

Sulle tracce della *Cúmba*
di Fabrizio De André:
l'antitesi tra amore e matrimonio
come genesi della *disamistade*

Alessia Farci

«L'amore è un potere che non può
avere padroni, con l'amore non si
sopravvive, si vive»

Fabrizio De André, *Sotto le ciglia
chissà. I Diari*

Il canzoniere di Fabrizio De André si configura come un caleidoscopio di racconti, personaggi e immagini riflesse che si mescolano tra loro in maniera talvolta inaspettata. All'interno di questo fitto gioco di specchi, la rappresentazione del matrimonio assume un'importanza del tutto particolare – poiché si ripresenta, nelle sue diverse sfaccettature, lungo tutta la carriera del cantautore. A partire dalla *Marcia Nuziale* racchiusa in *Volume I* (1967), fino ad arrivare al concept album *Anime salve* (1996), la produzione del cantautore genovese è infatti costellata di brani che descrivono le dinamiche sociali e istituzionali entro le quali è confinato il sentimento dell'amore¹.

¹ In accordo con la tradizione giuridico-filosofica occidentale, le nozze – in quanto cellula primigenia su cui si fonda lo Stato di diritto (cfr. Birocchi 2002) – rappresentano uno degli archetipi del potere, bersaglio per antonomasia della riflessione di De André (cfr. A. Floris 2007), entro la quale la caratteristica dimensione anarchica si manifesta anche attraverso il sentimento dell'amore (cfr. Cannas 2022). Tra le canzoni in cui la contrapposizione tra amore, inteso nella sua accezione di forza rivoluzionaria, e dunque libero da vincoli, e matrimonio, inteso come una delle forme in cui si struttura il potere,



D'altronde, se è vero che la canzone di De André è 'pezzo' – e quindi frammento e microcosmo dell'opera del cantautore – è altrettanto vero che la canzone è anche il luogo della ricomposizione²: la ricorrenza tematica del matrimonio può quindi essere valorizzata come particolare punto di osservazione dell'intero macrocosmo deandreiano.

Tra le diverse vicende che orbitano intorno al matrimonio è particolarmente interessante quella della *Cúmba*³, protagonista dell'omonima canzone racchiusa nel *concept Anime salve* (1996). Il brano, a differenza di altri pezzi dello stesso album – come *Dolcenera*, *Disamistade* o *Smisurata preghiera* –, non gode di particolare fama, eppure nasconde dietro al linguaggio metaforico della fiaba alcuni degli elementi che più caratterizzano il mondo poetico di De André. Nella *Cúmba* la riflessione sull'invidia – presente nel canzoniere fin da *Non al denaro non all'amore né al cielo* (1971)⁴ – si intreccia con il particolare sentimento anarchico⁵ del cantautore e con il mondo letterario e tradizionale della sua terra d'elezione: la Gallura.

Di fronte a tale intreccio di percorsi, lo scopo di questo contributo è quello di interrogare il brano per decifrarne il contenuto e mettere in luce lo stretto rapporto con la tradizione letteraria della Sardegna, e in

si segnalano almeno: *Marcia Nuziale* (1967), *La canzone di Barbara* (1967), *L'Infanzia di Maria* (1970), *Un medico* (1971), *Canto del servo pastore* (1981), *Ottocento* (1990), *Monti di Mola* (1990), *'À cúmba* (1996).

² «La canzone di De André è frammento non solo come parte di un tutto, ma in quanto codice genetico, palinsensto e microcosmo. [...] È il luogo su cui si ritorna costantemente, per mettere a fuoco, per precisare, ricercare (ri-petere) e rigenerare (ri-produrre) il senso stesso della propria *quete*. [...] Ogni canzone è riepilogo e capitolo di un'opera omnia in fieri, mondo a parte e parte del mondo» (Alberione 1997: 93).

³ In genovese 'la colomba'.

⁴ Il *concept* racchiude infatti nove brani, tratti da altrettante poesie dell'*Antologia di Spoon River* (1914) di Edgar Lee Masters e organizzati intorno ai temi dell'invidia – per quanto riguarda il cosiddetto lato A – e della scienza – per quanto riguarda invece il lato B.

⁵ «L'anarchismo di De André si tocca a ogni piè sospinto nelle parole delle sue poesie, nelle storie delle sue canzoni, nell'aria che si respira nelle atmosfere che costruisce con i protagonisti delle sue ballate indimenticabili» (A. Floris 2007: 55).

particolare con *Il muto di Gallura* (1884) – celebre romanzo dello scrittore sassarese Enrico Costa⁶.

‘Â cúmba

Pubblicato nel 1996, *Anime salve* chiude la carriera artistica di Fabrizio De André ed è frutto della collaborazione con Ivano Fossati. Il filo rosso che unisce i nove brani del *concept* scaturisce dalla necessità di raccontare le storie di tutti quegli individui che si oppongono alla maggioranza ergendosi come ‘spiriti solitari’ – questa l’etimologia ricostruita da De André⁷.

Così, se è vero che «la solitudine può portare a straordinarie forme di libertà» (De André 2016: 189), è altrettanto vero che il cantautore sceglie proprio il matrimonio per mettere in scena una particolare forma di solitudine: quella di una giovane donna che viene chiesta in sposa con la promessa di un sereno avvenire – ma che finisce per essere relegata alla condizione di serva, obbligata a spazzare il pavimento mentre il suo aitante pretendente, divenuto suo marito, si diverte lontano da casa.

‘Â Cúmba, settima delle nove tracce che compongono il *concept* e unico brano del disco ad essere scritto interamente in genovese, prende forma attraverso il dialogo tra il pretendente della ‘colomba’ e il suo futuro suocero. Le due voci maschili – che nella versione registrata in studio corrispondono rispettivamente a quelle di Ivano Fossati e di De André, quasi a voler rispettare la distanza di età che separa i due cantautori – si alternano nell’interpretazione delle parti, e a queste si aggiunge come terzo interlocutore il coro, che interviene sia per enfatizzare le affermazioni espresse dal padre, sia per dare maggiore completezza alla narrazione.

⁶ Giornalista e scrittore poligrafo, Costa visse tra il 1841 e il 1909. Dal suo romanzo il regista Matteo Fresi ha tratto il film omonimo, *Il muto di Gallura* (2022).

⁷ «Anime salve sono i solitari. I diversi, quelli che stanno ai margini, perché ce li ha cacciati il sistema o perché l’hanno scelto loro. Salvi, perché soli, perché liberi, perché lontani da questa civiltà da basso impero dove i bambini vengono stuprati e gli adulti si arrabbiano solo quando gli rubi l’argenteria di casa» (De André 2016: 167).

Ad avviare la recita è il pretendente: affascinato probabilmente dalla bellezza della ragazza – paragonata per candore e rapidità di movimenti ad una colomba bianca – decide di seguire il suo volo fino alla casa paterna, il cui cortile può essere considerato a tutti gli effetti come palcoscenico della rappresentazione. Giunto finalmente a destinazione, Martino⁸ chiede notizie della colomba che ha visto volare via da Pian del sale⁹ ma – a giudicare da quanto sostiene il coro – nessuna colomba ha «piegato le ali» verso il casale.

Nonostante il titolo della canzone suggerisca per la giovane un ruolo di assoluto rilievo, gli avvenimenti prendono forma esclusivamente attraverso le voci dei due protagonisti maschili – che discutono sul futuro della sposa come si discuterebbe di una qualsiasi compravendita¹⁰: la tradizione non prevede per le donne la possibilità di entrare in merito agli affari della parte maschile neanche quando costituiscono l’oggetto specifico della contrattazione. Così la *cúmba* (l’ascolto del brano non ci consente di conoscerne il nome) non prende mai parte alla conversazione: si potrebbe al massimo immaginare che assista alla scena da una posizione arretrata rispetto a quella del padre, oppure dall’interno del casale – magari in segreto.

Superata l’ostilità iniziale nei confronti del pretendente¹¹, il padre della giovane dimostra di essere mosso da un’unica e sincera preoccupazione: accertarsi che l’orizzonte matrimoniale rappresenti per sua figlia un orizzonte lieto. Per questo motivo, accetta di raggiungere un accordo solamente a patto che la ‘sua’ bianca colomba, abituata a «cantare in allegria», non debba mai «stentare in un altro nido».

⁸ Questo il nome del giovane pretendente, rivelato solo alla fine del brano.

⁹ La scelta di toponimi come «Pian del sale», «Pian del pane» e «casa del topo», permette di collocare la canzone entro la stessa dimensione onirico-fiabesca che caratterizza anche altri brani di *Anime Salve*, come ad esempio *Le acciughe fanno il pallone*, *Ho visto Nina volare* e *Dolcenera*: cfr. Alberione (1997: 120-121).

¹⁰ Esemplici in questo senso le parole pronunciate dal padre: «Chí gh’è ‘na cúmba gíanca ch’â nu l’è â vostra / ch’â l’è a mê», ovvero: «Qui c’è una colomba bianca che non è la vostra / che è la mia».

¹¹ Dettata dalla necessità di assicurarsi che l’insistenza del giovane non dipenda più da «na smangiaxún» – cioè «da qualche prurito» – che da un sentimento sincero.

Il racconto prosegue e la rappresentazione entra nel vivo, sostenuta sul piano musicale e sonoro dalla ‘scivolosità’ caratteristica del dialetto genovese¹²: nonostante abbia ricevuto un duplice diniego – enfatizzato puntualmente dal coro – Martino promette di dedicare alla giovane sposa le stesse cure che il *bambagliaio* ha per la seta, riservando per lei un pergolato di melograni.

Dopodiché, il vecchio padre accetta la proposta ed esprime la sua approvazione servendosi di una metafora congrua: la colomba volerà dal Pian del sale al Pian del pane – ovvero si sposterà dalla casa paterna a quella del suo futuro marito.

Nonostante le coordinate spaziali e temporali in cui si svolge la vicenda si dissolvano nell’orizzonte della fiaba, il padre della *cúmba* fa riferimento a un periodo dell’anno ben preciso: l’accordo, stipulato in una sera di febbraio, troverà la sua realizzazione nel mese di maggio¹³. Tuttavia, una volta ufficializzato il matrimonio, il presentimento del futuro suocero finisce per avverarsi e la vicenda della *cúmba* rivela il paradigma di una caduta: una lettura che sembra essere confermata dalla presenza, nel brano, del frutto infernale per eccellenza, cioè il melograno¹⁴. Frutto inusuale con cui impreziosire un pergolato, il melograno richiama da vicino il regno dell’Ade – e in particolare il mito di Proserpina¹⁵, rapita alle

¹² «Forse non è azzardato dire che le lingue locali assomigliano un po' ai posti dove vengono parlate: [...] la vischiosità del ligure, del genovese in particolare, non è poi tanto lontana dal *lepego*, dalla scivolosità dei ponti delle barche e dei moli» (De André 2016: 65).

¹³ Padre: «Giovane che avete ben parlato in questa sera di febbraio». Pretendente: «La terrò a dondolarsi sotto una pergola di melograni». Padre: «Sappiate che questa colomba a maggio / volerà dalla mia alla vostra casa». Coro: «Non ce n’è altre non ce n’è». Pretendente: «Con la cura che ha della seta la mano leggera del *bambagliaio*».

¹⁴ L’idea della caduta è suggerita anche dall’interpretazione che dell’ultimo verso del brano fa Alberione: «[foègu de légne ánome in çe – cioè «fuoco di legna anime in cielo»] salda il focolare domestico (cui forse la donna sarà destinata) e l’elemento fantastico-onirico del cielo in cui la donna-colomba volava nella stagione dell’amore. Perché l’impasto della vita è sempre caratterizzato dalla miscela di cielo e terra, volo e caduta, primavera e inverno, speranza e disillusione» (1997: 121).

¹⁵ Così come ci viene raccontato da Ovidio nelle *Metamorfosi*.

cure di sua madre Cerere e costretta a diventare sposa del re degli Inferi¹⁶. Attraverso il matrimonio con Martino, la povera *cúmba* passa quindi da una condizione metaforicamente privilegiata – che la collocava inizialmente nell’orizzonte paradisiaco del cielo – ad una dimensione che sembra terrena, o più specificamente domestica, come suggerisce il riferimento al focolare, che tuttavia può far riferimento a una dimensione infernale.

La strofa che chiude il racconto, recitata all’unisono dal padre e dal pretendente, rivela infatti all’ascoltatore che «*Cúmba Cúmbetta*¹⁷», anziché dondolarsi in un pergolato di melograni, è ridotta a ruolo di serva, costretta a lucidare il pavimento¹⁸ mentre suo marito è lontano da casa.

L’abbraccio

Entro la narrazione della *Cúmba*, De André descrive la prassi di un codice antico (Alberione 1997: 121), ovverosia quello del giovane che chiede la mano della ragazza di cui è innamorato – e lo fa mettendo in scena una recita che presenta notevoli punti in comune con una manifestazione precisa di questo codice: la cerimonia di fidanzamento tradizionale della Gallura. Una descrizione particolarmente dettagliata di questo rituale viene proposta da Enrico Costa in uno dei suoi romanzi storici più celebri:

¹⁶ La melagrana e la colomba sono anche protagoniste di una fiaba abruzzese raccontata da Italo Calvino – autore piuttosto frequentato da De André (cfr. Cannas 2022) – nelle *Fiabe italiane* (1956): *L’amore delle tre melagrane*. La vicenda ha come protagonista un principe alla ricerca di una donna «bianca come il latte e rossa come il sangue» – che appare magicamente grazie a una melagrana incantata, e che, nel corso della vicenda, si trasforma in una colomba particolarmente brava a spazzare e rassettare. In seguito a diverse vicissitudini provocate dall’intervento della vecchia Saracina – l’antagonista della storia – il principe e la giovane riescono a sposarsi.

¹⁷ «Colomba Colombina».

¹⁸ In questo senso, l’attributo che il coro usa per indicare la giovane colomba, ossia «becco di seta», sembra particolarmente ironico: la seta è infatti un materiale che si caratterizza per la sua lucidità, la stessa qualità che discrimina un pavimento ben pulito e incerato da uno sporco.

Il muto di Gallura (1884)¹⁹. Nel romanzo, la cerimonia assume infatti la forma di una messa in scena che ha come protagonisti il pretendente di una giovane donna – indicata attraverso la metafora della colomba – e il suo futuro suocero.

Come spiega lo scrittore, in Gallura questo rituale precede il matrimonio vero e proprio – detto *lu coju* – e prende il nome di *abbraccio*: «una specie di convalidazione del matrimonio, quasi un contratto nuziale, ed è messo in pratica anche oggidì nella gran parte dei villaggi della Gallura» (Costa 1998: 59).

Per comprendere le ragioni che, nell’ipotesi proposta, avrebbero forse spinto De André a trarre ispirazione dalle vicende raccontate dallo scrittore sassarese – oltre alla prossimità geografica esistente tra l’Agnata e il villaggio che costituisce il teatro degli avvenimenti, Aggius²⁰ – vale la pena soffermarsi brevemente sul contenuto della trama.

La lunga inimicizia che costituisce il nucleo centrale della narrazione ebbe in effetti origine proprio a partire dal fidanzamento tra due promessi sposi²¹: Mariangiola Mamia e Pietro Vasa – ovverosia dal sistema di azioni e reazioni che si innescano all’interno di una piccola comunità quando, come vedremo più avanti, il sentimento dell’amore finisce per essere schiacciato da quello dell’invidia.

La scelta di scrivere il testo in genovese – dialetto sicuramente più congeniale a Fossati rispetto a quello gallurese, che lo stesso De André dovette studiare approfonditamente – sembrerebbe allontanare le coordinate spaziali e temporali della vicenda da quelle della Gallura. Tuttavia, il racconto di De André e di Fossati si avvicina a quello descritto da Costa per diversi aspetti: in primo luogo, per quanto riguarda le

¹⁹ Il racconto di Costa, suddiviso in due parti, ha come protagonista il temuto bandito agnese Sebastiano ‘Bastiano’ Tansu: sordo muto dalla nascita e per questo soprannominato *Muto*, Tansu fu costretto alla macchia a partire dal suo coinvolgimento nella faida che dissanguò il paese di Aggius tra il 1849 e il 1856.

²⁰ L’azienda agricolo-pastorale dell’Agnata, creata da De André, dista meno di 20 chilometri di distanza da Aggius.

²¹ Nel romanzo la descrizione della cerimonia segue la narrazione dell’innamoramento tra i due protagonisti, Mariangiola e Pietro, e costituisce la sostanza del capitolo intitolato *L’abbraccio*.

formule utilizzate durante lo svolgimento del rito – e in particolare quelle che fanno riferimento alla metafora della colomba, declinata in accordo con gli elementi della natura; in secondo luogo per quanto riguarda lo schema della narrazione che struttura la ‘recita’, caratterizzato da un duplice diniego – pronunciato prima dal coro e poi dal padre – a cui seguono la promessa del pretendente e l’approvazione finale del fidanzamento da parte del futuro suocero.

Nel giorno prescelto per lo svolgimento del fidanzamento, come spiega Costa nel romanzo, il corteo dello sposo – composto da parenti e amici²² – si dirige verso lo stazzo²³ della sposa.

A dare inizio alla cerimonia è un cugino, che, arrivato nel cortile della dimora, chiede ai parenti della parte femminile notizie di una giovane donna descritta come una colomba «bella come le nuvolette bacciate dal sole» e «pura come le nevi che depongono l’inverno sulle creste del Limbara»: un suo amico – spiega l’uomo – l’ha vista volare in direzione di quella casa.

A differenza di quanto allestito dallo scrittore sassarese, De André sembra non lasciare spazio a personaggi diversi da quello del pretendente e del padre: eppure, nei primi versi del brano il suo Martino non si rivolge direttamente al futuro suocero, ma dialoga con il coro. Non è quindi inverosimile pensare che la folla di parenti, presente nel romanzo e assente nella canzone, possa essere stata sintetizzata dal cantautore proprio nella voce corale, poiché essa – tanto nel romanzo quanto nel brano – assiste alla cerimonia anticipando o enfatizzando le parole pronunciate dal padre.

Al primo diniego – pronunciato da un parente della sposa e quindi, in entrambe le versioni, da una voce diversa da quella dei due protagonisti principali – ne segue un secondo, espresso dal padre attraverso una

²² La cerimonia prevede infatti il coinvolgimento di tutta la comunità di appartenenza dei futuri sposi: una grande folla di parenti e amici – rigorosamente suddivisa in due schiere di egual numero, corrispondenti rispettivamente al parentado dello sposo e a quello della sposa – è testimone della recita e ne suggella la piena legittimazione.

²³ Come spiega Distefano, lo stazzo è il modello socio-abitativo caratteristico della Gallura: «una forma di insediamento diffuso, in case coloniche solitamente dotate di un fondo sufficiente ad assicurare la sussistenza degli abitanti» (2022: 101).

manifestazione di possesso non dissimile da quella presente nella canzone di De André:

– Hai tu veduto una bianca colomba, smarrita su questi monti? Essa è bella come le nuvolette bacciate dal sole nascente, è pura come le nevi che depongono l’inverno sulle creste del Limbara. – Sì, l’ho veduta, ma essa è mia né fu smarrita da alcuno. – E non vorresti cederla? – Sì: la cederei ad un uomo che sapesse renderla felice. (Costa 1998: 60-61)

Per concludere il rito, il futuro suocero strappa al pretendente la promessa che alla ‘sua’ figliola venga assicurato un futuro felice: promessa che Pietro Vasa – proprio come Martino nel brano – assicura di poter mantenere²⁴. Dopodiché, dichiara la sua approvazione e l’abbraccio si avvia alla conclusione²⁵.

Un ultimo – ma non meno rilevante – elemento contribuisce poi ad accomunare i due testi: l’indicazione cronologica che scandisce le fasi dell’accordo stipulato tra i due protagonisti. Sebbene Costa, per indicare il periodo in cui prende forma il primo accordo matrimoniale a cui seguirà l’abbraccio, indichi in maniera precisa i mesi di marzo e di aprile²⁶ – mentre

²⁴ «– Ebbene quest’uomo che tu cerchi è qui; ed io domando per lui la tua bianca colomba.

– E saprà rendermela felice? – Ne impegna la sua fede. – La fede di un uomo onesto è già per me un’arra sufficiente. Che l’ospite amico sia il benvenuto sotto il mio tetto. Digli che gli affido la mia colomba, bella come le nuvolette bacciate dal sole nascente, pura come le nevi che depongono l’inverno sulle creste del Limbara» (*Ivi*: 61).

²⁵ «Il vecchio rivolse la parola allo sposo: – Sii il benvenuto! Ti affido volentieri la mia colomba: essa è tua. Amala sempre, come l’amò il padre suo; e veglia su lei, come suo padre ha sempre vegliato!» (*Ibidem*).

²⁶ Dopo essersi soffermato sul racconto dell’incontro e dell’innamoramento reciproco dei promessi sposi Mariangiola e Pietro, Costa dichiara infatti: «Questi fatti erano avvenuti nei mesi di marzo e di aprile dell’anno 1849. La primavera, che destava l’amore nella natura, aveva parlato alle anime di Pietro e di Mariangiola col suo arcano linguaggio» (*Ivi*: 58).

De André fa riferimento al mese di febbraio – ciò che caratterizza entrambe le versioni è la celebrazione del rito nel mese di maggio²⁷.

A tal proposito, è bene sottolineare che la scelta del cantautore potrebbe essere ricondotta a questioni metriche – per cui in genovese febbraio (*frevâ*) fa rima con melograni (*meigranâ*) – oppure, in maniera forse più verosimile, alla volontà di enfatizzare il binomio inverno-primavera, così da metterne in luce l'effettivo rovesciamento²⁸.

Così, se il destino della *cúmba* deandreiana è assimilabile alla prospettiva infernale; quello riservato alla giovane Mariangiola Mamia non è da meno: la sua famiglia è infatti legata alla fazione dei Pileri, particolarmente ostile alla famiglia dei Vasa – a cui appartiene invece il fidanzato Pietro – e la promessa di matrimonio finisce per ufficializzare un rapporto di parentela allargata tra due fazioni avverse. Come racconta Costa nel capitolo intitolato *Odio vince amore*, Pietro Vasa – obbligato dall'invito esplicito del futuro suocero a scegliere tra l'amore per Mariangiola e l'odio per i Pileri – non esita a scegliere la seconda opzione, rompendo il fidanzamento: «è grande l'amore che io porto per tua figliola – esclamò vivamente Pietro – ma è assai più grande l'odio che io nutro per i Pileri!» (*Ivi*: 69).

Collocato in una società e in una cultura specifica che è poi quella della vendetta²⁹, il matrimonio – o meglio il mancato matrimonio – costituisce l'offesa che scatenerà la faida perché, come spiega Costa, «L'abbraccio è sacro in Gallura, e non può essere sciolto che dalla fidanzata. Né sposo né genitori potrebbero violare, anche volendolo, quel rito solenne e tradizionale» (*ivi*: 62).

²⁷ Come si legge nel romanzo, infatti, «L'abbraccio ebbe luogo in Vignola, nello stazzo Giunchiccia del Mamia. [...] Era una bellissima giornata di maggio dell'anno 1849» (*Ivi*: 59).

²⁸ Come accadeva già nell'*Infanzia di Maria* (1970), in cui il maggio rappresenta la rottura della promessa di rinascita che nel canzoniere è associata metaforicamente alla Primavera: uno stesso meccanismo (la giovinezza tradita o imprigionata) che si esplicita anche nell'esito della storia d'amore raccontata nel *Muto di Gallura*.

²⁹ Per approfondire l'argomento rimando alla lettura del celebre saggio di Antonio Pigliaru *La vendetta barbaricina come ordinamento giuridico* (1959).

Odio vince amore: la *disamistade*

A suggerire la vicinanza della *cúmba* alla Sardegna, e in particolare al contesto Gallurese³⁰, è anche la posizione che il brano occupa all'interno di *Anime salve*, perché questo segue *Disamistade*, canzone in cui De André racconta proprio la storia di una piccola comunità dell'entroterra sardo – sineddoche di una condizione che storicamente ha riguardato numerosi centri dell'Isola – divisa e dissanguata da una lunga inimicizia³¹.

Chiamato a interrogarsi sui meccanismi che muovono la società da lui prescelta, De André dà forma al «recitativo di una domanda senza risposta, e pertanto, ancora una volta a percorso circolare» (G. Floris 2007: 143), che fa della canzone un «testo-tentativo» (*ibidem*) di confrontarsi con l'origine della *disamistade*.

Nel brano, il cantautore descrive un momento preciso: quello in cui la faida – destinata per definizione³² a ripetersi all'infinito – sembra trovare una momentanea interruzione attraverso la celebrazione delle Paci. La comunità si ritrova infatti ciclicamente riunita – ma sempre «a distanza di offesa» – per celebrare la ricostruzione dell'*amistade*: il ritorno all'ordine, che costituisce il punto di partenza della futura *disamistade*.

Come osserva ancora una volta Gonaria Floris (*ivi*: 144), una scena analoga a quella descritta da De André nel brano viene raccontata da Grazia Deledda nel romanzo *Colombi e spavieri* (1912)³³ – ma è particolarmente significativo segnalare che un'altra rappresentazione della cerimonia della Paci viene fornita dallo stesso Costa proprio nel *Muto di Gallura*.

Per concludere la prima delle due parti in cui si articola il romanzo, infatti, l'autore riporta con particolare minuzia la descrizione della riappacificazione tra la fazione dei Vasa e quella dei Mamia –

³⁰ Cfr. G. Floris 2007: 132-147; Distefano 2022.

³¹ Questa la traduzione italiana del vocabolo gallurese *disamistade*.

³² Come si può leggere nelle carte private, la faida «ha come paradosso quello di uccidere l'ultimo assassino, una cosa impossibile, una cosa che non finisce mai» (2016: 139).

³³ Per la lettura del brano rimando a G. Floris (2007: 144-145).

relativamente alla faida scatenata dalla rottura del fidanzamento tra la *cúmba* Mariangela e Pietro Vasa:

Era il mese di maggio. Sette anni precisi dal giorno dell'abbraccio, che aveva avuto luogo nello stazzo di Giunchiccia nel 1849. [...] Da una parte e dall'altra, divise in due schiere, a dieci passi di distanza, erano due lunghe file di avversari: a destra del frate i coniugi del Vasa, con a capo Pietro, a sinistra quelli del Mamia, guidati da Michele Pileri. E doveva essere uno spettacolo imponente, vedere quella moltitudine composta d'uomini e donne, di vecchi e di giovani, di fanciulli e di bambine, tutti là, intorno a quella chiesa in rovina e con il tetto a metà smantellato, posta nel centro di un campo estesissimo dal quale si domina uno stupendo orizzonte! (Costa 1998: 93-95)

La rappresentazione plastica delle due fazioni, schierate sullo sfondo di una chiesa, l'una di fronte all'altra quasi come nel giorno – ben più lieto – dell'abbraccio, è la stessa in cui De André incastona la descrizione del sentimento di angoscia vissuto dagli abitanti della comunità durante gli anni in cui si consuma la vendetta³⁴.

Nel brano, tra i diversi personaggi del villaggio, spiccano – per la forza della descrizione e per la consueta attenzione che il cantautore riserva al mondo femminile – quelli dedicati alle giovani donne trasformate in «macchie di lutto», a cui la *disamistade* impedisce di vivere la spensieratezza dell'amore – ma che restano appese a un filo sottilissimo: la speranza, quasi del tutto smarrita, che un giorno la faida possa terminare. Proprio la parola speranza, in una versione manoscritta del brano conservata nell'Archivio Fabrizio De André, sostituisce la parola «colomba»³⁵.

Non ci è dato sapere se la scelta di questo termine – che non compare nella versione definitiva del brano – fosse dettata dalla volontà di De

³⁴ «Che ci fanno queste anime / davanti alla chiesa / questa gente divisa questa storia sospesa. // A misura di braccio / a distanza di offesa / che alla pace si pensa / che la pace si sfiora. // Due famiglie disarmate di sangue / si schierano a resa / e per tutti il dolore degli altri / è dolore a metà».

³⁵ Per la foto del documento si veda Harari (2007: 273).

André di mettere in relazione diretta i due brani, in maniera tale che la *Cúmba* costituisse un'appendice di *Disamistade*, tuttavia è lecito pensare che questo accostamento possa derivare dalla necessità di mostrare a quali esiti può portare la convivenza ravvicinata tra gli individui, quando essa è regolata dai meccanismi del potere.

La colomba smarrita, forse la stessa Mariangiola Mamia – descritta a distanza di sette anni dall'abbraccio – è quindi il simbolo di una delle tante giovani donne «rinunciate all'amore» ossia a quel baluardo che, nel canzoniere di De André, può costituire una delle rare vie di fuga dalle maglie della società stretta³⁶.

La vicinanza tra il racconto di Costa e la riflessione di De André è poi suggerita dalle parole usate nella dedica che apre il romanzo, in cui lo scrittore sassarese spiega di essere intenzionato a «far rilevare da quali cause leggere ebbero ben spesso origine le sanguinose vendette che afflissero in ogni tempo le generose e forti popolazioni della Gallura»: parole che ritornano sia in *Disamistade*, quando il cantautore cerca di spiegare a sé stesso e all'ascoltatore quali motivazioni spingano i componenti della micro-società descritta a perpetrare la faida («Si accontenta di cause leggere / la guerra del cuore»); sia nelle annotazioni che affollano le sue scritture diaristiche, dove si può leggere: «Da quali cause leggere ebbero origine le sanguinose vendette?» (De André 2016: 61). Per rispondere a questa domanda, De André fa riferimento al sentimento dell'invidia:

Quando l'uomo è costretto a vivere in comunità anche ristrette, in ambiti ristretti, è costretto a guardarsi, a osservarsi, vedere che alcuni suoi simili fanno fortuna e lui rimane indietro, il tempo corre, sparglia i destini. Nasce l'invidia, un sentimento comune a tutti noi, quindi dobbiamo fare in modo come minimo di perdonarcelo, se non di accettarlo completamente. E dall'invidia nasce la *disamistade*, la faida [De André 2016: 139].

³⁶ Emblematici sono il caso del *Malato di cuore* (1971) che grazie all'amore per la giovane dalle «cosce color madreperla» riesce a sottrarsi alla schiera degli invidiosi; e *Bocca di rosa* (1967) immune in un certo senso all'azione della sua antagonista – la vecchia invidiosa – in virtù della pratica di un amore rivoluzionario.

Amore vince odio: *Monti di Mola*

Nell'ottica di De André, l'invidia è quindi il sentimento che regola ciascun tipo di interazione ravvicinata tra gli individui, «dai tempi di Caino e Abele»³⁷ – e sembra essere particolarmente diffusa proprio in Gallura, al punto da essere la co-protagonista dei due testi ambientati nella subregione sarda e scritti in gallurese: *Zirichiltaggia* (1978), che narra dell'alterco tra due fratelli³⁸, e *Monti di Mola* (1990). Collocato a conclusione del *concept album Le nuvole* (1990), *Monti di Mola* è il brano più interessante per completare la riflessione sui significati che la presenza del matrimonio possiede all'interno del canzoniere.

La vicenda racconta – almeno in primo piano³⁹ – l'innamoramento tra un'asina «musteddina»⁴⁰ e un pastore «vantaricciu e moru»⁴¹. I dolci lamenti dei due protagonisti, descritti in accordo con i canoni del codice bucolico⁴², scandiscono le prime strofe del brano – ma saranno momentaneamente interrotti dall'intervento di una «brutta vecchia», che li spia dall'ombra delle frasche in cui è nascosta. Gelosa della fortuna toccata alla protagonista femminile – ricambiata nei suoi sentimenti dal bel pastore

³⁷ «I sentimenti dell'uomo sono sempre gli stessi dai tempi di Caino e Abele, cioè dai tempi in cui qualche buon osservatore dell'animo umano scoprì che il sentimento dell'invidia era fortemente radicato nell'uomo e portava l'invidioso addirittura ad eliminare fisicamente l'invidiato. Così anche Socrate fu condannato per invidia, così Gesù Cristo» (De André 2016: 69).

³⁸ Come osserva Gonaria Floris (2007: 135) i due protagonisti discutono sul possesso dell'eredità paterna – accusandosi reciprocamente di essersi accaparrati la parte migliore. Il titolo può essere infatti tradotto come 'nido di lucertole' e rimanda al più universale 'covo di vipere' (*ibidem*).

³⁹ Come spiega Distefano, *Monti di Mola* è una traccia particolarmente complessa, in cui «lingua e titolo lasciano intendere, già in prima battuta, un'intenzione rivendicativa che si estende, oltre la lettera del racconto pastorale contenuto nel brano, a un agglomerato di impliciti culturali, storici, geografici, e persino autobiografici e personali» (2022: 97).

⁴⁰ «Dal mantello chiaro».

⁴¹ «Bruno e aitante».

⁴² Per approfondire la lettura del brano in relazione al tema della poesia pastorale, rimando nuovamente a Distefano (*ivi*: 97-100).

– la vecchia adempie immediatamente all’obbligo morale caratteristico dei piccoli centri di periferia: il pettegolezzo.

Nell’arco di una sola ora, gli innamorati sono obbligati ad uscire dal riparo della dimensione idilliaca dell’«arcadia gallurese» (Distefano 2022: 99) delineata dal cantautore: dietro alla denominazione dei Monti di Mola si cela infatti quella, ben più nota, della Costa Smeralda⁴³.

Tuttavia, nulla può la lontana parente della vecchia «mai stata moglie» – che denunciò Bocca di rosa all’ordine costituito (Cannas 2022: 83) – di fronte alla forza del sentimento di amore che unisce l’asina al suo amato pastore. Persino la comunità gallurese accetta l’unione e, ricevuta l’approvazione del parroco⁴⁴, i due sono pronti a sposarsi in chiesa – ma un cavillo burocratico impedisce il loro matrimonio: dalla lettura dei documenti, risultano infatti essere cugini di primo grado. In apparenza, ai due innamorati sembra non essere concesso alcun lieto fine. Eppure, come spiega Distefano, «Per certi versi la loro storia sembrerebbe restare aperta a sviluppi non narrati nella canzone: dopo l’ultima strofa prosegue infatti *ad libitum* lo scambio reciproco fra i due protagonisti dei loro ‘versi d’amore» (2022: 98).

Alla luce di quanto raccontato da Costa circa l’esito che una promessa di matrimonio può avere all’interno di una piccola comunità – e considerato il destino di sposa che attende la *Cúmba* – non è inverosimile pensare che sia proprio l’impossibilità di celebrare le nozze a garantire l’incorruttibilità del sentimento che lega l’asina e il pastore: il mancato matrimonio comporta infatti la loro esclusione dalle dinamiche che regolano la società stretta – ovvero sia da quel meccanismo di invidia e di odio da cui nasce la *disamistade*⁴⁵. Al di fuori dei confini dell’«ordine

⁴³ «Ma nulla si può fare nulla / in Gallura / che non lo vengano a sapere / in un’ora».

⁴⁴ Se la «brutta vecchia» è imparentata con la vecchia antagonista di Bocca di rosa, forse anche il parroco gallurese può essere imparentato con quello che accoglie la giovane alla stazione successiva a quella di Sant’Ilario: entrambi, nei rispettivi brani, non esitano infatti ad approvare pubblicamente la condotta dei protagonisti.

⁴⁵ Emblematica in questo senso è nuovamente la vicenda narrata da Costa nel *Muto di Gallura*: anche nella seconda parte del romanzo, infatti, l’inizio di una nuova faida è legato a una promessa di matrimonio – quella della giovane Gavina, amata da Bastiano ma assegnata in sposa a un cugino. Cieco d’ira, il Muto decide di riaprire la lunga scia

costituito» – come dimostrava anche la vicenda di *Bocca di rosa* (1967) – l’invidia non ha nessun effetto: così, se la denuncia che bandiva la giovane non impediva alla folla festante di accogliere Bocca di rosa alla «stazione successiva», allo stesso modo la mancata celebrazione del rito non impedisce ai due innamorati, ricevuta l’approvazione della comunità gallurese e del parroco, di continuare il loro idillio al di fuori di ogni consacrazione ufficiale⁴⁶.

Nella personale Utopia deandreiana, quando coincide con l’ideale di cui Bocca di rosa è la personificazione (Cannas 2022: 82), l’Amore non può essere imbrigliato da nessun vincolo matrimoniale – o meglio, da nessuna forma di Potere:

Non c’è speranza nell’uomo se non nell’amore che uccide l’odio, nella carità che uccide cupidigie, e rancori, e ingiustizie. I potenti rammentino che la felicità non nasce dalla ricchezza né dal potere, ma dal piacere di donare. La morte è rimorso per chi non ha saputo aprirsi, in vita, alla compassione. (De André 2016: 68)

di sangue chiusa dalle Paci e uccide il padre della giovane, Anton Stefano, per poi scomparire definitivamente nell’ombra.

⁴⁶ In accordo con la lettura suggerita da Distefano (2022: 107), dietro l’elemento narrativo collocato in primo piano – che dimostra come l’ufficialità delle nozze sia del tutto irrilevante affinché la storia d’amore tra i due protagonisti possa avere un lieto fine – si nasconderebbe un legame altrettanto rivoluzionario: quello che unisce De André alla Gallura.

Questa relazione, da intendersi come «una compiuta integrazione comunitaria e identitaria alla quale corrisponderebbe, nel codice che ho provato fin qui a decifrare, un matrimonio felicemente celebrato» (*ibidem*), si configura come una relazione votata all’assoluto rispetto dell’alterità e può essere interpretata come la metafora della vicinanza che il cantautore, durante l’arco di tutta la sua carriera, ha saputo dimostrare nei confronti degli ultimi. Anche attraverso la scelta di immedesimarsi nel protagonista maschile di *Monti di Mola* si può quindi cogliere la portata che De André attribuisce al sentimento dell’amore.

Bibliografia

- Alberione E. (1997), *Frammenti di un canzoniere*, in Giuffrida, Bigoni 2021.
- Birocchi I. (2002), *Alla ricerca dell'ordine. Fonti e cultura giuridica nell'età moderna*, G. Giappichelli editore, Torino.
- Cannas A., Floris A., Sanjust S. (2007) a cura di, *Cantami di questo tempo. Poesia e musica in Fabrizio De André*, Aipsa, Cagliari.
- Cannas, A. (2022), *La mia distanza dalle stelle. Utopia e distopia nel canzoniere di Fabrizio De André*, UnicaPress, La Biblioteca di Medea, Cagliari
<https://doi.org/10.13125/medea-5116>.
- Cannas A. (2022), *È davvero possibile rintracciare Utopia, perché ha il volto di una donna*, in Cannas 2022.
- Costa E. (1998), *Il muto di Gallura*, Ilisso, Nuoro.
- De André F. (2016), *Sotto le ciglia chissà. I diari*, Mondadori, Milano.
- Distefano G. V. (2021), *Monti di mola di Fabrizio De André fra tradizione letteraria e imagologia della subalternità*, "Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione", 20, 2022.
- Floris A. (2007), *Non ci sono poteri buoni*, in Cannas, Floris, Sanjust 2007.
- Floris G. (2007), *Amistade e Disamistade nel sardo De André, fra universi leopardiani e stampi deleddiani*, in Cannas, Floris, Sanjust 2007.
- Giuffrida R., Bigoni B. (2021), a cura di, *Fabrizio De André. Accordi eretici*, La nave di Teseo editore, Milano.
- Harari G. (2007), a cura di, *Fabrizio De André. Un'autobiografia per parole e immagini. Una goccia di splendore*, RCS Libri spa, Milano.
- Pigliaru A. (2006), *Il codice della vendetta barbaricina*, Edizioni Il Maestrale, Nuoro.

L'autrice

Alessia Farci

Alessia Farci si è laureata in Beni Culturali e Spettacolo presso l'Università degli Studi di Cagliari con una tesi dal titolo «*L'amore bianco vestito*» come *ossimoro nel canzoniere di Fabrizio De André*. Attualmente frequenta il corso di laurea magistrale in Filologie e Letterature classiche e moderne dell'ateneo cagliaritano, dove coltiva il suo interesse per lo studio di letteratura e canzone d'autore.

Email: alessiafarci10@gmail.com

Come citare questo articolo

Alessia Farci, *Sulle tracce della Cúmba di Fabrizio De André: l'antitesi tra amore e matrimonio come genesi della disamistade*, "Medea", VIII, 1, 2022, DOI: [10.13125/medea-5342](https://doi.org/10.13125/medea-5342)