

Appunti sullo stile di Marcello Fois: i romanzi di Bustianu di Maria Rita Fadda

1. Tutti i pregiudizi che un tempo gravavano sul romanzo ‘giallo’ (o poliziesco o *noir*) sono da considerarsi ormai definitivamente caduti: la patente allo stato attuale non è più riduttiva. Il giallo si è infatti molto allargato, soprattutto nel corso della seconda metà del Novecento, per comprendere testi più sperimentali e costruiti attorno a un baricentro spesso molto distante da quanto offriva la tradizione del genere, con il risultato di innescare, in quest’ultimo, una decisa e feconda problematizzazione (mentre lo stesso parallelamente continuava e continua a prosperare anche nei suoi esiti più ortodossi e prevedibili).

Marcello Fois ambisce, fin dai suoi primi *noir*, a esplorare questa complessa duttilità, e a sfruttarne l’intrinseco potenziale d’ibridazione (egli stesso riconosce in queste caratteristiche, e non a torto, le ragioni dell’ininterrotta vitalità del genere).¹ Il suo esordio avviene con *Ferro recente* (1992), in un momento in cui circola ancora l’idea di una ‘scuola sarda’ del giallo, definizione coniata da Oreste del Buono a partire dalla contemporanea pubblicazione, nel 1988, di due gialli importanti come *Procedura* di Salvatore Mannuzzu e *L’oro di Fraus* di Giulio Angioni. Fois viene facilmente inserito nella corrente, non senza qualche forzatura: innanzitutto, in quel caso non di ‘scuola’ si è trattato (l’etichetta è stata fortunata ma si è rivelata impropria, poiché a parte alcune notevoli e felici coincidenze editoriali, non è stato un vero movimento); in secondo luogo, l’esperienza letteraria di Fois, certo profondamente intrisa di sardità a tutti i livelli, si comprende davvero solo considerando lo stretto rapporto con la penisola, e specificamente con Bologna.

Si può parlare, infatti, di un autentico circolo letterario, con un programma di scelte comuni e una dialettica non estemporanea tra gli autori, a proposito del cosiddetto *Gruppo 13*, formatosi, appunto, a Bologna nel 1989, e comprendente scrittori (oltre che due disegnatori) appassionati al giallo, e che a questo guardano come ambito privilegiato a cui applicarsi.² Tra di essi c’è anche Fois, radicatosi nella città emiliana dopo avervi condotto gli studi universitari. L’obiettivo culturale del gruppo – è lo stesso autore nuorese ad ammetterlo – è farsi spazio tra le stanze anguste e affollate della letteratura italiana ‘alta’ o ‘senza aggettivi’: «Scegliere la letteratura di genere è stata una strategia a tavolino: ha significato occu-

¹ «Sostanzialmente il percorso segreto del successo [del giallo] è che in Italia diventa un modo per dire altro, un escamotage per usare un genere consolidato ed aprirlo ad un altro», in D. BERSELLI, *Due parole con Marcello Fois*, 14/05/2002, <http://www.stradanove.it>, cit. M. MARRAS, *Marcello Fois*, Firenze 2009, p. 15.

² Per una più approfondita ricostruzione della vicenda vedi M. MARRAS, *Marcello Fois* cit., in part. pp. 12-13.

pare un territorio negletto della nostra società letteraria, una specie di cavallo di troia».³

Ora, un incontro così convinto e ‘muscolare’ con il genere del poliziesco – comunque nelle sue varianti più contaminate – non ha escluso prove di altro tipo, per cui sarebbe forse rischiosamente sbrigativo, in particolar modo oggi, catalogare Fois come giallista. Si pensi, ad esempio, a *Memoria del vuoto* (2006), in cui si ricostruiscono, tra verità storica e immaginazione, le vicende del bandito Samuele Stocchino, oppure alla saga familiare raccontata nel più recente *Stirpe* (2009); e ancora, spie di un certo eclettismo – esercitato in luoghi assai lontani dal giallo – si rinvengono persino nell’anno dell’esordio, con *Picta* (1992) e il suo tentativo interessante di fondere pittura e scrittura. Ad ogni modo, se con il giallo non vi è mai stata una frequentazione esclusiva, certamente si è trattato di una spiccata preferenza, che non sembra, tra l’altro, destinata a esaurirsi.

Tra le molteplici variazioni a disposizione, Fois ha scelto di cimentarsi, più di una volta,⁴ anche nella tipologia del giallo con investigatore fisso: tra il ’98 e il 2002 si concentra la pubblicazione dei tre romanzi del ciclo di Sebastiano Bustianu Satta. Il progetto, dopo *Sempre caro* (1998), *Sangue dal cielo* (1999) e *L’altro mondo* (2002),⁵ dovrebbe concludersi, stando alle intenzioni dichiarate dall’autore, con un quarto e ultimo episodio. Al pari di altri numerosi e più o meno illustri scrittori di gialli, anche Fois ha dunque scelto di avere un personaggio su cui appoggiare, per più di un volume, il peso dell’investigazione e del suo scioglimento: con questo obiettivo ha lavorato sul canovaccio di una biografia autentica, appunto quella del poeta e avvocato Sebastiano Satta (1867-1914), intellettuale di spicco nella Nuoro a cavallo tra Otto e Novecento.

Sempre caro rappresenta una svolta significativa e riconoscibile nella produzione dell’autore: «Parallelamente all’impostazione storica, il giallo di Fois comincia ad assumere una dimensione diversa sul piano della scrittura e delle tecniche di racconto, che si rivela soprattutto nella ricerca stilistica e linguistica molto più sottile e minuziosa rispetto a quella presente nei romanzi precedenti».⁶ Del resto, la composizione di questa tetralogia era l’occasione, per Fois, di affrontare con più forza il problema di quale forma poetica dare al racconto della sua identità sarda, questione cardine di tutto il suo percorso intellettuale: le coordinate spaziali e temporali del ciclo, e la stessa individuazione di un protagonista

³ *Ivi*, p. 180.

⁴ Anche la trilogia contemporanea (che sarà una tetralogia), composta da *Ferro recente*, *Meglio morti* (1994) e *Dura madre* (2001), ha un investigatore fisso (il giudice Corona).

⁵ Le citazioni testuali rimandano a: M. FOIS, *Sempre caro*, Piacenza 1998 (III); *Sangue dal cielo*, Nuoro 1999 (III); *L’altro mondo*, Torino 2002.

⁶ M. MARRAS, *Marcello Fois cit.*, p. 31.

così connotato,⁷ rispondono a tale necessità, ossia di «tradurre in narrativa bisogni connaturati alla sua cultura d'origine e alla sua particolare coscienza linguistica».⁸ Insomma, è tangibile lo spessore prettamente 'politico' del progetto, sia per la spinta che l'ha prodotto, sia per le tematiche che vi vengono affrontate (spesso, infatti, al personaggio di Bustianu spetta il compito di trasmettere riflessioni in vario modo relative alle difficoltà di una Sardegna stretta tra ingiustizia e incomprensione): in tutto ciò la lingua svolge un ruolo fondamentale. Nel risvolto di copertina della prima edizione di *Sempre caro*, Fois dà una sommaria descrizione dell'impasto linguistico da lui ottenuto:

Il linguaggio è giocato sulla particolarità bilingue della terra che ambienta e informa *Sempre caro*. Linguaggio che non è italiano sardizzato né sardo italianizzato ma, per citare Kundera a proposito di Chamoiseau, «l'espressione della libertà di un bilingue che nega l'autorità assoluta ad una delle due lingue e ha il coraggio di disobbedire a entrambe». Bustianu avrebbe avuto questo coraggio.

Per la verità, sebbene paia sostanzialmente da escludere che la lingua di Fois possa essere descritta come un *sardo italianizzato*, sull'altra definizione, l'*italiano sardizzato*, potrebbero esserci minori chiusure, almeno in riferimento alle parti – non rare, come si vedrà – che sembrano pacificamente attingere al lessico e alla sintassi dell'italiano regionale di Sardegna. Ma a parte questo, le parole di Fois restano comunque interessanti perché testimoniano la centralità, per l'appunto 'politica', di scelte linguistiche consapevolmente a metà tra sardo e italiano, e perché propongono, sulla scia di Atzeni, un richiamo assai suggestivo a Chamoiseau e alle letterature dei paesi postcoloniali, alle quali la sua narrativa, germogliata in una regione analogamente periferica, può essere accostata. L'urgenza che muove tutto è la medesima: *subsister dans la diversité*.

Nei tre romanzi si notano le presenze, ovviamente ricorrenti, di personaggi secondari o di contorno, come il brigadiere Poli, l'avvocato Mastino, o la madre del poeta *Rimunda* Gungui. Nel contempo vi è la persistenza di alcune tematiche di fondo (in effetti care al vero Sebastiano Satta, e naturalmente allo stesso Fois, come si accennava sopra), le quali innervano la narrazione e si possono per brevità ricondurre tutte a un unico grande tema, ossia l'attrito doloroso tra la Sardegna ottocentesca (o la Sardegna *tout court*) e tutto ciò che le resta estraneo e forse

⁷ Così racconta lo stesso Fois (ancora nel risvolto di copertina di *Sempre caro*): «Ho ritenuto uno spreco inutile di energie provare ad inventarmi un personaggio dal momento che la storia della mia città ne aveva uno bell'e pronto. Credetemi sulla parola: non capita tutti i giorni. Bustianu, come la sua, e la mia, città lo chiama tuttora con affetto, era il personaggio perfetto e calzava come un guanto alla mia idea di "eroe"».

⁸ M. MARRAS, *La sardità creola nella rappresentazione identitaria di Marcello Fois*, in «Narrativa», 28 (gennaio 2006), pp. 119-133, a p. 124. Vedi anche G. MARCI, *In presenza di tutte le lingue del mondo*, Cagliari 2006, p. 289.

ostile: innanzitutto lo stato italiano, ma anche, più largamente, la modernità nel suo complesso.

Se il ricorrere di diversi elementi è un tributo necessario – direi quasi ‘costitutivo’ – nei confronti della narrativa seriale, nella scrittura di Fois ciò non genera mai quella ripetitività (forse rassicurante per il lettore medio ma per altri versi deteriorante) che si ritrova, invece, in non pochi ‘gialli’ della stessa tipologia. Ciò si comprende anche solo isolando gli itinerari individuali dei personaggi, figure quasi mai prive di una certa evoluzione: si pensi al giovane Zenobi Sanna, il servo pastore che compare in *Sempre caro* come difficile assistito di Bustianu e che ne diventa poi il più fedele aiutante, attraverso una progressiva acquisizione di peso attanziale che raggiunge il suo apice nel terzo episodio del ciclo, *L'altro mondo*. Ma una progressione si nota anche solo limitandosi a osservare il protagonista: tra il secondo e il terzo romanzo Bustianu scopre infatti l'amore in Clorinda Pattusi, un rapporto che finirà per condizionare e incrinare quello, altrettanto forte e viscerale, con la madre Raimonda, in un groviglio di scoperta valenza freudiana.

Insomma, ogni romanzo con la sua indagine fa storia a sé ma è, al contempo, un capitolo di quel racconto più grande, non ancora concluso, che custodisce gli esiti di ciascuna vicenda avviata. Un equilibrio tra novità e continuità che investe anche l'assetto formale: la parentela fra i tre romanzi produce infatti una riuscita omogeneità linguistica, non escludendo, però, alcune sensibili differenze, grazie alle quali ognuno degli episodi conserva un carattere e un respiro suoi propri. Lo scarto più interessante è certo relativo al punto di vista: le soluzioni adottate non sono stabili ma cambiano da un episodio all'altro, in un fermento che condiziona le singole impalcature narrative.

2. L'indagine raccontata nel romanzo d'esordio vede Bustianu impegnato a sollevare Zenobi Sanna da due accuse infondate, cioè di aver commesso un furto di bestiame ai danni del suo padrone, e poi, durante la latitanza, di averlo ucciso. Il giovane è del tutto innocente ma non collaborativo, perché convinto a restare latitante e perché legato all'amata Sisinnia (figlia dell'ucciso) dal vincolo del segreto: e sarà proprio la sacralità del silenzio e della promessa (temi, tra l'altro, che aleggiano in tutta la trilogia) a rendere più difficoltoso il lavoro di Bustianu ai fini di una positiva conclusione del caso.

Sempre caro è il testo che accoglie la focalizzazione più complessa, plurima ma non frammentata, nella quale il passaggio da una voce all'altra avviene in modo rigidamente ordinato, con lo spazio bianco a fare da separazione. Un narratore anonimo, il primo, apre il racconto:

A me me l'ha raccontata così mio padre.
E sarebbe che Bustianu stava andando per i fatti suoi, a farsi la passeggiata in collina dopo mangiato.
Il *sempre caro*. (p. 1).

Un secondo narratore, interno, è lo stesso Bustianu:

Era seduta davanti a me. Minuta. Ben messa con gli abiti delle grandi occasioni. (p. 4).

Chiare scelte di stile inducono poi a riconoscere, nel narratore esterno, la presenza di due voci distinte. La seconda ha minore incidenza nel testo, ed è sensibilmente diversa da quella che apre il volume:

«Sisinnia?» Chiede Bustianu guardando la figurina delicata che si è come raggelata a pochi passi da lui.
Lei china la testa e fa cenno di sì, che proprio di lei si tratta. (30).

Le tre focalizzazioni si alternano a piccoli blocchi, quasi sempre inframezzati da altre sequenze che comprendono le sole battute di discorso diretto, dove l'effetto è una trascrizione nuda e oggettiva, in assenza di un punto di vista che vada al di là dei personaggi che dialogano:

«S'abbocà, questa non è cosa da mio figlio, che lo conoscerò pure! Me lo dovete difendere voi, che a voi vi ascoltano, che siete persona importante, dite quanto è, solo questo.»
«Si deve costituire, se rimane nella lista dei latitanti la cosa diventa più difficile.»
«Non ne vuol sapere, credete che non gliel'abbia detto? [...]» (p. 3).

Tale «singolare giustapposizione di angolature prospettiche»⁹ non può che necessitare di un avvertito strumentario linguistico, per garantire (e amalgamare) l'inserimento diffuso di elementi diatopici come di adeguate sfumature diastratiche. Riprendiamo la pagina d'attacco, ma un po' più per esteso:

A me me l'ha raccontata così mio padre.
E sarebbe che Bustianu stava andando per i fatti suoi, a farsi la passeggiata in collina dopo mangiato.
Il *sempre caro*.
Quei quattro passi li chiamava così: *sempre caro*, come la poesia di Leopardi: *sempre caro mi fu quest'ermo colle...* Che poi, per la precisione quando diceva *sempre caro*, non è che volesse dire il colle, voleva dire proprio «andare a prendersi il fresco in altura» e guar-

⁹ A. CAMILLERI, prefazione a M. FOIS, *Sempre caro* cit., X.

darsi il panorama e il bestiamene e prendersi un po' d'arietta, che dalle nostre parti quando fa caldo, fa caldo.

... Dice che l'avevano visto pensieroso, come sempre quando aveva una causa difficile. Che tutto si poteva dire di lui, ma non che non prendesse sul serio il suo lavoro. In Corte d'Assise fatica non ne conosceva e chi si affidava a lui sapeva che tutto quello che c'era da fare l'avrebbe fatto.

Impedirebbero, forse, di catalogare troppo frettolosamente il narratore come un semicolto il riferimento, pur banale, a Leopardi, insieme con l'uso corretto del congiuntivo (*non è che volesse dire il colle [...], ma non che non prendesse sul serio*). Non c'è dubbio, però, che il testo riportato veicola l'impressione di un'oralità molto energica, per il cui edificio si dimostrano funzionali i costrutti dell'italiano popolare e di quello regionale: tra questi, un fenomeno molto comune (e che assicura un rafforzamento espressivo) è la ridondanza pronominale (*A me me l'ha raccontato*), qua rintracciabile, con sfumatura intensivo-affettiva, anche nella scelta per i verbi *farsi*, *prendersi*, *guardarsi* (una frequenza, questa, forse condizionata da predisposizioni diatopiche).¹⁰ Tratti tipici del discorso orale sono i connettivi 'riempitivi' *Che poi*, *Dice che*, o anche il *che* probabile subordinante generico, o di debole valore causale (*che dalle nostre parti [...]; Che tutto si poteva dire di lui*).¹¹ Sono poi di matrice regionale l'inserito lessicale *bestiamene*, 'bestiame',¹² e la topicalizzazione col *ne* in *fatica non ne conosceva*.¹³

In tutto il volume la sintassi di questo primo narratore appare assai semplificata, con il già citato *che* polivalente a fungere spesso da connettivo interfrasale:

Che mio padre una volta dice che gli aveva detto (2); Che quelle non sono differenze che contano (5); Così dopo pranzo si era incamminato verso Biscollai, che allora era un bel pezzo fuori dal paese. L'orario, che non era ancora l'una, questo è sicuro, conferma-

¹⁰ In due raccolte di regionalismi della prima metà del Novecento (A. ABBRUZZESE, *Voci e modi errati dell'uso sardo*, Milano 1911, p. 78; R. DI TUCCI, *Sardismi. Guida per le scuole sarde*, Sassari 1942, p. 26) viene segnalata la tendenza, nell'italiano parlato dai sardi, a usare in modo eccessivo e improprio la coniugazione pronominale (nell'opuscolo di Abbruzzese limitatamente ai verbi *scapparsi*, *fuggirsi*, *sparirsi*).

¹¹ La congiunzione *che* con valore causale «tende ad essere evitata nello scritto appena sorvegliato, dove si ricorre alla variante grafica *ché*, sentita come forma ridotta di *perché* (*giacché*, *poiché*)» (L. SERIANNI, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, Torino 1989, p. 576).

¹² Per i significati delle parole sarde che riporterò da questo momento in poi si rimanda ai seguenti dizionari: E. ESPA, *Dizionario sardo-italiano dei parlanti la lingua logudorese*, Sassari 1999; M. PUDDU, *Ditzionàriu de sa limba e de sa cultura sarda*, Cagliari 2000. Segnerò le singole definizioni solo nel caso ci siano, tra questi, significative differenze.

¹³ Il costrutto spesseggia nella lingua del primo narratore: *di fame non ne pativa* (2); *corteggiatori non gliene mancavano* (5); *pochi ce n'erano come lui* (9); *Ma quel pomeriggio, Bustianu cavallo non ne ha preso [...]* allora di macchine non ce n'erano [...] *spazio non ne manca* (10) e *passim*. In proposito vd. L. MATT, *La conquista dell'italiano nel giovane Gramsci*, in F. LUSSANA, G. PISSARELLO (a cura di), *La lingua / le lingue di Gramsci e delle sue opere. Scrittura, riscritture, letture in Italia e nel mondo*, Soveria Mannelli 2008, pp. 51-61; ID., *La "mescolanza spuria degli idiomi"*: *Bellas Mariposas di Sergio Atzeni*, in «NAE», anno VI, n. 20 (2007), pp. 43-47.

to. Che tzia Nevina, che stava stendendo proprio quando lui, Bustianu, stava passando, gli aveva fatto un cenno di rispetto e anche di saluto, e poi, che era un poco contularia, gli aveva anche rivolto la parola (8-9), e *passim*.

E la sardità che si faceva appena intravedere nel brano d'apertura accompagna diffusamente tale semplificazione, una coloritura che può essere resa attingendo direttamente dalla lingua sarda, a volte con intere frasi come negli esempi che seguono:

Ca issu fit bellu pro narrere bellu, ma issa puru! Una madonnina, minuta e delicata come una porcellana (5); Insomma fachere birgonza pro carchi anzòne... Non era cosa da Zenobi (6); Insomma, se ne va in giro per i fatti suoi, come ogni giorno dopo pranzato, unu calore 'e morrere (10).

Oppure si ottiene ancora con il semplice innesto di singoli elementi lessicali (corsivi miei):

Allora la mamma come ha potuto si reca *dae* Bustianu (3, "da"); [...] forse qualcun altro che aveva messo gli occhi su quell'*immazine* di Sisinnia [...] (6, "immagine");¹⁴ era figlia di una che andava a servizio dai Siotto, figlia di una *teracca*, mica niente di più [...] (6, "serva"); *Tzia Nevina* [...] che era un poco *contularia* (9, "pettegola"); ti arrivava un colpo di *balla* (25, "pallottola"); Un mio zio [...] ci aveva quasi rimesso la *carena* (25, "corpo"); Che c'era da pagare una messa alla Madonna delle Grazie che Berrina era di buona *grista* (26, "cipiglio, fisionomia, aspetto"); Così, appena la *pizzocca* sparisce [...] Bustianu se ne torna verso casa (33, "ragazza"); Però i soldi li conosceva, *male* se li conosceva! (64, "accidenti"), e *passim*.

Altre volte emerge il bagaglio fraseologico del sardo, mediato dalla traduzione (ancora corsivi miei): «Che uno dice finchè si va vicino uno ci va a piedi ma se uno deve andare *nel corno grande della forca*, che almeno si faccia un bel pezzo di strada a cavallo [...]» (10); l'espressione sarda soggiacente è *in su corru mannu (d)e sa furka*, metafora per intendere un posto molto lontano. Mi pare poi di riconoscere sardità anche nella frase «quasi gli *scende un colpo*» (52), in particolare per la scelta di *scendere* (come nel sardo *falare unu tzinnu*) in luogo del più standard *prendere un colpo*. E sembrano ugualmente riferibili all'italiano regionale il costrutto *dopo pranzato* (nel già citato esempio di p. 10),¹⁵ l'accusativo preposizionale in *questo lo*

¹⁴ "Immagine" nel senso per cui Puddu rimanda a *cona*: "frigura, màzine mescamente de santos".

¹⁵ L'incidenza nell'italiano regionale sardo di soluzioni come *Tutte queste chiacchiere le fece dopo bevuto o Il cielo diventa più terso dopo passata la tempesta*, o ancora *Dopo partiti i genitori egli è ricaduto nella sua solita pigri- zia* è stata notata anche da R. DI TUCCI, *Sardismi* cit., p. 27. Segnalo inoltre, per andare ancora più a ritroso, la presenza di costrutti simili nella prima produzione deleddiana: *dopo fatte sparire dalla camera tutte le macchie; dopo scritta una lunga lettera (Stella d'Oriente, Cagliari 1891, rispet. a p. 88 e 164)* o anche *Dopo preso il caffè-latte in cucina; dopo finito tutto (Anime oneste, Milano 1895, rispet. a p. 21 e 269)*; per le restanti oc-

sapeva mio padre perché [...] aveva incontrato a Bustianu (9),¹⁶ l'ordine delle parole in *ma molto contento non doveva essere* (31) e *Bestie erano!* (37),¹⁷ così come le interiezioni *Ojai* (18) e *Oj* (37).

Per la lingua del primo narratore è stato dunque riprodotto un parlato tendenzialmente popolare e che molto concede al sardo, scelte convincenti per riferire una sorta di «vociferare paesano»,¹⁸ e supportare il buon senso colloquiale di assunti come *Da questo punto di vista non è cambiato niente, mi dispiace dirlo. Ognuno si fa i cavoli suoi* (18), o anche *Si fa troppo in fretta a mandare il cristiano in galera. Soprattutto i poveracci* (59), oppure, con ironia antifrastica, *Tanto non è capitato molte volte di seppellire bare vuote!* (26, in riferimento alla circostanza, non infrequente per l'epoca, di non trovare il cadavere di chi è stato ucciso).

Diverso è il registro delle due restanti focalizzazioni: le voci di Bustianu e del secondo narratore anonimo presentano scelte linguistiche contigue se non coincidenti, lontane dalla sfera del popolare e al massimo accoglienti verso la componente regionale, durante sporadiche e controllate fiammate espressive. I due punti di vista non somigliano unicamente nella fisionomia formale, ma paiono anche portatori della stessa ideologia, tanto che le riflessioni relative al secondo narratore potrebbero essere plausibilmente riferite a Bustianu: è un po' come se il narratore in questione fornisse solo l'ossatura di un punto di vista in realtà continuamente interpolato dai pensieri del poeta-avvocato, mediante lunghi discorsi

correnze rimando alla mia tesi di dottorato di prossima pubblicazione (M.R. FADDA, *La lingua della narrativa giovanile di Grazia Deledda*, discussa a Sassari il 19 marzo 2010). A margine ricordo che anche nella prosa didascalica del Settecento sardo si trovano esempi simili: *e dopo riposata la terra dieci o quindici giorni si semina; dopo nato il formento [...] si deve lasciar pascolare; e dopo seminata la vaneggia, si coprirà leggermente* (in A. MANCA DELL'ARCA, *Agricoltura di Sardegna*, a cura di G. Marci, Cagliari 2000, p. 36 e ss.).

¹⁶ «Nell'Italia meridionale, come nello spagnolo e nel portoghese, l'accusativo viene introdotto dalla preposizione *a*, se si tratta di un essere animato. Questa costruzione è nota già all'antico siciliano [...]. Oggi il fenomeno ricopre l'intera area meridionale» (G. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, vol. III: *Sintassi e formazione delle parole*, Torino 1966-1969, p. 7). Che l'accusativo preposizionale sia diffuso anche dell'area sarda è confermato dalle segnalazioni presenti nei repertori di regionalismi di Fedele Romani e Di Tucci: il primo mostra inoltre (appoggiandosi al De Amicis dell'*Idioma gentile*) di averne compreso la valenza sovraregionale: «salutare ad uno, avvisare ad uno, guardare ad una cosa o ad una persona, aspettare, canzonare ad uno, dicono i Sardi: né con questi verbi soltanto, ma con tant'altri che il numerare non è facil cosa. Non è solo sardismo, ma anche napolitanismo, e, mi pare, anche sicilianismo» (F. ROMANI, *Sardismi*, Sassari 1886, p. 38). Ancora Di Tucci: «la preposizione *a* è usata: come segnacaso del complemento oggetto, anche quando questo è un nome di persona: *Abbiamo visto a Giovanni. Abbiamo udito a Maria che cantava. Avete aspettato a Pietro tutta la mattina* (per tutta la mattina). In tutti questi casi la preposizione *a* deve essere soppressa» (*Sardismi* cit., p. 9).

¹⁷ Nell'italiano standard è certamente possibile la scelta per la posposizione del verbo, ma solo in contesti sintattici marcati enfaticamente: in italiano regionale sardo compare invece spesso in contesti non marcati, con frequenza speciale nelle interrogative, e non di rado anche nelle enunciative (ma in questo caso prevalentemente nelle produzioni più basse dell'asse diastratico): I. LOI CORVETTO, *L'italiano regionale di Sardegna*, Bologna 1983, pp. 138-143.

¹⁸ M. MARRAS, *Marcello Fois* cit., p. 105.

indiretti liberi. Siamo insomma all'interno di un linguaggio che è altro rispetto a quello del precedente narratore. È evidente nel brano che segue:

Ha il viso di un ovale perfetto dalla pelle candidissima come impacchettato dal fazzoletto grazioso di un tono terroso. È bella di una bellezza straordinaria, persino irregolare nelle labbra troppo tumide quasi impresse a sanguigna sul volto che è avorio puro; negli occhi di un verde profondo, tondi e liquorosi di vitella da latte; nella fronte regolare che fa spazio a qualche ciuffo corvino, bluastro, che sfugge al mucadore. Tutto in lei è dolcezza senza delicatezza, è bellezza senza ricercatezza. «Sisinnia», ripete Bustianu abbozzando un sorriso. (30).

Nella descrizione della bellezza folgorante di Sisinnia si riconosce una tensione figurale di ascendenza letteraria: in questa direzione vanno le delicate scelte descrittive (*un ovale [...] come impacchettato dal fazzoletto grazioso; labbra [...] quasi impresse a sanguigna sul volto che è avorio puro*), la *correctio* cromatica di *ciuffo corvino, bluastro*, e la suggestione quasi sinestetica degli occhi *tondi e liquorosi*, in cui la letterarietà d'insieme appare efficacemente arginata dalla grezza semplicità del complemento *di vitella da latte*. E la struttura parallela che chiude la descrizione – *dolcezza senza delicatezza [...] bellezza senza ricercatezza* – potrebbe, con il suo gioco allitterante, davvero attribuirsi a Bustianu. Un'altra descrizione, stavolta tratta, appunto, dalle riflessioni del protagonista (di fronte a una fotografia che ritrae Zenobi), permette di notare, nel comune piglio misuratamente immaginifico, la prossimità tra le due voci narranti:

Ha il capo scoperto, la berritta appoggiata alla spalla destra, come a caratterizzare il contrasto con la pelle candida del viso, segnato da una leggera peluria dorata, e dei capelli, abbondanti, lunghissimi, scarmigliati da un colpo di vento leggero, brillanti come i raggi di un ostensorio. Ha le iridi talmente chiare che sembrano sparire nel bianco del bulbo oculare, che fanno una specie di ombreggiatura sfumante intorno alle pupille scurissime e puntiformi. Ma questo non gli impedisce un accenno profondissimo nello sguardo, non impedisce di vedere il paesaggio che sta accarezzando, la donna a cui lo sta indirizzando, l'amore che gliel'ha così abilmente colmato di seriosa dolcezza. (34).

Nei due brani proposti gli unici sardismi sono *mucadore* 'fazzoletto' (30) e *berritta* (34). Il secondo non fa testo ai fini di una valutazione stilistica, poiché sembra un prestito in qualche modo di necessità (il referente è un oggetto peculiare del vestiario sardo,¹⁹ per il quale non esiste, in italiano, un vero sinonimo, ma piuttosto alternative più generiche). L'adozione di *mucadore*, invece, in quanto non obbligata da un'effettiva esigenza di precisione, appare stilisticamente più rilevante. Il sardismo compare appena qualche riga dopo il lemma italiano che lo

¹⁹ Berretto lungo di panno nero o orbace (ESPA).

traduce (*fazzoletto*, appunto): si tratta di un espediente molto funzionale, non raro in Fois (e assai diffuso, in genere, tra gli autori che lavorano sull'intreccio fra italiano e altre varietà linguistiche)²⁰ perché fa sì che l'elemento dialettale non sia troppo oscuro e venga anzi percepito al pari di un sinonimo, quindi intelligibile senza eccessiva difficoltà anche per il lettore non sardo.

Ci sono poi altri casi interessanti di inserimento di sardismi nei pensieri di Bustianu, come quando quest'ultimo richiama alla mente, in forma di discorso indiretto libero, le parole altrui (corsivi miei per gli esempi di pp. 4, 11):

Ma erano offesi che uno sgarro del genere: nove agnelli *furati* e venduti per spuntini *da sa prima die 'e s'annu*, gliel'avesse fatto proprio il servo di cui si fidavano di più. (4).

Ad ogni modo, l'emersione di lessico sardo, sebbene quantitativamente contenuta, può registrarsi nella voce del protagonista a prescindere da contesti caratterizzati da un lieve spostamento della focalizzazione (come nel brano di p. 4): la dialettalità agisce infatti negli strati più profondi della lingua di Bustianu al pari dell'inventiva metaforica e della preziosità aggettivale, con le quali vi può essere interazione e fusione. Durante la lunga sequenza di un *sempre caro* (10-14), l'esplosione sensoriale offerta dalla campagna assolata desta in Bustianu una serie di impressioni che sembrano passare, all'inizio – ed è un fatto di parole e di cose –, attraverso la lente del sardo o di una più generale e concreta ruralità, qualcosa, insomma, in cui egli è cresciuto e che certo gli appartiene:

E il raccolto agli oliveti era stato scarso, olive piccole e nere come cacche di pecora, amare come il demonio che anche a confettarle si perdeva più tempo che altro. E ora *s'ifferru*. (11).

Ma finita la passeggiata, dopo un percorso compiuto *in salita a raggiungere il fresco* (11), all'arrivo in cima corrisponde, specularmente, un innalzamento dello stile, con il risultato di una prosa tendente al lirismo:

La bellezza degli occhi, finalmente, e quella del naso, e quella del petto e delle orecchie. Fuggire da quel silenzio perfetto, catatonico. Fuggire dal *plateau* arroventato dei lastroni di granito e dal pulviscolo rugginoso che impestava l'aria, per arrivare al divino cromatico, al chiasso ostinato delle cicale, al *réfolo* che accarezzava la vegetazione (12-13).

²⁰ È il caso, ad esempio, del già citato Camilleri. Su questi aspetti del suo stile esiste un certo numero di contributi: basti qui il rimando a G. ANTONELLI, *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, San Cesario di Lecce 2006, pp 105-108, e alla tesi di laurea di C. LEDDA, *Il linguaggio della "Vampa d'agosto" di Andrea Camilleri* (discussa a Roma il 23 aprile 2007), in partic. il cap. III.

Negli ultimi due romanzi del ciclo la plurivocità offerta da *Sempre caro* si ricomponne, seppure con modalità differenti.

3. La voce di *Sangue dal cielo* è quella di Bustianu. Dopo la mobilità del punto di vista del primo volume, nel secondo Fois opta per la prima persona non senza intuibili ragioni di opportunità narrativa. Il racconto dell'indagine sul controverso suicidio in carcere di Filippo Tanchis ospita infatti, rispetto agli altri due episodi del ciclo, una più profonda immersione sull'emozionalità del protagonista, che sotto la grigia cappa di una pioggia incessante rivisita affetti del passato e trascorse sofferenze, in una rielaborazione che quasi prepara alla svolta sentimentale che seguirà l'incontro con Clorinda. Insomma, la presenza importante di sequenze oniriche (a volte costruite come scatole cinesi, con sogni che contengono altri sogni) e la buia monotonia che caratterizza le giornate piovose di cui si racconta (e che fa dire a Raimonda: «Giorno? [...] Se non lo dicesse l'orologio, non ci crederei che è giorno», p. 31) fanno di *Sangue dal cielo* un romanzo essenzialmente 'notturno', a tratti intriso di cupezza, certo fortemente introspettivo. Le diverse sfumature della lingua del protagonista, già esplorate nel primo volume, si ritrovano tutte più stabili e intense:

Quella notte bisaju Gungui si fece tre o quattro giri di ballu tundu sul mio letto seguendo il *duru duru* della pioggia sulle tegole. Il fico e l'olivastro nella corte di casa chiacchieravano fitto: cose di piante che sbirciano oltre il muro di cinta verso la strada.

Quella notte stormi di *furfurajos* mi vietavano il cielo facendo strappi secchi con le ali come una cappa vibrante.

Favette maledette.

Il letto era di fango: un alveo argilloso. Le lenzuola *fraziche*²¹ mi inghiottivano in una voragine lattiginosa. E Bobore Solinas bevuto, fatto che a Santu Lazaru, giocava a sa murra sulla mia schiena. (51).

Nel tormentato sonno di Bustianu, visitato dal bisnonno Gungui e disturbato dalle inquietudini della causa in corso (Bobore Solinas), si accumulano immagini e registri espressivi: il *ballu tundu* di *bisaju Gungui* e l'altro ballo, di Bobore ubriaco perso; il rumore delle fronde del fico e dell'olivastro diventano un fitto e civettuolo ciarlare, *cose di piante*, appunto; poi i *furfurajos*, i "passeri", sardismo accostato in modo straniante al non prevedibile *mi vietavano il cielo*; e poi ancora l'*alveo argilloso*, la *voragine lattiginosa* ma anche, più prosaicamente, *le lenzuola fraziche*.

Nel quadro di un romanzo di questo tipo, caratterizzato da una forte concentrazione sul Bustianu più intimo, l'assenza di altre voci evita una dispersione del

²¹ Per Puddu Fràzicu, *fràzicu* è "putrefatto, marcio, putrescente". Espa registra però anche il significato più comune (e intuibile dal contesto del brano) di "fradicio".

pathos. È giusto comunque riferire, per completezza ma a margine, di alcuni luoghi testuali che sembrano almeno in parte complicare le valutazioni appena espresse sulla focalizzazione di questo secondo episodio. Due sequenze in particolare – la lunga descrizione della pioggia, in apertura al volume, e un'altra, più contenuta, anch'essa riferita alle condizioni del tempo – sono prive di segnali che possano permettere di identificare con certezza un narratore non impersonale, che dica espressamente *io*:

Pioveva a puàles.²²

Getti possenti d'acqua ostinata andavano a schiantarsi contro la crosta granitica amuffita di cespugli grassi.

Il cielo aveva posizionato l'artiglieria pesante al gran completo: obici e mortai. Acqua esplodeva in saette d'acciaio battendo sulle superfici grigiorosate delle rocce, deflagrando in una raggiera vaporosa di spilli acutissimi. (p. 13).

Non pioveva più. Il silenzio cominciava a diventare unu báltile²³ che pesava sul petto. L'aria odorava di piante gravide e tramortite.

La Barbagia si era trasformata nello sgabuzzino dello Speziale.

L'Africo soffiava dai piedi alla testa, scaturiva dal ventre stesso della terra, dal mare profondo. (p. 81).

Ma se anche non vi è la certezza che qua si tratti di Bustianu, l'ipotesi resta la più economica; mancano, infatti, indizi del contrario, e ciò nel contesto di una lingua al solito ricchissima e occasionalmente punteggiata di sardismi, che non appare davvero distinguibile rispetto a quella del protagonista (di cui riporto subito un esempio):

Ha smesso di piovere.

L'aria è carica di un'elettricità che non mi dà requie. La terra è tutto un sommovimento di lumache e un esplodere di prataioli. Sono a casa sulla cima del mio colle. Aspiro l'acidulo della miliacra²⁴ e accarezzo la mia inquietudine come qualcosa che vada amasettata. (p. 153).

Un caso diverso riguarda quanto si legge a p. 17: si tratta del primo dialogo tra Franceschina Pattusi e Bustianu, durante il quale la donna cerca di convincerlo a curare la difesa di Tanchis, che le è nipote e in qualche modo anche “figlio” (cor-sivi miei):

²² “Secchio zincato, recipiente con manico destinato a vari usi” (Espa).

²³ “Sottosella, basto”, ma anche, in senso figurato, “colpe” (Espa).

²⁴ “Acetosa minore”, “acetosella”.

- Condannata? – chiese la donna interrompendomi.
 – Eh, avete cercato di far arrivare al Tanchis oggetti impropri, non è così? Fate mente locale: cosa vi hanno trovato nella cesta che avete portato in carcere?
 La donna guardò *Bustianu* con l'aria di chi dovesse rispondere a una domanda da cui dipendesse il destino del mondo. – Petta, pane, casu, duos arantzos... Per mangiare qualcosa, mischìno, s'abbocà, che se aspettiamo a quello che gli danno in carcere...
 – Carne, pane, formaggio, due arance... Sicura? Nient'altro?
 La donna scosse la testa come se si fosse sforzata abbastanza.
 – Tzia mé! – sbottò *Bustianu*. – Intanto senza il permesso voi da mangiare in carcere non ne potete portare. In secondo luogo, qui è nero su bianco, – *dissi* puntando con l'indice la notifica. – C'era anche un coltello nella cesta!

Guardò Bustianu e sbottò Bustianu sono incastrati, come si può notare, tra gli indicatori della prima persona (*interrompendomi* e *dissi*). Si è parlato, a proposito di *Sangue dal cielo*, di «un marginalissimo narratore alla terza, fugace figura che fa da modulatore a qualche dialogo». ²⁵ Mi pare, però, che niente sostenga sufficientemente l'utilità di un tale cambiamento di prospettiva: il momento narrativo scelto, piuttosto incolore, non sembra giustificare l'operazione di un passaggio così brusco. Inoltre si tratta di due sole occorrenze all'interno di un volume narrato, per le restanti parti, completamente in prima persona. Tali circostanze indeboliscono, credo decisamente, l'idea di una consapevole regia dell'autore: non è forse del tutto peregrina l'ipotesi di una svista, ²⁶ che tra l'altro potrebbe far interpretare questi passaggi come tracce – fatto di un qualche interesse – di una redazione precedente, non ancora focalizzata su *Bustianu*.

La scelta per un'assoluta predominanza dell'io di *Bustianu* (e quindi della sua lingua, nutrita di una cultura composita) finisce per confinare nei discorsi diretti l'esercizio, comunque presente anche in quest'opera, di un'oralità più marcata, dominata dai bassi registri. Elementi dell'italiano popolare, dell'italiano regionale o del sardo irrorano la lingua dei personaggi appartenenti agli strati più umili e con cui *Bustianu* entra in contatto. In tali momenti diventa interessante come anche la sua lingua riesca a essere riadattata in funzione di questa tipologia di interlocutore:

- S'abbocà, ma tutto quello che c'era da dire... oramai, – tentò di schivare Franceschina Pattusi.

²⁵ M. MARRAS, *Marcello Fois cit.*, p. 129.

²⁶ Del resto anche *L'altro mondo* presenta una svista, più trasparente: il cavallo di *Bustianu*, Minetta, è prima maschio, a p. 6 (*Bustianu si curva su di lui quasi a baciargli la criniera, con la mano libera gli batte dolcemente il collo nervoso. – Bonu, – dice, – bonu: semus arribaos un'azicu troppu chitto*), poi femmina, a p. 7 (*Con uno strappo leggero alle redini e un colpetto alle reni, dice alla bestia che può avanzare. E Minetta non se lo fa ripetere. – Tue ses che fémina mala, – la rimprovera con tenerezza*).

– La questione non è ancora chiusa! Non finchè mi rimane il dubbio che mi abbiate preso in giro. Ca a inoche b'at imbolicu, cumpresu? (89-90).

Derogare all'italiano formale e scivolare, conseguentemente, in un registro più immediato (o anche, come nel brano appena proposto, direttamente nel sardo) risolvono la necessità pratica di trovare una comunicazione autentica e priva di equivoci. Ma in ciò si rinviene anche, a un livello più alto, la volontà di impostare un dialogo tra le persone più semplici e deboli, gli ultimi, insomma, e la Legge, che non diversamente dalla lingua italiana appare loro spesso estranea, incomprendibile e sospetta:

– Eh, voi ringraziate soltanto che hanno creduto alla buona fede e per questa volta ve la cavate con un'ammenda, ma la prossima volta non ci sono scuse e non venite da me a lamentarvi. [...].

– Una... itte? – chiese sospettosa.

– Un'ammenda, – ripetei con uno sbuffo. – Una contravvenzione, una multa... Dinare tzia mé! (18).²⁷

Questi schemi compaiono con una certa frequenza, per cui si possono interpretare agevolmente come sottolineature 'politiche', che confermano, della scrittura di Fois, l'urgenza di «rendere più tangibile l'inadeguatezza delle pressioni statali subite dall'isola e [...] sollecitano, nel contempo, un riconoscimento, ideologico e verbale, del sistema di valori propri al mondo rappresentato». ²⁸ In questi casi Bustianu ha il ruolo attivo e positivo di un tramite, il quale sente il dovere di colmare una distanza linguistica e culturale che alla povera gente è imposta dagli eventi, da sfortunate o intempestive svolte della Storia: ma in altri luoghi testuali, lo si vede nell'ultimo romanzo, la lingua diventa anche uno strumento di sua difesa personale, per indurre rispetto e ribadire una distanza.

4. In quello che a oggi è l'ultimo episodio del ciclo, *L'altro mondo*, forse il più storico dei tre, si allarga il tema della *questione sarda*, che in entrambi i precedenti era stato in vario modo ricorrente. Il racconto delle tensioni createsi tra la Sardegna e lo Stato italiano a seguito della dura applicazione delle leggi speciali sull'ordine pubblico (durante il governo Pelloux, tra il 1898 e il 1900) esce dallo sfondo per fungere da dinamico elemento dell'intreccio: agganciando le drammatiche condizioni sociopolitiche della Sardegna e dell'Italia del tempo Fois riesce ad allestire

²⁷ Per i numerosi altri esempi di questo tipo rimando all'esauriente nota di M. MARRAS, *Marcello Fois* cit., p. 130.

²⁸ *Ivi*, p. 129.

un finale disturbante, che non risolve ma inquieta, e conduce a scenari ben più ampi di quelli aperti dall'omicidio iniziale; un finale di finzione ma di valore paradigmatico per spiegare miserie e pericoli di una condizione coloniale, marginale e subalterna.

Con *L'altro mondo* cambia ancora il punto di vista: l'unica focalizzazione non si appoggia più alla voce di Bustianu bensì a un narratore esterno, la cui lingua appare, se possibile, ancora più lussureggiante. Tra i cinque capitoli del libro – «per ognuno dei quali corrisponde un frammento di versi tratto dalle poesie di Sebastiano Satta»²⁹ il primo si presta utilmente a offrire esempi di particolare ricchezza lessicale e figurale, poiché in esso l'illustrazione della natura trova più spazio e attenzione. Ma è interessante anche per altre ragioni.

Nel capitolo si racconta dell'arrivo di Bustianu e Zenobi all'accampamento di Mariani, il bandito che con le sue scarse e ambigue dichiarazioni darà l'avvio all'indagine. Il viaggio, pur breve, si rivela difficoltoso per il protagonista, e non solo a causa del disagio di dover subire la guida e i rituali della cosiddetta *gente delinquente*;³⁰ Mariani e il suo mondo sono spiacevoli anche in altro senso, poiché rappresentano l'occasione di un contatto più profondo (a tratti sgradevole) con una Sardegna nascosta, in qualche modo fuori controllo, e governata da regole in parte diverse da quelle con cui Bustianu è abituato a confrontarsi. Inoltre, l'irritazione di quest'ultimo verso le modalità attraverso cui si manifesta l'autorità statale nell'Isola non basta a consentirgli di solidarizzare con chi, come Mariani, si pone al di là della legge praticando abitualmente l'assassinio, per quanto spesso nei limiti (o con l'alibi) di un codice d'onore. Il peso di tali aspetti conflittuali è evidente su un Bustianu più vulnerabile e guardingo del solito.

La rappresentazione linguistica di questa collisione tra due o più idee di società sarda è ancora una volta affidata al corpo a corpo tra sardo e italiano:

– Quanto dura questa pantomima? – domanda Bustianu una volta rimasto solo con i due. Ha usato la parola *pantomima* perché vuole metterli in difficoltà con le armi che possiede. E recuperare lo svantaggio in cui lo pone quella situazione (18).

«Il problema del linguaggio, così posto e sollecitato, vivifica la tormentata vicenda culturale e umana dell'isola, anche perché Fois lo inserisce in un contesto storico caratterizzato da una lacerazione delle coscienze tra la dimensione nazionale e quella regionale che accoglie, al suo interno, un'ulteriore spaccatura».³¹ Il

²⁹ I. GALANTI, *Itinerario su Marcello Fois*, tesi di laurea (discussa a Sassari il 26 giugno 2003), p. 36.

³⁰ Lui e Zenobi, arrivati a un certo punto del tragitto, vengono bendati perché non siano capaci di riconoscere la strada ed eventualmente di tornarci in futuro.

³¹ M. MARRAS, *Marcello Fois cit.*, p. 141-142.

possesto dell'italiano si conferma, a tutti gli effetti, un potere nelle mani di Bustianu, a cui stavolta egli ricorre non più per condividere il privilegio della comprensione, ma al contrario per confondere e riuscire a imporsi. Il gesto avviene senza alcuno scrupolo di correttezza: durante l'incontro con i banditi troppo forte e nitida è la certezza dell'alterità.

Si tratta però solo di un tentativo. Sarà Bustianu a cedere, e a portare la sua partita con Mariani sul territorio del sardo, che è *perentorio* e *domestico* poiché in esso si annullano le formalità della distanza e si incoraggia invece una confidenza fittizia e potenzialmente pericolosa:

[...] Ma quale giustizia? – esclama, aggiungendo alla frase, in extremis, quel tanto di interrogativo che la fa passare dal certo all'incerto.

Mariani lo guarda senza rispondere, in qualche modo ha capito che deve permettere a Bustianu di rimettere ordine ai pensieri. E quando Bustianu riordina i pensieri scivola sul sardo, che pure aveva deciso di non usare in questo frangente in cui la distanza dall'italiano pare indispensabile. – *Iscusae, ma deo non b'arribbo*, – dice infatti. – *e aitte non b'arribbaes?* – attacca pronto Mariani. – *Itte b'at de cumprèndere? Sezis bois s'abbocau o nono?*

Così la conversazione scivola sul territorio perentorio della Lingua. Perentorio e domestico. Non va bene, pensa Bustianu, non va bene proprio (30).

Chiusa questa parentesi metalinguistica, si può ora tornare al già accennato impianto figurale, restando comunque dalle parti di ciò che è genericamente conflittuale e disarmonico. Fin dalle prime pagine, la presenza di elementi dissonanti si lascia infatti intuire anche dalle stesse descrizioni della natura:

Il silenzio diventa un rumoreggiare di sibili e ronzii: *tilicherte grasse o colobre terragne* che scorrono fra l'erba ingiallita, *teorie di formiche sottili* come un capello che sfilano trasportando feretri di briciole e calabroni storditi dal profumo dei pollini, che fanno vibrare le ali di vetro. (6).

Il fondo della gola è umido, patinato di un'acqua che spande odore di marcio. A guardare verso l'alto il cielo è diventato un nastro sottile. L'aria è di pietra viva, torbida e nauseante. *Grosse mosche cavalline* fanno vibrare il cunicolo. (11).

Sembra, insomma, di tanto in tanto, che delle crepe percorrano l'armonia del paesaggio, lontano dall'ispirare quella «leopardiana evasione associata ad un'esperienza sensistica»,³² che era invece percepibile soprattutto in *Sempre caro*: la natura è qui abbacinante ma non idilliaca, mossa dal brulicare di insetti e rettili eppure non di rado attraversata da venature di morte (*i feretri di briciole; l'odore di*

³² *Ivi*, p. 108.

marcio). Del resto, *L'altro mondo* è anche, indirettamente, il racconto di una terra offesa, violata, avvelenata (da gas tossici, durante sperimentazioni segretissime), e se tutto questo si esplicita solo in conclusione, quando Bustianu riesce e mettere ordine tra gli eventi, l'impressione di un dissidio tra l'uomo e l'ambiente si ha quasi da subito. Ciò non impedisce che traspaia una certa bellezza, ma aggressiva e palpitante. Il veicolo formale è, al solito, l'accostamento anche brusco di sardismi, come *tilicherte* e *colobre*, a elementi lessicali invece fortemente letterari, come l'aggettivo *terragne* o il sostantivo *teoria* per "fila".

Altra costante è la personificazione degli elementi naturali:

Il buio arriva sbrigativo e prepotente. Spazza via anche l'ultimo barlume serotino e si installa sul niente dell'aria. Un buio arrogante, senza luna, tutto teso a stendere pennellate grasse di oblio sulle cose, sulle persone. I verdi si fanno grigi minacciosi, i grigi si fanno spazi vuoti, la terra si fa della stessa consistenza dell'oscurità. (13)

Nella decisa letterarietà del brano – si pensi al ritmo anaforico di *i verdi si fanno [...] i grigi si fanno [...] la terra si fa* –, il buio assume qualità umane (è *sbrigativo, prepotente, arrogante*), e il riferimento alle sue *pennellate grasse di oblio* fa ancora una volta intravedere la vocazione alla metafora propria di questo romanzo, e che si individua, ben più spigliata, anche nelle sequenze successive:

Si è alzato un po' di vento da Est che si danno a spazzare il cielo come una massaia svelta ed efficiente. Il tempo di snocciolare due olive e bere un sorso di rosso e le ragnatele che hanno raddensato il cielo sono come lacerate da un soffio piatto. Il blu albuminoso va acquistando via via una brillantezza di smalto. E le stelle. Le stelle si radunano a grappoli come prendas sul velluto nero. (14).

La notte si è accucciata sulla terra come un vecchio gatto nero, il muso fremente, le vibrasse attente, gli occhi gialli semichiusi... La notte è caduta sulla terra come una vedova abbandonata nel suo dolore [...]. È ancora l'incerto. Ora la notte è un vecchio gatto grigio che tormenta fra le grinfie un mattino che è un topolino bianco. Ora la vedova, abbandonato il suo dolore, sta accennando un sorriso a un nuovo spasimante. (17).

Il gusto per l'uso di similitudini in accumulazione (*come una massaia svelta ed efficiente [...] come lacerate da un soffio piatto [...] come prendas sul velluto nero*) trova realizzazione anche nell'insistenza virtuosistica con cui queste vengono, a volte, rimodulate (*come un vecchio gatto nero [...] ora è un vecchio gatto grigio; come una vedova abbandonata [...] Ora la vedova, abbandonato il suo dolore, sta accennando un sorriso*). Tra l'altro, fra le sequenze appena proposte si nota quell'interesse verso la sfumatura cromatica (mi riferisco in particolare al *blu albuminoso*, p. 14) già visto altrove nella trilogia, e che in sintagmi come *Il pomeriggio è ocrato, e oro, e croco* (43) si accompagna a un gioco paronomastico al fine di produrre un effetto liricizzante. Il

brano che segue permette di saggiare un'ultima volta la letterarietà davvero intensa del romanzo:

Bustianu pensa a certi quadri dei pittori nordici, così lineari e così turbolenti, così definiti e indefiniti insieme. Il tratto di questa tela è una pasta fiamminga tragica e composta dove anche le voci concorrono a definire lo spazio. Il volo dell'astore che segna parabole stridenti, gli scarponi chiodati dei bandios che delineano la superficie granulosa dei graniti, il ronzio degli insetti che fanno pieno il vuoto. Come se l'udito tracciasse una sinopia in tutto fedele al suo affresco. È un disegno sapido che riempie il palato, che concede una corporeità cremosa di tinte primarie: il gusto cianotico dell'aria che asciuga la gola, la gialla fragranza del fieno cotto al sole, l'esaltazione rossa delle braci, delle carni, del muschio rugginoso. (35).

Ancora accumulazione, e stavolta tutta sinestetica (l'udito che traccia una sinopia, il disegno sapido, il gusto cianotico, la gialla fragranza e l'esaltazione rossa), di materiali e strumenti che Fois adopera con padronanza fin dalle *ecfrasis* di *Picta*.

Nella sostanziale fissità di un narratore alla terza si inseriscono poi momenti rari e circoscritti (segnalati con il corsivo) in cui a esprimersi è una voce indistinta, una sorta di coro della gente di Nuoro, che commenta unicamente le vicende personali di Bustianu (ossia il fidanzamento ormai ufficiale con Clorinda, e di rimando gli attriti con la madre Raimonda):

Tzia Badora Forrafocu la fa lunga col fatto che lei, la Pattusi bella, non quella leza, se lo teneva stretto, s'abbocau, al corso, davanti al mondo intero, mica per cosa, solo per scandalizzare davanti alla gente che stavano ammorando ufficialmente, e che toeletta che c'aveva lei [...]. Bella, rimane un bel tipo, male che la crepil! (71).

Il meccanismo mimetico è ormai rodato: lessico dialettale (*leza*; *s'abbocau*; *ammorando*) o costrutti comunque ricalcati sul sardo (*male che la crepil!*), fissati su una sintassi elementare che non disdegna di appoggiarsi al *che* polivalente (*che stavano ammorando ufficialmente*).³³

In occasione di un recente dibattito, ospitato tra le pagine della *Nuova Sardegna*, su cosa possa essere ritenuto parte del sistema letterario sardo – se la sola produzione in *limba* o anche quella in italiano –, Marcello Fois reagiva spazientito

³³ Nel romanzo il consueto connubio di sardo, italiano regionale e italiano popolare è ben rappresentato dai discorsi dei banditi. Eccone un campione: *Cos'è, s'abbocà, preoccupando si sta? [...] Se c'era da preoccuparsi a quest'ora eravate preoccupati del tutto s'abbocà!* (19); *Ajò a prendervi qualcosa* (21); *Farina sono. Farina Antonio di Gabriele, mi che mi avete difeso due anni fa...* (22); *Conoscendo lo stai?* (22); *S'erba mala non morit mai, s'abbocà!* (22); *Settimana metzana... [...] C'abbiamo avuto gente: istranzos... c'era anche una signora inglese che non se ne voleva più andare dopo che ha assaggiato il prodotto locale* (23); *Chin custu non fachtet a narrer nudda* (24); *Tue la lassas istare a mama mea...* (24).

di fronte alla pretestuosità di certi steccati che in linea teorica lo avrebbero estromesso dalla letteratura propriamente ‘sarda’. Obiettivo del suo intervento era porre l’accento sul diritto, per gli autori, di usare liberamente gli strumenti linguistici, senza rischiare, per questo, di vedere messa in discussione la propria cittadinanza culturale:

Noi, fuori dalla Crusca, di lingue ne frequentiamo almeno tre: il sardo, chi ce l’ha, l’italiano accademico imparato a scuola, e quello che il “giovannissimo” Ciusa Romagna chiamava italiano porcheddino. Come il companatico tra due strati di pane, quel sardo italianizzato [...] è la manifestazione di una forza piuttosto che di una debolezza ed è l’ariete attraverso il quale si sfonda il portale dell’integralismo.³⁴

È significativo come nell’articolo ritornino questioni da sempre vivissime in Fois: con esso l’autore prova infatti a rispiegare la complessa stratificazione che compone la coscienza linguistica dell’Isola, nella quale, si noti bene, la lingua sarda non sembra avere – non più, forse – un ruolo realmente centrale (con l’inciso «chi ce l’ha» si ammette infatti la probabilità di un suo eventuale regresso nell’uso generale). Nonostante questo, però, del sardo si conserverebbe, piuttosto vitale, l’effetto di sostrato, così come si manifesta nell’italiano parlato in Sardegna (in riferimento al quale l’autore recupera l’etichetta di *sardo italianizzato*, che ai tempi di *Sempre caro* gli era parsa insoddisfacente). Tale varietà di italiano sarebbe insomma culturalmente ‘sarda’ almeno quanto il logudorese o il campidanese: l’essenza identitaria nel passaggio si trasmette senza stingersi.

L’insofferenza che Fois qui manifesta nei confronti di qualunque recinto linguistico esplicita efficacemente quanto si può trovare, praticato, nella sua stessa scrittura narrativa, della quale i romanzi del ‘ciclo di Bustianu’ sono un fedele condensato, per ricchezza e varietà di codici e registri. Lo stile di Fois appare consapevole e maturo, e l’inclinazione sperimentale governata con misura da un fermo sguardo d’insieme. Tale fermezza non compromette però in alcun modo il principio, peraltro orgogliosamente e polemicamente esibito, della totale libertà linguistica di chi fa letteratura: «perché gli accademici, specialmente quelli presunti, sono guardie carcerarie, ma gli scrittori sono ladri».³⁵

³⁴ «La Nuova Sardegna», 8 dicembre 2010. La *querelle* era partita da un articolo di Diego Corraïne del 28 ottobre.

³⁵ *Ibid.*