

Disamistade: spiriti solitari di Sardegna

Cristina Cardia

«L'offesa più che poter essere, deve essere vendicata».
Antonio Pigliaru, *Il banditismo in Sardegna*

Storia di solitudini centenarie

Alla Sardegna si legano tristemente da secoli concetti quali faida, vendetta e banditi, spesso rielaborati in sede letteraria in maniera anche piuttosto fantasiosa, al fine di creare un immaginario dell'isola esotico e avventuroso. Di ciò si lamentava ironicamente già Sergio Atzeni quando in *Raccontar fole* (1999) riportava alcune delle indicazioni tramandate dai viaggiatori di Sardegna giunti sull'isola a partire dal Settecento. Fuos (1780), ormai convenzionalmente ritenuto il primo di questi, annotava tra le caratteristiche degli autoctoni vendicatività ma anche ospitalità; dopo di lui Smyth (1828) tornava sulla questione chiarendo che l'omicidio non veniva consumato gratuitamente ma era volentieri connesso a ragioni d'onore; ancora, Tennant (1885) riportava come la vendetta venisse pretesa fin dalle celebrazioni funebri; mentre Edwardes (1889) precisava che non solo gli uomini ma anche le donne presentavano la medesima indole violenta a perpetuare la faida. Si tratta solo di pochi esempi utili a comprendere quanto l'argomento potesse risultare affascinante per un forestiero, specie se abituato a leggere resoconti dedicati a terre lontane. In molti casi, forse la maggioranza, gli autori di queste memorie non sono testimoni diretti dei fatti qui riportati e con tutta probabilità l'uno cita e riprende l'altro cercando, in molti casi, di rendere la narrazione più accattivante. Sarebbe tuttavia erroneo ritenere l'argomento un semplice souvenir antropologico da viaggiatori consumati, essendo assai ricorrente anche nella produzione artistica e letteraria autoctona: particolarmente



utili per la comprensione di *Disamistade*, canzone contenuta nell'album di Fabrizio De André *Anime salve* del 1996 che qui si intende analizzare, sono *Il muto di Gallura* di Enrico Costa (1884) e *Colombi e sparvieri* di Grazia Deledda (1912)¹.

Anche la storiografia ha spesso messo in relazione la faida con la questione del banditismo². Le fonti dimostrano come il processo risalga almeno al XVII secolo, quando le più nobili famiglie del regno si scontravano per il controllo del territorio coinvolgendo il resto della popolazione, a più livelli, fino ad oltrepassare i confini geografici di loro diretto interesse, creando fazioni di portata regionale³ – oltretutto in alcuni casi lo scontro sembrava «assumere anche una coloritura politica antispannola» (Lepori 2010: 12). Con l'arrivo della dinastia sabauda buona parte della nobiltà depose le armi per ottenere il favore del nuovo sovrano: rappresentavano un'eccezione le più influenti famiglie del nord Sardegna, le quali proseguivano «un'aspra competizione locale per il prestigio, l'onore e il potere all'interno delle comunità rurali» (*ivi*: 13). Si trattava di una situazione complessa per il potere centrale, costretto a dover gestire il

¹ Per quanto concerne i collegamenti tra la canzone e i due autori sardi si rimanda a Floris 2007 per Deledda, e Farci 2022 per quanto concerne alcuni richiami stringenti tra il testo e il romanzo di Costa.

² È tradizionalmente riconosciuta, nell'ambito della cultura sarda, la distinzione fra il *bandito* e il *brigante*: l'azione del bandito deriva dalla necessità di compiere la vendetta, e sfocia in un gesto al di fuori della legge – ma contemplato come legittimo dal Codice barbaricino. Il brigante commette dei crimini mosso dall'avidità – come avrebbe scritto Enrico Costa – o dall'interesse personale, al di fuori quindi della logica comunitaria. Per questo motivo il bandito è il più tipico protagonista della faida.

³ Molte stagioni dopo, in un contesto politico e culturale già mutato, Enrico Costa (1884) ancora dà conto nel *Muto* di una faida che coinvolgeva non una singola comunità/villaggio ma un'intera area della Gallura: «accorrevano a frotte uomini e donne dai villaggi vicini dalla campagna. Erano famiglie intiere dell'una e dell'altra fazione» (Costa 2011: 93). Parrebbe quindi erronea la convinzione per la quale la faida sarebbe circoscritta esclusivamente al microcontesto del paese nel quale si origina l'offesa: in Sardegna, specie nei centri con bassa densità di popolazione, sono particolarmente sentite le relazioni di parentela e quindi l'offesa del singolo inevitabilmente si proietta su tutti i membri del nucleo familiare 'allargato', anche quando i suoi componenti vivano in contrade diverse.

persistere nelle ville di una pratica della giustizia lontana dalla «giustizia del re». In quelle comunità l'onore era un bene primario, più importante della stessa vita, e la vendetta un dovere ineludibile. Le fazioni vi si contendevano il predominio alla luce del sole [...] giungevano ad articolare l'intera vita collettiva e trovavano, fuori da essa, referenti negli istituti regi, nei rappresentanti feudali e nelle gerarchie ecclesiastiche. (*Ibidem*)

Il confronto era percepito dalla collettività come giusto e naturale (Angioni 2011: 200-206), disciplinato dal rispetto delle «leggi non scritte della “giustizia comunitaria”» (Lepori 2010:14), tanto che alla fase di conflitto poteva seguire un periodo di pace reso noto attraverso dei riti pubblici e mediante una conciliazione registrata presso un ufficio notarile (la cosiddetta ‘cerimonia delle paci’). Dalla metà del secolo la risposta dell'autorità fu sempre più aggressiva, tanto che molti esponenti delle famiglie più influenti furono costretti a fuggire per evitare la pena di morte. Era l'inizio di una faida più ‘privata’ e latente, la quale sfocerà negli anni successivi, e a più riprese, in episodi di violenza sociale, causati dalle costanti crisi di sistema prodotte dal tentativo – precipitato dall'alto, e attuato senza tener conto delle specificità socioculturali locali – di modernizzazione dell'isola⁴. Nel malcontento generale, soprattutto tra i ceti più sofferenti dal punto di vista economico, si insinua una sorta di ‘mitologia del brigantaggio’ secondo cui questi misteriosi personaggi, costretti a ‘darsi alla macchia’ perché perseguiti dalle autorità e fautori del ritorno *a su connottu*, a ciò che c'era prima, si contrapponevano al potere centrale – fenomeno che avrà ampia risonanza a livello nazionale e, come accennato, persino internazionale. Questo genere di letteratura si inserisce in un processo culturale – condizionato da un atteggiamento

⁴ Diversamente dal governo spagnolo, più tollerante riguardo le questioni ‘private’ non direttamente connesse con gli affari dello stato, quello sabauda esige il rispetto assoluto delle leggi del regno e persegue legalmente quanti, spinti dalle regole comunitarie, si macchiano di omicidio o qualsiasi altra azione considerata dall'ordinamento vigente un reato. Se da un lato tale comportamento produce il tentativo di proseguire la faida celandola al potere costituito, dall'altra crea un malcontento diffuso dovuto all'impossibilità di portare avanti le proprie ‘tradizioni’.

tardoromantico – che ancora a fine Ottocento si consolida in Sardegna attraverso l'evoluzione della figura del *balente* o bandito il quale diventa una sorta di *topos* letterario, variamente declinabile. Benché decontestualizzata essa resterà vitale per tutto il Novecento – emblematico è il caso dell'*Apologo del giudice bandito* di Sergio Atzeni (1986) – e viene recuperata da De André attraverso una rivisitazione del tema con una finalità ideologica per la quale il bandito può diventare figura-segno che rappresenta un elemento di contestazione nei confronti del potere costituito. Ma sono anche coloro ai quali, come già anticipato, spetta il compito di difendere l'ordine sociale attraverso il *Codice barbaricino*, un sistema 'legislativo' autoctono basato essenzialmente su una logica di causa-effetto: l'offesa e la vendetta come necessaria reazione all'oltraggio subito. Sostanzialmente, l'insieme dei precetti ivi contenuti pare contemplare una situazione primordiale ideale⁵, la quale viene 'improvvisamente' interrotta dal gesto⁶ di un singolo individuo contro un altro, metaforicamente parlando una sorta di prima uccisione da parte di Caino verso il fratello⁷ se si considerano i forti legami di consanguineità esistenti in una piccola società come quella presa in considerazione. Perché l'offesa venga ripagata è necessario che si consumi la vendetta – la quale per altro non deve necessariamente risolversi con la morte del colpevole del primo misfatto. Essa diventa «un fatto di interesse pubblico e in quanto tale e proprio perché tale, da disciplinare compiutamente ed integralmente» (Pigliaru 1970: 139). Oltretutto, la vendetta viene a sua volta considerata, dal soggetto sociale che la subisce, un'offesa, dando così

⁵ Per quanto possa apparire discutibile applicare il Codice barbaricino all'area della Gallura, nell'interpretazione che della *disamistade* dà Fabrizio De André ricorre proprio l'immagine concettuale di una situazione primordiale di equilibrio che viene a spezzarsi (cfr. i versi di chiusura della canzone).

⁶ Si è soliti pensare alla vendetta barbaricina come una catena ininterrotta di uccisioni reciproche tra famiglie, in realtà all'interno del *Codice barbaricino* sono presi in considerazione una serie di casi che possono essere valutati o no come manifestazione di offesa volontaria, e in base alla gravità dell'offesa stessa esiste una vendetta equivalente e proporzionata (cfr. Pigliaru 1970).

⁷ Già De André poneva la coppia biblica a origine primordiale del sentimento dell'invidia e delle sue conseguenze (cfr. De André 2019).

inizio ad un’infinita partita a scacchi capace di bloccare il tempo della vita comunitaria per nutrirsi solo di quello della sofferenza e della morte.

Disamistade: le stagioni dell’attesa

Tali premesse erano essenziali per comprendere le coordinate socioculturali che fanno da sfondo alla narrazione proposta da De André in *Disamistade*. La canzone è inserita, come già detto, all’interno di *Anime salve* (1996), unanimemente ritenuto il testamento, non solo artistico, ma anche ideologico di Fabrizio De André, sia in quanto ultimo concept album del cantautore genovese, sia per la traccia di chiusura *Smisurata preghiera*. Nella raccolta si descrivono le storie di quanti per «originaria libera scelta o [...] originaria diversità» (Pistarini 2016: 276) sono definiti ‘spiriti solitari’⁸: tra questi vi è anche la schiera dei «sommersi»⁹ per *disamistade*¹⁰.

Non tutti gli individui conviventi in una micro o macro società sono disposti a trasformare il disagio in sogno. Laddove «La corsa del

⁸ È interessante notare come *Il muto di Gallura* si apra con la descrizione del protagonista Bastiano Tansu, il quale viene definito un’anima esacerbata il cui unico compagno nella *solitudine* è il suo fucile (Costa 2011: 37).

⁹ Si utilizza qui un termine liberamente rielaborato a partire dalle considerazioni di Floris 2007: la studiosa crea un parallelismo tra le anime dantesche e la dicotomia (sommersi-salvati) caratterizzante i personaggi della produzione deandriana. In questo caso specifico si è voluto recuperare il discorso di Floris e quindi delineare i protagonisti della faida come eterni dannati, sommersi nell’inferno tutto personale della vendetta.

¹⁰ Il richiamo, anche linguistico, a situazioni direttamente connesse con l’ambito geografico della Sardegna non significa che il cantautore intenda descrivere un fatto circoscritto alla realtà isolana. Al contrario, come spesso capita nei testi deandriani, è possibile che l’intenzione fosse quella di comunicare, attraverso il particolare, valori largamente condivisi. L’ipotesi è supportata da un articolo di giornale del 1974, conservato presso l’archivio della Fondazione De André (Siena), nel quale si fa riferimento ad «un’organizzazione segreta israeliana chiamata [...] i “Vendicatori”» (Pistarini 2016: 297); nel testo sono sottolineate alcune frasi emblematiche tra cui «se non c’è vendetta la vita sprofonda nella tristezza e nella sfiducia» (*ivi*) – ed è quanto meno curioso constatare come in una parte della pagina sia stata appuntata la parola *disamistade*.

tempo spariglia destini e fortune» mettendoli a continuo confronto nella condivisione di uno spazio ristretto, nasce l'invidia; la *disamistade* (letteralmente *inimicizia* in dialetto sardo), la faida, nasce dal desiderio irrealizzabile di fermare il tempo e di eliminarlo per riportare il mondo a una ipotetica condizione originaria in cui tutti siano uguali¹¹. La faida consiste nel paradosso di ammazzare l'ultimo assassino, e l'autorità interviene quasi sempre a sproposito, giudicando frettolosamente in base a testimonianze equivoche e penalizzando innocenti che, scontata una pena ingiusta, diventano i nuovi luttuosi protagonisti della carneficina. Ed è proprio dall'antinomica *disamistade* che traggono la propria origine quell'elogio della solitudine e quell'inno all'isolamento che sono il tema di tutte le canzoni dell'album. (De André 1999: 263)

Per il cantautore la causa primordiale della faida non è un fatto occasionale bensì un elemento congenito negli umani consessi: l'invidia, sentimento scaturito da una disparità sociale e spesso fomentato dal potere. Si tratta con tutta evidenza di una questione che non si limita alla realtà sarda – la quale diventa anzi il microcosmo atto a riprodurre su piccola scala dinamiche riguardanti realtà sociali molto più vaste¹² – e che De André ha già esaminato, pur con risultati differenti, in *Non al denaro non all'amore né al cielo* (1971). Nell'album il lato A veniva dedicato a una serie di figure – definite dallo stesso cantautore «il gruppo degli invidiosi» – i quali avevano consacrato la loro vita al riscatto sociale, per lo più elevandosi perversamente al di sopra degli altri. Le anime salve di cui si dice all'interno dell'album possono a loro volta essere considerate degli 'invidiosi' in dialogo contrastivo con i ruoli prestabiliti dall'autorità, ma rispetto al gruppo precedente non scelgono l'inserimento entro le categorie ove li si vorrebbe integrare: per tale ragione ad essi spetta la salvezza, in

¹¹ Si è già segnalato come secondo Lepori 2010 una delle ragioni della nascita degli scontri tra le famiglie potesse configurarsi anche come contestazione nei confronti dell'autorità spagnola.

¹² Qualcosa di simile avveniva già in *Monti di Mola* (contenuta nell'album *Le nuvole*, 1990) nella quale il contesto isolano, rafforzato dal ricorso al gallurese, faceva da sfondo all'innamoramento di un giovane e un'asina, funzionale a rappresentare attraverso il racconto intimo e circoscritto sentimenti e vizi universali (cfr. Distefano 2022).

quanto anime che alla prevaricazione o al conformismo hanno preferito la solitudine.

Tra gli ‘spiriti solitari’, dei quali conosciamo le vicende attraverso il canto di De André, quelli che ‘soffrono’ di *disamistade* ci vengono presentati, come preannunciato, in fila, gli uni vicini agli altri, forse mentre lentamente si accingono ad entrare nella chiesa di un paese qualunque dell’entroterra sardo.

Che ci fanno queste anime
davanti alla chiesa
questa gente divisa
questa storia sospesa¹³.

La canzone inizia con un quesito – lo stesso con il quale si chiude, a creare un «percorso circolare» (Floris 2007: 143) – che chiarisce fin da subito come quello di fronte all’edificio sacro non sia un insieme compatto di persone ma piuttosto gruppi separati, se non addirittura singoli individui. Nella prima strofa il termine ‘anime’ rimanda immediatamente al titolo dell’album, richiamo particolarmente incisivo se si considera che in tutto *Anime salve* questo è l’unico caso, oltre ovviamente a quello del brano eponimo, in cui il termine-chiave viene evocato esplicitamente. L’antitesi si palesa proprio nel momento in cui l’autore sottolinea come gli abitanti, immaginiamo di un paese – generalmente raggruppati logicamente come un’entità sola –, siano in realtà nient’altro che spiriti solitari; antitesi ulteriormente rafforzata dall’ipotesi di considerare il gruppo non solo come popolazione ma anche, essendo (forse) in procinto di entrare nel luogo sacro, come ‘cristiani’ – termine che a sua volta dovrebbe evocare il concetto di solidarietà, se vogliamo in maniera ancora più pregnante. La

¹³ L’incipit della canzone trova un puntuale riscontro tanto in *Colombi e sparvieri* (cfr. Floris 2007) quanto ne *Il muto di Gallura* – in entrambi i casi a rappresentare la cerimonia delle paci (cfr. Farci 2022). Tuttavia mi pare che, seppure a livello logistico le famiglie si trovino nelle medesime posizioni indicate nei romanzi, gli ipotesti non vincolino l’ascoltatore all’esclusiva ipotesi di un rituale di conciliazione pianificato dalle famiglie coinvolte per porre fine alla faida – né vietano di contemplare un’evoluzione della vicenda secondo il copione (e la relativa simbologia) scandito dal rito liturgico.

chiesa ha in effetti un ruolo spaziale fondamentale in quanto s'impone ipoteticamente come unico luogo in cui le due famiglie protagoniste della faida possano incontrarsi senza che si verificino atti di sangue:

A misura di braccio
a distanza d'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 metà¹⁴.

A separare le due schiere è una distanza minima e prospetta due diverse opzioni: da un lato essa è sufficiente alla ripresa del conflitto e quindi a vendicare l'ultima grave perdita della famiglia colpita; allo stesso tempo è possibile contrapporre all'azione violenta il segno della pace – che ci introdurrebbe alla liturgia eucaristica – il quale produce una brevissima tregua e fa assaporare ad alcuni la possibilità di una concordia duratura, improbabile a causa dell'offesa da vendicare. Con questa consapevolezza riinizia il moto circolare – introdotto e accompagnato sul piano musicale dal ritmo cadenzato e ripetitivo – del tempo 'sospeso' cadenzato da attesa, paura, morte e sofferenza¹⁵. Proprio il tempo è, insieme alla vendetta, il tema portante della canzone¹⁶: le due entità quasi si fondono a diventare un tutt'uno – e tuttavia non si deve immaginare una scansione percepita all'unisono entro la comunità. Si può infatti supporre che la relazione tra i due elementi sia vissuta in maniera assai differente: se da un lato chi progetta la rivincita è, immaginiamo, ansioso di metterla in atto – in attesa

¹⁴ Cfr. Costa 2011 «tutti dimenticavano che la prima vigliaccheria l'avevano commessa i loro [...]. L'uomo però non è che un egoista, e nel misurare l'oltraggio ricevuto, dimentica facilmente quello che egli ha recato ad altri» (86).

¹⁵ Già in Costa i sentimenti contrapposti di «odio ed amore, vendetta e perdono» (2011: 37) convivono nel protagonista fin dalle prime pagine del romanzo.

¹⁶ E non potrebbe essere diversamente: secondo De André la *disamistade* costituisce un tentativo di «fermare il tempo ed eliminarlo» (De André 1999: 263).

di un momento che sembra non arrivare mai – dall’altro chi attende la risposta all’offesa provocata spera nell’immobilità dell’istante e quindi nel termine delle sofferenze. Il passare del tempo non è marcato dagli anni o dalle stagioni ma dal progettare e subire una nuova vendetta, in un circolo potenzialmente infinito. Così De André non investe su termini che fanno riferimento a un tempo preciso ma individua istanti di questa ‘storia sospesa’: descrive «brevi agonie» di chi seduto a tavola attende l’arrivo del marito o del figlio, sussultando ad ogni abbaio e ad ogni sparo, sperando di non aver apparecchiato per qualcuno che non tornerà¹⁷. Nella strofa successiva

Che ci fanno queste figlie
a ricamare e cucire
queste macchie di lutto
rinunciate all’amore

il tempo viene scandito dal movimento lento e ripetitivo delle giovani figlie del paese (e delle due fazioni) le quali ricamano le vesti del lutto per piangere i propri cari, come già prima di loro avevano fatto le madri. Si innesca in tal modo un processo per il quale le giovani – potenziale principio costitutivo di un nuovo ciclo stagionale della vita¹⁸ negato dalle esigenze della faida familiare – si trovano intrappolate in un tempo che scorre inesorabile privandole dell’amore e della giovinezza. Così le stagioni, che naturalmente dovrebbero separare madri e figlie, è come se venissero annullate dal ripetersi di uno schema generazionale, nel quale le fanciulle non sono solo le artefici dei ricami ma macchie di lutto esse stesse.

¹⁷ A proposito del clima di apprensione costante in cui vivono i protagonisti della faida, i versi deandrei «si soddisfa di brevi agonie / sulla strada di casa / uno scoppio di sangue / un’assenza apparecchiata per cena. / E a ogni sparo di caccia all’intorno / si domanda fortuna» trovano un puntuale riscontro nel filo logico della narrazione di Enrico Costa: «Non erano sicuri di tornare la sera in seno alla famiglia. E lungo la giornata erano ansie, spasimi trepidazioni [...]. Un ritardo li spaventava, una fucilata li faceva trasalire» (88).

¹⁸ L’insensata illogicità è segnalata dalla domanda all’inizio del verso, che riproduce quella di apertura: «che ci fanno».

Ruolo simbolico della donna

Come si è visto in precedenza, l'edificio-chiesa sembra essere l'unica sede possibile della tregua. La sua rilevanza è resa palese dalla duplicazione del verso «che ci fanno queste anime / davanti alla chiesa / questa gente divisa / questa storia sospesa» all'esordio e all'epilogo della canzone, espediente della struttura strofica – tipico della canzone in generale e frequente anche nel canzoniere deandreiiano – che in questo caso assume un valore, non solo musicalmente rilevante, ma narrativamente pregnante, rappresentando la circolarità di un processo che si ripete sempre uguale a sé stesso. Al di là di questi riferimenti espliciti all'edificio sacro, se ne possano trovare degli altri sapientemente inseriti all'interno del testo che pure scandiscono gli intervalli dei fatti legati alla faida. Si tratta di tutti quei momenti in cui si pensa alla pace, a partire dalla «misura di braccio», primo momento segnalato nella canzone in cui «la pace si sfiora»; e ancora nella terza strofa quando «una fretta di mani sorprese / a toccare le mani» fa pensare ad un braccio proteso a scambiare un frettoloso segno di pace¹⁹ (e non si può escludere che abbia luogo durante l'ipotetica

¹⁹ La scenografia della chiesa, i due campi nemici riuniti in uno stesso spazio 'liturgico' trovano diversi riscontri testuali. Uno deriva, ancora una volta, da *Il muto di Gallura* (cfr. Farci 2022), nel quale si descrive la cerimonia delle paci: «Ma ciò che non poté il Governo, lo poté infine la religione. [...] Erano famiglie intiere dell'una e dell'altra fazione, che convenivano là per la sospirata pace. Gli avversari volevano darsi il bacio del perdono alla presenza di un ministro che avrebbe loro parlato la parola di Cristo. [...] Da una parte e dall'altra, divise in due schiere, a dieci passi di distanza [*a misura di braccio / a distanza di offesa / che alla pace si pensa / che la pace si sfiora*] erano due lunghe file di avversari» (pp. 92-94). A proposito della fragilità della pace, ribadita dai versi citati da De André, va detto che lo stesso Costa dà conto del fatto che, ai margini della cerimonia della pace, vi fossero appostati «quattordici uomini scelti, che all'occasione potevano fare una strage». Tuttavia, ancor prima della 'testimonianza' di Costa, troviamo la descrizione di un cerimoniale del tutto analogo – destinato evidentemente a divenire topico –, sempre in Gallura, nel resoconto del viaggiatore di Sardegna Gustave Jourdan, contenuta in *L'île de Sardaigne* (1861): «I due campi nemici sono in chiesa

liturgia cui si allude nella canzone²⁰). La speranza si consuma e si torna alla realtà quando «la corsa degli occhi negli occhi» permette di realizzare che tutte le speranze riposte in una potenziale pacificazione sono state nient'altro che un'illusione, «un riposo del vento».

Esclusa ovviamente la prima strofa, che pare fungere da sipario ad una sorta di «sacra rappresentazione» (Floris 2007: 144), il punto di vista privilegiato sembrerebbe essere quello femminile, sebbene celato nell'articolazione di un narrato sostanzialmente impersonale e al tempo stesso fortemente partecipativo. Sono infatti le donne che, con tutta probabilità, attendono a casa il ritorno degli uomini – più direttamente protagonisti della faida – e ricamano le vesti luttuose. Del resto le figure femminili come mediatrici di pace e artefici d'amore, in contrapposizione con gli uomini portatori di morte e sofferenza, sono un segno ricorrente nel canzoniere di Fabrizio De André (cfr. Cannas 2022: 67-84) e anche in questo caso il cantautore sembra individuare in esse quelle anime speranzose che, per tutto il brano, hanno auspicato la pace impossibile²¹.

A questo proposito, un sintomatico riscontro che dà conto di una perdurante modalità operativa si ritrova nell'album *La buona novella* (1970), ove un'analogia distanza di genere viene resa esplicita lungo il percorso della *Via della croce*. La canzone inizia infatti con una strofa interamente dedicata alle accuse rivolte a Cristo da parte dei padri i cui figli erano stati trucidati da Erode, i quali finalmente possono gioire per l'attesa morte del condannato:

schierati uno di fronte all'altro; il Vangelo è aperto sull'altare; il più anziano dei presenti s'avvanza per primo, alza la mano e dice: “mi hanno ucciso mio figlio, io giuro di perdonare!” [...]. Le donne, inginocchiate in fondo alla chiesa, pregano e piangono. Pronunciato il giuramento, i capi dei due partiti si avvicinano gli uni agli altri e si abbracciano; poi, tutti gli altri fanno come loro. Le file si confondono, si mescolano e non c'è altro che abbracci, singhiozzi soffocati dalla gioia, mani che si cercano e si stringono». Cfr. Boscolo 1973: pp. 197-224.

²⁰ La cui formula finale apparirebbe suggestiva: «andate in pace».

²¹ Impossibile perché di fatto il desiderio della pace non è sufficiente a contrastare la volontà maschile di perpetuarla, come ricordato da Farci: «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» (2022: 4).

Nel lugubre scherno degli abiti nuovi
misurano a gocce il dolore che provi;
trent'anni hanno atteso col fegato in mano
i rantoli d'un ciarlatano.

Il volto dei padri esprime una sete di vendetta che, come in *Disamistade*, pretende che la perdita venga ripagata con la morte di colui che è ritenuto il primo responsabile. La strofa immediatamente successiva ribalta la prospettiva, questa volta resa al femminile (le vedove *macchie di lutto*), opponendo al desiderio di sangue l'espressione del dolore:

Si muovono curve le vedove in testa,
per loro non è un pomeriggio di festa;
si serran le vesti sugli occhi e sul cuore
ma filtra dai veli il dolore.

Inconciliabilità interne al sistema

Uno studio di Jean Guichard (2007) ha messo in luce la possibilità di trovare uno schema ricorrente applicabile sistematicamente alle prime canzoni di De André e tuttavia riscontrabile anche nelle più recenti. A partire da questa analisi, basata sugli attanti di Greimas²², è stato possibile applicare la stessa logica alla struttura della canzone presa in esame ed evidenziare come in questo caso si dispieghino due diversi punti di vista, una conferma di come l'autore tenda a dare profondità narratologica al testo. Come già anticipato, nelle diverse tracce contenute in *Anime salve* sembra possibile identificare un dialogo contrastivo tra l'individuo (o un soggetto collettivo) cui il testo si riferisce e un'altra entità (la collettività, il potere etc.) che ad esso si oppone²³; così anche in *Disamistade* si ritrova una

²² Che viene qui applicato non come criterio di analisi assoluto, ma perché è provocatoriamente funzionale a evidenziare la strategia dei punti di vista su cui si organizza il testo.

²³ Tale aspetto è evidente nell'organizzazione testuale di *Dolcenera*²³, dove alla voce corale (in dialetto genovese) del popolo, la quale descrive gli effetti dell'alluvione, si

strategia altrettanto articolata per la quale si percepisce la costante oscillazione tra una tensione al ‘maschile’ (la vendetta) e una al ‘femminile’ (la pace) – come si è cercato di delineare nel precedente paragrafo. Un ipotetico studio degli attanti dovrebbe quindi duplicarsi ed essere declinato attraverso due punti di vista, discernibili non solo per il soggetto dell’azione ma anche per le finalità verso le quali tende e il risultato che un certo comportamento produce o tenta di produrre. Nel caso dell’uomo egli è *soggetto* e tende all’*oggetto* (del desiderio) vendetta – vista però non come fine a sé stessa ma come mezzo per «fermare il tempo e [...] riportare il mondo ad una ipotetica condizione originaria», come suggerisce lo stesso De André (1999: 88); la vendetta ha come *destinatore* il Codice comunitario pubblicamente accettato dalla società, nella quale è radicato, e ha il suo senso d’esistere proprio per la generale accettazione che funge da *aiutante* sotto le spoglie dell’omertà praticata dalla stessa collettività, la quale si configura anche come *destinatario* dell’azione – poiché attraverso il risarcimento dell’offesa il corpo sociale ritrova (o s’illude di ritrovare) un equilibrio sostanziale. Le dinamiche del sistema vengono ostacolate da «l’autorità» nel ruolo di *oppositore*.

Viceversa nel considerare il punto di vista femminile si scopre un mondo capovolto, nel quale tutto ciò che di ‘giusto’ esisteva, o si riteneva tale nel sistema appena descritto, diventa negativo. Se il nuovo *soggetto* di questa analisi sono le donne, in una volutamente marcata contrapposizione di genere, allora esse tenderanno all’*oggetto* pace, il quale, a sua volta, si configura come elemento profondamente connesso alla percezione del proprio tempo, in quanto la fine della faida comporterebbe un naturale fluire delle stagioni, tenute immobili fino a quel momento dalla *disamistade*. *Aiutante* nel progetto di pace e amore femminile è il messaggio cristiano – da intendersi ovviamente nel senso deandreiano del termine, laddove Cristo è un rivoluzionario fatto oggetto

contrappone il punto di vista dell’innamorato paranoico (figura del tiranno) – in una focalizzazione che transita costantemente dal quadro d’insieme alla vicenda dell’anima sola: il tutto reso esplicito, a livello cantato, dalla voce di De André, che rappresenta l’ossessione dell’innamorato, e dalla narrazione corale che descrive invece i fatti reali.

di persecuzione da parte del potere politico e religioso²⁴ – come evidenziato dal puntuale ricorso, all'interno della canzone, di riferimenti alla «chiesa» come luogo fisico e simbolico. Il *destinatore* è la natura o più precisamente l'essere madre, in quanto la faida rappresenta una duplice perdita: da un lato i figli maschi sono costretti a ereditare il rancore e il desiderio di vendetta che inevitabilmente li porterà alla morte (fisica o sociale), dall'altro le figlie femmine vengono tenute in stallo entro una stagione immobile, una condizione che non permette loro di vivere e le costringe all'interno di un involucro vuoto, al pari dei corpi rinchiusi nelle macchie di lutto. Il *destinatario* della pace è – ancor più delle madri che l'hanno bramata – l'intera collettività, la quale dalla fine del processo beneficerebbe di un nuovo equilibrio fondato su principi opposti rispetto a quelli predicati dalla voce maschile. L'oggetto anelato dalle donne risulta essenzialmente utopistico se si considera che l'*oppositore*, ancora più che dal nemico secolare, è incarnato dal desiderio di vendetta in seno alla propria famiglia – il quale risulta a conti fatti ancora più difficile da estirpare.

Resta da osservare come la schematizzazione qui proposta non costituisca una descrizione fedele del contesto sociale dal quale la canzone prende spunto – al contrario, la contrapposizione di genere nell'interpretazione dei vincoli del Codice comunitario è una rappresentazione orientata in modo funzionale dall'autore²⁵ (come si diceva a proposito de *La buona novella*) e corrisponde a un preciso intento poetico manifesto in tutto il canzoniere di De André.

Non si può tuttavia ignorare come un intento per certi versi analogo venga perseguito attraverso una cospicua tradizione – che diventa *topos*

²⁴ *La buona novella*. Cfr. De André 2019: 129.

²⁵ Nel contesto storico culturale di riferimento, infatti, anche l'universo femminile partecipa delle consuetudini, delle norme e dei vincoli causa-effetto dettati dal Codice della vendetta. Ancora nel romanzo di Costa «Di generazione in generazione veniva trasmessa la vendetta; né rare erano le madri che mostravano ai teneri figli la camicia insanguinata del padre per mantenere vivo nei loro petti l'odio al nemico; perché potessero freddarlo, divenuti adulti» (40). Difatti era compito delle prefiche non solo tessere le lodi del defunto ma anche incitare i parenti alla vendetta.

entro la produzione di un gruppo ‘autorevole’ di autori sardi – per la quale la manifestazione delle conseguenze della violenza e delle diverse forme di prepotenza perpetuate al maschile passa attraverso la rappresentazione di figure femminili. Da *Il disertore* di Dessì a *Il giorno del giudizio di Satta*²⁶, se la prevaricazione mostra la sua faccia decisamente maschile, per riflesso o per reazione le donne assumono un volto lunare e silenzioso – e l’atto del tacere in realtà si configura come denuncia delle ipocrite retoriche del potere.

²⁶ Cfr. in merito Cannas 2014.

Bibliografia

- Angioni G. (2011), *Fare, dire, sentire: L'identico e il diverso nelle culture*, Milano, Il Maestrale.
- Atzeni S. (1986), *Apologo del giudice bandito*, Palermo, Sellerio.
- Atzeni S. (1999), *Raccontar fole*, Palermo, Sellerio.
- Cannas A. (2014), *La madre ne Il giorno del giudizio, ovvero Donna Vincenza nel labirinto*, in *Le madri. Figure e figurazioni nella letteratura Italiana contemporanea*, a cura di Laurent Lombard, Avellino, Edizioni Sinestesia.
- Cannas A. (2022), *È davvero possibile rintracciare Utopia, perché ha il volto di una donna*, in *La mia distanza dalle stelle*, Unicapress, La biblioteca di Medea, Cagliari.
- Cardia C. (2019), *Il volto di Cagliari nelle illustrazioni e nei resoconti dei viaggiatori di Sardegna*, in *Know the Sea to Live the Sea. Conoscere il mare per vivere il mare. Atti del Convegno (Cagliari – Cittadella dei Musei, Aula Coroneo, 7-9 marzo 2019)*, a cura di Rossana Martorelli, Perugia, Morlacchi editore.
- Costa E. (2011), *Il muto di Gallura [1884]*, Nuoro, Illisso.
- De André F. (1999), *Come un'anomalia. Tutte le canzoni*, Saggio introduttivo e cura dei testi di Roberto Cotroneo, Torino, Einaudi.
- De André F. (2016), *Sotto le ciglia chissà. I diari*, Milano, Mondadori.
- Distefano G. V. (2022), *Monti di Mola di Fabrizio De André fra tradizione letteraria e imagologia della subalternità*, "Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione", 20.
- Edwardes C. (1889), *Sardinia and the Sardes*, London, R. Bentley and son.
- Farci A. (2022), *Sulle tracce della Cúmba di Fabrizio De André: l'antitesi tra amore e matrimonio come genesi della disamistade*, "Medea", VIII, 1.
- Floris G. (2007), *Amistade e Disamistade nel sardo De André, fra universi leopardiani e stampi deleddiani*, in *Cantami di questo tempo. Poesia e musica in Fabrizio De André*, a cura di Andrea Cannas, Antioco Floris e Stefano Sanjust, Cagliari, Aipsa Edizioni.
- Fuos J. (1780), *Nachrichten aus Sardinien, von der gegenwärtigen Verfassung dieser Insel*, Liepzig, Siegfried Lebrecht Crusius.

- Guichard J. (2007), *Amore, guerra e morte nelle canzoni di Fabrizio De André. Una scelta metodologica: l'analisi dei testi*, in *Cantami di questo tempo. Poesia e musica in Fabrizio De André*, a cura di Andrea Cannas, Antioco Floris e Stefano Sanjust, Cagliari, Aipsa Edizioni.
- Lepori M. (2010), *Faide. Nobili e banditi nella Sardegna sabauda del settecento*, Roma, Viella.
- Pigliaru A. (1970), *Il banditismo in Sardegna. La vendetta barbaricina come ordinamento giuridico*, Varese, Giuffrè Editore.
- Pistarini W. (2016), *Il libro del mondo. Fabrizio De André, le storie dietro le canzoni*, Firenze, Giunti Editore.
- Smyth W. H. (1828), *Sketch of the Present State of the Island of Sardinia*, London, John Murray Albemarle-Sreet.
- Tennant R. (1885), *Sardinia and its Resources*, Roma-London, Libreria Spithöver-Charing Cross.

L'autrice

Cristina Cardia

Già laureata in Storia dell'arte presso l'ateneo cagliaritano, l'autrice ha recentemente ottenuto il titolo di dottore in Italianistica e Storia europea presso l'Università di Perugia con una tesi sulla *childless dystopia*. Specializzata nei resoconti dei viaggiatori di Sardegna, per lo studio dei quali ha vinto una borsa di ricerca, da anni si occupa del rapporto tra testo e immagine.

Email: cristina.cardia@hotmail.com

Come citare questo articolo

Cristina Cardia, *Disamistade: Spiriti solitari di Sardegna*, "Medea", IX, 1, 2023, DOI: [10.13125/medea-5835](https://doi.org/10.13125/medea-5835)