L'ospite ingrato

Firenze University Press
www.fupress.com/oi

scrittura/lettura/ascolto

# Fabrizio De André, il tema dell'incontro nella dialettica testuale di *Storia di un impiegato*

Emanuele Bellante
*Università degli Studi di Siena*
e.bellante@student.unisi.it

**Abstract.** This article proposes an analysis of the theme of encounter in the textual dialectic of Fabrizio De André's concept album *Storia di un impiegato* (1973), focusing solely on the planes of *inventio* and *dispositio*, in other words content and structure, according to the chronotopic schemes proposed by contemporary literary criticism. The article highlights the narrative importance of the lyrics of *Nella mia ora di libertà*, since, as they close both the *fabula* and the plot of the whole concept album, they represent the last state of the last moment of the dialectic that *Storia di un impiegato* represents.

**Keywords:** Fabrizio De André, *Storia di un impiegato*, encounter, theme, individualism.

**Riassunto.** Questo articolo propone un'analisi del tema dell'incontro all'interno della dialettica testuale del concept album *Storia di un impiegato* (1973) di Fabrizio De André, concentrandosi unicamente sui piani dell'*inventio* e della *dispositio*, cioè del contenuto e della struttura, secondo gli schemi cronotopici proposti dalla critica letteraria contemporanea. L'articolo evidenzia dal punto di vista narratologico l'importanza del testo di *Nella mia ora di libertà* perché, in chiusura sia della fabula sia dell'intreccio di *Storia di un impiegato*, rappresenta l'ultimo stato dell'ultimo momento della dialettica del concept album.

**Parole chiave:** Fabrizio De André, *Storia di un impiegato*, incontro, tema, individualismo.

L'ospite ingrato 17, I (2025): 191-200
ISSN 1974-9813 (online) | DOI: 10.36253/oi-18026
Copyright: © 2025 Emanuele Bellante. This is an open access, peer-reviewed article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY-4.0).

## Fabrizio De André, il tema dell'incontro nella dialettica testuale di *Storia di un impiegato*

### I.

Questo articolo propone un'analisi del tema dell'incontro nei testi del concept album *Storia di un impiegato*[1] (1973) di Fabrizio De André concentrandosi unicamente sui piani dell'*inventio* e della *dispositio*, cioè del contenuto e della struttura,[2] e adottando come punto di riferimento il testo di *Nella mia ora di libertà*, l'ultima canzone del concept album, perché rappresenta la sintesi del movimento dialettico interno all'opera nel passaggio da una postura immaginativa del soggetto individualistica a una collettivistica.[3] Si riporta la struttura complessiva di *Storia di un impiegato* per i riferimenti che seguono:

[1] *Storia di un impiegato*, Produttori Associati, 1973. Testi di Fabrizio De André, Giuseppe Bentivoglio; musiche di Fabrizio De André, Nicola Piovani, a cura di Roberto Dané. I testi, che prendiamo in esame, sono reperibili online sul sito ufficiale http://www.fabriziodeandre.it/ (ultimo accesso: 6/11/2023). Per un inquadramento critico su *Storia di un impiegato* segnaliamo come sopratutto utili: C. Sassi, W. Pistarini, *De André Talk. Le interviste e gli articoli della stampa d'epoca*, Roma, Coniglio Editore, 2008; F. Premi, *Fabrizio De André, Un'ombra inquieta. Ritratto di un pensatore anarchico*, Trento, Il Margine, 2009; C. Cosi, F. Ivaldi, *Fabrizio De André. Cantastorie fra parole e musica*, Roma, Carocci, 2011; C. Sassi, O. Semellini, *Il maggio di Fabrizio De André*, Milano, Aereostella, 2012; F. Ivaldi, *«Storia di un impiegato» o di un impiegato perso nella Storia*, in «issuu», 2015, hhttps://issuu.com/transpostcross/docs/ ivaldi_____storia_di_un_impiegato__ (ultimo accesso: 6/11/2023); S. Bernardini, *«Nella mia ora di libertà»: reclusione e 'redenzione' nel canzoniere di Fabrizio De André*, in «Medea», 1, 2021, https://ojs.unica.it/index.php/medea/ article/view/4623 (ultimo accesso: 6/11/2023); S. Zacchini, *La filosofia di Fabrizio De André*, Genova, Il Nuovo Melangolo, 2022.

[2] Questo articolo si pone in diretta continuità con E. Bellante, *Fabrizio De André, il tema dell'incontro in «Non al denaro, non all'amore né al cielo»: il caso de «La collina». Una chiave di critica testuale per l'intero concept album*, in «Annali di Studi umanistici», X, 2022, pp. 273-281. Per entrambi gli articoli, la scelta dei due piani, cioè dell'*inventio* e della *dispositio*, aderisce agli schemi presentati in M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo*, trad. it. di C. Strada Janovic, Torino, Einaudi, 2001. Li adottiamo secondo la dimensione metodologica ulteriormente esplicitata e affinata in R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Bari, Laterza, 2007; poi in L. Lenzini, *Cronotopi novecenteschi. Intrecci di Spazio e Tempo in poesia*, Macerata, Quodlibet, 2020. Per l'analisi della dialettica interna a *Storia di un impiegato* è stato importante il confronto con G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, trad. it. di J.-P. Manganaro, Torino, Einaudi, 2016, e Id., *L'immagine-tempo. Cinema 2*, trad. it. di L. Rampello, Torino, Einaudi, 2017. Tuttavia, metodologia e terminologia sono qui riformulate, dal momento che la nostra impostazione non aderisce a quella dei due saggi, che riguardano il cinema e che hanno uno scopo tassonomico. Sulla logica che permette di leggere i saggi di Deleuze riportandoli all'analisi narratologica in letteratura, mi limito a citare S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, trad. it. di E. Graziosi, Milano, il Saggiatore, 2010.

[3] Sulle dinamiche della deviazione della trascendenza nel rapporto tra desiderio e materialità, cfr. R. Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca. Le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita*, trad. it. di L. Verdi-Vighetti, Bompiani, Milano, 2021. Inoltre, la scelta degli aggettivi *individualistico* e *collettivistico* appare opportuna tanto sul piano del lessico critico quanto su quello del lessico politico a cui attinge Fabrizio De André nelle sue interviste, variamente raccolte in C. Sassi, W. Pistarini, *De André Talk* cit.

STORIA DI UN IMPIEGATO
1. Introduzione
2. Canzone del maggio
3. La bomba in testa
4. Al ballo mascherato
5. Sogno numero due
6. Canzone del padre
7. Il bombarolo
8. Verranno a chiederti del nostro amore
9. Nella mia ora di libertà

Il concept album è divisibile in tre sezioni, corrispondenti a uno schema dialettico che, per comodità, abbreviamo con le lettere I A I', ovvero Immaginazione soggettiva / Azione soggettiva / Immaginazione soggettiva rinnovata, ovvero Postura del soggetto individualistica / Azione individualistica della bomba / Postura del soggetto collettivistica.

Nelle prime sei canzoni (*Introduzione*, *Canzone del maggio*, *La bomba in testa*, *Al ballo mascherato*, *Sogno numero due* e *Canzone del padre*) (I) *Storia di un impiegato* rappresenta il processo crescente di alienazione dell'Io protagonista, che, soverchiato dalla cultura di sistema, non sente di appartenere né a questa né al contemporaneo movimento controculturale, che avverte come proprio di un altro mondo generazionale, più giovane.

Nella settima canzone (*Il bombarolo*) (A) avviene l'azione della bomba, frustrante perché conseguente alla postura immaginativa alienata, ovvero in una dinamica di deviazione della trascendenza per cui l'impiegato, che desidera il potere soggettivo come facoltà, lo confonde con il potere soggettivo come violenza, ovvero quello per cui soffre la mancanza di amore.

Nelle ultime due canzoni (*Verranno a chiederti del nostro amore* e *Nella mia ora di libertà*) (I') avviene il nuovo momento immaginativo dell'impiegato, che arriva alla critica al potere in genere come violenza, perché riconosce, dopo averla oggettivata in azione, la propria postura immaginativa alienata: adesso, l'impiegato aderisce a un Noi controculturale di opposizione non violenta alla cultura di sistema, emblematica del potere violento come potere costituito.

I titoli del concept album e delle canzoni rappresentano l'impiegato come protagonista, e l'opera si situa su di lui esprimendo che la tensione centrale della rappresentazione è costituita, nel rapporto tra l'Io e l'Altro, dal passaggio da una postura immaginativa del soggetto individualistica a una collettivistica. Lo si nota particolarmente nella scelta degli articoli: il titolo del concept album, cioè *Storia di un impiegato*, individua il soggetto situazionale dell'opera e presenta l'articolo indeter-

minativo perché il soggetto è spersonalizzato, omologato, come un elemento di una delle categorie soggettive possibili; poi, in *La bomba in testa* (I), *Al ballo mascherato* (I), *Il bombarolo* (A) e *Nella mia ora di libertà* (I') si ha l'articolo determinativo, che individua le tappe fondamentali dell'Io in ogni momento della dialettica a lui interna; infine, non presentano articolo i titoli di *Introduzione* (I), *Canzone del maggio* (I), *Sogno numero due* (I), *Canzone del padre* (I) e *Verranno a chiederti del nostro amore* (I'), che si configurano come tappe della dialettica date da elementi esteriori all'Io, del quale sono reagenti.

**II.**

La dialettica individuata è riscontrabile nella coesione del vocabolario chiave del concept album[4] lungo i tre momenti, e dunque le tre sezioni individuate. In questo articolo, che adotta una soglia di dieci occorrenze singole, si analizzano *amore* e *io*, che occorrono quattordici volte, *potere* undici volte, *loro* dieci volte e, in quanto notevole, la co-occorrenza *assolti-coinvolti* sette volte.

*Amore* occorre in *Al ballo mascherato* (I), *Canzone del padre* (I), *Il bombarolo* (A), *Verranno a chiederti del nostro amore* (I') e *Nella mia ora di libertà* (I'). *Al ballo mascherato* è il primo dei tre sogni del concept album (gli altri due sono *Sogno numero due* e *Canzone del padre*) e ha un impianto interamente simbolico: i riferimenti a Dante, Paolo e Francesca, come quelli agli altri personaggi con funzione mitico-culturale, non rispettano il principio di non contraddizione e rappresentano un'immaginazione che descrive in Dante un amore contemporaneamente represso ed esaltato dalla sua stessa problematizzazione («Dante alla porta di Paolo e Francesca / spia chi fa meglio di lui: / lì dietro si racconta un *amore* normale / ma lui saprà poi renderlo tanto geniale. / E il viaggio all'Inferno ora fallo da solo / con l'ultima invidia lasciata là sotto un lenzuolo, / sorpresa sulla porta d'una felicità / la bomba ha risparmiato la normalità, / al ballo mascherato della celebrità»). In *Canzone del padre* questa sovrapposizione è ulteriormente fissata perché l'amore, che a livello intuitivo è alla base dell'immaginazione del protagonista, viene adulterato dalle contingenze della materialità della situazione («Ho investito il denaro e gli affetti / banca e famiglia danno rendite sicure, / con mia moglie si discute l'*amore* / ci sono distanze, non ci sono paure, / ma ogni notte lei mi si arrende più tardi / vengono uomini, ce n'è uno più magro, / ha una valigia e due passaporti, / lei ha gli occhi di una donna che pago»). L'immaginazione deviata è agita in *Il bombarolo* in cui l'alienazione del

[4] Abbiamo utilizzato V. Brezina, P. Weill-Tessier, T. McEnery, *#LancsBox v. 5.x.* [software], 2020, disponibile al link http://corpora.lancs.ac.uk/lancsbox/ (ultimo accesso: 21/06/2023), analizzando come *corpus* i testi di *Storia di un impiegato*.

soggetto si costituisce nel ribaltamento dell'intuizione di amore per cui il soggetto critica la violenza del potere costituito, confondendo prima verbalmente e poi attivamente i piani di amore e odio («Chi va dicendo in giro che odio il mio lavoro / non sa con quanto *amore* mi dedico al tritolo, / è quasi indipendente ancora poche ore / poi gli darò la voce, il detonatore»). Quando l'azione del bombarolo è compiuta, il soggetto ha percezione e affezione piene della propria alienazione, perché, desiderando l'amore, si scontra con l'oggettivazione di un'azione estrema che è avvenuta per odio. In *Verranno a chiederti del nostro amore*, ovvero in carcere, lontano dalla donna che ama, l'impiegato immagina in astratto, e la sua intuizione di amore non è più soverchiata dalla materialità della situazione. Per questo, in *Nella mia ora di libertà*, che riprende *Verranno a chiederti del nostro amore*, il soggetto riconosce la trascendenza e il senso di amore dati dall'innamoramento, e, identificando meglio l'intuizione, la universalizza aprendo, nelle strofe successive, al rifiuto della violenza e al Noi che ne scaturisce («Tante le grinte, le ghigne, i musi, / poche le facce, tra loro lei, / si sta chiedendo tutto in un giorno / si suggerisce, ci giurerei / quel che dirà di me alla gente / quel che dirà ve lo dico io / da un po' di tempo era un po' cambiato / ma non nel dirmi *amore* mio, / da un po' di tempo era un po' cambiato / ma non nel dirmi *amore* mio»).

La parola *io* occorre invece in *La bomba in testa* (I), *Al ballo mascherato* (I), *Canzone del padre* (I) e *Il bombarolo* (A). *La bomba in testa* evidenzia dapprima l'Immaginazione alienata attraverso l'estraneità sia alla cultura di sistema, a causa del sentimento di alienazione, sia alla controcultura, a causa soprattutto delle differenze anagrafiche tra l'impiegato e i giovanissimi che la rappresentano («E *io* contavo i denti ai francobolli / dicevo "grazie a Dio" "buon Natale" / mi sentivo normale / eppure i miei trent'anni erano pochi più dei loro / ma non importa adesso torno al lavoro»; «E *io* ho la faccia usata dal buonsenso / ripeto: "Non vogliamoci del male" / e non mi sento normale / e mi sorprendo ancora a misurarmi su di loro / e adesso è tardi, adesso torno al lavoro»). Poi l'Immaginazione alienata si avvia all'Azione attraverso la ribellione all'alienazione, cioè attraverso il proposito della bomba («Rischiare libertà strada per strada, / scordarsi le rotaie verso casa, / *io* ne valgo la pena, / per arrivare ad incontrar la gente / senza dovermi fingere innocente»; «E l'esplosivo spacca, taglia, fruga / tra gli ospiti di un ballo mascherato, / *io* mi sono invitato / a rilevar l'impronta / dietro ogni maschera che salta / e a non aver pietà per la mia prima volta»). In *Al ballo mascherato* il proposito soggettivo di violenza in opposizione alla violenza del sistema è riaffermato proprio per il contesto onirico, al risveglio dal quale il principio di non contraddizione e le intuizioni sono ulteriormente disgregati e le conseguenze portate in atto («*io* con la mia bomba porto la novità, /

la bomba che debutta in società, / al ballo mascherato della celebrità»). Seguendo la serie dei riferimenti mitico-culturali, anche l'Io di Grimilde è rappresentato come barricato in sé stesso, in antagonismo con il Tu («Grimilde di Manhattan, statua della libertà, / adesso non ha più rivali la tua vanità / e il gioco dello specchio non si ripeterà / "Sono più bella *io* o la statua della Pietà" / dopo il ballo mascherato della celebrità»). In *Il bombarolo*, vale a dire in A, si hanno il ribadimento dell'Immaginazione alienata («*io* son d'un'altra razza son bombarolo» ripetuto due volte) e la messa in atto dell'idea della bomba, cioè di un potere come facoltà che goda dell'affermazione dell'Io in estraneità al Tu («Vi scoverò i nemici per voi così distanti / e dopo averli uccisi sarò fra i latitanti / ma finché li cerco *io* i latitanti sono loro / ho scelto un'altra scuola son bombarolo»; «Potere troppe volte delegato ad altre mani / sganciato e restituitoci dai tuoi aeroplani, / *io* vengo a restituirti un po' del tuo terrore / del tuo disordine del tuo rumore»). In *Verranno a chiederti del nostro amore* l'Io si apre al Noi attraverso la donna amata, cioè l'unico Tu da cui sente di essere compreso, e le si consegna chiedendole di essere raccontato agli altri nel modo in cui sente di essere davvero («Digli pure che il potere *io* l'ho scagliato dalle mani / dove l'amore non era adulto e ti lasciavo graffi sui seni / per ritornare dopo l'amore / alle carezze dell'amore / era facile ormai / Non sei riuscita a cambiarmi / non ti ho cambiata lo sai»). Infatti, in *Nella mia ora di libertà* l'impiegato afferma che la donna amata lo comprende, che dirà agli altri che è stato violento ma che sa amare, costituendo il primo dei tre momenti di Noi, nel concept album tutti interni alla canzone, che abbiamo anticipato nell'analisi delle occorrenze della parola *amore* («quel che dirà di me alla gente / quel che dirà ve lo dico *io* / da un po' di tempo era un po' cambiato / ma non nel dirmi amore mio, / da un po' di tempo era un po' cambiato / ma non nel dirmi amore mio»). Seguono allora le ultime tre strofe in cui il Noi si allarga progressivamente per l'intuizione di senso come amore, cioè di rifiuto della violenza e di apertura al Tu.

La parola *potere* occorre in *La bomba in testa* (I), *Sogno numero due* (I), *Il bombarolo* (A), *Verranno a chiederti del nostro amore* (I') e *Nella mia ora di libertà* (I'). In *La bomba in testa* tratteggia il fascino della facoltà dei giovani controculturali che, nella lotta contro l'alienazione imposta dalla cultura di sistema, agiscono per condurre la propria riappropriazione («Rischiavano la strada e per un uomo / ci vuole pure un senso a sopportare / di *poter* sanguinare / e il senso non dev'essere rischiare / ma forse non voler più sopportare»). È questo ciò che porta l'impiegato all'idea di potersi riappropriare di sé stesso in solitudine, facendo degenerare il senso del *potere* soggettivo come facoltà nella sua realizzazione attraverso il *potere* soggettivo come violenza, oniricamente proposto in

*Sogno numero due*, in cui occorre sei volte. In questa canzone, un giudice facente parte della cultura di sistema, criticata perché potere costituito e dunque violenta, approva il gesto di potere dell'impiegato, perché violento come il potere costituito. In *Verranno a chiederti del nostro amore* la strofa in cui occorre *potere* è la stessa in cui, lo ripetiamo, l'Io si apre al Noi attraverso la donna amata, l'unica da cui sente di essere compreso e alla quale chiede di essere raccontato agli altri nel modo in cui sente di essere davvero («Digli pure che il *potere* io l'ho scagliato dalle mani / dove l'amore non era adulto e ti lasciavo graffi sui seni / per ritornare dopo l'amore / alle carezze dell'amore / era facile ormai / Non sei riuscita a cambiarmi / non ti ho cambiata lo sai»). Allora, anche nella strofa precedente a quella commentata per la parola *io* in *Nella mia ora di libertà*, l'Io si apre al Noi, cioè all'intuizione amorosa («Certo bisogna farne di strada / da una ginnastica d'obbedienza / fino ad un gesto molto più umano / che ti dia il senso della violenza / però bisogna farne altrettanta / per diventare così coglioni / da non riuscire più a capire / che non ci sono poteri buoni, / da non riuscire più a capire / che non ci sono *poteri* buoni»). Si compie così la dialettica I A I'.

La parola *loro* occorre in *Introduzione* (I), *La bomba in testa* (I), *Al ballo mascherato* (I), *Sogno numero due* (I), *Il bombarolo* (A), *Verranno a chiederti del nostro amore* (I') e *Nella mia ora di libertà* (I'). È riferita dapprima alla controcultura, delle cui istanze critiche l'impiegato avverte il senso, ma alla quale non sente di appartenere (*Introduzione* e *La bomba in testa*), poi alla cultura di sistema (*Al ballo mascherato*, *Sogno numero due* e *Il bombarolo*), e in ultimo agli altri in genere, tanto che si arriva all'Immaginazione rinnovata in assenza di materialità che devii la trascendenza del desiderio (*Verranno a chiederti del nostro amore* e *Nella mia ora di libertà*). In *Introduzione* il concept album presenta il movimento controculturale al quale l'impiegato sente di non appartenere per questioni anagrafiche:

> INTRODUZIONE
> Lottavano così come si gioca
> i cuccioli del maggio era normale
> *loro* avevano il tempo anche per la galera
> ad aspettarli fuori rimaneva
> la stessa rabbia la stessa primavera...

La funzione delle lotte giovanili è esplicitata in *La bomba in testa* perché ribadisce la differenza anagrafica con ciò che comporta, vale a dire le differenze di quotidianità che, anche se contingenti, danno all'Io il sentimento di estraneità rispetto ai giovanissimi («E io contavo i denti ai francobolli / dicevo "grazie a Dio" "buon Natale" / mi sentivo normale

/ eppure i miei trent'anni / erano pochi più dei *loro* / ma non importa adesso torno al lavoro»), così il rapporto di misura per l'identica istanza di ribellione all'alienazione, imposta dalla cultura di sistema («E io ho la faccia usata dal buonsenso / ripeto: "Non vogliamoci del male / e non mi sento normale / e mi sorprendo ancora / a misurarmi su di *loro* / e adesso è tardi, adesso torno al lavoro»), infine la decisione di portare avanti la lotta individualisticamente («Mi sforzo di ripetermi con *loro* / e più l'idea va di là del vetro / più mi lasciano indietro, / per il coraggio insieme / non so le regole del gioco / senza la mia paura mi fido poco»). In *Al ballo mascherato* la ribellione secondo l'Immaginazione alienata nei confronti della cultura di sistema è già nel sogno della bomba, che vale come irrazionale legge del taglione («Qualcuno ha lasciato la luna nel bagno / accesa soltanto a metà / quel poco che mi basta per contare i caduti, / stupirmi della *loro* fragilità, e adesso puoi togliermi i piedi dal collo / amico che m'hai insegnato il "come si fa" / se no ti porto indietro di qualche minuto ti metto a conversare, / ti ci metto seduto / tra Nelson e la statua della Pietà, / al ballo mascherato della celebrità»). Infatti, tale ribellione è poi coerentemente giudicata in *Sogno numero due* da parte del giudice rappresentante del potere («Tu non sapevi di avere una coscienza al fosforo / piantata tra l'aorta e l'intenzione, / noi ti abbiamo osservato / dal primo battere del cuore / fino ai ritmi più brevi / dell'ultima emozione / quando uccidevi, / favorendo il potere / i soci vitalizi del potere / ammucchiati in discesa / a difesa della *loro* celebrazione»), e l'idea di una legge del taglione immaginata irrazionalmente e secondo la deviazione della trascendenza del desiderio è nuovamente ribadita in *Il bombarolo* («e dopo averli uccisi sarò fra i latitanti / ma finché li cerco io i latitanti sono *loro*»). In *Verranno a chiederti del nostro amore* e *Nella mia ora di libertà* la parola *loro* si riferisce a chiunque sia estraneo all'Io, perché il senso di amore dato dalla donna amata può aprire all'Immaginazione rinnovata. Questo è possibile perché l'Io si riconosce alienato sia dalla cultura di sistema sia dalla controcultura, dal momento che entrambe hanno adottato il potere come violenza, che ora, in rapporto all'amore, appare all'impiegato il massimo della propria alienazione (infatti, se in *Verranno a chiederti del nostro amore* le due occorrenze sono «E dietro ai microfoni porteranno uno specchio / per farti più bella e pensarmi già vecchio / tu regalagli un trucco che con me non portavi / e *loro* si stupiranno che tu non mi bastavi» e poi «Digli che i tuoi occhi me li han ridati sempre / come fiori regalati a maggio e restituiti in novembre / i tuoi occhi come vuoti a rendere per chi ti ha dato lavoro / i tuoi occhi assunti da tre anni / i tuoi occhi per *loro*», in *Nella mia ora di libertà* l'occorrenza è invece «Tante le grinte, le ghigne, i musi, / poche le facce, tra *loro* lei, / si sta chiedendo tutto in un giorno / si suggerisce, ci giurerei / quel che

dirà di me alla gente / quel che dirà ve lo dico io / da un po' di tempo era un po' cambiato / ma non nel dirmi amore mio, / da un po' di tempo era un po' cambiato / ma non nel dirmi amore mio»).

La co-occorrenza delle parole *assolti* e *coinvolti* è presente in *Canzone del maggio* (I) e *Nella mia ora di libertà* (I'). In *Canzone del maggio* è ripetuta quattro volte e costituisce il motto del movimento controculturale, al quale l'impiegato non aderisce ancora e dal quale si sente anch'egli accusato come uno degli indifferenti. Tranne che per la fine della seconda strofa (in cui la variante è «anche se ora ve ne fregate, / voi quella notte voi c'eravate»), la co- occorrenza costituisce ogni altro finale di strofa (in ordine: «anche se voi vi credete *assolti* / siete lo stesso *coinvolti*»; «provate pure a credervi *assolti* / siete lo stesso *coinvolti*»; «anche se allora vi siete *assolti* / siete lo stesso *coinvolti*»; «per quanto voi vi crediate *assolti* / siete per sempre *coinvolti*»). In *Nella mia ora di libertà*, l'impiegato riprende il motto alla fine dell'ultima strofa della canzone, e dunque del concept album, segnando l'ultimo stato del passaggio dall'Io al Noi. Rimodulando sia la propria postura immaginativa sia quella controculturale in funzione antiviolenta, egli muta postura immaginativa da individualistica a collettivistica, realizzando la propria intuizione nell'acquisizione del Noi come postura del cuore («Di respirare la stessa aria / dei secondini non ci va / e abbiam deciso di imprigionarli / durante l'ora di libertà / venite adesso alla prigione / state a sentire sulla porta / la nostra ultima canzone / che vi ripete un'altra volta / per quanto voi vi crediate *assolti* siete per sempre *coinvolti*. / Per quanto voi vi crediate *assolti* siete per sempre *coinvolti*»).

**III.**

La dialettica I A I' si configura qui come un'acquisizione progressiva della capacità di rapporto. Dapprima l'immaginazione scaturita dal contatto con i movimenti controculturali, che si costituisce nella deviazione dal sì dell'impiegato al potere soggettivo come facoltà al sì al potere soggettivo come violenza; poi l'azione della bomba, conseguentemente frustrante; infine l'agnizione di senso a partire dall'intuizione amorosa, che segna il passaggio da una postura immaginativa del soggetto individualistica a una collettivistica.

Come noto, il tema dell'incontro può essere affrontato secondo i concetti di eterogeneità, identità e situazione,[5] così come secondo quel-

[5] Cfr. G. W. F. Hegel, *Estetica. Il manoscritto della «Bibliothèque Victor Cousin»*, a cura di D. Giugliano, trad. it. di D. Giugliano, Torino, Einaudi, 2017, p.4: «L'eterogeneità è eterogenea a un'altra cosa; questa è dunque eterogenea alla prima: tutte e due sono eterogenee; l'una è dunque esattamente la stessa cosa dell'altra, e questa identità è l'essere per sé; ciò che è per sé non è solo in sé, ma si rapporta a un'altra cosa come al suo oggetto; *questo oggetto è per la* prima cosa, la quale perché è l'essere per sé, | si riconosce in questo oggetto ed è in esso per sé.

lo di cronotopo. In *Storia di un impiegato* si rappresenta il raggiungimento di una postura immaginativa del soggetto che afferma l'intuizione dell'importanza di acquisire tempo e spazio: se all'inizio «il protagonista non è membro di alcun gruppo politico o parapolitico, né è mosso da codificati movimenti ideologici»,[6] e neanche alla fine trova un progetto politico codificato, all'interno del concept album egli ha un'intuizione di sopravvivenza, aprendosi alla postura immaginativa della prima persona plurale. Per affrontare l'insensatezza dell'alienazione, l'impiegato si rifugia dapprima nel godimento: la bomba fa parte della forma-consumo, propone un'intensità momentanea, che è quella della distruzione, perché così come costruire è un atto epico, lo è anche distruggere, ma la costruzione è molto meno intensa sul piano edonistico, ha bisogno di tempo, riguarda il desiderio spirituale e non la voglia materiale.[7] L'esaurimento dell'intensità edonistico-momentanea della bomba, la conseguenza sul piano del legame, vale a dire la separazione materiale dalla donna amata, è ciò che fa recuperare all'impiegato l'intuizione della trascendenza. In questo senso, si arriva all'agnizione del senso come legame: temporalmente, il presente in legame al passato e al futuro, spazialmente, il soggetto in legame all'oggetto, l'Io in relazione al Tu.

Tuttavia, nel rappresentare il passaggio da una postura immaginativa del godimento a una del legame, concretizzata per il contesto storico nel passaggio da una postura marcatamente individualistica a una marcatamente collettivistica, *Storia di un'impiegato* identifica un'intuizione che si ferma alla necessità del Noi, ovvero a qualcosa a partire da cui si sopravvive, ma che necessita ancora di formalizzare le modalità di lettura della materialità come segno, cioè di identificare i legami di trascendenza. In questo senso, il testo di *Nella mia ora di libertà* è la chiave interpretativa dell'intero concept album perché, essendo il testo della canzone in chiusura sia della *fabula* sia dell'intreccio di *Storia di un impiegato*, rappresenta l'ultimo stato dell'ultimo momento della dialettica rappresentata. Narratologicamente, la lacuna progettuale del soggetto, il quale, alla fine dell'ultima canzone, e dunque all'interno dell'opera, afferma l'apertura dall'Io al Noi realizzando l'intuizione collettivistica a livello di una postura del cuore, non è una lacuna funzionale allo sviluppo interno della narrazione, ma permane come una lacuna conoscitiva, espressa fino alla fine.

---

Ecco la terza parte della filosofia: lo spirito, la ragione, l'intelligenza; essa sa che le categorie logiche sono realizzate nella natura; essa è la ragione soggettiva che si vede negli oggetti. In questo modo, essa è libertà, perché questa consiste nel non dipendere da una cosa eterogenea, ma nel non essere altrimenti che in rapporto con se stessa».

[6] F. Ivaldi, *«Storia di un impiegato» o di un impiegato perso nella Storia* cit., p. 4.

[7] Vd. G. Mazzoni, *I destini generali*, Bari, Laterza, 2015, pp. 44-47.