

Tuttavia le canzoni del Paoli ormai consacrato sono a volte grandi, come, per fare qualche esempio, *Un altro amore*, *Una lunga storia d'amore*, *Averti addosso*. In più quest'artista coglie nuovi successi di pubblico, e l'affermazione di Gino Paoli è indissolubilmente connessa alla popolarità, specie al consenso vastissimo di cui si sono caricati i gioielli giovanili.

Oltre i genovesi

“I genovesi, si può dire da secoli, hanno avuto un rapporto speciale con la cultura francese, sia nella musica, ed è il caso degli chansonnier, sia nell'ebanisteria, con il barocchetto genovese”: così De André a proposito del particolare rapporto tra la Francia e Genova, città che ha contribuito, anche grazie alla vicinanza della Francia degli chansonnier, all'affermazione di gran parte delle individualità di cui dicevamo sopra. Per De André, si aggiungeva l'origine francese del lato paterno della sua famiglia. Ma, lo abbiamo accennato, Faber spicca un balzo in avanti rispetto ai genovesi, è “il primo vero intellettuale”, dice Castaldo, “della nostra canzone, quello che ha traghettato verso la modernità le inquietudini dei cantautori genovesi, i primi a trattare di amore come lente esistenziale per capire il mondo. Era già molto, ma pochi anni dopo arrivò lui e improvvisamente si completò la rivoluzione in atto.

“Non più solo amori desolati e fragili, ma parabole, canti colti, citazioni medioevali, un provocatorio e costante intreccio tra sacro e profano, tra cultura alta e bassa, tra sublime e volgare”. Questa distanza di De André dalla cosiddetta scuola di Genova si ripercuote sul suo modo di cantare. “La voce che narra”, come dice Iovino, “lo fa con un distacco sottile, come di chi vive dall’esterno, raffigura personaggi ed emozioni, ma non partecipando direttamente, li universalizza. È un canto epico che trascende la dimensione del singolo, diverso dall’intimismo degli altri cantautori; pensiamo a *Il nostro concerto* di Bindi, a *Come una sinfonia* di Donaggio, a *Il cielo in una stanza* di Paoli: splendide confessioni ‘private’ in musica”.

De André insomma, nei primi anni Sessanta, dà inizio alla sua rivoluzione, che si compirà con le pietre miliari della maturità, attraverso una canzone che è arte maiuscola, che non ha bisogno, a differenza della canzone dei genovesi, del consenso popolare per essere grande, ma del consenso popolare si avvale per essere ancora più grande.

Caratteri di base

Una caratteristica di molti dischi di De André è l’idea di fondo: il mondo visto dopo la morte in *Non al denaro non all’amore né al cielo*, il parallelo tra sardi e indiani in *Fabrizio De André* e così via. Alla base di tanti lavori deandreiani c’è un’idea molto forte, dentro cui prendono vita le canzoni. Agli estremi del percorso, considerando quello che porta dagli esordi a *Creuza de mä*, troviamo, da una parte, dischi in cui il tema essenziale è meno preponderante e in cui ha più rilievo la singolarità delle canzoni, dall’altra, *Creuza*, in genovese, il disco più progettato, dove l’idea centrale (la Liguria come centro del Mediterraneo, vista come terra islamica oltre che neolatina) è tanto profonda da coincidere quasi con l’intero disco. I lavori successivi fanno tesoro delle conquiste di *Creuza de mä*, conservando l’uso del dialetto e degli strumenti etnici, e a un tempo recuperano qualcosa del passato, tornando parzialmente alla lingua italiana: e riemerge un certo equilibrio tra discorso generale e le singole invenzioni. L’unità di fondo (più volte garantita anche dagli intermezzi) è una

caratteristica di ogni disco deandreiiano, anche di lavori come *Volume 8*, scritto con De Gregori, dove a una meno evidente unità se ne contrappone una più sottile e oscura.

Si diceva della collaborazione con De Gregori, ma, a partire da *Non al denaro*, l'opera di De André è fitta di collaborazioni, e l'artista genovese è sempre di più un regista che mette insieme i pezzi; e quest'aspetto del suo lavoro proviene dalla crescente importanza data al progetto. Proprio il progetto, che a partire da *La buona novella* sovrintende alla realizzazione dei dischi, progetto sempre tutto di De André, garantisce la preminenza di Faber in ogni lavoro. E la stessa sua volontà di cambiare spesso i collaboratori dipende anche dal voler salvaguardare la continuità tutta sua di un'opera complessiva in cui altri autori appaiono e scompaiono.

Dicevamo che agli esordi ha meno importanza il tema di base che governa il disco; va però detto che anche il giovane De André si muove intorno a pochi nuclei tematici; in particolare, la solidarietà nei confronti dei diversi, il capovolgimento delle verità comuni, l'antimilitarismo, l'amore, che spesso coincide con il distacco e in qualche canzone, come nella *Ballata dell'eroe*, è un tema che si mescola con quello della guerra,

Ma lei che lo amava
aspettava il ritorno d'un soldato vivo,
d'un eroe morto che ne farà?
Se accanto, nel letto, le è rimasta la gloria
d'una medaglia alla memoria

L'infanzia

Fabrizio Cristiano De André era nato a Genova (Pegli) il 18 febbraio 1940. Nel 1942, la madre, il fratello, le due nonne e il piccolo Fabrizio si erano rifugiati dagli orrori della guerra nelle campagne di Revignano d'Asti, in Piemonte. Nello stesso anno, lo zio di Fabrizio, Francesco Amerio, artigliere alpino, era stato preso dai tedeschi in Albania e deportato nel campo di concentramento di Mannheim, in Germania. Era tornato a Revignano d'Asti, nel 1945, a guerra finita, debilitato, dopo essere stato a

un passo dal forno crematorio. Fabrizio: “Di questa esperienza terribile di due anni a Mannheim ci ha raccontato pochissimo, bisognava tirarglielo fuori con le tenaglie, non voleva parlare, era chiuso come un cassetto amuffito. Comunque quelle poche cose che gli sono uscite dalla bocca, magari con l’aiuto di un po’ di vino, erano proprio terribili”. Sempre nel 1945, i De André erano tornati a Genova, chiudendo questo periodo piemontese, che sarà sempre oggetto della nostalgia di Fabrizio e rifugio dai suoi momenti difficili.

A Genova

Luigi Viva, nella sua biografia: “[...] Era molto vivace, con dei momenti di assenza, probabilmente era la vena artistica che si faceva avanti; mi ricordo che magari si stava parlando e improvvisamente era come se si spegnesse la luce e subito dopo riprendeva’. (Mauro Tiraoro)

“Mauro Tiraoro, che abitava in via Piave 12, divenne in breve tempo amico di Fabrizio e gli fece conoscere Lorenzo Durante detto ‘Cicci’. Ai tre, che diventarono inseparabili, si aggiungerà poi Giorgio Scorpiade, nipote della Centina, portinaia dei De André.

“Il fratello Mauro guardava con preoccupazione lo scatenato terzetto e, esibendo la sua maturità di studente e ragazzino modello, ammoniva e richiamava all’ordine almeno di fronte ai giochi più spericolati [...].

“Una volta, dopo aver spostato i mobili, ‘cosa che le altre mamme non consentivano’, racconta Tiraoro, ‘pensammo bene di dar fuoco a un bel mucchio di pellicole’. I risultati furono quasi tragici, soffitto annerito e pavimento alla genovese in cubetti di marmo completamente divolto. Dei tre Mauro Tiraoro era il più studioso, mentre Fabrizio e Cicci Durante voglia di studiare ne avevano assai poca. Poiché i genitori gli concedevano parecchia libertà, Fabrizio cominciò a frequentare assiduamente la strada, entrando a far parte della banda di via Piave”. Continua Luigi Viva: “Ne facevano parte ragazzi intorno ai dodici-tredici anni, che a volte compivano gesta ai limiti della legalità, come quando, durante la guerra, penetrarono in un accampamento americano e rubarono delle armi. Negli anni a venire gli eredi di questa banda si sarebbero a lungo accapigliati con quelli

di via Trieste e via Trento. Fabrizio, vista l'amicizia che lo legava a Tiraoro e Durante, entrò a far parte della banda di via Piave. Fu così che, dopo aver conosciuto la vita dei campi, cominciò a conoscere la realtà della strada con le prime vere marachelle e le prime scazzottate [...].

“Gli impegni di strada si facevano sempre più pressanti, la banda di via Trieste, seppure più numerosa, difficilmente riusciva a tenere testa a quelli di via Piave, che potevano contare su una migliore posizione strategica. Il convento diroccato divenuto il loro ritrovo dominava il ponte che consentiva il passaggio tra i due territori. Tutti i giorni c'erano battaglie di ogni tipo, sassaiole, scontri con fucili ad aria compressa, razzi sparati sui pescatori con tanto di inseguimento da parte dei vigili urbani. Il tutto, ovviamente, alternato ai giochi comuni a tanti ragazzi”.

I primi tentativi musicali

Nel 1950, il padre di Fabrizio, Giuseppe De André, vende il cascinale di Revignano, dove la famiglia passava dal 1945 ogni anno un periodo estivo. Fabrizio ne è dispiaciuto.

Qualche anno più tardi, dopo aver abbandonato il violino, comincia a suonare la chitarra, si appassiona al jazz e con una formazione prima e un'altra poi inizia a suonare e a cantare nei localini di Genova.

Intanto, nel '59, i De André lasciano la casa di via Trieste e vanno ad abitare nella maestosa e cinquecentesca Villa Paradiso, di cui affittano una parte del pianoterra.

SOMMARIO

Prologo	5
1. Modugno, i genovesi e De André	7
2. Bohème inquieta	19
3. Contro	33
4. Scelta progettuale	45
5. Una fase di passaggio	55
6. L'altra parte del decennio	67
7. Il suono mondiale di Genova	83
8. Gli anni Novanta	97
Epilogo	115
Discografia	117
Indicazioni bibliografiche	125

Giuseppe Travaglini è nato nel 1970 a Penne e vive a Collecervino, provincia di Pescara. *Infemi e anime salve* è il suo primo libro.

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



Euro 14,00

ISBN 978 88 6438 025 4



9 788864 380254