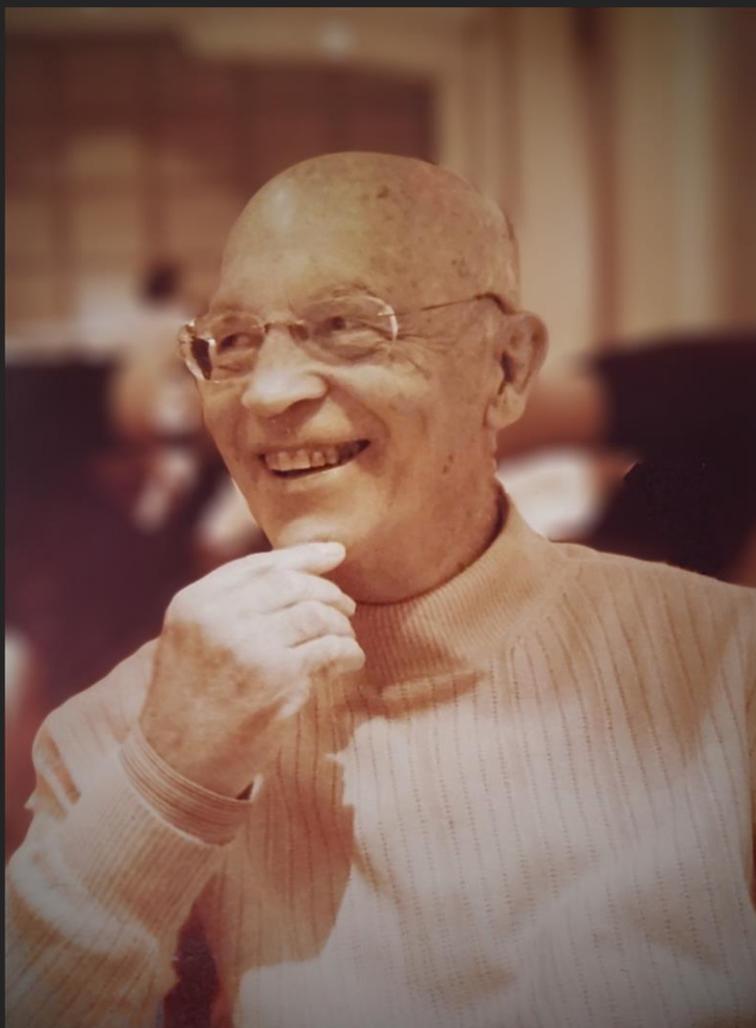


# SPECCHiate SEMBIANZE

## Studi di letteratura sarda

Giovanni Pirodda



*a cura di* Andrea Cannas, Duilio Caocci, Piero Mura



UNICApress

2022



*La biblioteca di Medea, 4*

*La biblioteca di Medea*

Collana diretta da

Andrea Cannas (Università di Cagliari), Romina Carboni (Università di Cagliari), Simone Casini (Università di Perugia), Tatiana Cossu (Università di Cagliari), Marco Giuman (Università di Cagliari) Gian Luca Grassigli (Università di Perugia), Rita Pamela Ladogana (Università di Cagliari), Claudia Ortu (Università di Cagliari), Luca Vargiu (Università di Cagliari), Annalisa Volpone (Università di Perugia)

Comitato scientifico internazionale:

Simonetta Angiolillo (Università di Cagliari), Giulio Angioni (Università di Cagliari), Sandra Astrella (Università di Cagliari), Simona Campus (Università di Cagliari), Raffaele Cattedra (Università di Cagliari), Alessandro Celani (Università di Alberta), Guido Clemente (Università di Firenze), Fabio Colivicchi (Queen's University, Kingston, Ontario), Alessandra Coppola (Università di Padova), András Csillaghy (Università di Udine), Luciano Curreri (Université de Liège), Sylvia Diebner (Berlin), Gonaria Floris (Università di Cagliari), Maria Luisa Frongia (Università di Cagliari), Romy Golan (Cuny University, New York), Mika Kajava (University of Helsinki), Fulvia Lo Schiavo (CNR, Roma), Philippe Marinval (CNRS, Montpellier), Françoise Hélène MassaPairault (CNRS, Paris), Mauro Menichetti (Università di Salerno), Ezio Pellizer (Università di Trieste), Lucia Quaquarelli (Université Paris Nanterre France), Thomas Schäfer (Eberhard Karls Universität Tübingen), Luigi Tassoni (Università di Pécs, Hungary), Mario Tosti (Università di Perugia), Paolo Valera (Università di Cagliari), Peter van Dommelen (Brown University, Providence), Cosimo Zene (SOAS, University of London)

# Specchiate sembianze

Studi di letteratura sarda

Giovanni Pirodda

A cura di  
Andrea Cannas, Duilio Caocci, Piero Mura



Cagliari  
UNICApress  
2022

© Autori dei rispettivi contributi, 2022

Licenza CC-BY-SA 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>)

Foto di copertina: © Elisabetta Pirodda

Logo della rivista Medea © Giorgia Atzeni, 2015

Gli Autori dichiarano che detengono il diritto di utilizzo e di riproduzione di tutti i dati e le immagini, liberando la redazione della rivista "Medea. Rivista di Studi Interculturali", UNICApres e l'Università degli Studi di Cagliari da ogni responsabilità riguardo all'uso improprio dei suddetti dati ed immagini. Gli Autori sono comunque a disposizione per eventuali diritti di terzi che non è stato possibile identificare.

Si ringraziano tutte le persone che hanno collaborato per la realizzazione di questa pubblicazione.

Un ringraziamento particolarmente sentito va alle case editrici Ilisso e Aipsa

*La biblioteca di Medea* è una collana della rivista internazionale di studi interculturali "Medea" (<http://ojs.unica.it/index.php/medea/index>), ISSN 2421-5821 Si avvale di un comitato scientifico internazionale e ogni contributo è sottoposto alla procedura di *double-blind peer review*.

Cagliari, UNICApres 2022 (<http://unicapres.unica.it>)

ISBN: 9788833120515

## Indice

<i>Premessa</i>	IX
<i>L'attività letteraria tra Otto e Novecento</i>	1
<i>Giuseppe Manno e le 'amene lettere'</i>	49
<i>Giovanni Siotto Pintor letterato</i>	65
<i>Cultura letteraria e nazionalismi nell'episodio delle Carte d' Arborea</i>	75
<i>Pompeo Calvia: Quiteria e altri racconti</i>	99
<i>Sebastiano Satta: Canti</i>	115
<i>Realismo, naturalismo e verismo in Sardegna</i>	129
<i>Grazia Deledda: Colombi e sparvieri</i>	143
<i>Grazia Deledda: La danza della collana</i>	155
<i>Temi e forme delle novelle deleddiane</i>	169
<i>Montanaru: Boghes de Barbagia e Cantigos d'Ennargentu</i>	185
<i>Montanaru: Sos cantos de sa solitudine e Sa lantia</i>	205
<i>Montanaru: Sas ultimas canzones e Cantigos de amargura</i>	223
<i>Tensione dialogica come conoscenza in Dessì</i>	239
<i>Epifania di un fiore. La magnolia di Dessì</i>	253
<i>La 'sacra follia' di Gonaria Sanna</i>	263

<i>Procedendo nel vortice</i>	283
<i>Benvenuto Lobina: Po cantu Biddanoa (‘paese della storia’ e ‘paese dell’anima’)</i>	303
<i>Bibliografia</i>	317
<i>L’autore</i>	329

## Premessa

Giovanni Pirodda, il nostro docente di Letteratura italiana nell'allora Facoltà di Lettere di Cagliari, non avrebbe bisogno di essere introdotto sulla scena – anche perché una presentazione da parte nostra rischia di essere riduttiva e inadeguata rispetto all'obiettivo principale del libro, ovvero quello di rimettere in circolazione un certo numero di articoli già editi ma ancora per tanti aspetti attuali. E d'altra parte basta una rapida indagine, anche semplicemente sfogliando le bibliografie accolte nelle monografie, nei saggi scientifici o nelle miscellanee specializzate per valutare l'impatto che la sua acuta (e arguta) intelligenza critica, pionieristica per tanti aspetti, ha esercitato, e continua a esercitare, sugli studi letterari dedicati alla letteratura sarda.

È un maestro la cui sapienza è stata forgiata negli anni in cui Cagliari emerse come uno dei centri universitari più attivi in Italia per quanto concerne gli studi umanistici nei suoi vari ambiti disciplinari – e questa è forse la prospettiva, di latente ispirazione interdisciplinare, che meglio può illustrare l'approccio per mezzo del quale Giovanni Pirodda affronta la produzione narrativa e poetica in Sardegna fra Ottocento e Novecento: la linea di sviluppo letteraria costantemente alimentata dalla puntuale prospettiva storica, resa problematica dai riferimenti culturali antropologici e filosofici continuamente oscillanti fra una tradizione specificamente regionale e i riferimenti a un quadro culturale extrainsulare ed europeo; la mappa centrifuga delle relazioni intertestuali e i nodi semiotici che riconnettono i vari piani culturali.

Il volume raccoglie il meglio, in materia, della produzione saggistica di Giovanni Pirodda e dà conto della sua rara capacità di coniugare la sintetica visione d'insieme – capace di ardite tessiture diacroniche dalle quali emergono i fatti letterari cruciali, nella tensione costante fra canone e deviazione – con il ritratto d'autore e l'analisi puntuale dei testi. Così le sue riflessioni, l'immersione nelle opere cui danno adito a beneficio del lettore, hanno indiscutibilmente qualificato la vicenda critica dei personaggi di



*Premessa*

spicco nella letteratura contemporanea isolana, quali sono Grazia Deledda, Antioco Casula, Giuseppe Dessì e Salvatore Satta.

Per tutto questo, e per molto altro ancora, a Giovanni Pirodda va il nostro caloroso ringraziamento.

I curatori

# L'attività letteraria tra Otto e Novecento<sup>1</sup>

## 1. Dopo l'Unità.

Nel corso dell'Ottocento, prima della costituzione dello stato unitario, il quadro letterario sardo registrava una notevole povertà di esperienze moderne<sup>2</sup>. Era una condizione dovuta a molteplici fattori: primo fra tutti, la difficile situazione culturale e linguistica, in una regione a economia precaria, scarsamente popolata e ad altissimo tasso di analfabetismo, dove, dopo circa un secolo da che era stata avviata dal governo piemontese l'italianizzazione dell'isola, persisteva una notevole difficoltà a padroneggiare questa lingua; il cui apprendimento era ancora del tutto fondato sul rapporto coi testi letterari più tradizionali (dati gli indirizzi classicistici prevalenti nelle istituzioni educative e culturali). Difficoltà che si frapponivano in particolare allo sviluppo di una prosa narrativa moderna, caratterizzata da forme colloquiali e popolari, e indirizzata a un pubblico di lettori più ampio della cerchia degli intellettuali.

Nella prima metà dell'Ottocento l'attività culturale sarda era rivolta in modo precipuo alla storia, certo in rapporto alle tendenze contemporanee (l'interesse alla storia, a ripercorrere il passato, a ritrovare le origini delle nazioni, era uno dei nodi della cultura romantica), ma anche con accentuazioni peculiari: i protagonisti di quel momento culturale, pur con differenze al loro interno, attribuirono un

---

<sup>1</sup> Pubblicato in *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. La Sardegna*, a cura di L. Berlinguer, A. Mattone, Einaudi, Torino 1998 [n.d.c.].

<sup>2</sup> Per un approccio alla storia culturale dell'isola dal Medioevo al Novecento, rinvio a due precedenti contributi: Pirodda 1989 e 1992. Sulle condizioni culturali in Sardegna nella prima metà dell'Ottocento cfr. Sotgiu, Accardo, Carta 1991 e Marrocu 1997. Per un quadro problematico dei processi storico-culturali sottesi ai fenomeni letterari di cui parleremo si veda Marrocu, Brigaglia 1995.



valore primario alla ricostruzione del passato, nel bisogno non solo di «rievocare le più antiche e oscure vicende dell'isola, ma di illustrarne la dignità, e di far venire alla luce le radici della nazione sarda» (Marrocu 1990: 320).

Ma quel restringimento di campo era anche condizionato dagli spazi che il potere lasciava agli intellettuali sardi. La mancanza di esperienze letterarie moderne – in particolare di prosa narrativa – era connessa alla politica culturale del governo sabauda, che del resto trasferiva, irrigidendole, tendenze culturali conservatrici prevalenti nelle classi dirigenti piemontesi (espresse in ambito letterario da orientamenti classicheggianti, non favorevoli allo sviluppo di una letteratura moderna): i governanti piemontesi, per di più, in Sardegna erano ostili, dopo la rivoluzione angioiana, a manifestazioni letterarie innovative, nelle quali, sulla base dell'esperienza italiana (dal "Conciliatore" all'"Antologia"), si sospettava un collegamento a ideologie liberali.

La costituzione del Regno d'Italia, e il coinvolgimento dell'isola nelle nuove dinamiche economiche, politiche e culturali, favorì incisive seppur contraddittorie trasformazioni nella società sarda. La situazione consentì il liberarsi di potenzialità repressate, censurate, con l'improvviso ampliarsi di una letteratura finora stentata e carente, e l'avvio di processi sociali e culturali che consentirono una produzione letteraria nuova<sup>3</sup>.

La crescita complessiva della popolazione dell'isola, con tassi d'incremento, dal 1881 al 1901, superiori ai tassi medi nazionali; l'espansione dei centri urbani maggiori; l'aumento della scolarità e la parallela diminuzione dei tassi di analfabetismo furono segnali di una lenta ma graduale evoluzione della società. Sono le città e le loro strutture scolastiche e culturali a rivelare un maggiore dinamismo e una chiara tendenza a uscire dall'isolamento, collegandosi con i circuiti culturali esterni. Allo sviluppo della scuola, soprattutto elementare, all'allargarsi dell'impiego pubblico, con le nuove strutture

---

<sup>3</sup> I fenomeni culturali nel passaggio della Sardegna dal regno sabauda allo stato italiano sono discussi in AA. VV. 1984.

burocratiche, al forte incremento della stampa, con l'allentarsi dei controlli censori della prima metà del secolo, corrispose l'ampliarsi dei ceti intellettuali al di là delle categorie tradizionali, e del pubblico dei lettori. I giornali cominciarono a caratterizzarsi per l'attenzione alle notizie di cronaca locale, nazionale e internazionale, all'informazione su temi letterari, scientifici, artistici, oltre che politici. Anche il linguaggio e lo stile divennero più accessibili. I libri stampati in Sardegna aumentarono (significativa l'iniziativa editoriale del sassarese Giuseppe Dessì), ma soprattutto aumentò la complessiva circolazione dei libri, e mutò il carattere dei loro fruitori, sempre più orientati verso la narrativa, il romanzo storico, il romanzo d'appendice, il racconto popolare, a riprova che il pubblico non era più rappresentato soltanto da una ristretta cerchia di intellettuali.

Decisiva in questo processo fu la scuola, non soltanto per il contributo al calo dell'analfabetismo, ma perché la sua crescita comportò un aumento del numero degli insegnanti, la necessità di una loro formazione, e la loro mobilità in sedi diverse dai luoghi d'origine, con esperienze di comunicazione interdialettale e una maggiore circolazione di idee. Inoltre il criterio delle nomine estese a tutto il territorio nazionale portava nell'isola numerosi insegnanti di altre regioni, spesso giovani, non di rado promettenti letterati o studiosi, che in campi diversi contribuivano alla sua crescita culturale. Basti citare la presenza a Sassari di Enrico Panzacchi e di Giovanni Marradi (che fu insegnante di Sebastiano Satta), o di studiosi come Carlo Calcaterra, Egidio Bellorini, Vittorio Cian, Giuseppe Ferraro, che contribuirono a far conoscere la produzione letteraria sarda, e soprattutto a incrementare lo studio della cultura popolare. Anche le ricerche sulla lingua sarda, interrelate all'interesse per la documentazione demologica, ricevettero impulsi e indirizzi di metodo più rigorosi grazie al rapporto tra studiosi sardi e continentali<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Sullo stato degli studi sul sardo alla fine dell'Ottocento e nei primi del Novecento si vedano Paulis 1996 e 1997.

Questo contesto culturale in movimento spiega la notevole fioritura di riviste letterarie<sup>5</sup>, e lo spazio riservato ai prodotti letterari in numerosi giornali: appendici, cronache, supplementi domenicali.

Episodio notevole, anche per i rapporti che istituì con altri centri culturali italiani, fu l'esperienza della "Farfalla" (1876-77). Fondata dal giovanissimo Angelo Sommaruga (trasferitosi a Cagliari come impiegato), la rivista stabilì contatti e ospitò in modo consistente i contributi di letterati non sardi, soprattutto milanesi, prevalentemente appartenenti alla cosiddetta scapigliatura democratica e sostenitori del naturalismo: da Felice Cameroni a Cletto Arrighi, Paolo Valera, Cesare Tronconi; ma le collaborazioni provenivano anche da altrove, da Roma alla Sicilia (Enrico Onufrio, Girolamo Ragusa Moleti). Esse si integrarono in un proficuo rapporto con i contributi di letterati sardi, favorendo fra essi scambi e legami duraturi.

L'esperienza della "Farfalla" ebbe un ruolo importante nell'animare il dibattito e nell'introdurre negli ambienti isolani orientamenti letterari innovativi, in particolare naturalistici. Il periodico, dopo quasi due anni di vita in Sardegna, si trasferì a Milano: ma lasciò una traccia duratura nella cultura sarda. Il Sommaruga, e altri letterati, mantennero rapporti con gli ambienti isolani; e le firme di diversi collaboratori della "Farfalla" compaiono ancora nelle pagine dei periodici sardi degli anni successivi, insieme ad altri nomi di rilievo nel panorama letterario italiano del tempo: si vedano, per esempio, nella "Meteora" (1878-79), vivace periodico sostenitore di un realismo sensibile alle istanze naturaliste, i contributi, tra gli altri, di Carlo Dossi e Lorenzo Stecchetti. Le proposte dei collaboratori milanesi della "Farfalla" ebbero in Sardegna risposte differenziate. In generale prevalse la tendenza a moderare le istanze del naturalismo, nelle sue interpretazioni più appassionante e ideologicamente connotate, come quelle del Cameroni, e a orientarsi verso manifestazioni della letteratura contemporanea più legate alla tradizione. Esempi indicativi di tali

---

<sup>5</sup> Per un quadro complessivo delle riviste di questo periodo si deve ancora ricorrere a Sollai 1959. Utile il repertorio Cecaro, G. Fenu, F. Francioni 1991. Per la rivista più importante degli anni novanta, si veda Cerina 1984.

tendenze sono due interventi giornalistici contigui: nel 1877, nello stesso anno della pubblicazione in volume, in Francia, dell'*Assommoir*, apparve nella "Farfalla" una recensione entusiastica che interpretava l'opera di Zola come una spietata denuncia sociale; mentre in un'altra rivista, prevalentemente redatta da giovani letterati cagliaritari, "Gioventù Sarda", l'opera di Zola veniva pure segnalata, ma in toni assai più moderati, e nello stesso numero veniva recensita con ammirazione la seconda parte della *Légende des siècles* di Victor Hugo, pubblicata in Francia nello stesso anno.

Interprete di tali posizioni moderate, anche nei confronti del problema del realismo, fu la rivista sassarese "La Stella di Sardegna" (1875-79; 1885-86), diretta da Enrico Costa (1841-1909), figura di primo piano della cultura letteraria sarda degli ultimi decenni dell'Ottocento (a lui farà riferimento anche la Deledda nelle sue prime prove narrative). L'autorevolezza e lo spessore delle posizioni del Costa derivavano anche dai rapporti con figure ed esperienze della penisola. Importanti furono in particolare i rapporti con Salvatore Farina, sardo integrato negli ambienti culturali milanesi rimasto legato alla Sardegna, che con la sua influenza e con le sue collaborazioni ai giornali isolani contribuì alla dinamica dei dibattiti letterari ed a caratterizzarli in direzione di un realismo moderato.

Ma la "Stella di Sardegna" ospitò anche prese di posizione più vicine a un realismo di tipo naturalistico; come nel caso di Giacinto Stiavelli. Toscano, già collaboratore della "Farfalla", poi, fra gli altri giornali, del "Fanfulla", socialista, legato al Valera e al Tronconi (si ricordi la puntata satirica di Severino Ferrari, nel *Mago*: «Son Giacinto Stiavelli il petrolier»), pubblicò nella "Stella" un intervento decisamente orientato in senso realistico. A lui replicò il Costa, cogliendo l'occasione per formulare in modo sistematico le sue idee letterarie, improntate a un deciso moralismo.

Un'altra personalità che ebbe un ruolo rilevante nell'opera di raccordo tra la cultura sarda e quella italiana e nell'introduzione di problematiche del naturalismo nell'isola, fu Felice Uda, fratello di Michele, commediografo e romanziere di successo a Milano.

Felice Uda è una interessante figura di letterato, la cui parabola culturale si definisce nei soggiorni in vari centri della penisola, alternati a

presenze in Sardegna. A Milano fu in contatto con i principali scrittori del tempo, da Farina a Valera a Verga (fu in rapporto col Sommaruga, e collaborò anche alla "Farfalla" cagliaritano); a Napoli fu redattore della "Rivista Nuova" di Carlo Del Balzo, che agiva in un ambiente strettamente legato al magistero desanctisiano, e alla quale collaboravano anche Giorgio Arcoleo e Francesco Torraca. Troviamo il suo nome tra i collaboratori di molte delle riviste sarde di questi decenni: infatti, oltre che mantenere i rapporti con l'ambiente d'origine, pubblicò a Cagliari una parte delle sue opere, e nel 1884 diresse il supplemento domenicale dell'"Avvenire di Sardegna", un altro foglio importante per la definizione dei dibattiti sul realismo e sul verismo nell'isola.

I rapporti istituiti dai letterati sardi con il movimento culturale in Italia e fuori d'Italia, la nuova circolazione di opere e di informazioni che si verificò in quel periodo, influirono notevolmente sulla produzione letteraria nella Sardegna di quegli anni. Ma in una situazione culturale specifica come quella sarda ebbe implicazioni peculiari la ricezione di quei testi e di quelle idee nei gusti e nelle attese di un pubblico certo non molto esteso – ma che si stava allargando e che quella nuova dinamica culturale contribuì ad ampliare. Sebbene infatti fosse viva nei letterati sardi l'esigenza di affacciarsi al di là del Tirreno, di aggiornarsi e di dialogare con intellettuali o gruppi intellettuali dei vari centri della penisola, e anche di pubblicare le loro opere fuori dall'isola; tuttavia fu prevalente, come appare anche dalla scelta delle tematiche e dal modo in cui queste venivano trattate, l'intento di rivolgersi a un pubblico sardo, e di dialogare con esso.

In questo periodo è forte l'esigenza di aggiornare ed educare un pubblico in formazione, cui far conoscere la realtà specifica dell'isola, sia nella dimensione contemporanea sia – e questo è un tratto singolare della produzione letteraria di quegli anni in Sardegna – in quella storica. Un tratto evidente di quel quadro letterario è infatti la notevole abbondanza, in un tempo sfasato rispetto alla loro affermazione in Italia, di romanzi storici: una forma narrativa cui gli scrittori isolani ricorrono di frequente, pur alternandola a narrazioni di vita contemporanea o di altro carattere. È il caso di Enrico Costa, la cui produzione varia da racconti di vita contemporanea, come *Paolina* (1874), a una sorta di romanzo-reportage

come *Giovanni Tolu* (1897)<sup>6</sup>, a opere che romanzano fatti avvenuti in Sardegna in un passato recente, a racconti più tipicamente storici, che appartengono all'ultima fase della sua operosità.

L'esempio di Costa può suggerire le ragioni della diffusione del genere storico, e la particolare funzione a esso attribuito. Dopo una prima fase in cui si fonda *ex novo* una tradizione narrativa, con l'assimilazione e la sperimentazione di una gamma differenziata di opere, si rafforza negli scrittori la consapevolezza, correlata alla crescita qualitativa e quantitativa di un pubblico di lettori isolani, dell'importanza e del ruolo di particolari tematiche. In questo processo di maturazione il romanzo storico viene considerato come una forma narrativa adatta a mettere a fuoco un'identità regionale in travaglio, a riscoprire e mettere in luce una specificità di problemi e di condizioni storiche. Un fenomeno, peraltro, correlato alla scarsità di produzione storiografica di questo periodo (contro la notevole fioritura della prima metà del secolo), dovuta certo all'*impasse* nelle ricerche storiche, derivato dalle vicende dei Falsi arborensi<sup>7</sup>. Si tratta quindi di una produzione che mira, con varietà di propositi e di scelte e risultati espressivi, a interessare il pubblico isolano alla storia della Sardegna, e a fondare su quelle conoscenze una identità regionale e una crescita culturale e civile.

Nell'ambito di questi orientamenti, il crescente interesse anche nell'isola per le ricerche demologiche favorì la raccolta di una ricca documentazione; e questa costituì il supporto, oltre che di narrazioni di costume e vita contemporanea, anche dei racconti storici. Una scelta di impianto narrativo che poggiava sul presupposto della lunga durata

---

<sup>6</sup> Cfr. la riedizione di *Giovanni Tolu* – Costa 1997.

<sup>7</sup> La Carte d'Arborea sono un insieme di falsi documenti, redatti e messi in circolazione a partire dal 1845 fino agli anni sessanta, che nelle intenzioni dei falsari avrebbero dovuto testimoniare l'esistenza in Sardegna di un'antica civiltà e di una letteratura anteriore a quella italiana. L'episodio, interessante per le motivazioni 'patriottiche' e per il dibattito che suscitò anche fuori dell'isola, ebbe ripercussioni negative sulla ricerca storica (l'attendibilità di gran parte della storiografia sarda degli anni successivi ne venne compromessa). Si veda Marrocu 1997.

delle tradizioni popolari, per cui i dati del folklore, pur osservati nella contemporaneità, potevano essere proiettati in vicende del passato. Si tratta di un fenomeno che contribuisce a caratterizzare, almeno in diversi casi, l'uso del genere nella letteratura sarda di questi anni, configurandolo come romanzo storico-antropologico: l'esempio più tipico di questa forma di racconto potrebbe essere *Gli Anchita e i Brundanu* (1882) di Gavino Cossu.

Accanto al filone del romanzo storico, che pure è consistente e conferisce un carattere specifico alla narrativa sarda del tempo, esiste una larga produzione di testi che hanno più diretti riferimenti nelle esperienze italiane e francesi di tipo naturalistico o veristico-regionalistico. Tra gli scrittori che sperimentarono questi orientamenti, si possono citare i nomi di Carlo Brundo – autore anche di diversi romanzi storici – il quale svolse narrativamente un suo interesse per le tradizioni regionali, in testi apprezzati anche fuori dell'isola; o di Antonio Ballero, autore del romanzo *Don Zua* (1894)<sup>8</sup>, che una recensione della Deledda sul “Fanfulla della Domenica” segnalò a un pubblico più ampio; o ancora di Ottone Bacaredda (1849-1921)<sup>9</sup>.

L'esperienza del Bacaredda si collega più direttamente a suggestioni naturalistiche, anche per il fatto che egli aveva partecipato alla redazione della “Farfalla” cagliaritana, e aveva mantenuto rapporti col Sommaruga: una delle sue opere, *Casa Corniola* (1884) fu infatti pubblicata nella collana del Sommaruga legata alla “Cronaca Bizantina”. Si tratta quindi di esperienze letterarie consonanti con quelle diffuse in ambito nazionale (i suoi *Bozzetti sardi*, del 1881, furono notati dal Cameroni come testimonianza della diffusione anche in Sardegna del racconto regionale, legato al verismo). Ma certo, osservate nei loro specifici caratteri narrativi, queste opere non si presentano come tipiche opere naturalistiche, o possono essere considerate tali solo per le tematiche che affrontano. Nei *Bozzetti sardi* sono rappresentati aspetti della realtà isolana, del

---

<sup>8</sup> Cfr. l'edizione recente di *Don Zua* – Ballero 1997.

<sup>9</sup> Cfr. *Le Novelle e le poesie*, e *Roccapinosa* (1874), in Bacaredda 1998.

mondo contadino o pastorale, o dei piccoli centri rurali, con un intento documentario e un'attenzione a motivazioni sociologiche, che segnalano la suggestione dei coevi dibattiti di derivazione naturalistica. Tuttavia i procedimenti narrativi, dominati dalla forte presenza di un narratore esterno all'ambiente narrato, da parti commentative e discorsive, non permettono di avvicinare questi racconti al tipo di narrazioni più o meno influenzate dal canone dell'impersonalità.

Nei vari tentativi di racconto realistico cui si è accennato, nell'esigenza di rappresentare aspetti diversi della realtà sarda, è evidente il prevalere di un intento educativo, formativo, perseguito certo non in modi angusti, con aperture ed esigenze conoscitive, che però faceva passare in secondo piano la preoccupazione artistica, la ricerca di una corrispondente elaborazione degli strumenti espressivi e dei modi di costruzione dell'impianto narrativo. Tali propositi e tali limiti appaiono nei dibattiti di carattere teorico sul realismo, che riguardarono quasi esclusivamente – ma questo fu il tratto prevalente di queste discussioni in Italia – le tematiche da trattare. Si discuteva se fosse opportuno assumere, nelle opere letterarie, argomenti bassi, temi sgradevoli alla sensibilità comune, materie finora escluse dalla tradizione letteraria; e con quale finalità entrassero ora nella rappresentazione artistica. In questo dibattito la valutazione positiva di tali rappresentazioni come denuncia, morale o sociale, si contrapponeva a un rifiuto di esse, in quanto considerate frutto di un gusto compiaciuto, moralmente riprovevole, degli aspetti deteriori della realtà.

Eppure quella fervida produzione narrativa, interrelata a un ampio processo intellettuale, fondava quasi dal nulla una tradizione narrativa, e contribuiva notevolmente alla crescita complessiva della cultura in Sardegna. Senza di essa, ad esempio, sarebbe impensabile l'emergere di una personalità come quella della Deledda.

A definire un clima letterario in cui si collocano, a livelli e con implicazioni differenti, figure come quelle di Grazia Deledda e Sebastiano Satta, sono inoltre indicativi i caratteri assunti dalla

produzione specificamente poetica. Anche in quest'ambito negli ultimi decenni dell'Ottocento si diffuse un interesse per le varie manifestazioni della poesia italiana coeva (con qualche attenzione alla poesia ottocentesca europea, soprattutto francese). Lettori e produttori di poesia sono in particolare le nuove generazioni che si formano o agiscono nelle scuole, all'università (quindi nei centri maggiori): studenti, insegnanti, impiegati, che anche in quanto portatori di istanze diverse si contrappongono agli intellettuali tradizionali, in particolare agli ecclesiastici<sup>10</sup>. Si tratta di categorie che, avvertendo le incerte trasformazioni dell'isola e vivendo spesso una condizione economica e sociale precaria, sono portate a vagheggiare un risarcimento in ideali di riscatto politico, sensibili all'influsso dell'ideologia positivista e del laicismo dominanti.

Sono intellettuali emergenti, aperti a idee repubblicane e radicali, e quindi interessati alle varie manifestazioni di poesia di impronta laica, soprattutto di derivazione classicista, che ebbero l'espressione più significativa nella fase della parabola poetica di Carducci (è noto l'intrecciarsi di laicismo e tradizione classicista lungo tutto l'Ottocento). Ma essi si riconoscevano anche in altre manifestazioni della diversificata produzione poetica italiana – che certo si presentava ai lettori sardi con caratteri magmatici, senza le gerarchie di valori che sono il frutto di una sistemazione successiva. Notevole per esempio la presenza nelle riviste sarde, anche come collaboratore, di Vincenzo Riccardi di Lantosca, un poeta che svolse in esiti satirici originali un'esperienza classicistica improntata a un forte laicismo. Altre presenze di rilievo sono quelle di Vittorio Betteloni, con la sua poesia di un realismo quotidiano e intimistico, o quella del siciliano Girolamo Ragusa Moleti (i suoi primi bozzetti apparvero sulla "Farfalla" cagliaritana), degno di nota, nell'ottica che consideriamo, per la sua esperienza poetica libertaria e democratica, e per i suoi contributi alle tradizioni popolari. Un'accoglienza e un ruolo di spicco ebbe, nel clima

---

<sup>10</sup> «L'anticlericalismo, spesso di maniera, pareva straripare da ogni parte: sui circa 190 periodici [...] editi in Sardegna tra il 1850 e il 1889, almeno venti erano dichiaratamente anticlericali» (Turtas 1990: 291).

laicista accennato, l'opera di Lorenzo Stecchetti (*alias* Olindo Guerrini) con la sua poesia che appariva allora di un audace verismo; tra l'altro, con i suoi componimenti caratterizzati da un realismo comico ebbe un ruolo nell'evoluzione della poesia in sardo di fine secolo.

Solo apparentemente in opposizione, in realtà correlato all'interesse per le esperienze liriche italiane e per una scrittura poetica che a quel contesto fa riferimento, è il rinnovato rilancio della poesia in sardo riscontrabile in questi anni. Da una parte infatti si tende a fissare nella stampa i testi degli autori della tradizione, fino allora pubblicati solo parzialmente, o rimasti manoscritti, o trasmessi oralmente; dall'altra compaiono sulla scena numerosi scrittori che inaugurano forme nuove di espressione poetica. La correlazione dei due fenomeni – i maggiori rapporti con la cultura italiana e l'evolversi della letteratura in sardo – si può indurre da molti elementi: si veda il caso di Paolo Mossa (1821-93)<sup>11</sup> uno degli autori più noti, che pubblicò le sue poesie nella "Stella di Sardegna", la rivista di Enrico Costa aperta alla cultura italiana.

Il Mossa è un poeta di vena prevalentemente elegiaca, che immette una nuova sensibilità in forme e motivi della tradizione, e perciò ebbe ed ha conservato un grande favore anche presso un pubblico popolare. Altri poeti affrontavano esperienze di poesia sarda più innovative, assumendo tematiche storicamente e socialmente più connotate ed elaborando linguaggi più espressivi e concreti. Si trattava di personalità tutt'altro che sprovvedute culturalmente, al corrente di varie esperienze delle letterature europee, spesso in rapporto con figure e ambienti letterari italiani: come il gruppo di poeti nuoresi tra i quali emerge il sensibile e moderno Pasquale Dessanay (1868-91), o il sassarese Pompeo Calvia (1857-1919), che in *Sassari mannu*<sup>12</sup> dà un quadro suggestivo dei mutamenti di fine secolo nella vita della sua città, fino al barbaricino Giuseppe Mereu (1872-1901)<sup>13</sup>. Quest'ultimo

---

<sup>11</sup> Cfr. Mossa 1978.

<sup>12</sup> Cfr. Calvia 1967.

<sup>13</sup> Cfr. Mereu 1982.

spicca fra gli altri come poeta colto, consapevole delle sue scelte stilistiche; hanno un fondamento gli accostamenti della sua opera a esperienze come quella della poesia scapigliata o pre-crepuscolare, sia per certi toni psicologici e certe analogie biografiche (un'esistenza sotto il segno della malinconia, minacciata da una salute precaria e dalla tisi che lo portò alla morte precoce), sia per l'uso di registri stilistici prosaici e quotidiani nel suo linguaggio. Analogie che non contrastano, ma rendono peculiare la sua specifica collocazione nell'ambito della tradizione poetica sarda, cui egli imprime una svolta.

Da un'ottica culturale interna, le esperienze di questi poeti rappresentano le tappe di un processo che raccorda sempre più alla scrittura la tradizione della poesia in sardo, caratterizzando l'esperienza novecentesca con l'elaborazione di temi e prove stilistiche rinnovate.

## **2. La nuova letteratura.**

Nell'ambito dei processi culturali delineati si svolse la formazione della Deledda, favorita da una sua particolare capacità di iniziativa e di intraprendenza, che le permise di trarre il massimo frutto dai fermenti di una situazione in movimento<sup>14</sup>.

Partita dal rapporto – come lettrice e presto come collaboratrice – con le riviste di consumo che la nascente industria editoriale diffondeva anche nella provincia, la Deledda allargò via via, e innalzò qualitativamente, una fitta rete di relazioni. Ben presto entrò in contatto con le redazioni di numerose riviste sarde, collaborando con le più importanti, e strinse rapporti con molti intellettuali. Stabili e allargò conoscenze e relazioni con riviste, intellettuali ed editori della penisola, con una notevole abilità negli scambi e rapporti epistolari. Le riviste furono un'esperienza decisiva nel suo apprendistato, perché

---

<sup>14</sup> Sulla Deledda del periodo nuorese, cfr. Cerina 1992 e i contributi in Collu 1992. Per il profilo della scrittrice disegnato nell'introduzione, e particolarmente per la documentazione epistolare riguardante il periodo nuorese, importante Di Pilla 1966.

fonte aggiornata di informazioni, guida, per lei autodidatta, nella scelta delle letture e nei suoi primi orientamenti letterari, tramite per entrare in contatto coll'ambiente dinamico delle redazioni e con personalità autorevoli del mondo culturale. E la cultura delle riviste, sensibile alle attese del pubblico, fu determinante nell'orientare la giovane e duttile scrittrice nella scelta di temi e moduli narrativi fruibili da diversificate fasce di lettori.

La documentazione complessiva su questo periodo ci mostra una Deledda che cerca di orientarsi nel panorama letterario, guidata da un'acuta percezione dei problemi del tempo, riguardanti il naturalismo, il verismo, e lo psicologismo, nel crescente contraccolpo neoidealistico.

«Ho letto quasi tutti i romanzi di Zola e di Bourget» afferma in una lettera del 1893: ed è una dichiarazione che suggerisce la molteplicità disparata di sollecitazioni e influssi che accoglieva, ma anche il clima incerto in cui la giovane scrittrice cercava di orientarsi. Dalle lettere scritte in questo periodo, dalle stesse sue opere, si ricava la testimonianza delle numerose e disparate letture che la Deledda veniva compiendo, e dalle quali derivava tematiche e procedimenti narrativi. Leggeva narratori italiani recenti o contemporanei, differenti nei loro caratteri: dagli scapigliati ai veristi, da D'Annunzio a Fogazzaro, da De Amicis alla Serao, a Neera, a molti altri; fra essi erano larghe le rappresentanze delle letterature regionali. Consistente fu anche il filone delle letture francesi, da Zola a Paul Bourget (con il recupero di autori precedenti, come Balzac e in particolare la George Sand dei racconti rustici, che la Deledda studiò e assimilò soprattutto per i procedimenti di descrizione del paesaggio e degli aspetti naturali). E attraverso la cultura francese avvenne il contatto fondamentale con gli scrittori russi, in primo luogo con Tolstoj, letto appunto in traduzioni francesi.

Un momento decisivo della sua formazione fu il vasto e impegnativo lavoro di documentazione delle tradizioni popolari svolto per Angelo De Gubernatis, che impegnò la scrittrice per alcuni anni, e che, al di là di una conoscenza sistematica e consapevole del folkloresardo

le fornì vie e strumenti per penetrare la realtà psicologico-morale e sociale del suo ambiente<sup>15</sup>.

In questo intreccio di suggestioni e sollecitazioni maturò in lei il proposito di 'illustrare' la Sardegna, di rappresentare la realtà isolana, e farla conoscere a un pubblico di lettori sardi e non, con l'intento di riscattarne l'immagine dagli stereotipi che condannavano l'isola a sfondo selvaggio di storie di sangue e di banditi; si orientò, invece, verso aspetti e tipi umani più vicini alla quotidianità, in quadri in cui i problemi sociali dovevano emergere – come lei stessa diceva – «da sé come un riflesso», e non in messaggi espliciti. Questi quadri acquistano concretezza e nuove suggestioni grazie alla conoscenza delle tradizioni popolari e alla percezione dei problemi economici e sociali che gli intellettuali sardi cercavano di approfondire in quel periodo, parallelamente ad alcune note inchieste parlamentari sui problemi dell'isola.

Uno dei momenti più accesi di quei dibattiti era rappresentato dalle teorie lombrosiane, che trovavano in Sardegna un campo fertile di applicazioni, suscitando negli intellettuali isolani reazioni ambivalenti. Molti di essi furono suggestionati sia dalla modernità scientifica delle teorie della scuola positiva (che impostavano in modo nuovo il problema della colpa e della responsabilità dell'individuo, dei condizionamenti dell'ambiente, del ruolo dell'ereditarietà nel comportamento), sia dagli intenti umanitari e sociali di alcuni suoi rappresentanti, che militavano in campo socialista. E certo la Deledda subì l'influsso e la suggestione di tali idee: frequenti nei testi di questo periodo i richiami alle influenze dell'ambiente sugli individui, o ai condizionamenti della razza, dell'ereditarietà, anche nei termini dell'atavismo di stampo lombrosiano.

Del volume di Paolo Orano, *Psicologia della Sardegna*, disse che era «un bellissimo volumetto, artistico e buono, che però ha il torto di dire la verità, riguardo alla delinquenza e l'immoralità di Nuoro». All'Orano e ad

---

<sup>15</sup> I contributi della Deledda alla "Rivista delle tradizioni popolari italiane" sono stati raccolti in Deledda 1995. Su questo aspetto della formazione deleddiana si vedano Cirese 1976 e il contributo di Delitala in Collu 1992.

Alfredo Niceforo, «che amorosamente visitarono la Sardegna»<sup>16</sup>, è dedicata l'edizione del 1896 del romanzo *La via del male*. E molti accenni alle teorie della Scuola positiva si trovano in diverse opere: temi e spunti che a quelle tendenze più o meno direttamente si riallacciano, segnalando un rapporto conflittuale, di accettazione e di divergenza, con esse, così che è plausibile l'ipotesi che la scrittrice, creando le sue rappresentazioni del mondo isolano, non contraddica le indicazioni della Scuola positiva, ma piuttosto ne rovesci il punto di vista, mostrando dall'interno le contraddizioni e i drammi sociali e morali che le condizioni fatte oggetto di quelle analisi comportavano.

Nascono da influssi del positivismo e del naturalismo i progetti di tematiche narrative annunciati e solo in parte realizzati; ambizioso era, in specie, il proposito di studiare tutte le classi sarde, e di descriverle in una serie di opere; e l'intento di orientarsi verso la rappresentazione delle classi povere (al romanzo *La via del male*, in corso di elaborazione, la scrittrice dichiarava in una lettera di aver dato «una leggera tinta di socialismo»). Certo tali progetti più che riprendere il romanzo sperimentale zoliano si limitano a riecheggiare la teoria delle influenze ambientali come determinanti sui caratteri e sui comportamenti. Ma quelle suggestioni e idee offrirono alla Deledda motivi di conoscenza e stimoli efficaci per la definizione e messa a fuoco di una materia assai viva e attuale. La riflessione su alcune tematiche del positivismo viene svolta in funzione di un chiarimento e di un approfondimento di motivi direttamente ambientali (e anche autobiografici): le nozioni di 'fatalità', 'destino', sono verificate in una diagnosi sociale condotta dall'interno, nelle reazioni comportamentali e psicologiche dei personaggi.

*La via del male* (il cui progetto risale al 1892-93, col titolo *L'indomabile*) pubblicato nel 1896, e in una nuova stesura nel 1906, è un testo assai indicativo nel processo di formazione di quegli anni, e può essere assunto come un saggio esemplare del modo in cui quest'intreccio di influssi si configura nell'esperienza della scrittrice.

---

<sup>16</sup> Cfr. P. Orano, *Psicologia della Sardegna*, Milano 1896; A. Niceforo, *La delinquenza in Sardegna. Note di sociologia criminale*, Palermo 1897. Sul significato degli studi della Scuola di antropologia criminale e sui riflessi sulla cultura sarda si veda Angioni 1992.

La «forza fatale», di cui si parla nell'opera, si definisce nel confronto con le teorie del positivismo penale, e in rapporto alla *force fatale* di cui parla Zola (si ricordino, per confermare la vicinanza dei due tipi di influssi, le relazioni di Zola con Lombroso e altri positivisti italiani). A tali influssi possiamo ricondurre (proprio in riferimento a modificazioni del testo dalla prima alla seconda edizione) il motivo della fatalità: fatalità del comportamento, dell'amore, del delitto.

Così, nella descrizione delle passioni si ha un richiamo frequente alla fisiologia, all'azione dei sensi sull'anima, sulle condizioni psicologiche, un'attenzione alle reazioni nervose, alla forza del desiderio, degli impulsi, rappresentati come voce del sangue e degli istinti. E la riflessione deleddiana si polarizza sull'amore, che dovrebbe riscattare, e non riscatta, i pregiudizi e i condizionamenti, e dunque diventa anch'esso un impulso fatale nei personaggi che ne sono dominati: in particolare nel servo, protagonista del romanzo.

Nel concetto di 'forza fatale', il motivo degli influssi ereditari nell'individuo si intreccia con i condizionamenti sociali, dell'ambiente. Ma è anche vero, come è stato osservato, che tutta

la concezione deleddiana del destino è connessa all'ambiente in cui la scrittrice si muove, nasce dall'osservazione circostanziata di ben precise ingiustizie e immoralità della sua area barbaricina; questo destino pesa soprattutto sugli umili, sui servi, sui pastori, è il peso sovente degli altrui pregiudizi su di loro (Di Pilla 1982: 39).

Mentre la Deledda, staccatasi, con il matrimonio e il trasferimento a Roma, dal contesto culturale sardo, proseguiva nei primi anni del secolo le sue analisi sempre più improntate a un realismo di impianto psicologico, il poeta suo concittadino Sebastiano Satta (1867-1914) viveva dall'interno la profonda crisi che agitava l'isola, con ripercussioni specifiche nella realtà barbaricina.

Il Satta si era formato a contatto fervido con vari aspetti della cultura italiana di fine Ottocento: nella Sassari repubblicana radicale

in cui svolse i suoi studi, aderì a ideologie ed esperienze politiche progressive, maturate poi al ritorno a Nuoro nell'adesione al socialismo; e, sul versante letterario, aveva vissuto l'esperienza poetica del tempo, con i prevalenti tipici caratteri classicistico-democratici, cui si è accennato.

Successivamente, la sua fisionomia culturale si definì in modo più problematico, in rapporto con una percezione sofferta e drammatica della realtà isolana che andava emergendo tra gli intellettuali sardi nel primo Novecento. Di fronte all'evidenziarsi delle tragiche condizioni della Sardegna contadina e pastorale, alla risonanza nazionale dei fenomeni di banditismo e della loro repressione (significativi i contenuti e il successo di *Caccia grossa* di Giulio Bechi)<sup>17</sup>, alle analisi compiute dagli antropologi della scuola criminale, si acuisce negli intellettuali sardi la coscienza della radicale alterità della realtà isolana rispetto a quella italiana. Essi protestano contro le teorie deterministe e razziste sostenute da Grano e da Niceforo, rigettando come pregiudizio teorico l'idea di una predisposizione etnica degli isolani alla criminalità; ma il mondo della Sardegna contadina e pastorale suscita nel ceto colto sardo sentimenti contraddittori: alla simpatia e all'interesse per le sue tradizioni – che proprio negli anni a cavallo del secolo si cominciano a studiare sistematicamente – non è disgiunto un certo disagio, anche perché dell'isola si conosce solo quanto ne riportano le cronache giudiziarie e ne scrivono antropologi e criminologi, nonostante le trasformazioni significative in atto.

L'ambivalenza del rapporto che lega gli intellettuali isolani alla Sardegna interna nasce dall'acuta percezione di vivere una fase di mutamenti profondi, di assistere alla nascita di un nuovo mondo senza che il vecchio sia definitivamente tramontato: con un senso di disagio

---

<sup>17</sup> Giulio Bechi, scrittore fiorentino, partecipò come ufficiale all'operazione contro il banditismo in Sardegna ordinata dal governo Pelloux, «una gigantesca operazione di polizia priva di qualunque garanzia giuridica per gli indigeni» (Brigaglia), che egli descrisse in un saggio-racconto intitolato appunto *Caccia grossa* (1900), «che vuol dire caccia agli uomini» (Gramsci). Se ne veda la recente riedizione (Bechi 1997), con le equilibrate considerazioni di Manlio Brigaglia nella prefazione.

e d'incertezza, tra la speranza di una trasformazione moderna e il rimpianto per quella civiltà patriarcale ormai sul punto di dissolversi. Il riflesso di questo travaglio è nel loro essere interpreti e portatori di un'identità divisa, in bilico fra due realtà, italiana e sarda, che l'intenso lavoro di elaborazione culturale e simbolica compiuto nell'Ottocento non è riuscito ad avvicinare e amalgamare. Appariva evidente come sotto le due tradizioni fossero mondi tanto lontani da non potersi confrontare se non con lo scontro: scontro non solo culturale, perché è dalle trasformazioni in atto che hanno origine i conflitti sociali, le agitazioni e le sommosse, nelle città e nelle campagne, nel mondo rurale e in quello minerario (in quegli anni drammaticamente alla ribalta), che scuotono la Sardegna dei primi anni del Novecento.

È la percezione viva di tali contraddizioni che conferisce alla fisionomia culturale di Sebastiano Satta un carattere più complesso e dolorosamente dilemmatico. Egli vive in profondità il contrasto tra l'apertura al progresso – che risale alla sua formazione giovanile e alla sua militanza socialista – e la coscienza delle contraddizioni che tale sviluppo comporta; il dissidio tra la consapevolezza della 'barbarie' della condizione barbaricina (suggerita anche dalla scuola di antropologia criminale) e la comprensione, dall'interno, delle sue ragioni, rafforzata dall'attaccamento sentimentale a quel mondo.

In Satta si accentuò così l'interesse inquieto per le peculiarità antropologiche sarde e barbaricine; mentre, sul piano letterario e dell'espressione poetica, la concezione del poeta-vate interprete delle aspirazioni popolari, l'elaborazione di un linguaggio alto, che sul fondo classicistico-carducciano innestava influssi della poesia primo novecentesca (specie dannunziana), si intrecciarono con una riflessione che riscopriva, nel loro valore e nella loro funzione, i 'rapsodi sardi', e la poesia semicolta della tradizione regionale.

Su queste basi, nei *Cantibarbaricini* (1909) e nei *Canti del salto e della tanca* (1924, postumo) si sviluppano due filoni in parte discordi: uno è costituito dai canti di esplicita partecipazione politica, sociale, civile, e l'altro assume i valori della Sardegna tradizionale, rappresentando con un'ottica dall'interno e partecipe, fatti, figure, comportamenti, mentalità del mondo sardo, soprattutto barbaricino, in scorci minati

però da un'inquietudine profonda, perché quel mondo è sentito tragicamente senza avvenire. Questi caratteri fanno di Satta, al di là delle disarmonie di un linguaggio poetico dove le molte suggestioni letterarie non sono sempre fuse in uno stile personale, una figura emblematica e rivelatrice di uno snodo cruciale della cultura letteraria sarda del primo Novecento.

La Sardegna si affacciava dunque al nuovo secolo con incertezze e contrasti, tra luci e ombre più marcate rispetto al movimento culturale degli ultimi decenni dell'Ottocento. Il quadro generale di questi anni presenta un dibattito letterario meno vivo, e una diminuzione, nel numero e nella durata, delle riviste letterarie<sup>18</sup>. Un declino da leggersi in rapporto a una crisi economica e sociale che aveva contraccolpi anche su quelle iniziative, e connesso a una concentrazione delle testate giornalistiche (Pisano 1977: 164) che rese più difficili le iniziative di piccoli gruppi, protagonisti del giornalismo letterario di fine Ottocento. Se allora era stato perseguito fiduciosamente un rapporto con la letteratura italiana in funzione di un aggiornamento e di stimolo per una crescita culturale dell'isola, sviluppando una produzione narrativa e poetica che, rifacendosi a quelle esperienze, teneva però presenti i problemi specifici della Sardegna e cercava di interpretarli in opere connotate regionalmente, in questi anni gli scrittori che agiscono nell'isola incontrano in quel rapporto maggiori difficoltà.

Le esperienze di fine Ottocento erano state favorite dagli orientamenti della letteratura italiana coeva, dominata dagli interessi regionalistici e dalle tendenze veristiche. All'inizio del Novecento il clima culturale profondamente mutato – con la reazione idealistica, le esperienze ispirate al decadentismo, le istanze delle avanguardie – propone modelli ed esempi letterari difficilmente sintonizzabili con i problemi con cui dovevano fare i conti gli scrittori sardi, a stretto contatto con una realtà isolana agitata da profonde crisi economiche e sociali.

---

<sup>18</sup> Cfr. il repertorio Fois, Pilia 1976.

In questo contesto problematico, alcuni autori si muovono tra i moduli ottocenteschi e nuove tendenze improntate a una sensibilità diversa. Così Pompeo Calvia nel romanzo *Quiteira* (1902), che se per un lato si collega al romanzo storico dei decenni precedenti, dall'altro si situa in ambito novecentesco per la novità delle forme espressive, per i procedimenti di tipo impressionistico, per la narrazione fatta di notazioni rapide, con caratteri lirici e tratti coloristici e sensuali, che possono richiamare D'Annunzio (con manifestazioni però assai più sobrie e rispondenti al soggetto). Così Pietro Casu in *Notte sarda* (1910), forse la sua opera narrativa migliore: un romanzo d'impianto veristico, di forte impegno documentario e descrittivo, che tiene presente la lezione della Deledda, con una volontà di sottrarsi a quello che veniva considerato il determinismo della scrittrice nuorese, e prospettando un disegno morale e ottimistico, che si accentuerà e renderà meno efficaci le opere successive. Nel 1902 Luigi Falchi, nella rivista "La Sardegna letteraria" da lui diretta, riconosceva che «i più facili mezzi di studio e gli accresciuti contatti della nostra cultura con la cultura nazionale hanno portato innegabili miglioramenti nelle condizioni generali della nostra vita intellettuale». Ciò ha permesso a molti sardi di acquisire «per diritto d'ingegno» «una patria più larga». Tuttavia la proiezione di questi intellettuali in ambito nazionale ha avuto nell'isola anche implicazioni paradossalmente negative, «in modo che bisogna distinguere, oggi, due letterature sarde: quella che si svolge fuori dell'isola, ed è sarda per gli argomenti o per l'origine degli scrittori, e quella che si svolge nei confini della Sardegna. Il distacco delle due letterature», concludeva il Falchi, «si è fatto molto forte».

In effetti, oltre la Deledda, altri intellettuali sardi si trasferivano in questi anni nella penisola. A Roma, in particolare, si formò un gruppo numeroso che faceva riferimento alla Deledda e che per alcuni anni ebbe un ruolo non marginale nella vita culturale della città.

È una cerchia di letterati, artisti e giornalisti che acquista prestigio e autorevolezza

per l'intero mondo intellettuale sardo dell'epoca, e in qualche misura anche per quello romano; non soltanto a causa dell'intensa presenza nella vita cittadina, ma soprattutto perché

è al suo interno che, nel confronto-scontro con la cultura nazionale, acquista contorni precisi l'idea di un'identità sarda fondata sulla categoria (cruciale nell'Europa degli anni a cavallo di secolo) di *primitivo* (Altea, Magnani 1995: 37).

Di questa cerchia fanno parte, oltre alla Deledda, scrittori quali Salvatore Ruju, Yosto Randaccio<sup>19</sup> e Antonio Scano (1859-1915)<sup>20</sup>, che già aveva avuto un ruolo importante nelle iniziative culturali in Sardegna; e inoltre pubblicitisti noti e meno noti, come Stanis Manca e Carlo Mariotti, musicisti come Nino Alberti, studiosi d'arte come Carlo Aru, e si inseriscono artisti come Giuseppe Biasi e Filippo Figari. Essi hanno un ruolo di rilievo nella fondazione o nella promozione di svariati circoli di cultura e d'arte, in cui confluiscono le figure più note del mondo culturale romano.

Fra essi spicca Salvatore Ruju (1878-1966), al quale la lettura del suo *Canto d'Ichnusa* nei circoli letterari romani assicura un ampio consenso. Molto legato alla Deledda, egli collabora a varie riviste (in particolare alla "Rivista ligure"). Nelle sue opere riprende i temi della condizione primitiva dell'isola (nella sua ambivalenza tra autenticità primigenia, e arretratezza) e delle sue drammatiche trasformazioni; sia in poesie di tono solenne, secondo moduli stilistici e linguistici primonovecenteschi di impronta soprattutto dannunziana (*Il canto d'Ichnusa, Un canto alla Sardegna*) o di tono crepuscolare e pascoliano (*Nutrice, Madre, Poemetto minimo*); sia in racconti<sup>21</sup> che estendono la rappresentazione della realtà sarda dall'area pastorale, distampo deleddiano, ad altri ambienti e realtà

---

<sup>19</sup> Yosto Randaccio, giovane studente sassarese alla Facoltà di Lettere a Roma, fondatore del Circolo di Filosofia e Lettere, corrispondente della "Nuova Sardegna", collaboratore della "Rivista ligure", legato a Corazzini, è autore di poesie che si legano all'esperienza dei crepuscolari romani, poi raccolte in *Poemetti della convalescenza*, Cagliari 1909.

<sup>20</sup> Antonio Scano (1859-1945), giurista, uomo politico, scrittore e critico, ebbe tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento un ruolo significativo nel promuovere la cultura letteraria e nell'incoraggiare gli scrittori esordienti. Direttore e redattore di numerosi giornali e periodici, autore di versi e prose, di lui va ricordato soprattutto il *Viaggio letterario in Sardegna*, Foligno-Roma 1932.

<sup>21</sup> Cfr. Ruju 1996.

(nella convinzione che la realtà isolana fosse più diversificata e complessa di quella presentata dalla scrittrice nuorese), in forme narrative tra veriste e simboliche.

Il Ruju pose fine all'esperienza romana nel 1910, stabilendosi dopo il matrimonio a Sassari, dove trascorrerà il resto della vita, insegnando e continuando in modo appartato un'attività letteraria in prosa e in versi italiani (fra cui spicca *L'eroe cieco* – Sassari 1948 – ispirato all'eroismo e alle sofferenze dei soldati sardi nella grande guerra) e in dialetto sassarese, con risultati che ne fanno uno degli esponenti migliori della poesia dialettale sarda della prima metà del secolo.

Al rinnovamento culturale sardo contribuiva dalla penisola, nel corso della sua breve parabola poetica, anche Annunzio Cervi (1892-1918). Sassarese, fece parte del gruppo di giovani della "Diana", rivista napoletana diretta da Gherardo Marone, legata alle avanguardie, soprattutto al futurismo, cui collaborarono molti dei più noti scrittori del periodo (tra cui Govoni, Onofri, Ungaretti). I contributi di Cervi sono apprezzatissimi tra quelli pubblicati dalla rivista, come testimoniava a distanza di tempo Gherardo Marone, l'animatore del gruppo: «Ma soprattutto pubblicavamo le *Cadenze di un monello sardo* di Annunzio Cervi, un grande poeta 'in nuce' caduto a ventitré anni [in realtà ventisei] sul Grappa alla vigilia dell'armistizio»<sup>22</sup>.

Seguace e ammiratore di Satta, ma sensibile agli esempi della poesia italiana del primo Novecento, e in particolare al crepuscolarismo, è anche Vincenzo Soro, che svolse la sua esperienza poetica secondo scelte tematiche religiose e intimistiche consonanti con le modulazioni espressive della poesia crepuscolare. Tematiche religioso-intimistiche e modulazioni crepuscolari riecheggiano in altri poeti, che partendo dalla crisi della cultura positivista e da una reviviscenza di poesia di ispirazione religiosa, creano una seppur tenue linea di continuità nei decenni successivi, dando consistenza a una tradizione lirica moderna. La rappresentano figure come quella di Giovanni Antonio Mura, che

---

<sup>22</sup> Cfr. Marone 1969. Di Cervi furono pubblicati, oltre le *Cadenze di un monello sardo* (1915), *Il toro di Falaride* (1914) e, postume, le *Liturgie dell'anima* (1922). «Ungaretti nelle lettere a Marone mostra di stimare molto Cervi» (Dei 1981: 21 n.)

opera in Sardegna, e in particolare Mercedes Mundula (1890-1947) che matura la sua esperienza poetica nell'ambiente culturale romano, divenendo amica della Deledda<sup>23</sup>.

### 3. Tra le due guerre.

Le circostanze legate alla guerra del '15-18, se per un verso aggravarono i problemi economici e sociali dell'isola, tuttavia misero una parte notevole dei suoi abitanti in condizione di compiere un'esperienza collettiva in un contesto più vasto di quello isolano. Ciò «li portò per la prima volta nel cuore della storia italiana, ma dette loro anche, sempre per la prima volta, un'esperienza ed una coscienza comuni di se stessi come Sardi» (Clark 1990: 392).

Essa favorì nel dopoguerra una maturazione politica e una più forte coscienza dell'identità regionale. Un'accresciuta vitalità ideologica e politica, a cui corrispose una più diffusa circolazione della cultura, coinvolse strati della popolazione assai più ampi di quelli implicati nelle dinamiche precedenti. E ai nuovi modi di considerare la questione sarda che mettevano in campo con forza i temi del decentramento e dell'autonomia si collegarono, in forme più o meno dirette, iniziative culturali ispirate a un nuovo regionalismo.

Nacquero diverse riviste, che insieme ai temi politici connessi alla 'questione sarda' trattavano i problemi del rinnovamento della cultura e della produzione artistica e letteraria, che di quella questione apparivano parte integrante. Così la "Rivista sarda"; pubblicata a Roma dal 1919 al 1923, ebbe una particolare attenzione ai problemi artistici che sviluppavano l'esperienza precedente alla guerra; o "La Regione" (1923 e 1925), diretta da Sebastiano Deledda,

emblematica figura di quella generazione di intellettuali, i quali, dopo aver simpatizzato per il movimento autonomista o aderito al

---

<sup>23</sup> Della Deledda M. Mundula tratteggiò un profilo per l'editore Formiggini (1929). Le sue raccolte poetiche sono *La piccolalampada* (Bologna 1923), e *La collana di vetro* (Roma 1933). Scrisse anche racconti di vario carattere. Si veda Mundula 1997, che raccoglie poesie inedite, una scelta delle edite, notizie biografiche e giudizi critici.

sardismo, passarono al fascismo, salvaguardando quelle spinte ed esigenze culturali che li avevano guidati, nel dopoguerra, nella loro militanza nel movimento regionalista e sardista (Atzeni 1993: 17).

Notevoli influssi sugli orientamenti intellettuali ebbe l'opera di Raimondo Carta Raspi (1893-1965), una figura di spicco nella cultura di questo periodo, per il ruolo svolto come storico, libraio, editore e organizzatore di cultura. Il nucleo della sua iniziativa fu la pubblicazione della rivista "Il Nuraghe" (1923-29), importante per gli obiettivi culturali e ideologici che si propose, e che perseguì con tenacia e coerenza nell'arco della sua pubblicazione, anche durante gli anni del fascismo, acquistando tra le diverse riviste sarde un ruolo specifico<sup>24</sup>.

La rivista era parte integrante di una complessa struttura culturale costituita dal Carta Raspi alla fine del 1922: la fondazione "Il Nuraghe", che comprendeva, oltre la rivista, una libreria, una biblioteca circolante, una bottega d'arte e una casa editrice; essa si avvaleva inoltre di filiali e di corrispondenti nei principali centri dell'isola coordinati da due comitati direttivi, a Sassari e a Cagliari.

Sorta per favorire l'incremento dell'istruzione popolare e la diffusione della cultura e, soprattutto, con lo scopo di valorizzare la tradizione storico-letteraria sarda, essa dette ampio spazio e rilievo agli autori sardi e alle principali espressioni della cultura isolana. Carta Raspi svolse un'intensa attività di organizzatore di cultura, pubblicando nella sua casa editrice una serie di collane editoriali che, in una prospettiva culturale 'sardista' e di recupero dell'identità, si prefissero lo scopo di operare per un rilancio della cultura sarda e di esaltare i momenti e le figure più significative della storia isolana. Furono così stampati dalla casa editrice opere di importanti storici, di autori di teatro dialettale, di poeti, romanzieri, biografie di uomini politici e di cultura, lavori sulla storia dell'arte e sulle tradizioni popolari. Inoltre, l'istituzione di biblioteche circolanti contribuì notevolmente ad allargare il pubblico di lettori.

L'opera svolta dal "Nuraghe" è stata giudicata in modi differenti. Secondo un giudizio forse troppo severo, essa «non portò, e non era

---

<sup>24</sup> Su "Il Nuraghe", oltre Atzeni, Del Piano 1993: 17-28, si veda Picciau 1996.

intenzione dei promotori, al superamento del municipalismo e dell'isolamento della cultura regionale, anzi lo accentuò con gravi ripercussioni sul terreno politico» (Sechi 1969: 146 n.). In effetti, se obiettivo del lavoro svolto attorno alla rivista era, come dichiarava Carta Raspi, «far conoscere alla Sardegna la vita intellettuale degli altri paesi, agli altri paesi quella della Sardegna», esso venne raggiunto, e perseguito, molto parzialmente. L'ottica della rivista, il dibattito che vi si svolgeva, rimase orientato verso l'interno, in senso regionale, con caratteri prevalenti di ricerca e discorso localistico. L'opera storiografica di Carta Raspi, pur avendo alcuni meriti, come la valorizzazione e la scoperta di documenti importanti, era fondata sulla mitizzazione di personaggi e avvenimenti, sull'interpretazione fantasiosa o forzata di epoche individuate come centrali della storia sarda.

Soprattutto in campo artistico la rivista svolse un ruolo innovativo appoggiando il lavoro degli artisti che già avevano avviato un discorso figurativo prima della guerra: anche perché i protagonisti di questo momento dell'arte sarda si rapportano al mondo culturale europeo, hanno relazioni con gli artisti italiani, partecipano alle manifestazioni nazionali e internazionali, si confrontano quindi con un contesto più largo, con risultati di rilievo almeno nei casi migliori; mentre la produzione letteraria ha un carattere più chiuso, e risentendo dell'indirizzo ideologico, se non politico, cui si ispira, è fortemente condizionata dall'esigenza di offrire un messaggio positivo al pubblico sardo cui prevalentemente si rivolge. In quest'ottica, molti di questi scrittori sono ostili all'opera della Deledda, considerata intrisa di determinismo e fatalismo, rivolta al passato: rifiutando quindi ogni riflessione su un'esperienza così importante per la tradizione letteraria sarda<sup>25</sup>. Invece diversi artisti, in particolare Giuseppe Biasi, mantennero rapporti e fecondi scambi culturali con la scrittrice<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> La progressiva maturazione letteraria e la consapevolezza artistica raggiunta dalla Deledda negli anni venti e trenta, oltre che nei migliori romanzi di questo periodo (*La madre, Il segreto dell'uomo solitario, La danza della collana, Annalena Bilsini, Il paese del vento, La chiesa della solitudine, Cosima*) è particolarmente percepibile nelle novelle, riproposte e fatte oggetto di una nuova riflessione critica per opera di Giovanna Cerina in Deledda 1996.

<sup>26</sup> Cfr. Tanda 1992: 223 e sgg.

Manifestazione clamorosa dell'ostilità verso la Deledda fu il rifiuto di Carta Raspi di fare cenno, nel "Nuraghe", dell'assegnazione del premio Nobel<sup>27</sup>.

L'ideale letterario da cui sono guidati quegli scrittori è formulato da Egidio Pilia, esponente di primo piano del movimento regionalista e autonomista, nelle pagine conclusive della sua storia della narrativa sarda, incentrate sull'idea che «l'arte isolana deve mirare soprattutto al risveglio, all'educazione ed alla valorizzazione dell'anima regionale» (Pilia 1926: 168). Nell'ambito di questa prospettiva, gli scrittori sono meno interessati alla elaborazione di forme specifiche in cui esprimere l'esperienza che vogliono comunicare, e ripetono moduli narrativi ed espressivi stereotipati, mentre gli artisti che operano nelle arti figurative proprio su questo piano elaborano un discorso innovativo.

Esempio tipico dello svolgimento di quelle tendenze letterarie è l'opera di Filiberto Farci<sup>28</sup>. Il proposito di comunicare un messaggio positivo, costruttivo, edificante, prevale sulla rappresentazione problematica e articolata della materia trattata nei suoi racconti, che, a una lettura attenta, ci appaiono poco convincenti e semplificati negli elementi messi in gioco; le sue descrizioni di paesaggi e di ambienti alquanto stereotipate, con tratti letterari aulici, di ascendenza dannunziana, sono poco consone a rappresentare, sia pure in modo trasfigurato e personalizzato, i temi narrativi sardi. Ma evidentemente, considerato anche il buon successo di pubblico raccolto dal Farci, queste erano le attese di gran parte anche dei lettori isolani, contagiati da un clima retorico dominante negli anni trenta, periodo in cui si colloca una gran parte dell'opera di Farci; e anche di questo clima, in bilico tra

---

<sup>27</sup> Ma alcuni letterati sardi mantennero con la scrittrice rapporti che non rimasero senza implicazioni nella loro esperienza letteraria. Tra questi, in particolare, Giovanni Antonio Mura e Salvatore Cambosu. Di quest'ultimo, la produzione più importante si ebbe nel secondo dopoguerra: ma già nel 1932 egli pubblicò un suggestivo racconto, *Lo zufolo*, che svolge originalmente alcuni moduli deleddiani.

<sup>28</sup> Si vedano le *Rusticane* (novelle), con prefazione di Grazia Deledda, 1903; *Edera sui ruderi*, Torino 1924; *L'aquila sulla rupe*, Cagliari 1927-1928; *Sorighittu*, Torino 1935; *L'ultima tappa*, Torino 1940; *Il sentiero tra i rovi*, Torino 1949; *Ragazzi di Barbagia*, Milano 1949.

sincero desiderio di rinnovamento dell'isola e idealizzazione retorica, essa può essere assunta come documento.

Attorno alle iniziative del "Nuraghe" operano due ecclesiastici che ebbero rilievo nel moto culturale complessivo di questo periodo, Pietro Casu (1878-1954) e Giovanni Antonio Mura (1879-1943), rinnovando, ancora nel Novecento, la figura dell'ecclesiastico interprete del mondo rurale, di gran peso nella storia dell'isola.

Il Casu va ricordato nella storia culturale isolana in particolare per il suo contributo alla conoscenza e alla reviviscenza della lingua sarda. Ma il suo interesse per il rinnovamento della cultura dell'isola si manifestò anche in numerose opere narrative (si è già ricordata *Notte sarda*; al dopoguerra appartengono *Aurora sarda*, *La dura tappa*, *Mal germe*)<sup>29</sup>. In esse è forte la tensione verso rappresentazioni in positivo dei soggetti sardi che costituiscono il contenuto del suo lavoro letterario: un carattere, questo, che unendosi a uno stile troppo diffuso, a una prosa poco sorvegliata ed elaborata, e ad una lingua spesso sfuocata, limita ai nostri occhi il valore di una produzione complessiva peraltro ricca di significati per la conoscenza della realtà sarda, nelle sue tradizioni e nelle sue mentalità.

Del Mura (autore di opere poetiche, pubblicista, oratore religioso e civile, fautore combattivo dell'autonomia sarda) la prima opera narrativa, *La tanca fiorita* (Milano 1935), documenta il clima sociale e culturale delle zone interne, e rappresenta una società ricca di contraddizioni e di ombre, anche negli aspetti che la legano alla tradizione. Di fronte al quadro articolato e spregiudicato dell'opera, l'aspetto meno convincente, il messaggio positivo e costruttivo (offerto attraverso il protagonista), non ne compromette però il valore complessivo. Negli altri romanzi Mura tratta una tematica esplicitamente religiosa, in racconti sempre di buon livello letterario e di forte impegno etico.

Le esperienze narrative di maggiore consistenza letteraria di questi anni nascono in contesti più appartati. È il caso dell'opera di

---

<sup>29</sup> *Il voto*, Roma 1921; *Aurora sarda*, Cagliari 1922; *La dura tappa*, Alba 1923; *Mal germe*, Torino-Genova 1924; *La voragine*, Milano 1926; *Santa vendetta*, Milano 1929.

Filippo Addis (1884-1974), anch'egli collaboratore del "Nuraghe", ma meno coinvolto nelle problematiche ideologico-politiche prevalenti in quegli anni<sup>30</sup>. Nato in Gallura, compì gli studi e avviò la sua formazione letteraria a Torino, a Firenze e a Roma; si stabilì poi a Sassari, dove insegnò e condusse una vita ritirata. Temperamento scontroso e solitario, per quanto interessato alla cultura regionale, fu diffidente del regionalismo diffuso tra gli intellettuali sardi, e polemico con la Deledda, ma anche contro le esperienze più elitarie della letteratura contemporanea, come l'ermetismo. Ebbe forti interessi linguistici, per la lingua italiana e toscana, che studiava puntigliosamente nelle sue diramazioni lessicali sia nei testi della tradizione letteraria che nei vocabolari, fino a eccessi linguaioli che si riflettono nelle sue opere narrative. Queste constano di un gran numero di racconti brevi, in cui ambienti, tipi e situazioni che alludono a una realtà sarda con connotazioni galluresi vengono considerati in un'ottica comico-grottesca, impregnata di ironia amara. Le principali sono *Giagu Iscriccia* (1925), che rappresenta un tipo locale di ribaldo beffatore, *Le bestie dei miei amici: i bipedi* (1932) e *Le bestie dei miei amici: i quadrupedi* (1934), in cui la naturalità degli istinti negli animali viene contrapposta alle ipocrisie degli uomini; o ancora *La sughera di Campanadolzu* (1950). Sono testi in cui confluiscono da un lato il gusto popolare – tipico del mondo gallurese – della beffa e della rappresentazione irridente di personaggi e situazioni, e dall'altro l'influsso della tradizione letteraria, soprattutto toscana, dai narratori di beffe quattro-cinquecenteschi fino ai moderni come Palazzeschi e Pea; un gusto che detta vicende e ritratti ispirati a una visione amara e scettica degli uomini: pur se le modalità espressive non fanno spesso districarsi dal gusto linguaiolo e da un difetto di levità e di sfumature, nella trattazione di motivi che avrebbero guadagnato da una maggiore leggerezza ed essenzialità espressiva.

Tra le esperienze letterarie che in questo periodo, dall'interno dell'isola, pervengono a risultati più persuasivi, sono quelle che

---

<sup>30</sup> Si vedano *Il divorzio*, Torino 1920; *Giagu Iscriccia*, Torino 1925; *Il fior del melograno*, Torino 1929; *Le bestie dei miei amici: i bipedi*, Torino 1932; *Le bestie dei miei amici: i quadrupedi*, Milano 1934; *Il moro*, Milano 1936; *Vecchia Sardegna*, Milano 1939; *La sughera di Campanadolzu*, Torino 1950.

accolgono più coerentemente l'assunto regionalista, anche sul versante linguistico, con l'uso del sardo: sebbene questa tradizione poetica, pur avendo avuto negli anni venti un sostegno dagli orientamenti sardisti dominanti, e anche dalla riforma scolastica che accoglieva le proposte di Giuseppe Lombardo Radice sull'uso dei dialetti nelle scuole, negli anni trenta visse una condizione più difficile. In questi anni Salvatore Ruju scrive i suoi componimenti in sassarese, poi raccolti in *Agnireddu e Rusina* (1956) e *Sassari véccia e nóba* (1957)<sup>31</sup>, che traggono spunto da esperienze quotidiane, e predispongono «con un intenso lavoro di ricerca e di affinamento dello strumento linguistico, gli itinerari e le mappe segrete di una città» (Sole 1982: 68).

Il miglior poeta in sardo della prima metà del secolo è considerato Antioco Casula (noto con lo pseudonimo di Montanaru, 1878-1957). Pubblicò in questo periodo le sue raccolte migliori, *Cantigos d'Ennargentu* (1922) e *Sos cantos de sa solitudine* (1933), prove notevoli di una poesia dialettale riflessa, non ignara delle esperienze della poesia novecentesca, anche se lontana da ogni sperimentalismo.

L'esperienza di Montanaru è fondata su una notevole molteplicità di letture, e s'ispira a una ideologia animata da un forte senso dell'identità, che detta il tono prevalente delle sue poesie. L'apertura agli influssi delle poetiche contemporanee e la conoscenza di un insieme di opere antiche e moderne lo orientano nella definizione di un immaginario poetico radicato nella realtà sarda e barbaricina. Il rapporto attivo con un pubblico regionale, esteso a diversi livelli sociali, in grado di seguirne le novità ma anche di condizionarle, frenandone le tendenze verso una lirica più chiusa e aristocratica (tendenze che prevalgono nella letteratura dialettale novecentesca in Italia), determina una condizione specifica, che contribuisce a dare una fisionomia originale alla sua opera. È anche per tale vicinanza al suo pubblico – in cui gioca un ruolo decisivo la lingua – che le raffigurazioni della realtà umana e naturale, pur risentendo di influssi della poesia moderna, in particolare di un simbolismo specie di origine pascoliana,

---

<sup>31</sup> L'opera poetica in sassarese è raccolta in Ruju 1978.

conservano una misura e una concretezza che sono la cifra peculiare di Montanaru nei suoi momenti migliori.

Gli avvenimenti culturali successivi ai primi anni venti furono sempre più condizionati dalla politica del fascismo, che com'è noto in Sardegna si affermò agendo sui settori più deboli del movimento autonomista e provocando una scissione nel Partito sardo d'azione; di questo, una parte confluì nelle organizzazioni del regime: un filone sardista continuò così a serpeggiare nelle stesse pieghe del regime. La stessa attività del "Nuraghe" non è immune da qualche ambivalenza, anche se il Carta Raspi non si compromise col regime, e quando questo pretese uno schieramento esplicito a suo favore la rivista dovette cessare le pubblicazioni.

Intanto un'altra rivista (legata anch'essa a un'istituzione, questa volta ufficiale, l'Ente di cultura per la Sardegna, che intendeva svolgere compiti analoghi alla Fondazione di Carta Raspi, ma evidentemente sotto il controllo del regime) si aprì a temi di maggior orizzonte, ispirati all'ideologia 'mediterranea' del fascismo ma ancorati comunque a concreti rapporti, anche culturali, dell'isola con la realtà circostante. A "Mediterranea" (1927-35) collaborò il mondo universitario con nomi prestigiosi (Arrigo Solmi, Raffaele Di Tucci, Gino Bottiglioni, Antonio Taramelli, Clemente Merlo): tra le iniziative della redazione, la creazione di un Istituto interuniversitario, presieduto da Giovanni Gentile, si proponeva la promozione della conoscenza della cultura italiana all'estero.

In "Mediterranea" convivono due anime: il Mediterraneo, secondo l'orientamento della politica estera dell'Italia, è inteso in chiave egemonica e colonialistica; il Mediterraneo è però anche visto come luogo ideale per la cooperazione, per il confronto nella ricerca di una identità comune dei popoli che vi si affacciano. Questa rivista, come "Il Nuraghe", promosse la ricerca in ogni campo: la storia, la letteratura, la produzione artistica e le tradizioni sarde, «nell'alveo di quella linea culturale di recupero e salvaguardia della storia e della tradizione culturale sarda, di quel regionalismo e 'sardismo culturale' che caratterizza [...] l'azione degli intellettuali sardi del dopoguerra e

del Ventennio»; essa rappresenta quindi «un ambizioso tentativo di integrare certi elementi della tradizione culturale e politica regionalista e le spinte emerse nel dopoguerra con quelli del fascismo» (Atzeni 1993: 17).

Tuttavia va rilevato che se in “Mediterranea” si esprime un lavoro culturale di ricerca e di riflessione anche ad alto livello, essa non è, come era stato “Il Nuraghe”, un organo di proposta e di esperienze letterarie nuove: queste proseguono, senza rielaborarle e quindi impoverendole, le proposte e gli esempi del decennio precedente, e testimoniano l’esaurirsi di quel fervore politico-culturale che aveva animato, coinvolgendo strati ampi della popolazione, la Sardegna del dopoguerra.

Complessivamente, il severo controllo delle istanze culturali locali e il venir meno delle spinte regionalistiche impoverirono la vita intellettuale nell’isola. Le voci più vive della cultura sarda degli anni trenta provennero dall’esilio, come quella di Lussu, o dal carcere, come quella di Gramsci.

Nella personalità politica, nella fisionomia culturale e nelle opere di Emilio Lussu (1890-1975) il nucleo vivo è costituito dal «rapporto strettissimo e profondo, assolutamente autentico, con la Sardegna» (Falaschi 1996: 180) che per quanto non sia quasi mai oggetto di descrizioni, è il riferimento costante delle sue riflessioni e della sua esperienza civile e lotta politica, anche quando il destinatario delle sue opere è assai più largo.

I suoi scritti più notevoli, sempre motivati da un’esigenza di testimonianza e di azione, si collocano negli anni trenta, trascorsi prevalentemente in Francia. Ogni opera si richiama l’una con l’altra in una logica unitaria, come seguendo un itinerario a ritroso<sup>32</sup>: *La catena* (1929), descrive i metodi repressivi del fascismo e narra sobriamente il confino di Lipari e la fuga; *Marcia su Roma e dintorni*

---

<sup>32</sup> *La catena* (Paris 1929), Roma 1945; *Marcia su Roma e dintorni* (Paris 1933), Milano 1968; *Teoria dell’insurrezione* (Paris 1936), Milano 1969; *Un anno sull’Altipiano* (Paris 1938), Milano 1970; *Diplomazia clandestina*, Firenze 1956; *Il Partito d’Azione e gli altri*, Milano 1968; ancora i contributi in Lussu 1976 e Salvestroni 1974.

(1933), rappresenta la nascita del fascismo dall'ottica della provincia (ottica ristretta ma non meno significativa, per comprendere i meccanismi di affermazione del regime e le debolezze e viltà degli oppositori, di quella romana); *Un anno sull'Altipiano* (1938) racconta la 'grande guerra', denunciando l'incompetenza tecnica e l'inettitudine, coperta da una retorica che continuerà nel fascismo, della dirigenza militare, causa di terribili massacri nelle truppe; *Il cinghiale del diavolo*, scritto pure in quegli anni (1937-38), rievoca esperienze dell'infanzia, storie ascoltate nelle sere d'inverno attorno al fuoco, rappresentando di scorcio le radici antropologiche di un carattere e di una mentalità; *Teoria dell'insurrezione* (1936), infine, discorre, quasi in forma manualistica, su esperienze delle insurrezioni moderne e sulle teorie insurrezionali, sulla base della convinzione che in Sardegna fossero le condizioni migliori di una loro verifica.

*Il cinghiale del diavolo* ha un singolare valore per la comprensione della personalità di Lussu, che, come ufficiale in guerra e dirigente di partito nel dopoguerra, conserva molti tratti della figura del capocaccia – centrale nella comunità descritta in questo racconto – esperto e autorevole, amato e rispettato dai cacciatori, tiratore infallibile. La breve e suggestiva narrazione offre uno scorcio della cultura d'origine, radicata nell'oralità che costituisce l'*humus* della fisionomia e dello stile di Lussu, così improntati di quella cultura, dell'immediatezza rappresentativa e dell'abilità persuasiva del discorso e della narrazione orale.

È un'attitudine che si dispiega in *Un anno sull'Altipiano*, a proposito del quale si è parlato di racconto epico. I ricordi di guerra, selezionati e organizzati unitariamente, sono disposti in un segmento temporale – un anno di guerra della Brigata Sassari sull'altopiano di Asiago – che rappresenta un complesso di fatti «più che sufficienti a dare un quadro completo della guerra italiana». C'è un'abile – seppure istintiva – scelta narrativa nel proposito di «dare al lettore l'impressione esatta del fenomeno *durata immensa* della guerra, che è stato l'incubo più tragico di tutti i combattenti», attraverso la rappresentazione della parte (separata dal prima e dal dopo solo da una marcia di trasferimento) di un tutto che si

suggerisce assai più ampio, ma non diverso: «come se offrire un segmento intermedio dei combattimenti costringesse il lettore a prolungare avanti e indietro nel tempo, quasi all'infinito, la loro crudeltà e insensatezza» (Falaschi 1996: 184). La narrazione sviluppa un effetto di dilatazione epica, con una costruzione sapiente, che alterna episodi di tono diverso, momenti concitati ad altri più pacati.

Il personaggio Lussu appare, all'interno del testo, misurato nel linguaggio e controllato nel giudizio: «Io mi sono spogliato anche della mia esperienza successiva, e ho rievocato la guerra così come noi l'abbiamo realmente vissuta, con le idee e i sentimenti di allora». Questo recupero della dimensione di «allora» – che gli consente un gioco molto libero circa l'uso del personaggio che dice «io» (rendendo tra l'altro problematica la questione circa il rapporto tra il Lussu interventista di 'allora' e il Lussu antimilitarista di 'ora') – ha anch'esso elementi della funzione attualizzante della narrazione orale. Il racconto dei fatti, esatto e scabro, crea effetti ironici con l'espressione tagliente, con l'accostamento di dati discordanti, con la contraddizione tra fatti e opinione; l'uso sistematico dei procedimenti ellittici – che sollecitano il lettore a colmare il non detto e integrare le conclusioni mancanti – contribuisce al processo di persuasione e di coinvolgimento.

Lussu, è stato detto, è 'un irregolare della letteratura', difficilmente classificabile nel panorama letterario italiano. Ciò è connesso certo anche alla dimensione politica di gran lunga prevalente nei suoi interessi («Non appartengo alla repubblica delle lettere», egli stesso ha affermato), ma anche, in misura consistente, alle sue coordinate culturali, in cui hanno un peso decisivo da una parte il rapporto profondo con la Sardegna e la sua cultura d'origine, e dall'altra l'orizzonte internazionale in cui le sue opere sono concepite.

La 'sardità', oltre che riflessa nelle modalità del racconto, costituisce uno dei motori principali dei meccanismi con cui la memoria ha selezionato e organizzato i fatti ed è componente importante nella visione del mondo che vi si esprime. Basti citare due esempi significativi. Nel capitolo XXVI si racconta di una razzia condotta dal tenente Ottolenghi alla testa di alcuni sciatori nei magazzini di sussistenza, col finale ritorno dei predatori e la generosa

distribuzione di cibo rubato ai soldati. Forse questa impresa non sarebbe così meritevole di memoria: ma acquista rilievo nella mente di Lussu perché gli ricorda senza dubbio le bardane che i suoi progenitori compivano, assaltando i paesi della pianura e ritornando carichi di preda. Ancora, a proposito dell'episodio, nel capitolo XIX, in cui Lussu prende di mira un ufficiale austriaco ma non trova la forza psicologica di sparargli, è stato ricordato, in base alle parole stesse di Lussu («Tirare così, a pochi passi, su un uomo... come su un cinghiale!»), che nell'episodio si ha la sovrimpressionazione della situazione del cacciatore alla posta che punta la preda, e il condizionamento profondo della norma comunitaria per cui il cacciatore non spara sugli animali più nobili, creduti portatori di anime (Pira 1983: 50).

Sull'altro versante, hanno un ruolo nel caratterizzare l'opera di Lussu la collocazione europea, il percepire la presenza di un pubblico internazionale che chiedeva fatti più che parole, e l'aver come riferimento letterario non la memorialistica di guerra italiana, quasi sempre impregnata di retorica, ma i testi della letteratura europea (soprattutto Barbusse e Remarque), che dell'esperienza di guerra avevano dato un resoconto analogo a quello di Lussu, con la denuncia degli aspetti insensati, assurdi e crudeli della guerra.

La percezione dell'assurdità dei comportamenti umani, nel vivo dell'esperienza cruciale della guerra, è un'acquisizione che permea *Un anno sull'Altipiano*, e le conferisce i segni della modernità. E nell'intreccio vitale e autentico dell'arcaicità propria dell'esperienza sarda e di questi tratti di modernità stanno le sue connotazioni più originali.

#### **4. Gli anni dell'autonomia.**

Alla caduta del fascismo la Sardegna, che non aveva conosciuto l'organizzazione militare e politica della Resistenza e vide accresciuto in quel periodo il suo isolamento, ebbe modo tuttavia di avviare assai presto un dibattito politico-culturale, subito vivacizzato dalle voci degli intellettuali antifascisti messe a tacere nel ventennio e da quelle dei giovani che avevano maturato posizioni critiche anche all'interno degli

organi del regime; voci cui si aggiunsero presto quelle degli esuli che rientravano. Luogo di dibattito furono molti giornali, di diverse tendenze, nei quali si confrontavano le prospettive del cambiamento, in particolare la possibilità e i modi di attuare forme più o meno radicali di autonomia.

In quei dibattiti i temi culturali, specie quelli letterari, erano in secondo piano o assenti rispetto ai temi politici. Fece eccezione "Riscossa", il primo periodico uscito in quegli anni<sup>33</sup>, che dette spazio a una gamma di interventi differenziata, in cui temi specificamente politici si alternavano a quelli culturali (l'impegno degli intellettuali, la funzione della cultura, i rapporti generazionali) – avendo come punto di riferimento intellettuali come Guido Calogero e Aldo Capitini e influenze, in particolare, gobettiane – fino ai testi creativi che costituivano le prime prove di una letteratura desiderosa di rinnovarsi. L'impronta letteraria veniva alla rivista anche dalla connotazione in tal senso di diversi collaboratori, tra i quali Giuseppe Dessì, che giudicò in seguito assai importante quell'esperienza.

Negli anni seguenti ancora, il tema della funzione della cultura e del ruolo degli intellettuali, e specificamente della letteratura e dell'arte, accentrò i dibattiti, anche per influsso del Neorealismo italiano, ma con tratti particolari che venivano da condizioni peculiari. Agiva in quei dibattiti la suggestione degli scritti di Gramsci, che assumevano per gli intellettuali sardi una valenza particolare, dato il forte risalto dell'esperienza sarda nelle sue riflessioni politiche e culturali<sup>34</sup>.

In esse infatti avevano avuto un peso centrale la nascita e la prima formazione in Sardegna, e la viva coscienza acquisita della specificità delle tradizioni e della storia isolate. E pur nell'ambito del salto qualitativo, del processo di sprovincializzazione e di maturazione intellettuale compiuto con il trasferimento a Torino, al legame con le proprie radici, a una riflessione sull'esperienza sarda, si possono ricondurre molti aspetti del suo modo di pensare, di impostare i problemi e le sue proposte politiche. L'analisi delle condizioni del

---

<sup>33</sup> Cfr. Brigaglia 1974.

<sup>34</sup> Cfr. Melis 1975.

mondo contadino nel Mezzogiorno, l'indicazione di una soluzione anche di quei problemi attraverso la sua ipotesi politica fondamentale, l'alleanza tra operai e contadini (in cui sembrano legarsi dialetticamente i due momenti, sardo e torinese, dell'esperienza di Gramsci) si sostanziano di una conoscenza diretta e profonda della questione contadina acquisita in Sardegna. E a questo tema si lega organicamente lo studio del processo di formazione dello Stato italiano, realizzato in forme centralistiche, contro le istanze di decentramento presenti nel moto risorgimentale (le tendenze autonomistiche e regionalistiche attive nella Sardegna tra le due guerre hanno certo influito su quelle riflessioni); il problema dell'egemonia degli intellettuali, del loro ruolo nei processi politici e sociali del passato e in quello auspicato di profonda trasformazione della società in senso socialista, anch'esso svolto con numerosi riferimenti alla particolare condizione degli intellettuali sardi; e, ancora, le riflessioni sul rapporto città-campagna, sulla cultura popolare, sulla vita e la cultura del mondo contadino, di cui si riconoscono la consistenza e il valore, che non possono essere forzatamente ridotti nell'ambito della problematica politica delle società industrializzate.

Specie nei *Quaderni del carcere* emerge l'esigenza di risolvere dialetticamente il contrasto tra vecchio e nuovo, tra cultura regionale e cultura nazionale, tra mondo contadino e mondo operaio, tra esperienza tradizionale e progresso scientifico, tra ribellismo endemico e coscienza rivoluzionaria: da un lato con la piena consapevolezza dei limiti storici della cultura regionale, dall'altro con la convinzione che questa «critica radicale» della cultura regionale non debba costituire un rifiuto di quella «concezione del mondo non elaborata e asistemica» propria delle classi subalterne in Sardegna. Il progetto di Gramsci persegue l'avvio di una riforma della cultura regionale, a partire da quelle due convergenti riflessioni, così da tradurla in «modo di pensare nazionale ed europeo».

Incentrata sulla lezione di Gramsci è la riflessione di Renzo Laconi (1916-67), una figura notevole di intellettuale che agì nell'ambito dell'iniziativa della sinistra, approfondendo il problema del ruolo degli intellettuali, elaborando le questioni dell'autonomia e della tradizione

culturale isolana<sup>35</sup>. L'urgenza di un impegno collettivo degli intellettuali di fronte alla gravità delle condizioni economiche e sociali dell'isola; l'attenzione, come problema peculiare, alle condizioni delle zone interne, e lo sforzo di comprensione dall'interno di aspetti tipici della società sarda come quello della società barbaricina; il problema dell'autonomia (finalmente raggiunta, ma con gravi limitazioni), indagato nelle sue radici storiche, con lo sforzo di individuare i caratteri e i limiti dei processi culturali svoltisi in Sardegna (e degli intellettuali che ne furono protagonisti), anche al fine di determinare le possibilità e il senso di una 'cultura sarda': sono i filoni più importanti lungo i quali si mossero gli interventi più incisivi di quegli anni.

Il dibattito sull'autonomia caratterizza in particolare una rivista che si può assumere come l'espressione migliore del lavoro intellettuale in Sardegna negli anni successivi al primo dopoguerra, "Ichnusa" (1949-52 e 1956-62), diretta da Antonio Pigliaru (1922-69), uno storico del diritto, il quale con *La vendetta barbaricina come ordinamento giuridico* (1959)<sup>36</sup> fornì una lettura *ab intus* dei codici di comportamento della Sardegna interna, che divenne un riferimento importante per molti intellettuali del tempo.

Obiettivo della rivista fu il recupero di una unità degli intellettuali di diversa formazione con l'intento di contribuire a sprovvincializzare la cultura sarda, ricollegando il patrimonio del sapere e delle abilità tradizionali al contesto di una cultura moderna, laica e riformatrice, e in specie di un riformismo ispirato alla tradizione meridionalistica. Il periodico si pose il problema di fondare l'organizzazione culturale in Sardegna, di costituire le sedi – anche istituzionali – nelle quali gli intellettuali democratici potessero trovare il terreno di confronto reciproco e quello della loro organizzazione per agire nella società. Il discorso nelle pagine della rivista sulla funzione degli intellettuali nell'autonomia risentiva della lezione di Gramsci, ma soprattutto delle riflessioni di Norberto Bobbio, formulate in *Politica e cultura* (1955), che ribadivano la socialità della cultura e insieme la sua autonomia dalla

---

<sup>35</sup> Cfr. Laconi 1988.

<sup>36</sup> Cfr. Pigliaru 1975.

politica, del suo dover restare fedele alle proprie leggi di ricerca, pena lo scadimento nell'ideologia, a cassa di risonanza di posizioni politiche: anche se in Sardegna, si sottolineava, la questione centrale non era in quel momento quella dell'autonomia dalla politica, ma del superamento di un abito mentale che portava all'evasione e al disimpegno.

Sprovincializzare la cultura significava per i redattori superare le forme tradizionali in cui ancora si esprimeva la vita culturale sarda, combattuta, secondo la formula di Pigliaru, tra gli estremi di un regionalismo chiuso e di un cosmopolitismo evasivo e di maniera, due atteggiamenti simmetricamente evasivi rispetto alle responsabilità della cultura. L'impegno dominante per la rivista doveva essere quello di superare una «visione folkloristica del mondo» e favorire l'accesso a un'ottica non localistica, non viziata dalla sindrome dell'isolamento; ma con la consapevolezza che la visione popolare del mondo ha i suoi codici, le sue strutture antropologiche, dotate anch'esse di un alto grado di elaborazione formale (un esempio è appunto il codice consuetudinario, ma altamente formalizzato, della vendetta barbaricina studiato da Pigliaru). Superamento che poteva dunque realizzarsi non sopprimendo o ignorando quei codici, ma favorendo la piena presa di coscienza della condizione di 'bilinguismo' (nel senso più generale di biculturalismo) che è ineliminabile nella formazione dell'uomo e della donna sardi e che deve essere messa in gioco interamente, per la ricchezza che potenzialmente ogni bilinguismo contiene, nella lotta per la modernizzazione delle strutture economiche e culturali dell'isola, per il superamento dell'arretratezza e dello sviluppo. L'attenzione dei redattori di "Ichnusa" era rivolta in particolare alle popolazioni dell'interno dell'isola: essa dettava, tra l'altro, una riflessione originale sul tema della criminalità delle zone interne; e un interesse particolare, in quest'ottica, era attribuito alla scuola di base, oltre alla promozione di altre attività, come quella teatrale, e al coordinamento dei circoli culturali dei paesi barbaricini.

I contenuti del riformismo meridionalistico della rivista sono espressi esemplarmente nelle pagine di uno scrittore che fu molto legato a "Ichnusa", Salvatore Cambosu (1895-1962). Questi, negli articoli coi quali collaborò al "Mondo" di Pannunzio e alla rivista "Nord e Sud" di

Compagna (e prima al “Politecnico” di Vittorini), orientati prevalentemente a illustrare aspetti dell’economia e della società isolana, svolse, sulle orme del miglior meridionalismo progressista, una tematica riformista con una costante connessione del discorso socioeconomico a quello etnologico, offrendo una lucida analisi di tutte le deficienze che il difficile processo di integrazione continuava a registrare ancora agli inizi degli anni sessanta.

Nelle opere narrative<sup>37</sup> – ma anche nei lavori saggistici Cambosu si serve di procedimenti narrativi – il suo intento è dare voce e ritmo di racconto alla concezione della vita propria del mondo rurale sardo. In *Miele amaro* (1954), la sua opera più suggestiva, la Sardegna racconta se stessa attraverso documenti storici ed etnologici, con la voce dei suoi poeti, e attraverso la traduzione ad opera dello scrittore (spesso nelle forme lyricizzanti che gli derivano dalla sua formazione nel clima della prosa d’arte) degli ‘autoracconti’ di esponenti del mondo popolare. Dall’opera complessiva di Cambosu

la Sardegna degli anni cinquanta esce rappresentata nei suoi conflitti, nelle sue tensioni sociali profonde, nelle miserie delle sue classi dirigenti, nelle speranze che allora la gente nutriva nel progresso dell’isola, nella sua ‘rinascita’ (Maxia 1977: 17).

Nel corso degli anni Sessanta divenne centrale nella cultura sarda il dibattito legato alle attese suscitate dalla elaborazione del Piano di Rinascita, un progetto di intervento pianificato, con forti finanziamenti, coordinato tra Regione e Stato, che avrebbe dovuto innescare un processo di crescita economico-sociale generalizzata. Il ruolo dei fattori ‘umani’ e culturali in tale processo era oggetto di una rivendicazione e di una riflessione a più voci, non solo all’interno di “Ichnusa”, ma con l’intervento di altre riviste, in particolare di “Rinascita sarda” (dal 1957), e del “Bogino” (1960-62), un periodico che puntava l’attenzione su questioni specificamente economiche, ma si mostrava consapevole anche dei

---

<sup>37</sup> *Lo Zuffolo*, Bologna 1932; *Miele amaro* (1954) Firenze 1989; *Una stagione a Orolai* (1957), Milano 1984<sup>2</sup>; *Racconti*, Nuoro 1984. Cfr. Collu 1995.

«problemi di trasformazione radicale della mentalità e della psicologia dei sardi che la Rinascita sollevava».

Gran parte della produzione letteraria di quegli anni si correla strettamente a questo sfondo. Alle sue dinamiche non è estranea, sebbene in modi più mediati, neppure l'opera di Giuseppe Dessì (1909-77) che, nato a Cagliari, dopo l'esperienza sassarese di "Riscossa" (seguita ai fondamentali anni pisani e ferraresi), si era trasferito a Roma, proseguendo con un itinerario originale di ricerca la sua parabola di scrittore<sup>38</sup>. A quel clima è connesso il graduale passaggio nelle sue narrazioni (e nelle sue opere drammaturgiche) dalla rappresentazione di una Sardegna – sempre unica materia delle sue opere – rievocata in esplorazioni memoriali e gnoseologiche (da *San Silvano* a *Michele Boschino*, a *Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo*, e, sul discrimine tra le due fasi, *I passeri*), a una Sardegna più concreta (dai *Racconti drammatici* al *Disertore*, a *Eleonora d'Arborea*, a *Paese d'ombre*), indagata sempre con un vivo senso delle problematiche conoscitive, ma con una più precisa cognizione delle vicende storiche e sociali attraversate dall'isola.

Negli altri scrittori di questo periodo, in un clima ancora influenzato dal Neorealismo, ma soprattutto animato dalle problematiche e dagli intenti cui si è accennato, che spiegano la persistenza di tendenze neorealistiche, è fortissima l'esigenza di conoscere e documentare la realtà sarda, di operare una mediazione tra ottica dall'interno e forma espositiva e comunicativa ispirata a modelli nazionali. L'arco di soluzioni narrative che ne scaturisce è abbastanza ampio. Citiamo qualche esempio, tra i più rilevanti, di questo 'neorealismo sardo'.

---

<sup>38</sup> *La sposa in città*, Modena 1939; *San Silvano* (1939), Milano 1981; *Michele Boschino* (1942), Milano 1977; *Racconti vecchi e nuovi*, Torino 1945; *Storia del principe Lui*, Milano 1949; *I passeri* (1955), Milano 1965; *La ballerina di carta*, Bologna 1957; *Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo* (1959), Milano 1973; *Racconti drammatici*, Milano 1959; *Il disertore* (1961), Nuoro 1997; *Eleonora d'Arborea* (1964), Sassari 1995; *Drammi e commedie*, Torino 1965; *Lei era l'acqua*, Milano 1966; *Scoperta della Sardegna*, Milano 1966; *Paese d'ombre*, Milano 1972; *La scelta*, Milano 1978; *Un pezzo di luna. Note, memorie e immagini della Sardegna*, Cagliari 1987. L'edizione nuorese (Dessì 1997) del *Disertore* è importante per la prefazione di S. Maxia e per la bibliografia critica essenziale e aggiornata sullo scrittore.

Inaugura questo filone *Perdu* (1950) di Paride Rombi, un romanzo percorso da un cupo fatalismo. In *Squarciò* (1956) di Franco Solinas (1927-82), poi divenuto noto sceneggiatore cinematografico, il dramma di un pescatore di frodo di La Maddalena (analogo per certi versi a quello del bandito) è raccontato tra cronaca e lirismo. *Diario di una maestrina* (premio Viareggio 1957) e *Piccole cronache* di Maria Giacobbe vogliono dare dignità di cronaca, in stile volutamente dimesso, a fatti e figure umili e familiari. Di Giuseppe Fiori, *Sonetaula* (1960) è la storia di un fuorilegge, che si svolge nell'ambiente barbaricino e sullo sfondo del periodo fascista e della guerra (la materia antropologica che sostanzia il romanzo è filtrata attraverso saggi come *Inchiesta a Orgosolo* di Franco Cagnetta, *La vendetta barbaricina* di Pigliaru, *Analfabetismo e delinquenza* di Gonario Pinna); mentre *Baroni in laguna* (1961) è un racconto-reportage che si serve della forma di 'autoracconto' sperimentata da Cambosu, rielaborando interviste reali. *Quelli dalle labbra bianche* (1962) di Francesco Masala è un testo assai originale, che in chiave lirico-grottesca rappresenta figure emblematiche di umili, di 'vinti'. Antonio Cossu, sul quale ha influito un lungo rapporto col movimento di Comunità di Olivetti, ha pubblicato nel 1967 (il ritardo nell'apparizione di queste opere è spesso dovuto a lunghe attese editoriali) *I figli di Pietro Paolo*, quadro, attraverso il punto di vista di un rappresentante della vecchia generazione, di una fase storica di passaggio traumatica e dagli esiti incerti; e *Il riscatto* (1969), che rappresenta una materia scottante (il sequestro di persona) con vigore narrativo e tensione morale. Di Michele Columbu è una raccolta di racconti, *L'aurora è lontana* (1968), la cui evidenza ed efficacia è fondata su un'abile mimesi dell'oralità. Una serie di opere di Bachisio Zizi, da *Marco e il banditismo* a *Il ponte di Marreri*, sono le tappe di una carriera costituita da racconti di impianto storico-realistico.

Infine, Antonio Puddu rappresenta inquieti e allusivi personaggi e vicende del mondo contadino nei romanzi *Ziu Mundeddu* e *La colpa di vivere*<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> P. Rombi, *Perdu*, Milano 1969; F. Solinas, *Squarciò*, Milano 1956 e 1969; M. Giacobbe, *Diario di una maestrina*, Bari 1957; *Piccole cronache*, Bari 1971; G. Fiori, *Sonetaula*, Roma 1960; *Baroni in laguna*, Bari 1961; *La società del malessere*, Bari 1968; F. Masala, *Pane*

Ciascuno di questi scrittori ha poi continuato una carriera letteraria con un suo proprio percorso. Maria Giacobbe, trasferita in Danimarca e inserita in quel mondo culturale, ha proseguito anche una riflessione sulla cultura d'origine in diverse opere. Giuseppe Fiori ha prodotto una serie di biografie di personaggi sardi, in cui il rigore della documentazione si unisce alla perizia letteraria<sup>40</sup>. Francesco Masala si è dedicato alla promozione del sardo e in questa lingua ha pubblicato testi in prosa e una raccolta di poesie (*Poesias in duas limbas*, Milano 1981). Anche Antonio Cossu si è impegnato nella valorizzazione del sardo, in particolare promuovendo e dirigendo la rivista "La grotta della vipera", che ha un posto di rilievo tra le riviste italiane di cultura locale.

Michele Columbu, dopo la prima raccolta di racconti, ha pubblicato un romanzo, *Senza un perché* (Cagliari 1992), di grande suggestione visionaria, in cui le vicende di una *quête* sono proiettate in una Sardegna mitica e fantastica. E tra le altre opere narrative di Bachisio Zizi merita di essere segnalato, per la notevole energia stilistica, il romanzo *Erthole* (Cagliari 1984), una ricerca esistenziale di un personaggio sulle tracce e le rovine di un passato, di un mondo perduto, per capire le ragioni e la follia degli uomini, delle proprie come di quelle degli altri.

Gli esiti deludenti dei progetti di rinascita e l'evoluzione complessiva del clima culturale hanno messo in crisi l'idea di letteratura che ispirava quella produzione. La tensione verso scopi comunicativi e utili si precisa in direzione saggistica (una tendenza che negli anni attorno al '68 si afferma nella cultura europea, anche in rapporto alla minore comunicatività della produzione letteraria, influenzata dalla neoavanguardia).

---

nero, Siena 1956; *Quelli dalle labbra bianche*, Milano 1962; *Il dio petrolio*, Cagliari 1984; A. Cossu, *I figli di Pietro Paolo*, Firenze 1967; *Il riscatto*, Firenze 1969; M. Columbu, *L'aurora è lontana*, Milano 1968; B. Zizi, *Marco e il banditismo*, Cagliari 1968; *Il filo della pietra*, Cagliari 1971; *Greggi d'ira*, Cagliari 1974; *Il ponte di Marreri*, Cagliari 1981; A. Puddu, *Ziu Mundeddu*, Bologna 1968; *La colpa di vivere*, Foggia 1983.

<sup>40</sup> *Vita di Antonio Gramsci*, Bari 1981; *L'anarchico Schirru*, Milano 1983; *Il cavaliere dei rossomori. Vita di Emilio Lussu*, Torino 1985.

Negli anni settanta la letteratura sarda ha subito i contraccolpi di mutamenti, anche in rapporto a una generale crisi economica, nella politica delle case editrici. Il caso letterario più noto a livello nazionale in quegli anni, *Padre padrone* (Milano 1975) di Gavino Ledda<sup>41</sup>, è frutto di scelte condizionate da una logica editoriale che assume anche fenomeni come quelli delle culture delle minoranze nell'ottica mitica della 'miglior vita' o dei mondi fuori della storia (non senza un ruolo giocato dal richiamo del 'primitivo' per un'area sempre più coinvolta nell'industria turistica):

una Sardegna gravata dall'ambiguo fascino dell'astoricità viene riproposta dai mass media al pubblico italiano. «Gavino Ledda – scrive nel 1975 Giuliani – ha la fortuna di venire dal mito, da una condizione di esistenza fissata in un passato arcaico quanto il mondo biblico». È il tributo che il libro sardo deve pagare alle regole di circolazione dell'industria culturale (Contini 1982: 53).

Si tratta di un caso emerso nella logica di un'editoria che in quegli anni cercava di rinnovare la produzione travalicando i confini che definiscono tradizionalmente l'opera letteraria valorizzando autobiografie, scritture varie di autori non professionali, come testimonianze più dirette, nella loro ingenuità, di vicende e ambienti sociologicamente interessanti. Un caso analogo, forse più autentico, è quello di *Anzelinu* (Torino 1981) di Angelo Carta.

Sul versante interno all'isola, il fallimento delle speranze riposte nello sviluppo industriale, la crisi dell'istituto autonomistico, hanno fatto emergere un orientamento neosardista, con più forti istanze federaliste o indipendentistiche, che dal punto di vista culturale ha posto in primo piano la rivalutazione della lingua sarda (con la richiesta di un suo riconoscimento ufficiale) e la difesa dell'identità come patrimonio storico, culturale e antropologico<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> Si veda anche *Lingua di falce*, Milano 1977.

<sup>42</sup> Tali richieste infine sono state almeno in parte accolte in una legge emanata dal Consiglio regionale della Sardegna (15 ottobre 1997) che si propone la «promozione e valorizzazione della cultura e della lingua della Sardegna».

Sono riemersi miti tradizionali, ma pure si è rafforzata un'esigenza conoscitiva cui ha corrisposto una ricerca storica e documentaria più sistematica e rigorosa. Anche in ambito letterario si è accresciuta l'esigenza del recupero del patrimonio del passato ed è maturata una riflessione sulle coordinate metodologiche, connesse alle moderne ricerche sulla storia locale e sulle articolazioni delle culture regionali, che ne permettano una valutazione adeguata.

La produzione letteraria in sardo ha conosciuto un forte rilancio. È assai cresciuta la poesia, ormai agganciata alle esperienze poetiche moderne, alla quale ha dato un valido contributo la poesia nelle lingue locali. Si sono inoltre moltiplicate esperienze di prosa narrativa (di rado tentata precedentemente) con risultati interessanti; tra essi sono da citare particolarmente due testi, *Sos Sinnos* (I segni – Cagliari 1983) di Michelangelo Pira (1928-80) e *Po cantu a Biddanoa* («Sebbene a Villanova...» – Cagliari-Sassari 1987) di Benvenuto Lobina (1914-96), che rielaborano creativamente, come avviene in altri casi tra i migliori, varianti locali del sardo.

Anche la scrittura letteraria in italiano si è ampliata, con prove in diverse direzioni. È cresciuta di livello, per consapevolezza tematica e stilistica, l'espressione poetica<sup>43</sup>. Della vasta produzione in questo campo, quella di due autori può essere assunta anche per segnare i limiti cronologici: Sergio Manca (1922-58) nel dopoguerra visse una breve variegata esperienza (ebbe interessi artistici e giornalistici, oltre che letterari), scrivendo radiodrammi e una raccolta poetica, *Il gallo blu* (Cagliari 1986), di impronta surrealista e visionaria; Angelo Mundula (Sassari 1934), offre con le sue numerose raccolte un notevole esempio di sperimentazione originale di procedimenti espressivi novecenteschi, su temi esistenziali e religiosi<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> La produzione poetica in Sardegna nel Novecento è documentata in Manelli 1985.

<sup>44</sup> Si vedano *Il colore della verità*, 1969; *Un volo di farfalla*, 1973; *Dal tempo all'eterno*, 1979; *Ma dicendo Fiorenza*, Milano 1982; *Picasso fortemente mi ama*, 1987.

Un quadro complessivo, quindi, in movimento, e orientato in diverse direzioni, che attesta la vivacità di una cultura alla ricerca di una propria identità e di nuovi rapporti col contesto in cui si colloca.

Le esperienze più innovative, che comunque molto ricevono dalle dinamiche di quel quadro più ampio, sono, a mio parere, quelle che si realizzano nell'ambito della narrativa in italiano. Si tratta di una serie ormai consistente di prove che collocano la narrativa sarda a un livello alto nel panorama italiano, configurando un filone peculiare ma non più appartato, senza le difficoltà di dialogo con l'esterno che hanno contraddistinto la letteratura precedente.

Gli autori più rappresentativi possono essere indicati in Salvatore Satta<sup>45</sup>, Salvatore Mannuzzu, Giulio Angioni, Sergio Atzeni, cui si può aggiungere Marcello Fois, come rappresentante di una nuova generazione, con esperimenti interessanti che mettono a frutto la lezione degli autori più recenti (a partire da Salvatore Satta)<sup>46</sup>.

Ciò che sembra accomunare in generale queste esperienze è un nuovo atteggiamento intellettuale nei confronti della realtà sarda; la quale rimane sempre, anche per questi scrittori, l'esperienza di una condizione peculiare, che conferisce un'impronta fortemente caratterizzante alla vicenda umana e culturale su cui fondano il loro immaginario artistico. Ma nelle loro prove letterarie viene meno, si attenua (o rimane sullo sfondo) il prevalente, se non esclusivo, intento che definirei generalmente realistico, il proposito di rappresentare un ambiente isolano storicamente, socialmente e antropologicamente connotato, così presente nelle diverse fasi della narrativa sarda che sono state disegnate. Su quell'orientamento sembra ora prevalere un altro,

---

<sup>45</sup> *Il giorno del giudizio*, Padova 1977; *De profundis* (1948), Milano 1980; *La veranda*, Milano 1981.

<sup>46</sup> S. Mannuzzu, *Procedura*, Torino 1988; *Un morso di formica*, Torino 1980; *La figlia perduta*, Torino 1992; *Le ceneri del Montiferro*, Torino 1994; *Il terzo suono*, Tonno 1995. G. Angioni, *L'oro di Fraus*, Roma 1988; *Il sale sulla ferita*, Padova 1990; *Una ignota compagnia*, Milano 1992; *Se ti è cara la vita*, Cagliari 1995. S. Atzeni, *L'apologo del giudice bandito*, Palermo 1986; *Il figlio di Bakunin*, Palermo 1991; *Il quinto passo è l'addio*, Milano 1995; *Passavamo sulla terra leggeri*, Milano 1996. M. Fois, *Falso gotico nuorese*, Cagliari 1993; *Picta*, Milano 1995; *Il Silenzio abitato delle case*, Faenza 1996; *Nulla*, Nuoro 1997.

che invece tende a svolgere un interesse inquieto e problematico verso l'approfondimento delle implicazioni esistenziali – a diversi livelli, psicologico, sociale, antropologico, filosofico – della condizione insulare, vista come una condizione emblematica – in quanto stato-limite o di confine – e quindi particolarmente significativa di valori e disvalori generalmente umani, universali. È una condizione che viene affrontata da vari punti di vista, con strumenti conoscitivi differenti, con modalità di rappresentazione diverse, ma in genere con una disposizione ad astrarre da coordinate realistiche, a far sì che prevalgano implicazioni simboliche ed emblematiche.

Un orientamento in questo senso era a fondamento dell'esperienza narrativa di Giuseppe Dessì, che per molti aspetti si può considerare l'antesignano di questo filone di narrativa sarda moderna. La sua carriera di scrittore, avviata sulle suggestioni di Proust, ha l'impronta di una formazione filosofica che gli ha fatto porre al centro della sua esperienza culturale e artistica il problema della conoscenza («il problema gnoseologico – è possibile conoscere la realtà – è stato sempre per me un fatto fondamentale»); da qui il suo «rifiuto della poetica della rappresentazione per il tentativo di ricostruzione che va oltre l'oggetto, fino a ciò che si nasconde dietro l'apparente realtà» (Dolfi 1978: 207). Il rapporto con l'ambiente sardo – luogo privilegiato per Dessì nelle sue esplorazioni gnoseologiche – diventa un'occasione di rapporti con una realtà umana e storica vista in modo mosso e problematico.

Ma lo scrittore che inaugura una modalità di racconto fortemente innovativa, che si riverbera e incide nelle prove narrative successive, è Salvatore Satta, con *Il giorno del giudizio* (1977), che esplora con complessi strumenti culturali, filosofici, storici e letterari, improntati da una profonda dottrina e spirito giuridico<sup>47</sup>, il senso e il dramma delle sue radici insulari.

Sul suo romanzo e sul valore emblematico della sua esperienza concludiamo il nostro rapido percorso nella letteratura sarda dell'ultimo secolo. E mi pare che le riflessioni di un collega e amico

---

<sup>47</sup> Cfr. la raccolta di saggi, che si muovono tra impianto filosofico-letterario e spirito giuridico, *Soliloqui e colloqui di un giurista* (Padova 1968).

siciliano di Salvatore Satta acquistino un senso più pregnante se considerate in rapporto non solo alla figura e all'opera del giurista nuorese, ma a tutto il difficile e non lineare processo culturale che si è cercato di descrivere:

Mi colpiva sempre l'insistenza con la quale mi interrogava della mia insularità. [...] «A Nuoro – scriveva – come alla Mecca, non si arriva senza una lunga preparazione di spiriti e di cose». Ciò vuol dire, però, che da Nuoro non si parte senza una compromissione di spiriti e di cose. Ecco, questo è il punto. Io credo che l'emigrazione lo segnasse per tutta la vita.

Straniero sul 'continente', straniero nell'isola – mi diceva – quando vi tornava con un complesso di odio-amore che ben presto lo induceva, abbreviando il soggiorno, a ritentare la fuga. E poi non si parte dalla Sardegna come si parte da Bergamo. La Sardegna è un'isola alla quale non si arriva – diceva – se non dal mare, come gli uccelli e i cacciatori. Intendo, che i suoi confini sono la natura stessa delle cose, ed essi non si varcano senza un passaggio di stato (tra parentesi: chi sa che il sottile fascino magico delle isole nella letteratura di tutti i tempi non si spieghi anche col loro statuto ambiguo di terra-acqua, di essere e di non essere?) Ora, io credo che Satta non avesse varcato quei confini senza un'intima compromissione di spiriti e di cose, senza la sensazione di aver lanciato una sfida alla natura, che era in lui, e perciò di aver commesso un atto 'empio' di cui gli si sarebbe chiesto conto.

Secondo me, il *Giorno del Giudizio* nasce da questo malessere che attraversò tutta la sua vita. Si tratta di una espiazione e, al tempo stesso, secondo la formula di F. Orlando, del «ritorno del represso». Il represso è la Sardegna, il padre, la madre, la folla dolente dei personaggi di Nuoro; in una parola le sue radici. Alla fine della sua vita – Satta avvertì misteriosamente per tempo, quando ancora i sintomi del male non si erano manifestati, l'avvicinarsi della morte – egli sentì di dover rendere l'esistenza ai fantasmi che erano in lui, e lo fece come un artista può fare, cioè scrivendo un'opera d'arte (Mazzarella 1979).



## Giuseppe Manno e le ‘amene lettere’<sup>1</sup>

Parlare di Giuseppe Manno letterato, assumendo la parola nel suo significato estensivo, significherebbe prendere in esame e discorrere di tutta la sua opera, considerato che tutti i suoi scritti hanno una forte componente letteraria e i suoi interessi in questo campo furono sempre da lui coltivati. Anche quella che costituisce la sua attività culturale più rilevante, e per cui è più noto, quella di storico, fu guidata e condizionata nella sua scrittura dalla tradizione retorica classica a cui egli fu sempre legato, che concepisce l’opera storiografica come momento più alto e impegnato dell’attività letteraria: appunto, ciceronianamente, *opus oratorium maxime*.

Del resto già la sua prima formazione in Sardegna fu improntata a una forte e ampia esposizione all’esperienza letteraria, e generalmente artistica (si ricordino i suoi interessi musicali), che operò sulla sua mentalità e sul suo gusto anche quando i compiti e gli interessi di solerte funzionario del governo sabaudo prevalsero nel definirne la fisionomia complessiva.

Due suoi testi in particolare, *Il giornale di un collegiale* e *Lettere di un sardo in Italia*, documentano la sua prima formazione cagliaritano. Naturalmente va segnalata la precedente esperienza algherese, difficile però da circoscrivere, per la quale tuttavia si può fare generalmente riferimento da un lato alla organizzazione scolastica della città catalana, tradizionalmente migliore di quella di altri centri isolani, dall’altro alla tradizione culturale della famiglia (Cfr. Accardo 1999). Fu una formazione, quella primaria in Alghero, che al suo arrivo a Cagliari gli permise, sulla base anche di una notevole precocità, di frequentare, nel Collegio dei nobili, un livello scolastico decisamente superiore a quello dei ragazzi della sua età, con una conclusione assai anticipata del corso di studi.

*Il giornale di un collegiale* ci dà alcune importanti informazioni sulle

---

<sup>1</sup> Pubblicato nel volume *Con gracia y agudeza. Studi offerti a Giuseppina Ledda*, a cura di A. Paba, Aracne, Roma 2007 [n.d.c.].



esperienze culturali di quegli anni, legate non tanto alla *Ratio studiorum* seguita, quanto piuttosto dettate dalle sue curiosità intellettuali e dagli stimoli di alcuni maestri. Così di quel periodo ci vengono segnalate, oltre le ampie letture di classici latini, quelle di molti testi italiani e stranieri, soprattutto francesi. Particolarmente significativo è ciò che il Manno racconta della possibilità di letture (oltre che di iniziazione alla musica) offertagli da uno dei suoi insegnanti, il Rattu, col permesso di fruire dei testi della sua biblioteca:

La stessa generosità egli usa meco nel tesoro della copiosa sua biblioteca, ed io metto a profitto con esso lui i miei studi della lingua francese, dacché ei mi diede foglio bianco di prendere a libito qualunque suo libro. Così io sono penetrato già alcun poco in quel gran secolo di Luigi XIV [...]. Ed anzi egli si compiace talvolta di leggermi alcuna delle pagine che lo colpirono maggiormente in quelle opere immortali; ed ei mi aiuta a fissar lo sguardo nel mezzo a quel lume; e mi fa toccar con mano nel venire alle ragioni ultime del bello scrivere come i grandi ingegni s'accostano sempre alla natura, e come gli sciocchi se ne dilungano (Manno 1962: 102).

Ma possiamo verificare queste letture nella loro ampiezza e nella loro particolarità soprattutto nelle *Lettere di un sardo in Italia*, scritte nel momento in cui egli si trasferiva a Torino e quindi basate, nei loro riferimenti letterari e generalmente culturali, sulle letture e sulle esperienze compiute in Sardegna. In questo testo la sua fisionomia letteraria si definisce in maniera molto mossa e ricca di tratti peculiari, con assai ampi riferimenti a opere italiane e straniere, evidentemente frutto di letture e conoscenze dirette.

Certo anche qui risalta in primo luogo la sua vasta conoscenza dei classici latini, che vengono citati e richiamati in vario modo. Virgilio, «il più grande poeta de' secoli», è al centro di questa costellazione di scrittori, e singolarmente l'itinerario del Manno attraverso l'Italia ripercorre quasi a ritroso la parabola virgiliana, da Napoli, dove la tomba del poeta è la meta di una visita reverente, a Roma, teatro della sua affermazione letteraria e oggetto della sua celebrazione, fino a Mantova e a Pietole, luogo di nascita dell'autore così ammirato dal Manno.

La familiarità con gli autori latini, l'autorevolezza loro attribuita, dà una impronta assai marcata alla sua fisionomia culturale. Ma il Manno dimostra anche una notevole conoscenza della tradizione letteraria moderna, soprattutto italiana e francese. Per quanto riguarda l'inglese, sebbene Manno conoscesse questa lingua, è singolare che le opere inglesi presenti nella sua biblioteca siano quasi tutte in traduzione francese (anche l'opera di Shakespeare è presente nella famosa traduzione settecentesca del La Tourneur) o italiana. Una citazione vorrei comunque segnalare tra quelle di testi francesi, quella di Rabelais, che dimostra una conoscenza e una sensibilità per un filone comico-umoristico della letteratura europea (un autore presente nella sua biblioteca è anche il Folengo) tale da rendere più mossa la sua fisionomia culturale, in modo diverso dall'immagine composta e alquanto compassata di rigido classicista che una prima lettura delle sue opere può suggerire.

Uno degli interessi principali che Manno dimostra nel resoconto del suo viaggio per l'Italia è quello per le testimonianze artistiche dei luoghi che viene visitando. Ed è un interesse dominato da un gusto neoclassico, o più generalmente classicistico e umanistico. È caratteristico che Manno non citi o non si soffermi su opere precinquecentesche, a parte ovviamente quelle dell'antichità: la sua attenzione si rivolge quasi esclusivamente a opere architettoniche, pittoriche, scultoree del Cinque e Seicento, tanto che parlando del Duomo di Milano ha questa per noi singolare espressione: «Il disegno del tempio benché gotico è però vaghissimo».

Dal punto di vista letterario è invece interessante osservare che il gusto e i riferimenti sono più mossi e più spostati verso la modernità. Le *Lettere* sono caratterizzate da accentuate modalità descrittive, tipicamente settecentesche e del primo Ottocento, con una disposizione psicologica e stilistica che intreccia strettamente le reazioni emotive e la sensibilità dello spettatore alla rappresentazione dei luoghi. Un esempio può essere quello della descrizione della reggia di Caserta, e soprattutto delle «amene campagne che coronano Caserta» (cfr. Manno 1993: 78-81), dettata dall'orientamento culturale settecentesco che tendeva a contrapporre i giardini inglesi ai giardini regolari e geometrici della tradizione italiana e francese: «Queste sono occupate in gran parte da un giardino inglese nel quale l'arte si è abbandonata a tutto il disordine della natura, ed ha depresso

per imitarla perfettamente le sue proporzioni» (*Ivi*: 78).

Emerge più volte nel testo una disposizione mentale che dà rilievo alle sensazioni indistinte come suggestive e piacevoli, tipica della cultura sensista. Si veda questo passo, che rappresenta la prima vista di Roma:

Ma allorché allo scendere dalla collina di Alba io viddi la campagna romana, e nel mezzo sedere vasta e coprire un'immensa pianura la gran città, io concepì tante idee e fui commosso da tante memorie che non ne ebbi alcuna distinta. Chi non conosce a quell'aspetto di maestà la regina delle Nazioni? Quella terra squallida ed incolta che la circonda, fu più bella ai miei occhi perché tale. I colori della vegetazione e della coltura le toglierebbero quella tinta di antico e di rude che combina maggiormente con quelli acquedotti, che la dominano ancora per più miglia, con quei sepolcri, con quei ruderi che la nobilitano. Le altre città hanno dei prospetti, delle vedute distinte: Roma ne ha una sola, e questa è Roma intiera (*Ivi*: 122).

Si possono mettere a confronto, non per istituire paragoni ma per meglio percepire quanto quest'operetta sia immersa nella cultura tardo settecentesca, un passo delle note pagine di viaggio di Aurelio de' Giorgi Bertola con uno del Manno. Così il Bertola rappresenta il paesaggio delle rive del Reno:

Le bellezze di queste rive traggono naturalmente a un certo patetico: forse son fatte per risaltare anche più sulla sera; e verso sera io ne ho goduto. Un velo quasi trasparente stendevasi dalle valli verso le sommità investite dal sol cadente; e noi vi distinguemmo vicine e rilevate modificazioni non apparseci prima: il velo s'ispessiva a grado a grado, ma ininterrottamente. Intorno a qualche sopracciglio de' monti si addensavano i vapori, e già mostravano di voler prendere bizzarre e svariate figure secondo la mobile direzione de' venti: indi ne presero parecchie assai pittoresche. Già il fondo delle rive si andava infoscando, incupando; già i tanti oggetti, di che sono esse fregiate e dipinte, altro più non apparivano che una confusa massa, con cui faceva pur corpo il dorso dei monti, senza lasciar più discernere le mezze tinte dei confini: solo le cime occidentali seguivano a rosseggiare alcun poco ne' più isolati profili. Tutto ne presentò

l'immagine del sonno della natura, mentre intanto quelle reali e placide acque vegliavano sole con noi: il lor corso però movea strepito così leggiero, che pareva volesse secondare anch'esso l'universale riposo. Noi ci ritirammo con mille gioconde idee per l'animo, fra le quali si mesceva piacevolissimo ancora il desiderio di vedere que' luoghi stessi rabbelliti dal mattino (Vincenti 1962: 578-79).

Ed ecco un passo del Manno che partendo dalla visita alla tomba di Virgilio allarga lo sguardo al paesaggio circostante:

L'ispezione de la sua tomba rallegra con i piaceri della fantasia le immagini della natura, all'atto che poggiando sulle rupi che cingono la spiaggia, sentesi frangere lieve lieve fra quelle l'onda del golfo, e sorgere freschissima sulla schiuma l'aria marina, che va a confondersi col fluido che scende dai boschetti di Posilipo. Se poi la luna si affaccia sulle spalle del Vesuvio a contemplare questa terra di delizia, chi potrà descrivere le nuove impressioni con cui i di lei raggi d'argento abbelliscono quel luogo? Una tinta uniforme e patetica spargesi sulla collina, le cui ombre e sinuosità confondonsi col verde cupo delle di lei ville, e col leggiero ondulare degli alberi che mostran solo più illuminate le loro cime, mentre biancheggia da lontano la lucida superficie dei casini, che cuoprono la falda in posizioni pittoresche, e brillan dall'altro lato, segnando il prospetto della città, cinquantamila fiammelle, che pajono altrettanti occhi aperti su questa scena e contrastano colla loro regolarità agli sprazzi confusi di luce che sorgono dalle onde (Manno 1993: 120).

Il filone di poesia sentimentale e malinconica rappresentato da diversi autori italiani, tra cui il più noto è forse Pindemonte (le cui *Poesie campestri* e *Prose campestri* sono presenti nella sua biblioteca) agisce fortemente nella esperienza, nella sensibilità e nella scrittura di Manno. Parole come 'patetico', 'sensibilità', 'entusiasmo', ritornano spesso nella prosa delle *Lettere*. Questo aspetto del suo gusto letterario è così pronunciato, che persino Virgilio viene letto in questa chiave:

Io vi saluto o acque del Mincio, che ispiraste quella Musa. Fu forse al rezzo delle canne che coronavano le vostre sponde che il giovine

cantore sentì per la prima volta i trasporti dell'entusiasmo, e fu il mormorio del vostro corso che fe' nascere nella di lui anima indecisa le prime sensazioni del patetico e i primi palpiti della sensibilità (*Ivi*: 91).

E così avviene che nella trattazione di motivi tipicamente preromantici la preminenza, rispetto allo scrittore moderno, venga assegnata al poeta antico:

Questo lago circondato da colline è l'Averno: come il potere dei secoli si aggrava anche sulle opere della natura! [...] Chi può [però], alla vista di queste acque, trattenere i moti della fantasia e non pingere a se stesso il volo lieve lieve delle ombre e le scene dei regni bui? Può bene il signor di Chateaubriand, per l'onore di un tema troppo difficile, violentare il suo ingegno per dare all'Inferno de' cristiani quel grado d'interesse poetico che la sublime anima di Milton non seppe concepire senza imbattersi nel ridicolo. La posterità gusterà la di lui eloquenza e la squisitezza dei di lui lumi; i brividi però d'un orrore entusiastico saran sempre riservati alle bolge virgiliane, come le lacrime del sentimento si spargeranno sempre sul silenzio eloquentissimo di Didone, e sulla desolazione di Euridice che tende invano allo sposo *heu non tua, palmas* (*Ivi*: 89).

Da qui derivano una serie di elementi e caratteri di questo testo che possiamo collocare all'interno della peculiare *sensibilité* che matura nel secondo Settecento e che in qualche modo, volendo indicare un filone letterario e una disposizione della sensibilità, possiamo definire preromantica: un orientamento letterario costituito da esperienze che vengono variamente fatte risalire da un lato all'Arcadia sentimentale, 'lugubre', come svolgimento tardo-settecentesco della prima Arcadia (dal Varano al Monti dei *Pensieri d'amore* e della *Basvilliana* – che il Manno cita con particolare ammirazione già nel *Giornale di un collegiale*); ma che si nutrono in particolare dell'influsso della poesia notturna e sepolcrale alla Young e alla Gray (che aveva avuto ampi riflessi in Italia, per esempio nelle *Notti romane* di Alessandro Verri, opera che ritroviamo nella biblioteca del Manno) e della poesia di Ossian. Quest'ultima, nota al Manno nella

traduzione del Cesarotti fin dal tempo del collegio di Cagliari, è ancora oggetto di ammirazione nelle *Lettere*, tanto che a Padova egli ricorda il Cesarotti, «caro alla letteratura, alla lingua e alla poesia italiana», soprattutto come traduttore dell'Ossian:

Il traduttore dell'Ossian deve avere il primo posto dopo i pochi geni originali della buona poesia eroica, e lo avrà finché la robustezza maschia del verseggiare, l'armonia, la vibrantezza, la nobile varietà del dire troveranno degli ammiratori (*Ivi*: 197).

Echi della poesia notturna e sepolcrale ritroviamo, per esempio, in questo passo, ispirato dalla visita alle catacombe di Napoli:

Le sensazioni tetre hanno anch'esse il loro interesse. Io lo trovai nell'approssimare tanti secoli, nel ricordare tanti sacrifici, nel paragonare un'ara scavata nel tufo e una croce segnata nella muraglia alla mole dovizia delle nostre chiese... per pensar cupo basta avere un cuore, e trovarsi nelle catacombe (*Ivi*: 92).

Emergono nelle descrizioni i motivi e le atmosfere tipiche della cosiddetta 'poesia delle rovine', un filone tematico originatosi nel clima umanistico ma che aveva avuto espressioni peculiari, intrecciandosi con altri motivi preromantici, nel Settecento, e che aveva prodotto, per così dire, il suo manifesto nell'opera di Volney, *Les ruines*. Il Manno evoca le idee e le sensazioni tipiche di questa poesia nella rappresentazione (procediamo sempre per brevi esempi) della visita al Colosseo:

Il crepuscolo già declinava e la luna cominciava ad illuminare l'arena, i ruderi delle gradinate e il vuoto immenso degli archi. Il colore fosco che il tempo ha impresso a quei massi diventava in quel momento più pallido, e l'oscurità maggiore delle gallerie ingrandiva il patetico che si sente sempre in mezzo alle rovine (*Ivi*: 128).

Già in precedenza, nel racconto dell'ascesa al Vesuvio, lo scrittore aveva rappresentato una situazione emotiva e poetica improntata a un altro aspetto della riflessione e della esperienza settecentesca, quello del

'sublime', anch'esso connesso a una tradizione non recente, ma ripreso in atteggiamenti originali in quel secolo, in particolare nella teorizzazione di Edmund Burke. Per quest'ultimo l'esperienza del sublime ha la sua radice nei sentimenti di paura e di orrore suscitati da «tutto ciò che è terribile o riguarda cose terribili» (1998: 98): una di queste esperienze è il sentimento determinato dallo spettacolo di grandi sconvolgimenti e fenomeni naturali, che suscitano nell'uomo il senso della sua fragilità e finitezza. Si vedano alcuni tratti della rappresentazione del Manno:

Nel giungere a piccola distanza da una delle bocche viddi, fra i vortici di fumo che sempre più neri si spingono dalle fauci del vulcano, rosseggiare le pietre, vibrare in quantità ad ogni menoma scossa, sparpagliarsi nel salire, e rompendo l'aria da tutti i lati, farla sibilar con impeto finaché, dopo aver roteato in alto, scendono ad ingombrare il cratere con strati irregolari, i quali uniti al sedimento delle lave ed alla incostanza delle scosse fanno che ogni giorno l'aspetto del luogo si presenti o più elevato, o più incavato, o più irregolare. E pur qui ch'io viddi scorrer la lava come un torrente di bitume liquefatto e dirigersi sordamente al declivio, coperta di giorno da un fumo nericcio, ed infocandosi a gradi allorché la notte si avvanza. È qui, infine, che fra i moti sublimi che in tal posizione dee provare l'animo, spiega anche il suo potere il sentimento, che vede nei disastri dei secoli decorsi le immagini di quelli che si preparano (Manno 1993: 107).

Nelle *Lettere di un sardo in Italia* emerge dunque una fisionomia intellettuale dello scrittore diversa da quella assai più composta e controllata negli anni successivi. Eppure quegli interessi e quella sensibilità dovettero permanere, e dobbiamo ritenerle componenti della vita mentale del Manno per comprenderne e definirne la personalità complessiva. Possiamo tuttavia facilmente ipotizzare che la consapevolezza della nuova realtà in cui egli si inseriva, dei doveri e dei compiti della sua nuova condizione, abbiano portato il Manno a riconsiderare il complesso della sua formazione letteraria in relazione ai compiti e ai doveri che veniva assumendo (e che egli, sappiamo, sentiva particolarmente) e alla definizione della sua identità come quella di un fedele e intelligente

sostenitore della monarchia, funzionario rigoroso e solerte dello Stato sabaudo.

Lo scrittore conservò sempre un vivo gusto per la letteratura, e serbò la convinzione dell'autorità e del ruolo formativo delle 'amene lettere', di una loro collocazione non marginale nel complesso delle articolazioni culturali. Perciò lo vediamo nell'arco della sua vita tornare periodicamente a riflettere da diversi punti di vista sulla esperienza letteraria, sempre guidato dall'idea di una sua funzione morale e sociale, e quindi dalla convinzione che chi la pratica deve conformarsi a norme e impegni morali oltre che alle norme relative all'arte specifica.

In quest'ottica è da considerare l'opera *De' vizi de' letterati*, pubblicata nel 1828. Questo trattato è stato oggetto di riconsiderazioni recenti, in rapporto al fatto che esso suscitò l'interesse di redattori dell'"Antologia" di Firenze, i quali, «da Sebastiano Ciampi a Tommaseo a Vieusseux, avevano più volte dimostrato di tenere in gran conto» (Spaggiari 2002: 82) il Manno. Il Vieusseux segnalò l'opera al Leopardi, insistendo perché ne scrivesse una recensione. Poiché quest'ultimo non accolse mai l'invito, si è voluto attribuire la mancata recensione a una mediocrità del testo, viziato da uno «spirito precettivo e normativo», tale da non poter suscitare l'interesse di Leopardi:

Non è chiaro [...] che cosa Vieusseux pensasse che Leopardi avrebbe potuto trovare di interessante in quel trattato, scritto senza dubbio con molto buon senso, e continuamente confortato dal ricorso all'autorità dei classici, da Cicerone a Plutarco, ma pieno di luoghi comuni e orientato verso una *medietas* di pensiero che portava il Manno a censurare i letterati pedanti, aridi, fioriti, giocosi, adulatori, orgogliosi, enciclopedici, e naturalmente (a molti anni, ormai, dalla *querelle*) anche i classicisti «intolleranti di qualunque novità» e, sul versante opposto, i romantici «caledonici», accusati di «ritrarre al vivo le cose le più orrende» (*Ivi*: 82).

Credo tuttavia che la mancata recensione si inquadri in un comportamento costante di Leopardi, il quale non aderì mai, soprattutto a causa delle sue condizioni di salute, alle sollecitazioni del Vieusseux volte a ottenere una collaborazione al periodico, o attraverso rubriche fisse o in

altre forme più libere, ma che comunque legassero il nome del recanatese all' "Antologia".

In realtà, al di là della diversissima profondità di cultura e di pensiero tra due personalità come quelle del Leopardi e del Manno, si possono forse rilevare, nell'ambito di un classicismo non rigido e chiuso professato da entrambi, alcune affinità di giudizi e di posizioni.

Così possiamo ritrovare in Leopardi valutazioni dei romantici formulate in modo assai simile a quelle del Manno, come quando nello *Zibaldone* si condannano i «molti che per certa libertà di pensare e di comporre partoriscono mostri, come sono al presente, per esempio, i romantici» (10); o quando si ribadisce la «condanna degli orrori e dell'eccessivo terribile tanto caro ai romantici» (75); e ancora a proposito dei romantici si osserva che «la smania di essere originali li ha precipitati in mille stravaganze» (1672).

D'altronde, va rilevato che la *querelle* classico-romantica non era ancora conclusa negli anni della pubblicazione dell'opera. E se in ambito europeo può essere ricordato che il romanticismo francese si fa nascere con la prefazione al *Cromwell* di Victor Hugo, del 1827, e che l'altro manifesto, di Stendhal, *Racine et Shakespeare*, ispirato peraltro anche ai dibattiti italiani, è del 1825, in Italia in quegli anni il dibattito era stato riaperto dalla pubblicazione del sermone *Sulla mitologia* di Monti (1825), che aveva dato luogo a una serie di interventi dall'una e dall'altra parte. E proprio al Monti, e a certe sue enunciazioni suggerite dalle repliche al suo sermone<sup>2</sup>,

---

<sup>2</sup> «Ogni poeta dee dipingere la natura; ma quella che gli sta sotto gli occhi. Io lodo adunque la poesia settentrionale, che si accorda perfettamente all'orrido cielo da cui riceve le sue ispirazioni. Ma l'italiana, ispirata da un cielo tutto di letizia e di riso, non è ella pazza quando va a farsi bella fra le nebbie e il gelo dell'Orsa maggiore, e si studia di dipingere una natura di cui ella non può avere idea che per imitazione? Ed inoltre la poesia, il cui principale officio è il diletto (e nella misera condizione dell'uomo il dilettere è giovare), dovrà ella presentarsi sempre burbera, sempre accigliata, sempre governata da una pedantesca severità, a cui si dà il nome di filosofica? Possibile che non si sappia distinguere l'officio del poeta da quel del filosofo? che il parlar ai sensi è diverso dal parlare all'intelletto? che la nuda e rigida verità è morte della poesia? che poesia [...] vale finzione, e che la favola non è altro che la verità travestita? che questa verità ha bisogno di essere ornata di rose onde avere liete accoglienze? [...] Ho trattato amichevolmente lord Byron nel suo soggiorno di quindici giorni a Milano. Sapete voi che egli fremea di

possiamo avvicinare le idee del Manno su questi argomenti.

Così come non sono isolate e attardate, rispetto agli orientamenti di gran parte della intellettualità italiana, le posizioni del Manno sul romanzo storico. Sul quale proprio in quegli anni, con l'apparizione dei *Promessi sposi*, si sviluppava in Italia un dibattito acceso, nel quale non erano infrequenti disposizioni analoghe a quelle del Manno, diffidenti nei riguardi della formula del genere misto di storia e di invenzione<sup>3</sup>.

Nel complesso, si può affermare che se molte delle osservazioni e rilievi del Manno sono ispirati al buon senso, questo è però da intendersi nel valore proprio di capacità di giudizio misurato ed equilibrato, non banale o superficiale. A titolo esemplificativo di tale buon senso, e per chiarire come debba intendersi lo «spirito precettivo e normativo» che anima il discorso del Manno, si possono citare le considerazioni nelle quali viene argomentata l'opportunità di non assumere in modo letterale e restrittivo il modello boccaccesco, ma invece trarne suggerimenti sul modo di rendere attraente ed efficace una determinata materia:

Le cento novelle raccolte in quest'opera pongonsi dall'autore in bocca di sette donne e di tre giovani adunati insieme in giuliva brigata. Chi volesse innalzare questo divisamento del Boccaccio agli onori d'una legge letteraria direbbe, che il riunire tante diverse cose in un punto in cui tutte convengono è un soccorrere all'attenzione ed alla memoria de' lettori; che giova pure al diletto di chi legge, quella rispondenza di tutte le parti di una composizione fra di esse; che maggiormente giova allo scrittore quella opportunità delle intramesse, e quella forma drammatica della narrazione, e che molte cose con tanta grazia e varietà di stile ivi raccontate acquistano uno

---

sdegno, se alcuno per avventura, credendosi di onorarlo, entrava nelle lodi della scuola romantica? E nel senso in che oggi si intende, nessuno fu romantico più di lui. Ma egli sdegnava un tal nome per non trovarsi compagno all'infinita turba degli sciocchi che disonorano questa nobile scuola. E persuadetevi bene, che parimenti nella scuola contraria v'ha tali, che per la stessa ragione accetterebbero più volentieri il titolo d'ignoranti che di classici» (Monti 1931: lettera n. 2782 del 30 nov. 1825).

<sup>3</sup> Come esempi di interventi originati dalla pubblicazione dei *Promessi sposi* nel 1827, si possono vedere i tre saggi sul romanzo storico rispettivamente di Paride Zajotti, di Nicolò Tommaseo e Giovita Scalvini, riportati in *Appendice a Manzoni* 2002.

speciale pregio, per l'idea che il lettore si ha già formato del carattere dell'interlocutore; che per ragioni a queste consimili gli antichi avvisarono di dovere spezzare in dialoghi la discussione delle materie scientifiche le più sublimi. Da queste pertanto e dalle altre osservazioni che fare si potrebbero sulla convenienza di quel pensiero si verrebbe a dedurre, che il restringere intorno ad un centro comune le parti d'un componimento, che sono assai distinte l'una dall'altra, è un artificio giovevolissimo a rendere più accetta un'opera letteraria (Manno 2002: 203).

Ma le riflessioni del Manno si allargano spesso a temi più generali, come quando, in modo analogo a Leopardi, critica il proliferare delle 'gazzette', una pubblicistica sovrabbondante cui corrispondeva una trattazione superficiale e affrettata degli argomenti e dei problemi. O come quando, in un'ottica più ampia, certo animata da uno spirito conservatore, ma tutt'altro che ottusa, manifestava preoccupazione per il divario che avvertiva tra lo sviluppo tecnico e un non correlato progresso morale; un tema, questo, che diverrà sempre più importante nella riflessione ottocentesca:

Lodo tali e tanti altri perfezionamenti, che l'umana industria dee e dovrà all'incremento delle scienze; e meglio quelli che sono indirizzati a beneficiare gli uomini tutti, o coloro fra essi cui ne' particolari rispetti del paese può giovare da un canto e non nuocer dall'altro quel risparmio di denaro e di fatica. Ma mi sa male, che non siasi posto attenzione infino ad ora all'economia di quelle forze morali dell'uomo, che tanto soprastanno al vigore ed alla destrezza del corpo, quanto lo spirito alla materia (*Ivi*: 51-52).

Nel complesso, se si vada al di là della organizzazione alquanto rigida della materia e di una prosa elaborata e a tratti involuta, il trattato del Manno mi pare che costituisca un documento interessante di un contesto culturale come quello piemontese, improntato a una notevole cautela nelle aperture alle proposte culturali rispetto a contesti più dinamici come quelli della Lombardia e anche della Toscana, ma che gli studi recenti hanno mostrato ricco di fermenti e di proposte significative.

Gli interessi letterari del Manno, si è detto, furono costanti, ogni tanto emergendo in modo più definito, e con manifestazioni diverse, tra gli obblighi delle sue funzioni e la redazione dei testi di quello che culturalmente costituì il suo impegno maggiore, l'attività storiografica. Tra queste manifestazioni spiccano gli scritti più propriamente linguistici, in particolare *Della fortuna delle parole*, del 1831, e un'opera come i *Salmi*, che forse possiamo considerare l'unico suo testo non critico, non dedicato alla riflessione su problemi letterari, ma invece, in certo modo, 'creativo'.

Questo opuscolo nacque in una precisa circostanza della vita del Manno, quando nel 1845 fu allontanato contro la sua volontà dalla corte di Torino, rimosso dalla carica di Presidente-capo del Consiglio supremo di Sardegna e assegnato a quello di Presidente-capo del Senato di Nizza. Una delle motivazioni che sono all'origine dello scritto è quindi un risentimento morale per l'ingiustizia che riteneva di aver subito. Ma la personalità del Manno non era tale da esaurire le sue reazioni al torto sofferto in un chiuso rancore personale; l'opera è invece, come è stato messo in evidenza di recente (cfr. Carta 1989), l'occasione per una espressione più diretta e più esplicita (se pur attraverso la particolare forma espressiva prescelta) della sua visione della realtà a tutto campo, in ambito politico, religioso, sociale, morale, culturale.

Merita in questa sede soffermarsi brevemente sulle particolari modalità espressive scelte dal Manno per questo scritto, consistente in ventisei brevi capitoli, redatti in una sorta di prosa poetica, in versetti cioè che imitano lo stile biblico (ovviamente della *Vulgata*) e soprattutto quello dei libri sapienziali.

Come è stato rilevato, questa modalità espressiva era stata propria di alcune opere della letteratura italiana, ma soprattutto di alcuni testi famosi, pubblicati in Francia una decina di anni prima, come le *Paroles d'un croyant* di Felicité Lamennais, a sua volta influenzato dall'opera dello scrittore polacco Adam Mickiewicz, il *Libro della nazione e dei pellegrini polacchi*, pubblicato in traduzione francese nel 1832 (con una introduzione di Charles de Montalembert, amico di Lamennais). L'opera di Lamennais circolò anche a Torino (cfr. Gambaro 1958), ed è interessante notare che negli stessi anni della stesura dei *Salmi* un altro scrittore sardo, il pensatore

democratico Giovanni Battista Tuveri, redigeva un testo analogo – nello stesso spirito di quello di Lamennais – che intitolava *Il Veggente*<sup>4</sup>.

Le opere di Mickiewicz e di Lamennais (così come poi quella di Tuveri) si giovano dello stile biblico per un messaggio democratico e popolare, ben diverso negli intenti e nei contenuti da quello del Manno. Eppure il fatto che con ogni probabilità quest'ultimo avesse letto le *Paroles d'un croyant* suggerisce l'ipotesi che i *Salmi* per certi aspetti costituiscano una risposta al messaggio di Lamennais, non certo in quanto replichino punto per punto alle affermazioni del francese, ma in quanto contrappongono alla visione ispirata a un cristianesimo radicale, antilegittimista, egualitaria e libertaria di Lamennais la visione del Manno, ispirata a un tradizionalismo religioso, moderata e legittimista.

Forse è proprio per rispondere alla proposta da parte di Lamennais di una religiosità nuova su cui fondare una nuova visione politica, che Manno insiste sul ruolo della Chiesa, una Chiesa ancorata alla tradizione, nel dare fondamento – pur nella distinzione dei poteri – a una concezione politica informata sì alle massime evangeliche dell'amore e della fratellanza, ma che vede però nella disparità dei ceti e delle classi una realtà funzionale all'ordine sociale.

I *Salmi* sono dunque un testo calato nella contemporaneità e insieme espressione personale dell'autore e, nell'ambito della sua fisionomia intellettuale, notevolmente originale.

Esso è certo espressione di quella «generale sollecitazione letteraria» che il Manno faceva «convivere, in qualche misura al margine, con la prevalente attività di funzionario» (Ricuiperati 1991: 65); in qualche misura al margine, è vero, ma sempre attribuendole un ruolo notevole, come appare anche dall'opuscolo intitolato *Della politica e delle lettere*, in cui Manno si propone di confutare l'affermazione «per cui si vuole che l'uomo letterato o scienziato sia inabile al maneggio degli affari politici», «dimostrando al contrario come studi adatti non possono che giovare alla formazione dell'uomo di Stato, accrescendone la sensibilità per certi problemi, affinandone le capacità, allargandone di orizzonti mentali» (Romagnani 1989: 13). Le 'lettere' in questo scritto sono intese in senso

---

<sup>4</sup> Tuveri 1990 (si veda in questo volume il saggio introduttivo di L. Carta).

ampio, come comprendenti tutto l'ambito della cultura scritta; e infatti il Manno indugia sui diversi campi del sapere di cui il politico e il funzionario politico devono avere cognizione e familiarità, da quello della storia alle scienze alla geografia all'economia e statistica.

Ma una menzione particolare viene riservata alle 'amene lettere', che, si afferma, non sono «solamente un aggradevole passatempo», ma un «pubblico bisogno», e vanno coltivate anche dal politico non solo per se stesso, per una educazione al buon gusto e finezza di sentimenti, ma soprattutto per il bene pubblico, come fattore di incivilimento. Il Manno sottolinea anche l'importanza dell'educazione letteraria nella redazione dei documenti politici: «sonovi fra le scritture dell'uomo di stato scritture tali, che tutta vogliono la finezza l'altezza e l'artificio dello scrittore il più addestrato a colorare acconciamente le proprie idee» (Manno 1857: 102).

Sono idee che ritroviamo ancora nella tarda opera *Della fortuna delle frasi*, dove una delle 'frasi' oggetto delle riflessioni del Manno è appunto *La missione della letteratura*.

L'interesse di Manno è ancora una volta accentrato sulla funzione sociale e morale che la letteratura deve svolgere. Un compito che Manno esprime con la formula tradizionale dell'unione dell'utile col dilettevole, l'ameno. Egli individua tre generi o campi della letteratura, quello della storia, quello dell'oratoria, e quello che si pone più propriamente sotto l'egida della immaginazione e del sentimento, abbracciando quindi l'ambito della produzione letteraria 'disinteressata': che ha però, nell'ottica di Manno, come scopo e come sostanza più profonda, una verità che non è evidentemente quella cui mira la storia, o cui vuole persuadere l'oratoria, ma, aristotelicamente, una verità universale, o ideale («ricerca il vero ideale dell'umanità immaginaria chi vuole figurare una virtù possibile col figurare il pressoché impossibile o coll'accostarsi» (*Ibidem*)). Manno ancora una volta insiste sul profondo valore formativo che ha l'esperienza letteraria, e rimarca ancora l'importanza che anche nella scrittura comune, e di comunicazione quotidiana o amministrativa e burocratica, riveste il possesso degli strumenti letterari e la familiarità con la tradizione degli scrittori.

Tutti gli scritti del Manno sono animati dall'idea che l'immaginazione

e le emozioni – che costituiscono i presupposti basilari delle 'amene lettere' – siano un aspetto fondamentale della natura umana, e che sia opportuno insieme coltivarle e regolarle. Esse sono i presupposti necessari per accostare e praticare quel vero che è il fine verso cui tende la mente, e per operare positivamente nella vita civile – fatta di iniziative e compiti, di rapporti pubblici e privati da intrattenere con equilibrio e saggezza. La letteratura educa l'animo, lo ingentilisce e lo eleva, lo rende più duttile ed aperto, e insieme fornisce gli strumenti più adeguati per quei rapporti civili e sociali.

Manno è guidato nelle sue concezioni da un ideale di buon gusto e di equilibrio che attinge dalla cultura settecentesca, ma che è funzionale nella sua ottica (ed è quindi, in quel contesto, non attardato, non inattuale) alla pratica di vita che egli conduce, e che concepisce come la più giusta e corretta. È in relazione a questa funzione formativa ed in senso ampio educativa che egli attribuisce alla letteratura, anche alle 'lettere amene', che difende, l'ideale di una letteratura improntata agli ideali neoclassici di equilibrio, priva di intemperanze e di eccessi, e ispirata a un'alta moralità.

## Giovanni Siotto Pintor letterato<sup>1</sup>

Un insieme di testi, pubblicati in un arco di tempo assai ampio, che va dal 1843, anno del primo volume della *Storia letteraria di Sardegna* e di alcuni scritti pubblicati nella "Metèora", ai lavori teatrali degli ultimi anni, attraverso occasionali scritti poetici, e alcune prove narrative, definiscono la fisionomia culturale di Giovanni Siotto Pintor dal punto di vista specificamente letterario: dico specificamente, poiché, com'è ovvio, si potrebbero considerare gli aspetti letterari anche di altre opere, in particolare di quelle storiche e civili. Un interesse per la letteratura, comunque, costante e assai vivo, sebbene non centrale o prevalente nella sua attività intellettuale complessiva. Esso però fu coltivato non come parentesi dilettevole tra impegni maggiori, ma come parte di un generale impegno culturale e civile, che attribuiva alla letteratura un ruolo non marginale nella crescita complessiva della Sardegna.

Sono quindi interessi da considerare e apprezzare, al di là dei tratti propri di una personalità che, soprattutto alla lunga, rivela i limiti di una certa chiusura intellettuale e morale, oltre che propriamente culturali: limiti che appaiono, per esempio, nel forte moralismo delle sue opere teatrali (si veda *Feliciano, ossia la ribellione delle mogli*, commedia del 1878 di influsso goldoniano – tipico della coeva «commedia borghese» italiana – che svolge una tesi antifemminista e difende il ruolo tradizionale della donna nella famiglia e nella società) o nella rigida aulicità delle *Tre novelle* (1867) e dei *Racconti morali* (1871) (che comunque andrebbero considerati nel quadro del difficile costituirsi della prosa narrativa in Sardegna). O si ricordino le opinioni, certo non adeguate ai tempi, espresse sul problema della 'proprietà letteraria'.

Però la fonte più ricca e più significativa per definire la sua fisionomia

---

<sup>1</sup> Pubblicato in *Intellettuali e società in Sardegna tra Restaurazione e Unità d'Italia*, vol. II – Atti del Convegno Nazionale di Studi (Oristano, 16/17 marzo 1990), a cura di G. Sotgiu, A. Accardo e L. Carta, S'Alvure, Oristano 1991 [n.d.c.].



letteraria è certamente la sua opera di maggior impegno in questo campo, la *Storia letteraria di Sardegna*. Essa offre in questo senso una varietà di dati e informazioni assai interessanti; tanto che non sembra che le successive esperienze letterarie del Siotto Pintor siano il risultato di un allargamento e approfondimento, se non assai parziale, delle sue conoscenze e riflessioni messe in campo già nella *Storia*.

Compirò, quindi, una ricognizione (peraltro rapida e non approfondita quanto meriterebbe il materiale offerto) nella *Storia letteraria*, allo scopo di rintracciarne le fonti culturali fondamentali, di individuarne le idee-guida, il senso dei giudizi che vi vengono espressi, gli orientamenti che la animano: dato che, se il modello fondamentale che ha suggerito l'impianto dell'opera è di tipo erudito, l'opera è tuttavia mossa da forti istanze educative e civili, che si manifestano in molteplici suoi aspetti e che sono condizionate da alcuni fondamentali influssi culturali.

Un tema rilevante nello studio dell'opera è certo quello relativo all'impianto storiografico che la regge, da collegarsi allo stato del dibattito e delle esperienze in questo campo nell'Italia del tempo. Il quadro delle riflessioni sul rinnovamento della storiografia letteraria in Italia era assai mosso nel periodo precedente alla stesura del lavoro di Siotto Pintor, ma non era ancora pervenuto a proposte decisamente innovative, anche se in vario modo veniva avanzata l'esigenza di una storia letteraria non puramente erudita, ma nutrita di «filosofia»: parola allora usata per indicare un metodo storiografico non volto unicamente a fornire dati, ad accertare notizie e testi (com'era quello delle storie letterarie settecentesche), ma capace di vedere un disegno nel manifestarsi e succedersi dei fenomeni letterari; ossia, per dirla con Berchet, di «investigare le vere cagioni dell'incremento e della decadenza dell'arte», di «individuare e chiarire gli intimi rapporti intercorrenti tra i fenomeni letterari e gli accadimenti sociali». La prima storia letteraria italiana con decisi elementi di novità è quella di Paolo Emiliani Giudici, *Storia delle belle lettere in Italia*, che uscì nel 1844, contemporaneamente alla *Storia* del Siotto Pintor, e quindi non poté influenzarla (ammesso che fosse possibile, considerando anche la forte distanza ideologica che separava i due autori).

In sintesi, si può dire che il Siotto Pintor ebbe sentore delle idee che si

agitavano su questo tema, e conobbe alcune delle opere storiografiche più significative prodotte nella prima metà dell'Ottocento: nella sua *Storia* vengono citati i *Secoli della letteratura italiana* (1804-13) di Giambattista Corniani, legati sì alla tradizione settecentesca, ma che dai suoi prodotti più tipici si distingueva per l'andamento più agile e l'intento divulgativo, e *La letteratura italiana della seconda metà del secolo XVIII*, di Camillo Ugoni, interessante per la modernità dell'impostazione, che accentra l'interesse non sui dati biografici e bibliografici, ma sulle personalità degli scrittori, sul carattere dei loro scritti, sull'efficacia civile e nazionale della loro attività. Il Siotto Pintor non mostra invece di conoscere le due più importanti opere straniere sulla storia letteraria italiana uscite in quegli anni: quella del Ginguené, *Histoire littéraire d'Italie* (1811-19), notevole per l'ampiezza di informazione e l'attenzione ai problemi politici e culturali connessi all'esperienza letteraria (ma un testo assai citato dal Siotto Pintor è la *Storia della letteratura italiana* – del 1825 – di Giuseppe Maffei, che, seppur in maniera assai meno incisiva, si ispira al Ginguené); e, in particolare, *De la littérature dans le Midi d'Europe* (1813) del Sismondi (testo che probabilmente non circolava negli stati sardi).

In una situazione fluida, dunque, mancante ancora di una proposta o di un modello autorevole, non stupisce che Siotto Pintor adotti soluzioni di compromesso (certo non ispirate a criteri storiografici coerentemente innovativi). È un compromesso da porre anche in rapporto alla materia trattata: sulla cultura sarda non si avevano esperienze storiografiche precedenti, e il problema della raccolta del materiale, della segnalazione e descrizione (anche esterna) dei testi era di gran lunga prevalente. Non stupisce quindi che l'autore riprenda il criterio erudito, che assumeva, intendendo in senso etimologico il concetto di 'letteratura', come tutta la produzione scritta documentabile dell'area culturale presa in esame: sia perché questo era il criterio prevalente nell'esperienza storiografica fino all'Emiliani Giudici, sia perché in una situazione come quella sarda compiere una scelta di opere letterarie in senso stretto sarebbe stata un'operazione impropria e difficile (anche per la prevalente fisionomia degli intellettuali sardi, quasi mai dei letterati puri, e per il prevalere di un'esigenza pragmatica nella tradizione culturale isolana). Inoltre mancava per la Sardegna quel panorama completo di una produzione

culturale come quello offerto, per l'Italia – come vasto tesoro di materiali e informazioni a cui attingere – dalle grandi storie erudite settecentesche, sulla base delle quali, e al cui interno, era possibile compiere delle scelte per tracciare il quadro di fenomeni specificamente letterari.

La *Storia* è quindi frutto dell'incrociarsi di condizionamenti disparati, interni al discorso storiografico, ed esterni, pratici. Il riferimento fondamentale rimane il modello erudito, in particolare del Tiraboschi; ad esso si lega l'assunzione nella *Storia* di ogni tipo di espressione culturale scritta, l'impianto in forma di repertorio di opere, che vengono poste al centro della trattazione (a differenza del criterio tiraboschiano centrato su ritratti biobibliografici degli autori), e sulle quali vengono forniti dati esterni (veste tipografica, luogo di edizione, di conservazione) e interni (dediche, contenuti, lingua e stile). Un procedimento particolare espositivo, che lega la *Storia* a criteri tradizionali (anche se non risponde all'impianto delle maggiori storie settecentesche), è l'ordinamento per generi, che, tra l'altro, costringe il Siotto Pintor a citare più volte, in diverse parti dell'opera, gli autori che ne praticarono più d'uno.

In questo difficile compromesso si introducono delle novità ispirate a proposte più moderne, come la scansione temporale, che procede non per tagli esteriori, per secoli (criterio seguito dalle storie settecentesche), ma per periodi, individuati più organicamente, nello svolgersi dei fenomeni, come «epoche», di cui si articola la durata e l'esposizione in rapporto alla materia trattata e al processo storico. L'idea di offrire con quest'opera al lettore «l'evoluzione letteraria della nazione» è indizio di un'apertura alle problematiche romantiche che vedono la letteratura espressione della società; problematiche accolte con una certa duttilità, visto che il Siotto Pintor si mostra consapevole della complessità dei fattori che presiedono ai fatti letterari, delle cause che ne determinano i progressi, le stasi, i regressi, e della non stretta corrispondenza tra processi socio-economici e sviluppo culturale e letterario.

Una delle tendenze innovative, che, pur contraddittoriamente, si manifestano nella *Storia*, è costituita dal rilievo riservato alla poesia, che occupa l'ottavo libro, il più ampio: uno spazio che mostra un orientamento, da parte del Siotto Pintor, ad accogliere un'idea più moderna, diversa da quella erudita, di letteratura. L'elemento contraddittorio consiste nel fatto

che l'autore ha tuttavia un'idea del sistema letterario non adeguata agli sviluppi delle esperienze contemporanee (invece adeguata, si potrebbe dire, alla situazione sarda: che però, per questo aspetto, non contribuisce a innovare): un'idea che fa riferimento prevalentemente ai testi poetici, e non valuta abbastanza il ruolo che nella società letteraria italiana (anch'essa peraltro in ritardo rispetto ad altre letterature europee) assumeva la prosa narrativa, verso la quale il Siotto Pintor ha un atteggiamento in cui prevale la diffidenza.

Di grande importanza è anche il nono e ultimo libro, nel quale si manifestano più esplicitamente i moventi e le esigenze di fondo dell'opera.

Già tutta la *Storia* è concepita come strumento educativo, contributo al progresso culturale e civile dell'isola; questo è il senso e l'utilità, per l'autore, di una riconsiderazione delle vicende culturali passate: «sempre dalla retta estimazion dei passati nacque la bontà dei vegnenti, né mai meglio che colla misurata lode e col giusto biasimo degli avi si guida a buon porto la virtù dei nepoti». In questa prospettiva, in cui istanze illuministiche, o generalmente tardo-settecentesche, si fondono con suggestioni romantiche, la letteratura e la cultura vengono considerate parti integranti del generale processo di «incivilimento» umano (parola significativa posta all'inizio della trattazione). A tale processo di incivilimento dà un contributo essenziale la letteratura: «La storia della umanità senza la storia letteraria è, per giudizio di Bacone, simile a Polifemo rappresentato dagli antichi con un solo occhio». Ancora, la letteratura non è più considerata come rivolgentesi soltanto alla cerchia ristretta dei letterati, ma tale da coinvolgere un pubblico, idealmente corrispondente, attraverso la «maggioranza dei cittadini», all'intero ambito della società.

In questo spirito nasce il nono libro, che si collega alle parti precedenti come *aperçu* finale sulla letteratura 'presente', considerata risultato delle vicende del passato, ma svolto con un piglio di critica militante, che rende più esplicito lo spirito da cui anche le parti più propriamente storiche erano animate. Ne nasce una singolare dissertazione, ambivalente tra trattato precettistico tradizionale, quasi 'galateo letterario', da un lato, e intervento militante dall'altro, bilanciato tra discorso critico sul modello offerto dal

Baretti (un nome, quello di Baretti, assai presente nell'opera), e discorso propositivo di politica culturale.

Quali sono i riferimenti letterari che ispirano queste posizioni di Siotto Pintor?

Possiamo dire, sintetizzando, che la sua fisionomia letteraria si colloca in un contesto di influssi che partono da una formazione di tipo classicistico. Il rapporto con Giuseppe Manno, e più in generale con gli ambienti culturali piemontesi, costituisce con ogni probabilità un influsso rilevante. Ma ci si può riferire più ampiamente a influssi che, dall'esperienza eclettica dell'"Antologia" (si ricordino i rapporti del Manno coi collaboratori dell'"Antologia", e si osservi che l'esperienza della "Meteora", la rivista sarda cui collaborò anche il Siotto Pintor, sembra esemplata su quella della rivista toscana), si aprono a una conoscenza del romanticismo lombardo: del Manzoni, soprattutto del Manzoni poeta (ma il Siotto Pintor cita con rispetto – nel contesto di un giudizio negativo, condiviso col Manno dei *Vizi de' letterati*, sul romanzo storico – anche *I promessi sposi*), e di alcuni altri poeti di quell'area (si ricordi che l'esperienza poetica di Pietro Martini, precedente alla stesura della *Storia*, è di impronta manzoniana e berchettiana). Queste sono le punte estreme (potremo ancora, tra i maggiori, ricordare Foscolo, citato nella *Storia*, e Leopardi, conosciuto dai collaboratori della "Meteora") di una conoscenza della cultura letteraria contemporanea italiana: ma non si deve dimenticare che in quegli anni sulla "Meteora" si pubblicavano testi della letteratura francese del tempo e si allargava lo sguardo alla letteratura tedesca; e si tratta di una rivista i cui riferimenti culturali possiamo attribuire anche al Siotto Pintor.

Ma il nucleo forte della personalità intellettuale di Siotto Pintor, e dei suoi criteri di valutazione letteraria, è di origine illuministica, o tardo settecentesca. In particolare, un'idea che agisce fortemente nella storia letteraria è quella di 'buon gusto': un concetto che ha una sua storia nella cultura letteraria settecentesca, a partire dalla 'restaurazione del buon gusto' operata all'inizio del Settecento, nell'ambito della cultura arcadica, in opposizione alla cultura barocca, espressa anche in formulazioni di grande rilievo critico, come quelle del Gravina e del Muratori (un nome

quest'ultimo che troviamo più volte nella *Storia* – mentre il Gravina, pur presente, è meno citato). Nel corso del secolo il concetto di 'buon gusto' viene via via trasposto su un piano più vasto di quello strettamente letterario, e arricchito di connotazioni più complesse: in clima illuministico, in particolare, esso tende a investire l'intera vita del sapere, dall'erudizione alle scienze, dalla letteratura alla storia, e a coinvolgere la persona stessa dell'intellettuale, nella sua funzione e nelle sue scelte letterarie, ma anche morali e civili. Buon gusto è quindi equilibrio intellettuale, sorretto dalla razionalità, criterio e misura di una presenza utile non solo del letterato nella 'repubblica letteraria', ma anche del cittadino, e quindi si caratterizza più ampiamente come impegno civile.

Sulle basi delle implicazioni morali e civili di quei principi (che hanno ancora una forte incidenza nella cultura della prima metà dell'Ottocento in Italia), si imposta la forte istanza conoscitiva ed educativa che percorre la *Storia*. Essa dà al Siotto Pintor la viva consapevolezza del ruolo che giocano le istituzioni culturali ed educative nell'incivilimento', e nella crescita della letteratura come espressione e fattore di quell'incivilimento. È anche per questo che il riferimento alle condizioni coeve è continuo, animato dall'esigenza, per così dire, morale, sul modello baretiano, di continui giudizi su di esse (che furono in gran parte all'origine degli aspri dibattiti all'uscita della *Storia*).

Nell'ottica civile ed educativa che ispira la *Storia* viene dato un particolare rilievo ad alcune questioni di notevole interesse.

In primo luogo Siotto Pintor, nella tensione a comprendere le ragioni delle inadeguatezze e delle difficoltà della cultura letteraria sarda, dà un particolare rilievo alla questione linguistica. L'incertezza linguistica in cui si è mossa da secoli la cultura sarda, costretta a dibattersi tra sardo, catalano, castigliano e italiano, è certo uno dei maggiori fattori di quelle condizioni. Anche la situazione a lui contemporanea da questo punto di vista gli pareva difficile, perché il passaggio dallo spagnolo all'italiano era avvenuto con forti incertezze e resistenze (che in parte, secondo le dichiarazioni di Siotto Pintor, duravano ancora nel momento in cui egli scriveva), né si era pervenuti ancora a quel possesso pieno dell'italiano, senza il quale non era possibile una seria creazione letteraria («se la lingua è il fondamento di ogni gusto letterario, di questo siamo privi per quelle

ragioni»).

Anche da quei motivi deriva lo scarso discernimento critico, a giudizio del Siotto Pintor, dei letterati sardi, sia di fronte alla produzione letteraria proveniente dall'esterno, sia di quella isolana, verso la quale, «per difetto di pubblico giudizio» di fronte all'abbondanza delle scritture letterarie, si oscilla tra una acritica sopravvalutazione e una svalutazione generata da un complesso di inferiorità rispetto a un presunto maggior merito degli 'stranieri'. In questo Siotto Pintor vede una responsabilità dei critici isolani, che non si sono formati al rigore del giudizio o non lo hanno esercitato adeguatamente.

Ma l'ottica di Siotto Pintor è più larga, e dà forte rilievo, nella indicazione dei mali e delle difficoltà in cui si trova la cultura sarda (sui quali, per un suo miglioramento, si dovrebbe intervenire con una politica culturale illuminata), alle istituzioni culturali, ai luoghi e agli strumenti di formazione, alle condizioni degli intellettuali, alle circostanze concrete in cui si crea e si diffonde la cultura.

Uno dei nodi principali di questi problemi è individuato nella scuola; e Siotto Pintor in più luoghi si sofferma sull'organizzazione e sui contenuti dell'istruzione in Sardegna. Sottolinea il ruolo che per l'educazione linguistica deve avere lo studio del sardo, «unica strada per condurre alla lingua universale d'Italia», rileva l'urgenza della preparazione di maestri all'altezza del loro compito, la necessità di ripensare il tipo e l'organizzazione delle discipline e i loro programmi, la scelta dei libri di testo («Dirò cosa incredibile ma vera: nelle minori scuole alla robusta traduzione dell'Eneide di Annibal Caro fu sostituito lo sfiancato Bondi e l'aridissimo Solaro»), e chiede studi più lunghi e rigorosi.

Ma altri livelli di promozione culturale vengono da lui tenuti presenti, come i problemi della circolazione del libro e dell'editoria: a questo proposito, si chiedono aiuti per le tipografie e la cessazione di ogni privativa nella edizione e nella vendita dei libri (nel momento in cui egli scriveva, monopolio di poche stamperie e librerie) e di ogni vincolo doganale nella loro circolazione. Si sottolinea ancora l'urgenza di favorire e arricchire le biblioteche pubbliche, e di incoraggiare i gabinetti di lettura, le associazioni letterarie, e ancora la stampa di «utili giornali», e si perora

una «moderata» libertà di stampa, nonché una «assoluta» libertà letteraria.

Dalla esigenza di fondo della *Storia* nasce anche l'ultima parte dell'opera, con quel suo carattere, che mescola singolarmente una tradizione per così dire arcaizzante all'impegno nella contemporaneità. In effetti quando riesuma, quasi, la forma del trattato precettistico di tipo rinascimentale in un discorso sulle virtù e la condotta del «buono scrittore», Siotto Pintor non è mosso da un gusto di letterato attardato. L'osservazione compiuta lungo tutta l'opera dei mali e difetti storici e attuali della cultura letteraria sarda lo inducono, oltre a indicare, come si è visto, i fattori esterni, oggettivi, che la condizionavano, anche a rilevare un altro livello, per così dire soggettivo, sul quale, in diverso modo che nei confronti dei condizionamenti esterni, pure era possibile intervenire per un suo rinnovamento.

Come egli rivolge un appello diretto ai lettori, invitandoli ad agire anche per proprio conto per salvaguardare il proprio diritto all'istruzione e l'identità della propria cultura, presupponendo quindi anche la possibilità di una iniziativa dal basso per modificare quelle condizioni; così anche a proposito degli scrittori è ipotizzata una iniziativa che affronti da un altro punto di vista il circolo vizioso di quella situazione. In una realtà culturale come quella sarda, dove, come rileva il Siotto Pintor, esiste una grande abbondanza di scrittori che praticano l'esperienza letteraria con leggerezza e senza studio adeguato, non costituisce un esercizio accademico svolgere una trattazione sui compiti e gli impegni che spettano a un buono scrittore.

Il Siotto Pintor quindi indica una serie di premesse e di condizioni per una attività letteraria improntata alla serietà e all'impegno, che vanno dalla necessità del possesso pieno della lingua usata, a una familiarità colla tradizione letteraria, che precluda l'imitazione superficiale, a una conoscenza dei principi anche tecnici dell'arte, che permetta di superare la rozzezza propria di molta produzione antica e recente.

Al possesso degli strumenti espressivi deve corrispondere la serietà dei contenuti (ma l'autore mette in rapporto una tale mancanza, almeno in una parte della cultura letteraria sarda, anche con l'assenza di condizioni civili e politiche atte ad alimentare una letteratura nutrita di alti pensieri e

sentimenti); e deve corrispondere la serietà morale, che viene individuata in una sorta di etica professionale.

Da notare che è ai giovani, soprattutto, che il Siotto Pintor rivolge tali ammaestramenti e consigli: elemento certo che contribuisce a dare un ulteriore particolare significato a questa parte finale dell'opera.

## Cultura letteraria e nazionalismi nell'episodio delle *Carte d'Arborea*<sup>1</sup>

È noto che uno degli argomenti addotti per contrastare i dubbi sull'autenticità delle *Carte d'Arborea* fu l'assurdità dell'ipotesi, secondo le parole del Manno, «che in Sardegna siavi stato e siavi chi con tanta abilità di mano, e tanta scienza e destrezza abbia voluto spendere in una tale impostura»; un'ipotesi, proseguiva, che può far solo ridere «noi che ci conosciamo dal capo Pula al capo dell'Orso» (Lippi 1902: 36)<sup>2</sup>. Certo noi oggi siamo portati a ridimensionare di molto l'abilità e la scienza impiegate in quell'operazione. Ma rimane sempre qualche interrogativo sull'apparente divario tra le conoscenze che abbiamo delle condizioni culturali dell'Isola negli anni Trenta-Cinquanta, e la cultura letteraria, oltre che storica, che appare sottesa a quei documenti.

In effetti l'affermarsi in Sardegna di una cultura letteraria moderna, e di corrispondenti conoscenze storico-letterarie e filologiche, era fortemente ostacolato dall'intreccio di molti fattori. Innanzitutto dall'impianto educativo, nel quale gli studi inferiori erano finalizzati quasi esclusivamente alla conoscenza del latino, fondata sull'apprendimento di nozioni di grammatica e retorica, sulla lettura di un numero ristretto di testi, e su esercitazioni in prosa e in versi. Al culmine di questo corso di studi, confessa lo Spano ne "La Stella di Sardegna" del 18 giugno 1876, «godevo fama d'esser poeta latino [...]; mentre al contrario non sapeva scrivere un periodo italiano senza spropositi». Nelle classi di Retorica,

---

<sup>1</sup> Pubblicato nel volume *Le Carte d'Arborea. Falsi e falsari nella Sardegna del XIX secolo*, a cura di L. Marrocu, AM&D, Cagliari 1997 [n.d.c.].

<sup>2</sup> Lett. CXL (30-VIII-1865). Si veda anche Baudi di Vesme: «Non sardo, ma pratico della Sardegna da più di trent'anni, e legato in intima conoscenza con tutte le persone su cui possa cadere fin l'ombra di un sospetto, assicuro come cosa indubitata che la Sardegna non ha né ebbe in questo secolo persona capace sotto qualsiasi aspetto di essere l'autore della supposta frode e nominatamente degli scritti in antica lingua italiana e delle memorie relative che si contengono nelle Carte d'Arborea» (1870: 112).



l'ultimo grado degli *studia minora*, dice ancora lo Spano, «di letteratura italiana e componimenti in italiano non si parlava». Né negli *studia maiora*, centrati sulla filosofia e sulla teologia, era presente la letteratura italiana, che si affacciava assai marginalmente all'università, dove tra l'altro i corsi erano tenuti in latino. La Marmora nelle notizie sulle università isolate presenti nel *Voyager*, riferite al '37-'38, ci informa che sia a Cagliari che a Sassari erano previsti gli insegnamenti di eloquenza latina e di eloquenza italiana, ma quest'ultimo a Cagliari non era impartito. Successivamente dal Siotto Pintor apprendiamo che quando scriveva la sua *Storia letteraria*, nei primi anni Quaranta, esso era stato attivato. Ma l'insegnamento di eloquenza era svolto in forma precettistica, con nozioni di carattere retorico e di istituzioni letterarie, con il riferimento ai testi a fini esemplificativi, senza quindi la presentazione di una qualche ampiezza delle opere della tradizione<sup>3</sup>.

A questi dati sembra contrastare l'ampia pratica della poesia d'occasione documentata per questo periodo. Come è stato affermato di recente, «Il verso era il veicolo privilegiato di comunicazione tra le persone di cultura; si verseggiava per ogni circostanza della vita, nascita, morte, monacazioni, lauree, feste religiose» (Carta 1991: 180), per ogni sorta di ricorrenze e celebrazioni, come l'arrivo o la partenza di personaggi o autorità religiose, civili, politiche. Un tale costume era certo favorito da una scuola fondata su contenuti retorici, e dove si praticavano le accademie di fine anno e per le festività<sup>4</sup>, ma fa supporre anche una certa circolazione di testi letterari italiani, che evidentemente avveniva al di fuori della scuola.

---

<sup>3</sup> Nel 1844, per iniziativa di A. De Gioannis, prefetto delle Scuole Pie (uno dei fondatori della "Meteora") furono adottate, con una scelta considerata fortemente innovativa, le *Istituzioni di Rettorica e belle lettere*, tratte dalle *Lezioni* di Ugo Blair, del padre Francesco Soave, «ampliate e arricchite di esempi a uso della studiosa gioventù italiana da Giuseppe Ignazio Montanari, pubblico professore d'Eloquenza in Pesaro» (Lugano, 1842): un testo settecentesco, aggiornato più volte (cfr. Scano 1894: 152-153).

<sup>4</sup> «Rifiorirono più che mai i saggi pubblici, sotto la denominazione di accademie letterarie; feste, esercitazioni e gare che molto contribuirono nell'avviare la gioventù sarda per lungo ordine d'anni alla vacuità dei concetti e a quel pervertimento di gusto nella forma dei componimenti in prosa e in poesia, facilmente avvertibile da chiunque prenda in esame la produzione letteraria di quel tempo» (Scano 1894: 109).

Si trattava della conoscenza di opere soprattutto del Settecento arcadico, estesa al più, da una parte, agli esempi cinquecenteschi, e dall'altra a quelli del neoclassicismo, soprattutto montiano; conoscenza che in qualche caso arrivava ai poeti romantici, come Berchet e Manzoni.

D'altronde la gamma di intellettuali, che le strutture economico-sociali esistenti in quel momento in Sardegna potevano esprimere, era assai circoscritta. Essa era costituita quasi esclusivamente da ecclesiastici, funzionari, professionisti, tutti in vario modo condizionati nei loro interessi culturali da una carriera che aveva legami assai stretti con il potere. Nel contesto di questi condizionamenti, in una situazione caratterizzata da carenze e ostacoli, materiali (difficoltà di accesso ai libri, mancanza di occasioni di informazione e dibattito, etc.), sociali (contrastanti tra professione e interessi culturali), politici (censura e forti diffidenze delle autorità), la formazione in generale di una cultura moderna, e specialmente di una cultura letteraria, di una qualche ampiezza e solidità, non poteva che essere frutto di una iniziativa individuale e di grande impegno personale. Come dice il Siotto Pintor, «niuna speranza si ha di buona riuscita, fuorché in quei forti, non frequenti ingegni, i quali hanno virtù di educarsi da sè medesimi alla buona letteratura» (Siotto Pintor 1963: vol. IV: 333).

In particolare, la posizione sociale degli intellettuali, e il contesto in cui agivano, non permetteva una specializzazione in ambito letterario, e l'acquisizione di cognizioni moderne di cultura letteraria, filologica, linguistica, sufficientemente approfondite. E in ogni caso tali cognizioni assumevano una fisionomia strettamente connessa a quei condizionamenti. Si veda il caso dello Spano, che pure ebbe in questo campo una formazione specifica: le sue conoscenze linguistiche si realizzano all'interno di una specializzazione in cultura biblica, che egli in quanto ecclesiastico è portato e autorizzato a compiere; impara quindi l'ebraico e il greco (con qualche cognizione di altre lingue orientali), allargando poi su queste basi il campo di interessi a una serie di ambiti culturali (linguistico-dialettali, archeologici, artistici, storici), secondo un modello che è quello dell'erudito settecentesco, ancora vivo soprattutto nello stato pontificio, specie a Roma, dove lo Spano trascorse il suo periodo formativo più importante.

In circostanze già così svantaggiate, la politica culturale dei governanti piemontesi agiva in senso ulteriormente frenante. L'ostilità verso la trattazione di temi letterari moderni era propria di tutti i regimi italiani prequarantotteschi, per il collegamento con idee liberali che tali interessi spesso comportavano, come avevano dimostrato esperienze come quelle del "Conciliatore" e dell'"Antologia". Dove però l'articolazione della cultura era maggiore, come per esempio a Milano, anche «se la vigilanza poliziesca era sempre severissima», «in pratica il governo austriaco non poteva impedire che in una città economicamente tanto attiva e intellettualmente molto vivace sorgessero dei periodici che evitando le discussioni ideologiche troppo scoperte» (Candeloro 1958: vol. II: 337) contribuivano alla crescita culturale complessiva. Ma in una situazione difficile e precaria come quella sarda, gli effetti di un controllo repressivo, esercitato in modo particolarmente angusto, erano decisamente rovinosi.

Basterà ricordare pochi episodi, relativi ad alcuni dei personaggi già citati. Quando lo Spano nel 1839 fu nominato direttore della Biblioteca Universitaria, si preoccupò, per migliorarne la fruibilità, di assumere alcune minime iniziative, che già ci danno l'idea della precarietà della situazione. Fece porre scanni per sedersi e leggi per poggiare i libri; permise di stare in sala di lettura a capo coperto (per il divieto di coprirsi, egli dice, nessuno d'inverno frequentava la biblioteca); fece disporre in scaffali i libri, che stavano ammucchiati, e sistemare i cataloghi. Ma quando l'anno successivo chiese che si aggiustasse il tetto della sala di lettura, pericolante e grondante in modo tale da inumidire e rovinare i libri, incontrò l'opposizione sorda del Magistrato agli studi. Profittando della visita di Carlo Alberto, nel 1841, gli mostrò i guasti prodotti dall'acqua e ottenne che venissero iniziati i lavori di restauro del tetto. Ma l'ostilità sempre maggiore del Magistrato e del Censore lo indusse a dimettersi. Precedentemente, avendo chiesto il permesso di compiere un viaggio per visitare le biblioteche italiane e istruirsi in quella che possiamo chiamare biblioteconomia, il viceré glielo negò, e solo dopo autorevoli intercessioni gli concesse di uscire dall'Isola, ma a patto che non si occupasse di biblioteche (divieto che lo Spano si vanta di non aver osservato). Da segnalare, ancora, l'ostilità di cui fu fatto segno dopo la pubblicazione

dell'*Ortografia sarda*, accusato di non occuparsi della sua materia, «distratto in far grammatiche, e altre opere vernacole».

Difficoltà analoghe incontrò il Siotto Pintor per la *Storia letteraria*: ebbe un minaccioso richiamo del viceré, che lo invitò apertamente a chiedere le dimissioni dalla sua carica, prospettandogli la possibilità del carcere se il Ministero fosse giunto a esaminare a fondo certi punti dell'opera, «certi sensi ambigui», «certe allusioni riprovevoli»<sup>5</sup>. Gli consigliava, infine, di non occuparsi più di quelle 'fandonie' (così giudicava l'opera letteraria del Siotto Pintor), ma, da magistrato qual era, di scrivere opere giuridiche.

Sono episodi da cui è facile dedurre un deciso orientamento da parte delle autorità a fermare come politicamente e socialmente pericolose le iniziative culturali e gli intellettuali i cui interessi sconfinavano da quelli strettamente inerenti alla loro professione e al ruolo ufficiale nell'ambito delle istituzioni.

E tuttavia in questo periodo (anche questi dati in fondo ne sono un indizio) gli interessi culturali innovativi, portati avanti da singoli e da gruppi variamente collegati e contrapposti, dal campo della storia, autorizzato agli occhi diffidenti delle autorità dall'opera del Manno, si ampliano ad altri settori, e in quello letterario tendono a uscire da un prevalente interesse finalizzato a un superficiale rito di società per assumere valenze più impegnative, nell'esigenza di un aggiornamento e di cognizioni letterarie più ampie, nell'ambito di una riflessione, quale appare nel Siotto Pintor, sul ruolo della letteratura nel processo di 'incivilimento' che si auspica anche per la Sardegna.

È a ridosso di questo periodo che si colloca, a opera probabilmente di uno di quei gruppi di intellettuali, forse il più ampio e coeso<sup>6</sup>, l'inizio dell'operazione così fortemente ambigua delle *Carte*.

---

<sup>5</sup> Un'«allusione riprovevole» fu considerato l'elogio del giudicato di Eleonora d'Arborea: «Se fior di speranza v'ebbe per la Sardegna, ciò fu nel giudicato di Arborea, dove non si sa per quale destino regnò una famiglia di sangue sardesco: quivi lo spirito nazionale si mantenne, e quelle mani non aveau a straniere catene furon forti abbastanza per scrivere un codice di legislazione» (Siotto Pintor 1963: vol. I: 52).

<sup>6</sup> Gli studi più recenti sulla questione degli autori dei falsi tenderebbero a escludere i nomi più frequentemente fatti a questo proposito. I dati più persuasivi riguardano il De Castro, soprattutto quelli fondati sulle lettere a lui indirizzate dal Pillito, nelle quali,

così come in genere in tutte le lettere al De Castro di altri corrispondenti, a parere degli studiosi che le hanno consultate (G. Murtas, P. Gaviano), non trapela alcun indizio del coinvolgimento del prelado oristanese nell'opera di contraffazione. Sono dati che meritano un controllo e una riflessione ulteriore. Nonostante ciò, sarei ancora propenso a includere il De Castro tra gli autori della contraffazione. Non si possono considerare del tutto private quelle lettere, nelle quali il Pillito forniva elementi utili per la pubblicazione dei testi arborensi che il suo destinatario stava apprestando. Anche se si era in tempi che autorizzavano meno il sospetto, i due interlocutori sono persone formatesi nel precedente malfido clima preunitario (quando soprattutto il De Castro era tenuto d'occhio per il suo liberalismo) e c'era sempre la possibilità che le lettere fossero lette da estranei. Del resto il fatto che non sia mai trapelato alcun indizio concreto utile a individuare gli autori dei falsi suggerisce che l'impegno a un rigoroso riserbo fu osservato da tutti. Una tale reticenza si trova nelle *Memorie* del De Castro. È singolare che in questo testo, dove si parla ampiamente dell'esperienza della "Meteora", e, precedentemente, della falsificazione poetica (su cui tornerò fra poco), non si faccia alcun accenno alle *Carte* arborensi: se l'autore fosse stato realmente convinto della loro autenticità avrebbe certamente parlato di un argomento in cui si era fortemente compromesso e che lo aveva impegnato per una larga parte degli anni abbracciati dalle *Memorie*. Né è persuasiva l'ipotesi di tipo psicologico formulata da Murtas (1987: 29) che vede il motivo dell'assenza di tali accenni «nella reazione che vuol rimuovere dal pensiero e dalla memoria ciò che ferisce di più»: eppure negli stessi anni il De Castro si impegnava nella difesa delle *Carte*. P. Gaviano, in un ampio argomentato studio (1996), tende a dimostrare che unico autore dei falsi fu il Pillito: una tesi che però soffre proprio per il suo carattere netto ed estremo. È difficile credere che costui da solo, oltre che preparare i supporti alla scrittura e dedicarsi alla stessa scrittura, abbia inventato e prodotto una tale massa differenziata di documenti. Unico complice sarebbe stato il Manca: non viene però spiegato come si poterono continuare a diffondere le *Carte* anche dopo l'allontanamento di costui, e inoltre come poté avvenire l'invio da Palermo dei famosi codici fiorentino e senese. Alla base dell'operazione, secondo il Gaviano, non ci sarebbero stati scopi ideali o politici, ma solo interessi economici e di carriera del Pillito stesso. In questo contesto ha valore l'argomento morale invocato a favore del De Castro, secondo cui egli non avrebbe potuto partecipare all'opera di falsificazione perché persona di indubbia moralità e onestà. Ma in un'ottica diversa, che veda nell'operazione dei falsi anche scopi politici e 'patriottici' (il tentativo di conferire prestigio alla Sardegna presentandola all'appuntamento dell'unificazione con patenti di nobiltà tali da porla allo stesso livello di altre regioni di prestigiosa tradizione culturale), la prospettiva cambia. E se è vero, come Lilliu ha persuasivamente mostrato, che lo Spano fu connivente nell'episodio dei falsi archeologici (e forse nello stesso falso arborense), non si vede perché non possa essere attribuito al De Castro, per motivi tutto sommato più nobili, un ruolo non marginale nell'episodio delle *Carte*. Da segnalare infine l'episodio del 1839, in

A proposito degli autori di quei documenti, ai primi del Novecento, quando le polemiche erano ormai sopite, l'autorevole filologo tedesco

---

cui il De Castro, secondo quanto egli stesso narra nelle *Memorie*, finse «di aver trovato un manoscritto di poesie italiane, sarde, e di altri componimenti in prosa di un canonico De Castro, mio parente, che visse nel secolo 17° [...]. Quelle poesie erano scritte col gusto del Monti, perché allora ero fresco dello studio di questo poeta. Le scrissi in un quaderno formato di carta antichissima, quale ho potuto trovare in vecchi processi, ed in caratteri quasi inintelligibili. Lo trasmisi al Martini onde fare la biografia di quel canonico; ed eccoli tutti in moto, Martini, il cav. Baille e il faccendone canonico Manunta. [...] Tanto impegno derivava da ciò che con quelle poesie si toglieva gran parte della gloria dovuta al Monti, come ristoratore della italiana poesia. [...] Il gioco prendeva ogni dì più credito nell'animo di quei baccalari. Io stesso poi pensando agli effetti che risulterebbero nel mondo letterario da quella impostura, svelai tutto candidamente al cav. Martini. Di questo fatto si parlò a Cagliari lungamente». L'episodio è un indizio di un clima e di una disposizione mentale i cui caratteri e moventi aveva tratteggiato Renzo Laconi nel suo bel saggio sui falsi: «le *Carte* traducevano forse, per quanto in maniera singolare, il sogno lungamente accarezzato durante le aride ricerche d'archivio, d'un ritrovamento miracoloso che rivelasse, d'improvviso, un ignorato tesoro di memorie, e stabilisse magari a favore della Sardegna, di questa patria tanto negletta e spregiata, i titoli di un insospettato, luminoso primato civile» (1988: 90). Esso non è certo una prova che il De Castro abbia partecipato alla successiva falsificazione delle *Carte*: ma se è vero quanto dice il Vitelli («si sa che l'attitudine alle falsificazioni è attitudine speciale dell'intelletto»), bisogna dire che il De Castro possedeva quell'attitudine. Una personalità sulla quale ingiustificatamente si sorvola è invece quella di Gavino Nino. Emergente nel gruppo della "Meteora", va incontro poi a un'eclisse culturale i cui motivi potrebbero cercarsi proprio in un impegno nella elaborazione dei testi delle *Carte*: egli era stato autore dei componimenti poetici migliori della rivista, e inoltre traduttore in italiano di testi poetici sardi e spagnoli per la *Storia letteraria* del Siotto Pintor, dimostrando quindi una discreta capacità mimetica che nel quadro che consideriamo va tenuta presente. Interessanti sono anche i due testi drammatici più tardi, *Eleonora d'Arborea* e *Ugone d'Arborea*, ingiustamente unificati in un giudizio negativo come drammi retorici e «roboanti» (Alziator). In realtà si tratta nel primo caso di un libretto d'opera (musicato da Enrico Costa) che ha i caratteri e il linguaggio proprio di questi testi melodrammatici, mentre il secondo è un dramma in versi, d'impianto sì tradizionale, ma che dimostra capacità costruttive e doti di buon verseggiatore: ancora una volta dunque un'attitudine a variare lo stile in funzione del genere, da sottolineare nell'ambito del nostro discorso. E in rapporto ai falsi varrebbe la pena di studiare anche la figura di Alberto De Gioannis.

Wendelin Förster affermava, a conclusione del suo riesame del materiale consultato a Cagliari:

E parmi inutile, se non doloroso, immaginare cosa avrebbero potuto produrre di buono, di bello, di grande, quei quattro o cinque personaggi se avessero voluto adoperare la loro erudizione e scienza, la loro capacità e argutezza, il loro sforzo indefesso e tenace, la loro immaginazione e fantasia ricchissima in lavori serii, utili, onesti (1905: serie II, tomo IV: 251).

C'è forse una disposizione a concedere l'onore delle armi negli apprezzamenti finali del Förster, data la severità con cui è da lui giudicata l'opera di falsificazione. Tuttavia, riconsiderando il contesto, su cui ho fornito qualche dato, in cui i falsi furono compiuti, ci si può domandare se effettivamente queste persone potevano esplicitare le loro conoscenze e i loro sforzi in lavori più 'serii' e più 'utili'. La risposta in astratto è naturalmente sì, ma non senza che affiorino argomenti a spiegazione del loro operato.

Se le persone che stanno dietro i falsi sono quelle indicate più volte, va sottolineato che esse avevano cercato di esplicitare iniziative più 'serie' e 'utili' avviando un dibattito e un processo culturale innovativo, e praticando un tipo di esperienza letteraria moderna in Sardegna, sul piano della riflessione e sul piano della creatività, soprattutto promuovendo l'esperienza della "Meteora"; ma si erano scontrati con una serie di ostacoli e di condizionamenti che avevano soffocato la loro iniziativa e certamente prodotto frustrazione e presumibilmente ribellione.

Le vicende della "Meteora" sono assai sintomatiche. La rivista doveva sottostare a tre livelli di censura, quella del Reggente la Real cancelleria, quella ecclesiastica esercitata dall'Arcivescovo; e infine una censura straordinaria dell'autorità viceregia, nonché di altri rappresentanti dell'amministrazione; su tutti, del primo segretario di Stato per gli affari della Sardegna, il Pes di Villamarina, per cui accadeva spesso che articoli approvati ai primi due livelli fossero poi da lui respinti. «Talvolta ci venivano respinti tre o quattro articoli, per un sol foglio dovevamo spesso tener pronti altri dieci o dodici. Il viceré ci odiava a morte» (cfr. Cesare

1969-70: vol. I: 101) racconta il Siotto Pintor. Eloquente è un passo della lettera del Villamarina al viceré del 9 ottobre 1844:

Colgo la opportunità onde farle presente che dopo che venne alla luce il giornale sardo la *Meteora*, di cui il prof. De Castro è uno dei compilatori mi parve scorgere in vari articoli del medesimo una tendenza alquanto sospetta; motivo per cui stimo bene richiamare l'attenzione dell'E. V. sul detto giornale, onde impedire che serva esso a favorire quei principi politici che si cerca ora di propagare in varie regioni d'Europa, e il cui scopo si è quello di preparare il sovvertimento dell'ordine sociale (*Ivi*: CLXXII-CLXXIV).

È evidente, dalla documentazione che si conosce, che presto ci si pentì del permesso di pubblicazione accordato al giornale e si mirò programmaticamente a soffocarlo, per cui già alla fine del '44 il viceré parlava della "*Meteora*" come di un «già agonizzante giornale». Sono accenni sufficienti a capire quali limitazioni soffocanti, quali angustie anche meschine condizionarono le iniziative di quegli intellettuali, peraltro assai moderati (a rileggere oggi la "*Meteora*" non si ha davvero l'impressione di un giornalismo rivoluzionario; esso esprimeva solo una viva esigenza di aggiornamento e di apertura alla cultura italiana ed europea). «Non v'ha cosa tra noi», si dichiara malinconicamente in uno degli ultimi numeri del giornale,

più che in fatto di giornalismo, in cui alle illusioni succeda così presto il disinganno, alle speranze del meglio la disperazione del peggio. Pare che la morte stia in agguato tra i nostri torchi, e visto qualche giornale far capolino da essi, gli lascia per un momento respirare l'aria tipografica, e insolentita alla fine gli recide netto il capo.

Un bisogno beffardo (G. Lilliu – 1974 –, in relazione al precedente e parallelo episodio dei falsi archeologici da lui studiato, parla di un «clima mistificatorio e beffardo animato dai falsari delle Pergamene», di un «gusto dello scherzo, di divertimento dissacrante») di risarcimento psicologico di questa esperienza frustrante può aver contribuito a generare l'idea della

falsificazione, forse suggerita dai precedenti e paralleli falsi di reperti archeologici. E forse il progetto inizialmente non era così ambizioso, ma crebbe su se stesso, diventando un'elaborata e sempre più spericolata e pericolante costruzione, durata una ventina d'anni.

L'impressione che essa non fosse stata progettata molto prima viene anche dal rapporto che essa sembra avere con un'opera che gli autori poterono leggere alla fine del 1843, il *Primato* di Gioberti, che suscitò consensi entusiastici in tutta Italia. Val la pena di riportare il noto passo delle *Ricordanze* del Settembrini (oltre tutto, di orientamento politico distante dal Gioberti), per richiamare la portata e le motivazioni di quegli entusiasmi:

[...] ci venne un libro che fece una rivoluzione profonda in tutta Italia, il *Primato* del Gioberti. Noi eravamo servi, divisi, sminuzzati, spregiati dagli stranieri che ci dicevano una stirpe degradata, l'Italia terra di morti non di uomini vivi, non altro che un nome rimasto nella geografia e scancellato dal novero delle nazioni d'Europa; noi stessi ci tenevamo inferiori a tutti gli altri, e per tanti secoli di misera servitù avevamo offuscata la coscienza dell'essere nostro, quando costui ci dice: 'Voi italiani, siete il primo popolo del mondo'. 'Noi?' 'Sì. Voi avete primato civile e morale sopra tutti'. Non mai libro di filosofo, e neppure di poeta o di altro scrittore è stato più potente e salutare di questo (Settembrini 1961: 163)<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Si ricordino le parole con cui Renzo Laconi rievoca il contesto in cui nacquero le *Carte*: «Tutta la produzione storica sarda del XIX secolo, e perfino l'improbabile impresa delle *Carte d'Arborea* erano, dunque, una rivalsea contro il destino, o contro i dominatori di tutti i tempi che avevano voluto condannare al silenzio e all'oblio anche la memoria dei vinti. Guidata da questa ispirazione, la cultura sarda aveva risalito i secoli, cercando nella letteratura, negli annali degli altri popoli ogni menzione, ogni riferimento che consentisse di recuperare la notizia di un fatto, una figura, talvolta soltanto un nome. Per liberare ogni testimonianza dalle valutazioni tendenziose, dai giudizi interessati, aveva affrontato la polemica coi vivi e perfino coi morti. E tutto il suo sforzo tendeva a strappare alla notte dei tempi le memorie disperse, a ricomporle con filiale pietà in una storia unitaria della patria, a restituire al popolo, che di questa storia era stato protagonista una sua fisionomia, un suo volto, che recasse magari i segni della sconfitta e della soggezione, ma rivelasse tuttavia l'impronta di una individualità, d'un proprio carattere nazionale. Non è per nulla strano, quindi, che tanti studiosi sardi fossero caduti

Uscito alla fine del 1843 a Bruxelles, il *Primato* fu tempestivamente recensito nella "Meteora", nel gennaio del 1844. È noto che il gruppo della "Meteora" era ferventemente giobertiano; e l'idea di fondo del *Primato*, della priorità anche cronologica della civiltà italiana, ripresa dalla teoria di Vico esposta in *De antiquissima italorum sapientia* e rielaborata dal Cuoco nel *Platone in Italia*, appare analoga all'idea di fondo dei falsi. Le due operazioni sono accomunate dal miraggio di rovesciare una condizione di inferiorità affermando velleitariamente e spregiudicatamente una superiorità inventata. Del resto alla Sardegna veniva riconosciuta dal Gioberti, seppure per cenni, ma certo stimolanti per quei lettori sardi, una italianità fondata sull'antica civiltà pelasgica, che si sarebbe sviluppata anche nell'Isola parallelamente a quella etrusca, e che avrebbe lasciato un'impronta nella cultura sarda successiva.

L'apparizione delle *Carte* si prolungò fino a un periodo in cui l'influsso giobertiano era declinato, ma certo già nelle prime fra esse, fino al *Ritmo* di Deletone, che fu pubblicato nel 1849, quindi in pieno clima giobertiano, si disegna il quadro di una cultura che in parte precede in parte si svolge in sintonia con una cultura letteraria italiana, centrata sulla Toscana, autoctona rispetto alle esperienze culturali delle altre nazioni europee.

Certo l'operazione compiuta in Sardegna era una vera e propria contraffazione che aveva alte probabilità di essere scoperta e quindi di rovesciarsi in effetti negativi, mentre quella di Gioberti si muoveva su un altro piano, era un'operazione che si sosteneva sì su un impianto oratorio, non destinata, dopo i primi entusiasmi, a conservare a lungo il suo potere persuasivo, ma consisteva nell'argomentazione di tesi che se alla lunga

---

nell'inganno delle *Carte d'Arborea*, e che anche quelli che non vi erano caduti si fossero poi dimostrati incapaci di motivare la loro posizione. Il fatto è che le *Carte* non soltanto colmavano il vuoto materiale delle testimonianze storiche sul passato dell'Isola, non solo corrispondevano «appuntino» alle congetture formulate dagli storici sardi e particolarmente dal Manno, per la soluzione dei singoli quesiti storici, ma rispondevano soprattutto per il loro contenuto all'esigenza rivendicativa che stava al fondo di tutta la ricerca storiografica sarda e parevano miracolosamente soddisfarla al di là di ogni più ambiziosa speranza» (Laconi 1988: 92).

dovevano mostrare la loro scarsa consistenza, non potevano essere, come dicono i logici, falsificate, com'era invece il caso delle *Carte arborensi*.

L'apparizione graduale delle *Carte* rivela un disegno che si viene progressivamente manifestando, ma forse anche definendo e precisando via via nella mente degli autori. Si parte da un'invenzione meno compromettente: la documentazione di una scuola di poesia, in sardo e in italiano, alla corte dei giudici di Arborea, nel XIV secolo; scuola che attesta che la Sardegna partecipa, con una consapevolezza della propria specificità e del proprio volgare, al movimento letterario italiano; ma senza che rispetto alle conoscenze sui processi letterari noti vengano suggerite novità rivoluzionarie. Viene invece svolto il mito della Sardegna giudicale e specialmente del regno di Eleonora, così presente nella cultura letteraria sarda ottocentesca<sup>8</sup>. La carta ha successo, viene edita dal Martini, sembra essere accettata dagli studiosi. A questo punto i falsari alzano la mira: nel 1847 appaiono diverse altre pergamene, tra cui due contengono prose e versi italiani e sardi del XII secolo che documentano la nascita e la presenza in Italia di una cultura letteraria che ha il suo centro in Toscana e di cui la Sardegna fa parte a pieno merito<sup>9</sup>: nel contesto degli eventi politico-culturali che si stanno verificando in Italia la Sardegna con questi documenti si presenta quindi con titoli che la pongono sullo stesso piano di altre regioni con tradizioni culturali prestigiose.

Ma i testi documentati dalle prime pergamene fanno intravedere o richiedono e presuppongono una tradizione precedente, e i falsari ora puntano più in alto: nel 1849 appare il *Ritmo* di Deletone, che documenta un'antica cultura sarda, o se si vuole un'*antiquissima sardorum sapientia*.

---

<sup>8</sup> Si ricordi la celebrazione fattane dal Siotto Pintor nella sua *Storia*. In effetti si tratta di un mito fortemente presente nel gruppo della "Meteora": il De Castro aveva scritto per la rivista un'ode a Eleonora che era stata censurata per uno spirito patriottico sardo giudicato pericoloso dal Villamarina: questa ostilità verso il mito di Eleonora delle autorità sabaude può aver generato, nel clima di risarcimento psicologico cui ho accennato, l'invenzione della prima pergamena, ed è un indizio di un legame del falso con il gruppo della "Meteora".

<sup>9</sup> Veniva così confermata la tesi di Gioberti, anche per quanto riguarda la Sardegna: «isola per ragione di sito, di stirpe, di lingua, di antichità, di storia, di genio, pelasgica e italianissima» (1920: vol. III: 190).

L'operazione di stampo giobertiano è ora disegnata nelle sue linee essenziali. Le *Carte* successive saranno in gran parte costruite (con un'operazione sempre più temeraria) per arricchire e confermare quel quadro, disegnato inizialmente, con ogni verosimiglianza, in funzione del movimento politico-culturale culminato nei moti della fine di quel decennio.

Sui limiti letterari e linguistici, oltre che paleografici e storici, dei falsi, è stato detto l'essenziale. Studi ulteriori non dovrebbero tendere a infierire su dei prodotti che nascevano in un contesto qual è quello che ho cercato di evocare per cenni, ma al più studiarne le connotazioni per cercare di disegnare e definire meglio i caratteri della cultura letteraria in Sardegna in quel periodo<sup>10</sup>.

È invece interessante capire come da una parte quei falsari pensassero di essere in qualche modo creduti (è una fiducia che evidentemente cresce col crescere dell'operazione, col verificarsi di una risonanza che forse non era prevista<sup>11</sup>), e come dall'altra in effetti ci fu da parte di molti letterati italiani la disponibilità ad accettare come autentici quei documenti.

Tra essi, a parte Carlo Baudi di Vesme (che fu, anche dopo il Martini, un difensore della genuinità di quei documenti così ostinato da creare imbarazzo in coloro che conoscevano la sua onestà e correttezza), il linguista e trecentista Pietro Fanfani; Cesare Guasti, segretario dell'Accademia della Crusca, direttore dell'Archivio di Stato di Firenze, editore di testi antichi; Luciano Banchi, membro della Commissione per i

---

<sup>10</sup> È noto, per esempio, che i testi in latino delle *Carte* sono di qualità migliore di quelli in italiano: ciò corrisponde all'impianto dell'istruzione cui si è accennato, con gli esiti già segnalati dallo Spano – «godevo fama d'esser poeta latino [...]; mentre al contrario non sapeva scrivere un periodo italiano senza spropositi». Questo tipo di formazione, che familiarizzava con il latino, anche medievale, era tipica in particolare degli ecclesiastici: è fra questi che in primo luogo bisogna cercare gli autori dei falsi (quindi con ulteriori indizi che portano ancora al De Castro e al Nino).

<sup>11</sup> Anche il Cattaneo, in un intervento successivo al saggio *Della Sardegna antica e moderna* (del 1841), manifestava un vivo interesse per i testi contenuti nelle *Carte*: definiva 'prezioso' il *Ritmo di Gialeto*, ed elogiava l'opera dei letterati e dei giudici d'Arborea: «È un fatto singolare, in que' tempi di abbruttimento, che cotesti uomini probi e dotti facessero d'ogni parte raccogliere le memorie antiche!» (cfr. "Politecnico", vol. XIII, 1862: 151).

testi di lingua; Francesco Zambrini, presidente della Commissione per i testi di lingua, direttore della collezione di opere inedite e rare dei primi secoli, studioso in particolare dei testi volgari inediti del XIII e XIV secolo, autore del catalogo delle *Opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV*, dove, ancora nell'ultima edizione del 1878, sono registrati tutti i testi dei falsi. Si tratta di nomi certamente illustri e importanti nella cultura letteraria italiana del tempo. E molti altri accolsero le *Carte* come autentiche: larga parte degli studiosi italiani non fu quindi in grado di accorgersi della falsificazione, dimostrando un livello di conoscenze linguistiche e filologiche non così distante da quello dei suoi autori.

Ciò avvenne perché il materiale offerto dalle *Carte* è fondato sulle opinioni prevalenti e accettate correntemente sui processi e sui caratteri culturali e letterari delle origini; soltanto coll'inoltrarsi degli anni Sessanta maturarono in Italia conoscenze e tendenze di studio che, rifacendosi ai metodi e alle acquisizioni della linguistica e della filologia europee, impostavano nuovamente gli studi sulle origini. Erano conoscenze che si consolidarono gradualmente, su una base iniziale in cui perduravano incertezze, e permaneva il peso di idee che il Vitelli definiva «comuni e volgari»: opinioni sì diffuse, ma con una tradizione illustre alle spalle, qual è quella che aveva prevalso nel Settecento. Ed esse resistevano alle acquisizioni più recenti, anche perché condizionate da moventi psicologici di tipo nazionalistico<sup>12</sup>, inestricabilmente intrecciati all'ottica con cui ci si accostava a quei problemi. Non per niente i nuovi studi della Scuola storica, concentrandosi proprio sui problemi delle origini, opereranno una forte cesura su quel piano, staccandosi dall'attualità<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Così presenti nel clima risorgimentale, ma ancora attivi nella prima fase postunitaria, anche in rapporto alle modalità di selezione degli intellettuali per gli apparati culturali e dei vari settori dell'istruzione, scelti in gran parte per il loro passato patriottico, piuttosto che per meriti culturali: il che spiega anche i limiti di competenze dimostrati da molti di coloro che intervennero nel dibattito sulle *Carte*.

<sup>13</sup> «La Scuola si era costituita sotto l'egida della moderna filologia europea, e in tanto poteva dirsi storica, in quanto mirava a recuperare con le armi della filologia e dell'erudizione il passato remoto, o comunque sommerso nell'oblio, e non voleva che il recupero fosse distorto dalle preoccupazioni del passato prossimo e del presente [...] Alla dislocazione degli studi di letteratura italiana nell'ambito della filologia romanza,

Gli studiosi della nuova scuola, se percepirono subito la falsità delle *Carte*, anche influenzati dal netto giudizio del Meyer, in un primo momento non furono in grado di opporre dati e argomenti sicuri per una presa di posizione pubblica. Nel 1866 il D'Ancona «concludendo una lettera ad Adolfo Mussafia» chiedeva a questo studioso «un'opinione che lo confortasse» (Pintaudi 1991: 14) sulla questione. È vero che egli «in una sua lezione dell'anno accademico 1867-1868 trattò la quistione delle *Carte* arborensi [...] Egli descrisse concisamente le ragioni pro e contra e concluse col ritenere apocriefi i mss. di Arborea» (Vitelli 1870: 270n.). Ma ancora nel 1869 il Mussafia parla di «coraggio» (Pintaudi 1991: 12) che il D'Ancona potrà trarre dall'imminente *Bericht* degli studiosi tedeschi che egli gli preannunziava. Non è un caso che la confutazione delle *Carte* verrà affidata al Vitelli, che nell'anno in cui pubblica il suo scritto ha ventun'anni, e con quel coraggio che era mancato agli altri aggredisce giovanilmente la questione. Ma quando il Vitelli nel '70 prende posizione in maniera decisa (sulla base del *Bericht* degli accademici berlinesi e certo sulle indicazioni di D'Ancona<sup>14</sup>) in qualche modo forza la situazione, accentuando su alcuni punti la sicurezza delle acquisizioni.

Le implicazioni che i documenti arborensi, se accettati come autentici, avrebbero avuto sugli studi intorno alla letteratura italiana delle origini sono così riassunti dal Vitelli:

- 1°. Che gli italiani ebbero una letteratura, in contrario a quanto asserito sinora, anteriore alla provenzale, e perciò indipendente da essa;

---

venne a corrispondere una brusca dissociazione di quegli studi dall'età moderna e contemporanea [...] onde l'insistenza sulla preistoria piuttosto che sulla storia della letteratura italiana, sugli influssi franco provenzali» (Dionisotti 1973: 340-345).

<sup>14</sup> Il Vitelli, in una nota conferenza assai più tarda, allude certo al suo saggio giovanile sulle *Carte* con l'espressione *scrittorello*: «fu il D'Ancona il maestro col quale e per il quale con vero entusiasmo cercai di lavorare negli anni di studi universitari. Non rifiutai mai qualsiasi lavoro egli mi chiedesse, e me li richiese sempre come necessari od utili a lui stesso nelle indagini che nel momento lo occupavano. Anche un certo scrittorello che fu poi, per volontà di lui, pubblicato col mio nome non ebbe origine diversa» (Vitelli 1962: 1142).

2°. Che nel sec. XIII la poesia delle lingue d'oc e d'oïl infiacchì e corruppe l'italiana per guisa da rendere i poeti di quel tempo di molto inferiori per merito a quelli del secolo precedente;

3°. Che gli antichissimi poeti d'Italia non scrissero soltanto, com'è comune opinione, versi amorosi;

4°. Che a Firenze cento anni prima della nascita di Federico di Svevia v'era una fiorentina scuola di poetica letteratura;

5°. Che finalmente al tempo di quegli antichissimi poeti erasi già formata la così detta lingua comune italiana (Vitelli 1871: 436-437).

Il Vitelli afferma che queste implicazioni «se concordano colle idee più comuni e volgari intorno alle lingue neolatine, si oppongono ai risultamenti più avverati e sicuri della scienza moderna».

I cinque punti sono strettamente connessi fra di loro: l'esistenza di una scuola poetica in Toscana, nella quale convergevano poeti di altre regioni d'Italia, agli inizi del XIII secolo, avrebbe dovuto essere la prova concreta dell'esistenza di una letteratura anteriore alla provenzale, e della formazione già da allora di una lingua comune; l'evoluzione successiva della letteratura in Italia, così come si presenta nei testi tradizionalmente conosciuti, verrebbe spiegata con il successivo influsso delle letterature d'oc e d'oïl.

Queste idee non erano stravaganti invenzioni dei falsari; esse si fondavano non solo su idee 'vulgari', ma su opinioni tradizionalmente e anche autorevolmente sostenute, a loro volta rese possibili da uno stato della ricerca caratterizzato da un'assai carente esplorazione dei documenti. Claude Fauriel, considerato il più autorevole studioso della letteratura italiana delle origini della prima metà dell'Ottocento, così presentava lo stato di questi studi:

Tutte le produzioni di questa poesia pubblicate finora, sono state alla rinfusa accumulate in diverse raccolte, senza scelta, senza critica, senza schiarimenti di alcun genere, senza stabile ortografia, senza cronologiche indicazioni. Queste produzioni riunite formano un ammasso considerevole. Gli autori, cui si attribuiscono, sono un gran numero; [...] non si ha sulla loro vita alcuna notizia, che possa far meglio comprendere le loro composizioni; non vi ha per conseguenza

alcuna data cronologica per classificare le loro opere e per indicare, mercé di questa classificazione, l'andamento, i progressi successivi, le variazioni e le rivoluzioni dell'arte (Fauriel 1856: I: 241-242).

La situazione è confermata da Vincenzo Nannucci, autore di un *Manuale della letteratura del primo secolo della lingua italiana*, giudicata «la prima seria antologia della letteratura delle origini»:

Varie sono le raccolte, che abbiamo, di Rime amiche, alcune pubblicate nei tempi andati, ed altre ne' nostri. Trapassando con silenzio le prime, imperfette assai per più ragioni, toccherò le seconde che sono le più compiute: la prima delle quali è quella che fu stampata a Firenze nel 1816, col titolo di *Poeti del primo secolo della lingua italiana*; raccolta fatta senza nessuna coscienza, senza nessuna carità per le lettere, e riboccante da capo a fondo di migliaia di guasti [...]. Alla edizione fiorentina susseguì la *Raccolta di rime antiche toscane*, stampata in Palermo nel 1817; ed a questa la edizione fatta in Venezia nel 1819 per Francesco Andreola, col titolo di *Parnaso italiano*: le quali adottarono il testo dell'editore fiorentino, come lo adottò anche il Borghi nel saggio di Rime antiche inserito nella sua *Raccolta de' lirici e satirici italiani*, pubblicata in Firenze nel 1835. E così l'uno editore andò ciecamente dietro all'altro [...] né una mano pietosa si curò mai di sanare le tante piaghe, che hanno guasto i primi padri della nostra lingua (Nannucci 1843: VII-VIII).

Su questo stato delle conoscenze si fondavano le opinioni prevalenti nella tradizione settecentesca e ottocentesca, che convergono in quelle alla base dei falsi arborensi, sintetizzate dal Vitelli nei punti citati.

Già per tutto il Settecento gli studiosi italiani – con qualche eccezione – avevano cercato di sostenere l'origine autonoma della letteratura volgare italiana rispetto alla provenzale e francese. Aveva accettato quella dipendenza solo il Crescimbeni, mentre la rifiutò il Muratori, che in *Della perfetta poesia* scriveva: «L'Italia nostra poca o niuna obbligazione ha con i provenzali, dopo de' quali o da' quali comunemente si è creduto che gli italiani apprendessero la maniera di poetare in lingua volgare»; per cui: «più tosto la Provenza dall'Italia, che l'Italia dalla Provenza, ha da

riconoscere l'uso della volgar poesia» (Muratori 1821: I: 16-17).

Giacinto Gimma nell'*Idea della storia dell'Italia letteraria* (1723) lamentava la negligenza degli italiani nel conservare la memoria dei primi poeti, attribuendola anche alla «barbarie de' tempi, ne' quali era tutta l'Italia sconvolta»; analoghe posizioni ebbe il Quadrio, la cui opera *Della storia e della ragione di ogni poesia* (1739-1752) costituì a lungo una importante fonte per la conoscenza delle istituzioni letterarie italiane e della loro storia.

E nel secondo Settecento Ireneo Affò, autore di un *Dizionario precettivo critico e storico della poesia volgare* (Parma, 1777) che ebbe fortuna per gran parte dell'Ottocento, ammettendo ciò che appariva evidente, che i primi testi volgari conosciuti erano successivi ai provenzali, sosteneva convinto l'ipotesi di una esperienza di poesia in Italia precedente a essi:

Se dir si voglia che di que' secoli rimasero a noi rime più antiche de' Provenzali che de' nostri, io lo concedo di buon grado, essendo questa cosa fuor di ogni dubbio. Non veggo però come dedurre si vogliano indi queste due conseguenze, cioè che i provenzali assolutamente prima de' nostri poetassero, e che noi da essi preso abbiamo norma (Affò 1993: 18).

È noto che gli studi letterari italiani per gran parte dell'Ottocento si fondarono sull'erudizione settecentesca, fino ai nuovi studi della Scuola storica negli ultimi decenni del secolo.

Il rifiuto della dipendenza dai provenzali, o comunque il presupporre l'esistenza di una produzione letteraria anteriore a essi, era dettato certo da orgoglio nazionale (che animava anche gli studiosi settecenteschi, fin dalla nota polemica Bouhours-Orsi), ma poteva avere apparenza di fondatezza nello stato di conoscenze cui si è accennato, che perdurava lungo tutto il periodo in cui apparvero le *Carte d'Arborea*. E sono idee che anche il Fauriel riprende nella sua opera *Dante et les origines de la langue et de la littérature italiennes* (1854).

L'opera di Fauriel rappresenta il riferimento fondamentale sull'argomento prima degli studi della nuova scuola filologica, tanto che il Vitelli non può non richiamarla nel suo scritto sui falsi. Ma egli forza

l'interpretazione delle opinioni dello studioso francese, che, dopo aver accennato alle condizioni dell'Italia medievale, affermava:

L'Italia del medio evo, riuniva più che ogni altra contrada d'Europa, tutte le condizioni richieste per avere il più presto possibile una letteratura a sé [...]. Come dunque avvenne che con tante e sì belle doti per avere di buon'ora una letteratura originale, l'Italia del medio evo non ebbe in questo genere che un inizio tardivo e servile? Vi è in ciò qualche cosa d'inverosimile che ha mestiere di essere spiegata. Siamo irresistibilmente indotti a supporre che la letteratura provenzale, invece di essere la sorgente, il punto di partenza della letteratura italiana, ne fosse all'incontro un accidente, una rivoluzione. Inoltre, tutto induce a riguardare la voga che ottenne questa letteratura straniera quando venne a invadere la letteratura italiana già esistente e più o meno in fiore, siccome una delle cagioni che fecero trascurare i monumenti di quest'ultima e ne produssero la perdita (Fauriel 1856: I: 195-196)<sup>15</sup>.

Il Vitelli interpreta queste affermazioni come riferite all'esistenza di una letteratura in latino:

---

<sup>15</sup> Il Vitelli cita dall'edizione francese: «Comment donc serait-il arrivé qu'avec tant et de si belles données pour avoir d'aussi bonne heure que possible, une littérature originale, l'Italie du moyen âge n'eût eu, en ce genre, qu'un début tardif et servile? Il y a quelque chose hors de toute vraisemblance, quelque chose qui a besoin d'être expliqué. On est irrésistiblement conduit à soupçonner que la littérature provençale, loin d'être la source, le point de départ de la littérature italienne, n'en fut, au contraire, qu'un accident, qu'une révolution. Il y a plus, et tout autorise à regarder la vogue qu'obtint cette littérature étrangère quand'elle vint envahir la littérature italienne déjà existante et plus o moins florissante, comme l'une des causes qui firent négliger les monuments de cette dernière, et en occasionnèrent la perte» (Fauriel 1854 : I : 250). Si veda anche: «Il quadro stesso di questa [letteratura italiana prima di Dante] potrà fornirmi alcuni dati per istabilire al di fuori di questa letteratura italiana provenzale, la esistenza di una letteratura più antica, più spontanea, più italiana, le cui fonti si perdono nei secoli più remoti del medio evo» (Fauriel 1856: I: 196-197). Nel testo originale: «le tableau meme [de la littérature italienne avant Dante] me fournira des données pour établir en dehors de cette littérature italienne-provençale, ou provençalisée, l'existence d'une littérature plus ancienne, plus spontanée, plus italienne, dont les sources se perdent dans les siècles les plus reculés du moyen age» (Fauriel 1854: I: 251).

Ammettiamo, dunque, come giuste le osservazioni di Fauriel, ma non dimentichiamo che se possono con verità riferirsi ad una letteratura di bassa latinità, sarebbe poi assurdo riferirle ad una letteratura italiana in lingua volgare (Vitelli 1871: 448).

In realtà Fauriel parlava senza dubbio di una letteratura volgare (non avrebbe avuto senso d'altronde parlare di una scomparsa, di una perdita di quelle prime testimonianze, dato che la letteratura italiana latino-medievale quella sorte non aveva subito):

La letteratura, cui appartengono queste diverse composizioni esisteva ancora nella metà del XII secolo; e [...] aveva già sin d'allora cominciato a sostituire l'italiano al latino rozzo, di cui si era prima esclusivamente servita. Questa letteratura fioriva certamente all'epoca in cui la letteratura provenzale passò le Alpi, e venne a stabilirsi da dominante nelle corti e nei castelli d'Italia; entrambe dunque le letterature furono per poco in contatto [...]: l'antica letteratura nazionale italiana, che era esistita fino a quel punto, disparve totalmente innanzi alla nuova letteratura straniera (Fauriel 1856: II: 356-357).

L'interpretazione che il Vitelli dava delle posizioni di Fauriel era dunque una forzatura argomentativa, che può attribuirsi al timore di contrapporsi a uno studioso autorevole come Fauriel, ma anche forse all'esigenza di dare per certo quello che si stava accertando in quegli anni. Ciò è anche evidente a proposito del problema relativo ai tempi della formazione di una lingua letteraria comune in Italia. Rispondendo a un'affermazione del Baudi di Vesme, secondo il quale anche senza i ritrovamenti arborensi, dato il carattere già non regionale della lingua dei poeti siciliani, si doveva «pur sempre supporre come certo ed evidente che le poesie della scuola siciliana del principio del secolo XIII furono precedute da poesie di scuola fiorentina del secolo XII», il Vitelli rilevava che se il suo contraddittore credeva

necessaria una tale ipotesi per la ragione che la lingua dei poeti siculi è quasi la stessa dei poeti toscani, egli non avrebbe dovuto dimenticare che secondo un'opinione molto diffusa tra i letterati italiani, e molto verosimile, le poesie sicule non ci sarebbero giunte altrimenti che in trascrizioni di toscani, e che a' trascrittori devesi dare il merito o la colpa di averle ridotte in lingua più o meno toscana (Vitelli 1871: 476-477).

In realtà quella enunciata dal Vitelli è un'opinione tutt'altro che «molto diffusa tra i letterati italiani» (a quanto mi risulta è in questo scritto, evidentemente sulla base delle idee che si avanzavano tra i filologi pisani e fiorentini frequentati dal giovane studioso, che per la prima volta essa viene formulata). Non la si trova infatti nei letterati precedenti, come ad esempio il Perticari («un medesimo Volgare illustre si adoperava in quel secolo per tutta l'Italia», 1822: II: 94), o il Nannucci («Colà furono scritte le prime poesie illustri del volgare Italiano, alla corte dell'Imperatore Federigo II, ove concorse il fiore dei gentili intelletti, che vi erano richiamati dalla protezione del Principe, tra i quali non pochi Toscani, che vi portarono la loro lingua...», 1843: 46); o il Fauriel («vi fu allora in Sicilia una corte splendida e fiorente, dove parlavasi italiano; una corte dove formaronsi poeti italiani, dove fiorì una poesia nazionale, almeno per l'idioma», 1856: I: 249). Invece il Borgognoni, un giovane studioso vicino al D'Ovidio, contestando l'autenticità delle *Carte*, sembra, con più cautela, richiamarsi al Vitelli e agli studiosi pisani nella valutazione del problema:

Questo è un punto degno di essere molto ben esaminato dai dotti: cioè se i versi che ci restano de' primi siciliani furono originalmente scritti, come oggi si leggono, in lingua comune, o non piuttosto furono dettati in dialetto, rimaneggiati e italianizzati da copisti e rimatori specialmente toscani (Borgognoni 1878: II: 50).

Dove il Vitelli aveva buon gioco era nell'esame della lingua delle poesie arborensi: per quanto fossero presentate come componimenti più antichi, esse non potevano non essere costruite sui testi delle origini conosciuti, ricchi di quegli influssi provenzali da cui i falsi avrebbero dovuto essere esenti. La carente conoscenza di quei testi e la scarsa

attendibilità delle edizioni disponibili da una parte, e dall'altra i limiti delle conoscenze linguistiche nei falsari, connessi alle carenze della formazione scolastica e generalmente culturale in Sardegna, determina i caratteri delle poesie delle *Carte*, «o troppo affettatamente rozze o troppo più artificiose che per quel tempo si possa immaginare» (Vitelli), fino agli equivoci linguistici determinati da una insufficiente conoscenza della lingua delle origini.

Le idee fondamentali che sono alla base della fabbricazione dei testi arborensi si richiamavano dunque a cognizioni di gran lunga prevalenti nella cultura italiana fino al 1870, ciò che spiega anche l'accoglienza loro riservata dagli studiosi che operavano verso la metà del secolo. Recentemente, nel contesto della pubblicazione dei carteggi di D'Ancona (documenti significativi di una svolta della filologia e della cultura italiane), è stato affermato che quello sulle *Carte d'Arborea* è stato un dibattito che costituisce per almeno un decennio il «centro della discussione storico letteraria in Italia e segna un discrimine di nitidezza non comune tra la vecchia e la nuova cultura» (Pintaudi 1991: 13)<sup>16</sup>, un dibattito in cui la «nuova posizione della nuova cultura filologica italiana, che nella scuola pisana di D'Ancona e Comparetti aveva uno dei principali centri di diffusione, si mostrava in maniera inequivocabile». In effetti la distinzione tra coloro che giudicarono autentiche le *Carte* e coloro che le respinsero è anche generazionale: D'Ancona e Comparetti nel 1870 avevano trentacinque anni, Bartoli trentasette (si confrontino invece le date di nascita degli studiosi favorevoli già citati: Fanfani, 1815; Guasti, 1822; Zambrini, 1810; il Banchi invece era della stessa generazione dei nuovi filologi, 1837). È nelle nuove condizioni, istituzionali e culturali, che può maturare un'ottica meno condizionata da fattori psicologici esterni, più aggiornata e più scientifica. In quelle circostanze, l'obbiettivo di argomentare la falsità delle *Carte* (nell'ambito di un orientamento di studi interessato alle origini) costituì uno stimolo a far luce su un periodo della storia letteraria italiana, come si è visto, avvolto in molte ambiguità e oscurità. Senza questo stimolo forse non avremmo avuto a così breve scadenza un'opera come quella del Bartoli, *I primi due secoli della letteratura*

---

<sup>16</sup> Pintaudi a sua volta cita Curti (1978: XXVI).

*italiana*, che cominciò a uscire nel 1870 (e fu raccolta in volume nel 1880); e soprattutto probabilmente non avremmo avuto l'inizio della pubblicazione con criteri moderni delle più antiche raccolte dei testi delle origini, come quella del codice Vaticano 3793, iniziata da D'Ancona e Comparetti nel 1875 e conclusa nel 1888, con la quale venne resa accessibile in edizioni attendibili molta parte della prima lirica italiana.

Sono dati che in qualche modo attenuano le ombre dell'operazione dei falsi, anche se l'episodio alla lunga ebbe – contrariamente a quanto si proponevano verosimilmente i loro autori – risvolti negativi nell'immagine della cultura sarda al di fuori dell'Isola, oltre che sui processi culturali interni alla Sardegna stessa<sup>17</sup>.

In conclusione, credo che una rivisitazione dell'episodio con un'ottica attuale possa contribuire a far conoscere con più articolazioni un momento della nostra storia culturale, ma possa anche indurci a riflettere su una tentazione che, sia pure in modi meno clamorosi, torna a ripresentarsi continuamente, anche oggi, e per la quale già nella sua *Storia letteraria* il Siotto Pintor, pur in quel suo linguaggio paludato, ammoniva saggiamente, ma evidentemente inascoltato, i suoi contemporanei: «secondo il detto di Bacone, sognata opinione di ricchezze è sempre da riporsi tra le principali cause di povertà» (Siotto Pintor 1963).

---

<sup>17</sup> Ma possiamo ricordare la valutazione complessivamente meno severa di Renzo Laconi: «Così le *Carte d'Arborea*, rientrando nell'ombra e nel silenzio dopo aver messo a rumore il mondo ed illuminato di tante fatue luci la storia dell'Isola, lasciavano però aperto un imponente problema di critica storica, che solo attraverso decenni di studi poteva essere avviato a soluzione. D'altra parte, però, l'interesse che esse avevano destato nella cultura internazionale per le cose sarde, non doveva più spegnersi del tutto. Anzi, con la relazione degli studiosi tedeschi, una nuova fase veniva ad iniziarsi in cui gli studi sardi, finora sviluppatasi nel più completo isolamento, seppure non venivano ad entrare nel quadro della corrente cultura italiana ed europea, diventavano tuttavia materia di una corrente di studi inserita nel movimento generale di rinnovamento della ricerca storica. Ed in ciò, come si è detto, doveva consistere l'unico imprevisto merito che i falsari delle *Carte d'Arborea* si erano conquistati con la loro improba ed indegna fatica», (Laconi 1988: 94).



## Pompeo Calvia: *Quiteria* e altri racconti<sup>1</sup>

*Quiteria*, di Pompeo Calvia, uscì nel 1902, a puntate, ne “La Sardegna Letteraria” di Luigi Falchi, con lo pseudonimo di Livio de Campo.

La scelta dell'autore di non firmarsi col suo nome è certo connessa ai tratti della sua personalità, ricca di interessi e di doti, soprattutto in campo artistico e letterario, ma schiva e modesta, disposta a offrire le sue abilità in diverse occasioni e sollecitazioni, pur in circostanze dimesse e occasionali: come, secondo la testimonianza di Stanis Manca, per le «insegne di negozio che dipingeva qualche anno addietro» e in cui «era riuscito a poetizzare la più prosastica espressione del commercio», o «quelle sue pergamene che dipinge, e che sono una sua particolarità» (Manca 1893: 6). Ma era una disponibilità che rischiava la dispersione o la noncuranza di sé. Anche per quella che si considera l'opera maggiore, la raccolta di poesie in sassarese *Sassari Mannu*, bisognerà attendere il 1912 per vedere pubblicati, forse per le sollecitazioni degli amici, i numerosi componimenti sparsi in vari giornali o inediti.

Falchi riferisce che Calvia gli consegnò contro voglia, e dopo molte insistenze, il manoscritto del racconto. Per contro, è forse segno di una maggiore sicurezza, dovuta agli incoraggiamenti e consensi che il racconto riscosse, che nell'ultima puntata appaia il vero nome dell'autore. La stessa Deledda scriveva a Falchi nel maggio 1902: «Ma perché Pompeo Calvia non firma col suo nome il romanzo di *Quiteria*, che è originale e interessante?» (Falchi 1933: 22).

Il riconoscimento della scrittrice nuorese è solo un indizio di una stima diffusa e di un rapporto di Calvia con ambienti intellettuali isolani, al cui fervore, soprattutto a Sassari, egli dette in quegli anni un contributo significativo.

---

<sup>1</sup> Pubblicato come *Premessa* al volume *Ilisso* (Nuoro 2001) [n.d.c.].



La sua formazione era avvenuta in primo luogo nell'ambito di una famiglia in cui gli interessi culturali, artistici, letterari, musicali, erano assai vivi, ed era proseguita in un intreccio di rapporti (significativa la collaborazione alla "Stella di Sardegna" di Enrico Costa) con un ambiente in cui gli interessi e dibattiti letterari ed artistici si intrecciavano a orientamenti ideologici e si coloravano spesso delle passioni politiche che animavano la Sassari repubblicana e radicale degli anni tra i due secoli. In questo contesto nacque e durò fino all'ultimo la viva amicizia e la reciproca stima con Sebastiano Satta.

Alla vivacità culturale della città era correlata un'apertura alle esperienze esterne, italiane ed europee, anche attraverso rapporti diretti con figure nelle quali spesso gli interessi letterari erano strettamente legati a quelli politici, come Felice Cavallotti, Alberto Mario, Giacinto Stiavelli (quest'ultimo amico di Pascoli e di Severino Ferrari), che oggi ci appaiono minori nel panorama culturale di quegli anni, ma che in ogni caso implicavano scambi di informazioni e di opinioni e fattori di aggiornamento.

Ma altre relazioni e altri influssi, di carattere più definitamente letterario, ebbero un ruolo importante nelle scelte e negli orientamenti di Calvia (così come di altri letterati isolani): come quelli con Cesare Pascarella, particolarmente importanti per la sua esperienza di poesia dialettale. A questo tessuto di rapporti e di influenze si riferiscono le indicazioni di Luigi Falchi, che rievocando quel periodo, di cui era stato uno dei protagonisti, affermava:

Noi avevamo gli occhi ben aperti sugli avvenimenti letterari importanti che accadevano nel mondo [...] e delle maggiori opere italiane di quegli anni, specialmente delle opere di D'Annunzio, noi davamo notizia più ampia che delle poesie, per dire un nome, di Paolo Mossa (Falchi 1930).

L'accento all'interesse particolare per D'Annunzio degli scrittori e artisti che si raccoglievano attorno alle riviste sassaresi, da "Nella Terra dei Nuraghes" a "La Sardegna Letteraria", può contribuire alla comprensione di alcuni aspetti peculiari di *Quiteria*.

Il rapporto dei letterati sardi con i gruppi intellettuali e con i protagonisti delle tendenze che si elaboravano in alcune riviste romane, dalla "Cronaca bizantina" al "Convito", risale a diversi anni addietro. Ne è testimonianza il famoso viaggio in Sardegna di D'Annunzio, Scarfoglio e Pascarella, che, al di là degli aspetti folcloristici, aveva creato o rinsaldato legami duraturi. Così, Scarfoglio collaborò in quegli anni a diverse riviste sarde, e Pascarella mantenne un legame cordiale con i letterati isolani, che dette luogo ad altri suoi soggiorni nell'isola. Così come è da notare, nella mappa dei rapporti con la Roma bizantina, il nome di Giulio Salvadori, che compare in più periodici sardi di fine secolo.

Del resto non solo la scelta della Deledda, ma quella dei diversi scrittori e artisti che soprattutto da Sassari all'inizio del secolo si trasferivano nella capitale (Salvator Ruju, Giuseppe Biasi, Filippo Figari, Josto Randaccio ed altri) dimostrano che l'attenzione dell'intellettualità sarda, prima prevalentemente puntata sulla Milano di Salvatore Farina e della "Farfalla", negli ultimi anni del secolo si era spostata verso Roma.

*Quiteria* è la prova narrativa più impegnata dello scrittore sassarese, maturata nell'ambito di altre esperienze di racconto. Egli si era già cimentato (e si cimenterà ancora) in brevi testi, soprattutto negli anni in cui collaborava alla redazione delle due riviste sassaresi più significative degli anni '90, "Nella Terra dei Nuraghes", redatta con Falchi e Sebastiano Satta, e la "Sardegna Artistica", in cui appaiono anche i suoi disegni e contributi figurativi. Erano testi di carattere piuttosto vario, che proprio nella varietà, oltre che per i caratteri specifici di ciascuno di essi, confermano la disponibilità da parte di Calvia alla sperimentazione, a compiere prove in diverse direzioni, e d'altra parte a non impegnarsi in una direzione in modo deciso, in relazione appunto a una modestia di carattere, nella quale forse ebbero un ruolo anche le circostanze biografiche. Visse infatti con un modesto impiego, come applicato presso l'archivio comunale, senza che potesse realizzare aspirazioni a incarichi più appaganti: un'attività che se «gli lasciava del tempo libero che gli permetteva di insegnare al Convitto Nazionale» (Brigaglia), non lo sollecitava ad ambizioni letterarie o artistiche più alte, e più definite e continuate.

Il carattere sperimentale delle prose narrative si manifesta, in primo luogo, nella varietà di questi testi, che vanno dalla rielaborazione di leggende popolari (*La leggenda della chiesa di Sorres, Novella di Natale*), a squarci di vita contemporanea di ambientazione borghese (*Momenti*) o popolare (*Abba a su trigu, Come finì mastro Gunari, L'automobili*) o a testi tra diaristici e impressionistici (*Dal taccuino di un soldato*).

La disponibilità alla sperimentazione si rivela nella *Leggenda della chiesa di Sorres* anche dal punto di vista linguistico e stilistico, nell'imitazione di uno stile e lingua arcaici, medievaleggianti, che vanno al di là della trascrizione di un documento della tradizione orale, e sembrano quasi voler ricondurre il lettore nell'atmosfera dei tempi in cui si svolge l'evento legendario. Una sperimentazione linguistica in altra direzione, con l'uso del dialetto sassarese nella prosa, è nel racconto *L'automobili*, oltre che nel testo teatrale *La cantanti di lu triatu*.

Queste prose sono dunque testimonianze di un interesse per il racconto che può costituire una introduzione alla sua opera di maggior respiro narrativo, elaborata, a quanto risulta, nell'arco di qualche anno<sup>2</sup>.

Esteriormente, *Quiteria* sembra raccordarsi a esperienze della recente tradizione narrativa sarda, espressasi in particolare col romanzo storico. In effetti lo spunto è quasi certamente tratto da un altro romanzo pubblicato pochi anni prima, *Rosa Gambella* di Enrico Costa.

Costa aveva definito la propria opera «un racconto scrupolosamente storico, compilato sulla scorta di molti documenti, e su notizie date a spizzico da cronisti d'ogni tempo». Anzi, alla fine del libro l'autore raccoglieva «alcune note illustrative, per le quali lo scrupoloso lettore potrà liberamente penetrare nel laboratorio segreto del romanziere», e che con ogni probabilità costituirono una delle principali fonti dello sfondo storico che in *Quiteria* è in gran parte presupposto, pur se nel manoscritto gli eventi storici relativi alla ribellione agli aragonesi di Leonardo Alagon erano narrati brevemente in una premessa al racconto (Falchi, nella nota

---

<sup>2</sup> Esiste un manoscritto di *Quiteria*, posseduto dagli eredi dello scrittore, e messo cortesemente a disposizione dell'editore [vedi nota precedente, n.d.c.]. Esso è datato 'novembre 1897', e, diverso in molte parti, non rappresenta la redazione definitiva del racconto. Al manoscritto si farà riferimento per qualche dato utile a questo discorso.

della prima puntata in "La Sardegna Letteraria", si assunse il compito di accennarli ancor più sinteticamente).

Che l'interesse per la figura e le vicende di Leonardo Alagon fosse vivo e diffuso a Sassari in quegli anni è confermato dalla richiesta al pittore Giuseppe Sciuti, da parte della Deputazione del Consiglio provinciale incaricata di promuovere la decorazione del Palazzo della Provincia, di «rappresentare un episodio relativo a Leonardo Alagon, marchese di Oristano, ultimo difensore della libertà dei sardi contro gli Aragonesi» (Scano 1997: 227). La richiesta non ebbe poi corso, ma il riferimento a Sciuti e alla lezione dei suoi vasti affreschi, ispirati a un verismo storico che impressionò i contemporanei e lasciò tracce nell'esperienza figurativa sarda, è importante per Calvia, considerati i suoi interessi artistici. La trattazione di temi tradizionali dell'immaginario sardo secondo canoni pittorici moderni non poteva non incidere nelle disposizioni culturali degli intellettuali sardi del tempo. Notevole, per un modo di 'vedere' figure, situazioni e ambienti del passato isolano confrontabile con quello di Calvia, è soprattutto la *Proclamazione della Repubblica sassarese*, rievocata dallo Sciuti in uno degli affreschi della sala del Consiglio:

Nell'affresco, datato 1880, la folla assiepata dietro una transenna nel ridotto spazio riservato al pubblico segue con dignitosa compostezza, si direbbe in silenzio reverente, la lettura di una pergamena che un giovane banditore, sul lato destro della sala, tiene tra le mani: su di lui sembrano concentrarsi l'attenzione e gli sguardi degli astanti. L'altro punto focale della composizione, a cui guida la diagonale candida del pavimento in una con la regale figura del podestà, che siede in fondo alla sala su un seggio gotico dorato, è lo stendardo del libero Comune appeso alla parete alle sue spalle, in prospettiva decentrata. La scena si svolge nella chiarezza di una vasta aula: la luce vi si diffonde da due finestroni, in gran parte coperti da cortine di damasco giallo, nota cromatica preziosa, di raccordo con quella del seggio e fonte di un riverbero dorato. L'ampio spazio vuoto al centro dell'aula, risonante senza retorica di parole gravi, è l'accorgimento che lo Sciuti utilizza per conferire all'avvenimento, al luogo, ai personaggi una dimensione epica (Scano 1997: 228-229).

Ma è a Costa che si deve la suggestione da cui Calvia prende le mosse: l'ipotesi probabile sul modo in cui morirono i figli naturali di Leonardo Alagon dopo la battaglia di Macomer, nel 1478. Nessuno storico – dichiara Costa – ha potuto mai affermare niente di sicuro sulla sorte di Quiteria e dei piccoli fratelli, Francesco, Michele e Giovanna, fatti prigionieri dopo la sconfitta. «Come morirono i quattro poveri fanciulli nel castello di Sassari? Certo non di morte naturale. Nessuno storico ha mai avuto il coraggio di dirlo» (Costa 2004: 343). Calvia si fonda sull'ultimo dato accertato, l'incarcerazione nel castello di Sassari, e sviluppa la sua invenzione muovendo dalla domanda di Costa e dalla sua congettura probabile («certo non di morte naturale»).

Lo scrittore, senza contraddire quello che sembra un dato assai attendibile, immagina che mentre gli altri tre figli vengano uccisi subito, la maggiore viva una sua ulteriore, breve e tragica vicenda. Il romanzo racconta che Quiteria viene provvisoriamente risparmiata, per motivi che entrano a far parte della trama narrativa, e che muore, per quanto si può calcolare dagli indizi forniti nel racconto, due giorni dopo, in circostanze che sono frutto della vena inventiva di Calvia. È uno spazio di vita pur breve, che tuttavia offre all'autore l'opportunità di disegnare in modo interessante alcuni personaggi, tra i quali emerge la figura femminile che dà il titolo all'opera, sullo sfondo di una situazione storica colorata di molti elementi fantastici, e in un ambiente cittadino rievocato sullo spunto di alcuni dati culturali – soprattutto artistici e architettonici – cari e familiari all'autore.

La trama del romanzo si svolge sul filo di queste vicende essenziali.

Dopo la sconfitta di Macomer, Quiteria viene portata a Sassari con i suoi fratelli e gettata nel carcere del Castello. Viene interrogata dal conte Bonafides, capitano del carcere, perché confessi dove si trova Nicolò Montagnano, capitano dell'esercito di Leonardo Alagon, sfuggito alla morte e nascosto in città.

Intanto il pittore Pierino Unali, che ha dipinto ad Oristano un quadro per Leonardo Alagon, e in quella occasione ha conosciuto Quiteria, innamorandosene ricambiato, fa in modo di essere incaricato di dipingere il ritratto di Rosa Gambella, moglie di Angelo Marongio, il capitano sassarese che ha contribuito alla vittoria di Macomer, per aver modo di

chiedere la sua intercessione in favore dell'amata prigioniera. La donna, sdegnata, rifiuta e lo allontana; ma successivamente predispone un piano per liberare Quiteria. È un gesto che contribuisce a disegnare una figura interessante per la complessità di tratti, tra alterigia aristocratica e raffinatezza artistica, un vivo e inquieto sentimento materno, e l'interesse umano per il pittore che la ritrae.

Intanto a Sassari si organizza un gruppo di resistenza, che cerca di liberare dal carcere Quiteria: fa da tramite nell'impresa il carceriere Gabinu Sura, un'altra figura interessante del romanzo, tormentata e contraddittoria, che ha dovuto eseguire l'ordine di uccidere i fratelli di Quiteria.

Costei è oggetto dei desideri del conte Bonafides, che la fa condurre nella sua stanza e cerca di violentarla, ma viene ucciso dalla ragazza con un pugnale che furtivamente Gabinu Sura le aveva consegnato: è il pugnale di Leonardo Alagon, un oggetto che riappare colla forza di un simbolo lungo tutto il racconto e col quale in fine verrà ucciso Angelo Marongio.

Quiteria, nello smarrimento dopo l'omicidio, sentendosi perduta, beve una fiala di veleno tra quelli che poco prima il Bonafides, nel tentativo di intimidirla e sedurla, le aveva mostrato: è una pozione a effetto ritardato, che rivelerà a poco a poco il suo potere.

Travestita con i panni del figlio di Gabinu Sura, da questo la ragazza viene fatta evadere dal carcere e condotta fuori dal Castello. Un gruppo di congiurati favorisce la sua fuga: tra questi è Pierino Unali, che si congiunge finalmente con Quiteria.

Il gruppo visita il Montagnano, ferito e morente, e si reca in un'abitazione isolata nella campagna, dove Quiteria potrà vivere nascosta.

Intanto il veleno agisce lentamente in lei, che si indebolisce sempre di più, e muore proprio mentre i fuggiaschi arrivano nel luogo del rifugio. Pierino Unali, disperato, viene esortato a dedicare tutte le sue forze al riscatto della patria.

Nelle righe finali si accenna all'uccisione di Angelo Marongio da parte di un patriota.

Lo sviluppo dell'intreccio ha dunque la misura di un romanzo breve, o di un racconto lungo: Calvia stesso è incerto sul modo di definirlo, come appare dal manoscritto, dove si alternano termini come 'novella', 'romanzo', 'racconto'.

Non si possono negare in *Quiteria* alcune ingenuità espressive e alcuni moduli convenzionali; ma bisogna considerare che l'impegno di Calvia in campo narrativo fu assai discontinuo, tale da non consentirgli di maturare un'abilità nel narrare che fosse frutto di esperienza concreta: la maestria frutto di quel lungo lavoro che «rende l'artista padrone della propria arte», di cui in quegli anni parlava Pirandello. Tuttavia l'impostazione del racconto colpisce per una sua peculiarità inventiva e una originalità di scrittura che risultano accattivanti per il lettore.

La trama degli eventi, pur scarna, è ben costruita, con gli avvenimenti essenziali che contribuiscono al disegno della parabola narrativa, dall'imprigionamento di Quiteria alla sua delusiva liberazione e alla conclusione tragica.

Ai due personaggi principali è affidato l'orientamento delle due prospettive fondamentali, che procedono distinte, una interna al carcere, l'altra esterna sulla città, fino al loro intrecciarsi con il ricongiungimento dei due giovani nell'ultima parte del racconto. Nella prospettiva di Pierino si inserisce l'unico flashback del romanzo, che ci conduce ad Oristano, nella corte di Leonardo Alagon, da una parte svolgendo una interessante contrapposizione tra due ambienti, quello sassarese, più raffinato e variegato, e quello di Oristano, più sobrio e austero, e dall'altra rappresentandoci l'origine dell'amore tra i due protagonisti, e in tal modo legando strettamente il motivo dell'amore a quello 'patriottico' (e a quello artistico).

Ad una osservazione più ravvicinata si è indotti ad apprezzare alcune modalità narrative con cui il racconto procede, spesso con abili passaggi di scena mediati anche da personaggi minori (per esempio, nel capitolo sesto, fra Carmine è il tramite tra una scena con Pierino Unali e un'altra con Gabinu Sura).

Ma gli elementi costruttivi sono anche di più lunga gittata. Ad esempio, la scena dell'interrogatorio della protagonista rivela all'analisi una funzione molteplice nel racconto. Essa, in primo luogo, nella

raffigurazione delicatamente sensuale (certo influenzata da letture dannunziane) della nudità di Quiteria sembra essere una risposta sul piano letterario all'amico Falchi, il quale, commentando l'Esposizione artistica sarda di Sassari del 1896, a cui partecipò anche Calvia, rilevava

come segno di povertà artistica, che nessuno dei sardi, per ragioni morali, pratica il nudo, le pose procaci, le espressioni voluttuose, che rivelano, 'con qualche grado di mollezza', anche 'uno squisito sentimento dell'arte' (Scano 1997: 280).

Ma l'episodio, in cui si cerca di far confessare alla ragazza dove sia nascosto il Montagnano, evidenzia il motivo per cui essa, a differenza dei fratelli, è stata risparmiata. Inoltre esso, rappresentando la libidine del Bonafides, prepara la scena della seduzione e della morte di costui, che costituisce una svolta decisiva nella vicenda.

D'altra parte, il motivo del veleno ad effetto ritardato può apparire un espediente teatrale; eppure la sua presenza nella stanza del Bonafides è resa credibile come segno di una personalità torbida e corrotta, e il fatto che Quiteria lo ingerisca è giustificato da uno stato d'animo efficacemente rappresentato nell'episodio e nel contesto. In più, come procedimento narrativo esso contribuisce a rendere drammatica e patetica la vicenda, nel forte contrasto che si determina tra la gioia della liberazione e del ricongiungimento e la consapevolezza – in Quiteria e nel lettore – della morte che avanza.

In generale, nel racconto prevale la visione soggettiva, attraverso la quale è filtrata molta della materia narrata, che consiste quindi, in gran parte, in una successione di esperienze psicologiche, immaginazioni, sentimenti, pensieri, soprattutto dei due personaggi principali. E anche gran parte dei dati esteriori, eventi, elementi descrittivi, ci vengono offerti 'in soggettiva', volendo servirci di un termine filmico.

A questa visione orientata soggettivamente corrispondono il linguaggio e lo stile del racconto, impostati liricamente, con un lessico spesso aulico o nella scelta delle parole o nelle varianti delle forme ('dovea' per 'doveva') e con un movimento sintattico sostenuto, con inversioni e costruzioni ricercate che si discostano decisamente da un andamento

prosastico. Talvolta sono riecheggiate espressioni di autori italiani, o in modo esplicito (come quando Quiteria è condotta fuori del carcere «a rivedere le stelle») o allusivamente, come, per fare un solo esempio, nell'attacco del XV capitolo: «Non passi di scolta s'udivano sulle mura, non gridi di uccelli sinistri per l'alta torre» (che mi pare ricalchi nel movimento i versi carducciani in *Nevicata*: «Grida, / suoni di vita più non salgono dalla città / non d'erbaiuola il grido o corrente rumore di carro / non d'amor la canzone ilare e di gioventù. / Da la torre di piazza [...]»).

Queste modalità di racconto, così diverse dalla tradizione narrativa sarda anche più recente, sono chiaramente influenzate dalle esperienze italiane ed europee contemporanee: soprattutto, mi pare, dalla suggestione dei romanzi di D'Annunzio, a cui i letterati sassaresi, secondo la già citata dichiarazione di Falchi, dedicavano una particolare attenzione.

Per osservare alcune analogie, senza tentare confronti, si considerino questi due passi, il primo dal *Piacere* dannunziano, il secondo da *Quiteria*:

Giungeva dalla piazza di Spagna e dal Pincio il romore delle vetture. Molta gente camminava sotto gli alberi, d'innanzi alla villa Medici. Due donne stavano sul sedile di pietra, sotto la chiesa, a guardia di alcuni bimbi che correvano attorno all'obelisco. L'obelisco era tutto roseo, investito dal sole declinante; e segnava un'ombra lunga, obliqua, un po' turchina. L'aria diveniva rigida, come più s'appressava il tramonto. La città, in fondo, si tingeva d'oro, contro un cielo pallidissimo, sul quale già i cipressi di Monte Mario si disegnavano neri.

Si diede a camminare all'avventura per le vie di Sassari.

La luce con un certo muoversi pigro pareva ridestarsi e penetrava a poco a poco tra le colonne ed i loggiati delle vie, tingendo d'una leggerissima venatura rosea i cornicioni ricamati delle case e le finestre bifore che l'Arte Pisana aveva profuso nella *Plata* di Sassari.

Tratto tratto rompeva il silenzio della via qualche carro di ortaglia che sbucava dalle stradiciuole. Comparivano anche a lenti intervalli dei contadini vestiti d'orbace col berrettone in testa e la zappa poggiata su d'una spalla.

L'impianto del racconto fondato sulla presentazione di tratti essenziali, visivi e uditivi, se ha modelli come quello dannunziano, perviene tuttavia in *Quiteria* a momenti notevolmente originali e di grande efficacia (in modo affine, si può osservare, a quanto avveniva nell'opera dell'amico Sebastiano Satta, che rielaborava influssi dannunziani e pascoliani per un'interpretazione originale di figure e motivi barbaricini). Si veda solo questo frammento, nell'episodio in flashback sulla corte di Oristano:

Il Marchese avea sollevato la cortina gialla del balcone.

Oristano sembrava mollemente assopirsi sotto un cielo che diventava di piombo.

Ciuffi di palme verdi uscivano come pennacchi dai muri dei cortiletti, e le vecchie torri annerite ponevano una nota cupa in mezzo a quel bianco delle vie e delle case.

E di bianchi lini erano coperti sul capo gli uomini uscenti dalle porte ornate di rabeschi avviluppati in sagome moresche.

Anche le donne aveano strette in bianche bende le chiome nerissime ed il seno.

Alcuni cavalieri passarono al galoppo, seguiti da soldati procedenti fra nubi di polvere.

Anche l'impostazione generale del racconto è fondata, in maniera analoga ai romanzi dannunziani, piuttosto che su un intreccio di fatti esteriori, da una parte sulla valorizzazione simbolica di oggetti e figure e sulla funzionalità di tali simboli nella costruzione narrativa, e dall'altra sulla rappresentazione dell'interiorità dei personaggi, così che gran parte dei dati narrati si svolgono nella loro psiche.

E se nei testi dannunziani la narrazione è filtrata dalla soggettività di un protagonista per molti aspetti assai vicino all'autore, in *Quiteria* l'affinità fra autore e personaggio è riscontrabile nella proiezione di molti tratti della personalità e delle concezioni di Calvia in Pierino Unali, il personaggio pittore a cui l'autore affida diversi elementi del suo messaggio narrativo: l'espressione del dolore per l'oppressione e per le infelici condizioni della Sardegna e l'idea di un possibile riscatto, ma anche la rievocazione o ricostruzione, sulla base delle testimonianze residue, di una

Sassari quattrocentesca immaginaria, sul cui sfondo si svolge la vicenda. Così, a questo proposito, dichiarava Calvia nel manoscritto citato<sup>3</sup>:

Ho scritto tutte queste pagine nella casa di Rosa Gambella e di Don Angelo Marongio, abitata dalla mia famiglia per molti anni. Frammenti di cornici, di archetti, di porticales, di finestre bifore esistono ancora vicino a questa casa [...]

Sono questi frammenti, dopo la vandalica demolizione del Castello Sassarese, i soli segni atti ad attestare un doloroso ma pur grande passato vissuto dalla Città di Sassari, e che io in questo modestissimo racconto debolmente ho cercato di rievocare.

In questo libro in certi punti io mi sono un po' dilungato nel descrivere questi frammenti decorativi, però vi fui tratto dall'aver dovuto far vivere come protagonista del racconto un giovane pittore Sassarese.

E non solo la ricostruzione delle memorie artistiche, ma tutti gli oggetti, spettacoli, eventi, sono osservati con l'occhio dell'artista, con un gusto sensibile agli accordi o alle dissonanze delle forme e dei colori, come appare anche dai brani riportati.

Il senso e lo spessore della figura di Pierino Unali sono giocati dunque tra la dolorosa consapevolezza del significato delle celebrazioni in onore di Angelo Marongio per la vittoria su Leonardo Alagon, e la disposizione al godimento artistico degli spettacoli che si svolgono attorno a lui, in cui peraltro si realizza una evasione dell'immaginazione, quasi un risarcimento spirituale che Pierino – e l'autore dietro di lui – si riserva per aderire alla vita anche nei suoi momenti più difficili:

In questa nuova sensazione di colore e di effetti, Pierino dimenticò per un momento i suoi dolori. Gli accordi di luce e d'ombra erano per lui come una seconda vita alla quale confidava tutto se stesso per ritemprarsi ad altre lotte.

---

<sup>3</sup> Vedi nota 2 [n.d.c.].

Ma – sempre attraverso la coscienza di Pierino – nel racconto si attribuisce all'esperienza artistica una valenza particolare, relativa e funzionale a un progetto di riscatto. Di fronte alla folla festeggiante, il personaggio (ondeggiando appunto tra il fascino dello spettacolo e la coscienza delle implicazioni tragiche degli eventi) immagina una via o possibilità di rigenerazione attraverso l'arte: «Se uno sfacelo avveniva nelle coscienze e nei caratteri, l'arte, per ristabilire l'equilibrio, dovea assurgere ad altezza somma d'ideali».

È un'idea sulle cui origini e sulle cui implicazioni, proprio perché si accorda con altri aspetti del testo e ci rimanda ad altri orientamenti culturali di Calvia, vale la pena di indugiare brevemente.

L'idea di attribuire all'arte una funzione di restaurazione di valori etici e spirituali (e anche politici), di riscatto da una decadenza dei caratteri e delle coscienze, è un'idea tipica dell'estetismo italiano di fine Ottocento, presente in figure e formulato da voci diverse, che configurano queste tendenze con più complessità di quanto risulterebbe da un semplice riferimento a D'Annunzio, che pure ne è la figura emergente. In particolare nel programma del "Convito" di Adolfo De Bosis (un programma che viene in genere attribuito a D'Annunzio) e in molte pagine della rivista, troviamo appunto la formulazione di un tale compito affidato all'arte, sulla base di una «fede nel potere indistruttibile della Bellezza»:

Noi vogliamo sperare che questo nostro "Convito" possa raccogliere un vivo fascio di energie militanti le quali valgano a salvare qualche cosa bella e ideale dalla torbida onda di volgarità che ricopre ormai tutta la terra privilegiata dove Leonardo creò le sue donne imperiose e dove Michelangelo i suoi eroi indomabili.

L'ideale patriottico che anima il racconto di Calvia sarebbe quindi influenzato dall'estetismo romano, seppure attenuato e reso più discreto e domestico. Se un riferimento più preciso può esser fatto per questo 'estetismo' dello scrittore sassarese, non è tanto al nazionalismo elitario di Scarfoglio degli anni tra i due secoli, né a quello superomistico di D'Annunzio (pur importante per gli aspetti specificamente narrativi e stilistici), quanto proprio al De Bosis, che interpreta quelle tendenze

secondo un umanitarismo e uno spirito libertario, che, fatte le debite tare e differenze, può esser meglio accostato alle concezioni di Calvia. A conferma si può ricordare che De Bosis era ammiratore e traduttore di Percy Bisshe Shelley, citato suggestivamente in epigrafe a *Quiteria*.

Il poeta inglese era stato valorizzato in Italia verso la fine dell'Ottocento in ambiti culturali carducciani e decadenti. Era stata soprattutto l'opera divulgativa di Giuseppe Chiarini ed Enrico Nencioni a creare il mito di Shelley come maggiore lirico moderno, additandolo all'ammirazione di Carducci (che nell'ode *Presso l'urna di Percy Bysshe Shelley* lo indicò come l'unico poeta moderno degno dei grandi classici, e lo definì «poeta del liberato mondo») e poi di D'Annunzio. È in questa cerchia di influssi che dobbiamo cercare le suggestioni che inducono Calvia a porre in epigrafe al suo racconto il verso di Shelley, *Questa è l'ombra della verità che io vidi*.

La breve epigrafe sembra alludere al carattere fondamentale del racconto, che da una zona d'ombra della storia, quasi in una visione, trae una verità più profonda. La citazione shelleyana è una espressione del *Prometeo liberato*, ripresa dalla traduzione di Ettore Sanfelice, pubblicata a Firenze nel 1894, con una prefazione di Giosuè Carducci<sup>4</sup>.

Ma la citazione rivela meglio le sue molteplici implicazioni se considerata, oltre che nella sua fonte, nel suo contesto, del resto esplicitato da Calvia nel manoscritto di *Quiteria*. Eccone la citazione più ampia. È Prometeo che parla, nel primo atto del dramma:

Ah! Dolore! Ah! Dolore!

Io chiudo gli occhi senza lagrime, ma vedo più chiaro le tue opere  
nella mente illuminata dal dolore, o astuto tiranno! Pace è nella tomba;  
la tomba invola e cela.

---

<sup>4</sup> Possiamo forse indicare più precisamente uno dei tramiti della conoscenza del *Prometeo* da parte di Calvia se ricordiamo che Giuliano Bonazzi, eminente bibliografo e filologo, direttore della Biblioteca Universitaria di Sassari dal 1893 al 1899, pubblicò nel 1901 presso l'editore Giuseppe Dessì di Sassari una 'versione metrica' del dramma di Shelley.

Oh re feroce, le parvenze con le quali tu mi torturi, cingono la mia anima di nuova pazienza, sino a che arrivi l'ora ch'esse non saranno tipi a cose reali...

Vi sono nomi e sacre parole d'ordine di natura: esse furono portate in alto in uno splendido vessillo: le nazioni si accalcarono attorno ad esso e gridarono forte, come a una voce sola: 'Verità, Libertà. Amore!'. E subito una fiera confusione cadde dal cielo fra esse; vi fu lotta, inganno, timore; vi si scagliarono in mezzo dei tiranni, e si divisero la spoglia: 'Questa è l'ombra della verità che io vidi'.

La visione di Prometeo rappresenta l'umanità mossa da profonde aspirazioni, insite nella sua natura, verso la Verità, la Libertà, l'Amore; aspirazioni disorientate e sviolate dalla religione (sono note le concezioni antireligiose di Shelley) della quale si valgono i tiranni per rendere vani quegli ideali e conculcare i popoli. L'ampio passo citato nel manoscritto accenna più chiaramente al significato sotteso al racconto di *Quiteria*, la rappresentazione del prevaricare dei tiranni su un popolo, quello sardo, che aspira alla libertà (e insinua, sullo sfondo, la possibilità di un riscatto finale, analogo a quello auspicato e rappresentato con tratti visionari nella conclusione del *Prometeo*).

Anche queste particolarità sembrano confermare che *Quiteria* nasce da una esperienza compiuta in rapporto con alcuni aspetti del movimento letterario che si veniva svolgendo in Italia, e che viene indicato generalmente col nome di Decadentismo.

L'architettura del romanzo ha come cardine il personaggio di Quiteria, raffigurata con un'ampia gamma di tratti, da quelli che ne rappresentano la dignità e il coraggio, l'attaccamento e la dedizione alla causa arborense e alla famiglia, o la fiera difesa dell'onore, a quelli che ne definiscono l'umanità e la femminilità a volte con tratti languidi, «con qualche grado di mollezza», ma soprattutto con elementi propri di una sensibilità resa più acuta, quasi anormale, dalla sventura e dalla prigionia; che il dolore per la propria sorte e quella della famiglia, l'isolamento e le angosce del carcere spingono verso immaginazioni ora consolanti ora tormentose, e verso percezioni allucinate e visioni estatiche.

Calvia sembra voler riecheggiare in questi episodi, con una sua peculiarità, esperienze narrative che rappresentano la sensibilità acuta, raffinata, di certi personaggi decadenti, e richiamarsi a una sorta di legittimazione del sogno che è della cultura del Decadentismo, anche di quello di segno propositivo cui si è accennato (si ricordi, per esempio, l'esortazione al sogno nelle *Vergini delle rocce*: «Difendete la Bellezza! Difendete il sogno che è in voi!»).

Quiteria è una riuscita figura femminile che esercita un suo fascino sul lettore, il quale è portato a riviverne il dramma, a partecipare alla sua sorte patetica e tragica. E se in questo personaggio possiamo vedere proiettati tratti della personalità di Calvia, la sensibilità acuta e la sua tendenza all'immaginazione e al sogno (a differenza della figura di Pierino che ne interpreta i caratteri più propositivi), in una prospettiva più ampia e complessiva possiamo veder raffigurato emblematicamente in Quiteria, nella sua condizione di vittima, lo stato di sofferenza e di oppressione della Sardegna, che è certo il motivo costante, pur tenuto sullo sfondo, di tutto il racconto.

## Sebastiano Satta: *Canti*<sup>1</sup>

Alla notizia della morte di Sebastiano Satta pastori e banditi, e insieme a loro i contadini, scesero dai monti per accompagnarlo all'ultima dimora. Il poeta fu popolare e amato fra i Sardi contemporanei, che si diletta- vano ad ascoltare anche in pubbliche letture i suoi canti, ispirati agli ideali di uguaglianza e di progresso sociale, ai miti di un immaginario collettivo: la natura, la donna (sposa e madre-matriarca), l'amore, le leggende tradizionali, il pastore, il bandito, l'odio, la vendetta, il ribellismo e l'attesa di una palingenesi. Sono i temi di una mitica e drammatica identità sarda, che Satta riproponeva a un nuovo pubblico, ricorrendo alla mediazione autorevole delle forme letterarie e metriche della poesia italiana fra Otto e Novecento. Ma, al di là del mito, l'esperienza sattiana raggiunge una capacità poetica spesso misconosciuta, che merita di essere annoverata almeno tra le voci minori di quel periodo.

Nel succedersi dei giudizi critici sulla poesia di Satta si affacciano di continuo perplessità e riserve riguardo al valore del lavoro sulla lingua poetica da lui compiuto. I toni alti del linguaggio e dello stile, il registro prevalentemente aulico hanno fatto pensare a una piatta imitazione della poesia carducciana e, generalmente, del classicismo ottocentesco, secondo influssi non rielaborati originalmente.

In realtà l'operazione poetica compiuta da Satta, se analizzata nelle sue componenti e nelle sue modalità di elaborazione (anche alla luce dei documenti, di recente studiati, sui suoi interessi linguistici), si rivela ricca di implicazioni e tutt'altro che priva di originalità.

Per capire i caratteri della poesia sattiana si può prendere l'avvio da un dato ad essa esterno, ma che pure la condiziona fortemente: l'orientamento ideologico democratico e socialista di Satta, con le forti ripercussioni che esso ha non solo sulle tematiche, ma anche sullo stile e

---

<sup>1</sup> Pubblicato come *Premessa* al volume *Ilisso* (Nuoro 1996) comprendente i *Canti barbaricini* e i *Canti del salto e della tanca* [n.d.c.].



sul linguaggio, come del resto avviene in un consistente filone della poesia italiana fra Ottocento e primo Novecento.

Già Francesco De Sanctis, nelle sue lezioni su *Mazzini e la scuola democratica*, aveva rilevato come nella letteratura di orientamento democratico fosse prevalente la disposizione al linguaggio elevato, oratorio, sia per la continuità di quelle tendenze con la tradizione classicistico-giacobina, sia per la forte presenza in esse di intenti di persuasione.

Il tono alto, il linguaggio aulico, la disposizione oratoria, il rapportarsi a un complesso di immagini proprie di una tradizione letteraria nobilitata da riferimenti storici e culturali prestigiosi (in particolare il mondo classico) sono caratteri che troviamo nella letteratura democratica per tutto l'Ottocento, ma anche in molta poesia novecentesca.

La formazione radicale e l'orientamento socialista di Satta hanno dunque un ruolo importante nel determinare la fisionomia del poeta e la peculiarità del suo linguaggio poetico. Egli risente non solo, in generale, degli influssi del socialismo umanitario italiano, ma anche dei caratteri che assumevano in Sardegna le prime manifestazioni intellettuali del movimento, in cui, salvo rari casi, l'astrattezza delle proposte, il carattere intellettualistico delle elaborazioni erano prevalenti. Eppure la militanza politica di Satta non fu puramente ideale se a Nuoro in quegli anni, rispetto ad altre città sarde, il socialismo ebbe una storia più mossa e se attorno a lui si formò un nucleo di giovani intellettuali progressisti, tra i quali si distinse presto Attilio Deffenu.

Nell'evoluzione e maturazione della sua poesia, dalle prime prove (decisamente ricalcate su moduli carducciani e su varie manifestazioni della poesia minore del secondo Ottocento, da Stecchetti a Cavallotti, con tracce anche del realismo alla Betteloni) fino ai componimenti più complessi e originali delle raccolte maggiori, hanno un ruolo importante gli influssi, accolti in modo più duttile rispetto a quei primi riecheggiamenti della lirica italiana dell'ultimo Ottocento e del primo Novecento. Per esempio, nelle *Leggende pastorali* o nella stessa ideazione dei *Muttos* hanno certo influito l'uso che da Severino Ferrari e da Pascoli fu fatto delle forme e dei toni espressivi della poesia popolare; così come

nei componimenti di carattere oratorio e celebrativo è evidente l'influsso del D'Annunzio delle *Laudi*.

Tuttavia l'elaborazione di un linguaggio sostenuto, alto, che innesta su un fondo classicistico e carducciano anche l'esperienza della poesia primo-novecentesca, perviene a risultati – pur nella loro discontinuità – assai singolari, anche per la presenza, in quel processo, di un altro fattore: il sempre più vivo interesse manifestato da Satta per la tradizione di poesia sarda, in particolare per quella usualmente definita 'semicolta', e la considerazione del ruolo da essa svolto nella cultura dell'Isola.

Sulla base di questa riconsiderazione, l'ideale del poeta-vate mazziniano e carducciano viene a configurarsi anche con i tratti del poeta di quella tradizione, e la formula di Carducci riguardo al linguaggio poetico, che deve essere di intonazione «montata almeno di un grado su la prosa», si incontra con l'aulicità e il prestigio di quella poesia – trasmessa in forme prevalentemente orali, concepita quindi per il canto e per l'udito, di impostazione declamata – e ne riceve un'impronta e connotazioni popolari e più autoctone. I riferimenti espliciti ai poeti di quella tradizione, soprattutto nell'ultima fase della parabola di Satta, tornano più volte. Si ripetono gli elogi dei rapsodi sardi (nobilitati attraverso questo termine che li collega alla poesia greca arcaica e a Omero, con suggestioni probabilmente anche dell'omerismo più moderno, soprattutto pascoliano); elogi che descrivono questa figura con accenti fortemente celebrativi.

Ma soprattutto il canto a loro dedicato, *Ai rapsodi sardi*, l'ultimo di Satta, pur enfatico e forse troppo diffuso, offre una serie di elementi e di suggestioni che mi paiono, anche nei loro caratteri contraddittori, rivelatori di alcuni nuclei profondi della personalità poetica di Satta.

Alla base del componimento è una spiegata ammirazione per i poeti sardi estemporanei: essi vengono descritti come «aedi erranti» che vanno «per l'antica isola [...] a dispensare larghi il canto / ad ogni cuore: al mietitore affranto / tra le messi, e al pastore tra' suoi redi». La loro funzione è quindi quella di rallegrare e alleviare col canto le pene degli uditori: «Il mesto che vi ascolta / si rallegra [...] affanni e pene / dimentica, e si abbevera di gioja»; e il ricordo del canto lo accompagna nel suo cammino: «Ambia col grave ritmo delle ottave».

I molti tratti che Satta fornisce disegnano la figura di un poeta consolatore, di una poesia in certo modo positivamente evasiva:

la vostra camena è una fanciulla / bellissima che vien dalla fontana  
/ balda e dolce, la rossa anfora sulla / sua testa [...] Il pellegrino stanco  
chiede un sorso / per la sua sete, inclina ella la brocca / ròscida, e quegli  
beve e il cammin corso / oblia e benedice.

Satta tuttavia, senza togliere nulla alla positività di quella funzione, sembra auspicare per questa poesia contenuti più impegnati, considerando anche quale prestigio e potere essa possieda per il suo fascino su vasti strati popolari:

amati e venerati / siete perciò, fratelli, e senza trono / né spada, siete  
re [...] dinanzi vi sta il coro / e l'ansia turba: chini sull'irsuta / criniera  
dei cavalli, i mandriani / odon, e voi cantate. Il canto è fede: / e l'anima  
selvaggia ora vi chiede / se debba amare od odiar domani.

Ed ecco allora l'esortazione: «Ammonitela voi, coi vostri carmi, / o fratelli! [...] la mia terra cantate». E l'elogio di questa poesia è anche celebrazione della lingua in cui si esprime, «l'antico / idioma del forte Logudoro», di cui vien tracciata la storia nelle sue manifestazioni fondamentali.

Sulla base di questo vivo interesse per le forme e i modi della poesia in lingua sarda, l'aver adottato l'italiano, codice diverso da quello sardo, poneva a Satta problemi di non facile soluzione. Come esprimere e rappresentare la civiltà della sua terra, in un momento di transizione e di crisi, in una lingua come l'italiano, in gran parte estranea? La prima difficoltà consisteva nell'orientarsi in un contesto nazionale che andava diversificandosi anche nel linguaggio poetico, in relazione a esperienze nuove, a realtà e gruppi emergenti, interpreti di esigenze di modernità nei comportamenti, nella mentalità, nel linguaggio poetico.

Cantare liricamente i temi e le vicende della realtà sarda si presentava come un compito difficile, perché i codici di questa realtà, presente in Satta come vissuta e nota attraverso le aule del tribunale e l'esperienza sociale

quotidiana, interferivano continuamente con le valenze linguistiche ed espressive della lingua poetica italiana. Si trattava di trovare e rielaborare un modello lirico narrativo, che aveva espresso modelli linguistici e letterari altamente elaborati e distanti dai modelli della lingua locale, e far sì che corrispondesse alla natura culturale del vissuto sardo, all'esperienza del mondo barbaricino, con una operazione di commutazione, di ricerca di equivalenze e di riformulazione in un altro codice. Equivalenze e commutazioni difficili, che inducono a soluzioni di compromesso al fine di non stravolgere, rendendolo irriconoscibile, quello specifico etico e culturale cui il poeta intende fare riferimento.

Nella scelta del lessico e nell'adeguamento del verso si avvertono nella poesia di Satta indizi di un preziosismo, ora arcaico ora moderno, non esteriore né superficiale, ma che forza la parola italiana a rendere un'immagine, un'idea, un sentimento finora inespressi, con elementi che conferiscono all'esito poetico del componimento risonanze e suggestioni inconsuete.

Quando il poeta affronta tematiche sociali, dove il linguaggio ambisce a una comunicazione più diretta, non obliqua né ambigua, diverso è il trattamento linguistico, che si serve di un vocabolario più prosaico, più vicino all'uso quotidiano. La ricerca del vocabolo raro, arcaico, prezioso, è sostituita dalla parola più precisa e più aderente alla realtà a livello comunicativo; vi domina il verso sciolto e più libero si fa il gioco delle rime e delle strofe.

L'apertura al quotidiano, alle movenze e ai toni della lingua popolare è evidente in alcuni titoli (*Il palo telegrafico, La cantoniera, Emigranti*); e inoltre nelle indicazioni anagrafiche precise – bimbi di dieci anni – o nelle puntualizzazioni cronologiche. Non mancano frammenti dell'oralità di tipo colloquiale, ed espressioni proverbiali e gnomiche, anch'esse dell'oralità, che concentrano una saggezza popolare garante di autorità collettiva, al di là del contingente; e locuzioni proprie dell'uso corrente, specie nei componimenti a struttura dialogico-narrativa, dove è evidente l'intento del poeta di rispettare il linguaggio dei propri personaggi. Né mancano i dialettismi, che danno colore al tessuto e all'immagine poetica, e convivono con vocaboli di diverse regioni italiane diventati d'uso generale. Prevalenti i toscanismi, che riflettono una tendenza

toscaneggiante diffusa dopo l'unità d'Italia nelle varie regioni della penisola.

Satta si riserva anche uno spazio di sperimentazione linguistica di matrice pascoliana, ma che ha soluzioni originali e adeguate al ritmo e alla tonalità della sua vena poetica. Si tratta di quel settore espressivo agrammaticale e fonico in cui il poeta è interessato a cogliere le valenze sonore della parola, in particolare delle onomatopee e più diffusamente dei vocaboli fonosimbolici che, mentre catturano le immagini sonore di eventi naturali (il vento, la pioggia), di esseri come la pecora, il cavallo, e di oggetti come i sonagli, intensificano il carattere comunicativo ed espressivo della lingua, proprio perché gli effetti di suono richiamano con immediatezza l'immagine e insieme ad essa il significato e le sue amplificazioni simboliche.

Alcune di queste voci risultano nei dizionari d'epoca (Crusca, Fanfani, Tommaseo), altre sono attestate a livello letterario in componimenti di Pascoli e D'Annunzio. Numerose sono le parole che esprimono suoni ed immagini del mondo naturale applicate a esseri umani (le madri «schiomate uggiola[no] sullo spento focolare»; «di gioia nitri / mia madre») in una sorta di rapporto ravvicinato che esalta la naturalità umana e attiva una corrispondenza emotiva e vitale tra uomo e natura.

Di tipo pascoliano è anche la ricerca del termine preciso per quanto riguarda la flora e la fauna (con particolare predilezione per quella sarda): con questa caratteristica, che spesso accanto al termine d'uso è presente anche la variante rara e preziosa (*lentischio*, *lentisco*, *sondro*; *biancospino*, *prunalbo*) o il corrispettivo dialettale, in riferimento soprattutto al mondo animale (*l'upupa*, *sa pupusa*; la lumaca, *sa croca*).

Un aspetto vistoso della poesia di Satta è l'uso del colore, legato a un'aggettivazione ad ampia gamma coloristica, talvolta intensificata anche dal ricorso al sostantivo metaforizzato (*alabastro*, *argento*, *corallo*, ecc.).

La lingua di Satta è anche lingua aperta agli influssi e agli apporti di altri codici linguistici, per lo più circoscritti al terreno lessicale: sono presenti francesismi (fenomeno diffuso a vari livelli nella seconda metà dell'Ottocento), molti già acquisiti nella lingua italiana, e ispanismi. Non mancano, sul versante colto del suo linguaggio, espressioni latine e il gusto della citazione, peraltro moderato. Ma a livello espressivo prevale ed è

dominante lo sfruttamento del potere evocativo della parola, del ritmo, delle immagini, ottenuto attraverso la commistione e l'oscillazione tra elementi dialettali e italiani, spesso felice e talora forzata.

L'aspetto più evidente del lavoro espressivo di Satta si coglie nello sfruttamento del patrimonio linguistico d'appartenenza, in vari settori: toponimi, elementi del paesaggio, della fauna e della flora, espressioni tipiche di gioia o di dolore o simili; nomi di persone, richiami di animali (cani, ecc.), espressioni gnomiche, calchi o voci dialettali che riprendono elementi dell'abbigliamento o oggetti d'uso; l'indicazione di arti e mestieri, nomi di esseri fantastici della tradizione popolare.

Il rapporto con il sardo è costituito da un consapevole lavoro di adattamento, risolto in un difficile amalgama espressivo: ne risulta una proposta di lingua poetica italiana immersa nel contesto culturale e linguistico regionale. Questa operazione è sostenuta in particolare dal ricorso ad un espediente stilistico: l'assunzione del punto di vista interno al mondo rappresentato, che porta in primo piano uno o più personaggi, dietro cui si eclissa la voce del poeta; e ciò soprattutto nei componimenti a forte connotazione dialogica.

L'operazione poetica di Satta è dunque più ambiziosa e impegnativa di quanto non sia emerso dal dibattito critico che si è sviluppato sulla sua opera. Essa si fa carico di una tradizione poetica regionale, sia sul versante della tradizione in lingua sarda, sia sul versante della produzione in italiano – più modesta e recente, e tuttavia significativa –, per rilanciare, con una coscienza più scaltrita e aperta e meno subalterna, una esperienza poetica che ponga sullo stesso piano i valori di una realtà locale, trascurata ed estranea, e gli strumenti espressivi e tecnici di una tradizione colta, in un momento in cui si tende a dar voce alle culture emergenti che ambiscono ed esigono di avere diritto alla parola nel concerto nazionale.

Quali i risultati effettivi di questo lavoro nella molteplicità di testi prodotti da Satta? È utile tornare all'ideale rappresentato dai rapsodi sardi per capire le ragioni della scelta diversa, linguistica ma anche tematica, compiuta da Satta rispetto alla tradizione autoctona, pure così esaltata in quel componimento. Infatti, pur nella rappresentazione solenne e in positivo dei rapsodi, il poeta, con accenti dolorosi e significativi, dichiara

non solo l'impossibilità per lui di identificarsi, ma anche di essere in consonanza con loro:

se all'anime che adoro, / – anime tristi ardenti nel silenzio / come  
lampe – sonasse nel canoro / accento dei miei padri la canzone / della  
speranza mia, monda d'assenzio / e pura d'ogni fosca visione, / anch'io  
alla pensosa turba assorta / tal inno innalzerei che alle parole / alate  
[...] si levrebbe l'anima risorta. / Ma fu negato a me questo celeste /  
dono

quello cioè di poter alleviare «gli acerbi affanni e le funeste / cure col canto».

Mi pare che in questi versi si esprima consapevolmente una condizione contraddittoria, scissa e lacerata, che forse, come dicevo, ci introduce nel cuore della personalità culturale e dell'esperienza poetica di Satta. In maniera abbastanza chiara, è qui espressa la coscienza che la tradizione dei rapsodi, di cui egli aveva evidenziato il carattere sostanzialmente evasivo e consolatorio (pur nei toni celebrativi), non può essere assunta come modello primario da un poeta sardo teso verso la modernità, e pertanto animato da ideali di impegno civile e consapevole delle drammatiche contraddizioni in cui si dibatteva la comunità isolana.

Questa coscienza è il punto d'arrivo di un'evoluzione culturale che è segnata da passaggi fondamentali: la fervida assimilazione di molteplici aspetti della letteratura contemporanea, l'apertura alle esperienze e alle ideologie politiche più innovatrici, provenienti prevalentemente dalla cultura italiana, realizzatesi soprattutto durante il soggiorno sassarese; tali esperienze maturano negli anni nuoresi, per quanto concerne l'aspetto politico, con la partecipazione, soprattutto ideale, al movimento di promozione sociale e di crescita nell'ambito dell'ideologia socialista; e per quanto concerne l'aspetto letterario con l'elaborazione di una poesia che tenta diverse vie, anche intimistiche, ma che principalmente si lega alla tradizione di poesia democratica cui si è sopra accennato.

Ma dopo il ritorno a Nuoro, nell'esperienza di Satta matura il recupero della cultura antropologica e la sempre più viva consapevolezza della specificità della realtà sarda: e certamente nel definirsi di questa

coscienza ha avuto un ruolo importante la ricca e drammatica esperienza forense.

Al termine della sua parabola esistenziale Satta esprime, nel canto *Ai rapsodi sardi*, forse in forma polemica, paradossale, una disposizione opposta a quell'apertura appassionata, e per certi aspetti ingenua, alla cultura esterna, in cui si era riconosciuto negli anni sassaresi. Una disposizione enunciata nel sogno di una Sardegna separata da ogni altra terra – da cui le sono pervenute solo sventure: «quale amica vela / navigò a te [...] recando una speranza alla tua pena[?]» – e chiusa in se stessa: «Agli strani remota / io ti vorrei: sinistra sanguinosa / coi tuoi banditi, con le tue città / morte, ingioconda atroce febbricosa, / ma tutta sola e oprante e senza pianti».

Tuttavia il recupero della sardità – qui espresso in modo radicale – non porta il poeta nuorese a negare gli ideali umanitari e di apertura alla modernità. Essi si configurano come due componenti della sua personalità che, con un vario prevalere nel tempo, talvolta convergono, più spesso coesistono in lui, come termini di un'intima contraddizione, quasi di un'antinomia insanabile.

Nella produzione sattiana spicca un filone di canti di esplicita partecipazione politica, sociale, ideologica: *I morti di Buggerru*, *A Efisio Orano*; o di carattere celebrativo e civile, come *Saluto ai goliardi di Sardegna*, *Il canto della bontà*, *La scuola di Chilivani*, che propongono un ideale di crescita culturale e sociale, come pronunciamenti ispirati a una fattiva militanza socialista. Anche se è vero (ma ciò è tipico di questa tradizione di poesia) che in positivo le indicazioni di Satta non assumono tratti precisi: il sogno di un avvenire migliore cui la Sardegna aspira e verso cui deve tendere è espresso più di una volta attraverso la metafora dell'aurora.

Ma un altro largo filone nasce dall'assunzione dei valori della Sardegna più tradizionale, dall'esigenza di rappresentare, con un'ottica dall'interno, fatti, figure, comportamenti, mentalità, drammi del mondo sardo, soprattutto barbaricino, nello sforzo di capire, e far capire, quel mondo, percepito e vissuto come 'diverso' e specifico. Questo aspetto dell'opera di Satta costituisce una componente raramente conciliabile con quegli astratti ideali umanitari. Si tenga presente, per esser cauti nel

giudicare come tematiche di maniera queste raffigurazioni (per esempio, imitazioni dell'Abruzzo barbarico del D'Annunzio, o della Maremma carducciana), il clima culturale che ne costituisce il risvolto. Era un clima dominato dalle idee della 'Scuola positiva', diffuse in opere scientifiche saggistiche e nella divulgazione giornalistica (spesso richiamantesi al socialismo), che interpretava molte manifestazioni della vita barbaricina, in particolare il banditismo, come espressione di una 'zona delinquente' e di una comunità barbarica e primitiva.

Satta reagisce con scelte che hanno indubbiamente l'intento di rovesciare (anche utilizzando moduli della tradizione letteraria più o meno recente) il punto di vista da cui considerare il mondo sardo e i suoi fenomeni peculiari.

Significativo è in questo contesto il richiamo a Gor'kij e alla sua rappresentazione dal di dentro, partecipata e dolente, degli emarginati, dei 'diversi': dall'affinità, percepita da Satta, tra quelle figure e i pastori sardi nasce la suggestiva immagine di un incontro reale tra lo scrittore russo vagabondo e i pastori barbaricini. «E tu venisti, scalzo, tra i mentastri / a quei fuochi; e i pastori [...] ti guardarono curvi sui vincastri. / Tutta l'anima triste di Barbagia / ti guardava in quegli occhi».

Da questo orientamento tematico deriva un complesso di componimenti assai differenziati, che costituiscono d'altra parte i risultati parziali di un progetto forse più ampio di rappresentazione dall'interno, per episodi e scorci, del mondo barbaricino. Alcuni di essi, meno significativi, sono rifacimenti talvolta edulcorati di favole popolari, o leggende pastorali, come *I tre re*, *Il campo dei fanciulli*, *Il pane della bontà*, o anche *Lia*. Altri vogliono mostrare aspetti singolari di quel mondo, con un punto di vista interno ad esso, senza giustificazioni o commenti, se non nell'amplificazione e nelle coloriture che intendono trasporre in italiano i tratti di una mentalità e di un comportamento specifici.

Così *Il voto* è una preghiera (blasfema, da un punto di vista esterno) alla Madonna di Gonare e a S. Francesco di Lula perché facciano morire di morte violenta il nemico di colui che prega, e ne disperdano la famiglia, con la promessa di doni se il voto sarà esaudito. *I grassatori* rappresenta la 'divisione' dei ricchi frutti delle grassazioni tra un folto e differenziato gruppo di mandriani. Nei *Colloqui coi morti*, sul fondamento della credenza

popolare del ritorno dei morti la notte del 2 novembre, vengono presentate in una serie di scorci (a parte il primo componimento che svolge un tema più personale e intimistico) mentalità e situazioni tipiche: come *Il pastore*, che torna nella notte dei morti per chiedere di essere placato col sangue del suo nemico; o *La fanciulla*, che tornando nella sua casa non è attratta dai cibi apprestati per lei dalla madre, ma dal suono di chitarra di una serenata. In altri si riprende in modo più efficace la forma della leggenda pastorale, come ne *Lo sposo*, assai nota. Anche nelle altre sezioni troviamo esempi di queste immagini, come quella della *Sposa*, che piange angosciata perché nella lana bianca del corredo ha trovato un bioccolo nero, segno di malaugurio, o quella della *Disperata nuziale*. Questa tematica è svolta anche nell'ultima raccolta dei *Canti del salto e della tanca*, come in *Tre primavere*, *Epitalamio barbaricino*, *Egloga*, *Il padre*, *La madre di Orgòsolo* o, ancora, *L'aquilastro*, *Murrazzànu*.

Un posto a parte hanno i *Muttos*, originale trasposizione dei *mutos* popolari, che costituiscono un'ampia sezione dei *Canti del salto e della tanca*. Il salto semantico tra *s'isterria* e *sa torrada*, tipico di questa forma poetica, è utilizzato da Satta per produrre (rielaborando anche immagini proprie della tradizione popolare) analogie e suggestioni ardite, che ricordano esperienze della poesia europea più moderna.

Questi e pochi altri esempi costituiscono un corpo di testi che rappresenta, con risultati diseguali, ciò che Satta è riuscito a realizzare di un disegno o di un'aspirazione a un quadro più ampio e organico, come si deduce da ciò che scriveva a un amico:

vorrei raccogliermi per scrivere una collana di canzoni intorno alla Sardegna, ai suoi eroi, ai suoi monti, ai suoi pastori, alle sue usanze barbariche, all'anima, al cuore della Barbagia, insomma! [...] nella quale dovrei chiudere tutto ciò che ho nell'anima. [...] Ma questo sogno mi cade...

La rappresentazione della società pastorale nella poesia sattia è minata da un'inquietudine profonda, che nasce soprattutto dalla consapevolezza che la sua storia è senza sbocco. Analizzando con attenzione il complesso dei componimenti, non è difficile notare che delle

due facce della Sardegna tradizionale, agricola e pastorale, vengono rappresentate, è vero, con tratti più marcati le condizioni di miseria e di sofferenza dei contadini (si veda, per esempio, *Il bove*, in cui, con procedimento tolstoiano, viene assunto il punto di vista del bue, che dichiara di preferire le proprie fatiche a quelle del contadino che lo guida; o ancora si veda *L'aratore*); d'altra parte però è per essi che viene prospettata, sia pure con i tratti vaghi che sono stati accennati, una possibilità di riscatto (si ricordi per esempio *l'Apparizione di Gesù ai mietitori del Campidano* o *Il seminatore*).

Invece la condizione dei pastori, anche se talvolta raffigurata con tratti solenni e celebrativi (ma la mitologia dei re-pastori è proposta quasi sempre in riferimento al passato), è data come una condizione tragicamente senza avvenire, e la ribellione ad essa è nel banditismo, che è senza sbocchi. È in particolare il nomadismo, con la solitudine che esso comporta («torbidi e soli nel fatale andare»), che viene considerato quasi un'antica condanna (si veda *La greggia*), un modo di vita arcaico e sorpassato («fantasmi d'una antica età»), eppure così connaturato alla civiltà di cui Satta si sente profondamente partecipe.

Questa condizione di profondo contrasto mi pare che sia il nucleo più vivo della sua personalità poetica. Ne possiamo cogliere una manifestazione significativa nella sezione *L'automobile passa* dell'ultima raccolta, che si chiude (*Il poeta*) con quella che è stata considerata la formulazione più chiara da parte di Satta dell'adesione ai tempi nuovi e della conseguente rinuncia alla società e alla civiltà tradizionali.

Io avrei però dei dubbi sulla possibilità di identificare pienamente l'autore con quella voce di Poeta che invita a seppellire in mare senza pianti «la patria che nutrì l'anima amara / di crocci». E dubito molto che quella serie di componimenti, come altri di questa raccolta (per esempio, *Il palo telegrafico*), costituiscano un elogio puro e semplice del progresso. Se fosse necessario, si potrebbe citare una testimonianza esterna al testo e, mi pare, attendibile: quella di Vincenzo Soro, che fu vicino al poeta negli ultimi anni. Questi racconta che nella circostanza da cui presero spunto quei componimenti (l'inaugurazione della linea automobilistica Nuoro-Terranova) Satta piangeva malinconicamente. C'è in quei quadri in cui il villaggio, lo *stazzo*, la *tanca* e la *bardana* «cantano l'epicedio di sé stessi» (M.

Ciusa Romagna) la consapevolezza di uno scontro tra mondi troppo diversi fra loro, del sovrapporsi di modi di vita nuovi a un universo che il poeta sente proprio, e sul quale essi incombono con potenzialità distruttive.

In conclusione è opportuno ribadire la contraddittoria ma vitale compresenza nel poeta nuorese di due tendenze: da una parte l'adesione al progresso, alla modernità, ai progetti di crescita sociale e politica, e alle suggestioni culturali e letterarie che venivano da fuori; dall'altra, l'attaccamento a un mondo sentito come proprio, autentico nella sua specificità umana, culturale e naturale (si consideri il ruolo del paesaggio, sia come sfondo sia come soggetto del quadro, nella sua poesia). Le componenti, le ragioni, il contesto di questo contrasto irrisolto possono essere alla base di un interesse attuale per Satta, che vada al di là di celebrazioni acritiche e superi anche le riserve suscitate da disuguaglianze e incertezze di stile e di linguaggio, considerando la sua opera, nelle sue molteplici implicazioni, come espressione di un momento fervido e drammatico della nostra storia.



## Realismo, naturalismo e verismo in Sardegna<sup>1</sup>

Nel corso dell'Ottocento, prima della costituzione dello stato unitario, il quadro letterario sardo registra una quasi totale assenza di esempi di prosa narrativa. Si tratta certo di un dato connesso a molteplici fattori: fra i quali, senza dubbio, è rilevante la difficile situazione culturale e linguistica, in una regione ad economia precaria, poco popolata e ad altissimo tasso di analfabetismo, dove, dopo circa un secolo da che era stata avviata dal governo piemontese l'italianizzazione dell'isola, persisteva una notevole difficoltà a padroneggiare una lingua il cui apprendimento era ancora del tutto fondato sul rapporto coi testi letterari (di cui si avevano familiari, per i motivi qui sotto accennati, gli aspetti più tradizionali); difficoltà che si frapponeva allo sviluppo di una prosa narrativa moderna, caratterizzata cioè da forme colloquiali e 'popolari', e indirizzata a un pubblico di lettori più ampio della cerchia dei letterati.

Ma la mancanza di esperienze narrative era anche connessa alla politica culturale del governo sabauda il quale del resto trasferiva, irrigidendole, tendenze conservatrici (che nell'ambito letterario si esprimevano in orientamenti classicistici, non favorevoli allo sviluppo di una prosa narrativa moderna) prevalenti nelle classi dirigenti piemontesi: le quali, per di più, in Sardegna erano ostili, dopo la rivoluzione angioiana, a manifestazioni letterarie innovative, in qualche modo collegate a ideologie liberali.

Che il clima politico fosse un fattore determinante di quell'assenza è confermato dal rapidissimo mutamento che si verificò dopo l'Unità, in rapporto alla vivacità intellettuale che la nuova situazione consentiva, con la liberazione di energie finora represses. Il forte impulso dato all'istruzione

---

<sup>1</sup> Pubblicato nel volume *I verismi regionali: atti del Congresso internazionale di studi, Catania, 27-29 aprile 1992*, Fondazione Verga, Catania 1996 [n.d.c.].



fu certo uno dei fattori di una nuova dinamica culturale, per cui la Sardegna in pochi decenni, oltre che veder ridotto in valori assoluti il tasso d'analfabetismo, perdette lo sfavorevole primato in questo campo rispetto ad altre regioni italiane. E allo sviluppo della scuola, e di altre strutture culturali, pubbliche e private, nonché all'organizzazione dell'apparato amministrativo del nuovo stato, si dovette l'ampliamento delle categorie di intellettuali e l'allargamento del pubblico.

In questo contesto si ebbe una notevole fioritura di riviste letterarie (oltre che una forte presenza dell'elemento letterario in numerosi giornali: appendici, cronache letterarie, supplementi domenicali), correlata a nuovi rapporti con vari centri culturali delle altre regioni italiane. Episodio notevole, anche da questo punto di vista, fu l'esperienza della "Farfalla" che, fondata dal giovanissimo Sommaruga (trasferitosi a Cagliari come impiegato della dogana), stabilì contatti e ospitò in modo consistente i contributi di letterati non sardi, soprattutto milanesi, prevalentemente appartenenti alla cosiddetta scapigliatura democratica e sostenitori del naturalismo: da Felice Cameroni a Cletto Arrighi, Paolo Valera, Cesare Tronconi; ma le collaborazioni pervenivano anche da altri centri culturali, da Roma alla Sicilia (Enrico Onufrio, Girolamo Ragusa Moleti). Però furono importanti anche i contributi di letterati sardi, e i legami che in tal modo essi strinsero con letterati di diverse altre regioni.

L'esperienza della "Farfalla" ebbe un ruolo fondamentale nell'introdurre orientamenti letterari innovativi, in particolare naturalisti, negli ambienti culturali isolani. Il giornale ebbe quasi due anni di vita in Sardegna; poi, col suo fondatore, si trasferì a Milano: ma lasciò una traccia duratura nella cultura letteraria sarda. In effetti il Sommaruga, così come altri collaboratori della rivista, mantennero rapporti con gli ambienti isolani; e le firme di diversi collaboratori della "Farfalla" compaiono ancora nelle pagine dei periodici sardi degli anni successivi, insieme ad altri nomi di rilievo nel panorama letterario italiano del tempo (si vedano, per esempio, nella "Meteora", vivace periodico sostenitore di un realismo sensibile alle istanze naturaliste, uscito negli anni 1878-79, i contributi, tra gli altri, di Carlo Dossi e Lorenzo Stecchetti).

In che modo furono accolte in Sardegna le proposte innovative dei collaboratori milanesi del giornale? Si può dire che, in genere, prevalse la

tendenza a moderare l'accettazione del naturalismo, nelle sue interpretazioni più appassionate e politicamente connotate, come quelle del Cameroni, e, anche nell'ambito della letteratura contemporanea, a orientarsi verso manifestazioni più tradizionali. Può essere indicativo di tali differenti disposizioni un episodio: nel 1877, a pochissima distanza dall'uscita in volume, in Francia, dell'*Assommoir*, apparve nella "Farfalla" una recensione entusiastica, che interpretava l'opera di Zola come una spietata denuncia sociale; contemporaneamente, in un'altra rivista, prevalentemente redatta da giovani letterati cagliaritari, "Gioventù Sarda", l'opera di Zola veniva pure segnalata, ma in toni assai più moderati, mentre nello stesso numero veniva recensita con ammirazione la seconda parte della *Légende des siècles* di Victor Hugo, pubblicata in Francia nello stesso anno.

Riferimento di tali posizioni moderate, anche nei confronti del problema del realismo, fu la rivista sassarese "La Stella di Sardegna", diretta da Enrico Costa, figura di primo piano della cultura letteraria sarda degli ultimi decenni dell'Ottocento (a lui farà riferimento anche la Deledda nella sua formazione narrativa). L'autorevolezza e lo spessore delle posizioni del Costa derivavano anche dai rapporti con figure ed esperienze culturali della penisola. Stimolanti e significativi furono in particolare i rapporti con Salvatore Farina, che, sardo e rimasto legato alla Sardegna, con la sua influenza e con le sue collaborazioni ai giornali isolani contribuì alla dinamica dei dibattiti letterari e alla loro caratterizzazione nel senso di un realismo moderato.

Ma la "Stella di Sardegna" ospitò anche prese di posizione più vicine a un realismo di tipo naturalistico, come nel caso dell'intervento decisamente orientato in questo senso di Giacinto Stiavelli, toscano, già collaboratore della "Farfalla", poi, fra gli altri giornali, del "Fanfulla", socialista, legato al Valera e al Tronconi (si ricordi la puntata satirica di Severino Ferrari, nel *Mago*: «Son Giacinto Stiavelli il petrolier»). A lui replicò il Costa, cogliendo l'occasione per formulare in modo sistematico le sue idee letterarie, improntate a un deciso moralismo.

Un'altra personalità che ebbe un ruolo rilevante nell'introduzione di problematiche del naturalismo in Sardegna, e nell'opera di raccordo tra la cultura sarda e quella italiana, fu Felice Uda, fratello di Michele,

quest'ultimo commediografo e romanziere di successo a Milano.

Felice Uda è una interessante figura di letterato, la cui parabola culturale e i cui spostamenti in vari centri della penisola, oltre che i suoi soggiorni nell'isola, sarebbe interessante ricostruire con più precisione e dettagli di quanto si sia fatto finora. Importanti il soggiorno a Milano, dove fu in contatto con i principali scrittori del tempo, da Farina a Valera a Verga (fu in rapporto col Sommaruga, e collaborò anche alla "Farfalla" cagliaritano), e la sua permanenza a Napoli, dove fu redattore della "Rivista Nuova" di Carlo Del Balzo, che agiva in un ambiente strettamente legato al magistero desanctisiano, e alla quale collaboravano anche Giorgio Arcoleo e Francesco Torraca. Troviamo il nome di Felice Uda tra i collaboratori di molte delle riviste sarde di questi decenni: infatti, oltre che mantenere a distanza i rapporti con l'ambiente d'origine, egli tornò spesso a Cagliari, dove pubblicò una parte delle sue opere, e dove, nel 1884, diresse il supplemento domenicale dell'"Avvenire di Sardegna", un altro foglio importante per la definizione dei dibattiti sul realismo e sul verismo in Sardegna<sup>2</sup>.

In che modo i rapporti istituiti dai letterati sardi con il movimento culturale in Italia e fuori d'Italia, la nuova circolazione di opere e di informazioni che si verificò in quel periodo, influirono sulla produzione letteraria nella Sardegna di quegli anni? Che implicazioni ebbe, in una situazione culturale specifica come quella sarda, la recezione di quei testi e di quelle idee nei gusti e nelle attese di un pubblico certo non molto ampio, ma che si stava allargando e che senza dubbio quella nuova dinamica culturale contribuì ad ampliare? Perché, sebbene fosse viva nei letterati sardi l'esigenza di affacciarsi al di là del Tirreno, di aggiornarsi e di dialogare con intellettuali o gruppi intellettuali dei vari centri della penisola, e anche di pubblicare le loro opere fuori dall'isola; tuttavia fu prevalente – come appare anche dalla scelta delle tematiche e dal modo in cui queste venivano trattate – l'intento di rivolgersi a un pubblico sardo, e

---

<sup>2</sup> Cfr. Uda 1884. A Catania (Biblioteca Regionale Universitaria, Fondo Verga) si trovano un gruppo di lettere dell'Uda, scritte da Napoli al Verga per sollecitare la sua collaborazione alla "Rivista Nuova", che documentano la sua familiarità con lo scrittore siciliano.

di dialogare con esso.

È evidente infatti nella produzione letteraria sarda di questo periodo l'esigenza di aggiornare ed educare un pubblico in formazione, nell'impegno a far conoscere la realtà specifica dell'isola, sia nella dimensione contemporanea, sia, e questo è un tratto singolare della produzione letteraria di quegli anni in Sardegna, in quella storica.

In effetti un aspetto assai evidente di quel quadro letterario è la notevole abbondanza di romanzi storici. Questo fenomeno è stato interpretato come una testimonianza dell'arretratezza culturale isolana, della mancata conoscenza degli sviluppi letterari più recenti in Italia e in Europa: i letterati sardi avrebbero quindi conosciuto solo, e cercato di imitare e svolgere, esperienze e forme letterarie risalenti alla prima metà del secolo. Si è visto però che le informazioni e i testi circolanti in Sardegna si riferivano alle esperienze e alle figure tra le più significative che operavano nel panorama letterario italiano. D'altronde la pubblicazione di romanzi storici è alternata, anche nei singoli scrittori, a narrazioni di vita contemporanea o di carattere diverso da quelle storiche. Come nel caso di Enrico Costa, che scrive romanzi di vita contemporanea, come *Paolina* (1874), o una sorta di romanzo-reportage come *Giovanni Tolu* (1897), o opere che romanzano fatti avvenuti in Sardegna pochi anni prima della loro stesura (quindi anch'essi racconti di vita contemporanea), mentre i romanzi più tipicamente storici appartengono all'ultima fase della sua operosità.

L'esempio dell'opera di Costa può suggerire le ragioni di un uso così consistente della forma del romanzo storico, e della particolare funzione ad essa attribuita. Dopo una prima fase in cui si fonda *ex novo* una tradizione narrativa, con l'assimilazione e la sperimentazione di una gamma differenziata di opere, si manifesta e si rafforza negli scrittori la consapevolezza del significato e dell'importanza di determinate tematiche, correlate alla crescita qualitativa e quantitativa di un pubblico di lettori isolani. In questo processo di maturazione il romanzo storico viene considerato come un tipo di narrazione funzionale alla messa a fuoco di un'identità regionale in travaglio, alla riscoperta di una specificità di problemi e di condizioni storiche: anche allo scopo di compensare la scarsità di produzione storiografica di questo periodo (in contrasto con la

notevole fioritura della prima metà del secolo), connessa certo all'*impasse* delle ricerche storiche derivato dalle vicende dei Falsi arborensi. Si tratta quindi di una produzione che mira, con varietà di propositi e di scelte e risultati espressivi, a interessare il pubblico isolano alla storia della Sardegna, e a fondare su quelle conoscenze una identità regionale e una crescita culturale e civile.

Nell'ambito di questi orientamenti, il crescente interesse, affermatosi anche nell'isola, per le ricerche demologiche, veniva a formare una documentazione che costituiva il supporto, oltre che di narrazioni di costume e vita contemporanea, anche dei racconti storici, sul presupposto della lunga durata delle tradizioni popolari, per cui i dati del folklore osservati nella contemporaneità potevano essere proiettati in vicende del passato. Si tratta di un fenomeno che contribuisce a caratterizzare, almeno in diversi casi, l'uso del genere nella letteratura sarda di questi anni, configurandolo come romanzo storico-antropologico: l'esempio più tipico di questa forma di racconto potrebbe essere *Gli Anchita e i Brundanu* (1882) di Gavino Cossu.

Accanto al filone del romanzo storico, che pure è consistente e conferisce un carattere specifico alla narrativa sarda del tempo, esiste una larga produzione di testi che hanno più diretti riferimenti nelle esperienze italiane e francesi di tipo naturalistico o veristico-regionalistico. Tra i diversi scrittori che sperimentarono questi orientamenti, si possono citare i nomi di Carlo Brundo (autore anche di diversi romanzi storici), il quale svolse narrativamente un suo interesse per le tradizioni regionali, in testi apprezzati anche fuori dell'isola<sup>3</sup>; o di Antonio Ballero, che specie una recensione della Deledda sul "Fanfulla della Domenica" segnalò a un pubblico più ampio (1894); o ancora di Ottone Bacaredda.

L'esperienza del Bacaredda si collega più direttamente a suggestioni naturalistiche, anche per il fatto che egli aveva partecipato alla redazione della "Farfalla" cagliaritano, e aveva mantenuto rapporti col Sommaruga: le sue due opere principali, *Casa Corniola* e *Bozzetti sardi*, furono infatti pubblicate nella collana del Sommaruga legata alla "Cronaca Bizantina". Si tratta quindi di esperienze letterarie che vengono conosciute al di fuori

---

<sup>3</sup> Sulla *Raccolta di tradizioni sarde* del Brundo, cfr. Salomone-Marino 1874.

della Sardegna (furono segnalate dal Cameroni come testimonianza della diffusione anche in Sardegna del racconto regionale, legato al verismo<sup>4</sup>). Ma certo, osservate nei loro specifici caratteri narrativi, queste opere non si presentano come tipiche opere naturalistiche, o tali possono essere considerate solo per le tematiche che affrontano: soprattutto nei *Bozzetti sardi* sono rappresentati aspetti della realtà isolana, del mondo contadino o pastorale, o dei piccoli centri rurali, con un intento documentario e un'attenzione a motivazioni sociologiche, che segnalano la suggestione dei coevi dibattiti di derivazione naturalistica. Tuttavia i procedimenti narrativi dei *Bozzetti*, dominati da una forte presenza di un narratore esterno all'ambiente narrato, da parti commentative e discorsive, non permettono di avvicinarli al tipo di narrazioni più o meno influenzate dal canone dell'impersonalità.

È evidente, nell'esigenza di rappresentare aspetti diversi della realtà sarda, nei vari tentativi di racconto realistico cui si è accennato, il prevalere di un intento educativo, formativo, perseguito certo non in modi angusti, con aperture ed esigenze conoscitive, che però faceva passare in secondo piano la preoccupazione artistica, la ricerca di una corrispondente elaborazione degli strumenti espressivi e dei modi di costruzione dell'impianto narrativo. Ciò appare nei dibattiti di carattere teorico sul realismo, che riguardarono quasi esclusivamente – ma questo fu il tratto prevalente di queste discussioni in Italia – le tematiche da assumere: se fosse opportuna l'assunzione, nelle opere letterarie, di argomenti bassi, di temi sgradevoli, e quale fosse lo scopo e il significato della trattazione di materie finora escluse dalla tradizione letteraria; in questo dibattito la valutazione positiva di tali rappresentazioni come denuncia, morale o sociale, si contrapponeva a un rifiuto di esse, considerate come frutto di un gusto compiaciuto, moralmente riprovevole, degli aspetti deteriori della realtà.

Eppure quella varia operosità, che, collegandosi a un ampio processo intellettuale, fondava quasi dal nulla una tradizione narrativa, ebbe un ruolo notevole nella crescita complessiva della cultura in Sardegna. Tra

---

<sup>4</sup> Cfr. Cameroni 1882: 289.

l'altro, senza di essa sarebbe impensabile l'emergere di una personalità come quella della Deledda.

Nata nel 1871, la scrittrice nuorese ebbe il momento centrale della sua formazione negli anni '90, quando ancora risiedeva in Sardegna. Il suo itinerario formativo può essere disegnato come un percorso dalla letteratura tardo-romantica e d'appendice a un moderato e incerto naturalismo (attraverso anche l'esperienza delle ricerche demologiche e un rapporto combattuto con le proposte lombrosiane) fino a un realismo di impianto psicologico, condizionato in particolare dall'influsso di esperienze – analoghe a quelle di altri narratori italiani del periodo – suggerite dall'opera di Bourget, e poi di Dostoevskij.

La documentazione complessiva su questo periodo ci mostra una Deledda che, con non disprezzabile percezione della sostanza dei problemi riguardanti il naturalismo, il verismo, il crescente contraccollo neoidealistico, cerca di orientarsi nel panorama letterario del tempo. «Ho letto quasi tutti i romanzi di Zola e di Bourget» affermava in una lettera del 1893: ed è una dichiarazione che suggerisce la molteplicità disparata di sollecitazioni e influssi che subisce, ma anche il clima incerto in cui la giovane scrittrice sta cercando di orientarsi. Dalle lettere scritte in questo periodo, dalle stesse sue opere (che spesso le esibiscono ingenuamente) si ricava la testimonianza delle numerose e disparate letture che la Deledda veniva compiendo, e dalle quali derivava tematiche e procedimenti narrativi. Erano letture di narratori italiani recenti o contemporanei, differenti nei loro caratteri: dai veristi a D'Annunzio a Fogazzaro, da De Amicis alla Serao a Neera, a molti altri; una produzione nella quale erano forti le rappresentanze delle letterature regionali. Ma molto consistente fu anche il filone delle letture francesi, da Zola a Bourget (con il recupero di autori precedenti, come Balzac e in particolare George Sand con i suoi racconti rustici, che la Deledda studiò e assimilò soprattutto per i procedimenti di descrizione del paesaggio e degli aspetti naturali). E attraverso la cultura francese avvenne il contatto fondamentale con gli scrittori russi, in prima istanza con Tolstoj, letto appunto in traduzioni

francesi<sup>5</sup>.

Ma un elemento fondamentale della sua formazione venne dai rapporti che la Deledda intratteneva con la cultura sarda, con i dibattiti non solo letterari, assai vivi nella Sardegna del tempo.

Un nodo rilevante di quei dibattiti fu il rapporto con la scuola lombrosiana. Molti intellettuali sardi furono suggestionati sia dalla novità scientifica degli studi della scuola positiva (che impostavano in maniera nuova il problema della colpa e della responsabilità dell'individuo, dei condizionamenti dell'ambiente, del ruolo dell'ereditarietà nel comportamento), sia dagli intenti umanitari e sociali dei suoi rappresentanti, diversi dei quali militavano in campo socialista. Non c'è dubbio che la Deledda abbia subito l'influsso e la suggestione di tali idee: frequenti nei testi di questo periodo i richiami ai condizionamenti dell'ambiente sugli individui, o ai condizionamenti della razza, dell'ereditarietà, magari con la formula dell'atavismo di provenienza lombrosiana. Del volume di Paolo Orano, *Psicologia della Sardegna*, disse che era «un bellissimo volumetto, artistico e buono, che però ha il torto di dire la verità, riguardo alla delinquenza e l'immoralità di Nuoro». All'Orano e al Niceforo, «che amorosamente visitarono la Sardegna», è dedicata l'edizione del 1896 della *Via del male*. E molti altri accenni alle teorie della Scuola positiva si trovano in diverse opere: temi e spunti che a quelle tendenze più o meno direttamente si riallacciano, segnalando un rapporto conflittuale, di accettazione e di divergenza, con esse, così che possiamo affacciare l'idea che la scrittrice, creando le sue rappresentazioni del mondo isolano, non contraddica le indicazioni della Scuola positiva, ma piuttosto ne rovesci il punto di vista, mostrando dall'interno le contraddizioni e i drammi sociali e morali che le condizioni fatte oggetto di quelle analisi comportavano.

Un'altra componente fondamentale della sua formazione fu costituita dal vasto e impegnativo lavoro di documentazione delle tradizioni

---

<sup>5</sup> Dalle lettere sembra che la prima opera di Tolstoj letta dalla Deledda sia stata *La potenza delle tenebre* (1886); ed è interessante rilevare come lo Chévrel (1982) attribuisca a questo dramma un ruolo di rilievo nella definizione del naturalismo europeo. L'altro testo tolstojano spesso citato nelle lettere è *Anna Karenina*.

popolari svolto per il De Gubernatis, che la scrittrice compì diligentemente per alcuni anni, e che, al di là di una conoscenza sistematica e consapevole del folklore sardo, le fornì vie e strumenti per penetrare la realtà psicologico-morale e sociale del suo ambiente.

In questo intreccio di suggestioni e sollecitazioni maturò in lei il proposito di «illustrare» la Sardegna, di rappresentare la realtà isolana, e farla conoscere a un pubblico di lettori sardi e non, scartandone i tratti più conosciuti e convenzionali (rifiutò, per esempio, di scrivere storie di banditi, richiestele da un editore), per orientarsi verso aspetti e tipi umani più vicini alla quotidianità, in quadri in cui i problemi sociali dovevano emergere – come lei stessa diceva – «da sé come un riflesso», e non in messaggi espliciti; quadri fondati sulla conoscenza delle tradizioni popolari e sulla conoscenza dei problemi economici e sociali che gli intellettuali sardi cercavano di approfondire in quel periodo, parallelamente ad alcune note inchieste parlamentari sull'isola.

Alcuni degli influssi naturalistici, negli orientamenti che la scrittrice veniva elaborando, possono essere colti nei progetti di tematiche narrative che si proponeva di trattare: nell'intento, in specie, di studiare tutte le classi sarde, e di descriverle in una serie di opere. In particolare manifestava l'intentò di orientarsi verso la rappresentazione delle classi povere (al romanzo *La via del male*, in corso di elaborazione, la scrittrice dichiarava in una lettera di aver dato «una leggera tinta di socialismo»). Certo questi progetti hanno poco a che fare col romanzo sperimentale zoliano, essendo limitati a un riecheggiamento della teoria delle influenze ambientali e delle circostanze, come determinanti sui caratteri e sui comportamenti. Tuttavia quelle suggestioni e quelle idee offrirono alla Deledda stimoli efficaci di conoscenza e di rappresentazione, e prima ancora di definizione e messa a fuoco di una materia assai viva e attuale.

Infatti gli studi recenti sulla scrittrice hanno messo in evidenza quanto sia errata la tesi secondo la quale oggetto della rappresentazione deleddiana sia la Sardegna patriarcale, più arcaica e più chiusa. In realtà la scrittrice, con un'ottica e scelte espressive particolari, interpretava una situazione contemporanea, dove era in atto una vasta crisi economica, sociale, morale.

Nei racconti deleddiani di questo periodo si affacciano temi peculiari

della crisi storica che la Sardegna viveva in quegli anni, e si manifesta la percezione del profondo disagio che l'isola attraversava dopo il suo coinvolgimento nelle dinamiche politiche, economiche e sociali del nuovo stato unitario. Si tratta di questioni come il mutamento dei rapporti tra proprietari e subalterni, tra padroni e servi (riflesso della crisi di attività tradizionali, di una maggiore mobilità nel lavoro e della crescita degli operai giornalieri, segnalata, con le sue varie ripercussioni, nelle inchieste del periodo); e anche della crisi della famiglia in particolare, come nucleo dove più evidenti e drammatici si riflettono i cambiamenti sociali; e infine della condizione individuale di inquietudine dovuta alla maggiore mobilità della popolazione (ricerca di lavoro, servizio militare, ragioni di studio, il carcere stesso – si ricordi che Elias Portolu è reduce da quella esperienza, che è la situazione che mette in moto la vicenda del romanzo). Sono anche gli intellettuali che, muovendo numerosi dai piccoli centri, compiono esperienze di acculturazione traumatiche, acquisendo spesso una cultura e una formazione non funzionale alle realtà in cui devono muoversi al ritorno nell'ambiente d'origine, e vivendo quindi drammaticamente la loro condizione di spostati. E figure di spostati, o di studenti di lungo corso, da Anania di *Cenere* a Jorgi di *Colombi e sparvieri*, nel quale ultimo lo spaesamento si cristallizza in paralisi nervosa, si trovano in molte pagine della Deledda.

Si tratta di un complesso di tematiche, quindi, assai ricco di riferimenti concreti. Tematiche che tra molte incertezze trovano moduli espressivi particolari, in cui hanno un ruolo importante gli influssi della cultura positivista, e dei moduli naturalistici, seppure assunti nel momento della loro crisi, che la Deledda percepisce chiaramente.

L'approfondimento e la riflessione su alcune tematiche del positivismo vengono svolti in funzione di un chiarimento e di un approfondimento delle scaturigini direttamente ambientali (e anche autobiografiche) delle nozioni di fatalità, destino, nella verifica di una diagnosi sociale tentata dall'interno, nelle azioni e reazioni psicologiche dei personaggi.

*La via del male*, progettata dal 1892-93 (con il titolo *L'indomabile*), pubblicata nel 1896, e in una nuova stesura nel 1906, è un testo assai

significativo del processo di formazione di quegli anni, e può essere assunta come un campione indicativo del modo in cui l'intreccio di influssi accennato si configura nell'esperienza della scrittrice.

A tali influssi possiamo ricondurre (proprio in riferimento a modificazioni del testo dalla prima alla seconda edizione) motivi come quello della fatalità: fatalità del comportamento, dell'amore, del delitto. La «forza fatale» di cui si parla nell'opera si definisce a contatto con le teorie del positivismo penale, e in presenza della *force fatale* di cui parla Zola (si ricordino, per confermare la vicinanza dei due tipi di influssi, le relazioni con Zola di Lombroso e di altri positivisti italiani).

Così, nella descrizione delle passioni si ha un richiamo o un'insistenza sulla fisiologia, sull'azione dei sensi sull'anima, sulle condizioni psicologiche, con una precisa attenzione anche alle reazioni nervose e ai trasalimenti del sangue, alla forza del desiderio, alla cecità degli impulsi, rappresentati come voce del sangue e degli istinti. E la riflessione deleddiana si polarizza sull'amore, che dovrebbe riscattare, e non riscatta, i pregiudizi e i condizionamenti, e dunque diventa anch'essa una forza fatale nei personaggi che ne sono dominati: in particolare nel servo, protagonista del romanzo.

Così, anche nell'aspetto sociale è implicato il motivo dell'ereditarietà, con espliciti richiami all'atavismo (Pietro in effetti è determinato al delitto dall'ambiente, ma sul filo di un accennato atavismo).

Ma è anche vero, come è stato affermato, che tutta

la concezione deleddiana del destino è connessa all'ambiente in cui la scrittrice si muove, nasce dall'osservazione circostanziata di ben precise ingiustizie e immoralità della sua area barbaricina; questo destino pesa soprattutto sugli umili, sui servi, sui pastori, è il peso sovente degli altrui pregiudizi su di loro (Di Pilla 1982: 39).

La Deledda non pervenne mai (né volle pervenire) a una poetica, a un complesso di idee coerenti, di riflessioni teoriche che dessero un carattere sistematico e guidassero le sue scelte narrative. Essa quindi, vivendo in un momento dell'evoluzione culturale e letteraria ricco di contraddizioni e di

mutamenti, e percependoli intuitivamente, ricevendo un flusso assai largo di sollecitazioni e di influenze culturali, si orientò in esso con notevoli perspicacia ed equilibrio, evolvendo verso esperienze più difficilmente classificabili nell'ambito del naturalismo, però senza conversioni e svolte accentuate, ma attraverso trasformazioni e reinterpretazioni che orientarono la sua arte verso narrazioni di impianto psicologizzante fondate su conflitti morali (in cui gli elementi realistici, il colore locale, i riferimenti precisi ad aspetti della realtà fisica, sociologica e di costume della Sardegna si fecero – soprattutto dopo un momento di svolta che può essere fissato negli anni della guerra mondiale – sempre più rarefatti e indeterminati).

Un nodo rilevante di motivi connessi al naturalismo e al positivismo, svolti via via dalla Deledda in implicazioni che li accostano piuttosto ad esperienze novecentesche, è quello della degenerazione e della decadenza. Si tratta di un motivo che percorre la letteratura naturalista (si ricordi che il ciclo zoliano dei *Rougon-Macquart* è concepito come storia di una famiglia nella quale, «in conseguenza di una originaria lesione organica», si producono una serie di casi degenerativi, nel contesto sociale e storico del Secondo Impero, «un'epoca eccezionale di follia e di vergogna»), attenta al dato patologico in quanto altamente rivelatore («la letteratura del naturalismo» – è stato detto (Biasin 1976: 21) – «si è impadronita della patologia per meglio capire il mondo»); e impronta la cultura positivista, che nell'opera di Lombroso focalizza il suo interesse sulla criminalità e sulla follia come fatti degenerativi. Ed erano stati i sociologi positivisti che, applicando alla Sardegna, in particolare alla “zona delinquente”, i criteri e gli schemi d'analisi lombrosiani, avevano svolto studi che evidenziavano gli elementi degenerativi della società sarda: studi, si è detto, di cui la Deledda, in consonanza con molti altri intellettuali sardi, subisce la suggestione. Anche da quei suggerimenti essa ricava un'interpretazione della crisi della società sarda, nel contesto di una crisi più larga, cogliendo i tratti di una società prostrata, in preda a un male morale, che si manifesta nelle classi popolari come torbido desiderio di vendetta, criminalità, nella borghesia come *malaise*, snervamento e disorientamento, nella nobiltà superstite come sfacelo e decadenza.

È in questa trama di elementi che si inquadra l'incidenza della lettura

di Bourget (una lettura comune a tanti letterati italiani, con esiti spesso analoghi, nel clima generale del declino della cultura positivista e del naturalismo), come ulteriore chiave per meglio decifrare e ritrarre gli stati d'animo dei personaggi assunti a rappresentare la società sarda dell'epoca. E così l'analisi psicologica – che sempre più, si è visto, caratterizzava i procedimenti narrativi deleddiani – anche per l'apporto della lettura di Dostoevskij si fa più esperta e penetrante, e in essa assumono rilevanza le malattie della volontà, le sottili inquietudini, gli sdoppiamenti dell'io, così che la peculiarità isolana «tendeva a confrontarsi, in una davvero anomala ma non perciò meno significativa agnizione, con quella sorta di usura fisiologica che è al fondo dell'*esprit de décadence*» (Di Pilla 1982: 47).

## Grazia Deledda: *Colombi e sparvieri*<sup>1</sup>

È noto che lo spunto del racconto *Colombi e sparvieri* fu dato alla Deledda da un episodio di vita sarda di cui venne direttamente a conoscenza, nel 1908, durante uno dei soggiorni estivi che la scrittrice soleva compiere a Nuoro, dopo il suo trasferimento a Roma.

In quell'estate si recò ad Orune, per restarvi qualche giorno, probabilmente già progettando di ambientare in quel luogo qualcuno dei suoi racconti. In una lettera al marito, la scrittrice parla di quel soggiorno, lamentandone i disagi («non ho trovato la camera come la volevo io...»; «faceva un caldo orribile, e poi si sollevava vento e faceva quasi freddo...») affrontati evidentemente per motivi connessi alla sua vocazione e professione di scrittrice. E in effetti nella stessa lettera si dichiara: «Il paese è bello, caratteristico, i paesaggi meravigliosi. Ho parlato con molte persone del popolo, *ho preso qualche appunto*».

In particolare la lettera accenna alla visita a un giovane, al cui caso si interessava specialmente la sorella Nicolina:

Siamo poi state a visitare quel disgraziatissimo protetto di Nicolina; io non mi immaginavo neppure una miseria e un dolore simile. Quest'infelice, che a quest'ora sarebbe stato un avvocato di grido, costretto al servizio militare si prese una pleurite, che, mal curata, gli lasciò un male alle vertebre. Adesso vive immobile su un giaciglio, in una stamberga senza luce, servito da un bimbo di otto anni! Vive con un piccolo sussidio del comune, e i parenti e altri lo odiano per questo sussidio! (Ciusa Romagna 1959: 68)

La figura e le condizioni di questo giovane sono assai somiglianti a quelle del personaggio principale di *Colombi e sparvieri*, e certo possiamo asserire che accanto ai ricordi e alle sensazioni suscitate dall'ambiente naturale e umano di Orune rimase nella Deledda l'impressione di quel caso

---

<sup>1</sup> Pubblicato come *Premessa* all'edizione Ilisso del romanzo (Nuoro 2005) [n.d.c.].



pietoso, che fermentò nella sua immaginazione fino a definirsi in una delle opere narrative più interessanti e complesse prodotte dalla scrittrice.

Il giovane incontrato dalla Deledda nell'estate del 1908 morì della malattia contratta durante il servizio militare (un'infezione tubercolare alla spina dorsale) meno di due anni dopo. Lo svolgimento e la conclusione della vicenda di Jorgj, il protagonista di *Colombi e sparvieri*, sono assai diversi.

Se la Deledda volle tener conto di alcuni tratti della personalità e della vicenda del giovane cui si ispirò (in particolare, oltre la sua condizione di ex studente costretto dalla malattia all'immobilità, alcuni tratti del suo carattere, la spiccata intelligenza, le idee e il comportamento non conformisti, la sua carriera incompiuta di studente) essa rielaborò i dati acquisiti in quella visita in una complessa trama di situazioni e di vicende che svolgono lo spunto tratto dalla realtà verso significati nuovi, nell'ambito delle concezioni e dell'immaginario dell'autrice, in un racconto a più livelli e più tematiche che si organizzano e si integrano attorno a un filo narrativo principale.

Il tipo umano che il romanzo rappresenta è centrale nella narrativa deleddiana – in quanto figura chiave nella realtà che la Deledda vuole rappresentare –, personaggio in diverse sue opere: è la figura del giovane che ha compiuto un'esperienza fuori della società arcaica in cui è nato, che ha assimilato una mentalità e una cultura diverse, e che si trova in una situazione ambivalente nella comunità in cui pure vuole reinserirsi: esito dunque di una situazione in movimento, indizio di una contraddittoria modernità che si affaccia in quelle comunità.

Il protagonista di *Colombi e sparvieri* è uno studente che ha assorbito idee correnti nella cultura e nella società italiana del tempo, quelli di un socialismo umanitario, o forse meglio un umanitarismo tolstoiano (questo è il riferimento esplicito che viene da Jorgj in un dialogo col dottore positivista). Il giudizio sulla sua comunità è categorico e severo:

L'uomo di queste montagne è ancora un primitivo [...] Segregato dal resto del mondo, in lotta continua con i pochi altri suoi simili, spesso con i suoi stessi parenti, col fratello stesso, l'uomo di questo

villaggio si crede in diritto di farsi giustizia da sé, con le armi che possiede: la forza muscolare, l'astuzia, la lingua.

Anche se si sottolinea un mutamento (che corrisponde alle differenze che la scuola di antropologia criminale vedeva tra le società arcaiche e quelle moderne, le prime caratterizzate dalla violenza le seconde dall'astuzia): «Adesso i tempi erano cambiati; la gente s'odiava ancora, ma giocava d'astuzia e la lingua era la sua arma, la calunnia il suo veleno».

Jorgj aspira a introdurre le concezioni e la disposizione mentale propria delle sue idee umanitarie nella comunità d'origine, tradizionalmente legata a uno spirito di clan, a una mentalità e a comportamenti di affermazione violenta e di vendetta: «coglievo ogni occasione per inveire contro gli usi primitivi del paesetto e predicare l'amore verso il prossimo, la giustizia, la pace fra gli uomini».

Le idee e il comportamento di Jorgj necessariamente si scontrano con la mentalità e i comportamenti della sua comunità, anche per il loro carattere idealistico e radicale. Gli 'usi barbari' che egli vorrebbe correggere non sono solo quelli dell'affermazione violenta e del 'farsi giustizia da sé', ma anche le usanze della comunità; come, per esempio, avviene in un episodio significativo, quando Jorgj scaccia le donne del paese che eseguono il compianto funebre, l'*attitidu*, attorno al padre morto. E così per la donna amata egli pensa a scelte radicali: «volevo trarla dal mondo ove viveva, mi sembrava che liberando lei dalle superstizioni e dalle miserie che la circondavano avrei cominciato a liberare tutto il mio popolo».

D'altra parte, le idee e il comportamento del giovane vengono interpretati dalla comunità secondo un percorso che va dalla diffidenza alla malevolenza, in un circolo vizioso che tende sempre più a inasprirsi. E la distanza tra il giovane e i membri della comunità, la sua 'diversità', al termine di questo percorso è marcata anche nell'aspetto fisico, ben differente da quello dei suoi rudi compaesani, «barbuti e robusti, rossi in viso, con occhi nerissimi e denti candidi». Quando il giovane, malato e immobilizzato, giace nel letto del suo tugurio, ecco come lo vede una visitatrice del paese:

Coperta fin sul collo da una coltre grigiastra, con un fazzoletto bianco intorno alle orecchie, dormiva una persona che a tutta prima sembrava una donna. I lineamenti erano delicati, la fronte alta nascosta sulle tempie da due bande di capelli neri finissimi: sotto la pelle di un grigio azzurrognolo si delineavano le ossa, e le palpebre larghe dalle lunghe ciglia sembravano tinte col bistro. Ma la lieve peluria che anneriva il labbro superiore, sotto cui si notavano i denti, rivelava il sesso del dormiente.

È stato detto che in quest'opera torna, come sfondo della vicenda, un'ambientazione stereotipa che si ripete nelle opere sarde della Deledda:

L'ambientazione è pressoché analoga a quella di altri romanzi: alle falde dei monti, ove l'odio delle famiglie si tramanda da generazioni e alimenta conflittualità orgogliose, ove i giorni fluiscono monotoni nel ripetersi di quotidiane incombenze, di lavori stagionali e feste rituali

così come «i personaggi rispondono a grandi linee a un cliché ormai collaudato» (Savini 1993: 438-39).

Ma una considerazione più attenta degli elementi narrativi suggerisce una valutazione diversa del contesto ambientale, che appare organicamente intrecciato ai motivi centrali del racconto. È una realtà ancorata a tradizioni arcaiche, ma nella quale si insinuano elementi di novità, che mettono, se non in crisi, almeno alla prova certezze e rapporti secolari. Certo la Deledda rimane fedele a una tematica sarda che assunta inizialmente, e per certi aspetti, in clima tardo-veristico nelle sue valenze di documento di una realtà regionale, viene sempre più caratterizzandosi come contesto verosimile e coinvolgente per drammi psicologici e morali di risonanza profonda. L'ambiente sardo, la mentalità e i comportamenti della comunità, non sono quindi uno sfondo folklorico senza o con pochi rapporti con le vicende dei protagonisti, ma fanno parte della trama complessiva dell'opera, dell'orditura di significati che la Deledda organizza nel romanzo.

La realtà isolana a cui la Deledda fa riferimento costituisce un mondo specificamente connotato, i cui caratteri primitivi e arcaici (nel contesto della rivalutazione novecentesca del primitivo) appaiono ricchi di

potenzialità semantiche, anche in quanto i tratti fondamentali della psicologia umana, le attitudini e i sentimenti elementari e primari dell'uomo si manifestano in questo mondo in modo più marcato ed evidente, con contrasti più netti e fortemente espressivi.

Il romanzo comincia con il ritorno del giovane in paese, ormai malato e paralizzato, che si chiude nella sua stamberga, in immobilità e isolamento, e attende. Attende la morte, ma attende anche la reazione della comunità, dei compaesani. Vengono rappresentate le prime visite di personaggi secondari, ma già indicativi delle diverse motivazioni che spingono i compaesani a interessarsi del giovane: una parente che si vuole servire di lui come strumento per le sue vendette, il parroco che, come dichiara Jorgj, 'vuole salvarlo per forza', il dottore, positivista e disincantato, ma certo tra quelli che dimostrano più interesse alla sorte del giovane.

Dal colloquio con il parroco nasce l'impegno di scrivere la 'confessione' della sua vita. Si mette in atto dunque un lungo flash-back che, con una narrazione in prima persona, ripercorre la vita del giovane, spiega e motiva – comunque dal suo punto di vista – la condizione in cui ora si trova. È una narrazione che parte dall'infanzia, e rappresenta in primo luogo le motivazioni sociali, i condizionamenti del contesto in cui si svolgono gli avvenimenti della vita del giovane. In quel contesto il giovane cresce e si forma, si 'educa', con una disposizione alla ribellione favorita anche dalla situazione familiare, il padre assente e debole, la matrigna indifferente e tirannica. Culmine di questa 'educazione' ribelle è la fuga da casa e la partecipazione a una corsa di cavalli che Jorgj vince, cadendo però subito dopo e rimanendo infermo in maniera tale che da allora – nel racconto del giovane – si verifica in lui un cambiamento di carattere: «quella malattia che fu come un lungo sonno febbrile mutò completamente il mio carattere. Divenni sensibile, nervoso». Un mutamento che sempre più lo distinguerà dalla comunità in cui vive.

È anche questa sua maggiore debolezza e sensibilità che induce il padre – nell'ambito di un'esigenza di riscatto personale nel figlio – a farlo studiare e quindi mandarlo fuori del paese. Il ragazzo apprende così una cultura diversa da quella della comunità, e acquisisce nuove idee,

aspirazioni e modi di vedere, oltre che una condizione che anche fisicamente sempre più lo distingue dai giovani compaesani.

Intrecciato a queste vicende, che disegnano un percorso di crescita e di educazione, si svolge quello che è uno dei fili narrativi più importanti del romanzo: la storia dell'amore per Columba, una giovane del vicinato, conosciuta dall'infanzia, che però appartiene alla famiglia tradizionalmente rivale di quella di Jorgj; e sebbene gli odi negli ultimi tempi, anche grazie alle paci solenni di recente celebrate, abbiano cessato di manifestarsi con le violenze e le uccisioni di un tempo, essi non si sono spenti, e, come afferma Jorgj, «l'avversione segreta, tra famiglia e famiglia, tra individuo e individuo, dopo quindici anni dal giorno delle paci rimane ancora».

Quello tra Columba e Jorgj è un amore che all'inizio i due giovani vivono in maniera libera e spensierata, ma che sempre più viene condizionato da un contesto familiare e sociale col quale necessariamente devono misurarsi. Soprattutto il nonno di Columba, il capofamiglia (la ragazza è orfana del padre), «duro, implacabile, biblicamente giusto» (così lo caratterizza Maria Giacobbe) esprime la sua ostilità – dapprima non in modo esplicito – per quella relazione con un uomo di diverso stato, di una famiglia avversa, e per di più studente. C'è un successivo momento in cui, in una violenta chiarificazione, il nonno esplicherà questi giudizi e quei rimproveri: «tu hai guardato il figlio di un capraio, uno studentello senza casa e senza testa, un ragazzo corrotto, che non era della tua razza né del tuo grado».

È una ostilità che Columba percepisce fin dall'inizio, ed entro la quale si svolge questo amore sempre più contrastato, e vissuto in modo sempre più tormentato dai due giovani, seppure in modi e circostanze diverse. Jorgj sente la distanza di Columba dalle idee e aspirazioni acquisite nella sua educazione, nello studio, nella frequentazione di ambienti differenti da quelli di Oronou; la vorrebbe diversa, pensa, davvero irrealisticamente, di portarla in città, di indurla a vestirsi non più nel costume del paese, di farle fare una vita per cui non è stata educata. Ma queste stesse aspirazioni e quei propositi mostrano piuttosto la sua progressiva estraneità al mondo e alla mentalità di Columba, così che l'amore per la ragazza viene sempre più trasformandosi in contrarietà e risentimento.

D'altra parte Columba, carattere chiuso e dai sentimenti violenti e contraddittori, fortemente condizionata dalle disposizioni ostili della famiglia e dell'ambiente, ma anche profondamente legata a Jorgj, vive sì con una minore capacità di introspezione rispetto al giovane, con una minore attitudine a riflettere su se stessa e sui propri sentimenti, ma in maniera altrettanto e forse più drammatica e tormentosa, il dissidio tra la sua attrazione verso il giovane e i condizionamenti familiari (e le ripercussioni dell'ostilità dell'ambiente nei confronti di Jorgj).

Questi elementi pervengono a un punto di crisi quando si verifica un furto ai danni del nonno di Columba, e di esso viene sospettato Jorgj. Questi con il radicalismo che gli è proprio pretende che Columba abbandoni la famiglia: un passo troppo trasgressivo rispetto alla tradizione perché Columba si induca a compierlo. Si verifica quindi la rottura, che è certo un trauma anche per il giovane; rottura che si aggiunge ai tormenti per i sospetti di cui è oggetto, all'isolamento e ostilità dell'ambiente, all'atmosfera sempre più pesante in cui vive. Ma anche allontanandosi dal paese soffre tuttavia sempre più vivamente la sua condizione di isolamento e sospetto.

È uno stato di tensione che perviene a una crisi psicosomatica, che lo lascerà paralizzato. Si tratta di una malattia della mente, di una paralisi nervosa, esito evidentemente, in un temperamento 'sensibile e nervoso', delle fortissime conflittualità scatenate dalla sua diversità, culminanti nel sospetto del furto in casa della fidanzata: è l'esito, come dice lo stesso protagonista, di un «*ascesso d'ira, di dolore e di umiliazione che da mesi e mesi era andato formandosi entro il cuore*».

Qui termina la 'confessione', e il racconto si riallaccia alle sequenze iniziali.

Il giovane è voluto tornare in paese, perché qui è nato, e qui vuole morire: «*La polvere del nostro corpo – egli sentenzia – tende a ritornare al mucchio donde è venuta*».

Immobilizzato come è, egli vive in un tugurio, unico spazio che gli è rimasto, solo, «*come un eremita*», in condizioni di estrema indigenza. Ma la sua è una presenza che sebbene nascosta, segregata, non è possibile ignorare; essa è capace di smuovere gli animi, crea inquietudine, diffonde

come un senso di colpa nel paese, ma specialmente nella famiglia di Columba, e in particolare in Columba stessa. A un certo punto, un personaggio dice a Jorgj: «Lei è, me lo lasci dire, lo spettro del villaggio; parlando di lei tutti diventano inquieti e pensierosi»; il «sentimento strano che i suoi compaesani nutrono» è fatto di «vergogna. Essi hanno soggezione di lei perché sanno che lei è stato calunniato ed essi... essi non han saputo difenderla!».

Jorgj è – come è stato detto – partecipe della ‘pura perfezione degli eremiti’, e costituisce come una pietra di paragone delle inquietudini e dei travagli dei suoi compaesani, mettendone in crisi le coscienze. Ma la Deledda non intende certo disegnare in Jorgj la figura di un santo, ne rappresenta anzi i difetti e le contraddizioni, l’ostinazione, l’orgoglio eccessivo, la suscettibilità accanto all’astrattezza degli ideali, la ricusa di ogni aiuto e la diffidenza, che peraltro gli fa scorgere nelle offerte di sostegno che gli vengono fatte le motivazioni non limpide e disinteressate. Il racconto suggerisce lo spirito quasi vendicativo con cui Jorgj concepisce il suo ritorno: «io so che morirò: e son tornato qui apposta, perché qualcuno dica: l’ho fatto morire io...». Così come vengono evidenziati l’animosità e il risentimento ingeneroso con cui egli descrive Columba alla nuova amica forestiera: «Se sapesse come è finta! È tutto un mistero: tace e abbassa le palpebre, tace e tesse con la mente le sue trame malefiche [...] mi ha fatto tanto male! È il fiore amaro dell’oleandro!...».

Una svolta saliente negli eventi e nella situazione che si è determinata con il ritorno di Jorgj è data infatti dalla comparsa sulla scena di una giovane cittadina, che si interessa al suo caso, e con la quale si stabilisce una simpatia e una intesa intellettuale, che nel giovane idealista e sognatore, e in più ridotto dall’immobilità al solo fantasticare, diventa esaltazione amorosa. La presenza della giovane, Mariana, in quel contesto paesano e appartato è motivata in modo verosimile, in quanto è sorella del commissario prefettizio che amministra il comune dopo lo scioglimento del consiglio.

Lo spunto (ma ancora una volta solo lo spunto) per questo personaggio proviene dall’esperienza diretta della Deledda. Si è detto della visita della scrittrice e della sorella Nicolina alla persona che ispirò il

protagonista e la vicenda di *Colombi e sparvieri*. Nella stessa lettera si accenna alla presenza a Orune di un commissario prefettizio e di suoi familiari, e inoltre si parla di un interesse non occasionale di Nicolina per quel giovane («quel disgraziatissimo protetto di Nicolina»; si veda anche nel romanzo: «il piacere di render felice il suo disgraziato protetto»).

Sono elementi tratti dal reale che evidentemente hanno confortato l'ideazione di una figura a prima vista incongruente con quel contesto.

Ma Mariana è un personaggio del romanzo con una sua precisa e complessa fisionomia, rappresentata non banalmente, ma con ricchezza di sfumature e di contrasti, tra curiosità femminile e interesse sincero per quel caso pietoso, tra bisogno di un diversivo in quell'ambiente paesano e simpatia e affinità intellettuale con Jorgj.

La donna sembra quasi seguire un disegno calcolato nel suo rapporto con il giovane: fargli credere alla possibilità di una relazione stabile tra di loro, offrendogli quindi le motivazioni e le sollecitazioni per speranze e prospettive nuove: e infatti già dopo aver ricevuto le prime lettere da Mariana in Jorgj «il desiderio della riabilitazione» dall'accusa del furto, a cui quasi era divenuto indifferente, «diventava in lui volontà ferma e cosciente». In un colloquio con il fratello, Mariana afferma di aver suscitato in Jorgj la speranza del suo ritorno, e alla obiezione del commissario («si viene in questi posti come si va in Terra Santa: una volta e basta») replica: «Io non ho detto che tornerò; ho detto che lui avrà la speranza del mio ritorno...». E in effetti quell'innamoramento e quella speranza costituiranno una forte spinta psicologica, che avvierà Jorgj verso la guarigione.

Ma l'evento decisivo nella vicenda è la scoperta del vero autore del furto: è il mendicante del paese, che lungo il romanzo si muove attorno al protagonista come una figura inquieta e inquietante, tra aggressività e rimorso. La scoperta offre la ragione concreta per una riabilitazione ormai iniziata, e avvia la vicenda verso la conclusione.

Ma prima due nodi ancora devono essere sciolti nell'intreccio dei motivi messi in campo dal racconto. Uno è il rapporto con Columba, che nel procedere della vicenda, con la malattia di Jorgj, ha sviluppato un groviglio di sentimenti contrastanti ed esasperati, fatto di rimorso e pietà,

e insieme di gelosia (verso la donna forestiera che visita il giovane) e rancore e odio. Nell'exasperarsi di queste passioni, quando si delinea la riabilitazione del giovane, essa si recherà finalmente da lui, e in un ultimo drammatico colloquio chiederà il suo perdono, si offrirà, rinunciando al matrimonio con un vedovo benestante di un vicino villaggio già convenuto e fissato, di restare con lui: un'offerta dettata da rimorso, pietà, gelosia, desiderio di risolvere con una scelta disperata il suo lacerante dissidio interiore. Ma di fronte al distacco pacato di Jorgj, che nutre ormai altri sentimenti e guarda ad altre prospettive, perviene alla consapevolezza della fine del loro amore e alla accettazione rassegnata del suo destino ormai disegnato nell'ambito della tradizione.

L'altro nodo è quello del rapporto col nonno, col capofamiglia. Quando si accerta qual è l'autore del furto, egli sente il dovere di recarsi da Jorgj, animato da un sincero spirito di pacificazione. Il dialogo tra i due, aspro e difficile in certi momenti, è uno dei passi più intensi del romanzo. Il vecchio parla con dignità e fierezza, riconoscendo i propri torti, ma soprattutto instaurando un nuovo rapporto con il giovane. Egli ammette di aver creduto Jorgj colpevole del furto, e alla domanda «Ma perché?» risponde: «Perché ti odiavo e tu mi odiavi. E l'odio è come la gelosia; sospetta di tutto senza ragione». Che quest'odio sia caduto dal cuore del 'vecchio sparviero' è certo segno di un clima diverso che si è stabilito non solo tra i due, ma, data la preminenza e autorità di Remundu Corbu, in tutta la comunità.

La spia del mutamento è anche nella reazione della donna, Giuseppa Fiore, che nel romanzo è presentata come la più fedele cultrice della mentalità tradizionale. Essa già all'inizio del racconto veniva introdotta a deprecare il clima di minore violenza che si instaurava nel paese, a rimpiangere i tempi

quando il villaggio, diviso in due partiti da un'inimicizia che appassionava anche i vecchi e i ragazzi, viveva di una vita violenta ma anche attiva, e tutti stavano nelle loro case o nelle loro terre per badare alla propria roba e salvaguardarsi dai nemici.

Ora, apprendendo della visita pacificatrice del Corbu a Jorgj, esclama sprezzante: «Tempi da agnelli e da lucertole!». «E la vecchia tornò a sedersi sul suo *patiu*, come un'antica abitatrice dei *nuraghes*, insensibile ai canti della notte serena, pieno il cuore di ricordi d'odio e di grandiosi progetti di vendetta».

Intanto è venuta la notte, e Jorgj veglia nell'eccitazione degli ultimi avvenimenti: la sua riabilitazione ormai riconosciuta e sicura, la pacificazione con il 'vecchio sparviero'. Nell'euforia creata da una lettera appassionata di Mariana appena pervenutagli egli si sorprende a fare dei movimenti insoliti nella sua condizione, e si accorge che la sua paralisi è, forse, guarita. Egli, sospeso, attende l'alba.

Il romanzo si chiude in questa attesa, lasciandoci certi di un grande mutamento in Jorgj e nella comunità, e sospesi sulle sue nuove scelte e sul suo avvenire.

*Colombi e sparvieri* viene comunemente giudicato uno dei migliori romanzi della scrittrice, per la complessità strutturale e per la 'modernità inquieta' che ispira situazioni e personaggi. Non solo Jorgj e Columba, ma anche Mariana, «enigmatica, vitale e sfuggente figura femminile», e le diverse figure che agiscono via via sulla scena: tra gli altri, il ragazzino che assiste il protagonista, Pretu, «il bambino utile e sacro, il bambino messaggero, il bambino uccello» (Giacobbe 1974: 61). E ancora il nonno, Remundu Corbu, che appare sì, «duro, implacabile», ma è anche drammaticamente pensoso della sorte della nipote, rappresentato in alcune intense pagine del racconto mentre si interroga tormentosamente sui suoi errori e sulle sue scelte. Sono figure quindi a tutto tondo, ricche di umanità nelle loro contraddizioni e nella loro difficoltà a comprendersi e comprendere gli altri. È uno degli aspetti che contribuisce a fare del romanzo un testo moderno, meritevole di interesse più di quanto sia avvenuto finora da parte della critica, e soprattutto da parte dei lettori.



## Grazia Deledda: *La danza della collana*<sup>1</sup>

Alla fine del secondo decennio del Novecento, con la pubblicazione del romanzo *La madre* (1920), si manifesta nelle modalità di racconto deleddiane una disposizione nuova, che diverrà prevalente nella scrittura successiva: la tendenza a una narrazione semplificata, sia nella riduzione dei personaggi a poche figure, sia nella misura essenziale dell'ambiente in cui esse agiscono. La trama narrativa diventa scarna di eventi, fatta soprattutto di processi interiori, di drammi intimi vissuti dai protagonisti.

Negli anni seguenti la Deledda, nel pieno della sua maturità artistica e psicologica, si distacca dunque dalla peculiare formula romanzesca che l'ha resa famosa, la rappresentazione dell'isola dove drammi esistenziali elementari sono condizionati e vissuti da un ambiente arcaico, seppure scosso da nuovi mutamenti; e aspira a una narrazione essenziale che si muova su uno sfondo più universale e pertanto geograficamente non determinato nei suoi caratteri. La prima prova in questo senso è del 1921, con *Il segreto dell'uomo solitario*, in cui è evidente la riduzione dei personaggi in scena e la sublimazione in senso simbolico del paesaggio.

Questo mutamento nei caratteri della narrazione è parallelo a una evoluzione spirituale e culturale che orienta la Deledda verso una disposizione mentale ripiegata su se stessa e una più inquieta visione della realtà.

In riferimento a questa evoluzione sono stati fatti i nomi di alcune figure di grandi pensatori e artisti fra i due secoli, come Schopenhauer, Nietzsche, Wagner. È molto difficile tuttavia pensare a un approfondimento da parte della Deledda delle loro opere, sebbene vi siano testimonianze e indizi che indicano una sua conoscenza almeno di alcuni di quei testi.

Va invece sottolineato, come più peculiare della personalità della scrittrice, un'attitudine ad aprirsi alle sollecitazioni e alle idee che circolavano negli ambienti culturali da lei frequentati. Molte sono le

---

<sup>1</sup> Pubblicato come *Prefazione* all'edizione Ilisso del romanzo (Nuoro 2007) [n.d.c.].



testimonianze della sua presenza nei salotti letterari, alle conferenze e manifestazioni culturali, come gli spettacoli teatrali, l'opera lirica, di cui era assidua (certamente aveva assistito alla messa in scena delle opere di Wagner).

Da questa varietà di esperienze la Deledda coglieva gli elementi che più consuevano con la radicata concezione pessimistica di origine biblica e si innestavano in un percorso evolutivo tendente ad affinare e approfondire la concezione della ineludibilità della colpa e del dolore umano, che ispirava le migliori opere precedenti: «Il mito di una giustizia sovranaturale, l'eterna storia dell'errore, del castigo, del dolore umano» (come, con efficace sintesi, dirà in *Cosima*). La coscienza della vanità degli sforzi umani, dello svanire delle cose – coscienza di una intensa religiosità elementare di impronta vetero-testamentaria – si acuisce dunque in questi anni, pur nelle pieghe della pacata e disincantata esistenza privata della scrittrice, definendosi in una visione più interiorizzata, più severa e inquieta dell'esperienza umana.

Nel determinare questa disposizione psicologica e mentale svolge un ruolo significativo l'esperienza della guerra del '15-18, mai affrontata come tema nei suoi racconti, ma persistente come «oppressione angosciosa» nel suo animo, ed elaborata come universale condizione dell'esistenza:

Forse questa guerra immensa [...] è la conseguenza della guerra interiore che ci torce tutti – da anni e anni – guerra di coscienza, di male e di bene, di aspirazione verso una gioia che non esiste, di desiderio di grandezza, di ebbrezza, di pazzia (Deledda 1959: 42 – lettera del 17 agosto 1915).

Questo nucleo forte informa la poetica deleddiana dei nuovi romanzi risolvendosi in procedimenti narrativi nuovi, caratterizzati da modalità introspettive e da forme elaborate di dialoghi e soliloqui che esteriorizzano i drammi intimi dei personaggi.

La più accentuata coscienza del male di vivere implica anche un sentimento sofferto del tempo, segno dell'affinarsi in senso moderno della sua sensibilità: «Il tempo, gli anni, i giorni non esistono se non per le vibrazioni della nostra vita interna», dichiara in una lettera a Marino

Moretti. E muta non solo la percezione del tempo, ma anche dello spazio, che viene anch'esso interiorizzato: «Tutto quello che è di fuori non esiste» (*Ivi*: 22 – lettera del 6 gennaio 1914). La Deledda dunque non solo riduce all'essenziale le situazioni romanzesche e le figure dei protagonisti, ma elabora una costruzione dello spazio e un trattamento del tempo consonanti con la rappresentazione del dramma interiore, della dimensione interiorizzata del vissuto dei personaggi: trasformazioni evidenti nell'uso affinato di lunghi soliloqui dei personaggi, collocati in un'atmosfera di solitudine e di silenzio, e di lunghe scene dialogate che perdono il peso di rappresentazioni realistiche grazie a un allestimento che utilizza procedimenti di natura teatrale, in colloqui più recitati che vissuti.

La scrittrice riduce al minimo le situazioni, gli spazi, i tempi e le figure, come se

affidasse al segreto muoversi dei sentimenti, nell'assenza quasi d'azione, su scenari indicativi e simbolici, il compito di rappresentare non più dei fatti, delle tragedie, dei conflitti profondamente allusivi alla vita, ma la vita stessa, così com'è, 'terribile e bella nella sua nudità', nuda appunto e elementare, simbolica, come un tempo il paesaggio sardo (Dolfi 1992: 54).

Un'interpretazione di questa visione è il romanzo *La danza della collana* (1924), che vuole rappresentare, nella sua essenzialità, nella realtà appunto della inconsistenza delle aspirazioni umane, «la vita nuda», il carattere illusorio delle passioni e delle ambizioni dell'uomo, di tutto ciò verso cui l'uomo tende.

In una lettera all'amico Moretti la Deledda indica in modo evidente il nesso tra una condizione psicologica ed esistenziale (l'isolamento dai rumori e tumulti del mondo, il ripiegamento totale in sé fino a un totale identificarsi con l'erba, le piante) e l'esperienza di una narrazione la cui sostanza è la raffigurazione, la 'dimostrazione' della vanità e inconsistenza delle passioni umane, del vuoto dell'esistere:

io non esco quasi mai e me ne sto giornate intere nel giardino, fra l'erba, tanto che a volte provo, specialmente la notte nell'addormentarmi, un'impressione fisica curiosa: mi sembra di

essere anch'io qualche cosa di vegetale: i pensieri sono fili di strane erbe che si muovono al vento, i palpiti del cuore le foglie della robinia che si staccano ad una ad una dal ramo [...] in questa solitudine volontaria [...] Ho finito un racconto che secondo le mie intenzioni si svolge in una grande città e dimostra il vano affanno delle nostre più forti passioni, l'amore, l'ambizione, l'istinto di apparire da più di quel che siamo. L'ho intitolato *La danza della collana* (Deledda 1959: 53-54 – lettera del 20 maggio 1923).

Sono indicazioni su un'opera probabilmente non conclusa (uscirà un anno dopo) certo non bastanti a penetrare la trama di eventi e i motivi che costituiscono il testo, ma tuttavia importanti per la sottolineatura dell'elemento etico, della riflessione esistenziale che motiva e dà senso alle vicende dei tre personaggi, un uomo e due donne, che agiscono nel romanzo.

Il racconto dunque, affidato al fluire dei sentimenti e intensificato dalle allusioni e dai richiami simbolici che ne caratterizzano i procedimenti, si svolge su una trama non ricca di eventi.

Un uomo, il conte Giovanni Delys, si presenta alla porta del villino dove vivono due donne, zia e nipote, la cui omonimia, Maria Baldi, è all'origine dell'intreccio narrativo. Egli motiva la visita con l'intenzione di acquistare il terreno vicino al villino, ma in realtà intende incontrare la signorina Maria Baldi, erede di una preziosa collana di perle, che egli si propone di recuperare. La madre di lui aveva dovuto infatti darla in pegno al padre di Maria per risollevare le sorti finanziarie della famiglia, in dissesto a causa della dissipatezza del marito, poi precocemente scomparso.

Il caso – tema conduttore del romanzo – fa sì che l'uomo scambi la Maria Baldi custode del gioiello con la giovane e bella Maria Baldi, orfana e nullatenente, allevata dalla zia alla quale è stata affidata dal padre sul letto di morte. La giovane asseconda l'equivoco, e accetta la corte che Giovanni comincia a farle, in una ambivalenza tra motivazioni interessate e attrazione erotica. Sempre in questa ambiguità il rapporto fra i due matura in una proposta di matrimonio.

L'equivoco si scioglie nel corso di un colloquio tra Giovanni e la zia. L'uomo, appresa la verità, mantiene l'impegno di sposare la giovane, certo per il legame d'amore ormai stabilito, ma anche per la non confessata aspettativa che la nipote possa fruire delle ricchezze della zia, sempre quindi colla segreta speranza di rientrare in possesso della collana. Ciò spiega il comportamento di Giovanni, il quale, sebbene la donna dichiari di non voler avere più rapporti con la coppia, si adopera per mantenere i contatti, sia personalmente attraverso la corrispondenza, sia sollecitando la moglie a scrivere alla zia e andare a trovarla.

Il racconto si sposta poi decisamente sulla donna meno giovane, impegnata a difendere sempre più lo spazio della sua solitudine, chiusa in un atteggiamento disilluso e diffidente – accentuato anche da un episodio di corteggiamento fallito –, in un lungo e amaro ripiegamento su se stessa.

Interrompe la sua solitudine e lo scorrere monotono dei giorni la notizia della nascita di una bambina, comunicatale da Giovanni, il quale la induce a recarsi nella villa al mare dove la coppia si è stabilita, compiendo un viaggio che – come spesso nei romanzi della Deledda – acquista un valore di conoscenza e di chiarificazione.

Le scene risolutive lasciano dietro le quinte la madre della neonata. Maria, ospite nella villa, è attirata nella stanza accanto alla sua da un «lamento di un piccolo animale»: è la bambina, che le suscita pietà più che tenerezza, per quelle smorfie che «parevano la espressione» di un «faticoso domandarsi del perché era lì, del perché aveva già fame e già dolore». Quasi con un atto liberatorio, ella dona alla neonata la collana, cingendogliela al collo. Giovanni, entrato a questo punto nella stanza, in un gesto di «protesta, di pentimento e d'impotenza», rivela a quale prezzo egli abbia raggiunto il suo scopo: la bimba ha gli occhi spenti, «nati morti alla luce vana della terra».

Sebbene il racconto sia imperniato su tre personaggi, un confronto serrato si approfondisce tra due di essi, Giovanni e Maria senior, che contrapposti e diversamente caratterizzati nella loro complessità hanno uno spazio e un rilievo maggiori nella narrazione.

La giovane Maria è una figura più semplificata nei caratteri e nella psicologia. Vive la giovinezza con levità e sventatezza, così che la sua cifra

è la danza, tratto distintivo fin dall'inizio («si muoveva con un passo di danza») e ricorrente più volte a contrassegnare la giovane. La menzogna iniziale – quando si fa credere detentrica della collana e proprietaria del terreno accanto al villino – è dettata da un bisogno di apparire importante agli occhi dell'uomo che la corteggia; ma presto – quando è innamorata –, pentita della bugia, è tormentata dagli scrupoli, soprattutto nel timore che, appresa la verità, l'uomo si allontani da lei. La peculiarità di questo personaggio, moderno nella sua leggerezza, è nel persistente abbandono alle illusioni («Tutti siamo nella rete dell'illusione, finché siamo vivi [...] Ma guai se così non fosse: di che si vivrebbe?») a cui si aggrappa anche quando dopo il matrimonio si insinua in lei la tristezza della delusione. Infine, in questa sua leggerezza non sembra coinvolta nel dramma della figlia, e non appare nell'ultimo atto del racconto, dove accanto alla neonata si fronteggiano i due personaggi principali, ambedue alla resa dei conti finale dinanzi alla manifestazione del dolore di vivere rappresentato dalla bambina cieca.

La figura di Giovanni, più maturo certo della giovane che sposterà, tanto che l'allusione alla possibilità di un rapporto alternativo con la zia percorre tutto il racconto, è caratterizzata da molte e forti ambivalenze e coinvolta in una rete di equivoci.

Venuto in città da un paese senza nome in riva al mare, recatosi al villino per incontrare la donna che detiene la collana e per rientrarne in possesso, è distratto dall'armoniosa figura della giovane Maria, così che coltiva l'illusione di perseguire in un solo obiettivo la collana e l'amore.

Con questo duplice ingannevole scopo egli parla di sé alla giovane, durante gli appuntamenti nel giardino in città: ma quelle che appaiono confessioni sincere sono in realtà discorsi in cui la verità si mescola inestricabilmente alla menzogna. Prevale in essi l'insincerità, una attitudine a offrire (in modo speculare alla giovane donna, ma con calcolo assai maggiore e di più lunga prospettiva) una immagine di sé utile al percorso di seduzione e di conquista intrapreso. È un autoritratto nel quale una coscienza di sé fondata su un estetismo di origine dannunziana (da cui la Deledda prende le distanze) si fonde con gesti e battute prosastiche e aspirazioni pratiche.

E quando l'uomo acquisisce la consapevolezza che l'attrazione e l'innamoramento per la giovane cominciano a prevalere nel suo animo, sperimenta un momento di dubbio e di scrupolo: ricordando il vero movente del suo corteggiamento, riflette sul diverso corso che il nuovo sentimento imprime alle sue intenzioni:

E perché non sgarci tutta la tua coscienza davanti a te stesso e non confessi che in fondo la collana è il filo che ti guida verso la fortuna della quale hai bisogno per ritornare nell'atmosfera di pigrizia e raffinatezza dei tuoi avi?

E ancora:

poiché la fortuna non ti assiste in altro modo, tu sei venuto a cercare e conquistare la figlia dello speculatore; siamo pari, dunque, e se Dio ti richiama, nella sua infinita bontà, e desta amore dove poteva nascere odio e forse anche delitto, di che ti lamenti?

Lo scrupolo lo spinge fino a un pensiero di rinuncia all'amore e alla collana: «pensò di sbranare la carta e disperderla al vento: e pensò di fuggire, di non rivedere mai più la donna»; ma è solo un momento di incertezza:

non si mosse, non levò le braccia dal petto. L'istinto della salvezza lo reggeva, e sentiva di difendere, con la carta, il suo stesso cuore, la sua coscienza stessa. 'Forse sarò davvero l'uomo che ho descritto a lei', pensava, 'lavorerò; Dio mi aiuterà'.

Questo momento di dubbio non modificherà dunque quello che rimane un obiettivo fisso nel suo animo, per il quale era venuto in città disposto a suscitare odio e «forse anche delitto». La stessa moglie – pur incline a comprenderlo e assolverlo – dirà apertamente quale intento fondamentale muove le scelte del marito: «è inutile illudersi: egli è venuto a battere a questa porta come a quella della provvidenza». Ed è la stessa giovane a dichiarare quanta insincerità ci fosse nell'immagine di sé che egli aveva fornito in quei colloqui. Così – ed è uno dei dettagli – se in quella

occasione egli aveva affermato: «avevo aperto uno studio d'avvocato, e con successo: ancora ho questo piccolo studio in provincia, e se sono qui è perché voglio trasferirmi in un più ampio cerchio, e lavorare e guadagnare»; più tardi la donna, nel suo ingenuo proposito di vivere nella verità («vivo e voglio vivere nella verità»), rivela: «ha l'illusione di potersi mettere a lavorare e guadagnare. Ma è buono a fare l'avvocato come lo son buona io».

Il personaggio della meno giovane Maria è certo il più problematico del romanzo, ricco di sfumature, di atteggiamenti e comportamenti non lineari e contraddittori, che disegnano il nodo psicologico di una figura femminile di grande interesse umano. È una donna al confine tra giovinezza ed età matura, ripiegata su se stessa nel rimpianto di una vita senza amore, aperta a volte all'attesa di un evento nuovo, ma sempre diffidente e timorosa di illudersi. È «bene non illudersi, per poi non disilludersi» dice, o si dice, di fronte a una occasione e opportunità che le si presenta. Eppure ha momenti in cui è disposta a riflettere su di sé, sulla sua diffidenza, di considerarne la malefica amarezza, quando «si rattrista della sua diffidenza: ecco, è la tazza velenosa alla quale ha sempre bevuto. Perché non credere? Perché non amare?».

Il difficile rapporto con la nipote, di carattere duramente materno, si aggrava, nel corso della vicenda, di una nuova ostilità, certo per la menzogna che ha permesso la sostituzione di persona, e l'appropriazione (sia pure verbale o virtuale) della collana, alla quale, anche come oggetto materiale, tiene particolarmente, come suggerisce l'episodio in cui Maria bambina, appropriatasene in modo furtivo, viene «baston[ata]<sup>2</sup> ferocemente».

Ma certo l'ostilità che nella vicenda si sviluppa e grava sul rapporto fra le due donne, sullo sfondo del valore simbolico della 'collana della vita', nasce da una rivalità sotterranea, poiché millantando il possesso della collana la giovane Maria in realtà si appropria di quella parte della vita che sarebbe spettata alla zia, cioè il rapporto con l'uomo, che a quella collana mirava: «E invidiava l'altra, la giovine, perché sentiva che se almeno un uomo come *quello* che pareva venisse dal mondo del sogno o dal paese

---

<sup>2</sup> «bastonò» nell'originale [n.d.c.].

delle avventure meravigliose, si fosse presentato anche a lei, la sua sorte mutava». Si noti che è la scrittrice stessa a mettere in corsivo il pronome, a sottolineare che non un altro uomo simile a quello che si è presentato alle donne, ma proprio *quello*, Giovanni, la donna ha in mente come possibile artefice di un cambiamento della sua sorte. Da qui il sentimento inquieto di profonda gelosia che percorre la vicenda: «Quando la giovane usciva, [...] la donna provava un senso d'inquietudine e di gelosia».

E forse proprio perché quella figura maschile rimane nel ricordo come l'uomo che l'ha affascinata, che ha lasciato nella sua mente e nella sua sensibilità una traccia di richiamo sensuale che non sa cancellare, Maria si comporta, sia pure inconsciamente, con il pretendente che le si presenta con animo schietto e comprensivo, in maniera tale da indurlo a ritirarsi, confermandosi così, in un circolo vizioso, nella sua diffidenza e nel suo timore di illudersi.

La donna più volte dice alla nipote e a Giovanni, e si propone con se stessa, di non voler avere più rapporti con loro, fino a dichiarare duramente alla giovane: «voglio darti un dolore, adesso, che potrà giovare a tutti. È necessario che io e voi siamo, d'ora in avanti, come sconosciuti». Ma nonostante i propositi e le dichiarazioni quel legame sottile e nascosto con colui che è divenuto marito della nipote continua ad operare in lei; così che nei momenti conclusivi della vicenda, quando riceve l'avviso di una chiamata «al telefono centrale», «indecisa di andare, come si trattasse di un appuntamento pericoloso», intuendo che la chiamata è di Giovanni, tuttavia risponde, e, alla richiesta pronunciata da una voce che «si spense come quella di uno che muore pronunciando il suo ultimo desiderio», consente di andare a visitare la nipote divenuta madre e la neonata, portando con sé la collana della vita.

La semplificazione della trama e la riduzione dei personaggi consente dunque alla scrittrice di puntare sullo scavo interiore, accennando e alludendo a sottili e sfumati moti dell'animo, spesso al limite della coscienza, a processi psicologici intricati e contraddittori, dominati da un ineludibile male di vivere che tutti chiama in causa. Ma la narrazione – nella raffigurazione di questo dramma – ricorre a procedimenti in grado, pur nella loro essenzialità, di istituire una rete di rimandi e di associazioni,

creando suggestive simbologie che percorrono il racconto. Scavare in profondità su questo aspetto del testo richiederebbe un discorso assai lungo. Ne suggeriamo al lettore alcuni dei tratti più rilevanti.

In primo luogo il motivo della collana, presente già nel titolo, concreto motore della vicenda, rinvia a una molteplicità di significati ulteriori. Essa è il simbolo della vita, nella sua ambivalenza di implicazioni e di valori; significato reso esplicito fin dall'inizio del racconto in una battuta apparentemente marginale («Lei è ancora la bambina che cerca la collana come il simbolo della vita»); ed è il simbolo anche del caso, che governa la vita («il caso che in fondo è il filo di questa collana di giorni che è la vita»).

Ma se si tiene conto del punto di vista dei singoli personaggi la collana assume valenze differenti. Così, per la giovane Maria, particolarmente incline alle illusioni, essa è manifestazione della vita nelle sue apparenze, nelle sue movenze effimere, come quelle della danza, che alla collana, non solo nel titolo del romanzo, è associata, fin dalle esperienze primitive del personaggio, quando, impossessatasi del gioiello nascosto dalla zia, «per la gioia [...] tent[ò]<sup>3</sup> qualche passo di danza». E la danza – delle apparenze e delle illusioni – è propria della giovane donna, che si muove per la città quasi senza meta, a passo di danza, e confida con candore, all'uomo che la corteggia, di saper ballare. E ancora, nel viaggio di nozze, si unisce nella danza alle fanciulle del villaggio, simili a «farfalle notturne».

Per Giovanni, a sua volta, «la collana è il filo che [lo] guida verso la fortuna della quale [ha] bisogno»<sup>4</sup>; è il simbolo di una possibilità di vita nuova, ed egli «per riaverla a qualunque costo [è]<sup>5</sup> sceso nella città, come il palombaro in fondo al mare alla ripesca d'un tesoro naufragato»: una similitudine forte che sottolinea la sfida del personaggio e il denso significato del gioiello, perduto nel naufragio della fortuna familiare.

Per l'altra Maria invece la collana rappresenta – ma è solo un aspetto del suo rapporto con il gioiello – il potere, le conferisce una condizione dominante, in primo luogo sulla giovane, condizione legata anche all'ufficio materno che come zia svolge; ma anche nei confronti del

---

<sup>3</sup> «tento» nell'originale [n.d.c.].

<sup>4</sup> «che ti guida verso la fortuna della quale hai bisogno » [n.d.c.].

<sup>5</sup> «sei» [n.d.c.].

personaggio maschile, per altro in situazioni e con implicazioni assai diverse, per il rapporto ambiguo e in gran parte inconfessato che attraverso quell'oggetto ambito si stabilisce fra i due.

Perché la collana è sottilmente radicata nella zona più profonda e tormentata della sua psiche, quelle profondità su cui la donna talvolta si ripiega (le «cose gravi e torbide come mostri marini che nuotano nelle profondità oscure dell'anima»). Maria vive in una strana simbiosi con la collana – prima tenendola in casa nascosta sotto il materasso, ogni tanto indossandola («Qualche volta, di notte, quando nessuno la vedeva, cingeva la collana per tener vive le perle»), poi depositandola in una banca, quasi sepolta in una tomba, da cui la resuscita, mantenendo con essa un rapporto di scambio reciproco di vita: la indossa spesso per rianimare la luce delle perle («scoprì un po' la collana: e anche questa le sembrò più bella, ravvivata dal calore di lei») ma anche per riceverne come una carica di vitalità («aveva l'impressione che questa si sciogliesse e le perle corressero sul suo corpo illuminandolo»). Quando si stacca dal gioiello per donarlo alla bambina si sente come priva di vita «'Io sono già morta', ella disse nascondendosi il viso fra le mani; e rabbrividì tutta, poiché le parve che la rivelazione fosse questa».

La collana è associata ancora a due simboli distinti, che sembrano alludere a due diversi ordini di valori: l'acqua e la luce, anch'esse immagini primarie della vita. Merita riportare da una lettera a Marino Moretti un passo che mostra in atto una disposizione mentale inerente al modo di guardare le cose della scrittrice. La Deledda vi svolge alcune riflessioni suggestive sulle sue abitudini meditative che la portano (lo abbiamo notato) a una sorta di immedesimazione con la natura. Dice fra l'altro:

Sto ore e ore a guardare la meraviglia di una farfalla o di una cavalletta. Ha mai guardato Lei una cavalletta? [...] la farfalla ha più colore, è come il fuoco lucente la cui bellezza è conosciuta da tutti: la cavalletta ha invece la bellezza fredda e misteriosa dell'acqua che non tutti possono intendere (Deledda 1959: 31-32 – lettera del 3 dicembre 1914).

E in effetti se la simbologia dell'acqua si alterna a quella della luce nei vari passaggi de *La danza della collana*, è il simbolo dell'acqua che prevale, e suggerisce le implicazioni più dense, rafforzando e ampliando quelle della collana. Per citare due episodi più evidenti, si ricordi che il personaggio maschile è «sceso nella città, come il palombaro in fondo al mare alla ripesca d'un tesoro naufragato»; e la Maria più anziana, quando si reca nel caveau della banca dove ha depositato la collana, si trova in un «silenzio ove il rumore della città arrivava come nella profondità del mare quello delle onde agitate alla superficie».

Anche la città dunque, nell'immagine citata, è rappresentata come un mare, con la sua simbologia ancora una volta ambivalente, tra comunità di esseri che insieme potenziano la loro vitalità, e caos innaturale e respingente. O come fiume, «fiume umano stretto fra gli argini del cielo e della terra», così che nella periferia «scendono i fiumi delle strade ancora non terminate; fiumi di selci arginati dai marciapiedi di granito, che solcano i prati ancora nudi e vanno a perdersi fra i canneti e le ginepraie della campagna».

Ma anche la casa dove abitano le due donne e poi da sola, dopo il matrimonio della nipote, Maria senior, è caratterizzata con immagini d'acqua. «Era sola in casa e le sembrava di trovarsi in un'isola deserta: da tutte le finestre delle camere lucide e silenziose pareva straripasse il mare, di un azzurro laccato e di un verde cangiante»; immersa in un «silenzio azzurro che allagava la casa». L'immagine ha implicazioni ancora una volta ambivalenti, poiché il silenzio azzurro del mare può trasformarsi in minaccia, come constata un visitatore che «aveva paura di quella casa, della sua serenità azzurra che col cadere del sole s'inverdiva e ricordava quella del mare prima della tempesta».

La simbologia dell'acqua ritorna negli scenari che fanno da sfondo ai colloqui dei due giovani nel giardino della città, in riva a un lago; e l'esperienza dell'innamoramento nella chiesa si configura per Giovanni come un viaggio per mare «verso un paese sconosciuto dove la sua vita deve ricominciare e rinnovarsi dalle radici».

Il mare infine è il motivo conduttore della parte conclusiva, ambientata nella villa sul mare, protesa come la prua di una nave sull'acqua, così che la casa ne è tutta immersa: fino all'immagine ultima,

quasi suggello di un coerente sistema simbolico, quando alla donna, offerto il suo dono, «parve di aver buttato la collana nell'acqua del mare».

Giovanni dice alla donna che «siamo uniti tutti [...] nell'errore e nell'espiazione». Il dolore per la bambina cieca coinvolge i tre protagonisti e si configura come il castigo di una colpa che li accomuna, coagulata attorno alla collana, il cui possesso da parte di Maria è dovuto all'usura ed è all'origine della sua aridità e diffidenza; ed è d'altra parte il movente delle menzogne e dell'insincerità di Giovanni e della giovane. Una punizione analoga era nella leggenda del muflone, raccontata a Grazia bambina in *Cosima*, dove la nascita di un bambino sordomuto come castigo ed espiazione di una colpa d'amore ispirava alla Deledda considerazioni pensose sull'«eterna storia dell'errore, del castigo, del dolore umano».

Ma uno spunto ulteriore viene dalla narrazione deleddiana, e suggerisce una nuova ambivalenza. Precedentemente, nelle considerazioni di un personaggio, la cecità era stata associata a una condizione che consentiva di sfuggire all'inganno delle apparenze e vivere nella verità: «se si vivesse ciechi forse la vita sarebbe migliore; ci si incontrerebbe e ci si conoscerebbe meglio al suono della nostra voce». Quegli occhi «nati morti alla luce vana della terra» suggeriscono la possibilità, nell'accettazione della legge del dolore e dell'espiazione, di una 'vita migliore', di rapporti tra gli uomini fuori della menzogna: dirà la Deledda in *Cosima* che «tutto nell'uomo, anche l'occhio, può mentire: mai la voce, anche se egli cerchi di mascherarla».



## Temi e forme delle novelle deleddiane<sup>1</sup>

La produzione novellistica della Deledda costituisce un corpus assai ampio di testi, largamente, ma non interamente, compreso nelle raccolte curate dall'autrice stessa (esclusa l'ultima, *Il cedro del Libano*, uscita postuma): in tutto 19 raccolte per complessive 216 novelle. Esse abbracciano con continuità tutta la carriera artistica della Deledda, e disegnano un percorso dalle primissime prose alla sua piena maturità, documentando così uno svolgimento e una maturazione dello stile e della abilità narrativa, e un progressivo arricchimento, variare e differenziarsi di temi e motivi.

A considerare questa produzione nel suo complesso invitava la stessa Deledda, quando lamentava che i giudizi critici sulla sua opera erano quasi sempre basati su letture parziali che non permettevano di cogliere e comprendere – secondo le parole della scrittrice – «la lenta ma innegabile evoluzione del mio pensiero».

Una così vasta produzione novellistica è dovuta anche ai rapporti intrattenuti con le redazioni di giornali e riviste e alle sollecitazioni che gliene venivano, diverse e diversamente condizionanti in base alla caratterizzazione dei redattori e del pubblico cui si rivolgevano.

È noto che l'apprendistato e l'esperienza letteraria della Deledda, sia sul versante della lettura che della scrittura, avvenne tramite le riviste, attraverso un lavoro di contatti, di rapporti e di scelta dei periodici, che già nel periodo nuorese variarono per carattere e livello letterario (sia orientati verso una maggiore popolarità sia invece rivolti a un pubblico di orientamenti più raffinati, di intenditori): da "L'Ultima Moda" dell'editore romano Edoardo Perino ai periodici più accreditati in campo nazionale, come la "Nuova Antologia", il "Fanfulla della Domenica", "L'Illustrazione Popolare" di Treves (con le cui redazioni la Deledda entrò in rapporto) insieme ad altre, come le riviste del De Gubernatis (colui che più la

---

<sup>1</sup> Pubblicato nel volume *Dalla quercia del monte al cedro del Libano. Le novelle di Grazia Deledda*, a cura di G. Pirodda, Aipsa, Cagliari 2010 [n.d.c.].



sostenne e favorì la sua affermazione in questo periodo) “Natura e Arte”, e “La Vita Italiana” oltre che la “Rivista di Tradizioni Popolari” nella quale la Deledda fece le sue prove come folclorista.

Tra le altre riviste cui la scrittrice collaborava in questo periodo troviamo ancora le pubblicazioni popolari di Treves, come “La Ricreazione”. Oppure, su un altro versante, va segnalata “La Rassegna Nazionale”, redatta da un gruppo di rappresentanti della borghesia romana di orientamento cattolico progressivo.

Ma importanti sono già in questa fase i rapporti con i periodici dedicati a testi per l’infanzia, come quello citato edito dal Perino: un interesse, quello per la letteratura destinata ai ragazzi, che perdurò nel tempo con collaborazioni a riviste e raccolte di racconti come *Il dono di Natale* (Treves, 1930) e *Giaffà. Racconti per ragazzi*, edito nel 1931 dall’editore Sandron di Palermo. E ancora importanti sono nell’esperienza della Deledda le riviste indirizzate a un pubblico femminile, a cominciare dalla “Rivista per Signorine”, di cui era direttrice Sofia Bisi Albini, una rappresentante del movimento femminista italiano, con la quale la scrittrice entrò in contatto epistolare negli anni nuoresi.

Ma in questo periodo fondamentali sono anche le riviste sarde, che dettero spazio alla sua produzione e ai suoi interventi, creandole un iniziale pubblico isolano, prima base della sua affermazione in campo nazionale.

Diversi allora erano i condizionamenti, nei temi, nella dimensione del testo, nel carattere della narrazione, che derivavano dalla specifica pubblicazione per cui i testi erano pensati. I testi destinati ai periodici per bambini hanno caratteri facilmente intuibili nel loro aspetto generale, ma può essere interessante seguire il mutare delle riviste a cui la Deledda collabora, dai racconti per “Il Paradiso dei Bambini”, a quelli più tardi per il “Corriere dei Piccoli”, ai testi incentrati sulla figura popolare di Giaffah: un complesso assai ampio di racconti, che testimoniano la fedeltà della Deledda a un genere narrativo a cui era portata anche per i legami con la tradizione del racconto orale che quel tipo di scritti suggerivano.

Allo stesso modo sia pure con percorsi diversi ha una storia peculiare la sua collaborazione alle riviste femminili, da quella diretta da Sofia Bisi Albini, alle molte altre che si possono citare (“Vita Femminile Italiana”, “La Donna Italiana”, “Regina, Rivista per le Signore e per le Signorine”,

pubblicata mensilmente a Napoli e altre ancora): tipo di periodici differenziati al loro interno per l'attenzione maggiore o minore dedicata alle idee femministe, o comunque in vario modo caratterizzati per un'attenzione al pubblico femminile, la cui redazione aveva una significativa presenza femminile, e spesso con direttrici donne. Un altro fattore di differenziazione è la diversa destinazione delle pubblicazioni, se indirizzate a un pubblico più popolare o letterariamente più colto, con tutti i gradi intermedi che possono essere individuati nel complesso di periodici con cui collaborò la scrittrice; ciò comportava una richiesta di testi variata, in primo luogo per la lunghezza, ma non solo (a parte il fatto che la dimensione diversa comporta anche una diversa impostazione narrativa): anche per temi e soluzioni narrative adatte al pubblico specifico della pubblicazione.

Così la pubblicazione nella "Nuova Antologia" o in "La Lettura", il mensile culturale collegato al "Corriere della Sera", comportava un impegno e soluzioni narrative diverse da quelle per esempio, di "Le Seduzioni. Raccolta quindicinale di novelle seducenti", diretta da Amalia Guglielminetti, o "Varietas. Casa e famiglia. Rivista mensile illustrata" dell'editore milanese Sonzogno diretta da Gianni Antona Traversi.

La Deledda collaborò anche a diversi quotidiani, "La Tribuna", "Il Giornale d'Italia", ma la collaborazione più costante fu quella per il "Corriere della Sera", dal 1909 al 1936, con qualche interruzione. Con l'invito a collaborare alla terza pagina del giornale la Deledda è accolta fra gli scrittori di novelle più prestigiosi, che richiamano un vasto pubblico.

I rapporti con la redazione e con i direttori del "Corriere" variarono negli anni, con richieste, nel tempo, differenti relativamente alla lunghezza dei testi da pubblicare, ma anche con condizionamenti e insieme aperture significative. Il contratto con il giornale prevedeva l'esclusiva dell'offerta di testi, e sebbene non vi fosse nessuna limitazione critica o richiesta esplicita di un carattere dei racconti, tuttavia alcuni rifiuti di testi presentati dalla narratrice indicano un orientamento a cui la Deledda doveva evidentemente adeguarsi, anche al di là delle richieste dichiarate. Sarebbe utile un sondaggio più sistematico e approfondito su questo aspetto del rapporto, ma un forte motivo di questi rifiuti – che si verificano soprattutto negli anni Venti – sembra essere il manifestarsi negli scritti deleddiani di

una visione pessimistica, non consona al clima del tempo; anche se d'altra parte altri indizi fanno intendere l'interesse della redazione ad avere la firma della scrittrice.

La collaborazione costante a un quotidiano come il "Corriere della Sera" comportò per la Deledda una svolta nelle sollecitazioni della sua scrittura, innanzitutto per il rapporto con un pubblico in prospettiva più numeroso e più vario di quello che la seguiva acquistando i suoi romanzi (in questo periodo della sua maturità letteraria in edizione Treves) o su una rivista di ben minore e diversa diffusione come la "Nuova Antologia". E l'autrice mostra di saper valutare l'importanza e il carattere di una scrittura rivolta a un pubblico eterogeneo, ma per altri versi definito, come quello del "Corriere" ed accetta in questo senso i suggerimenti di Albertini, alla cui esperienza evidentemente doveva dar valore.

«Vorrei offrire i miei racconti», dice la Deledda in una lettera degli inizi della collaborazione,

a un pubblico diverso dal solito della "Nuova Antologia", e penso giusto al grande pubblico del "Corriere della Sera". Io in Italia sono più conosciuta che letta, e c'è nelle province, e nella stessa Sardegna, tutto un pubblico intelligente ma tanto povero da non potersi permettere il lusso della "Nuova Antologia" o delle edizioni Treves, al quale vorrei far conoscere qualche mio lavoro.

La corrispondenza con la redazione del giornale appare muoversi tra una disposizione a raccogliere le richieste del suo interlocutore, di cui sa valutare l'esperienza che gli veniva dal lavoro nel giornale più diffuso in Italia, e l'affermazione della propria personalità artistica.

Perciò troviamo nella corrispondenza con Albertini dichiarazioni condiscendenti come questa:

Quando scrivevo la novella, un mese fa, pensavo a un finale diverso da quello che poi le destinai; adesso mi arriva la sua lettera, e ben volentieri ritorno alla mia prima idea, contenta se riuscirò a farle cosa grata. Se però la novella non le piacesse neppure così, me la rimandi pure, poiché il mio desiderio è appunto di piacere ai lettori del "Corriere", lettori che ella conosce meglio di me.

Ma si tratta di un'arrendevolezza relativa:

Volentieri scriverò una novella che lei mi domanda e gliela manderò al più presto: però devo dirle sinceramente che mi dispiacerebbe molto se mi venisse ancora respinta. Io non sono capace di scrivere nulla pensando di rendere il mio lavoro adatto a tale rivista o giornale: scrivo come *seno*, sempre con grande coscienza artistica; e la più breve delle novelle mi costa, al contrario di quanto si crede, fatica e pena.

Non è facile individuare le specifiche novelle rifiutate, e comprendere quindi meglio le ragioni della censura. Quelle di cui ci viene indicato il titolo, come *Ecce Homo*, pubblicato poi nel "Giornale d'Italia" (14 dicembre 1924), e *L'uccello d'oro* (poi nella raccolta *Il cedro del Libano*) ne danno qualche indizio. Sono racconti in cui agisce una umanità mossa da sentimenti e motivazioni egoisti e meschini, una rappresentazione che il direttore del giornale (allora Ugo Ojetti) giudica evidentemente poco adatta al suo pubblico.

Un insieme di fattori interagiscono quindi nel rapporto con la redazione del "Corriere della Sera": da una parte l'insoddisfazione persistente per i risultati della sua scrittura, che può ingenerare insicurezza e anche per questo una disponibilità ad accogliere – almeno entro certi limiti – i suggerimenti che le venivano dalla redazione; e insieme la sua esigenza di affermazione che la dispone a una flessibilità tendente a conservare l'opportunità di collaborare a giornali prestigiosi come il "Corriere della Sera", muovendosi quindi abilmente tra condiscendenza e risolutezza su istanze artistiche fondamentali.

In questo muoversi tra arrendevolezza alle richieste del giornale e affermazione delle proprie esigenze artistiche, l'ampia produzione novellistica della Deledda risulta – pur nella costante qualità letteraria – di valore discontinuo.

Attraverso i testi che la Deledda consegna al "Corriere" è possibile seguire una gran parte del cammino percorso dalla scrittrice nell'esercizio del racconto breve, che costituisce a sua volta una prospettiva interessante da cui guardare alla sua opera complessiva.

Nella prima fase della collaborazione, dal 1909 al 1914, i racconti sono in gran parte ascrivibili a quella categoria che è stata definita di bozzetto realistico, facendola iniziare con la *Nedda* di Verga<sup>2</sup>. È un tipo di racconto che pone il suo maggiore interesse espressivo nella rappresentazione di un episodio di ambito regionale, che ne costituisce quindi il soggetto principale; ed è un genere di scrittura, come è stato detto (Zambon, Renai 1992: 232-233), più spesso non immaginativo o simbolico, ma rappresentativo, più riproduttivo che inventivo, che privilegia quindi i contenuti espliciti, rispetto a un modo di narrare allusivo e capace di suggerire una pluralità di significati. I testi che la Deledda fornisce al "Corriere" in questa fase sono quasi tutti di ambiente sardo, nella pratica consapevole di un ambito narrativo posseduto in un certo senso in esclusiva, anche nelle attese dei lettori.

All'interno di questi tratti generali le soluzioni narrative sono molteplici e difficilmente collocabili in una tipologia. Vi prevale l'uso di modalità narrative che conciliano la tradizione, la formula del racconto orale, che la Deledda ha fortemente introiettato, con l'elemento discorsivo, colloquiale proprio di una tendenza della narrativa moderna: così le novelle introducono spesso un narratore, che può essere un 'io' non di rado vicino alla scrittrice, ma anche un narratore, spesso popolare, che racconta fatti, episodi o da lui stesso vissuti o sentiti raccontare, o tratti da una tradizione di cui il narratore è interprete, e che hanno un significato, un insegnamento di vita, una moralità in senso lato.

Vi sono racconti che cercano una ragione di interesse nel raccontare storie non quotidiane, spesso lungo la direzione della drammaticità: storie di amori violenti, di tradimenti, di furti ed agguati, di morti: novelle come *Libeccio*, *L'ultima* e soprattutto *Dramma*, che crea un'atmosfera di tragedia imminente in una situazione fondata su un amore colpevole, o sentito come tale.

Ma nel procedere della sua esperienza novellistica – e soprattutto dal 1923 in poi, quando la Deledda riprende la collaborazione dopo una lunga interruzione connessa alla guerra e al dopoguerra – la tendenza che

---

<sup>2</sup> «Il primo, compiuto ed esemplare *bozzetto realistico* è da considerare *Nedda. Bozzetto siciliano*» (Cfr. Nuvoli 1992: 656).

possiamo cogliere è quella di un orientamento verso testi in cui è più ridotta la funzione portante della trama, con una evoluzione verso un racconto che è esposizione di un frammento di vita, di un'esperienza individuale, di episodi che spesso prendono le mosse da un momento autobiografico, con il suo impulso memoriale. Circostanze narrative e discorsive insieme quindi, tipicamente novecentesche, che fanno rivivere momenti dell'esistenza, con quel tanto di sospeso, di incompiuto, che suggerisce significati ulteriori, allusioni a sensi più ampi dell'esistere: un percorso che conduce la Deledda a offrire scritture che possiamo generalmente definire prose, più che racconti o novelle.

Un testo significativo in questo ambito è *Elzeviro d'urgenza*, con i caratteri accennati, ma anche con impostazione metanarrativa, che ci fa entrare in certo modo nel laboratorio della scrittrice.

Fingendo una richiesta urgente di un elzeviro (un elzeviro appunto, non una novella) da parte dell'editore, la Deledda rappresenta il processo interiore, con tutte le esitazioni e i tormenti, che partendo dalle incertezze nella scelta del tema perviene al confronto con la pagina bianca:

nei sogni agitati, germi di novelle, nascosti nel sub-cosciente, scoppiano, crescono, fioriscono come ninfee nei misteri notturni di un lago. I sogni stessi, non sono avventure straordinarie create dalla nostra fantasia? Nel dormiveglia, poi, tornano in mente i ricordi più belli, o i più tragici, o anche i più semplici, della nostra vita: da essi, come da ogni altra vicenda, alta od umile che sia, l'artista può trarre un capolavoro. E poi, sempre nella notte fatale, si rimuginano tante altre cose, non nostre, ma più che nostre, perché di tutti: fatti di cronaca, resoconti giudiziari, drammi e idilli e incidenti accaduti ai nostri vicini di casa. E le storie sentite raccontare di recente [...]

Ma spesso, anzi quasi sempre, questi 'spunti' di fatti accaduti, non garbano all'artista, orgoglioso della sua potenza creatrice. Egli vuole inventare anche il fatto, sia un dramma, un'avventura, un innocentissimo 'conto': far nascere dal suo cuore stesso i suoi personaggi; e che tutto, nella narrazione, sia 'suo'; il sangue, la luce, i brividi del vero.

Ma appunto per questo bisogna stare in guardia contro i giochi della fantasia, sempre pronta a servirti molti argomenti – forse anche troppi

– che presi bene in esame, come in un concorso, vengono mano mano scartati, bocciati, cestinati.

Eppure ce ne sono che farebbero la felicità di tanti buoni lettori [...]

E i titoli? Sono spesso il pernio del racconto, il motivo creatore della breve composizione. E come belli e tentatori! I regni della natura, le passioni umane, le invenzioni e scoperte, gli ultimi avvenimenti del giorno e le fantasie preistoriche, le leggende della terra natia e gli umili oggetti intorno a noi, si fanno la concorrenza per offrirceli in blocco: ma la stessa fatica della scelta ce li fa trascurare.

Infiniti poi sono gli 'spunti' lirici, che quasi sempre però ricadono nel fatto personale, e coi quali bisogna andare ancora più cauti, almeno in questi momenti di scelta, penosa come un esame di coscienza [...]

Con questi pensieri ritorna il sonno, – o forse è la stessa dolce violenza del sonno a provarli, – e tutto rimane sospeso nel mistero del riposo.

E l'idea' viene precisamente il giorno dopo, quando meno ci si pensa, nel groviglio delle altre preoccupazioni e delle altre fatiche quotidiane, quando, del resto, tutto si sopporta e si fa con sollievo, pur di non mettersi a scrivere. Donde scaturisca non si sa: quello che è certo è il senso di sorpresa e di gioia che l'accompagna. Gioia, pur troppo, riannuvolata di tormento, quando ci si rimette a tavolino e la vastità nivea della cartella da riempire, sembra un deserto lunare che aspetta di essere rianimato dal soffio creatore dell'artista<sup>3</sup>.

Se la sua produzione si limitasse a questo tipo di testi, pregevoli, spesso leggibili con interesse e con gusto, presentati con abilità narrativa e di scrittura, la fisionomia artistica della Deledda ne risulterebbe tuttavia in qualche modo circoscritta. In realtà questo genere di prose rientrano nella produzione quasi di *routine* della Deledda, seppure sempre guidata da quella «grande coscienza artistica» di cui aveva parlato al direttore del "Corriere".

Ma la Deledda è capace anche di testi di una forza narrativa assai più intensa, di una problematicità più densa e consistente, in cui è presente quella dimensione che noi attribuiamo ai testi di più profondo valore

---

<sup>3</sup> *Elzeviro d'urgenza*, in Deledda 1996, VI: 103-105.

artistico, testi che possiedono una profondità simbolica e una dimensione stratificata di senso.

Questa cifra di scrittura può essere esemplificata da uno dei racconti più noti, *La festa del Cristo*, considerato come uno dei suoi migliori, ma da non isolare dai molti altri che con percorsi diversi pure raggiungono una analoga forza espressiva.

Tutte le circostanze della novella hanno una loro inquietante ambiguità:

Il demoniaco irrequieto puledro rosso, il giovane Istevene che gli somiglia, le disgrazie che i due procurano alla lunga cavalcata dei pellegrini e in ultimo l'uccisione del bimbo; la penosa marcia del prete Filia, con il rimorso di una sua colpa allusa e mai dichiarata e lo stamparsi della sua angoscia nel paesaggio; la superstizione della gente, lo sparire, infine, del puledro che ha sconvolto, dominato, ucciso dstando terrore col suo impeto; l'entusiasmo per la sua bellezza così splendida e strana; la convinta certezza che uno spirito maligno, respinto dal cielo, s'incarni nell'animale, ispirano di continuo il racconto, che ha precisione celere, ricchezze e armonia di colori mai esterne e puramente descrittive (Cerina 1996: 11-12).

È un quadro pieno di colori e di movimenti; con stranezze e guizzi misteriosi, che lo ravvivano di suggestioni bizzarre e imprevedute. Con un piacere plastico così intenso di rado la novella [...] era stata condotta qui da noi (Cecchi 1941: 18).

Si potrebbero citare e commentare numerosi altri esempi in cui la rappresentazione di figure umane in diverse situazioni esprime una complessità allusiva a pieghe nascoste della psiche che adombrano una visione degli uomini e dell'animo umano problematica e ambigua, sia che si eserciti su personaggi di diversi ambienti e livelli sociali, o definisca situazioni umane in figure maschili o femminili, o di età diverse, comprese quella dell'infanzia.

*Il cane impiccato*, che ha come protagonista una bambina, può essere assunto come uno di questi testi. Deledda ha un particolare interesse per i bambini, per la condizione dell'infanzia, che nei racconti per ragazzi si

manifesta in un indulgere ad uno stile, ad una impostazione del racconto adeguato alla tradizione del genere, e quindi non orientato ad implicare strati più profondi delle sue risorse artistiche.

Ma Deledda accoglie dei bambini come protagonisti del racconto in testi dove la scrittrice mostra la sua capacità di penetrare nei recessi della psicologia infantile, rappresentandola nella sua complessità e nelle sue ombre, suggerendo i tratti di crudeltà e sadismo che spesso agiscono in essa, e che dettano azioni o comportamenti innocentemente crudeli, così che le rappresentazioni dei comportamenti dell'infanzia non sono quelle edulcorate che spesso caratterizzano i racconti ad essa dedicati.

In *Il cane impiccato* si narra del comportamento 'perverso' di una bambina che dopo aver attirato a sé un cagnolino, e giocato con lui, con un gesto inatteso, lo uccide impiccandolo. La Deledda allude alle motivazioni di questo gesto, ma sono motivazioni appunto alluse con abilità, certamente insufficienti ciascuna di esse a spiegare il fatto, senza tener conto delle pulsioni profonde che agiscono nella psiche infantile. Una motivazione sotterranea sembra essere quella di una vendetta contro il medico di famiglia, a cui da bambina pensa che appartenga il cane, e dal quale più volte è stata visitata, in modi e in condizioni che la piccola ha sentito umilianti, e contro il quale quindi prova un'istintiva ostilità. Infine però, e si tratta di un ulteriore livello di senso, si apprende che il cane era affetto da un'incipiente idrofobia, e che quindi in ogni caso avrebbe dovuto essere abbattuto, per cui il gesto della bambina risulta come precorritore di un atto che si sarebbe dovuto in ogni caso compiere, e come un gesto di difesa istintiva.

Così altri testi, più o meno noti, o apparentemente marginali, contribuiscono a farci apparire la fisionomia artistica della Deledda più profonda e più complessa di quella che può mostrarsi nelle novelle più tipicamente documentarie, antropologicamente connotate, o anche per un altro verso nelle prose più specificatamente discorsive e colloquiali, improntate a una moralità e saggezza più dimesse.

Sono aspetti narrativi, quelli che caratterizzano questo tipo di novelle, che rinviano a una peculiare visione della realtà. Ne troviamo cenni più espliciti in alcune lettere ad amici, dove è innanzitutto interessante ciò che

vien detto di una sua innata attitudine alla riflessione, all'analisi anche minuta e tormentosa:

Io credo di essere nata, più che artista, pensatrice. Nella mia mente, fin da bambina, è stato un continuo svolgersi di idee, di intuizioni, di domande e di spiegazioni... ho sempre avuto una straordinaria potenza d'analisi; minuta, torturante: e tanto in arte come nella mia vita privata sono stata sempre cosciente, e se non padrona certo giudice della mia volontà (Tumiati 1945: 710).

Esito di questa disposizione mentale, di questo assiduo, tormentoso riflettere, è ciò che la Deledda definisce il suo 'pessimismo nell'arte e nella vita': una visione inquieta dell'esistere sentito come privo di senso, seppure vissuta con spiriti ambivalenti:

Tutto mi sembra incompleto, illogico, forse anche inutile, forse anche oscuro. Ma amo la vita appunto per questo, come si amano le cose ancora ignote, o che ci sfuggono o che noi non possiamo raggiungere. Non apprezzo la vita, ma la amo, intensamente, intensamente: e a misura che passano gli anni la vedo più vuota e illogica e l'amo di più! (*Ibidem*)

Sul fondamento di questo senso del vivere si definisce la concezione morale della Deledda: la consapevolezza di un destino, un ordinamento misterioso, che comporta per tutti gli uomini la necessità della colpa e della conseguente espiazione: si tratta, secondo la fine enunciazione del Momigliano, di un «drammatico destino che a tutti è imposto, di peccare per potere sapere veramente che cosa è il bene e che cosa vale» (Momigliano 1948: 576). «Per me non esiste il peccato; esiste solo il peccatore, degno di pietà perché nato col suo destino sulle spalle» (in Momigliano 1954: 90); un destino, una condizione che le ispira «la grande pietà, l'infinita misericordia per tutti gli errori e le debolezze umane» che anima le sue opere.

In queste affermazioni la Deledda mostrava di avere introiettato, al di qua di una approfondita riflessione concettuale su quelle teorie, le

concezioni della scuola penale positiva: «per quanto ho potuto studiare, ho imparato ad amare le teorie della scuola positiva italiana».

Ma questa visione da una parte si innestava su profonde basi antropologiche. Si ricordi come in *Cosima* venga rievocata l'intuizione, nella narratrice bambina, «dell'eterna storia dell'errore, del castigo, del dolore umano»: è una scoperta nata dall'impressione vivissima suscitata dal racconto della favola del muflone da parte di un narratore popolare come il servo Proto. Intuizione rafforzata dalla precoce e ripetuta lettura della Bibbia, soprattutto di alcuni testi dell'Antico Testamento<sup>4</sup>.

Su un altro versante, le concezioni della Deledda si svolgevano in una riflessione continua, nutrita di letture disparate e influenzata da suggestioni diverse (forse anche dalle letture di testi o comunque dal contatto con il pensiero di filosofi che hanno caratterizzato aspetti fondamentali della modernità, come Schopenhauer e Nietzsche)<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Che queste concezioni abbiano profondi fondamenti nelle radici antropologiche della scrittrice può essere confermato da significative coincidenze con idee espresse da un'altra grande personalità della cultura sarda e nuorese del Novecento, Salvatore Satta, sia pure formulate con il linguaggio e l'ottica specificamente giuridica del Satta. Nello scritto *Lo spirito religioso dei sardi* Satta insiste sulla sottomissione dei sardi alla legge: «legge umana e divina a un tempo, se pure questa tardiva distinzione ha qualche senso per noi. Credo che senza questo riferimento alla legge non sia possibile comprendere i sardi, la loro religione, il loro spirito [...] Ma la legge, come tutte le leggi, non si avverte di per se stessa, bensì per il suo contrario, la sua negazione: quella negazione che giuridicamente si chiama delitto, religiosamente peccato. Noi siamo forse l'ultima gente che ancora sente il peccato originale come un proprio, individuale peccato, che nessuna redenzione riuscirà mai a cancellare. L'idea della redenzione, accolta nella religione positiva, esaltata nella grande statua sull'Orthobene, non è riuscita a fondersi nei cuori. L'idea dell'immanente peccato ha manifestazioni che possono considerarsi positive [...] E la più notevole è certo il senso augusto del giudizio, il concepire la vita stessa come un giudizio, il non lasciare alcun margine alla libertà e all'indifferenza dell'azione. Chi ha letto l'opera dei nostri scrittori ha capito l'importanza che il giudizio ha nella vita dei sardi: giudici e giudicati si alternano sulla scena del romanzo, così come si alternano sulla scena della vita» (Satta 1968: 538-540).

<sup>5</sup> Lo studio recente di Heyer-Caput (2008) intende dimostrare una influenza precisa e consistente dell'opera di Schopenhauer e Nietzsche sulle concezioni e sull'arte deleddiane. Una tesi stimolante e suggestiva seppure non del tutto persuasiva, meritevole comunque di approfondimenti.

Da questa varietà di esperienze la Deledda coglieva gli elementi che più consuonavano con la sua radicata concezione pessimistica e si innestavano in un percorso evolutivo che affinava e approfondiva la concezione della ineludibilità della colpa e del dolore umano, che ispirava la sua opera. La coscienza della vanità degli sforzi umani, dello svanire delle cose – coscienza animata da una intensa religiosità non convenzionale e non confessionale – si acuisce dunque in questi anni, pur nelle pieghe della pacata e disincantata esistenza privata della scrittrice, definendosi in una visione più interiorizzata, più severa e inquieta dell'esperienza umana.

Ciò che risulta da questi dati è dunque una visione della vita e della condizione umana severa, pessimistica, in un nodo e intreccio di sentimenti, di idee e di immaginazioni che ci fanno apparire la figura della scrittrice in una luce assai diversa da quella con cui viene spesso presentata, senza dubbio molto meno convenzionale e ingenua di come spesso la si descrive. Certo, è un dato del suo carattere, della sua personalità complessiva quello di aderire in superficie ad un comportamento convenzionale, ma dietro questa facciata c'è una figura di donna molto ricca interiormente, e anche tormentata, con un pensiero, una visione delle cose tutt'altro che edulcorati e pacificati. In un passo delle confessioni a Pirro Bessi quasi ci sorprende uno scatto di protesta e di rivolta a quella realtà: «Ciò che non capisco e *non perdono* è la causa di questi errori. Perché? Perché?».

La causa di cui parla la Deledda è evidentemente ciò o chi ha prodotto o creato quella realtà illogica, oscura, forse anche inutile, entro la quale agisce anche il destino che costringe gli uomini alla colpa, al male. Non possiamo assumere queste parole come un'affermazione di irreligiosità, di miscredenza. La indubbia religiosità della Deledda ha percorsi personali e non convenzionali, fino all'ultimo, quando una lettera al figlio Sardus, un anno prima della morte, ci informa che la scrittrice leggeva «la vita di Gesù di Renan, bella come un grande romanzo» (Sacchetti 1971: 238). La difficoltà a 'perdonare' e accettare quella condizione umana, questo domandarsi il perché di una realtà illogica, insensata, ricorda piuttosto, nella Deledda che aveva familiare la Bibbia, la protesta di Giobbe, rinviandoci quindi a un *topos* ricorrente nelle interpretazioni della sua

opera, che definisce la sua religiosità di tipo vetero-testamentaria, in consonanza, si è visto, con le affermazioni di Salvatore Satta.

C'è una novella, per tornare al nostro tema e concluderlo, di una complessità e intensità espressiva che la fa considerare una delle più significative della scrittrice, e nella quale questi motivi morali e religiosi formano un nodo peculiare, collegati come sono a una svolta drammatica nella vita della scrittrice.

*La chiesa nuova*, compresa nella raccolta *Sole d'estate* (1933), ma scritta e pubblicata nel 1927 (anno in cui la Deledda apprende della malattia che lentamente la porterà alla morte), rappresenta una narratrice in prima persona che vive l'urgenza di una scelta cruciale:

Tornavo, sofferente anch'io per un malessere fisico, dall'aver visitato, in una clinica, una carissima persona da lungo tempo malata di un terribile male: male al cui sbocco la morte risplende come un giardino di rose e d'aranci in riva al mare, in primavera (Deledda 1996, VI: 118).

La donna ha promesso all'amica di procurarle un veleno che concluda le sue sofferenze, ma dietro lo schermo dell'amica si proietta sdoppiandosi la stessa scrittrice, in un momento di disperazione e di rinuncia alla vita.

Il tragitto ha inizialmente come meta la farmacia dove la donna pensa di ottenere il veleno, ma il cammino è rallentato da un dolore fisico, che somatizza forse un impedimento morale, così che si fa tardi e la richiesta deve essere rinviata all'indomani.

Il racconto descrive un itinerario tortuoso che segue le tappe di un percorso della coscienza, animato da pensieri sinistri, da angosce profonde, simboleggiate anche dal bosco, residuo di un parco della periferia romana attraversato dalla donna. Viene rappresentata una situazione limite, che esige una chiarificazione compiuta senza infingimenti o rimozioni, per operare una scelta decisiva.

La novella è costruita con contrasti forti tra il presente angustiato e confuso e il passato luminoso della giovinezza; contrasti che visualizzano gli stati d'animo in immagini contrapposte: dalle immagini dei paesaggi

romani riemergono quasi in dissolvenza i ricordi dell'isola: al bosco di lecci del parco romano si sovrappongono i boschi dell'infanzia lontana; e all'uscita del bosco, una nuova direzione nel cammino verso casa è data dalla vista, lungo il percorso, della chiesa costruita di recente nel nuovo quartiere della periferia. Complice la stanchezza, la donna vi si ferma in una visita.

La chiesa è parata a lutto nella settimana di passione e i simboli della passione sono investiti dai riflessi azzurri delle vetrate, in un gioco di contrasti che interpreta visivamente il chiaroscuro della coscienza. La chiesa nuova, in una metamorfosi fantastica, si trasforma nell'antica chiesetta del monte, facendo affiorare i sentimenti e la dedizione religiosa di quei tempi. E nel recupero con ben altre consapevolezze della fede della giovinezza la donna sente di poter dare un senso e accettare la sofferenza.

«E se i fiori che proporremo», si dice nel *Novellino*, «fossero mischiati intra molte altre parole, non vi dispiaccia: ché 'l nero è ornamento dell'oro, e per un frutto nobile e dilicato piace talora tutto un orto, e per pochi belli fiori tutto un giardino».

Nel giardino deleddiano dei racconti scopriamo non pochi «belli fiori», che fanno apprezzare tutta la sua produzione novellistica.



## Montanaru: *Boghes de Barbagia e Cantigos d'Ennargentu*<sup>1</sup>

Antioco Casula, che aveva cominciato a scrivere nell'ultimo Ottocento, pubblica nei primi anni del Novecento, con lo pseudonimo di Montanaru, la sua prima raccolta di poesie (1904). L'avvio della sua operosità letteraria avviene, quindi, nell'ambito della fioritura culturale che si verificò in Sardegna negli ultimi decenni del secolo XIX e nei primi del XX, entro la quale si collocano ed emergono le figure più note di Sebastiano Satta e di Grazia Deledda.

In quegli anni si era avuta anche l'esperienza di una poesia in sardo, che presentava importanti novità rispetto alla tradizione precedente. Essa per certi aspetti si distingueva e si contrapponeva alla cultura in italiano, ma anche vi si collegava, all'interno delle dinamiche culturali complessive che si svolgevano nell'isola, con l'interesse per le coeve manifestazioni letterarie e per le poetiche non solo italiane ma europee, e per le nuove esperienze di letteratura dialettale che si realizzavano nell'Italia postunitaria, connesse alla valorizzazione delle culture regionali di quel momento storico (basti pensare alla Napoli di Ferdinando Russo e di Salvatore Di Giacomo, alla Sicilia di Alessio Di Giovanni, alla Lombardia di Carlo Bertolazzi, al Piemonte di Vittorio Bersezio, al Veneto di Giacinto Gallina, alla Roma di Cesare Pascarella).

Tuttavia, più che di rapporti diretti documentabili tra le nuove esperienze in sardo e la poesia dialettale italiana, si può parlare di una generale conoscenza che si ebbe di essa, testimoniata nelle riviste isolate di questo periodo. È in generale il clima culturale che condizionava i nuovi orientamenti e imprimeva una svolta alla tradizione poetica isolana, consentendo l'emergere di figure come quelle di Pompeo Calvia, di

---

<sup>1</sup> Pubblicato come *Premessa* al volume *Ilisso* (Nuoro 1997) comprendente le prime due raccolte poetiche di Montanaru: *Boghes de Barbagia* (1904) e *Cantigos d'Ennargentu* (1922) [n.d.c.].



Peppino Mereu, di Pasquale Dessanay, di notevole livello per validità letteraria e per gli ampi orizzonti culturali cui fanno riferimento.

La tradizione poetica sarda era, come è noto, fortemente condizionata dagli esempi settecenteschi e del primo Ottocento, con una prevalenza dei filoni di lirica amorosa arcadizzante e di poesia moraleggiante. Inoltre, essa era caratterizzata dall'uso di un logudorese 'monolingustico'<sup>2</sup>. Ancora, carattere tipico di quella tradizione era l'orientamento di gran lunga predominante verso la fruizione orale (anche quando i testi si trasmettevano nella scrittura, affidati spesso a precari manoscritti).

Le nuove esperienze invece si orientano, in primo luogo, verso l'uso di un sardo più connotato localmente: cioè con i caratteri, più o meno accentuati, del luogo d'origine dei diversi poeti. I casi più evidenti e rilevanti sono quelli del sassarese Pompeo Calvia e del nuorese Pasquale Dessanay, ma anche la lingua poetica della figura tra le altre più notevole, Peppino Mereu, ha molti tratti barbaricini che la allontanano decisamente dal logudorese letterario della tradizione. Si assiste quindi al diffondersi di una sorta di 'plurilinguismo' all'interno del linguaggio poetico, con un interesse alle diversità locali e un'apertura alle novità lessicali (compresi gli italianismi), che insieme all'introduzione di novità tematiche e metriche rende più dinamico il quadro della poesia sarda. Le nuove tendenze linguistiche sono infatti correlate al rinnovamento delle tematiche, che si fanno più concrete e personali, pur influenzate dalle esperienze letterarie italiane o anche europee più recenti.

Un rapporto più stretto con la scrittura, che si realizza in questo periodo, contribuisce a definire i caratteri di questa poesia: un rapporto favorito dall'allargarsi dell'alfabetizzazione, e dalle ampliate opportunità di stampare testi di poesia sarda in giornali e riviste, alcune delle quali, coll'inoltrarsi del Novecento, nasceranno appositamente per pubblicare quel tipo di testi, come è il caso dell'oristanese "Sa Musa", di Francesco Lai, di "Sardegna poetica", o di "Rassegna poetica dialettale". D'altra parte

---

<sup>2</sup> Nel senso in cui viene usato questo termine nell'ambito della letteratura italiana, parlando per esempio del monolinguisimo di Petrarca e della tradizione petrarchesca – caratterizzata da unità di tono, di lessico e di registro linguistico – in opposizione al plurilinguismo, per esempio, di Dante.

alcuni editori sardi, nell'ambito di un vivo interesse a diffondere la conoscenza delle opere prodotte nell'isola, stamperanno raccolte di poesie in sardo (si ricordi che la prima raccolta di Montanaru fu pubblicata dal benemerito editore sassarese Giuseppe Dessì, trasferitosi a Cagliari). Inoltre, tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento si ebbe un moltiplicarsi di tipografie locali, alcune delle quali avrebbero acquistato notevole prestigio, specializzate nella pubblicazione di testi di poesia sarda, libretti o fogli volanti, che rafforzano e arricchiscono quel rapporto tra poesia sarda e scrittura, e tra scrittura e oralità, che caratterizza l'evoluzione della tradizione poetica di quei decenni. Infatti la fruizione da parte di un pubblico socialmente differenziato, favorita dalla lingua di quei testi, spesso li riimmetteva in una circolazione orale, attraverso la recitazione o il canto (anche in questo caso, si può ricordare la circolazione orale che hanno avuto molti testi di Montanaru).

Un mutamento era dunque in atto nella tradizione regionale quando Montanaru compiva le sue prime prove. Tuttavia egli, nell'avvio della sua carriera letteraria, non fa riferimento alle esperienze poetiche in sardo più recenti e importanti: negli appunti autobiografici che parlano della sua formazione letteraria egli esprime l'insoddisfazione procuratagli dai poeti della tradizione sarda, dall'Araolla fino agli esempi ottocenteschi<sup>3</sup>, e il suo bisogno di introdurre in essa motivi, temi, procedimenti espressivi nuovi.

Tale innovazione è fondata sul riferimento alla letteratura e in generale all'esperienza culturale italiana contemporanea e, attraverso di essa, a quella europea. Già i recensori della prima raccolta di Montanaru mettevano in evidenza l'ampiezza di letture che quei componimenti lasciavano intravedere. Un critico severo e puntiglioso come Raffa Garzia notava come il giovane poeta avesse «letto molto, moltissimo, [e] sentito il bello di ciò che ha letto»<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Il poeta più recente cui fa riferimento Montanaru è Paulicu Mossa, che pur nella sua peculiarità è certo molto legato a quella tradizione.

<sup>4</sup> Questo dato contraddice un luogo comune ripetuto nei profili del poeta che accompagnano la scelta di suoi testi nelle antologie di poesia dialettale: quello che lo presenta come un 'autodidatta', con l'accento posto su una cultura acquisita

In effetti le prime esperienze di Montanaru appaiono condizionate da evidenti e molteplici influssi letterari, o generalmente culturali (sempre Garzia osservava: «è naturale che spesso ti abbatta in qualcuno che già conosci, un'idea, un'immagine, un ritmo»). Il critico sottolineava la presenza nell'immaginario di Montanaru dell'opera e della figura morale di personalità della cultura europea come Zola, Tolstoj, Dostoevskij, Gor'kij, rilevando come si trattasse di simpatie e consonanze non casuali, ma connesse all'ideologia umanitaria che animava il poeta:

non si idealizza in questi uomini la storia del tenace lavoro dell'Ottocento, che ha rifatto e rifà sempre la sua coscienza sulle orme di un provvido esempio, l'anelare degli spiriti alla liberazione di quella soma di sofferenze morali gravate su loro nei secoli?

Se tali erano i suoi ideali culturali e umani, è naturale che a essi corrisponda un'idea della poesia che possiamo definire 'impegnata', anche se, come del resto nel quadro complessivo delle opere a cui lo scrittore si rapporta, sono ampiamente presenti nelle due prime raccolte, *Boghes de Barbagia* e *Cantigos d'Ennargentu*, i momenti di ripiegamento, i motivi più personali e connessi a esperienze private e intime, a fasi di riflessione umana e morale.

La poetica di Montanaru prende le mosse, oltre che dalle disparate letture compiute, da alcune esperienze recenti, o ancora in atto nel momento in cui egli avviava la sua carriera artistica.

Sul versante sardo è in primo luogo l'opera poetica di Sebastiano Satta, «sa cantone / [...] de Bustianu, generosa / E forte d'amore sardu e passione» (in *A Nuoro*, dedicata appunto al poeta nuorese), a costituire per lui un esempio di poesia animata da un forte senso dell'identità, aperta a un'ideologia progressista e alle esperienze poetiche recenti: i «versos rebellos» (in *A bois versos*, nei *Cantigos d'Ennargentu*) echeggiano certo i «versi ribelli» che danno il titolo a una raccolta giovanile di Satta. Sul

---

tardivamente e parzialmente (Pasolini parla esplicitamente di una «incultura almeno iniziale»).

versante italiano, è l'opera di Carducci, anche attraverso la mediazione e il filtro interpretativo di Satta, che ha agito inizialmente su di lui, soprattutto del Carducci del periodo e dei momenti in cui il poeta maremmano era più orientato a una partecipazione civile e politica.

Naturalmente la scelta di non continuare l'esperienza in italiano di Satta, di non inserirsi nella tradizione lirica italiana, ma di scrivere in sardo, è già un tratto che, nell'ambito di questi influssi, ci orienta a definire l'originalità di Montanaru. Da quelle esperienze egli comunque prendeva le mosse, in un percorso che rispetto alla tradizione sarda vede prove innovative, e in cui la sua fisionomia poetica si definisce a poco a poco (pur se all'inizio la presenza dei modelli ed esempi ispiratori è spesso ingombrante), così da pervenire a risultati fortemente originali, specialmente nella seconda raccolta.

Tra i vari componimenti se ne distinguono alcuni che, parlando della poesia, ci dichiarano quale idea della sua arte avesse Montanaru: nella prima raccolta, testi come *Cantu nou* e *A bois versos mios*; e nella seconda *A bois versos!*, *A tie canzone*, ma anche *Su bagiu isteddadu*, che in forma simbolica, nell'impeto generoso e spontaneo del cavallo rappresenta l'ispirazione del poeta. È comune a questi componimenti l'aspirazione a un'arte che comunichi un messaggio di esortazione e di speranza, che esprima sdegno per «s'impostura», per l'ingiustizia, le sofferenze dell'isola, e amore per la libertà, la bontà, la solidarietà: una poesia 'impegnata', quindi, lontana da quella poesia intimistica, che è stata indicata come propria di Montanaru e che prevarrà piuttosto nelle ultime raccolte.

Il poeta vi enunciava un programma poetico ricco di impegno morale e civile:

Non pius bùidos cantos musa mia / Non cantones ch'ingannana sa  
vida, / Como cantende ettamus un'isfida / Piena de cosa noa e  
d'energia. / [...] / E passamus! passamus musa mia / Giumpende  
buscos, baddes e pianos; / De s'idea chirchende sos lontanos / Limites  
mannos, rricos d'armonia. // Armonia de odios e bramas / Chi  
traessende alluen sas edades / Chi preparan sas santas libertades  
(*Cantu nou*);

a liberas cantones / A pius superbu mutu // Istruo sa musa mia.  
Custa zente / Longos sèculos trista, / Boghes vanas non cheret, ma  
potente / Gridu nou 'e conchista, // Gridu nou de liberu pensare. / E  
tue o rima mia, / [...] / Passa lughente e limpida che lampu, / Luminosa  
che raju // De sole nou (*A sa sarda gioventude*);

Bolade in altu! e liberos andade / In chirca de chi males ha patidu /  
Ettende a s'aera muda, altu su gridu / De s'anima mia: Amore e  
libertade! (*A bois versos mios*).

Tale disposizione non muta nei *Cantigos*:

Che unu trumu d'arestes istores / [...] / Gai bois, o versos rebellos /  
Fortes gridos de un'anima franca / Colad'alto! girade onzi tanca / Pius  
lontana, sos òspiles bellos // Sos montigos, donz'idda in Sardigna. / E  
apparide a sos coros istrintos / Dae su dolu che donos promintos / Da  
una fada gentile e benigna (*A bois versos*);

E tue cures gentile canzone / Che annunziu a sos frades lontanos /  
[...] / Azzendinde sos coros a s'altu / Viver nou de amore e buntade (*A  
tie canzone*).

La fisionomia stilistica ed espressiva di Montanaru si definisce dunque (specie nella prima raccolta) in riferimento sia all'opera di Satta, che ai testi del Carducci in cui è più presente l'impegno ideologico e la polemica civile. Lo attestano il tono alto, eloquente e persuasivo e la presenza di immagini e movimenti espressivi di quel poeta, oltre che alcuni titoli di sapore carducciano: *A sos amigos de Durgale* (che ricorda *Agli amici della val Tiberina*); *Cantu nou* (il *Canto novo* è sì di D'Annunzio, ma vari tratti del componimento di Montanaru richiamano il *Canto dell'amore* di Carducci). Così, di frequente, si ritrovano immagini del poeta maremmano, come: «Che unu trumu d'arestes istores» («Levan le strofe intorno alla mia fronte / Siccome falchi il volo»: *A certi censori*, in *Levia Gravia*); il treno, in *A tie Barbagia*, viene presentato, come simbolo del progresso, con immagini carducciane «In s'adde intendo a muilu, a fischios su trenu, // Furiosu currinde portende civiltade» («in faccia a noi fumando / ed anelando nuove industrie in corsa / fischia il vapore»: *Le fonti del Clitumno*, in *Odi barbare*). Il cavallo, in *Su bagiu isteddadu*, immagine

dell'empito ispiratore della poesia, è modellato palesemente sul componimento di Carducci *Ripresa (Giambi ed epodi)*: il simbolismo della cavalcata come espressione dell'insofferenza di una condizione presente e l'anelito verso luoghi e condizioni diverse è molto simile nei due testi. Essi si concludono in modo analogo: in Montanaru, con l'arrivo in un luogo utopico, che rappresenta la Sardegna quale il poeta la sogna, mentre in Carducci, con un tratto più ripiegato e intimistico, si risolve nell'approdo ai luoghi dell'infanzia, il «toscano mio suol», ricco di quei ricordi dell'antichità che sono l'anelito del classicismo romantico del Carducci, così come i luoghi di Montanaru sono pieni dei ricordi degli antichi eroi sardi («Est sa terra de Amsicora amada»). Simili sono anche altri movimenti e immagini, fin dall'inizio: «Avanti, avanti, o sauro destrier della canzone!»: «Tocca tocca, su bagiu isteddadu»; «E il lampo delle selici percosse»: «Ogni pedra s'azzendet de fogu»; «Ecco, tutte le redini ti libero al corso»: «su frenu in sa giua / T'abbandono»; e altri ancora.

Correlati a quello dell'innovazione tematica sono gli esperimenti nell'uso delle forme metriche. Montanaru si serve spesso del sonetto, già entrato nella poesia sarda nel secondo Ottocento (con Calvia e con i poeti nuoresi), ma introduce in essa altri nuovi metri: un tipo di canzone leopardiana, a schema di rime libero, e diverse forme in uso nella poesia italiana, in particolare di origine carducciana: la quartina di endecasillabi a rima alterna o incrociata, la quartina di endecasillabi e settenari<sup>5</sup>; il settenario doppio a rima baciata tipico di alcuni componimenti di Carducci (*Sui campi di Marengo*, in *Rime nuove*); la terzina, usata da Carducci per esempio in *Idillio maremmano* e poi da Pascoli soprattutto nei *Poemetti* (un riferimento utile, quest'ultimo, per comprendere le scelte metriche di Montanaru in alcuni componimenti narrativi della seconda raccolta); ma anche una sorta di strofe lunga a rime irregolari che ricorda quella dannunziana, usata da Montanaru non a caso in un componimento 'dionisiaco' (*A sa vernaccia*).

---

<sup>5</sup> Carducci la usa nei *Giambi ed Epodi* specie per componimenti polemici occasionati dalla morte di personaggi significativi, e non sarà un caso che Montanaru la usi per il componimento amaro e polemico in morte di Zola.

Complessivamente, dunque, una notevole ricchezza di metri (in cui compare, raro, qualche esempio di metrica tradizionale sarda, come in *Sa inza abandonada*), che conferma la tendenza innovativa del poeta, nella ricerca di nuovi modi espressivi anche con l'immissione nella tradizione sarda di forme analoghe a quella italiana, selezionate con criteri non rivoluzionari (in effetti, nonostante il riferimento preferenziale a Carducci, non si hanno tentativi di ripresa della metrica delle *Odi barbare*).

Da queste indicazioni appare chiaro che l'esperienza di Montanaru non segue per diversi aspetti lo stesso percorso che contemporaneamente la letteratura nelle diverse lingue locali sperimentava nelle altre regioni italiane. La consonanza della sua poesia con le esperienze nelle lingue regionali che si compivano in Italia si trova piuttosto in alcuni orientamenti e caratteri generali che sono a fondamento della rinnovata vitalità della poesia dialettale del Novecento. Ed è interessante, e può essere utile, per definire e caratterizzare meglio la fisionomia dell'opera di Montanaru, accennare alle sue affinità e alle diversità rispetto a quelle tendenze.

Un carattere della poesia dialettale dei primi decenni del secolo in Italia è la sempre maggiore consapevolezza che fosse possibile conferire all'espressione nelle lingue locali un valore uguale a quello della poesia in lingua. Autorevolmente Benedetto Croce aveva dato, nell'ambito della sua estetica, una particolare formulazione a queste idee, affermando, nel saggio su Di Giacomo (1903), che la poesia dialettale non è essenzialmente diversa o inferiore a quella in lingua: importante è solo distinguere «caso per caso ciò che è falso, erroneo o fiacco» da ciò che è autenticamente poetico.

L'esigenza di uscire da una tradizione chiusa e provinciale orienta molti dei dialettali verso le poetiche e le esperienze della letteratura europea. Un tramite importante di tale tendenza fu Pascoli, interprete di alcuni orientamenti delle poetiche europee consonanti con le esigenze espresse nelle letterature in lingua regionale. Queste svolgono, come rilevano gli studi più recenti, implicazioni della poesia novecentesca cui il Pascoli aveva dato una interpretazione peculiare, capace di influire, a molti livelli, in generale sulla tradizione lirica novecentesca, e in particolare su

quella dialettale, nelle cui differenziate manifestazioni si possono trovare, con implicazioni positive o negative, vari influssi pascoliani.

Sotto l'aspetto tematico, influì sulla poesia dialettale la rappresentazione in Pascoli di un'Italia marginale, soprattutto rurale, cui si collega il motivo delle piccole cose, degli aspetti umili della realtà. «Nella poesia in dialetto della prima metà del secolo si ha la più compiuta realizzazione di quella discesa verso il mondo umile delle piccole cose che era stata promossa da Pascoli e rilanciata dai crepuscolari» (Brevini 1990: 194). È anche per la suggestione della poesia pascoliana, per il prestigio che queste tematiche attraverso di essa acquistano, che i poeti che usano gli idiomi locali sono portati a riprenderle e a svolgerle nelle loro esperienze, con risonanze non circoscritte e non limitate da un'ottica provinciale:

Pascoli fornì, come non aveva fatto nessun altro poeta in lingua di quella statura, un autorevole avallo all'operazione dei dialettali. Con la svolta delle *Myricae* i poeti in dialetto si vennero a trovare più vicini di quanto fossero mai stati ai poeti in lingua. Per la prima volta il loro mondo, con una mirabile riuscita di poesia, aveva ottenuto l'accesso alla tradizione letteraria illustre (Brevini 1990).

Inoltre ebbe ampie ripercussioni sull'esperienza dialettale l'atteggiamento di Pascoli verso la lingua poetica, il suo plurilinguismo, l'interesse e la valorizzazione delle lingue locali (sia pure, nel suo caso, nell'ambito dell'italiano): come l'uso di elementi dell'idioma della Garfagnana, l'uso di linguaggi specificamente connotati (come la lingua degli emigranti in *Italy*, nei *Primi poemetti*); e ancora l'attenzione, quasi lo scrupolo per le parole precise, concrete, contro la genericità della tradizione aulica italiana<sup>6</sup>, per sfuggire alla quale, è stato detto, Pascoli fu in certo modo «costretto a spingersi alle soglie del dialetto» (*Ibidem*). Nella tensione verso la parola concreta, non usurata dalla letterarietà, più autentica e legata a una determinata realtà, si trova la spinta anche verso l'uso delle lingue locali nella poesia.

---

<sup>6</sup> Si ricordino le osservazioni di Pascoli sulla indeterminatezza e inverosimiglianza delle «rose e viole» della donzella leopardiana.

Queste indicazioni possono costituire uno scenario in cui collocare la poesia di Montanaru (specialmente quella della seconda raccolta). Già nei primi testi (dominati dagli influssi carducciani), il rinnovamento di tono, il senso nuovo che il trasferimento al sardo di immagini e tratti espressivi di quei modelli fa acquistare ai testi di Casula, si spiegano con la concretezza e l'autenticità dell'idioma da lui usato rispetto agli esempi di partenza. Ma è soprattutto nell'attribuzione di un nuovo significato e valore ai vari aspetti della realtà rurale e pastorale sarda attraverso appunto la poesia delle cose umili, svolta non attraverso l'idealizzazione arcadica, ma con una sensibilità più moderna, condizionata anche dall'esempio pascoliano, che Montanaru avvia un'esperienza che lo conduce a esiti originali.

Ma accanto alle convergenze, che si possono rinvenire nell'opera di Montanaru, con gli orientamenti in Italia della poesia negli idiomi locali, è importante segnalare anche le diversità, le divergenze.

Un carattere della poesia dialettale novecentesca è legato alla situazione linguistica in Italia, dove col procedere del secolo si ebbe lo sviluppo di una lingua media, con un'impronta sempre più accentuata di massificazione e omologazione, e la regressione del dialetto, specie nelle aree urbane, in cui invece, nel passato, si erano realizzate le esperienze più significative di letteratura dialettale colta. Ancora nell'Ottocento il dialetto – si pensi a Porta e Belli, ma anche agli scrittori regionalistico-veristi della seconda metà del secolo – era la 'lingua della realtà', cioè la lingua che, all'opposto di quella vaga e sfuocata della tradizione lirica italiana, era in grado di rappresentare situazioni e ambienti sociali concreti, rivolgendosi a un pubblico socialmente differenziato, seppure localmente circoscritto. Nel Novecento esso muta la sua portata e la sua funzione, in rapporto a un'evoluzione culturale accelerata e complessa: si ha non solo un regresso del dialetto e la standardizzazione linguistica, ma il prevalere di poetiche che recuperano le marginalità (sul piano sociale) e il rimosso (sul piano psicologico), con l'orientarsi della lirica verso un linguaggio sostenuto, rivolto a un pubblico più selezionato ed esigente. Si afferma così un uso del dialetto come linguaggio dell'autenticità opposto alla massificazione, lingua non consumata appunto dalla comunicazione standardizzata.

In Sardegna questo processo si è svolto in modi differenti, anche perché il sardo ha conservato una notevole vitalità, in particolare nelle zone interne. Le innovazioni nella tradizione poetica, condizionate anche dagli influssi culturali cui si è accennato, non portano alla rottura del rapporto con quella tradizione. I poeti sardi, in particolare Montanaru, mantengono un rapporto attivo, diretto, con un pubblico esteso a diversi livelli sociali, in grado di seguire le novità, ma anche in qualche modo di condizionarle, frenandone le tendenze verso una lirica più chiusa e aristocratica (pur con il rischio di limitarne la densità semantica, incoraggiando una poesia d'occasione, dettata da circostanze esterne).

L'esperienza di Montanaru è dunque caratterizzata sia da una notevole apertura culturale, sia da un rapporto vitale con un pubblico ampio, colto e popolare: una condizione specifica, che contribuisce a dare una fisionomia originale alla sua opera. È anche per tale vicinanza al suo pubblico – in cui gioca un ruolo decisivo la lingua – che le raffigurazioni della realtà umana e naturale, pur sensibili a influssi della poesia moderna, per esempio a un certo simbolismo soprattutto di origine pascoliana, conservano una misura e una concretezza, che è la cifra peculiare della poesia di Montanaru nei suoi momenti migliori.

Si prenda per esempio il poemetto *Su pane*, che descrive l'opera dell'uomo, il suo lavoro e la sua fatica per la creazione di quel nutrimento primario, con tratti di sapore religioso e morale e con implicazioni simboliche – quindi non veristiche – che ricordano (a parte il classico Esiodo citato in altro contesto dallo stesso poeta) alcune raffigurazioni del Pascoli, senza però il sovraccarico simbolico, le raffinatezze linguistiche e le accentuazioni patetiche proprie del poeta romagnolo. Anche nelle rappresentazioni di tipi umani le risonanze simboliche e le implicazioni etiche sono spesso evidenti: si veda in particolare quello che da questo punto di vista mi sembra il componimento più suggestivo, *Sa tia de filare*, nel quale i tratti simbolici sono particolarmente accentuati, ma sempre con una concretezza, connessa al rapporto con una realtà sperimentata, autentica, che è uno dei fattori della sua originalità.

La personalità poetica di Montanaru si precisa dunque e si caratterizza in correlazione al complesso di fattori che via via sono stati

accennati: l'ideologia che lo spinge a un impegno civile e morale per la sua regione; la lettura di un insieme di opere antiche e moderne, che lo orientano nella definizione di un immaginario poetico derivato dalla realtà sarda e barbaricina; l'apertura agli influssi delle poetiche contemporanee; il rapporto attivo con un pubblico etnicamente connotato.

Ed è in relazione al pubblico e alla realtà assunta come materia della sua poesia che egli rielabora le sollecitazioni provenienti da disparate letture: dei classici, come Omero ed Esiodo, fino a quelle dei grandi autori russi, da lui così ammirati. L'interesse vivo e dichiarato per Omero – forse anche stimolato dalla somiglianza, rilevata tradizionalmente sia dai viaggiatori che dagli scrittori isolani, tra gli arcaici usi e costumi sardi e quelli descritti nei poemi omerici – ha poi componenti interpretative moderne, particolarmente dell'omerismo classicistico (specie leopardiano e carducciano), o di quello di uno scrittore ammirato, anche per consonanze ideali, dal poeta sardo: l'occitano Federico Mistral, il quale, com'è noto, si definì «umilissimo scolaro del grande Omero». E, ancora, agiva in Montanaru l'omerismo pascoliano: certamente ha lasciato tracce in lui la poetica enunciata nel *Fanciullino* (dove si fa riferimento al modo di rappresentazione omerico), fondata sull'ottica che dà valore e rilievo alle cose umili, agli aspetti minori della realtà, i quali, osservati con sguardo ingenuo, immediato, acquistano un valore poetico e umano nuovo e pregnante. È soprattutto nell'*Odissea*, letta con quest'ottica, che si possono trovare figure e situazioni umili (anche quando i personaggi sono socialmente alti, da Nausicaa che lava i panni al fiume a Penelope che tesse nella sua stanza), nobilitate da una disposizione mentale e da un linguaggio che le tratta in modo immediato e solenne. Inoltre Montanaru dichiarava di voler «seguire nella vicenda delle stagioni il corso delle opere e dei giorni con l'antica e saggia serenità di Esiodo»: un poeta quest'ultimo, si ricordi, ben presente a Pascoli, soprattutto per i quadri di vita contadina offerti nei *Poemetti*.

Accanto agli antichi, altri scrittori moderni offrivano un'ottica suggestiva per osservare e rappresentare con toni epici e solenni figure e circostanze del mondo pastorale e contadino sardo: Tolstoj, in particolare, negli squarci dedicati al mondo contadino nei romanzi e nei racconti (che

già avevano colpito la Deledda); o Gor'kij, con la 'trattazione seria' di ambienti e personaggi umili ed emarginati.

Da questo insieme di sollecitazioni – certo ridimensionate e adeguate ai caratteri della sua personalità e della sua ispirazione – deriva l'impianto dei testi più felici di Montanaru, e la prospettiva dalla quale si osservano e rappresentano situazioni, figure, ambienti isolani.

Su questo sfondo di osservazioni generali, consideriamo più da vicino, seppure per cenni, nell'articolazione delle tematiche e delle soluzioni espressive, i testi delle due raccolte che sono oggetto più specifico di questo discorso.

Occupano un largo spazio in esse i componimenti in cui si esprimono gli ideali umanitari cui si è accennato, dapprima con più enfasi e ingenuità, e poi acquistando maggiore complessità e ricchezza di toni. I tratti propositivi di tale ideologia sono costituiti, da una parte, dalla formulazione di alcuni concetti e aspirazioni generali: «*giustizia e libertade!*» (*A tie Barbagia mia!*); «*Libertade, tribagliu e amore!*» (*Cantu nou*), che fanno riferimento all'ideologia del socialismo umanitario (e a Zola e Tolstoj, come scrittori che questo ideale hanno incarnato).

Viene espressa l'aspirazione a una condizione migliore, anche attraverso la sua proiezione in un viaggio in luoghi diversi e più felici: viaggio per mare (*Tocca barchitta mia!*), di cui si rievocano i tradizionali pericoli e misteri che si frappongono alla meta ideale («Non timas su chelu iscuru e senz'istellas / Non timas sos bentos fortes, furibundos, / Custos misteros mannos e profundos / Sun pro s'anima forte cosas bellas. / [...] / A chelos lughentes rikkos d'armonia / A litos non connotos deo fuo»); o, come si è visto, sul cavallo della poesia e della fantasia. Tale condizione migliore è sognata per la Sardegna, in opposizione e riscatto dai mali che l'affliggono e l'hanno storicamente afflitta:

A nois non benefiziu hat ispaltu / Su tempus nou, sempre de  
s'antiga / Miseria supportamus cudd'assaltu, // Supportamus s'inutile  
fatiga.

A nois de sos guvernos sa dolorosa incuria / Connotos che assassinos e prontos a s'ingiuria, / [...] / Beffadu su fiammante isplendidu costumene / S'infamia infine a nois, infamia senza lumene! / [...] / Non siet sa terra nostra s'iscuru zimitoriu / Ue s'Italia frundit pùdidu donzi illoriu, // E donzi istranzu fattat sa parte e su leone / Tottu a ispesas tuas o sardu berrittone. // Intantu onz'affarista istranzu had' ispozadu / Sos pianos e como sos montes hat toccadu (*A tie Barbagia*).

Ed è presente la polemica allora attuale contro i pregiudizi lombrosiani nelle tipiche rappresentazioni del sardo atavicamente criminale.

La rivendicazione di una nuova dignità e di nuove condizioni per la Sardegna, se da un lato assume argomenti tradizionali (un riscatto della Sardegna che si richiama ai miti di Amsicora ed Eleonora, ma talvolta anche a figure più vicine e storiche, come quella di Giorgio Asproni), dall'altro si sostanzia di contenuti concreti: la possibilità di rendersi padroni del proprio destino, soprattutto abbandonando lo spirito di vendetta e gli odi secolari, che sono stati le premesse e la cause dei mali dell'isola. E in questo senso il frequente richiamo alla bontà, all'amore, ispirato all'ideologia umanitaria, assume una concretezza e una pregnanza particolari.

Montanaru insiste molto su temi che oggi chiameremmo ambientalistici, in specie deplorando la distruzione dei boschi, operata da speculatori senza scrupoli, ma a cui i sardi si prestano o collaborano colpevolmente: «Malait'hapo tottus sos padrones // De su buscu chi bendidu a s'incantu / Haian tanta bellesa e tantu fruttu» (*Su cantu 'e su chercu antigu*); «E tue ingratu e maccu m'hasa mortu / Pro mi ender'a unu segantinu!» (*Sa morte 'e s'ilighe 'e s'ortu*); o ancora:

Sos buscos nostros nieddos si c'andant che luminos! // E dogn'ilighe ruttu, feridu in fundu a morte / Est d'unu gaiu nostru s'ardente anima forte. // Non si distruat no gai, sa prima forza nosta! / Chi coronat sos montes chi mudat dogni costa. // Ca bastante est s'offesa, bastante su turmentu, / Sos sacrificios nostros bettados a su entu, // Pro culpas d'odios maccos, pro esser divididos, / Distruinde sos benes pro viver'

in partidos. // Bastet su tontu andare, sa disgraziada isciala / De custa  
povera terra! (*A tie, Barbagia mia!*).

Si collega certo alla disposizione 'impegnata' (ma con un atteggiamento meno esplicito nel comunicare un messaggio morale o civile, e invece con una maggiore tendenza all'oggettività), la raffigurazione di aspetti della vita e della natura sarda o specificamente barbaricina, svolta con partecipazione e simpatia, spesso con passione e con rammarico per certi lati negativi di quella realtà. Vi è implicito l'intento di rafforzare (attraverso il riconoscimento, e talvolta l'idealizzazione, operati dal poeta, di costumi, di comportamenti, di paesaggi, di figure peculiari e caratteristiche) il senso di identità della comunità cui essenzialmente si rivolge.

Le modalità, i caratteri e i toni di queste raffigurazioni differiscono tra loro, anche per l'estendersi lungo un arco di tempo assai ampio della composizione di quei testi. Esse possono presentarsi come quadri oggettivi di vita barbaricina (*Su cogiuonzu antigu, Festa de pastores*) o più generalmente sarda (*Su ballu e sas launeddas, Usos sardos*): rappresentazioni di vita rurale e pastorale, in qualche caso con impianto 'veristico', con un'ottica tutta all'interno di quel mondo, come in *Andende a bardanare*, dove un gruppo di pastori si accinge a un'impresa che sappiamo Montanaru considerava uno degli aspetti negativi della tradizione (è un procedimento espressivo che possiamo collegare a quello di certi testi analoghi di Satta, come *Il voto*, anche se Montanaru suggerisce il suo giudizio nella notazione finale: «Che una truma d'iscominigados»).

A volte in quei quadri è evidente l'influsso pascoliano (come in *Su pane*, cui si è accennato); in altri casi la rappresentazione ha tratti più classici, che possono ricordare, genericamente, la tradizione arcadica (si veda per esempio *Torran sos pastores*), ma corretta da un sapore di concretezza che viene ai testi di Montanaru dalla congruenza tra una materia conosciuta e familiare, e la lingua che l'esprime. Un caso particolare è *Su cantu de su pastore* (si tratta di un testo giovanile), che raffigura la vita del pastore attraverso il racconto e le riflessioni dello stesso personaggio, con tratti evidenti del pastore leopardiano («S'eterna amiga

luna, / Chi cun ragios d'amore s'adde bruna, / Sos buscos, sos pianos / Illuminat pensosa e vagabunda»), senza naturalmente la sua filosofia pessimista e con più elementi di concretezza realistica.

Altri componimenti sono ispirati all'arte sarda, da quella più umile e artigianale (in *Sa zucchitta pintada* il motivo della poesia che anima scene e figure effigiate è svolto sui quadretti incisi nell'umile oggetto pastorale), all'arte più eminente, come in *Sa mamma 'e su mortu*, ispirata a *La madre dell'ucciso* di Francesco Ciusa. Su altri oggetti umili, rappresentativi di aspetti di vita sarda e insieme legati alla vita personale del poeta, sono focalizzate poesie come *Sa leppa pattadina*, *A su ezzu fusile*. Montanaru sceglie oggetti, figure umane, situazioni ed eventi caratteristici – talvolta già fatti materia di racconto orale nella comunità – e li rappresenta in un equilibrio tra realismo, concretezza, e valore rappresentativo e tipico, tendente al simbolico, che in alcuni componimenti si realizza con particolare efficacia.

Queste raffigurazioni assumono maggiore rilevanza in un gruppo di poesie che hanno un impianto narrativo, centrate su figure tipiche del mondo barbaricino, messe in risalto da toni epici e solenni. Talvolta il racconto è affidato ai personaggi stessi (*Tiu Bustianu Sale*, *Tiu Bobore Mannu*); altre volte è svolto in modi più obbiettivi, sempre con immagini forti e toni alti (*Sa morte 'e tiu Mutzuboe*, *S'interru 'e tiu Mutzuboe*). Altri componimenti hanno come nucleo narrativo luoghi noti del paese e celebrati dal poeta in una mistione di spirito comunitario e sentimento personale (*Su cuile su Porcu 'e Sirba*); o momenti significativi di vita familiare e comunitaria (*Sa divisione*). Suggestivo in alcuni casi il racconto, che riprende figure della tradizione orale, assumendo caratteri leggendari (*Maria de Idussà*).

La narrazione obbiettiva cede poi a modalità espressive dove è più forte la partecipazione del poeta, in alcune rappresentazioni patetiche di figure o situazioni antropologicamente o umanamente pregnanti, come *Su mortu 'e monte*, *Su poveru Luisu*, *Su poveru Pedru*. Paragonando questi testi con alcuni componimenti della prima raccolta in certo modo analoghi (*A unu maccu*, *A unu palliazzu*), si può misurare l'evoluzione di Montanaru da un'ispirazione riflessiva e morale ricca di umanità, ma un po' ovvia, verso

un'ispirazione capace di interpretare atteggiamenti e sentimenti legati alla comunità e più densi di implicazioni semantiche.

È un'evoluzione parallela a quella che si può osservare nei componimenti dedicati a figure familiari: nei testi della prima raccolta (prevalentemente sonetti) indirizzati a membri della propria famiglia, l'elemento personale e privato si colora di tratti gnomici certo non privi di serietà e nobiltà, ma con assai minori risonanze se li si confronta con poesie della fase più matura, come per esempio *A giaia mia*, un ritratto della nonna del poeta, che scolpisce un tipo umano di notevole spessore antropologico. Mentre i temi di carattere individuale e intimo tornano in componimenti con più forte incidenza emotiva, in forma più lirica e meno sentenziosa: soprattutto in *A unu fizu mortu*, oppure, con caratteri più ripiegati e meditativi, in *Tristura*, preludio alla disposizione prevalente nelle raccolte successive alle due che consideriamo.

Lo sfondo paesistico gioca un ruolo essenziale nella presentazione dei sentimenti personali del poeta. Ma in generale il paesaggio, come contesto vitale nell'esistenza della comunità, e del singolo che ne fa parte, è un elemento fondamentale nell'ispirazione e nella poesia di Montanaru. Si è visto come la rappresentazione della natura ha spesso come motivo centrale una preoccupazione 'ambientalistica', dettata dal pericolo che viene a essa dalle trasformazioni umane, spesso ingiustificate o non rispettose dei suoi valori. Così si lamenta la distruzione dei boschi in *Su cantu 'e su cherçu antigu*, o anche l'abbattimento ingiustificato di un vecchio maestoso albero in *Sa morte 'e s'ilighe 'e s'ortu*. La natura viene in primo piano in modi più tipicamente lirici nella rappresentazione di fasi stagionali (*Atonzu, Sole de Atonzu*), o di momenti particolari nella vita della natura (*Su entu*).

In questo filone, che celebra aspetti del paesaggio fortemente rappresentativi del mondo sardo, spicca un componimento come *Sa tanca*, elemento del paesaggio che diventa

l'emblema di una libertà perduta, di una vita senza confini, dove l'uomo e la natura [...] conoscono un equilibrio edenico: anche la caccia vi sembra una violenza sopportabile, tutto è avvolto in una leggenda omerica (Romagnino 1982).

In *Sa tanca* la vita semplice e libera nel paesaggio sardo è rappresentata con un'immediatezza nella quale la lingua precisa e autentica ha un ruolo decisivo, così che il quadro offerto risulta di notevole concretezza ed evidenza, con forti risonanze percettive ed emotive.

Sono considerazioni che valgono anche per un componimento tra i più noti e intensi, *Sa tia de filare*; dove hanno una particolare accentuazione le tramature simboliche che si affacciano, sempre con misura, nell'ordito poetico dei testi di Montanaru. Il profilo della vecchia filatrice acquista nei versi che la scolpiscono un simbolismo complesso. Non ci vengono forniti dati che la collochino nella comunità («Non teniat parentes né amigu»), e si dichiara l'impossibilità di conoscere qualcosa sulla sua identità («Ma, chie fidi? Non lu potò ischire»): tratti che in un'ottica realistica definiscono una figura di emarginata, e però creano l'aura di mistero e gli effetti simbolici che ne costituiscono la sostanza poetica. È un alone ieratico quello che la caratterizza, nella fissità dell'atteggiamento in cui è ritratta, in ginocchio sul limitare della casa: spazio-limite che ha una carica fortemente simbolica. La sua terribile tristezza – non ride mai, qualche volta canta, ma sono canti funerei – è ribadita nei particolari fisici – «sas manos venosas», «giughia da / In sos ojos terribile piantu», «alta, niedda e trista» – che ne fanno l'emblema di una sofferenza allusiva a una realtà più vasta del personaggio in sé, pur se qualsiasi determinazione rischia di impoverire il testo, che vive soprattutto della sua forte allusività. È la Sardegna dolente e sola di tanta letteratura isolana? È un simbolo delle madri sarde sofferenti, anch'esso non nuovo nella tradizione (nella raccolta la poesia è collocata dopo quella dedicata alla scultura di Ciusa)? Ma nel testo di Montanaru non c'è alcuna allusione alla maternità: solo i segni della vecchiaia e di una solitudine irrimediabile. Il continuo filare sulla soglia, il lutto di secoli scolpito sulla fronte, i canti funerei richiamano l'antico mito delle Parche; suggeriscono, quindi, soprattutto un simbolo di morte e di destino inesorabile: che non esclude, ma si fonde con le altre simbologie, a formare un campo di significati in cui predomina la tristezza e il lutto.

La carica innovativa e lo spessore semantico di molti testi di queste due raccolte presuppongono e si fondano su una operazione linguistica di notevole interesse, che ci riserviamo di analizzare più sistematicamente in una considerazione complessiva dell'opera di Montanaru.

Nelle sue peregrinazioni giovanili per l'isola egli aveva avuto modo di entrare in contatto con la varietà di parlate in cui si articola il sardo (e, secondo le sue dichiarazioni, di apprenderle tutte). La scelta di un logudorese con una forte impronta barbaricino-desulese, ma che non disdegna di attingere ad altre fonti lessicali, tiene conto della realtà linguistica sarda che il poeta aveva conosciuto. Inoltre la sua disponibilità ad accogliere, per l'espressione di idee nuove, anche elementi dell'italiano, è indizio non solo della sua libertà lessicale, ma anche di una condizione del sardo più sicura, meno precaria rispetto a quella attuale, in cui la tendenza degli scrittori a un maggiore purismo esprime un atteggiamento di difesa dal rischio incombente di erosione, se non di annullamento.

Mi pare, in conclusione, che siano fondate e stimolanti queste considerazioni di Michelangelo Pira:

Montanaru [...] sentì il sardo come volgare vivo, arricchendolo degli apporti nuovi che gli venivano dalla lingua italiana, verificandolo nel parlare quotidiano, non ancora logorato o imbalsamato dall'uso scritto. Egli tentò in definitiva l'integrazione possibile con la lingua italiana all'interno della lingua sarda, facendo brillare in ogni vocabolo di questa quel che 'nell'esausta lingua italiana aveva perduto ogni sapore'. La lingua sarda italianizzante fu rimproverata a Montanaru. Ma altri che dopo di lui hanno tentato la strada della lingua sarda arcaica si sono smarriti [...] Con Montanaru il sardo fu ancora una volta lingua, mentre già nelle poesie nuoresi del Satta aveva un sapore dialettale<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Cfr. Pira 1967 e 1968.



## Montanaru: *Sos cantos de sa solitudine e Sa lantia*<sup>1</sup>

Mio caro e buon Sini,

Stamani le ho telegrafato, ora le scrivo perché gli amici dell' *Agis* mi rompono la testa per i disegni che Lei ha promesso e minacciano di andare avanti così.

Abbia la bontà, si metta di buona volontà anche Lei. Dopo quanto si è detto ed io ne ho parlato e scritto ad amici vicini e lontani è necessario che le illustrazioni ci siano per aggiungere bellezza e pregio al mio libro disadorno.

Vuole che l'aiuti anch'io?

Ho intitolato *Sos cantos de sa solitudine* questo nuovo volume di liriche perché le ho composte in perfetta solitudine in questa mia casetta isolata a mezza costa fra il monte roccioso e la valle boscosa; o nei miei pellegrinaggi melanconici attraverso la montagna vicina.

Il libro è diviso in quattro parti. *Sas canzones*, *Sas cantilenas*, *Sos sonettes* e *Sos cantos de sa gherra*.

In *Canzones* ci sono i canti gravi. Nostalgia di gioie intraviste, la morte del focolare, pianto di cose perdute, armonie di ninna nanna e figure qua e là di uomini tristi e fieri fra un rapido bagliore primaverile e grigiori autunnali; ma Solitudine dappertutto.

*Sas cantilenas* sono la parte migliore e più armoniosa del volume.

Chioccolare lieto di fonti montane, squilli di serenate, bagliori di stelle, paesaggi lunari, voli di rondini in partenza, canti trionfali di usignoli, la festa della mietitura, serenata invernale e un pigolar triste di uccelli raminghi nella terra brulla sotto il cielo invernale.

In *Sonettes* gli spunti sono più vari ma lo svolgersi rapido e breve.

---

<sup>1</sup> Pubblicato originariamente come *Premessa* al volume Ilisso (Nuoro 1998) comprendente le raccolte *Sos cantos de sa solitudine e Sa lantia* [n.d.c.].

Dolori presenti, speranze fugaci, passaggio lieve di donne belle, ricordo di qualche bella morta. Visioni qua e là, anche qui, di primavere calme e d'inverni minacciosi.

In *Sos cantos de sa gherra* si canta la partenza di coloro che formarono la ferrea ed eroica Brigata Sassari, e la figura di un vecchio pastore che diede i tre unici figli alla patria.

Tutto qui.

Coraggio amico Sini e mi aiuti.

Saluti alla Sua gentile Signora anche da mia moglie.

Con molta cordialità mi dico suo

aff. Montanaru

Scrivo come sempre in fretta legga come può

Questa lettera inedita, datata «Desulo 29 maggio 1933», in cui Montanaru sollecita i disegni di Tarquinio Sini che dovevano illustrare *Sos cantos de sa solitudine*, è interessante per due ordini di considerazioni.

Essa è innanzitutto un documento, tra i molti, dei rapporti di Montanaru con gli artisti sardi contemporanei: un intreccio di amicizie forse più ampie e più intense che non quelle con i letterati, da quando Sebastiano Satta, durante la visita resagli nel 1904, dopo l'edizione di *Boghes de Barbagia*, aveva presentato al giovane poeta l'ancora sconosciuto giovane scultore Francesco Ciusa.

Quella prima raccolta era stata illustrata con disegni e copertina del pittore Andrea Valli, un artista carrarese che operò con successo a Cagliari nei primi decenni del Novecento. *I Cantigos d'Ennargentu* invece erano stati illustrati da Filippo Figari, l'artista con cui Montanaru ebbe un rapporto più stretto e continuo: amicizia e stima documentate da numerose lettere, che vanno al di là dell'occasione dalla quale parecchie di esse sono dettate, appunto il contributo figurativo ai *Cantigos*.

Ma i rapporti di Montanaru con gli artisti non furono limitati a queste circostanze e agli artisti che vi furono coinvolti. Le lettere, quasi tutte inedite, a lui indirizzate da artisti contemporanei comprendono i nomi di Andrea Valli, Antonio Ballero, Felice Melis Marini, Francesco Ciusa, Giuseppe Biasi, Filippo Figari, Mario Delitala, Melkiorre Melis, Mario

Mossa De Murtas, Remo Branca, Cipriano Efisio Oppo, Giovanni Ciusa Romagna, Tarquinio Sini, Giovanni Marras.

Tra i componimenti postumi ve n'è uno indirizzato *A sos amigos artistas*, cui lo stesso autore aggiunse alcune note:

Gli amici artisti ai quali è dedicata la poesia, salvo lo Stanis Dessy, hanno varcato tutti e più volte il limitare della mia casa in epoche e occasioni diverse. Si è mangiato il profumato pane dell'amicizia e si è bevuto il vino sardo ardente e gagliardo. Giorni lontani, visi gioviali, speranze e propositi di gloria [...] Di ognuno ho voluto segnare in rime fugaci le caratteristiche dell'arte e le impressioni che ne serbo. Ho escluso di proposito scrittori e poeti e solo per incidenza ricordo il caro amico Bustianu perché fu lui a presentarmi Francesco Ciusa.

Gli artisti caratterizzati in questi versi sono appunto Francesco Ciusa, Antonio Ballero, Filippo Figari, Giuseppe Biasi, Mario Delitala, Stanis Dessy, Carmelo Floris, Remo Branca, Giovanni Battista Rossino, Cesare Cabras.

L'importanza che ebbero nella vita umana e culturale di Montanaru gli artisti sardi e l'esperienza figurativa dei primi decenni del Novecento induce a interrogarsi su un loro possibile influsso sull'immaginario e sui procedimenti rappresentativi del poeta.

Luigi Falchi, nella presentazione all'anastatica del 1978 dei *Cantos*, tentava un avvicinamento di quelle poesie a certe figurazioni di Biasi:

Leggendo questi versi, pieni di suggestiva potenza, mi sono venuti in mente i colori grigi e le misteriose macchie d'ombra di alcuni quadri sardi di Giuseppe Biasi. Tra la pittura del Biasi, pittura delle alte sarde solitudini, e la poesia di Montanaru non sono poche le affinità.

Del resto «le caratteristiche dell'arte» che Montanaru vede nella pittura di Biasi, e soprattutto «le impressioni che ne serb[a]», quali appaiono nella poesia citata, si accordano con l'opinione di Falchi, sulla quale un fruitore moderno invece avanzerebbe più di un dubbio:

Biasi cun dipintos grandiosos / benit a mi mustrare ite tristura /  
b'hat ancora in sas biddas de s'altura. / Passan bezzas e bezzos  
lagrimosos // cheias solas, cumbentos distruttos, / pruzessiones de  
zente penosa / comente sa Sardigna dolorosa / graviada de penas e de  
luttos.

Evidentemente la percezione che si aveva in quegli anni delle opere del pittore sassarese era assai diversa da quella di oggi; d'altronde non sappiamo di quali opere di Biasi Montanaru avesse avuto una visione diretta. Va comunque rilevato che nelle note alla poesia, cui si è fatto cenno, la caratterizzazione di Biasi è più adeguata, pur se più generica: «Rappresenta poeticamente la vita umile di Sardegna».

Una singolarità, nell'ambito delle considerazioni su un ipotetico rapporto con le esperienze figurative degli artisti sardi e di loro influssi sull'immaginario del poeta, è il fatto che nelle rappresentazioni di Montanaru i colori sono quasi assenti, se non in alcuni accenni non sempre originali e caratterizzanti: argento e oro riferiti a vari oggetti («Sos buscos paren de oro», «sas carreras pedrosas paren de lùghidu arghentu»), il verde attribuito ad aspetti della campagna o al mare, il giallo ai boschi d'autunno del paesaggio di Desulo: ben poco d'altro si può rilevare. Nemmeno i colori della veste femminile di Desulo sono, non folcloricamente descritti, ma suggeriti nella loro evidenza (le espressioni sono del tipo: «una este de pannu colorida», «bestida de furesi e de colore»). Montanaru predilige le forti luminosità e il contrasto tra luce e ombra (non a caso alcune delle sue liriche più famose sono 'notturni', con i forti contrasti col buio della notte creati dallo splendore della luna). Si direbbe che le sue figurazioni siano orientate verso il bianco e il nero: una caratteristica, questa, che rimanda piuttosto alle opere degli incisori, la cui esperienza fu centrale nell'arte sarda nei decenni in cui si svolse la produzione di Montanaru. E merita di essere sottolineato il fatto che, tra gli artisti citati, egli ebbe rapporti stretti, in particolare, con quelli che sono considerati i due maggiori incisori di questo periodo: Mario Delitala (del quale ci restano diverse lettere attestanti un'amicizia sentita per il poeta, che nella poesia citata esclama: «A ti nd'ammentas / de sas oras passadas

in sa mia / umile domo in cara cumpagnia?») e Carmelo Floris («Amico mio carissimo, figura meravigliosa d'uomo e di artista»).

È comunque un dato rilevante che i rapporti più vivi di amicizia e di intesa culturale di Montanaru siano stati quelli con gli artisti, piuttosto che con gli scrittori, che vengono esclusi programmaticamente dalla lista degli amici celebrati nella poesia («Ho escluso di proposito scrittori e poeti») e con i quali (a parte i critici che lo incoraggiarono: L. Falchi, R. Garzia, A. Scano) intrattenne rapporti meno stretti. Ci furono naturalmente eccezioni: l'amicizia con Giovanni Antonio Mura, che risale alla giovinezza, e con alcune donne scrittrici, come Marianna Bussalai e Gemina Fernando, con le quali ebbe una corrispondenza amichevole, cui dettero spunto le traduzioni delle poesie di Montanaru che esse gli sottoponevano, per pubblicarle poi in riviste nazionali, prevalentemente femminili. Rapporti meno organici il poeta intrattenne con vari letterati che agivano in contesti diversi, non collegati fra loro; fra questi, in particolare, Giuseppe Calvia, Pietro Casu, Francesco Cucca, Attilio Maccioni, Mercedes Mundula, Vincenzo Soro, Stefano Susini, Rafael Sari.

È dunque importante sottolineare il rapporto preferenziale di Montanaru con gli artisti, perché essi rappresentarono nella cultura isolana un'esperienza più organica rispetto a quella degli scrittori: i protagonisti di questo momento dell'arte sarda si rapportarono al mondo culturale europeo, ebbero relazioni con gli artisti italiani, parteciparono alle manifestazioni nazionali e internazionali, confrontandosi quindi con un contesto più largo, con risultati di rilievo, almeno nei casi migliori. Invece la produzione letteraria ebbe un carattere più chiuso, e risentendo dell'indirizzo ideologico, se non politico, cui si ispira, fu fortemente condizionata dall'esigenza di offrire un messaggio positivo al pubblico sardo cui prevalentemente si rivolge, e poco interessata a uno studio dei mezzi espressivi, alla ricerca di nuove forme, cui invece gli artisti danno il dovuto peso. Sintetizza l'ideale letterario da cui sono guidati quegli scrittori Egidio Pilia, esponente di primo piano del movimento regionalista ed autonomista, che nelle pagine conclusive della sua storia della narrativa sarda sostiene l'idea che «l'arte isolana deve mirare soprattutto al risveglio, all'educazione ed alla valorizzazione dell'anima regionale» (Pilia 1926: 168).

Montanaru era certo partecipe del movimento che tendeva alla scoperta e valorizzazione della tradizione sarda, del mondo rurale e pastorale, del folklore, della produzione artigianale, insomma della «civiltà di un popolo barbaro» (per citare Figari), che caratterizza la cultura dei primi decenni del Novecento, e che ebbe un più forte impulso e una partecipazione più larga negli anni Venti; recupero e reinterpretazione che naturalmente avvenivano sulla base di filtri culturali differenti, anche all'interno del gruppo degli artisti<sup>2</sup>. Ma il suo sardismo non è programmatico, e la sua opera letteraria, improntata, come vedremo meglio fra poco, a una poetica della spontaneità, svolge tematiche aderenti al mondo sardo senza sovrapposizioni ideologiche. Figure, femminili e maschili, e soggetti del mondo pastorale e rurale (e quindi più tipicamente 'sardi'), usanze e situazioni tradizionali, fatti e vicende rappresentativi di costumi e mentalità, sono scelte tematiche che avvicinano Montanaru agli artisti di questi anni. Qualche suo testo (come *Sa zucchitta pintada* o *Sa leppa pattadina*, comprese nelle raccolte precedenti) può persino ricordare la tendenza a valorizzare l'arte popolare della Sardegna, che alcuni di quegli artisti sostenevano.

Ma nonostante quei rapporti e le molte affinità, bisogna rimarcare che niente è più lontano dalle concezioni di Montanaru dell'idea (che questi rapporti potrebbero evocare) espressa nella locuzione *ut pictura pöesis*. In lui invece è assai forte il senso della funzione 'aurale', connessa alle modalità auditive e alle potenzialità eloquenti e suasive della parola poetica: inclinazioni profonde, del resto fondate su tendenze della poesia moderna da lui frequentata, oltre che sui caratteri precipui della poesia popolare sarda e di quella degli improvvisatori, a lui familiare fin dalla prima giovinezza. Da notare che Montanaru in *Sos cantos de sa solitudine* ritorna, soprattutto nella sezione delle *Cantilenas* (che egli stesso, con buon senso autocritico, indica come la migliore della raccolta), ai metri della tradizione sarda, riproponendo, con una certa libertà, varie forme

---

<sup>2</sup> «[...] il punto di vista degli artisti nei confronti di questo mondo agropastorale risulta notevolmente differenziato, di volta in volta più drammatico o interiorizzato, realistico o estetizzante: dunque mutano fortemente, con le intenzioni espressive, i loro linguaggi» (Scano 1993: 18); cfr. Altea, Magnani 1995.

dell'*ottava torrada*, in settenari o endecasillabi, con ritornelli di due o quattro versi: un recupero che, con un'arte ormai provetta, gli detta componimenti di notevole freschezza e suggestiva musicalità, come *Comare, a bos amentades?*, *Luna de marzu* o *Cantilena*.

L'altro motivo per cui ci è sembrato utile citare la lettera a Tarquinio Sini è nel fatto che in essa vengono indicate le ragioni della scelta del titolo e sono illustrati sinteticamente e suggestivamente i temi fondamentali del suo libro.

In particolare egli insiste sulla solitudine in cui sono stati creati i *Cantos* e che domina nei componimenti della raccolta, con un'accentuazione di motivi ispirati alla natura (indicati come peculiari specie della sezione delle *cantilenas*): «chioccolare lieto di fonti montane, squilli di serenate, bagliori di stelle, paesaggi lunari, voli di rondini in partenza»; e generalmente di carattere intimistico, con indicazioni che sottintendono un mutamento almeno parziale della poetica dell'autore, del resto già segnalato, nella presentazione della raccolta, da parte di Luigi Falchi.

Ma la condizione di solitudine, di cui parla il poeta, non significa il prevalere di una condizione d'isolamento. Negli anni che vanno dalla pubblicazione dei *Cantigos d'Ennargentu* (1922) a quella di questi *Cantos*, corre circa un decennio ricco di fermenti e di inquietudini per la Sardegna, durante il quale Montanaru continua e allarga una serie di contatti e di rapporti, spostandosi spesso nell'isola, soprattutto nelle città principali per conferenze, letture dei suoi versi, e fuori (significativo il suo intervento al Congresso nazionale dei dialetti d'Italia, tenutosi a Milano nel 1925). La sua partecipazione al clima e alle iniziative culturali di quegli anni è attestata anche dalla presenza del suo nome nelle riviste più importanti del periodo, in particolare Il "Nuraghe", "Fontana viva", "Mediterranea".

La solitudine che costituisce il nucleo ispiratore dei *Cantos* consiste piuttosto in una disposizione d'animo, in un ripiegamento mentale e affettivo, verso cui lo spingono un insieme di esperienze, da un lato connesse agli eventi storici, pubblici, e dall'altro invece personali e private.

Nel corso degli anni Venti matura e si consuma nell'isola l'esperienza del sardismo e del sardo-fascismo, in cui in vario modo la maggior parte

degli intellettuali sardi, e Montanaru è tra essi, furono coinvolti, con le speranze, che esso alimentò, di una svolta radicale dei processi politici, sociali e culturali della Sardegna. Se nel 1923 egli poteva ancora nutrire la fiducia espressa per esempio in una lettera ad Antonio Taramelli:

Vivo quassù, nel mio eremo, come l'aquila delle alture ma sono pronto a levare il volo verso i piani quando sarà giunta l'ora della mietitura [...] Ora ho un solo desiderio: vigilare nell'attesa e vedere alla prova dei fatti se nel nuovo corso della storia ci sarà posto anche per l'isola nostra

già alla fine degli anni Venti, a Pietro Casu che gli scriveva in versi «esortandolo a cantare le bellezze e le gioie della Sardegna rinnovata e di abbandonare le nere ombre del passato, le tetre visioni di una terra desolata, piena di crucci», egli replicava: «a me giustamente non pare che sia giunta l'ora di abbandonarsi ad entusiasmi sulla nostra sorte». In un'altra epistola in terza rima Casu si abbandonava, secondo quanto riferisce Montanaru (ed è una posizione che troviamo anche in alcuni testi narrativi dello scrittore berchiddese, come *Aurora sarda*), a «una esaltazione del presente, ma io non sono punto d'accordo. Opere di bonifica terriera e di edilizia cittadina brillano qua e là, ma esse fanno maggiormente risaltare il molto squallore che ancora s'impone e mi rattrista».

In queste e in altre dichiarazioni si esprime la viva e dolorosa coscienza che le speranze sollevate dal movimento politico-culturale degli anni Venti, e dagli impegni del fascismo, che l'isola potesse uscire finalmente dalle secolari infelici condizioni economiche e sociali, non trovavano riscontro nei processi in atto. È questa consapevolezza che determina l'ottica con cui coglie esclusivamente implicazioni tristi e dolorose nelle figurazioni degli artisti suoi amici, anche quando tali implicazioni a noi non appaiano così evidenti. Si ricordi, per esempio, come caratterizza l'arte di Mario Delitala: «Allarga l'ala del suo estro fra terre desolate e paesaggi morti».

A minare la disposizione prima più fiduciosa del poeta, a orientarlo verso uno stato d'animo ripiegato e prevalentemente malinconico, contribuirono in modo determinante vicende private e personali. Da una

parte, e soprattutto, ci furono i gravi e ripetuti lutti familiari (già aveva vissuto il dramma della morte di un bambino e della prima moglie, poi, in questi anni, di quella di due figli ventenni); dall'altra le persecuzioni dettate da intrighi politico-municipalistici che lo portarono in carcere, da cui presto uscì, ma persistette per alcuni anni la minaccia del confino. «Così, tra ingiustizie e sventure, le tristezze del carcere e l'ombra della morte, la sua vita trascorse, in quegli anni, piena di dolori e di immeritate umiliazioni» (Porcu 1982: 36-37).

Questi tristi umori e il ricordo delle sventure personali si manifestano in più componimenti di questa raccolta e di quella successiva, *Sa lantia*, in modo diretto ed esplicitamente dichiarato, così che l'esperienza privata non si risolve sempre in un sentimento universalmente umano: componimenti, come osserva il Falchi nella presentazione, non belli, anche se significativi per il critico che intenda ricostruire la personalità del poeta.

Ma la sostanza della raccolta è ben altra. L'ispirazione intimistica, dettata dalla disposizione d'animo maturata in quegli anni e che lo porta a ritrarsi dagli interessi civili così evidenti nelle raccolte anteriori, gli detta liriche che in parte proseguono e svolgono filoni già presenti in quei testi, in parte rappresentano le novità della sua evoluzione umana e poetica.

In questa raccolta, forse più che nelle precedenti, sono numerosi i componimenti di riflessione sulla poesia che ci dicono quale idea l'autore avesse del suo fare poetico, e quale valore e implicazioni egli attribuisse a un'esperienza che ci appare centrale e vitale nella sua esistenza.

Su questo tema si apre la raccolta, e con uno dei testi più suggestivi, *A sa poesia*. L'ispirazione qui è un evento misterioso nel suo sorgere («no isco da u'enis veramente»), piena di silenzio e di incanto nel suo manifestarsi, e nel suo apparire piena di bellezza dopo lunga attesa, la poesia allieta e dà conforto al poeta, trasfigurando tutto ciò che senza di lei, anche le cose più care, sembrava triste e senza significato. Il componimento enuncia una concezione della poesia come ispirazione spontanea, come esperienza che non può essere frutto di un proponimento, di un atto della volontà: essa viene improvvisa, dopo lunga penosa assenza, ed esige una disponibilità a 'tenere la porta aperta' per le visite attese ma impreviste della 'musa' gentile.

L'idea del carattere estroso e impulsivo dell'ispirazione è espressa in altri testi anche con una vena leggermente umoristica e autoironica: si veda in particolare *Cudd'ispiritu maccu*.

La poesia ha quindi il carattere spontaneo e misterioso dei moti profondi e segreti dell'animo, analoghi a quelli dei processi naturali. In questo modo Montanaru istituisce un rapporto privilegiato, denso di implicazioni, tra la sua esperienza di poeta e la vita della natura. Si veda, su questo versante, *Sa notte 'e su meraculu*, che rappresenta un evento naturale, il fiorire improvviso, nella notte, di tutta la campagna, come un prodigio operato dalla «natura misteriosa e fruttificadora». Sull'intuizione di questa analogia si fondano le rappresentazioni dell'esperienza poetica con immagini di fenomeni naturali: dominante è l'antico *topos* dell'acqua, nell'immagine ora del suo sgorgare dalla sorgente, dalla fonte, ora del suo spontaneo mutevole fluire.

L'acqua che scorre *cantando*, e rispecchia gli spettacoli naturali e umani che incontra nel suo corso, che dà sollievo con la sua freschezza agli animali e agli uomini assetati, è un motivo che ritorna variato in diversi componimenti. Così in *Funtana sola*: dalle cime del Gennargentu l'acqua corre verso il mare, e «sempre vigile cantas / cun boghe frisca e galana», osservando le stelle e gli spettacoli attorno. Animali e uomini si accostano a dissetarsi, in un gesto rituale e fascinoso («a ti asare sas bellas / giovanas si frittin caras / e tremen coros e laras») e la terra da lei riceve vita e incanto («tra ortos birdes e tancas / e profumados giardinis / giughes sos friscos divinos»). In *Cantilena*, l'acqua nel suo vario scorrere («bella passizera») vede e rispecchia il cangiante manifestarsi della natura e della vita umana, di cui accompagna e conforta i momenti salienti, con generosità ineguagliabile: «Nessunu mai ti dada / su tantu chi tue dasa».

Il motivo è svolto con nitidezza e misura in *Sa funtanedda 'e idda*: immagine di una ispirazione umile e dai toni sommessi, che si adegua al mondo semplice, paesano, assunto come materia del canto. Nella sua semplicità e apparente spontaneità, la poesia si compone di un intreccio assai fine di motivi: lo sgorgare dell'acqua è implicitamente assimilato alla vena poetica; la fontana (lo specchio d'acqua formato dalla sorgente) che riflette le figure e i volti che vi si accostano, è simbolo della poesia che rispecchia figure e visioni del reale, abbellite dalla fantasia poetica («Tottu

fisso in custà mia / vena lùghida isplendente; / deo so de su presente / cudd'ardente fantasia»). E ancora «su signu dilicadu» che scende dalla scanalatura nella roccia allude al segno tracciato dal poeta, il quale coglie e *nota* gli eventi fuggevoli attorno a lui.

Che materia della poesia siano soprattutto eventi tenui e sfuggenti, come sono le esperienze della vita, è detto più esplicitamente in *It'est sa poesia?*:

Est sa lontana / bell'immagine bida e non toccada, / unu vanu disizu, una mirada, / unu ragiu 'e sole a sa fentana, // Unu sonu improvisu de campana, / sas armonias d'una serenada / o sa oghe penosa e disperada / de su entu tirende a tramuntana.

Eventi cui il poeta dà valore quando è animato da uno slancio sincero dell'anima.

Se la poesia è esperienza e passione sincera e spontanea, questo non implica facilità e corrità della creazione: a Montanaru preme sottolineare, in un componimento dal titolo esplicito (*Tribagliu de poeta*) quanta fatica e tormento comportino talvolta la lunga gestazione e il lavoro di costruzione del testo poetico.

Il carattere di naturalità attribuito all'ispirazione è connesso all'idea di un rapporto privilegiato, profondo, del poeta con la natura, e specificamente con la natura sarda, che nasce da un'inclinazione e una consuetudine di vita, di cui egli spesso parla nella sua opera: dal cenno nelle memorie («Fin da bambino mi piaceva ascoltare il canto selvaggio dei nostri boschi e spesso me n'andavo tutto solo a godere di quel paesaggio forte e primitivo»), a quello della lettera al Sini sui suoi «pellegrinaggi melanconici attraverso la montagna vicina», a molti altri ancora. Concezione però filtrata da molteplici mediazioni culturali e letterarie, di cui si è già parlato nel discorso introduttivo a *Boghes de Barbagia* e *Cantigos d'Ennargentu*.

Dalle manifestazioni della natura scaturiscono i moventi più profondi della sua ispirazione, che si alimenta nel corso delle frequenti camminate solitarie, in un contatto vivificante con «custa natura risplendente». I boschi, gli animali, le tanche, i diversi momenti stagionali, quelli del giorno

e della notte, i diversi fenomeni, la neve, il vento, diventano motivi di poesia.

Ma non si tratta mai, come si è già rilevato, di quadri campestri, di descrizioni paesistiche. Si tratta invece di esperienze in cui la risposta emotiva e sentimentale e la riflessione e meditazione del poeta vengono in primo piano, o sono comunque fortemente presenti nel tessuto lirico. Di sé egli dice: «animosu, poeta, innamoradu, / tottu custas cussolzas hat giradu / bramende tempus varios, e sorte // Pius bella, cun impetos gentiles».

Nello spettacolo naturale, nel presupposto di una consonanza dell'uomo con la natura, e particolarmente del poeta con la natura (sempre intesa con precise connotazioni di sardità), vengono colti elementi di analogia degli spettacoli naturali con la condizione umana, o con la condizione del poeta: su queste corrispondenze, sottintese, o accennate, o dichiarate, si tessono le immagini e i pensieri delle liriche. Potremmo giovarci, per definire questa poesia di Montanaru, dell'espressione con cui Leopardi (nei *Disegni letterari*) definisce i suoi idilli: «Idilli esprimenti situazioni, affezioni, avventure storiche del mio animo»: definizione in cui il termine idillio conserva il significato classico di quadro georgico, paesaggistico, di uno sfondo naturale, che è rappresentato ad 'esprimere' le 'affezioni' (cioè le esperienze affettive, i sentimenti) e le 'avventure storiche dell'animo' (da intendersi come esperienze di vita che hanno avuto profonde ripercussioni nell'animo del poeta).

In questo senso, anche in Montanaru il tema della natura, la rappresentazione degli aspetti più variati del suo manifestarsi, delle sue diverse voci, momenti e ricorrenze dell'anno, vicende delle stagioni, si risolvono fin dal titolo in 'idilli': *Notte de Natale, Annu nou, Una niada, Fiores d'atonzu, Luna de marzu, Rundines adio adio, Abrile, Magiu*, e altri ancora. E spesso si esprime in queste poesie un'ansia di ascesa, di alture, da cui contemplare più ampi spazi e la vastità del paesaggio, sempre individuato nei tratti specifici della natura isolana. Il Gennargentu, il monte amato che domina l'isola, è la riserva dei suoi affetti e dei suoi ideali, il luogo dove, nella delicata *Ninna nanna de Anton'Istene*, sogna di accompagnare il figlio, per trasmettergli, rinnovando un antico evento sacrale, l'amore per la sua terra: «e t'accumpagno finz'a Gennargentu. // Dae nie des bider custa terra

/ sardignola chi amo e des amare / sas lineas lontanias de su mare / s'isplendore lughent'e dogni serra».

Persino in versi che sembrano consistere nel quadretto di un momento della natura, come *Una niada*, nei fenomeni descritti affiorano sentimenti, che sono proiezioni di quelli del poeta: «Dae sas bassas tristas cobelturas / bessit su fumu biaittu a giros / comente alidos tristos e suspiros»; e tutto il quadro della nevicata è interpretato in questa chiave: «E sighet su nie a mùlinu a falare; / pare su chelu chi chelza calmare / de sa terra penosa ogni dolore».

Al fondo di questi motivi è l'idea che il poeta ha facoltà di dare significato alle cose: cantando le esperienze e le pene sue e degli uomini egli può dare loro un senso attraverso il potere dell'espressione poetica, e con la bellezza del canto può offrire consolazione, sollievo alle sofferenze, e l'oblio. Persiste quindi anche in questa raccolta l'idea di una funzione della poesia, che però ora non è più quella civile, 'impegnata', di quelle precedenti, ma è ripiegata, sommersa, interiorizzata.

La definizione di poesia intimistica non deve dunque far pensare a una ispirazione individualistica, chiusa in sé e separata dalla comunità, desulese o più ampiamente sarda. Montanaru si sente immerso nella comunità in cui vive, si sente partecipe anche degli eventi quotidiani e umili della vita che si svolgono in essa, e questo egli si propone di cantare: «S'olvidada zente», le cose umili, ma essenziali nella loro elementarità e apparente insignificanza.

Perciò il poeta se da una parte canta i diversi aspetti della natura 'risplendente' dando significato a esperienze personali, insieme traduce e interpreta, portandole a una consapevolezza superiore con la potenza dell'espressione, momenti e tessere di un'esperienza comune, che la parola poetica aiuta a scoprire. Egli eleva così l'immaginazione e la mente del suo pubblico con una poesia che attinge alle risorse della lingua della comunità, ma facendo riferimento a ambiti letterari e a un immaginario più ampio, scoprendo implicazioni profonde e imprevedute negli eventi e spettacoli quotidiani – naturali e umani – che la comunità vive.

Da questo punto di vista il tema di *A sas canzones mias* è assai indicativo. Le canzoni del poeta sono simili a limpide fonti o a rivi che scorreranno ancora per molti anni, attestando i nobili e profondi moti del

suo animo. Esse sopravviveranno al poeta, destinato a non morire del tutto, perché continuerà a parlare col suo canto nella voce dei pastori, che ne evocano la presenza celebrando con le sue parole l'incanto della natura. Montanaru esalta in tal modo la funzione comunicativa della sua poesia all'interno di una comunità che la fruisce nella forma orale, riconoscendo come suoi destinatari e interpreti più diretti e congeniali i pastori. Sullo sfondo di un idillio la comunicazione poetica si sublima in una sorta di mitica concordia e armonia.

Hanno affinità con *Sos cantos de sa solitudine* le poesie (ad alcune delle quali, che si inserivano nel contesto delle considerazioni suggerite da quella raccolta, si è già fatto riferimento) della raccolta successiva del 1950, *Sa lantia*, l'ultima pubblicata dall'autore.

In effetti una gran parte di esse, anche se poche sono sicuramente databili, sono da attribuire a un tempo anteriore, in particolare agli anni prima della guerra. Lo è certamente *Saludu a Grazia Deledda*, composto nel 1933; lo sono probabilmente tutti i *Cantos de sa morte*, perché in una lettera del 1939, indirizzata a Marianna Bussalai, Montanaru dichiarava di aver «pronto, e forse lo pubblicherò, un piccolo volume di versi dal titolo *Sos cantos de sa pena*». Ma già nel 1935 egli aveva scritto, sempre alla Bussalai: «riceverà qualche segno del mio libro del dolore. Che così sarà intitolato, se un giorno vedrà la luce». E addirittura nel 1932 annunciava di aver «pronti due volumi di versi»: dei quali il primo è certo *Sos cantos de sa solitudine*, pubblicato l'anno successivo; e se l'altro non può essere identificato del tutto con *Sa lantia*, certo in questa raccolta sono confluiti molti componimenti di quel volume progettato. Di altri può essere indicata una data più tarda: come di *S'olia*, vincitrice del concorso nazionale della poesia dialettale nel 1946. La continuità e lo stretto legame con la raccolta del 1933 sono comunque evidenti, ed è evidente alla lettura la continuità dei toni e dei motivi.

*Sa lantia* non incontrò il favore di pubblico che il poeta si aspettava, né ebbe molti riscontri critici, nonostante che diversi componimenti siano meritevoli d'attenzione e alcune liriche siano accostabili alle migliori dei *Cantos*. Ma certo il volume usciva in un momento non favorevole: in un clima letterario dominato dal neorealismo e dall'ideologia dell'*engagement*,

quei testi, ancora ispirati alla poetica intimistica dei *Cantos*, dovevano apparire fuori luogo e fuori tempo.

Ma forse può considerarsi un riflesso, peculiare e personale, delle istanze di quel momento storico, oltre che dell'evoluzione umana del poeta, l'accentuazione degli spunti morali che caratterizza la raccolta: una moralità più risentita e dichiarata, che sconfinata talvolta nel moralismo. E si affacciano spesso accenni a una religiosità tradizionale, al conforto della fede, non così espliciti e frequenti nelle raccolte anteriori: anche se già nella presentazione dei *Cantos de sa solitudine* il Falchi aveva notato (sottolineando in questo la diversità da Satta) il sottofondo spirituale e cristiano che egli vedeva insito nell'ispirazione di Montanaru.

Sono questi spunti morali i tratti più evidenti di discontinuità con l'opera precedente di Montanaru. Essi danno luogo a esiti di volta in volta differenti: qualche volta sobri e dignitosi come in *A s'omine*, una nobile riflessione sul mistero del nascere, del vivere e morire, che apre la raccolta, o con accenti più chiaramente religiosi, come in *Sa oghe misteriosa*; altre volte di tono più moralistico, come in *Non disperes*, un'esortazione ad affrontare con coraggio le pene e le asperità della vita, o in *Orgogliu*, una presentazione di se stesso dove la coscienza della propria fierezza è forse un po' troppo insistita; fino al moralismo un po' spicciolo di *Risparmiemus*.

Anche nei componimenti che parlano della sua poesia, del suo significato e della sua funzione (così frequenti in tutte le raccolte di Montanaru) si colgono spunti morali, come in *A sa poesia*, o nella stessa *S'olia*, impostata sulla similitudine dell'olivo col poeta e del suo frutto con la poesia, svolta con un sobrio e alto senso morale.

La stessa visione della natura, e la rappresentazione del rapporto dell'uomo con essa, sono impregnate di quei sottintesi morali. In alcuni componimenti è esplicita l'idea di un ordine della natura che racchiude implicazioni e finalità morali: si veda, per esempio, *S'abe*, dove il lavoro e i prodotti dell'animale industrioso sono considerati espressione di un ordine provvidenziale. Oppure si confrontino due poesie che hanno lo stesso tema: *Su pane*, in *Cantigos d'Ennargentu*, e *Sa semente*, in *Sa lantia*. Nella prima prevale un'istanza narrativa, con la vicenda, mista di pene e speranze, della nascita del cibo elementare, dalla faticosa aratura al premio del pane appena sfornato; nella seconda il poeta si concentra sul severo

antico rito della semina, visto come un momento della necessaria e penosa guerra per l'esistenza.

La raccolta tuttavia ha una varietà di temi non facilmente circoscrivibili: significativi sono i componimenti che riprendono le rappresentazioni oggettive che si trovano specialmente in *Cantigos d'Ennargentu*, ma rispetto a quelle sono forse caratterizzate da una maggiore oggettività: come *Nocte de istiu*, un quadretto di vita di villaggio alquanto brioso e di un umorismo un po' distaccato e bonario; o *Sa Tasca*, affine a componimenti anteriori che descrivono oggetti della vita rurale, come *Sa leppa pattadina* o *Sa zucchitta pintada*: qui è la *tasca*, il caratteristico zaino dei pastori, che racconta la sua storia, e attraverso la sua origine, la sua fattura, il suo uso, viene offerto uno spaccato, uno scorcio di vita pastorale e paesana.

Un motivo nuovo, legato alla parabola umana del poeta, che però interpreta una sensibilità e inquietudine moderne, è la forte coscienza del tempo che passa, della vecchiaia che incombe, a cui si lega il pensiero della morte, con un ripensamento della vita trascorsa e un rimpianto o una consapevolezza delle tante cose non vissute, che nella poesia si trasformano in un sentimento di incompiutezza, percepito, con una venatura di antica filosofia, come intrinseco alla natura stessa del vivere.

Il rapporto con la natura, centrale e costante nella poesia di Montanaru, si colora allora di una più intensa malinconia, che si accompagna a una viva percezione della ciclicità del tempo, dell'avvicinarsi delle stagioni. L'osservazione del poeta si concentra maggiormente sull'autunno, il momento dell'anno in cui il mutamento è più visibile e il senso del tempo che passa è più forte. È una stagione cui Montanaru è sempre stato sensibile anche perché legata a momenti dolorosi della sua vita (i tre figli sono morti in questa stagione, e il loro ricordo si rinnova anche nella concomitanza dell'antico rito celebrativo dei morti): ma in questa raccolta (come in altre poesie, pubblicate postume) ha una particolare dominanza.

Nell'autunno desulese, coll'ingiallire e cadere delle foglie, il poeta legge e medita su un'antica verità, che sancisce per gli uomini, rispetto alla natura, un diverso destino: perché se la vita della natura si rinnova

ciclicamente, ad ogni uomo, e al poeta, è negata quella sorte di rinnovamento.



## Montanaru: *Sas ultimas canzones e Cantigos de amargura*

Questo volume<sup>1</sup> delle poesie di Montanaru raccoglie i componimenti pubblicati dopo la sua morte<sup>2</sup>, che ora vengono riediti, con la stessa organizzazione testuale, nella collana di *Bibliotheca sarda*.

Il libro si presenta con caratteri compositi, e certo non ambisce a una organicità, che non era nelle intenzioni dell'autore, né fu cercata dai curatori della precedente edizione, se non per l'esigenza di individuare una logica nel raggruppamento dei testi, o inediti, o dispersi nei più svariati tipi di pubblicazione, dalle riviste ai fogli volanti.

La prima parte del volume si compone di una quarantina di liriche, che sembra fossero state preparate dall'autore per la pubblicazione, con il titolo di *Sas ultimas canzones*.

Un secondo insieme di liriche è stato intitolato dai curatori *Rimas trascuradas*, cioè messe da parte dall'autore, ritenute da non pubblicare, o non da ripubblicare in raccolta, e recuperate dai curatori con l'intento di offrire un materiale utile ad approfondire la fisionomia culturale di Montanaru.

Segue un gruppo di componimenti, *Litteras a sos amigos*, messaggi in versi indirizzati ad amici, soprattutto letterati ed artisti: è curioso notare che Montanaru in essi si serve prevalentemente della terzina incatenata, recuperando una tradizione tipicamente italiana dell'epistola in versi.

Abbiamo poi la sezione più disomogenea, intitolata *Cantilenas e contados*: di essa, la parte più importante è rappresentata dai *contados*, componimenti narrativi che riprendono modalità poetiche già sperimentate e presenti nelle raccolte curate da Montanaru (da *Sa morte 'e*

---

<sup>1</sup> Il saggio è stato in effetti pubblicato originariamente come *Premessa* al volume *Ilisso* (Nuoro 1998) comprendente le raccolte postume di Montanaru: *Sas ultimas canzones e Cantigos de amargura* [n.d.c.].

<sup>2</sup> Cfr. Casula (Montanaru) 1978.



*tiu Mutzuboe a Tiu Puntudu*), ma con toni diversi, meno epicizzanti, più mesti e sommessi. Fa eccezione l'ultimo, *A Pasca Devaddes*, che ripropone la storia della vergine orgolese con toni di cantare popolare, cui non è stato insensibile Michelangelo Pira, ammiratore di Montanaru, nell'ideare il «radiodramma per un teatro dei sardi» *Paska Devaddes*.

Queste quattro sezioni costituiscono la prima parte del volume. Alla seconda parte è stato dato il titolo di *Cantigos de amargura*, che riprende il titolo *Cantos de sa pena*, indicato da Montanaru in una lettera a Marianna Bussalai, ma con un'accezione più larga: l'amarezza espressa in questi testi non è data solo dal dolore per i lutti familiari, che ispirano i primi due gruppi di liriche (con un gruppo di *mutos*, qui inseriti, sebbene non coerenti con i temi delle altre poesie), ma anche dall'amarezza per le persecuzioni e le umiliazioni del carcere (*Cantos de presone*), e dal risentimento che gli ha dettato le *Rimas irosas*, che prendono spunto da vari motivi, lo sdegno per le condizioni dell'isola, risentimenti personali, fino all'accoramento per l'inutile uccisione di animali.

Si tratta di un insieme di testi che appartengono a periodi e fasi diverse della parabola poetica di Montanaru, molti di difficile datazione, e che quindi possono meno facilmente essere oggetto di considerazioni critiche, che per essere meglio svolte richiederebbero il supporto di uno sfondo storico, o una collocazione nel processo evolutivo del poeta.

La difficoltà di datazione è minore per quanto riguarda *Sas ultimas canzones*, in quanto in uno scritto che intendeva presentarle, e che presuppone già compiuta l'opera di scelta e ordinamento dei testi, Montanaru dichiara di aver compiuto sessantacinque anni: siamo dunque intorno al 1943, alcuni anni prima della pubblicazione di *Sa lantia*. Non è escluso che inizialmente *Sas ultimas canzones* comprendessero anche poesie scelte poi per la raccolta edita. Si veda a questo proposito la testimonianza di Giovannino Porcu («Nel 1950 si lasciò indurre a pubblicare uno stralcio dalla raccolta delle ultime poesie, col titolo *Sa lantia*»), il quale colloca nel 1952 la prefazione a *Sas ultimas canzones*, riferendosi probabilmente a un'altra stesura, dalla quale è stato tolto il riferimento, che si è indicato, all'età del poeta.

Entrando nel merito di una valutazione dei testi di *Sas ultimas canzones*, è da sottolineare in primo luogo una particolare organicità e

coerenza, connessa anche al carattere circoscritto dei motivi, prevalentemente improntati a un tono lirico e meditativo. Lo sfondo campestre è quasi sempre presente in questi componimenti. Montanaru indugia nel presentare frammenti di vita (specie del lavoro umano) su questo scenario naturale, che è sempre l'*humus* nel quale cresce e prende vigore l'ispirazione del poeta, l'ordito su cui tesse la sua tela poetica.

I momenti di ripiegamento malinconico in queste poesie hanno una frequente occorrenza, e i titoli in questo senso sono indicativi: *Tristesas*, *Disizu de serenidade*, *Momentos d'istanchesa*, *Disizu 'e paghe*, *Presentimentu*, *Vanu disizu*, *In solitudine*, *Tristesas passizzeras*. A questi si possono aggiungere i titoli che suggeriscono un momento stagionale prevalentemente associato a sentimenti malinconici: *Primas abbas*, *Passizzada atonzina*, *Sero de istiu*, *In solidade*, *Abba atonzina*, *Est niende niende*, *Noite de atonzu*, *A una nue de atonzu*, *Saludu a primavera*. In questa disposizione ripiegata e meditativa si riaffacciano insistenti gli antichissimi e irrisolti interrogativi sul senso della vita, della morte, del tempo (*Oras de dubbiu*, *Ite chircas?*, *It'est sa vida?*).

Ricorrono immagini che illuminano momenti di profonda tristezza («S'anima mia a bortas est iscura / che una fossa»); rimpianto delle cose passate («Atteros tempos, atteru eranu / chi t'indulchiat s'anima amorosa! / Ma in sa vida passat dogni cosa / che nue passizzera a su manzanu»); mestizia per il tempo che passa («Canto s'eternu e lestru variare / de su tempus, memorias de zente / connotta e iscumparta senza sonu»). La poesia si manifesta in brevi impressioni, quasi moderne illuminazioni, che legano le 'affezioni' dell'animo a rapidi scorci naturali:

Peri su logu s'idian massagios / frittidos in s'aradu / a boghes  
mannas cun sos boes tristos / in su terrenu a friscu narbonadu. / Calchi  
pastore solu / bistentadu in sos montes in atonzu / senza cantu andaiat  
né faeddu. / Risplendian sos ragios / de unu tebiu sole e dogn'aronzu  
/ si distinghiat nieddu / tra chercos ingroghidos / ei su friscu ildore 'e  
su lidone, / in sas lughes alluttas de s'aera / de sa noa istagione, /  
curriat frisca s'ispera / in mesu a sos castanzos ispozados (*Passizzada  
atonzina*).

Di quest'ultima stagione è emblematica l'immagine metaforica del poeta che sente mancare lo slancio, gli «impetos gentiles» dell'ispirazione di una volta: «Che fertu a s'ala, liberu puzzone / in terra si lamentat senza olu, / gai ti canto, o misera canzone, / tristu a mesu oghe e solu solu». L'età che avanza e le vicissitudini della vita hanno circoscritto il suo spazio esistenziale e poetico, ma da questa condizione Montanaru sa trarre motivi e accenti nuovi: la poesia lo accompagna ancora, seppure «a mesu oghe» e quasi sotterraneamente: «Che una crabonalza brugio sutta / ma non bessim a campu, o poesia»; e gli offre ancora tenui occasioni di ristoro e conforto («Comente filu 'e fenu a sa frumiga / li servit pro giumpare unu rizolu, / o filu de poesia, tue solu / mi sullevas a pustis sa fatiga») e luce e calore dell'anima nell'inverno della vita:

In sos seros d'ierru, cand'est s'ora / mal'a passare e tropp'iscolorida  
/ chei sos montes in giru est custa vida / e paret chi non torret s'aurora  
// A su mundu, serena e lughidora / s'anima mia, rundine perdida / in  
s'ierru frittu, vigile e ischida, / m'ispinghet a cantare e cant'ancora  
(*Fantasia*).

In *Sas ultimas canzones* Montanaru manifesta una nuova disponibilità alle sperimentazioni stilistiche della poesia novecentesca, che lo orienta verso procedimenti più impressionistici (con qualche esempio di stile nominale: «In su chelu una luna velada / e in terra in sa notte serena / una bianca dulzura / comente latte 'e frisca murghidura») e verso un linguaggio più omogeneo e amalgamato (risultato anche di una maggiore fedeltà al lessico sardo). Un'altra particolarità è l'abbandono delle strutture metriche regolari per una successione più libera dei versi e delle rime. Al confronto, sembrerebbe che la scelta delle poesie raccolte in *Sa lantia* sia avvenuta con un criterio più tradizionale, con l'intento di segnare una continuità con le raccolte precedenti, mentre in questo gruppo di testi postumi si registra una discontinuità maggiore (certo senza arrivare alla frattura, o a un salto netto).

Carattere peculiare di questi componimenti è inoltre la maggiore omogeneità di linguaggio, certo dovuto all'uniformità dei temi, ma anche forse a una più affinata consapevolezza e maggiore accuratezza nella

scrittura (a confronto della facilità di dettato, della sicurezza e spontaneità espressiva, che caratterizza l'opera precedente).

La fisionomia linguistica delle liriche di *Sas ultimas canzones* dunque costituisce, rispetto al carattere della lingua poetica nelle raccolte precedenti, una parziale novità e offre spunti per un discorso, che si tenterà in conclusione, sull'operazione linguistica complessiva di Montanaru.

Nelle *Rimas trascuradas* troviamo temi analoghi sia a quelli di *Sas ultimas canzones*, che a quelli di *Sa lantia*; i caratteri di quest'ultima raccolta ritornano nei toni morali e moralistici assai frequenti in questi testi (che si presentano comunque in un insieme disorganico): *Oras tristas* («Vivis in mesu a viles e ispias / senza decoro, zente senz'amore / chi pro nudda si ende-ne s'onore / e non curan sas tuas poesias»), *A s'amante capricciosa*, *Si mudas unu furcone*, *Una orta un'amigu*, *Vanu consizu*.

L'ispirazione estemporanea e risentita di molti componimenti chiarisce ampiamente le ragioni per cui il poeta non pensava di pubblicarli in raccolta. Altri, pur risentendo dell'occasionalità, hanno maggiore consistenza letteraria. Un esempio è *Su caddu sardu*, celebrazione del cavallo e del libero e animoso cavalcare per le campagne sarde verso mete e per circostanze diverse (per rendere visita agli amici, per recarsi alle feste, o per correre nelle gare); celebrazione cui si accompagna il rammarico per il subentrare di moderni mezzi di trasporto. Merita un cenno anche *A tie, cumpagna mia*, fantasia di un idillio con la donna amata.

Analogo discorso può esser fatto per *Cantilenas e contados*, una sezione non organica, formata da due tipi di componimenti diversi, in cui spiccano, come si è detto, i secondi, i *contados*.

I *mutos* sono un genere di poesia rappresentato in più sezioni (un piccolo gruppo, che sta a sé, è dedicato a una donna). È un tipo di componimento che avevamo trovato in un'ampia sezione nei *Cantigos d'Ennargentu*, e molti di quei testi, divenuti popolari, sono confluiti nei circuiti della diffusione orale e musicale.

Si tratta di un esperimento di imitazione dei noti testi folclorici, dalla caratteristica struttura metrica. L'esperimento rinnova il tentativo compiuto da Satta, nei testi raccolti in *Canti del salto e della tanca*, di trasporre nella lirica colta, in italiano, la forma popolare del *mutu*. Al poeta

nuorese si richiamava Montanaru in una lettera a Figari, giustificando il suo tentativo sull'esempio di *Bustianu*, sui *mutos* del quale però esprimeva riserve o un giudizio limitativo: «Ne ho letti alcuni di Sebastiano Satta (che è tutto dire) in italiano e non sono gran che migliori [dei miei]. La povera poesia di Bustianu risente degli anni e della sua sventura».

Giudizio che mi sembra non condivisibile. Credo che i *mutos* di Satta abbiano una maggiore pregnanza poetica, frutto di una diversa elaborazione artistica. Quelli di Montanaru, invece, replicano troppo da vicino i testi popolari, e l'uso della stessa lingua dei *mutos* tradizionali non consente al poeta il distanziamento necessario perché il lavoro espressivo pervenga a un'adeguata densità di significati. I suoi componimenti sono meno efficaci, proprio perché non lasciano intravedere significative novità rispetto ai testi folclorici, ricalcandone troppo i caratteri.

Ma è soprattutto l'operazione di fondo compiuta da Satta che è significativa: trasponendo l'uso della forma del *mutu* dal sardo all'italiano (con quella che i semiotici chiamano *transcodificazione*, la conversione da un codice all'altro), vengono accresciuti i significati e le risonanze delle immagini tipiche del testo popolare e della sua stessa struttura, dove il salto semantico tra *isterria* e *torrada* viene utilizzato per effetti che ricordano gli analogismi arditi di certa poesia moderna. E viceversa, la ricchezza semantica non tanto di questi, quanto di molti altri componimenti di Montanaru, ha origine anche dalla *transcodificazione* operata dal poeta, istituendo un fecondo rapporto della lingua e delle tematiche isolate con un immaginario poetico e modalità espressive delle letterature europee.

L'operazione linguistica realizzata da Montanaru nella sua opera è stata ed è ancora oggetto di riserve e critiche, soprattutto per l'uso diffuso di italianismi e in genere cultismi riscontrabili in molti componimenti, e anche per la sua non omogeneità rispetto a una precisa variante del sardo.

Non si può non esprimere disaccordo nei confronti di un atteggiamento puristico, spesso tendente a rilevare con puntiglio la non corrispondenza a un sardo schietto di elementi del lessico e di locuzioni presenti nella poesia di Montanaru.

Ma soprattutto non si può non partire da un dato di fatto: la poesia di Montanaru, così come si propone all'attenzione e all'interesse dei lettori e

dei critici, certo con le sue discontinuità e discordanze, ma anche con momenti di notevole validità e con esiti particolarmente felici, è il risultato anche di quelle scelte linguistiche. Nel corso degli ultimi decenni sono state avanzate nuove proposte sulla lingua poetica sarda, e si guarda quindi alla soluzione di Montanaru come a un modello non imitabile (ammesso che abbia senso la proposta di un particolare modello), a una scelta non proponibile per la poesia del nostro tempo.

Ma non possiamo non valutare la sua opera per quello che storicamente ha significato, nell'ambito dei condizionamenti che ha subito; ma soprattutto non apprezzarla per la validità dei testi che ancora si offrono felicemente alla nostra fruizione.

L'esperienza poetica di Montanaru si fonda su un rapporto intenso, che è di moltissimi sardi delle zone interne, con la lingua locale; un legame e un amore – anzi, come dice il poeta, una *religione* –

che io sentii nascere nell'infanzia ascoltando la dolce e savia loquela dell'avola mia, e la sentii maggiormente mia, quando alle prese con le prime difficoltà scolastiche [...] non vedevo l'ora di trovarmi libero con i miei coetanei per rivelare l'ardore della mia anima con prontezza di spirito e proprietà di linguaggio<sup>3</sup>.

La citazione mette in luce l'elemento originario della sua formazione. Fondamento dell'immaginario del poeta è in primo luogo la cultura orale, veicolata nella lingua materna, appresa attorno a *su foghile*, della quale ci parlano altri tra i nostri maggiori scrittori, dalla Deledda a Lussu; una cultura in cui, attraverso mediazioni di diversa natura, convergono le reminiscenze stratificate dei testi fondanti della letteratura occidentale (dalla Bibbia ad Omero), passati di bocca in bocca e adattati alla mentalità ed alla moralità popolare. Così fu, per Montanaru, l'insegnamento della nonna Michela: «non sapeva leggere né scrivere, ma conosceva il Vecchio e il Nuovo Testamento e ne ripeteva spesso gli episodi più belli

---

<sup>3</sup> Dal manoscritto inedito *Il libro della mia vita*, di cui si è presa visione. Ma questa citazione e le seguenti sono ricavate dalle *Note biografiche* di Giovannino Porcu, in Casula (Montanaru) 1982, che riporta i passi più importanti dell'inedito.

commentandoli con i fatti della vita quotidiana»<sup>4</sup>. «Io pendevò dalle sue labbra, divertito e incantato, e già fissavo nella mia memoria i nomi dei patriarchi e dei profeti che nella mia immaginazione prendevano il volto degli anziani desulesi, barbuti e capelluti come il vecchio zio Isaia» (anche da queste suggestioni infantili hanno origine le immagini di «sos pastores» che «Pàrene sazeldotes d'Oriente / de cuddos de s'Antigu Testamentu»). Lo zio Isaia frequentava la casa del poeta e s'intratteneva con il bambino: «Nelle lunghe serate d'inverno [...] parlava dei tempi andati, dell'andamento stagionale, di gente andata, di cacce e di cani».

E attraverso le tradizioni della comunità Montanaru istituisce un rapporto con la poesia, in particolare quando a sedici anni, come egli racconta, «interruppi gli studi e per due anni rimasi qui a poetare in pubbliche gare coi miei coetanei e a cantar motti a tutte le belle di Desulo. Di quei motti tanti ne ricordano ancora qui, ma io li ho sorpassati e dimenticati».

Su queste basi l'evoluzione culturale di Montanaru si svolse su due filoni paralleli e strettamente connessi: da una parte, partendo da un rapporto sia pure contrastato (ma evidentemente non sterile) con la lingua e la cultura ufficiale quale gli si era manifestata nella scuola, egli si addentrò in letture disorganiche sì, ma ampie e appassionate, di scrittori della letteratura italiana ed europea, maturando prospettive culturali certo assai più larghe rispetto ai poeti della tradizione locale, con aperture che lo stimolarono a un rinnovamento tematico ed espressivo della tradizione poetica isolana.

In secondo luogo, l'interesse all'uso del sardo, introiettato nelle esperienze vissute nella sua comunità, stimolato dalle letture dei poeti sardi come da quelle fervide e disordinate degli autori della letteratura italiana, si definì nelle sue peculiarità linguistiche attraverso un percorso segnato da alcuni snodi fondamentali.

Un momento peculiare della formazione linguistica di Montanaru si lega all'esperienza diretta da lui fatta delle varietà del sardo, quando a diciott'anni si arruolò come carabiniere. «Girai così tutta la Sardegna di paese in paese, di città in città, da Cagliari a Sassari, da Tempio a Nuoro,

---

<sup>4</sup> *Ivi*: 15-16.

da Oristano ad Iglesias, imparandone tutti i dialetti che io parlo correttamente, conoscendone i costumi». Si realizzò in quegli anni un contatto e la conoscenza di una realtà linguistica complessa, nella quale Montanaru tendeva a scorgere elementi unitari.

Da quella esperienza aperta a varie sollecitazioni maturò l'idea di una poesia in sardo che rinnovasse le tematiche e le forme espressive della tradizione isolana, a partire da una riflessione sulla lingua poetica di cui servirsi:

Io non sono un linguista e tanto meno possiedo le armi del filologo. Sono un adoratore della lingua sarda nella molteplicità dei suoi dialetti. È una religione questa che io sentii nascere nell'infanzia [...] E la sento profondamente oggi ascoltando i vari dialetti del mio popolo i quali, comunicando tra loro, conservano la loro vitalità e costituiscono nel loro insieme la vera lingua sarda, quella che obbedisce alla libertà creativa del poeta e che del poeta trasmette la visione e l'immagine del mondo<sup>5</sup>.

Sono indicazioni importanti, credo, per capire come si muove Montanaru nell'elaborazione e nell'uso della sua lingua poetica. Egli è dunque convinto che

nessun dialetto può arrogarsi il diritto di diventare lingua unitaria dei Sardi, neppure il sonante Logudorese, che pure è uno strumento linguistico privilegiato, dal momento che tutti i dialetti, nessuno escluso, hanno contribuito alla dispersione dell'unità linguistica originaria.

Tuttavia Montanaru fu portato a riferirsi al logudorese come cardine della sua lingua poetica, «l'idioma che si presta a ogni genere di componimento, in prosa come in versi, ritenuto per lungo tempo la sola lingua letteraria dei Sardi».

---

<sup>5</sup> Montanaru, seguendo un luogo comune spesso ripetuto, indica come realtà linguistico-letteraria ideale, con la quale la condizione sarda potrebbe avere analogie, quella della Grecia classica, esempio probante di una letteratura articolata in diversi dialetti e che da questa varietà attinge vitalità e capacità di rinnovarsi.

Ci sono due ordini di motivazioni in questa scelta. Da un lato il logudorese viene valorizzato perché è tradizionalmente la lingua dell'espressione letteraria più diffusa (da quella colta a quella dei componimenti degli improvvisatori e di molta parte delle tradizioni popolari); questa valutazione si fonda anche sull'esigenza primaria che la sua poesia possa diffondersi come evento comunicativo in tutta la comunità sarda (con sottintesa forse un'apertura ulteriore: l'idea di una lingua 'illustre', di dignità letteraria, che illustri il sardo e la poesia sarda di fronte alla comunità nazionale).

Dall'altro lato agisce la considerazione che anche il desulese, pur essendo classificato nella variante campidanese, è un idioma di confine, con molti caratteri barbaricini; e all'appartenenza barbaricina fa soprattutto appello Montanaru nel motivare la sua scelta linguistica: «il mio Logudorese, che ha i suoni e le voci della terra natale, il sapore del latte materno, il sangue dei fieri barbaricini, riassume la forza e la speranza, i dolori e le gioie della Sardegna e della sua gente».

Nella molteplicità di fattori che convergono nella scelta di Montanaru, a quelli citati (rapporto con le tradizioni orali, conoscenza ampia dei dialetti, aperture culturali e letterarie che lo inducono a un rinnovamento tematico ed espressivo), si deve aggiungere la concezione linguistica alla quale il poeta fa riferimento, nei limiti in cui egli svolge una riflessione sulla lingua.

L'unico dizionario sardo che facesse parte della sua biblioteca era, a quanto risulta, il *Vocabolariu* di Giovanni Spano; testo che ha costituito, fino alla pubblicazione del *Dizionario Etimologico Sardo* di Max Leopold Wagner<sup>6</sup>, lo strumento più autorevole di approccio al sardo.

---

<sup>6</sup> Montanaru conobbe personalmente il Wagner nel 1926, come risulta da due lettere inedite dello studioso tedesco a lui indirizzate. «Da molti anni ho il desiderio di fare la sua conoscenza personale, essendo un sincero ammiratore della Sua arte e avendo sentito tanto bene di Lei da parte degli amici Antonio Ballero e Carlo Aru» (lettera del 14 giugno 1926, nella quale preannuncia un soggiorno a Desulo nell'ambito delle ricerche «per un atlante linguistico sardo», allo scopo di «fare un rilievo completo del dialetto desulese tanto interessante in questo rispetto»), e prega Montanaru di aiutarlo a trovare alloggio e un informatore per le sue ricerche. L'incontro avvenne e fu cordiale, come risulta da una lettera del Wagner da Berlino del 12 ottobre dello stesso anno

Di questo strumento evidentemente il poeta si serviva per orientarsi in alcune scelte di fondo del suo logudorese, al di là di una pratica linguistica basata su conoscenze dirette e su gusti personali.

Lo Spano riteneva che il sardo fosse

distinto in due gruppi, il *meridionale* parlato in Cagliari, Iglesias, Tortolì, Oristano, in quanti insomma vivono da Spartivento a Belvì; il *centrale* parlato in Logudoro da Gennargentu fino al Limbara, cui aggiungiamo il *settentrionale*, che benché estraneo all'isola, nostro il diciamo, perché parlato dai fratelli di Sassari e Gallura (1851: III).

L'idea di raccogliere e considerare unitariamente tali diversità linguistiche risponde nello Spano a un progetto preciso:

---

(«Carissimo Montanaru, con vivo piacere mi ricordo sempre delle deliziose ore passate a Desulo e nella di Lei gentilissima compagnia»). Certo non poté non influire sugli orientamenti linguistici del poeta, anche perché Montanaru dovette sentirsi incoraggiato nelle sue scelte dagli apprezzamenti della sua poesia da parte del Wagner, evidentemente non di circostanza in quanto trovano un riscontro sia nella *Lingua sarda* sia nel *Dizionario Etimologico Sardo*, nel quale i testi di Montanaru sono spesso citati come fonti linguistiche. Nelle pagine conclusive della *Lingua sarda* il Wagner indicava il Casula e Salvatore Cabras come i più rappresentativi di quel gruppo di poeti moderni che «scrive in un sardo impeccabile e genuino, attingendo alle risorse della propria lingua, che si rivela più duttile e più ricca di quanto si sarebbe mai pensato» (Wagner 1997: 362). E già nel primo capitolo, esprimendo valutazioni analoghe, aveva detto: «Esiste ora una schiera di poeti sardi i quali, consapevoli delle deficienze della poesia passata, si ingegnano di comporre versi nel proprio dialetto e rinunziano alle solite allegorie e luoghi comuni, dicendo quello che il cuore loro detta. Il primo è forse Antioco Casula, detto 'Montanaru', oriundo di Desulo, il quale nelle sue poesie adopera, almeno quanto alla scelta dei vocaboli, il dialetto del suo paese, sebbene si avvicini anche lui, nella forma fonetica, al 'sardo illustre'; ma è stato costretto a corredare i suoi volumi di numerose note, in cui spiega e traduce le voci indigene, che altrimenti non sarebbero intelligibili neanche alla maggior parte dei sardi» (*Ivi*: 89). Bisogna dire che un controllo delle note apposte da Montanaru alle sue poesie non conferma interamente questa osservazione di Wagner: le note sono poste secondo criteri diversi, talvolta non chiari, e riguardano solo in una parte minore vocaboli o riportati nella variante fonetica desulese, o propriamente desulesi, che invece spesso vengono usati senza l'accompagnamento di alcuna nota.

considerando meco stesso che un dì fu una la lingua del Popolo sardo, e che la impronta di tale unità la serba tuttavia ne' due dialetti Meridionale e Centrale, venni nell'ardito pensiero di raccogliarli in uno e di aggiungervi il Dialetto Settentrionale, perché parlato da Fratelli Isolani.

L'impianto del dizionario dello Spano è stato di recente autorevolmente caratterizzato da Giulio Paulis:

La parte documentariamente più importante del vocabolario è [...] quella concernente il logudorese, rappresentato soprattutto dalla varietà settentrionale, alla quale appartiene il dialetto di Ploaghe, paese natio del canonico. Le forme del logudorese settentrionale hanno così nettamente la prevalenza su quelle logudoresi comuni (Marghine, Goceano, Planargia) e ancor più su quelle dei più conservativi dialetti centrali e barbaricini, sicché per molto tempo nella storia degli studi linguistici esse sono state assunte, sulla scorta dello Spano, come rappresentanti del sardo più genuino.

Un'altra caratteristica del vocabolario dello Spano [...] è la presenza di numerosissimi cultismi e latinismi, non appartenenti al lessico popolare, che sono stati introdotti allo scopo di *magnificare e arricchire sa limba nostra sarda*, creando un *volgare illustre*, cioè una lingua nazionale in grado di competere per ricchezza lessicale con l'italiana e con le altre lingue di cultura d'Europa, secondo un'aspirazione che fu già dell'Araolla e del Madao e che permeò ampiamente la cultura sarda dell'Ottocento<sup>7</sup> (Paulis 1989: 179-180).

Montanaru fu certo condizionato da quegli orientamenti, anche se già alla fine dell'Ottocento nei migliori poeti la propensione a perseguire un 'sardo illustre' aveva ceduto alla tendenza a servirsi delle varietà locali, con risultati di maggiore efficacia e concretezza, ma col rischio, discostandosi

---

<sup>7</sup> La «maggior parte delle voci ivi registrate sono pertinenti al logudorese settentrionale, una varietà fortemente influenzata dall'italiano, ricca di termini di provenienza continentale, privi di corrispondenza negli altri dialetti sardi» (G. Paulis, *Prefazione*, in Wagner 1997: 19).

da una lingua comune, di una risonanza e una circolazione minori. Ma Montanaru è orientato a una mediazione tra lingua comune e idioma locale, perché mira a risonanze ampie del suo canto: «Sognavo così una poesia che esprimesse lo spirito mitico della nostra Sardegna e della sua gente, ne glorificasse i fiumi, i monti, le aride pianure e le rocce impervie, come Mistral seppe fare per la sua Provenza».

Montanaru mette in tensione il logudorese della tradizione letteraria, scritta e orale, con l'idioma della realtà a lui più familiare («adopera, almeno quanto alla scelta dei vocaboli, il dialetto del suo paese, sebbene si avvicini anche lui, nella forma fonetica, al 'sardo illustre'»)⁸. Questa tensione tra idioma locale e 'sardo illustre' è la molla principale del lavoro di invenzione del suo linguaggio poetico, su cui s'innesta la libertà con la quale esso viene arricchito facendo coesistere apporti da tutti i dialetti dell'isola, familiari, come si è visto, al poeta.

Tale libertà si allarga alla possibilità di ricorrere agli italianismi, quando una ragione poetica (insufficienza del lessico sardo, ricerca di aulicità, oppure, per esempio, esigenze di rima) glielo suggerisca. Ma è difficile individuare criteri precisi e sistematici nella varietà delle sue scelte, condizionate da un metodo compositivo che mutava a seconda delle circostanze: a volte più corrivo e dettato dall'occasione, a volte più studiato e ponderato; e forse qualche volta agisce in lui l'esigenza di dettare testi leggibili anche da lettori non sardi. Non a caso i testi più noti e antologizzati fuori dell'isola sono quelli più italianizzanti.

Questa operazione linguistica riflette un fare poetico memore dell'esperienza di improvvisatore: evidente anche nella funzione 'aurale' che traspare nei suoi versi, in base alla quale essi, pur avendo i caratteri della poesia scritta, appaiono anche pensati per la recitazione e l'ascolto. Dissimili in questo da un'esperienza di poesia novecentesca – quasi sempre costruita in modo 'difficile' e non di immediata lettura – essi risentono talvolta, nell'ambito di quella vocazione, di una certa facilità, se non corrività, e quindi manifestano delle discontinuità. E proprio per

---

⁸ Così il Wagner (1997: 89) caratterizza la lingua poetica di Montanaru, forse semplificando il senso di un'elaborazione linguistica alquanto più complessa.

l'occasionalità di certi componimenti, talvolta non è facile individuare le ragioni delle scelte – soprattutto lessicali – compiute da Montanaru.

Sulla base dunque di vari condizionamenti: la tradizione linguistica rappresentata dallo Spano, la lingua letteraria logudorese che ricorre ai cultismi, la tradizione semidotta e popolare, che «è meno artificiale, ma non è pur essa esente dalla predilezione per i vocaboli ricercati», e inoltre «adopera spesso vocaboli e forme che non sono precisamente del rispettivo dialetto» (Wagner 1997: 359-360); su queste basi, Montanaru si sente legittimato ad attuare il lavoro di mescolanza linguistica che gli è proprio: operazione innovativa, compiuta attingendo alla propria parlata locale, e insieme assumendo con grande libertà elementi soprattutto del lessico delle diverse aree linguistiche, e ricorrendo ai cultismi, e quindi agli italianismi, quando una ragione poetica lo orienti in tal senso.

In generale si può affermare che il poeta è guidato da un'esigenza di 'elevare' il linguaggio; e soprattutto in alcuni componimenti di tono 'alto', lyricizzante, si hanno soluzioni lessicali (ma anche fonetiche o morfosintattiche) di carattere più aulico, non dialettali né contraddistinte da 'popolarità', più vicine all'italiano o comunque a quel sardo 'illustre' cui si è accennato. In altri componimenti invece più legati a tematiche sarde, che rappresentano figure, situazioni, usanze peculiari delle zone interne, o specificamente desulesi (*Su cogiuonzu antigu, Tiu Bustianu Sale, Sa tia de filare, Bobotto*), viene elaborato un linguaggio che si caratterizza per forme e inflessioni più 'genuinamente' sarde, e ricorre assai meno a cultismi e italianismi. Sono soluzioni non contrapposte a quelle dove il poeta si serve di forme più colte, ma rappresentano un variare di modalità espressive nell'ambito di una sperimentazione allargata.

In *Sas ultimas canzones*, pur essendo i componimenti ivi raccolti quasi esclusivamente di carattere lirico, possiamo individuare uno sforzo di esprimersi in un sardo più puro, che ricorre meno a italianismi e cultismi.

Alla fine del suo percorso poetico, forse cedendo all'intento di replicare a coloro che gli rimproveravano di servirsi di un sardo italianizzante, o ancora perché le poesie sono più pensate ed elaborate, e l'influsso delle esperienze 'difficili' della poesia moderna si fa più consistente, Montanaru elabora un linguaggio lirico più vicino a quel «sardo impeccabile e genuino», cui perviene «attingendo alle risorse della

propria lingua, che si rivela più duttile e più ricca di quanto si sarebbe mai pensato» (Wagner 1997: 362.).



## Tensione dialogica come conoscenza in Dessì

Credo che si possa affermare (e l'interesse suscitato da questo convegno<sup>1</sup> può esserne una conferma) che l'opera di Dessì dimostra col passare del tempo una sempre maggiore complessità e modernità.

Tanto più appare inadeguata, nell'accresciuta consapevolezza della sua modernità, la valutazione critica che la collocava (soprattutto con riferimento alle ultime prove narrative di Dessì) nell'ambito di una poetica naturalistica e regionalistica, con le implicazioni limitative che si intendevano attribuire a questi termini.

È vero che Dessì stesso sembrava offrire argomenti a tale interpretazione, quando descriveva il suo itinerario narrativo, da *San Silvano* a *Paese d'ombre*, come un'evoluzione da un accentuato soggettivismo, caratterizzato da un'istanza memorialistica svolta alla lezione di Proust, verso un'oggettività cercata e sperimentata sotto il segno di Flaubert. Tuttavia questo itinerario, che è assai complesso e ricco di esperienze non facilmente schematizzabili in quella formula, non può essere definito certo, se non con un giudizio superficiale, come un ritorno a tematiche e procedimenti narrativi di tipo ottocentesco.

Vorrei sottolineare l'orizzonte europeo dei riferimenti culturali di Dessì, che hanno influito nella sua esperienza letteraria con un ambito di problemi e di intenzioni più profondo e continuo rispetto al variare del panorama letterario in Italia. Tenendo conto di ciò, un cenno assai rapido ad alcune tendenze della narrativa europea potrà costituire uno sfondo utile a penetrare meglio il senso delle dichiarazioni di Dessì, e a impostare alcune indicazioni sia pur schematiche di lettura delle sue opere narrative. Punterò l'attenzione, in questi rapidi appunti, sui procedimenti e sulle

---

<sup>1</sup> Il saggio venne infatti pubblicato nel volume che raccoglie gli *Atti del convegno letterario su "La poetica di Giuseppe Dessì e il mito della Sardegna"*, Tipografia Tea, Cagliari 1986 [n.d.c.].



tecniche narrative, considerandoli un angolo visuale da cui è possibile, senza pretendere a niente di esaustivo, cogliere aspetti significativi di quell'esperienza.

La letteratura del Novecento presenta una vastissima gamma di esiti narrativi che non possono essere compresi sotto l'etichetta del soggettivismo, né i nomi di Proust e di Flaubert possono essere assunti come esponenti di un'antitesi soggettivismo-oggettivismo, che configuri una contrapposizione tra una tendenza moderna e innovatrice e un orientamento volto a formule narrative del passato e inadeguate a esprimere le problematiche novecentesche.

In realtà, sappiamo che Flaubert fu un riferimento fondamentale per una gran parte dei narratori del Novecento. Lo stesso Proust sottolineava le profonde innovazioni contenute nell'opera di Flaubert, preludio alle esplorazioni narrative del Novecento e alle sue proprie, e le interpretava dal suo particolare punto di vista, parlando di 'soggettivismo' di Flaubert. Ma l'influsso dell'esperienza e delle teorie narrative di Flaubert è presente in una gran parte della narrativa europea, anche in quella anglosassone, da James a Conrad a Joyce (per quest'ultimo, si ricordi l'influsso degli ideali flaubertiani nella elaborazione delle prime due opere narrative e, sia pure nell'ambito di una sperimentazione ormai molto più avanzata, anche dell'*Ulisse*).

Sono convinto insomma che una considerazione più attenta dei caratteri con cui si presenta l'evoluzione della narrativa tra Ottocento e Novecento in Europa renda sempre meno accettabile la formula critica che parla di 'barriera del naturalismo', e vede una frattura netta tra la narrativa del secondo Ottocento, condizionata dalle concezioni positivistiche, e quella del Novecento, variamente valutata come espressione della crisi e decadenza borghesi, o di una nuova *Weltanschauung*.

Dal punto di vista delle forme narrative, noi constatiamo che molti dei procedimenti di tipo flaubertiano che miravano a realizzare l'obiettività e l'impersonalità (comunque già con scopi assai più complessi, nei maggiori scrittori, di una riproduzione fedele e documentata della realtà) attraverso un'evoluzione assai articolata, vengono ripresi e rielaborati dagli scrittori successivi per rappresentare la mutata visione della realtà novecentesca.

Nel secondo Ottocento erano state compiute dagli scrittori, a partire

da Flaubert, una serie di trasformazioni dei procedimenti narrativi di capitale importanza anche per gli sviluppi novecenteschi: la trasformazione del tradizionale narratore onnisciente in un narratore distanziato dall'autore, spesso calato, attraverso la figura di uno o più personaggi, nella stessa trama narrativa; l'uso della focalizzazione circoscritta e dei punti di vista interni all'ambiente rappresentato; l'abolizione o la drastica riduzione del commento; la strutturazione 'drammatica' della storia; l'elaborazione del discorso indiretto libero e dell'*erlebte Rede*; questi sono i principali procedimenti e i modi stilistici sviluppati e affinati all'interno della narrativa del secondo Ottocento, dettati dall'intento prevalente di realizzare un distanziamento obbiettivo della materia narrata, nell'esigenza di comporre un quadro quanto più possibile evidente e articolato della realtà rappresentata.

Ma nell'operare successivo degli scrittori più consapevoli, tutti questi procedimenti rientrano in gioco, rivelando possibilità diverse. Se in una esperienza genericamente di tipo naturalistico (riporto qui le parole dello studioso di semiotica russo Lotman) «l'autore dà una certa quantità di punti di vista soggettivi che, proiettandosi reciprocamente l'uno nell'altro, rivelano il loro contenuto comune, la realtà»; in diversi scrittori del Novecento (Lotman cita anche il nome di Pirandello) la molteplicità di punti di vista attesta l'assenza di una realtà oggettiva. «La realtà che si scinde in una moltitudine di interpretazioni, in un tale sistema, è apparente. Dal punto di vista dell'autore, la realtà è solo un segno, il cui contenuto sono infinite interpretazioni» (1976: 52).

Eppure il senso più profondo delle esperienze narrative novecentesche non è nell'affermazione della soggettività della conoscenza e dell'inconoscibilità del reale, ma piuttosto nella rappresentazione, attraverso la frammentazione e la relativizzazione dei punti di vista, del rapporto assai problematico con la realtà proprio della cultura di questo secolo.

Nel Novecento è infatti venuto a maturazione un processo da lungo iniziato nella cultura occidentale, che ha portato a un distacco dalle certezze assolute in ogni campo della vita umana, dall'etica all'estetica, all'epistemologia. Attraverso un contraddittorio svolgimento, che, in particolare a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento, ha avuto anche

contraccolpi di tipo fortemente irrazionalistico, tutte le fonti del nostro sapere e del nostro rapporto con la realtà, cioè tutte le scienze naturali e sociali, ci hanno portato a considerare le acquisizioni dell'uomo come realtà non assolute ma relative, a essere consapevoli che è impossibile pervenire a verità definitive e assolute, e che è necessario acquisire un'ottica duttile, problematica, relativizzata, o relativistica, una disposizione a interrogare e interrogarsi continuamente, a coltivare il dubbio come una disposizione inquieta e feconda per avere un rapporto realistico col mondo.

È significativo che due studiosi americani, Scholes e Kellogg, nella loro opera sulla *Natura della narrativa* (alla quale mi sono riferito anche per alcune delle considerazioni precedenti), nell'indicare il contributo specifico del romanzo a tale processo culturale, puntino l'attenzione sui procedimenti espressivi, sottolineando in particolare nella narrativa novecentesca la creazione di un nuovo tipo di 'narratore':

Possiamo constatare ora, tenendo presente questo ampio sviluppo culturale, come il monismo autoritario del modo di narrazione pienamente onnisciente sia diventato sempre meno accettabile, mentre il multiforme relativismo del nuovo narratore appare sempre più adeguato alla realtà dei tempi moderni. [...] Per un pubblico moderno, non è tanto necessario che il narratore sia drammatizzato, quanto che egli sia relativizzato [...] Abbandonando gli antichi espedienti autoritari della narrazione, i romanzieri moderni sono indotti a nuovi stratagemmi, alla scoperta di possibilità nuove nella loro arte. Accusare poi gli scrittori moderni per la loro frammentazione relativistica del cosmo, per l'ironia e l'ambiguità con cui essi danno forma alle creazioni della loro fantasia [...] è tradire un senso di nostalgia per tempi nei quali il possesso di certezze certe era pienamente assicurato. È, insomma, condannare la letteratura moderna per la sua ineluttabile modernità (Scholes, Kellogg 1970: 352).

Ora, Dessì è profondamente partecipe di questo clima culturale, e la sua visione della realtà matura e si svolge seguendo un itinerario che è quello di gran parte della cultura novecentesca, attraverso un rapporto discusso, problematico con la tradizione del pensiero europeo, che lo porta

a indagare, a muoversi all'interno di temi centrali nella cultura di questo secolo.

In particolare, il problema della conoscenza, del rapporto dell'individuo con la realtà e con la storia, è centrale nell'opera di Dessì. Egli stesso, in una riflessione globale sulla sua esperienza compiuta dopo la pubblicazione di *Paese d'ombra*, dichiarava: «Il problema gnoseologico – è possibile conoscere la realtà – è stato per me sempre un fatto fondamentale»; ed egli stesso metteva in relazione il soggettivismo delle prime prove narrative con gli influssi che aveva ricevuto e riceveva dalla filosofia idealistica (in particolare da Gentile):

Secondo l'idealismo, secondo il mio modo di interpretare Gentile, una interpretazione della storia in senso oggettivo non era possibile; era possibile solo una conoscenza soggettiva, parziale, personale. E siccome *per me scrivere era ed è tuttora un modo di conoscere le cose*<sup>2</sup>, il mio scrivere era esasperatamente soggettivo: l'idea del noumeno kantiano, dell'inconoscibile, faceva da filtro tra me e il mondo esteriore (in Toscani 1973: 4-5).

La tensione verso l'oggettività, che ha come termine di riferimento Flaubert, implicava quindi una ricerca gnoseologica (sostenuta anche da un'esigenza etica, la scelta di vivere, come Dessì dice, «in mezzo agli altri e con gli altri»). Era una ricerca compiuta, naturalmente, non con strumenti concettuali, filosofici, ma artistici, e che può essere indagata nei suoi caratteri e nei suoi esiti non in dichiarazioni o in aspetti circoscritti del testo ma nella considerazione complessiva delle sue opere, che non dimentichino il loro carattere specifico di espressione letteraria.

Una notevole complessità tematica e una forte inquietudine conoscitiva anima anche le prime opere, le rende ciascuna artisticamente interessante, in sé, e come momenti di un itinerario assai complesso che vede la sperimentazione di procedimenti e temi diversi, l'elaborazione rinnovata di situazioni narrative che spesso si richiamano tra loro. Il cardine della sua narrazione non è l'intreccio dei fatti, la vicenda e il

---

<sup>2</sup> Il corsivo è mio.

carattere a tutto tondo dei personaggi: l'attenzione è volta a ciò che sta dietro i fatti,

nel rifiuto della poetica della rappresentazione per il tentativo di ricostruzione che va oltre l'oggetto, fino a ciò che si nasconde dietro l'apparente realtà. La verità non è mai conosciuta fino in fondo come sconosciuto è forse, in qualche modo, il personaggio; personaggio incompiuto, relativamente alla conoscenza, e romanzo incompiuto quello che egli vive relativamente all'azione (Dolfi 1978: 207).

Al di là di un giudizio sulla coerenza del risultato, un'opera come *Michele Boschino* costituisce una sperimentazione che le indicazioni fornite dall'autore a Claudio Varese chiariscono come consapevole e assai modernamente motivata, in particolare quando Dessì dichiara l'aspirazione a evocare gli oggetti e le azioni «dai diversi punti di vista da cui l'occhio dello scrittore e del lettore lo guardano, e nei mille possibili taciuti punti di vista» che il testo, concepito in certo senso come un'opera aperta, può suscitare. La rappresentazione oggettiva e soggettiva che si succedono nel romanzo

aprono due punti di vista differenti sull'orizzonte, da cui convergono due raggi in un sol punto. Vorrei che si sentisse la possibilità di mille altri raggi. Il lettore nel mio ideale dovrebbe sentire, al di là della più rigorosa precisione della mia immagine, il desiderio fantastico di ripensarla (in Varese 1967: 331).

O ancora, *l'Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo* si presenta appunto come un'introduzione, non il racconto di questo personaggio emblematico nell'opera di Dessì (che appare in diversi testi più volte accennato e mai svolto, mai realmente rappresentato, emblematico quindi anche della tematica dell'incompiutezza, provvisorietà e relatività della rappresentazione delle vicende e dei personaggi): introduzione, dunque, inizio di analisi, di cui si indica il carattere di tentativo, di prima approssimazione, lasciando ancora al lettore il compito di esplorarne le possibilità.

L'inquietudine e la ricerca conoscitiva di Dessì, l'esigenza di un

superamento del soggettivismo, di un rapporto col reale e con la storia, ha, se non un approdo, la sua fase più matura, mi pare, nelle sue ultime prove narrative, in particolare nel *Disertore* e in *Paese d'ombre*: non come ritorno però a un realismo ottocentesco implicante una fiducia o certezza conoscitiva inattuali, ma con soluzioni narrative che riprendono le tematiche dell'esperienza precedente con una complessità nuova, suggerendo un rapporto con la realtà (che è la realtà sarda, come in tutte le opere di Dessì, ma osservata con modalità cui accennerò fra poco) assai più mosso e problematico.

Mi fermerò brevemente, con osservazioni che per la loro schematicità non so quanto potranno essere convincenti, su *Paese d'ombre*, focalizzando l'attenzione, sulla base anche delle indicazioni di Scholes e Kellog, che ho citato, sulla figura del narratore (questa figura che la moderna analisi del racconto, sulla scorta dei suggerimenti di molti scrittori, ha individuato come aspetto importante dell'organizzazione del testo e del suo significato).

Il narratore di *Paese d'ombre*, contrariamente a quanto può apparire a una prima impressione, non è un narratore onnisciente. Se consideriamo più da vicino i procedimenti narrativi del romanzo si osserva facilmente che la narrazione è svolta assumendo il punto di vista dei personaggi, con una presenza prevalente, com'è ovvio, del punto di vista del protagonista, ma con un variare continuo della prospettiva, dell'angolazione da cui è compiuta la selezione degli elementi narrativi. Procedimento questo che porta a dei risultati di rappresentazione assai mossi e complessi.

Non che non sia presente e in vario modo si affacci nell'organizzazione testuale una figura di narratore. Ma esso, oltre che ordinare complessivamente la materia, configurando quello che nella moderna analisi del racconto viene chiamato 'autore implicito', compie prevalentemente l'operazione descritta da Auerbach a proposito di Flaubert, quando della *Madame Bovary* vien detto che il narratore «porta a maturazione linguistica il materiale che il personaggio gli offre, e gli dà la sua piena espressione soggettiva». Mi spiegherò con alcuni rapidi esempi. Si consideri questo passo:

Sfilò il braccio di sotto la testa del bimbo, scivolò giù dal letto e andò

a cercare nella cassapanca una coperta più pesante. Era una coperta di grossa lana filata e tessuta in casa da una bisnonna, uno di quegli oggetti indistruttibili che passano per le mani di generazioni e che danno, con la loro durata, il senso della precarietà della vita umana. Penso a tutti quelli che la vecchia coperta aveva riscaldato nelle lunghe notti invernali di tanti anni, tutti morti e tornati polvere, morti che lei non aveva mai conosciuto, ma dal cui sangue era nata e per i quali pregava (Dessì 1975).

«danno [...] il senso della precarietà della vita umana» è certo la voce di un narratore più consapevole, capace di esprimere in modo più generale e astratto i pensieri di Sofia, ma senza allontanarsi dal suo punto di vista. Tant'è vero che il sogno che il personaggio compie, addormentandosi subito dopo sotto la coperta, è condizionato dal senso di precarietà suggeritogli da quell'oggetto nell'ambito del contesto narrativo più generale (siamo nella notte successiva alla morte di don Fulgheri). Il sogno rappresenta a Sofia gli abitanti di Norbio come una folla di fantasmi, una processione di ombre bianche dietro il feretro di Francesco Fulgheri: esso permette a Sofia Curreli di capire con esattezza il significato della vicenda «che sta per cambiare la vita sua e quella di Angelo» (Varese 1975: X) e, insieme, allude al tema centrale del romanzo espresso nel titolo.

Anche questo rapido accenno può suggerire in qualche modo la complessità e la consapevolezza dei procedimenti narrativi di Dessì.

Il romanzo, diviso in cinque parti di varia lunghezza, è all'interno di ciascuna parte composto di segmenti narrativi anch'essi di ampiezza diversa, spesso anche assai brevi. Nella maggior parte dei casi il passaggio da un segmento all'altro comporta un variare del punto di vista (talvolta ciò avviene anche all'interno del segmento) insieme al variare di altri tratti narrativi, dal resoconto neutro ai vari modi di rappresentazione delle esperienze interiori e esterne dei personaggi, fino al dialogo diretto. Si veda, come esempio della sapienza narrativa di Dessì in questo romanzo, la sequenza che rappresenta l'ultima fase della gravidanza di Valentina, fino al parto e alla morte: è una sequenza piuttosto lunga, ricca di piccoli episodi, focalizzata quasi interamente sulla giovane donna, di cui siamo portati a condividere percezioni, sentimenti e pensieri fino al momento in

cui si addormenta dopo il parto, e muore nel sonno per un'emorragia. Si tratta di un episodio di grande finezza rappresentativa e fortemente coinvolgente: ma noi riusciamo a spiegarcene l'efficacia solo attraverso l'osservazione dei procedimenti narrativi che ho accennato e dell'uso abilmente variato che ne fa l'autore.

Anche quando l'informazione narrativa assume il carattere di un resoconto storico apparentemente superiore alla consapevolezza dell'ambiente, tale da far pensare a un narratore assai vicino a quello autorevole e onnisciente della narrativa ottocentesca, anche allora è presente nel testo il riferimento a un punto di vista, a un personaggio o a più personaggi che sono portatori di quelle informazioni.

Così, all'inizio della seconda parte, le notizie sulle forniture di legna alle fonderie, e sulla conseguente distruzione dei boschi, si presentano con questi caratteri:

La consegna forzata di ingenti quantitativi di legna durava da più di un secolo. Nel 1740, il Re aveva concesso al nobile svedese Carlo Gustavo Mandell il diritto di sfruttare tutte le miniere di Parte d'Ispi in cambio di una esigua percentuale sul minerale raffinato; e gli aveva permesso di prelevare nelle circostanti foreste il carbone e la legna per le fonderie, costringendo i comuni a vere e proprie corvé e distruggendo così il patrimonio forestale della regione.

Lo scempio era continuato anche quando miniere e fonderie, scaduto il contratto trentennale di Mandell, furono gestite direttamente dal regio governo. Anzi da allora la situazione si era aggravata, perché le richieste di combustibile si erano fatte più pressanti e perentorie (Dessi 1975: 73).

Tuttavia, queste informazioni ci vengono fornite nel contesto della comparsa sulla scena narrativa di un personaggio come l'ing. Ferraris, al quale dobbiamo attribuire (anche se nel testo non vi è alcuna indicazione esplicita di questo rapporto) quelle informazioni e quel livello di consapevolezza. Poche righe più sotto leggiamo: «Ferraris era uno dei pochi tecnici piemontesi preoccupati della progressiva distruzione dei boschi»; e a questo personaggio il narratore delega un punto di vista esterno importante nella struttura del romanzo, un punto di vista che può

accostarsi a quello dell'autore in quanto ha vissuto fuori della Sardegna e ha acquisito anche un punto di vista esterno ad essa. Cito rapidamente quest'altro esempio:

L'ingegnere non aveva più parlato dell'appalto delle foreste, ma continuava a pensarci e cercava, per suo conto, una soluzione.

Le condizioni dell'economia sarda e la politica isolana attraversavano un brutto momento e non sarebbe stato facile ottenere un prestito. La 'guerra delle tariffe' con la Francia aveva interrotto le esportazioni in questo paese, e diversi istituti bancari erano falliti.

Clamoroso fu il fallimento del Credito Agricolo Industriale Sardo e della Cassa di Risparmio di Cagliari. Le prime voci sfavorevoli si diffusero nel febbraio del 1887, e per quanto l'"Avvenire di Sardegna" cercasse di rassicurare l'opinione pubblica, ogni tentativo in questo senso si rivelò inutile: le agenzie periferiche e la sede cagliaritano vennero prese d'assalto e dopo pochi giorni le operazioni furono sospese.

Anche il signor Manno seguiva gli avvenimenti, e proprio quel giorno era tornato in diligenza da Cagliari, dove si erano verificati grandi disordini causati dallo scontento della popolazione, e raccontò come un delegato della Pubblica Sicurezza dopo che dall'alto dei bastioni erano stati lanciati sassi sui soldati che cercavano di sbarrare ai dimostranti la via della Prefettura, avesse ordinato alla truppa di aprire il fuoco su la folla, e un giovane operaio era stato colpito.

Nei giorni seguenti si seppe che il giovane era morto di tetano.

Spesso in casa Manno, si parlava di queste cose [...] parlare di politica era diventata una consuetudine. Erano l'ingegnere e il signor Manno veramente che parlavano: gli altri stavano a sentire, compreso Angelo il quale [...] (*Ivi*: 213-14).

Ma questa impostazione narrativa in *Paese d'ombre* non significa però un ritorno al tipo di romanzo naturalista o verista, nel quale (ricordo le parole di Lotman) «l'autore dà una certa quantità di punti di vista soggettivi che proiettandosi reciprocamente l'uno nell'altro, rivelano il loro contenuto comune, la realtà». La cultura novecentesca di Dessì non gli consente questa fiducia nella riproduzione del reale, e un complesso di tratti del romanzo ci conferma che la tensione conoscitiva di Dessì verso

una realtà antropologica e storica è consapevolmente impostata come processo, come esigenza, come approssimazione, e non come possibilità di resa documentaria di esso.

Lo stesso titolo allude al carattere di evocazione di ombre, e dalle ombre, che viene compiuto dall'atto narrativo, con un vivo sentimento della precarietà e relatività della conoscenza storica; evocazione animata e condizionata dalla coscienza delle possibilità e dei limiti della creatività della mente umana. «Il pensiero può portare alla libertà», dice Dessì; e per lui pensiero è certo l'attività globale della mente, che include, e forse, nel suo caso, privilegia, l'attività artistica. In questo senso possiamo intendere quest'affermazione: «il solo modo di scrollarsi di dosso la cappa del predeterminato, di riconquistare il libero arbitrio, è pensare. Il pensiero non è un'illusione della libertà: è un'effettiva strada alla libertà» (in Toscani 1973: 10).

In questo contesto di riferimenti prende meglio rilievo la vena utopica, che indubbiamente percorre il romanzo: evidente, in particolare, nella figura del protagonista. Nella positività prevalente di questo personaggio, che va al di là, mi pare, dei dati antropologici e storici su cui è costruita, si disegna una proposta utopica, di quella forma di utopia indicata da Bachtin, quando parlava di «verità dialogica dell'utopia», nella quale l'utopia cessa la sua ambizione totalitaria e si presenta in modo ambivalente: diventa parte della «comunicazione intersoggettiva» che ha come finalità sia la ricerca di modelli alternativi al reale, sia la critica della realtà attuale.

Da questo angolo visuale si comprendono allora le aperture improvvise, le deroghe rare, ma presenti nel testo, al tipo di narratore che ho descritto: come quella clamorosa, nel finale della quarta parte, che tenta di saldare al presente e di proiettare nel futuro le ombre evocate dal passato:

Dopo pochi anni i pini erano quindicimila: una vera pineta giovane e vigorosa. Oggi, quasi un secolo dopo, a dispetto della cattiva amministrazione e della lottizzazione più volte minacciata e sempre incombente, i pini sono centocinquantamila e quando il vento soffia, rumoreggiano come il mare. Salendo verso la chiesetta, se ne vedono

alcuni enormi, con i rami grigiastri come sconvolti da un vento cosmico che li abbia investiti, ma come il vento eterni, indistruttibili (Dessì 1975: 330).

Si potrebbero dire molte cose sulla rappresentazione che Dessì ci dà della Sardegna, sulla sua rispondenza a dati reali, o sulla sua trasformazione in mito. Ma, coerentemente con l'indicazione sul carattere necessariamente relativo e provvisorio del rapporto dell'uomo con la realtà, acquisito stabilmente dalla cultura moderna, sull'importanza della molteplicità dei punti di vista, e della loro capacità di dialogare, di confrontarsi tra loro, in un processo di approssimazione che non potrà mai essere definitivo, credo che la lezione più significativa che da essa ci viene è quella di suggerirci un atteggiamento più aperto e duttile nei confronti di qualsiasi rappresentazione di essa.

Se dunque anche della Sardegna di Dessì non potremo dire: 'questa è la vera Sardegna', è certo che il suo modo nuovo di rappresentarla ha aperto punti di vista originali e produttivi, ha creato o è capace di creare nei lettori atteggiamenti nuovi, più duttili e problematici, nei confronti dell'oggetto delle sue rappresentazioni.

Anche le riflessioni pubblicate in vari luoghi da Dessì sulla Sardegna costituiscono alcune delle cose più stimolanti scritte su questo tema. Le osservazioni sulla condizione di insularità dei sardi, sul loro rapporto difficile con le culture esterne, in particolare con quella italiana, sarebbero da rileggere e meditare anche oggi.

«Se egli vuole» egli scrive, parlando dell'uomo sardo in generale «può restare chiuso entro i confini della piccola patria sarda, rifiutare di far della lingua italiana la propria lingua».

Su questi temi Dessì ha un atteggiamento pensoso, dialettico, la sua esigenza è quella di capire, e di cercare di spiegare: «L'immobilità che si attribuisce al sardo, la sua refrattarietà, la sua petrosità altro non è che questo rifiuto di una cultura che gli rimane estranea. Non è pigrizia, è intima, irriducibile ribellione». Sono osservazioni che tra l'altro ci aiutano a capire la sostanza dei personaggi di Dessì, l'eloquenza del loro silenzio:

Non ci si deve meravigliare se questa gente è poco loquace, e

soprattutto se non tollera di essere interrogata sulle proprie faccende personali. A sua volta non farà domande indiscrete. Da principio il suo riserbo può ingenerare un certo imbarazzo. Per un attimo crederete di non essere stati nemmeno capiti, li crederete irrimediabilmente lontani, irraggiungibili. Invece hanno capito benissimo, ma anche loro hanno diritto di capire chi siete, cosa volete: e lo fanno in silenzio (in Pinna, Dessì, Pigliaru 1961: V).

Eppure Dessì vede la civiltà sarda caratterizzata da un drammatico ritardo storico, ritardo che gli appare simboleggiato nei motivi ornamentali dei tappeti sardi: «Segni misteriosi sempre sul punto di diventare geroglifici, alfabeto», senza che questo sia però mai avvenuto, come sviluppo di una moderna civiltà autonoma. Perché in Sardegna «è mancata la dialettica, da cui, in tutte le civiltà primordiali, sono nati i geroglifici e gli alfabeti» (*Ivi*: VII). Si potrebbe sviluppare l'immagine di Dessì, e dire che la tensione che ha caratterizzato la sua opera sia stata proprio questa: trasformare quei segni misteriosi in alfabeto. Per lui ciò è potuto avvenire con una scelta: quella di osservare la Sardegna vivendo al di fuori di essa (e fu una scelta che ha avuto, per confessione dello stesso scrittore, implicazioni psicologicamente e intellettualmente drammatiche).

Eppure solo in questo modo per lui si è realizzata quella dialettica di cui ci parla nel passo citato, quel rapporto dialogico con le altre culture che crea l'alfabeto, cioè una cultura non statica, ma aperta e dinamica. Per quanto ci riguarda, ciò che ci può insegnare l'esperienza di Dessì mi pare che si possa esprimere nel modo in cui viene formulato da Bachtin, quando lo studioso russo affermava la necessità, perché una cultura possa raggiungere una più profonda comprensione di se stessa, che essa sia capace di «guardarsi anche dal di fuori». E spiegava:

Come nessuno specchio e nessuna fotografia può permettere all'individuo di vedere veramente se stesso, il proprio aspetto nel suo insieme significativo, che può essere attinto solo dagli altri e attraverso gli altri, così solo agli occhi di un'altra cultura una cultura si apre a un intendimento più pieno e profondo. Ciò avviene non per un incremento (che è certo importante) di cognizioni tecniche e conoscitive, ma per il dialogo, che supera l'unilateralità e la chiusura

dei significati propri della cultura conosciuta, per le nuove domande che le poniamo, per il 'tempo grande' [...] in cui la immettiamo. In questo dialogo, che potremmo definire ermeneutico, le culture non si fondono e non si confondono: ognuna conserva la propria unità e totalità aperta, ma entrambe si arricchiscono reciprocamente e manifestano le loro infinite potenzialità (cfr. Strada 1976: XLVIII-XLIX).

# Epifania di un fiore.

## *La magnolia di Dessì*<sup>1</sup>

Il discorso critico su Giuseppe Dessì è in una fase nuova e felicemente magmatica, che va delineando sempre più decisamente la fisionomia di uno scrittore di assai maggiore complessità e consistenza artistica di quanto non sia stato considerato nella tradizione critica fino a tempi recenti (a parte il caso di coloro che avendo un rapporto stretto e diretto con lo scrittore, come Claudio Varese e Anna Dolfi, hanno avuto modo di percepire più presto la validità delle sue proposte artistiche).

In particolare i racconti brevi, riuniti in diverse raccolte da *La sposa in città* fino al postumo *Come un tiepido vento*, considerati, riduttivamente, ora di minore «ricchezza problematica, concluse come sono in un ambito piuttosto autobiografico» (Tondo 1974: 28), oppure «un esercizio sperimentale, la preparazione di un 'cartone' per più distesi e compiuti affreschi» (Barberi Squarotti 1978: 299), avevano ricevuto finora un'attenzione che sempre più appare inadeguata.

La stessa molteplicità e diversità di casi e situazioni, che il susseguirsi dei racconti nella loro brevità consente di presentare, permette allo scrittore di variare, svolgere ed esemplificare le motivazioni di fondo della sua ispirazione:

Più che di fatti di carattere pubblico entrano in quest'ordine di fantasticherie, fatti di carattere privato, segreto, storie intime di individui, dove [...] non si riesce mai a distinguere nettamente le cose accadute da quelle che potrebbero accadere, le fantasie e i sogni dai pensieri compiuti, le risoluzioni prese dalle semplici intenzioni, e dove insomma le categorie temporali del presente, del passato e del futuro si riassumono nell'astrattezza di un simbolo (Dessì 1989: 11-12).

---

<sup>1</sup> Pubblicato originariamente nel volume *Narrativa breve, cinema e tv. Giuseppe Dessì e altri protagonisti del Novecento*, a cura di V. Pala e A. Zanda, Bulzoni, Roma 2011 [n.d.c.].



Come è stato detto, in Dessì

la forma breve come campo d'indagine diviene un ideale acceleratore di particelle testuali per l'euristica. La dessiana aspirazione a che il lettore sentisse, nel concluso *cadre* del periodare, la possibilità di mille altri raggi si esplica nella forma condensata del *récit* dove le interferenze si fanno spazialmente (anche come spazio della pagina) vicine e quindi quantitativamente più presenti (Pinzuti 2005: 86).

I racconti brevi si rivelano dunque «un campo di indagine fecondo».

Una valutazione argomentata di questa parte importante dell'opera di Dessì richiederebbe una analisi puntuale almeno di un numero non esiguo di novelle, che evidenzi le peculiari e sempre diverse tematiche e modalità di approccio narrativo, per poi tentare una valutazione complessiva; guidati sempre dalla poetica dell'autore, quale emerge anche dalle sue dichiarazioni: che insistono in particolare su problematiche gnoseologiche tipicamente novecentesche, e pervengono a una scrittura come

espressione di un'arte fatta di emblemi e di simboli, di una modalità di percezione del sensibile scomposta, non completamente riorganizzata, per l'impossibilità del soggetto di ricomporre in modo organico i frammenti dell'universo sensibile (Baldini 2005: 94).

Non a caso, e a mio parere in modo pertinente, a proposito di queste concezioni sono state richiamate alcune delle più significative esperienze narrative italiane del Novecento, quali Gadda e Calvino: «Se si vuole narrare bisogna riprodurre il caso, riportare sul foglio tutta la gaddiana pesantezza del non finito, di quello che Calvino chiamava il 'finito interrotto'» (Pinzuti 2005: 84).

Si considerino, schematicamente e a titolo di esemplificazione, tre racconti, dislocati nel tempo di composizione, dei quali vorrei soprattutto sottolineare la notevole differenza dei temi e di modalità di svolgimento dei motivi.

Già nel giovanile *Gioco interrotto* (1931) l'accostamento di due ambiti di esperienza vissuti da un gruppo di bambini, in un brusco e tragico susseguirsi, da una parte il gioco e dall'altra la morte, offre un esempio incisivo di quella visione stereoscopica, di quei «due punti di vista differenti da cui convergono due raggi in un sol punto»<sup>2</sup>, che ispira il narrare di Dessì.

Nel racconto più tardo, *La capanna* (1949), l'oggetto che dà il titolo al testo è il punto in cui convergono le esplorazioni visive e mentali di un narratore che osserva da distanze variabili, e vive in un meriggio di una tarda estate, quando «si mostrano attorno / per troppa luce, le parvenze, falbe», un'esperienza in cui percezioni nitide o precarie e quasi allucinate; e insieme interrogativi, congetture, si agitano e si alternano nei pensieri del personaggio.

Ancora, *Black* (1951) è un testo complesso, con un itinerario mentale guidato dall'odore della resina dei pini, che dalla pineta di Ravenna conduce l'io narrante alle pinete di Villacidro, e focalizzato sulla rievocazione di un evento, per il narratore, prenatale (l'uccisione, con oscure motivazioni, del cane amato dalla famiglia ad opera del fratello della madre); evento acquisito quindi dal successivo racconto della madre stessa, ma anche e soprattutto, nelle sue implicazioni profonde, morali ed emotive, quasi attraverso una empatia del feto nel grembo materno con i sentimenti della madre: cosicché il racconto – una prosa di grande suggestione – nasce da un «groviglio labirintico di ricordi e di sensazioni infantili e prenatali» (Dessì 2003: 94).

Consideriamo ora in modo più analitico un altro esempio, che appartiene anch'esso alla piena maturità dello scrittore, gli anni '50.

Il racconto *La magnolia* è stato pubblicato in rivista nel 1952, e compreso poi nella raccolta *La ballerina di carta* (1957). Lo spunto della narrazione è autobiografico: ritroviamo infatti nei diari dello scrittore, ma anche in altri testi narrativi, accenni al grande albero di magnolia che dominava il «giardino di casa Leo», «campo vastissimo per i nostri giochi».

---

<sup>2</sup> Da una lettera a Claudio Varese (1967: 331).

Nel giardino vi era una enorme pianta di magnolia che si alzava e spandeva su tutti gli altri alberi e sulla tettoia del lavatoio vicino e copriva del tutto un deposito d'acqua. Un giorno scoprii che la magnolia poteva essere un regno completamente mio. Imparai a salire da un ramo più basso degli altri e piano piano esplorai tutti i rami, fino ai meno consistenti. Per far questo ci vollero parecchi giorni, perché da principio non mi fidavo troppo. [...] costruii una specie di nido sul deposito d'acqua e lì passavo buona parte delle giornate (Dessì 1993: 188-189).

Nel diario di giugno del 1950 rinveniamo invece questo appunto sintetico, isolato dal contesto delle altre notazioni: «Acutissimo profumo di una magnolia che mi ricorda Villacidro la casa di zia Marietta Leo, e tutto ciò che si riconnette a San Silvano» (*Ivi*: 104).

L'appunto si situa in un momento non molto distante – se calcoliamo il tempo di lievitazione del motivo e di lavoro mentale che Dessì dedicava alla elaborazione dei suoi testi – dalla stesura del racconto. Se la narrazione nasce quindi da un motivo personale, questo viene elaborato in un testo che disegna un'esperienza mentale di grande complessità e significato.

Il racconto è incentrato sulla percezione del profumo di una magnolia e poi della visione del fiore, da cui scaturisce una rievocazione, un «ritrovamento di un tempo e di uno spazio perduto» (Linari 1989: 233) che sembra situarsi (la stessa formulazione di Franca Linari lo suggerisce) sotto il segno di un autore, come si sa, importante per Dessì, come Proust. Ma vorrei definire l'esperienza rappresentata nel racconto con una parola di origine joyciana, cioè come una 'epifania'.

Il termine epifania, e la corrispondente idea di una peculiare esperienza estetica e spirituale, come quella indicata da Joyce, sono stati ripresi in studi letterari recenti<sup>3</sup>, e ampliati a indicare esperienze in qualche modo analoghe, trovando in diversi autori dal Romanticismo in poi, e specialmente in narratori che si collocano approssimativamente nell'età in cui opera Joyce, la descrizione di momenti emotivi e conoscitivi comparabili fra loro e inscrivibili nell'idea di epifania: i «moments of being» di Virginia Woolf, i «moments of vision» di Conrad, le

---

<sup>3</sup> Si vedano, per esempio, Nichol 1987 e, precedentemente, Beja 1971.

intermittenze del cuore e la memoria involontaria di Proust, i «momenti di silenzio interiore» di Pirandello, e altri ancora.

Giacomo Debenedetti (un estimatore, si ricordi, dell'opera di Dessì) afferma, nel *Romanzo del Novecento*, che queste concezioni presuppongono «un mondo sconosciuto che esiste dietro i segni del mondo visibile. Il compito è dissigillare quei segni. Il mondo che interessa è quello che sta nel retroscena del visibile». Ma, prosegue Debenedetti (e mi pare che questo svolgimento del suo discorso possa riferirsi meglio al testo di Dessì),

quell'ignoto che per Proust e per Joyce è un'essenza, un'anima, qualche cosa di metafisico, può anche diventare un ignoto storico, cioè una fase, un modo di essere della condizione umana non più omogeneo con l'idea tradizionale che avevamo dell'uomo (Debenedetti 1971: 305).

Penso che nel contesto di queste idee si possa in modo significativo parlare di 'epifania' a proposito dell'esperienza rappresentata nella *Magnolia* (in Dessì 2009: 55-58).

Seguiamo dunque il narratore nella descrizione della sua esperienza.

Il racconto si apre con un motivo, ripreso poi nel finale, entro cui quindi si iscrive il tema centrale della narrazione, e assai importante nel caratterizzarla: la difficoltà di comunicare con la moglie dell'io narrante, e l'incomprensione che ne deriva.

Ciò che il protagonista narrante subito avverte entrando in casa, dopo il deviante scambio di gesti con la moglie che ha orientato le sue aspettative verso un'esperienza forse consueta e quotidiana, è una percezione imprevista, che gli fa scattare nella mente sensazioni e immagini nuove. «Un odore complesso», che evoca la visione di «grandi alberi, di un giardino, di un'aria tiepida e sonnolenta».

È un profumo diffuso, indefinibile, che varia di intensità, e suggerisce a tratti immagini più definite di fiori, successivamente scartate. Il personaggio si aggira nella casa seguendo il profumo ora più ora meno intenso, che sembra scostarsi e avvicinarsi «come se qualcuno, invisibile, li accostasse al mio viso e li allontanasse»; un variare di intensità che sembra

connesso ora al baluginare ora all'affievolirsi delle immagini che si agitano al limite della sua coscienza. Poi ecco l'emergere più definito del ricordo, che sembra favorito da un luogo particolare della casa: il protagonista si trova infatti nella camera del figlio, che ha ora la stessa età di quando egli compiva l'esperienza che affiora dal suo passato: un luogo dove evidentemente si attenua un sentimento di estraneità, che rende più difficile il riconoscimento dell'origine delle suggestioni suscitate dal profumo.

L'epifania dei ricordi è descritta con modalità che possono ricordare i procedimenti proustiani. Ma le differenze si evidenziano subito. In Dessì non si ha un trasferimento nel passato, ma un'evocazione intensa e dolente, in cui agisce la consapevolezza della distanza tra passato e presente: «provavo [...] un rimpianto, per tutti gli anni che erano passati; riandavo quegli anni, e mi fermavo di nuovo qui». Dove quel *qui* ha un valore pregnante, insieme spaziale e temporale, siglando con forza la presenza in un luogo e insieme un *ora*, in un andare e venire dal paese, lontano anche nel tempo, al luogo dove ora vive, segnato, come appare da molti tratti narrativi, da una accentuata estraneità.

Un tratto peculiare dell'esperienza rappresentata in questo racconto (a differenza delle cause che muovono la memoria involontaria in Proust e anche le epifanie in Joyce) è la presenza costante e consistente dell'oggetto che suscita il processo memoriale, la magnolia, descritta con particolari e immagini dense di significato, dal momento del ritrovamento sul tavolo della cucina al suo primo sfogliarsi.

Così il paragone con un uccello, prima un piccione, che ne definisce la forma, poi «un uccello ferito», poi ancora «addormentato nel tepore del nido», accenna ad un nucleo di immagini forti nella coscienza del protagonista. «Il fiore reciso dall'albero è come un uccello ferito caduto dal nido; per estensione metaforica l'albero diviene dunque il nido da cui il protagonista, che lì si rifugiava, è stato strappato» (Linari 1989: 236-237). Si ricordi che, nelle pagine di diario che ho citato, il Dessì adolescente aveva costruito sulla grande magnolia del giardino di casa Leo «una specie di nido», «e lì passavo buona parte delle giornate».

La disposizione di spirito che si crea nel rapporto con il fiore assume i caratteri di un'esperienza religiosa, secondo un procedimento non

infrequente nella letteratura moderna, che utilizza, laicizzandoli (ma in alcuni casi conservandone la natura, come in Eliot o Hopkins), elementi del linguaggio o dell'esperienza religiosa. Lo stesso termine 'epifania' ha quella origine, non solo dalla cultura cristiana, ma anche dalle religioni più antiche e tradizionali, almeno nel linguaggio degli storici delle religioni, che parlano di 'epifania del sacro', o di 'ierofania'<sup>4</sup>.

Questa dimensione religiosa comincia ad apparire nel nostro testo quando nella mente del protagonista affiora la visione di «un bosco pieno di fiori tutti uguali come lampade in una chiesa»; e viene avvalorata successivamente dal balenare dell'«immagine di grandi fiori bianchi, distanti e armoniosamente disposti nello spazio come ceri in un grande candelabro piramidale»; e, ancora, nella caratterizzazione delle magnolie come «fiori cerei».

La disposizione mentale permeata di un senso religioso ha la sua manifestazione più intensa nel momento in cui il protagonista porta il fiore nel suo studio, e ne fa l'oggetto di una contemplazione assorta e raccolta che dura tre giorni.

L'oggetto della contemplazione si accampa nella visione e nell'animo del personaggio con una presenza fascinosa e viva: «cominciò a respirare, a riaversi, come se si svegliasse»; «pareva cosciente della sua bellezza effimera»; e con tratti che rappresentano un essere che ispira venerazione, come appunto la «bellezza», e «l'indicibile candore»: espressione pregnante, sia per il valore simbolico del bianco («simbolo dell'innocenza priva di influssi e turbamenti propria del paradiso dell'età delle origini» – Biedermann 2006: 72), sia per l'inesprimibile che dichiara. Particolari che rinnovano l'antica esperienza della «tenerezza senza uguali» di quei «fiori intoccabili».

La presenza vivente del fiore, e insieme la sua essenza inattingibile, assumono nella intensità di quella contemplazione intima, segreta, quasi la sembianza di un volto di donna (la madre?, una figura simbolica?): «una donna che io potessi soltanto guardare e con la quale non mi fosse dato di scambiare parola – un volto presente e muto». Il mondo di un passato

---

<sup>4</sup> Si veda anche solo il classico *Trattato di storia delle religioni* (Eliade 2008), dove il concetto di 'ierofania', di 'epifania del sacro' è centro della trattazione.

lontano che la magnolia non solo rievoca ma ha in sé, perché «quell'ovulo bianco [...] aveva in sé non soltanto la forma di quel fiore... ma anche quella degli altri fiori dell'albero nelle loro varie fasi, e l'albero e la casa e il giardino... e tutte le ore che passavo sul tetto del deposito»; quel mondo è quindi evocato, ma riaffiora con la consapevolezza della sua irrecuperabilità, in una visione che è così viva da definirsi e prendere forma in una sembianza umana, femminile, con la quale però non è dato comunicare. Di questa incomunicabilità il protagonista confessa di provare rimorso: forse per la sua scelta di vita, che ha comportato l'abbandono di quel mondo. Ma forse quel viso femminile, proprio per il sentimento di rimpianto e di rimorso con cui è rivissuta l'immagine, allude anche, come accennavo, alla madre. È Dessì stesso che invita il lettore a far partire dalla puntualità del testo, «ripensando fantasticamente l'immagine», «mille raggi», che ne allargano e moltiplicano i valori semantici. E d'altra parte nei *Diari* è espresso sovente un sentimento di colpa e di rimorso nei confronti della madre dello scrittore, sia per i suoi comportamenti quando è viva, sia, dopo la morte, «per il rimorso di non esserle stato accanto nel momento del maggior dolore». «In quei giorni io non vedevo altro che la mia ingratitudine» (Dessì 1993: 184).

L'esperienza dolente del ricordo conosce un'ultima delusione: il ciclo completo della vita del fiore, cui assisteva il protagonista adolescente nel suo nido-rifugio, «dal momento in cui quella tenerezza senza uguali traspariva dall'involucro sanguigno al momento in cui i grossi petali cadevano lasciando nuda la piccola pigna, che poi, maturando, sputava fuori i suoi semi rossi», nella nuova realtà non si verifica. Al primo accenno di sfioritura («al quarto giorno, il primo petalo cadde sul tavolo con il tonfo che ben conoscevo») la magnolia viene rimossa dalla inconsapevole moglie, e sostituita, per colmo di incomprensione, con fiori freschi.

Ma è da sottolineare che il narratore-personaggio non esprime alcun biasimo o disappunto per questa incomprensione. Già nel momento in cui la donna aveva espresso il suo fastidio per l'odore troppo forte della magnolia, egli senza protestare (accettando dunque come insita nelle cose l'impossibilità di condividere l'esperienza) aveva portato il fiore nel suo studio, e in più, perché il profumo non invadesse la casa, aveva lasciato la

finestra aperta. Questa incomprendione viene dunque considerata come un dato ineluttabile della nuova realtà, conseguenza di una diversità di tempi e di luoghi, che non possono comunicare fra loro.

«Ancora una volta Dessì si rivela il narratore di situazioni di latenti emozioni al limite dell'inesprimibile, abile nel suggerire un'atmosfera di sensazioni e trasalimenti che sfuggono al dominio razionale» (Madrignani 2002: 24). Credo che le parole di Madrignani, pur scritte in altra circostanza e riferite a un ben diverso testo dello scrittore, possano caratterizzare anche questo racconto, e in qualche modo avvalorare l'analisi che di esso ho cercato di svolgere.



## La 'sacra follia' di Gonaria Sanna<sup>1</sup>

Satta si accinge a scrivere *Il giorno del giudizio* in un momento particolare della sua esistenza, e in particolari condizioni di spirito.

L'esperienza della perdita, ad uno ad uno, dei fratelli, lo dispone a una intensa riflessione sulla morte, che sente avvicinarsi («Ora sono l'ultimo di una grande generazione e attendo»<sup>2</sup>). Ed egli si prepara ad essa, con il sentimento di dover svolgere in quegli ultimi anni un compito diverso da quello svolto, con la sua professione, nella vita fino allora trascorsa:

mi restano pochi anni da vivere [...] e in questi anni io devo fare qualcosa che giustifichi la mia esistenza. Cosa sarà lo ignoro: ma non può essere questo mestiere<sup>3</sup>.

mi sono proposto di finire il Commentario perché voglio separarmi da tutto ciò che non mi appartiene [...] non si possono tradurre in norme i riti che si sono visti compiere nell'infanzia [...] e poi c'è il terribile problema della separazione da qualche cosa di più grande, e che pure non è mio, voglio dire il mondo<sup>4</sup>.

Un nodo di sentimenti, legati alla conclusione della sua carriera accademica, all'estinguersi della sua famiglia di origine (tanto che perfino la nascita del primo nipote è vissuta con un senso della fine<sup>5</sup>) alla

---

<sup>1</sup> Pubblicato nel volume, a cura di A. Delogu e A. M. Morace, *Nella scrittura di Salvatore Satta: dalla Veranda al Giorno del giudizio: atti del Convegno nazionale di studi nel centenario della nascita di Salvatore Satta - Sassari, 4-5 aprile 2003*, Magnum, Sassari 2004 [n.d.c.].

<sup>2</sup> Lettera a Bernardo Albanese del 6 giugno 1972 in Gazzola Stacchini 2002.

<sup>3</sup> Lettera a Bernardo Albanese del 15 maggio 1970, *Ivi*: 82.

<sup>4</sup> Lettera a Bernardo Albanese del 24 maggio 1970, *Ibidem*.

<sup>5</sup> «È un esserino quasi invisibile [...] ed è un uomo. Terribile cosa alla quale non so adattarmi. Vi è in lui una carica immensa di destino che io oscuramente antivedo e questo mi spaura. E vi è in me la premonizione della fine [...]. Coi nipoti la fiaccola è



percezione dell'avvicinarsi della morte, lo spinge a un'esperienza di scrittura, in cui riemerge una vocazione vivissima e mai abbandonata, come possibilità espressiva più radicale e profonda del suo essere e della sua esperienza esistenziale, soprattutto nelle sue radici etniche e familiari («io non sono io: sono questa misteriosa famiglia nella quale sono nato e nella quale, anche se ultimo, morirò»<sup>6</sup>). Satta è animato in questo momento dal bisogno di esprimere, come una esperienza liberante, questo nodo della sua esistenza: «forse ho attribuito troppa importanza alla terra, alla famiglia, al passato di cui sono intriso. Per liberarmene dovrei rendere in canto tutte queste cose: il canto sia pure di una prefica»<sup>7</sup>.

Egli dunque si accinge alla scrittura del romanzo con mire e attese definite, per un verso disponendosi a compiere una esperienza rasserenante e pacificatrice:

Mi sembra che non potrò riempire il vuoto di questi anni che mi avanzano che col racconto di ciò che fu e fui. Se questo mi viene a mancare, veramente non saprei che fare, cioè soggiacerei alla terribile condanna della vecchiaia<sup>8</sup>.

Per un altro verso, con quella scrittura egli si apprestava ad attuare un'esperienza conoscitiva e in qualche modo riparatrice. Così, riferendosi in particolare a incomprensioni e contrasti familiari verificatisi in quegli ultimi anni, egli rifletteva: «penso ai miei torti. [...] Purtroppo vi è un destino di incomprensione nel quale la superbia ha non poca parte. [...] Comunque vedremo di penetrare a fondo questa esperienza: è quel che farò in questi anni»<sup>9</sup>. In questa situazione, la stesura dell'opera gli si configurava come un compito arduo ma fondamentale: «Ora sono l'ultimo di una grande generazione e attendo. Come ultimo ho ancora dei doveri.

---

veramente passata in altre mani o forse si è spenta addirittura perché essi non si riconoscono in noi. Questo è quello che provo, e non è certo amore», lettera a Bernardo Albanese del 16 luglio 1970, *Ivi*: 83.

<sup>6</sup> Lettera a Bernardo Albanese del 15 giugno 1971, *Ivi*: 78.

<sup>7</sup> Lettera a Bernardo Albanese del 29 novembre 1969, *Ivi*: 80.

<sup>8</sup> Lettera a Bernardo Albanese del 13 settembre 1972, *Ivi*: 116.

<sup>9</sup> Lettera a Bernardo Albanese del 28 giugno 1972, *Ivi*: 116.

Forse tra questi è quello di terminare il *Giorno del giudizio*, che mi diventa sempre più difficile».

È evidente allora quali implicazioni esistenziali profonde e drammatiche ha avuto la stesura di quest'opera. Il fatto che egli ricorra alla mediazione letteraria («La forma è quella apparente del romanzo; non mi riusciva di scrivere in forma di memoria»<sup>10</sup>) ci mette di fronte a una concezione della letteratura di estrema serietà e profondità, di grande impegno etico e conoscitivo, che coinvolge gli aspetti più profondi della sua persona.

Di fronte a un testo che nasce in circostanze così sofferte, il modo più giusto di affrontare la sua lettura mi è sembrato quello di tentare di comprendere l'esperienza esistenziale profonda e drammatica che ne ha generato e accompagnato la composizione e ne ha dettato la tormentosa scrittura; di capire gli elementi che legano il testo a un particolare momento della esistenza del suo autore.

I dati sugli ultimi anni di Satta, di cui siamo venuti a conoscenza soprattutto attraverso la biografia redatta da Vanna Gazzola Stacchini, ci permettono di constatare che la stesura del *Giorno del Giudizio* si è svolta in concomitanza e in correlazione con l'agitarsi in Satta di problematiche il cui nucleo o il cui impulso fondamentale fu una religiosità dubbia e inquieta. Anche solo i frammenti che ci è dato conoscere finora delle lettere ad Albanese – scritte in quegli anni – documentano questi momenti di tormentate riflessioni.

Le testimonianze dei familiari ed accenni espliciti nei suoi scritti attestano in Satta, già lungo il corso della sua vita, una indubbia sincera religiosità, seppure non convenzionale, e certo non confessionale. Valga come attestazione esemplare di tale disposizione di spirito questo passo, nei *Soliloqui*, della commemorazione di Calamandrei:

la religione è di quelle parole magiche di cui diceva Redenti, e la carica emotiva ne rende incerto il significato. Io penso, con animo semplice, a quel Dio che atterra e suscita, che affanna e che consola. E

---

<sup>10</sup> Lettera a Bernardo Albanese del 1° febbraio 1971, in *Consorzio per la pubblica lettura 'S. Satta'* 1989: 247.

rivedo Calamandrei in un mattino lontano aggirarsi smarrito, col viso trasfigurato, per le vie di Roma, dopo la visita che aveva fatto a un suo morto amico. «Speriamo, caro Satta» mi disse «che ci sia una ragione di tutto ciò». Risento certi discorsi, che denunciavano un chiuso tormento, il tormento dell'incomprensibile azione umana; rimedito certe pagine dalle quali si intravede la sia pur incerta presenza di Capograssi nel suo spirito (Satta 1968: 491).

La religiosità di Satta si fonda su concezioni che si collocano nella tradizione spiritualistica del Novecento, soprattutto francese, da Bergson a Maurice Blondel a Gabriel Marcel (può essere anche indicativo che una testimonianza di Laura Boschian indichi Charles Peguy come lettura preferita in un certo periodo della sua vita). Ma in particolare essa si nutre, certo con autonomia, del rapporto con Capograssi e degli spunti di riflessione e suggerimenti di lettura che questi poteva dargli. Quel Capograssi che certamente è stato il maestro e un riferimento culturale assai importante per Satta, per la sua visione più profonda del dritto, ma anche per alcune essenziali concezioni filosofiche e morali.

Perciò, se il nome di Bergson si è autorizzati a indicarlo sulla base di richiami espliciti di Satta, quelli degli altri pensatori e scrittori citati sono suggeriti dal loro influsso diretto o indiretto sull'opera di Capograssi: per esempio, l'avvio e l'impianto sul concetto di azione del discorso svolto nell'*Introduzione alla vita etica* (a cui principalmente farò riferimento) rinvia direttamente a Blondel (cfr. Satta 1968: 491)<sup>11</sup>.

In particolare, al rapporto con Capograssi sembra ricollegarsi l'idea così pregnante di mistero, che ritorna di frequente nei testi di Satta ed è motivo fondamentale delle sue riflessioni (e, vedremo, della concezione del

---

<sup>11</sup> «per Capograssi il problema della filosofia non può essere che il problema stesso della vita, e la vita è azione (intesa, alla maniera di Blondel, come movimento della coscienza: talché la filosofia di Capograssi è stata da taluno definita come 'idealismo dell'azione')»; «L'azione; parola chiave per il pensiero di Capograssi [...]: essa è una nozione esaustiva della realtà umana, perché è il movimento stesso della coscienza, considerata (conforme alla tradizione spiritualistica francese, da Main de Biran in poi) come sforzo di vivificazione e autenticazione dell'individuo: agisco, dunque sono». (Frosini 1988: 106 e 110).

*Giorno del Giudizio*): mistero come esperienza positiva del 'limite', di fronte a cui si arresta la razionalità. Ricordiamo alcune dichiarazioni di Satta:

Nel corso delle mie meditazioni giuridiche mi è accaduto tante volte – forse troppe volte – di arrivare alla soglia di una porta sulla quale stava scritto: mistero. Direi anzi che *tutte le mie meditazioni si sono risolte in contemplazioni di misteri*. Ho cominciato col mistero del processo; poi ho trovato il mistero della norma; da ultimo, il mistero del diritto [... la] figura del notaio [...] racchiude il mistero più grande di tutti<sup>12</sup>.

Un altro passo dello scritto sattiano ora citato connette direttamente le riflessioni sul mistero alle suggestioni di Capograssi. Questi, in particolare nell'*Introduzione alla vita etica*, tratta del nascere del senso del mistero nell'esperienza dell'uomo, in termini che sono assai utili per la comprensione del pensiero di Satta:

Nulla di più naturale per me di questo universo che è la mia casa, nulla di più naturale e di più ovvio che la cosa che trovo nella mia esperienza, di questa esperienza che è formata di cose che sono, di realtà che tocco e mi toccano [...] E tuttavia il problema nasce: in quelle semplici apparenze gli uomini riescono a vedere il problema, un qualche cosa che vuole essere risolto. E il problema diventa sempre più profondo, perché gli uomini si domandano, come il pastore leopardiano, «perché tante facelle?». Si domandano il perché delle cose: strana incomprensibile domanda, che il pastore rivolge al cielo stellato, alla luna, quasi che queste cose, questo immenso universo delle stelle, dovesse avere una intenzione un itinerario un destino, quasi che questo immenso universo fosse qualche altra cosa, dovesse essere qualche altra cosa, supponesse qualche altra cosa, oltre quella realtà visibile e grandiosa, che è presente. [...] Qui è il mistero, qui è l'essenza stessa del mistero: le cose mi appaiono come misteriose, la mia vita mi appare come misteriosa, perché non le accetto così come sono<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> *Poesia e verità nella vita del notaio*, in Satta 1968: 76-77 (corsivo mio).

<sup>13</sup> «Come potrebbe nascere questo senso del mistero, se io accettassi le condizioni dell'essere che sono date? Se io accettassi le condizioni che mi sono date, tutta, la realtà

Satta esprime spesso idee analoghe. Nel passo di *Poesia e verità nella vita del notaio* ora ricordato egli cita esplicitamente le riflessioni di Capograssi, pur senza nominarlo, parlando dei significati più profondi insiti nella professione del notaio:

Si lo sappiamo bene, si tratta di semplici cose, di fatti che, ripetuti a migliaia e milioni di volte, accadono sotto i nostri occhi. L'atto pubblico è un atto compiuto da un uomo [...] autorizzato, cioè con un provvedimento dello Stato gli è conferito questo potere; l'atto, appunto perché compiuto da lui, fa prova fino a querela di falso, e via dicendo. Che cosa c'è di misterioso in tutto questo? e *che cosa c'è di misterioso nel sole che ci illumina da milioni di anni, nella vita che sotto il sole si svolge? Noi siamo abituati a tutte queste cose, e l'abitudine è in fondo una spiegazione, la più comoda delle spiegazioni. Un nostro filosofo, che molti di voi non conoscono perché fascia di silenzio il suo grande spirito, ama dire che noi viviamo a scrocco, perché non ricordiamo, né vogliamo ricordare l'origine delle cose. Ma se un poco ci fermiamo a pensare, ci accorgiamo subito che tutto quello che si riassume nell'atto pubblico, e in definitiva le regole positive che governano quest'atto, sono in funzione di un mistero, e precisamente il mistero della parola che, per essere se stessa, ha bisogno della parola di un altro, della volontà particolare, che non può realizzarsi, se non diventa, attraverso quest'altro, volontà universale. Che cosa è questo mistero? È il mistero del diritto, di quello che vorrei chiamare l'alterità del diritto [...].*

Questa conclusione non scioglie il mistero, perché se lo sciogliesse

---

l'universo la storia non presenterebbero nulla di inesplicabile: tutto sarebbe chiaro, tutto è chiaro, perché le cose sono come esse sono, e non ci sarebbe luogo a domanda né il perché, né l'origine, né la fine, né il destino, poiché il destino sarebbe per esse di essere quello che sono, di essere sé stesse. La scienza ci può fare intravedere, che cosa sarebbe l'universo e la vita nostra nell'universo, se accettassimo le condizioni dell'essere, se accettassimo puramente e semplicemente il dato; la scienza è insomma l'accettazione del finito, delle condizioni della vita e dell'universo; poiché la scienza non fa che tentare di esprimere come le cose sono; per essa non ci sono destini, il concetto stesso di destino è inconciliabile con la scienza, perché che cosa è il destino, se non la vita realizzata in un compimento che supera le condizioni presenti, le condizioni del presente?» (Capograssi 1976: 74-75).

non sarebbe più un mistero, ma *permette di rendersi conto di moltissime cose*, del passato, del presente, e vorrei dire del futuro; soprattutto dà una ragione delle norme positive che regolano l'azione del notaio e il risultato della sua azione<sup>14</sup>.

Il mistero è quindi per Satta, come per Capograssi, «cosa che c'è e la ragione non comprende questo esserci», ed è una affermazione positiva dello spirito. Possiamo ricordare le riflessioni di un pensatore che si colloca in questo filone di idee, Gabriel Marcel, per il quale è fondamentale cogliere la differenza tra il mistero e l'inconoscibile:

ammettere l'inconoscibile segna l'arresto dell'intelligenza, è in sostanza una sua sconfitta; il riconoscimento del mistero, invece, è un'affermazione positiva dello spirito, che apre l'uomo ad una serie di scelte positive coerenti con esso (1976: 17)<sup>15</sup> [«permette di rendersi conto di moltissime cose», dichiara Satta].

In questo ambito di idee acquista un particolare significato l'insistere da parte di Satta sulla presenza del mistero nella sua esperienza, e generalmente nella vita dell'uomo. In particolare egli vede questa presenza in ogni momento nodale della esperienza giuridica e in quelle correlate, del notaio, del testimone<sup>16</sup>.

Satta sottolinea spesso che molti sono i momenti dell'esperienza anche giuridica, in special modo del processo, in cui si affaccia l'elemento irrazionale, in particolare nel momento del giudizio. Egli insiste molto sulla necessità di affrontare la realtà con una disposizione a 'comprenderla' (in senso etimologico) non a irrigidirla in concetti. In lui c'è una

---

<sup>14</sup> Satta 1968: 78-79. Il «nostro filosofo» che «fascia di silenzio il suo grande spirito» non può che essere Capograssi.

<sup>15</sup> Marcel 1976: 17 (cfr. Marcel 1935 : 170). È significativo che in queste riflessioni Marcel si richiami al Mauriac del *Nodo di vipere*, familiare a Satta.

<sup>16</sup> «Come tutte le cose delle quali e nelle quali viviamo, noi non ci rendiamo conto del mistero che è il testimone» (*Testimonianza di Benco*, in Satta 1968: 166); «del resto parti giudici testimoni, il processo stesso, sono distinzioni formali, indispensabili per l'individuazione del concreto, ma all'universale che si celebra nel concreto nessuno è estraneo, e tutti sono a un tempo testimoni giudici parti» (*Ivi*: 168).

fondamentale disposizione a rappresentare una realtà di cui si percepisce la complessità e magmaticità, e su cui non si vuole compiere un'opera di concettualizzazione, formalizzazione, che tradirebbe quella realtà. Da qui l'antiformalismo che percorre tutte le sue riflessioni giuridiche.

Queste disposizioni mentali sono alla base del modo di concepire e trattare la materia del *Giorno del giudizio*. Il suo antiformalismo – così come si manifesta anche nel romanzo – tende ad affermare un modo di approccio alla realtà che faccia percepire gli iati attraverso cui si affaccia il mistero. Il suo stile fondato sull'uso continuo di ossimori è un procedere espressivo che vuole sfuggire alla concettualizzazione cartesiana delle idee chiare e distinte, che vuole recuperare, 'comprendere', la realtà conservandone quanto più è possibile il carattere fluido e ambivalente, e soprattutto facendo percepire che il suo senso profondo non si esaurisce nella pura esistenza, ma apre appunto al mistero, alle «cose invisibili di cui si legge nel Credo»<sup>17</sup>.

Il senso del mistero è un tema, e più in profondità una disposizione di fronte alla realtà, che percorre il romanzo, e per così dire ne costituisce il confine, l'esperienza limite e di più profondo significato, anche perché l'arte sembra costituire per Satta un ambito dell'esperienza umana che si colloca in un punto più vicino a questo limite: l'esperienza letteraria – o, come dice Satta, la poesia – è l'esperienza che si muove ai confini del mistero. Satta accenna spesso questa idea nel *Giorno del giudizio*, sottolineando i tanti misteri che l'esperienza rievocata nel romanzo presenta. «Nello scrivere le memorie di cui le ho detto (un'impresa assai ardua, alla quale rinuncierei se si trattasse solo di scrivere un libro) sono ad ogni riga alle prese col mistero»<sup>18</sup>.

Un mistero implicano dunque le persone che egli evoca e chiama a giudizio nel romanzo, ma un mistero è sotteso a tutti gli eventi, a tutti gli oggetti che Satta via via riporta alla memoria, tutti permeati da «un senso magico delle cose, per cui ogni atto era un rito, ogni parola l'eco di un'altra

---

<sup>17</sup> Satta 1999: 82. A questa edizione farò sempre riferimento, indicando le pagine tra parentesi nel testo.

<sup>18</sup> Lettera a Bernardo Albanese del 16 settembre 1970, in Gazzola Stacchini 2002: 83.

parola, ogni fatto un mistero» (255). Il «senso arcano della vita» si manifesta nella «vita misteriosa del vino» (72), nel suo «misterioso nascimento» (73), così come negli eventi magici di Locoì – «il mistero pagano della natura che si accompagna al mistero cristiano»; «questo rettangolo di terra, con le sue persone, le sue case, il suo mito apriva i loro cuori al mistero» (83). Mistero è la famiglia, «questo mistero in cui la nostra persona si moltiplica» (152), e i rapporti familiari, la «misteriosa comunione» fra i fratelli, ma anche, in modo diverso, fra i membri di una comunità, sia essa la scuola, o il borgo tutto – «la misteriosa comunione che si stabilisce tra gli uomini che vivono sotto lo stesso cielo» (116). Mistero è nelle pagine rosa del primo libro di Peppino e Sebastiano: soprattutto perché la lettura nel silenzio profondo della casa è accompagnata dalla tromba di Zerominu, che schiude «un pertugio per il quale penetrava il mistero» (67). Ma questo pertugio è anche il «misterioso forellino» del fico colto nelle calde ore d'estate, da cui «la goccia di miele esce come un eccesso di vita» (79). Molte altre occorrenze si potrebbero segnalare, fino a quella delicatissima di Sebastiano e Peppeddedda, adolescenti, che conversano fra loro, «attratti dal comune mistero» (241). Ma ciò che è importante rilevare è che il ricorrere così frequente di questo motivo e di questa parola è evidentemente connesso alle profonde motivazioni cui si è accennato.

Ma il processo creativo del romanzo è legato all'esperienza morale e culturale che Satta visse negli anni della sua composizione. Anni – come ho accennato – difficili, tormentati, in cui Satta attraversò una crisi esistenziale e religiosa, che fu condizionata, nelle sue dinamiche e nei modi della sua espressione, anche dal rapporto con Albanese, e che si rivela soprattutto nelle lettere a questo indirizzate.

Nella familiarità che si stabilisce tra Satta e il suo interlocutore si manifesta, nel succedersi delle lettere, un alternarsi di stati d'animo sofferti e di pensieri discordanti. Troviamo confessioni di aridità spirituale e amara introversione, come quella di una lettera del 1° gennaio 1969:

Ho fatto grossi passi indietro sulla via della fede. Ieri, uscendo dal *Te Deum*, al quale ancora vado perché è cantato nel latino della mia infanzia e dell'infanzia di tutti i viventi, mi è venuta in mente la parola

di Lutero messa in versi dal Carducci: «Pregar non posso senza maledire» e ne ho improvvisamente capito il profondo significato. [...] Io, da tempo, da troppo tempo e più in quest'anno non faccio che maledire, e questo mi allontana da tutto e da tutti, cioè da Dio (Gazzola Stacchini: 74).

A questi succedono momenti di apertura e serenità:

Ma oggi al di là dalla mia finestra, Dio si è manifestato in una prodigiosa luce che avvicina i monti e dissolve ogni cosa umana e ogni persona umana. Sono come attratto in un vortice e ogni possibilità di dire cose inutili è bandita<sup>19</sup>.

Però la disposizione prevalente è quella dello sconforto e della tristezza:

In fondo si potrebbe convenire che Dio non esiste e tutto sarebbe risolto. Il guaio è che c'è uno che non sta ai patti, ed è proprio Dio<sup>20</sup>.

Ho perduto l'aggancio con l'infinito e anche le mie poco liete notti non conoscono il grande colloquio. È un misterioso disegno della provvidenza di allontanare da Dio gli uomini quando più per l'età gli sono vicini. La terra ti incatena fino all'ultimo momento<sup>21</sup>.

Domande cruciali agitano la sua mente, e vengono formulate in connessione a stati d'animo e momenti esistenziali differenti.

Il problema della sofferenza e del male nel mondo, sentito ora con particolare acutezza, gli suscita considerazioni ispirate a un pensiero teologico che ha singolari consonanze con alcuni orientamenti e riflessioni di pensatori moderni:

Nella solitudine ho vissuto più intensamente i tempi nei quali ci consumiamo. Ho pensato alla turpitudine individuale e collettiva e mi

---

<sup>19</sup> Lettera a Bernardo Albanese del 15 maggio 1970, *Ivi*: 82.

<sup>20</sup> Lettera a Bernardo Albanese del 16 settembre 1970, *Ivi*: 81.

<sup>21</sup> Lettera a Bernardo Albanese del 7 ottobre 1971, *Ivi*: 111.

sono rappresentato teologicamente la sublime indifferenza di Dio. Mi ricordo di una pagina di Webbs raccontatami da Capograssi. Una delegazione di uomini va dal Padreterno e lo supplica: «Signore aiutaci, noi siamo stanchi di tutti questi omicidi ladrocini sozzure tradimenti. Aiutaci per pietà». Risposta del Signore: «Non fateli». È oltre lo scherzo una cosa molto profonda. In sostanza l'indifferenza di Dio è la libertà<sup>22</sup>.

Sono idee che richiamano e forse in parte sono suggerite da peculiari riflessioni novecentesche sul significato del male nel mondo, in particolare dettate dagli eventi più drammatici e disumani del secolo ora trascorso. Una pensatrice che Satta, sia pure in un altro contesto, ricorda in queste lettere, Simone Weil, afferma che

l'atto della creazione non è un atto di potenza. È un atto di abdicazione. Con questo atto è stato stabilito un ambito diverso che quello di Dio. La realtà di questo mondo è costituita dal meccanismo della materia e dall'autonomia delle creature ragionevoli. È un regno da cui Dio si è ritirato<sup>23</sup>.

Così sono note le tesi del teologo ebreo Hans Jonas, che in *Il concetto di Dio dopo Auschwitz* afferma che Dio non è intervenuto a impedire Auschwitz «perché non fu in condizione di farlo»: infatti «concedendo all'uomo la libertà Dio ha rinunciato alla sua potenza»; «una opzione radicale a tutto vantaggio di un essere finito capace di autodeterminare se stesso. È un atto, infine, dell'autoalienazione divina». È ancora Jonas che parla di un «Dio impotente» (Cfr. Rella 1994: 13): un'idea che forse ci aiuta a capire certi in apparenza sconcertanti passaggi del romanzo di Satta («Quel che deve avvenire avviene senza rimedio, senza che Dio ci possa far nulla»).

Nell'ambito di questi problemi Satta esplora idee teologiche sul significato della figura di Cristo e della sua crocifissione, idee che certo gli

---

<sup>22</sup> Lettera a Bernardo Albanese del 10 dicembre 1969, *Ivi*: 80.

<sup>23</sup> La citazione è tratta da Rella 1994: 13.

vengono anche dalla familiarità con il pensiero di Capograssi, ma rivissute con accenti più personali e pessimistici:

L'abiezione di ieri di oggi di domani è sempre uguale. Solo che l'ieri fa storia, il domani fa, assurdamente, speranza. Ma proprio questa abiezione – questa storia – fa pensare che qualcosa ci sfugge e ci sfuggerà sempre. Forse quella grande croce sul Calvario spiega tutto: ma non sarà il suggello del male, dell'inutile vita? Non avrà Cristo sentito lassù la vanità dell'essere?<sup>24</sup>

Capograssi, nell'opera citata, aveva svolto queste considerazioni:

I moderni hanno a modo loro riflettuto e riflettono a lungo su Cristo; e qualcuno, impotente come gli altri a credere in Cristo, e impotente come gli altri a dimenticarsi di Cristo, ha visto veramente in lui il rappresentante dell'umanità: in questo straordinario senso, che ama, si sacrifica per tutti, sale sulla croce e sulla croce deve riconoscere e riconosce, con la più amara delle sue parole di agonia, che Dio lo ha abbandonato. Questa sarebbe l'ultima e finale parola dell'umanità. Ora chi non riconosce in questo Cristo l'individuo contemporaneo? [...] La legge della vita è veramente la croce, tutto il destino della vita finisce veramente con la croce. Non c'è resurrezione. Croce e tomba, e la tomba non si riapre. [...] Questo immaginario Cristo crocefisso, che scopre sulla croce che si è ingannato e muore, vero eroe della disperazione umana, è l'immagine dell'ovvio quotidiano destino di questi individui che noi siamo (1976: 112).

Mi pare che si possa affermare che le riflessioni di Satta, pur così personali e sofferte, si muovano nel solco del pensiero di Capograssi. Ma già in alcuni spunti delle lettere ad Albanese, e più nel *Giorno del giudizio*, risulta una visione di toni più cupi e pessimistici, più vicina a quella dell'"individuo contemporaneo" da cui Capograssi prende le distanze («Questo immaginario Cristo crocefisso»), e quale emerge in particolare dall'episodio del romanzo su cui mi fermerò.

---

<sup>24</sup> Lettera a Bernardo Albanese del 23 novembre 1969, in Gazzola Stacchini 2002: 80.

Nel contesto di meditazioni e di stati d'animo – che coinvolgono nelle loro dinamiche alterne e contraddittorie anche il processo della scrittura e dei percorsi rievocativi – emerge un tema cruciale, come quello che costituisce la nota di fondo dell'episodio di Gonaria, proiezione e rappresentazione emblematica delle inquietudini spirituali di Satta: il tema della fede, del rapporto precario e incerto con la trascendenza, con Dio.

Quella di Gonaria è una figura di straordinaria intensità nel quadro di personaggi e di situazioni ricreate da Satta. Essa è stata non solo una persona reale<sup>25</sup>, come tutte quelle rievocate dallo scrittore, ma, sua zia e madrina, è una figura assai importante nella sua memoria, tanto che chiederà che si dia il suo nome a una nipotina che nasce negli anni della composizione del romanzo<sup>26</sup>. Su questa figura Satta ha compiuto un'operazione creativa di particolare significato, proiettando in essa, obbiettivando e distanziando temi spirituali da lui profondamente vissuti.

Mi pare che il senso della rielaborazione poetica che Satta compie del personaggio di Gonaria sia meglio comprensibile, nei suoi significati più profondi, se la avviciniamo – con tutte le differenze connesse all'originalità di ciascuno di essi – a quella compiuta da altri grandi scrittori, che hanno proiettato in figure di esseri elementari, in personaggi semplici, temi e problematiche umane essenziali e generali, che, proprio perché vissute da queste creature elementari, acquistano risonanze più universali e profonde. Un esempio è quello richiamato da Capograssi (sul quale è impostato tutto il suo discorso sul senso del mistero) del 'semplice pastore' leopardiano, che si pone le domande fondamentali e universali sul senso dell'esistere. Oppure, per menzionare uno scrittore ammirato da Satta, il personaggio di Ciaula, sul quale egli svolge – sempre in una lettera ad Albanese – delle riflessioni notevoli:

---

<sup>25</sup> «Gonaria era proprio così, io me la ricordo. È tutto vero, la storia di quel fratello prete, poi diventato canonico. Gonaria era fuggita da Nuoro e si era recata a Galtelli a piedi. Lei era fatta così, era maestra...»: così in una intervista dichiara il nipote dello scrittore, Fausto Satta (cfr. Mereu 2000-2001: 123).

<sup>26</sup> «Il 1° dicembre [1972] Satta annuncia felice all'amico la nascita di una nuova nipotina "cui ho voluto imponessero il nome di [Gonaria] (quando leggerai il seguito del *Giorno del giudizio* capirai perché)», cfr. Gazzola Stacchini 2002: 117.

Ieri sera abbiamo ripreso Pirandello. Abbiamo letto Ciaula scopre la luna e poi Il ritorno. Sono cose immense davanti alle quali dovrebbe scomparire ogni considerazione delle miserie in cui ci agiamo. Laura ha osservato che Pirandello ha una sua profonda religiosità perché nessuno dei suoi personaggi ha interamente torto, anzi il torto non esiste in assoluto. In Ciaula vi è poi quella luna che irraggia il mondo, indifferente alle cose e agli uomini, ma pure è, per chi vive nella profondità della miniera, per chi ha paura della notte, una speranza. Credo che sia vero. Certo l'emozione che ti dà è immensa, e come sempre accade la sua grandezza non ti umilia, non ti fa sentire la tua povertà, ma ti fa in qualche modo partecipe di essa<sup>27</sup>.

In questo ambito di riferimenti credo che possa essere illuminante richiamare una peculiare figura che troviamo soprattutto nella tradizione letteraria russa. Ricordiamo che Satta aveva una notevole familiarità con quella letteratura, anche per la mediazione e il fecondo scambio di suggestioni con la moglie Laura Boschian; e con essa egli sentiva forse una particolare consonanza anche per l'intensa e sofferta componente religiosa presente in alcuni dei maggiori suoi rappresentanti, in particolare in Dostoevskij: uno scrittore, è da rilevare, che accoglie nelle sue trame narrative una personale interpretazione di quei personaggi, cui ho accennato, semplici e insieme portatori di temi universali. Nella tradizione russa ha una forte presenza la figura del 'folle sacro': si tratta di un fenomeno «noto in altri paesi, ma in Russia il folle in Cristo, l'innocente, godeva di grande autorità e credibilità e costituiva un elemento insostituibile della vita ortodossa russa» (Sinjavskij 1990: 300).

Di questo tipo umano cito alcuni caratteri essenziali, ricorrendo ai testi degli studiosi che ne hanno trattato, e sottolineando i tratti che suggeriscono possibili confronti o analogie con il personaggio di Gonaria.

La figura del folle sacro ha fondamento generale nella esperienza religiosa – «possedeva le caratteristiche dell'essere intensamente spirituale di tutti tempi e di ogni religione» (Thompson 1975: 162) – e nella cultura cristiana ha uno specifico avvio nelle lettere di San Paolo, che esortava i

---

<sup>27</sup> Lettera a B. Albanese del 6 novembre 1971 riportata in *Consorzio per la pubblica lettura 'S. Satta'* (1989): 247.

fedeli di Corinto a diventare pazzi, stolti, «per amore di Cristo». Il 'folle sacro' è quindi «l'estrema espressione della santità cristiana» (*Ibidem*); e in questo peculiare ordine di idee possiamo meglio comprendere le enunciazioni di Satta: «Gonaria, la zia Gonaria, era una santa» (154); e insieme: «Gonaria era pazza...» (231).

Del 'folle sacro' «caratteristica principale era l'intensità della sua esperienza soprannaturale»; «per lui il vero mondo era l'altro [...] e viveva con esso in una specie di contatto» (Thompson 1975: 162). I tratti propri della spiritualità di Gonaria corrispondono a quelli di questa figura:

a lei infatti [Dio] si era fin da bambina mostrato, sotto forma di una lucciola che era entrata nella stanza buia, sotto forma di un agnellino appena nato che il pastore portava per i piedi con cordone ombelicale ancora attaccato, sotto forma di uovo depresso nel pagliaio, o sotto forma del sole e delle stelle infinite che brillano nel cielo (154).

O più ancora:

raccontava che il bambino aveva teso la mano per toccare la fiamma della candela che ella reggeva. Non era vero, si capisce, ma essa lo aveva certamente visto, perché viveva innamoratamente nel sogno. Il sogno non era solo il bambino che tendeva dalle fasce, come un nuovo Ercole, la manina verso la fiamma: era quella fiamma nella quale lo spirito s'incarnava come nell'ostia, ed ella lo vedeva, vedeva in una suprema allucinazione quel suo figlioccio stringere tra le ditine lo spirito, senza bruciarsi (156).

A tale disposizione spirituale corrispondeva una condizione psichica «tesa fino alla morbosità», come appunto quella di «un pazzo – o un profeta a contatto col divino» (Thompson 1975: 161), e «un indebolimento del corpo e della mente» (*Ivi*: 167) connesso con un modo di vita che trascurava e mortificava il corpo delle sue esigenze primarie. Così avviene in Gonaria, sia per il cibo:

Poca era la cena, ma la bambina aveva altrove il suo pane, e da allora forse, come per un inconscio voto, si abituò a rinunciare al cibo,

aiutata in questo dai continui mal di testa che erano anch'essi un segno di Dio, e di cui da grande diventò un simbolo la benda bianca che le chiudeva i capelli (155)

che per il sonno: «La mariposa (il lumino che girava senza sosta nella coppa dell'olio) rompeva le tenebre della notte, e aiutava Gonaria a non dormire, perché il sonno le sembrava tempo sottratto a Dio» (155). Gonaria insomma si consuma per Dio: «Dio, per il quale aveva fatto della sua vita un cero ardente...» (225).

Carattere fondamentale del 'folle sacro' era l'innocenza, il non saper nulla di questo mondo – ciò che gli conferiva chiaroveggenza sugli aspetti più profondi della vita: «follia e chiaroveggenza vanno infatti insieme» (Lanza 1997: 188). Anche «Gonaria sapeva tutto di Dio, non sapeva nulla della vita» (153). Essa, che «non sarebbe stata capace di dire una bugia» (200), e «non aveva mai conosciuto il male» (227), aveva perciò una chiaroveggenza non posseduta dagli altri uomini: così, per esempio, «sapeva che la guerra aveva la sua radice nel peccato originale, e non poteva che dare frutti di dolore» (198).

Questa generale 'alterità' rispetto alla condizione normale faceva sì che «i sacri folli erano spesso considerati le innocenti vittime dello scherno generale»; e «il loro strano comportamento provocava il riso degli ignoranti e degli empi» (Thompson 1975: 163), nonché dei rappresentanti della religione ufficiale.

Perciò se Gonaria è venerata dalle sue alunne e provoca il sorriso malizioso ma bonario di donna Vincenza, è invece considerata matta dagli altri, a cominciare dai familiari: dal fratello, «che aveva sempre creduto una matta» (225) la «alata sorella» (ed è significativo che Ciriaco cambi giudizio su di lei quando sente avvicinarsi la morte); da Tommasina, che «cominciò a dire a tutte le donne del vicinato [...] che Gonaria era pazza» (230); e dal borgo tutto, poiché «tutta Nuoro prese a darle ragione». E quando il vescovo manda «il segretario a convincere Gonaria», questi «tornò dal superiore dicendo che si aveva comunque a che fare con una pazza» (230).

Se su questo sfondo si possono leggere e intendere i tratti della rievocazione che Satta compie della figura e della storia di questa donna, dobbiamo cogliere le implicazioni profonde che essi ci suggeriscono:

perché «le inquietudini teologiche suggerite» da queste esperienze «non sono poche né marginali; esse sembrano interferire con le stesse concezioni del rapporto tra uomo e Dio, o meglio dell'antico triangolo tra Dio-uomo-male» (Lanza 1997: 189).

Manifestazioni di questo tema, di queste inquietudini teologiche, le troviamo appunto nei romanzi di Dostoevskij, dove il tipo umano del folle sacro ha particolari raffigurazioni in personaggi come quello del principe Myskin nell'*Idiota*<sup>28</sup>, o di Alioscia Karamazov, e dove, secondo l'espressione (per Satta, com'è ovvio, assai significativa) di Laura Boschian, «la bontà infantile dei puri di cuore è ovunque sopraffatta dal male» (1994: 360).

Anche Gonaria, come i personaggi di Dostoevskij, ha la bontà dei puri di cuore, e, come essi «è sopraffatta dal male». Un male in parte causato dagli uomini, in parte espressione dei mali dell'esistere<sup>29</sup>, e che si manifesta nella morte del fratello canonico, nella distruzione degli oggetti della camera del morto trasformata in santuario: trappole tese da Dio alla sua innamorata, e che la conducono alla scoperta, o alla presa di coscienza della 'morte di Dio'.

Ricordiamo alcune espressioni essenziali di questa rivelazione in negativo:

In quel preciso momento si rese conto che Dio non esisteva [...], i nuoresi che vivevano tutti senza Dio avevano ragione: solo che lei lo aveva avuto in casa, prima prete, poi canonico, e in casa le era morto. Restava quella stanza chiusa che non si sarebbe riaperta mai più, la stanza dove appunto Dio era morto, o forse poteva illudersi che ancora viveva (228).

Non era più possibile restare nella casa dove Dio era morto (237).

---

<sup>28</sup> Thompson (1975: 166): «La figura dell'idiota dostoevskijano recupera tutti i tratti che la tradizione popolare riconosce all'innocente illuminato da Dio».

<sup>29</sup> Perché, come afferma Simon Weil nel passo sopra citato, «La realtà di questo mondo è costituita dal meccanismo della materia e dall'autonomia delle creature ragionevoli».

Era lo stesso grido di Giggia, e come quello lanciato nel vuoto, al cielo privo di stelle e di Dio (238).

Sono espressioni che ricorrono con tale rilievo in questo episodio che non possiamo non considerarle richiami a un motivo di significato preciso e denso di implicazioni nella cultura contemporanea. È il grande inquietante tema che da Nietzsche in poi attraversa la cultura e l'esperienza morale del Novecento, ed è stato assunto nella cosiddetta teologia della 'morte di Dio'.

Se, come dice Dietrich Bonhoeffer, la morte di Dio è «la morte della sua presenza tra gli uomini» (2002: 87), questa è proprio l'esperienza di Gonaria – compiuta nel contesto di una povera e forse ridicola realtà paesana, ma non meno significativa, come sono ugualmente significative nella mente di Satta tutte le figure da lui rievocate (si ricordi: «Pietro Catte, come tutti i miseri personaggi di questo racconto, è importante, e deve interessare tutti: se egli non esiste, nessuno di noi esiste» – 158). E se, come confessa Satta nel corso della scrittura del romanzo e del suo convivere con le creature che ha evocate, «questa gente che vive ed opera, e poi muore e si comporta come se Dio non esistesse, è l'incarnazione del mistero» (ma ora anche Satta dubita, con Gonaria, che «i nuoresi che vivevano tutti senza Dio avessero ragione»), incarnazione del mistero di non minore pregnanza è Gonaria, che pure ha messo Dio al centro della sua esistenza, e ora si trova di fronte «il nulla, il vuoto» (233).

La donna, nel buio della sua disperazione, attende dei messaggi dal Dio che l'ha abbandonata. E tre messaggi le arrivano, ma tutti ugualmente disperanti, eventi in cui la malvagità degli uomini si intreccia inestricabilmente con i mali dell'esistenza. Il primo è la morte del maestro Manca, stroncato dal vino e dalla crudele irrisione dei compaesani; il secondo è l'urlo di Giggia, la puttana senza malizia, scacciata dal suo antro. L'ultimo, al termine della sua fuga, è la visione di Peppeddedda, la fanciulla (che si intratteneva a parlare col piccolo Sebastiano) morta di tisi lontano da Nuoro, e che aveva pregato invano la maestra di inviarle una bottiglia dell'acqua di Obisti.

La figura di Peppeddedda si è presentata alla memoria di Satta in un primo momento come insorgenza autonoma<sup>30</sup>, con tanta evidenza che egli le ha conferito un forte valore rappresentativo. «Forse [è scritto in una riga del manoscritto, poi cancellata] ho visto in lei il simbolo della mia gente, di tutta la gente che lotta contro il destino».

Solo in un secondo momento dunque Satta ha ripreso quel mesto profilo di una vita troncata e lo ha inquadrato in un episodio del *Giorno del giudizio* di grande valore simbolico, come quello di Gonaria. Rievocata dall'immaginazione febbrile di Gonaria, Peppeddedda viene a questa accomunata nella sete dell'acqua di Obisti, di sapore così intensamente evangelico. La sete dell'acqua di Obisti delle due piccole donne di Nuoro richiama infatti con evidenza «la sete natural che mai non sazia / se non con l'acqua onde la femminetta / samaritana domandò la grazia» (*Purg.* XXI, 1-3), per riprendere i versi nei quali Dante – così caro a Satta, e così presente per riferimenti espliciti o nascosti anche nel *Giorno del giudizio* – ricorda l'episodio evangelico dell'incontro di Cristo con la samaritana, al pozzo di Sicar. Ma alle due 'femminette' nuoresi l'acqua di Obisti sarà negata, ed esse dovranno affrontare senza conforto il loro destino, con implicazioni di significati intensamente drammatici nella simbologia che si crea attorno a questi personaggi.

In questo contesto di richiami evangelici non può non tornare in mente, anche se non richiamato esplicitamente, il simbolo del Cristo

---

<sup>30</sup> Nella stesura documentata dalla prima agenda del manoscritto, l'episodio di Gonaria si concludeva con la frase «la fuga dalla vita e dalla morte era finita». Alle pagine della agenda Satta aggiunse a questo punto due fogli sciolti, nei quali si legge la continuazione del racconto: «Il messaggio le arrivò con un raggio di luce...», cui segue la irreale apparizione di Peppeddedda. Nei fogli aggiunti troviamo il testo quale si legge nel dattiloscritto e nelle stampe, però solo fino al punto in cui si narra della partenza della fanciulla per Genova («La fanciulla aveva a Genova una zia...»); segue un rinvio a una prosecuzione del racconto, che rinveniamo nella seconda agenda del manoscritto, in cui, nelle pagine corrispondenti al 15-17 gennaio, si legge la storia di Peppeddedda, qui esposta come ricordo a sé.

Per quanto questi aspetti del testo siano trattati da Marci 2003: XIV-XV, nell'*Introduzione* all'autografo de *Il giorno del giudizio*, e il testo del manoscritto ivi trascritto (358-362 e 410-413), ho preferito controllare questi passi direttamente sul manoscritto e sul dattiloscritto, cortesemente resi disponibili dai familiari.

crocifisso, emblema dell'abbandono di Dio, trattato da Capograssi e ripreso – si è visto – da Satta. Anche Cristo sulla croce dice «ho sete», e anche lui – come Peppeddedda e Gonaria – vede la sua invocazione inascoltata.

Se rileggiamo con queste consapevolezza il testo di Satta, ci rendiamo conto di quali profondi significati egli è riuscito a investire gli umili personaggi che ha rievocato.

Nella conclusione dell'episodio si manifesta dunque una disposizione d'animo cupa e desolata, che sembra essere l'approdo dell'esperienza di rievocazioni e di riflessioni compiuta dallo scrittore, approdo assai diverso da quegli esiti di pacificazione e di riparazione cui Satta tendeva nel momento in cui si era disposto a scrivere. Quell'esperienza diviene la scrittura di un «racconto che forse non avrei dovuto mai cominciare» (267), e che pure egli intende proseguire, affrontando senza conforto il suo destino, come Peppeddedda e come Gonaria.

## Procedendo nel vortice<sup>1</sup>

Attraversò gli stadi della vecchiaia e  
della giovinezza procedendo nel  
vortice

(T. S. Eliot, *La terra desolata*, vv. 317-  
318)

*Il giorno del giudizio* di Salvatore Satta è un'opera che con evidenza lascia apparire quasi ad ogni pagina il tormentoso processo vissuto dall'autore nella rievocazione memoriale e nella sua traduzione in scrittura. I tratti che permettono di collegare la stesura del romanzo a un particolare momento drammatico della sua esistenza contribuiscono a coinvolgere il lettore non solo in una intensa esperienza artistica e culturale ma anche in un sofferto vissuto esistenziale, in rapporto alla materia rievocata e al dramma stesso della scrittura.

E al configurarsi di quest'opera come rendiconto cruciale di un'esistenza si collega il suo carattere di opera incompiuta, di un testo che si presenta – con molte ambivalenze – aperto, nella mente dello stesso autore, a ulteriori ampliamenti.

Ovviamente il definirla come opera incompiuta non implica nessun giudizio svalutativo. Si potrebbero ricordare tante opere incompiute nella letteratura mondiale, che pure costituiscono grandi monumenti artistici (come opera relativamente vicina nel tempo, e anche per alcuni caratteri tematici e di scrittura, mi piace ricordare un capolavoro novecentesco italiano come *La cognizione del dolore* di Gadda). Ma, più in generale, possiamo tenere presenti, nel considerare il romanzo di Satta e le circostanze della sua composizione, queste riflessioni di Giulio Ferroni:

---

<sup>1</sup> Pubblicato originariamente nel volume, a cura di M. Masala e V. Serra, *Il Giorno del giudizio. Ambiti e modelli di lettura*, Aipsa, Cagliari 2012 [n.d.c.].



Affermando con troppa insistenza la coerenza di orizzonti testuali, stilistici, ideologici, si rischia di occultare il legame dei testi letterari con l'accidentalità dell'esistenza, con le fratture continue in cui si danno le esperienze biologiche e mentali a cui i testi risalgono; si finisce per annullare il legame concreto delle opere con la vita personale e sociale, che è tutt'altro che coerente e sistematica; si trascura tra l'altro [...] che la condizione di molti testi anche 'classici' è spesso quella del non finito, dell'incompletezza, è solo il risultato di una sospensione, di un confronto con l'accidentalità del vivere e con la minaccia della morte (Ferroni 1991: 75).

E certo l'ultimo passaggio di questo pensiero ci riporta più precisamente alle circostanze di composizione de *Il giorno del giudizio*, testo singolare e originale anche per questo, come estremo «confronto con l'accidentalità del vivere e con la minaccia della morte».

L'opera inoltre si presenta con una serie di caratteri che inducono a domandarsi – come in effetti è avvenuto da parte di qualche critico – se si possa realmente parlare di romanzo, poiché noi in genere attribuiamo a questa forma narrativa un carattere di progettualità, che si esplica tradizionalmente in una trama organica di eventi, nello svolgimento di una vicenda, o anche, quando ciò manchi (a questo ci ha abituato molta narrativa moderna), ci attendiamo pur sempre un disegno complessivo che dia coerenza al testo.

Ora Satta invece, sia nel corso stesso della stesura dell'opera, sia in indicazioni esterne al testo, ribadisce più volte e sembra voler far credere alla immediatezza della sua scrittura, a un lavoro compositivo frutto di un moto spontaneo e irriflesso: «Mi sono messo a scrivere una sera verso le 6, come dittava dentro, senza un programma o una trama o un'idea»<sup>2</sup>, dichiara in una lettera. Anche nel contesto dell'opera tale atteggiamento viene ribadito o manifestato implicitamente, sia nei momenti in cui egli indica le interruzioni e le riprese della scrittura in rapporto a particolari circostanze e stati d'animo, sia in espressioni che suggeriscono una mancanza di progettualità, del ricordo stesso di ciò che si è scritto o si

---

<sup>2</sup> Lettera a Bernardo Albanese del 1° settembre 1970, in Gazzola Stacchini 2002: 83.

intende scrivere (con espressioni come «come mi pare di aver detto», o simili<sup>3</sup>).

Eppure Satta stesso parla dell'opera che andava scrivendo come di un romanzo, forma espressiva a cui ricorre come una mediazione letteraria necessaria per elaborare, distanziare e 'giudicare' una materia così coinvolgente: «la forma è quella del romanzo, non mi riusciva di scrivere in forma di memoria» (Gazzola Stacchini 2002: 83).

L'opera quindi, anche da questo punto di vista, si presenta con un carattere ambivalente. Da una parte si configura con i tratti della immediatezza, della scrittura spontanea, strettamente connessa con il momento esistenziale in cui l'opera è scritta e si iscrive, generandosi attraverso una tormentosa esperienza. Ma altri elementi, testuali ed extratestuali, ci inducono a vedere quella nascita come una scrittura più pensata, risultato di un progetto e di un piano che organizza una materia lungamente meditata, non solo nelle idee fondamentali e nelle sue linee generali, ma anche nelle sue articolazioni, e costruita almeno in parte unendo parti progettate o anche stese separatamente.

Diversi sono gli indizi di un'elaborazione del testo che ci portano a considerarlo come risultato di parti scritte anche non secondo la successione che presentano nella stesura che conosciamo. In primo luogo, certo, sta la testimonianza del manoscritto, soprattutto per quanto riguarda la parte del romanzo successiva al nono capitolo, dove appare una scrittura con molti ripensamenti, cancellature di parti anche ampie, aggiunte attraverso l'inserzione di diversi fogli alle pagine della agenda dove Satta scrive il testo base.

Ma anche per quanto riguarda i primi capitoli, abbiamo indizi e attestazioni di stesure di parti in tempi e successioni diverse da quelle del testo 'pulito' che il manoscritto stesso presenta. Un esempio assai indicativo è quello dei capitoli IV e VII. Quest'ultimo, almeno nella parte che racconta la visita al cimitero, era steso nel 1971, come appare dalla lettera di Satta a Bernardo Albanese, del 20 novembre 1971<sup>4</sup>,

---

<sup>3</sup> Cfr. Satta 1999: 68, 86, 96, 108, ecc.

<sup>4</sup> Gazzola Stacchini 2002: 112: «il rivolo dei ricordi sembra essersi arrestato. Purtroppo la lontananza, anzi il totale distacco dalla mia patria influisce negativamente

precedentemente quindi all'inizio del quarto capitolo, che presenta il narratore *admis à la retraite*: dato che rinvia a un momento successivo alla conclusione dell'attività didattica dello scrittore, avvenuta, come si sa, nel maggio del 1972<sup>5</sup>.

Altri aspetti del romanzo ci fanno pensare a una materia lungamente meditata ed elaborata. Tutta la figura e il destino della madre erano state in precedenza fatti oggetto di una riflessione tormentata e pietosa, che aveva dato luogo a scritture, anche di molto anteriori, come quella di cui Satta parla in una lettera a Laura Boschian precedente il matrimonio, nel 1939, che riferisce del progetto di un romanzo, intitolato *Caino*, dove Satta si proiettava nel personaggio biblico: «Caino che uccide la vita, i doni della vita, per una triste eredità materna, della madre che non è riuscita a conquistarla (la vita), a essere se stessa, soggiogata dall'uomo al quale si è legata per sempre» (Gazzola Stacchini 2002: 29).

Ancora: i due casi di vita notarile del padre, accennati all'inizio del decimo capitolo, erano stati raccontati in *Poesia e verità della vita del notaio*, nel 1955 (in Satta 1968: 84-85), con alcuni particolari diversi; vi è stata quindi una rielaborazione del testo saggistico per inserire i due episodi nel particolare momento narrativo in cui appaiono nel romanzo, dove sono presentati come una esperienza vissuta da don Sebastiano, in coincidenza con una svolta dei rapporti familiari, quando per la prima volta i figli si ribellano al suo comportamento verso la madre.

Si tratta di pochi esempi, ma certo sufficienti a testimoniare un lavoro di scrittura che non è improvvisato, realizzato di getto. D'altronde nel testo appaiono spesso prolessi, anticipazioni di dati e fatti che l'autore si

---

sulla mia ispirazione. *Vorrei poter tornare almeno un giorno, furtivamente, come in quel capitolo che ti ho mandato. Ma come si fa?»* (il corsivo è mio).

<sup>5</sup> Bisogna rilevare però che nella citata lettera ad Albanese del 1° settembre 1970 Satta dichiara di aver completato i primi tre capitoli (al termine del terzo capitolo nel manoscritto è segnata la data del 26 agosto 1970) e di aver cominciato il quarto. Se questo inizio è quello che si legge di seguito nell'agenda, viene da domandarsi perché Satta vi si presenti con tanto anticipo come già *admis à la retraite*, una condizione di cui risentirà profondamente a suo tempo. Quella di cui parla ad Albanese è una stesura redatta precedentemente e a parte? Sarebbe interessante raccogliere e riflettere su tutti i dati che ci possono illuminare sul metodo di scrittura di Satta.

propone di narrare, che indicano l'esistenza di un progetto narrativo, di una disposizione preventiva della materia – «lo ritroveremo in questa storia», dichiara, parlando di Fileddu (Satta 1999: 52).

Per questo aspetto dunque il lavoro di stesura del romanzo sembrerebbe presentarsi con tratti contraddittori. Ma tale disposizione all'ambivalenza è un carattere profondo della personalità dello scrittore. Essa al livello microtestuale si manifesta nel tratto che più caratterizza lo stile di Satta, la figura dell'ossimoro: una figura di parola e di pensiero, che si esprime anche nel complessivo costituirsi del testo e che ha origine nel modo di Satta di conoscere e di rapportarsi alla realtà.

Nelle sue riflessioni giuridiche Satta sottolinea insistentemente la necessità di affrontare la realtà con una disposizione a comprenderla – in senso etimologico – non a irrigidirla in concetti, cristallizzandola in modo tale che «al posto dell'esperienza e del suo libero movimento si pone una falsa esperienza, cioè l'immobile vuoto, che si tratta come cosa salda»<sup>6</sup>. Il suo procedere per paradossi, o paradossi apparenti («Paradosso? No, non è un paradosso, è un mistero»<sup>7</sup>), e più in generale proponendo dati contraddittori o polarità in tensione, è un procedere conoscitivo ed espressivo che vuole sfuggire alla concettualizzazione cartesiana delle idee chiare e distinte, che vuole 'comprendere' la realtà conservandone quanto più possibile il carattere magmatico e le ambivalenze.

Vengono spesso suggerite, nelle interpretazioni de *Il giorno del giudizio*, analogie con l'opera di Pirandello. È noto che Satta ammirava

---

<sup>6</sup> *Il formalismo nel processo*, in Satta 1968: 47. «Nel suo profondo lavoro di astrazione il giurista elabora dei concetti, vale a dire comprende, secondo l'etimologia della parola, la realtà [...]. Il grave pericolo di questa elaborazione, comune a tutto il pensiero speculativo, ma particolarmente sensibile per il giurista, è che a un certo punto le posizioni si capovolgano, [...] e così i concetti acquistino una tale assolutezza da diventare generatori della realtà, in luogo di essere generati, un arcano immobile mondo al quale il concreto mutevole mondo dell'esperienza deve adeguarsi» (*Ivi*: 52).

<sup>7</sup> *Il mistero del processo*, in Satta 1968: 11.

molto lo scrittore siciliano<sup>8</sup>; ma lo interpretava nella sua ottica<sup>9</sup>, e certe apparenti analogie, a considerarle più attentamente, al di là di superficiali somiglianze, inducono a evidenziare soprattutto le differenze. È stata indicata per esempio una analogia nel procedimento metanarrativo dei personaggi che si presentano con le loro pressanti istanze all'autore: ma il fatto che i personaggi pirandelliani chiedano che si dia loro vita nell'opera letteraria, e quelli di Satta preghino di esser liberati della loro vita, suggerisce la profonda diversità delle due concezioni.

C'è certo fra i due scrittori una parziale condivisione di vedute filosofiche, che deriva dall'influsso delle concezioni vitalistiche e bergsoniane. Ma si deve dire subito che mentre Pirandello ha svolto quelle idee secondo una visione immanentistica<sup>10</sup>, Satta ha approfondito quelle

---

<sup>8</sup> Un passo della commemorazione di Giuseppe Capograssi, il giurista filosofo tanto stimato e ammirato da Satta, accenna un confronto tra Capograssi e Pirandello in questi termini: «Un solo genio può essergli avvicinato, ed è Pirandello. Ma Pirandello è il cantore funebre dell'individuo, che egli segue e accompagna coll'immensità della sua arte fino al solo atto logico, di logica indifferenza, che possa compiere, cioè il suicidio. Capograssi in quell'atto estremo gli ferma la mano» (*Giuseppe Capograssi*, in Satta 1968: 422). Accennerò più avanti al significato peculiare di questo accostamento e contrapposizione.

<sup>9</sup> Si veda questa suggestiva interpretazione della novella *Ciaula scopre la luna*: «ieri sera abbiamo ripreso Pirandello. Abbiamo letto *Ciaula scopre la luna* e poi *Il ritorno*. Sono cose immense davanti alle quali dovrebbe scomparire ogni considerazione delle miserie in cui ci agitiamo. Laura ha osservato che Pirandello ha una sua profonda religiosità perché nessuno dei suoi personaggi ha interamente torto, anzi il torto non esiste in assoluto. In *Ciaula* vi è poi quella luna che irraggia il mondo, indifferente alle cose e agli uomini, ma pure è, per chi vive nella profondità della miniera, per chi ha paura della notte, una speranza. Credo che sia vero. Certo l'emozione che ti dà è immensa, e come sempre accade la sua grandezza non ti umilia, non ti fa sentire la tua povertà, ma ti fa in qualche modo partecipe di essa» (lettera ad Albanese del 6 novembre 1971, riportata in Consorzio per la pubblica lettura 'S. Satta' 1989: 247).

<sup>10</sup> Si consideri questo pensiero di Pirandello, che richiama tante espressioni sattiane, ma insieme indica la dimensione profondamente diversa in cui i due scrittori si muovono: «La vita è l'essere che vuole sé stesso. Che si dà una forma. È dunque l'infinito che si finisce. In ogni forma c'è un fine e dunque una fine. In ogni forma è una morte. Dunque l'essere s'uccide in ogni forma, o si nega. Diceva in questo senso Spinoza che ogni affermazione è negazione. Perché l'essere vivesse bisognerebbe che s'uccidesse di

concezioni e quegli influssi in una visione spiritualistica, orientata verso il trascendente.

Le concezioni di Satta si fondano nella tradizione spiritualistica del '900, soprattutto francese, a cui ha dato un contributo fondamentale, appunto, Bergson. Si sa che Satta non amava la lettura dei filosofi, soprattutto, si può supporre e si può intuire, di quelli sistematici; ma certo gli sviluppi novecenteschi di quella filosofia gli erano noti non foss'altro attraverso la familiarità con Capograssi, che a quelle tendenze (soprattutto a Blondel) faceva riferimento.

Il carattere non incline al sistema del pensiero di Satta, i suoi stessi interessi per la letteratura, lo indirizzavano piuttosto alle manifestazioni più propriamente letterarie di quegli orientamenti culturali: ad esempio le testimonianze sulle sue letture indicano autori come Peguy e Mauriac come scrittori che Satta significativamente amava rileggere.

In questo ambito di idee acquista uno specifico significato l'insistere da parte di Satta sulla presenza del mistero nella sua esperienza di giurista, e generalmente nell'esperienza umana:

Nel corso delle mie meditazioni giuridiche mi è accaduto tante volte – forse troppe volte – di arrivare alla soglia di una porta sulla quale stava scritto: mistero. Direi anzi che *tutte le mie meditazioni si sono risolte in contemplanzi di misteri*<sup>11</sup>. Ho cominciato col mistero del processo; poi ho trovato il mistero della norma; da ultimo, il mistero del diritto [...] (la) figura del notaio [...] racchiude il mistero più grande di tutti<sup>12</sup>.

Il mistero è per Satta, come per Capograssi – al cui pensiero per molti aspetti queste concezioni sono connesse – 'un'affermazione positiva dello spirito': traggo questa espressione dai testi di un pensatore che si colloca nel filone di pensiero ora citato, Gabriel Marcel, per il quale è fondamentale cogliere la differenza tra il mistero e l'inconoscibile:

---

continuo ogni forma; ma senza forma l'essere non vive. Ecco l'eterna contraddizione». (Pirandello 1960: 1275-76).

<sup>11</sup> Il corsivo è mio.

<sup>12</sup> *Poesia e verità nella vita del notaio*, in Satta 1968: 76-77.

ammettere l'inconoscibile segna l'arresto dell'intelligenza, è in sostanza una sua sconfitta; il riconoscimento del mistero, invece, è un'affermazione positiva dello spirito, che apre l'uomo ad una serie di scelte positive coerenti con esso (Marcel 1976: 17).

Il mistero è dunque il 'confine' delle riflessioni del giurista Satta, e in generale per lui l'esperienza limite dello spirito, densa di implicazioni trascendenti; è lo sfondo, aperto verso l'infinito, su cui si realizza ogni esperienza umana, che egli approfondisce partendo dal nucleo fondamentale delle sue riflessioni, il processo e il suo mistero.

Meritano un tentativo di maggiore comprensione e approfondimento le implicazioni di ciò che generalmente è noto e quasi ovvio, e cioè che l'esperienza letteraria di Satta, e particolarmente l'ultima, la scrittura de *Il giorno del giudizio*, è strettamente connessa e intrecciata al suo pensiero giuridico.

Il titolo stesso dell'opera, se indica l'evento escatologico che nella visione cristiana chiude la storia dell'umanità, ma anche conclude la vita di ciascun uomo, implica insieme l'idea dell'evento processuale che chiama in causa, a giudizio, le persone. Se nel titolo, e nella concezione del romanzo, sono presenti queste diverse accezioni, la connessione tra di esse era stata indicata da Satta stesso, nel saggio che egli aveva posto al principio della raccolta dei suoi scritti metagiuridici, *Il mistero del processo*, quando affermava che del processo – quello che si celebra nei tribunali – gli uomini «hanno intuito la natura divina [...]. Secondo il nostro credo, quando la vita sarà finita, quando l'azione sarà conclusa, verrà Uno non per punire non per premiare ma per giudicare»<sup>13</sup>.

Sulla base di queste concezioni, Satta è portato a trasformare quella che è una esplorazione memoriale, un percorso di ripensamento di sé e delle sue origini, di rievocazione e autoconoscenza, in un giudizio, perché «ciascuno di noi reca da Dio la terribile investitura del giudice»<sup>14</sup>: una investitura grave e inquietante, perché «chi giudica gli altri sa di giudicare

---

<sup>13</sup> *Il mistero del processo*, in Satta 1968: 11.

<sup>14</sup> *Testimonianza di Benico*, in Satta 1968: 168.

prima di tutti sé stesso»; e forse per questo ciascuno «ha pronta nel cuore, come Pilato, la rinuncia alla verità»: una rinuncia a cui evidentemente Satta non si sente disposto. Ed è in queste circostanze che nasce quella «severità che tradisce una fondamentale mancanza di pietà»<sup>15</sup>, che anima la rievocazione del borgo, dei suoi abitanti e delle persone a lui più care.

In tale ambivalenza di atteggiamenti, in questo intreccio tra la condizione di giudice e quella di giudicato («giudici e giudicati si alternano sulla scena [...] del romanzo»<sup>16</sup>) si imposta la narrazione de *Il giorno del giudizio*, con modalità che rinviano ancora alla particolare *forma mentis* di Satta. Ne *Il mistero del processo* infatti egli aveva ribadito il concetto fondamentale, secondo cui «l'elemento costitutivo del giudizio, quello per cui, se esso manchi, di giudizio non si possa in alcun modo parlare [...] a me sembra che [...] sia uno solo: che il giudizio sia reso da un terzo», un terzo che «deve essere imparziale, cioè non deve essere parte»<sup>17</sup>. Ma in una riflessione che si proietta al di là del concreto evento giuridico, Satta svolge l'idea – notevole per la comprensione del romanzo – che «del resto parti, giudici, testimoni, il processo stesso, sono distinzioni formali, indispensabili per l'individuazione del concreto, ma all'universale che si celebra nel concreto nessuno è estraneo, e tutti sono in esso a un tempo testimoni, giudici, parti»<sup>18</sup>.

Nello spazio apertogli dal romanzo, nell'«universale che si celebra nel concreto» della realtà nuorese, dove «tutti sono [...] ad un tempo testimoni, giudici, parti», si realizza dunque un'esperienza in cui le 'distinzioni formali' tra le fondamentali categorie dell'esperienza giuridica vengono intrecciate e sfumate in un procedimento conoscitivo e di rappresentazione dominato dal paradosso e dalla contraddizione.

Il narratore è quindi insieme parte e giudice; ed è anche testimone, con l'ottica circoscritta del testimone che egli stesso dichiara all'amico Albanese: «Io scrivo solo come un povero testimone, ignaro in fondo di quel che ha visto, anche se lo racconta a dei giudici che poi diranno quel

---

<sup>15</sup> *Spirito religioso dei sardi*, in Satta 1968: 540.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Il mistero del processo*, in Satta 1968: 15-16.

<sup>18</sup> *Testimonianza di Benco*, in Satta 1968: 168.

che ha visto lui»<sup>19</sup>. La scrittura de *Il giorno del giudizio* è allora anche una testimonianza, con i caratteri propri di questa articolazione del processo, e partecipa del mistero di esso: «come di tutte le cose nelle quali e delle quali viviamo, noi non ci rendiamo conto del mistero che è il testimone»<sup>20</sup>.

E in più, e particolarmente, l'atto della scrittura del romanzo contiene in sé i caratteri e il valore misterioso dell'ufficio del notaio, nel suo intreccio di 'poesia e verità', in quanto il narratore si assume il compito – di fronte a personaggi che lo supplicano, abbracciandogli le ginocchia, di liberarli dalla loro vita attraverso il racconto – di registrare la loro volontà e le loro esperienze. E tanto più la sua scrittura ritiene di quest'ufficio in quanto rinnova l'esperienza del padre e del fratello vissuta dallo scrittore («tutta la mia fanciullezza e giovinezza lontane, e poi ancora gran parte dell'età matura, si sono svolte all'insegna del notariato»<sup>21</sup>) e rinnova lo «spettacolo della parola che nasceva dall'incerto, renitente, spesso litigioso volere» delle parti: «davanti a lui [al padre notaio] sono passati uomini e generazioni, ciascuno col suo bisogno di vita, ciascuno chiedendo l'aiuto e la collaborazione di un'opera di vita»<sup>22</sup>; anche se nel mondo de *Il giorno del giudizio* le figure che lo popolano chiedono ancora una volta qualcosa di più complesso ed enigmatico, l'aiuto a liberarsi della loro inutile vita («tutti si rivolgono a me, tutti vogliono deporre nelle mie mani il fardello della loro vita»): una richiesta il cui senso profondo, non facilmente decifrabile, merita di essere esplorato.

La ricostruzione di casi umani, di 'frammenti di vita', che il processo e il giudizio messi in atto nel romanzo comportano, implica un profondo coinvolgimento nella vita delle persone evocate nella memoria, una immedesimazione, terribile e dolorosa, nelle loro sofferenze. Nel testo a stampa che noi leggiamo, e ancor più nel manoscritto del romanzo, sono testimoniati in modo particolarmente significativo alcuni momenti di queste implicazioni dolorose.

---

<sup>19</sup> Lettera ad Albanese del 10 settembre 1970, in Gazzola Stacchini 2002: 83-84.

<sup>20</sup> *Testimonianza di Benco*, in Satta 1968: 166.

<sup>21</sup> *Poesia e verità nella vita del notaio*, in Satta 1968: 75.

<sup>22</sup> *Ivi*: 76.

Nel manoscritto, dopo il racconto della storia di Gonaria, Satta inizia più volte il capitolo seguente, cancellando successivamente diversi *incipit*:

Sono passati alcuni mesi da quando ho accompagnato Gonaria nella sua fuga [*'le ho fatto ripercorrere il suo calvario'*, dice in un altro passo]. Non avrei dovuto farlo: ma una sera, mentre fissavo con occhi lontani queste pagine bianche, mi si è gettata ai piedi e mi ha scongiurato di liberarla dalla vita. Io non ho saputo resistere, e ho *perduto la pace*.

Quei morti sono figure vive che si agitano nella sua mente; «ombre terribili», più vive della realtà che ha attorno, esse entrano a far parte della sua vita in modo più profondo e coinvolgente degli interessi del presente: «Quelle ombre terribili e ridicole che vado evocando sono divenute necessarie alla mia esistenza. In fondo non ci sono altre persone vive per me che questi inutili morti»<sup>23</sup>.

Nell'esperienza di Satta si crea dunque uno spazio interiore dove questi personaggi agiscono, gli si presentano nella loro realtà dell'essere stati vivi: «Ciò che più atterrisce nel ricordo è che tutto quel mondo che ho cercato di descrivere sia stato un mondo di vivi»<sup>24</sup>.

La scrittura de *Il giorno del giudizio*, generata da un richiamo fortissimo e profondo a rievocare e rimeditare il mondo delle sue origini, in cui Satta si identifica, diventa la ricerca difficile e tormentata del significato degli eventi e delle persone che si riaffacciano alla sua memoria.

Rievocando quel mondo il narratore si trova di fronte a una serie di figure 'inutili', scopre la vanità di quel mondo «che non ha motivo di esistere». Una vanità che nel romanzo gli si manifesta in tutta la sua forza ed evidenza dopo che gli «si è parata davanti nella sua totale inutilità» la figura di Pietro Catte: inutile però, questa è la considerazione ulteriore, come quella di tutti i personaggi rievocati, compreso don Sebastiano, il padre, e «come Nuoro intera» (Satta 1999: 149.), «di un paese che non ha motivo di esistere. Di un paese, come del mondo, forse» (*Ivi*: 47). Ma questa

---

<sup>23</sup> Lettera ad Albanese dell'11 marzo 1971, in Gazzola Stacchini 2002: 110.

<sup>24</sup> *Ivi*: 84.

scoperta si allarga alla scoperta ulteriore della 'inutilità' di tutti gli uomini, e della sua stessa esistenza.

È una realtà con cui egli deve fare i conti: che senso ha una vita 'inutile', una vita che non sembra avere alcuna motivazione o giustificazione? E quindi, che senso ha la vita di ogni uomo? È una domanda sentita con particolare intensità perché queste persone sono la sua gente, la sua famiglia, in cui, si è visto, egli si identifica («io non sono io»). In questo consiste la serietà e l'importanza, questo è il significato della folta presenza di figure inutili e ridicole che agiscono sulla scena de *Il giorno del giudizio*. E appunto nel percepire in tutta la sua gravidanza e nell'approfondire nella sua mente questa scoperta Satta si incontra con una tematica di grande valore e gravità: «La materia è, nella sua povertà, infinita e mi sommerge»<sup>25</sup>.

In una lettera ad Albanese egli svolge queste considerazioni:

Conosco questi esseri 'inutili' che si rivelano solo con la sofferenza e con la morte [come appunto i personaggi del romanzo]. La mia vita ne è piena. *Vero è che siamo tutti in queste condizioni, e l'utilità che sembra darci la nostra opera è del tutto illusoria*<sup>26</sup>.

È questo un nodo cruciale della sua esperienza esistenziale in questi anni. In esso vengono rimessi in questione aspetti dell'insegnamento di Capograssi che Satta aveva evidenziato con consenso negli anni precedenti: in particolare, l'affermazione «dell'individualità umana come realtà sostanziale, come centro permanente e durevole di esistenza nel seno della vita»; e ciò contro le filosofie moderne, per le quali «l'individuo non è che portatore caduco e sparente di una forza e un pensiero universale a cui la vita solo appartiene», così che «il suo passare è cosa perfettamente indifferente alla vita universale»<sup>27</sup>. In rapporto a questo tema, acquista un particolare significato il ritratto che Satta fa del maestro: un ritratto che ha forti analogie, in una atmosfera assai più serena e pacificata in confronto

---

<sup>25</sup> Lettera ad Albanese del 12 gennaio 1972, in Gazzola Stacchini 2002: 114.

<sup>26</sup> *Ibidem* (il corsivo è mio).

<sup>27</sup> *Giuseppe Capograssi*, in Satta 1968: 416: «uno stato non solo transitorio, ma privo di valore».

alla disposizione tormentata e dubbiosa dello scrittore nuorese, con la figura del narratore del *Il giorno del giudizio*:

Seduto nella sua poltroncina [...] *come nuovissimo giudice*, accoglieva tutti. Dai padroni del mondo (e passavano in quella stanza padroni del mondo) ai più umili petulanti, riceveva tutti, e *tutti ascoltava con lo stesso profondo interesse*, perché sapeva che *ciascuno, per il solo fatto di essere un individuo, aveva con sé un segreto messaggio*<sup>28</sup>.

«Per il solo fatto di essere un individuo». È ancora questo pensiero che ferma Satta di fronte alla figura e alla vita apparentemente senza senso, alla «totale inutilità» di Pietro Catte, e che lo porta a percepire la realtà, o come egli dice, l'«irreale realtà» di questi individui, tutta la valenza del fatto che essi sono esistiti, che niente può cancellare la realtà della loro esistenza e dunque essi hanno, devono avere un senso, perché «non si può essere nati invano». È questo il messaggio che ci viene anche da una delle ultime lettere ad Albanese, dove Satta, un anno prima della morte, entro una visione incupita delle cose, esprime l'esigenza che è alla base della concezione de *Il giorno del giudizio*:

È una domenica austera e io guardo dalle finestre il mondo vuoto [...] può essere un'immagine del futuro quando il giudizio di Dio scenderà su questa imbestiata umanità [...] Forse non ci sarà giudizio e la tela calerà su un mondo che non valeva la pena di creare e quindi non varrà la pena di giudicare [...] l'individuo resta col suo mistero, con la sua irreale realtà. Il giudizio ci sarà forse per lui, anzi ci dovrà essere. Non si può essere nati invano<sup>29</sup>.

Dove ancora una volta è da sottolineare che la possibilità che la vita abbia un significato, che non si sia nati invano, proviene dal fatto che vi sia 'il giudizio'.

E in rapporto a queste riflessioni possiamo comprendere l'argomento paradossalmente rovesciato che Satta enuncia nel romanzo: che «in fondo,

---

<sup>28</sup> *Ivi*: 423 (i corsivi sono miei).

<sup>29</sup> Lettera ad Albanese del 24 febbraio 1974, in Gazzola Stacchini 2002: 119.

a ben guardare, l'unica prova ineccepibile dell'esistenza di Dio» è il fatto che un individuo (qui parla del maestro Mossa) «un giorno era nato e un giorno doveva morire» (Satta 1999: 105): nascita e morte sono gli atti che determinano l'esistenza dell'individuo; perché «la nascita e la morte sono i due momenti in cui l'infinito diventa finito; e il finito è il solo modo di essere dell'infinito».

Perciò in questi anni il compito della stesura del romanzo appare a Satta come l'esperienza in cui si esprime il suo io più autentico: egli spera – così dichiara in una lettera – che ogni pagina di diritto che egli scrive sia l'ultima, «non per riposarmi poi, ma per essere me stesso» (Gazzola Stacchini 2002: 78); e ancora: «mi restano pochi anni da vivere [...] in questi anni devo fare qualcosa che giustifichi la mia esistenza» (*Ivi*: 82). Giustificare e trovare un senso alla sua esistenza, saldare i due monconi della sua vita, ritornare all'esperienza delle sue origini dal culmine di una vita trascorsa a «cercare pane migliore di quello di grano», è dunque l'esigenza intensissima che detta le pagine del romanzo.

È di quel passato che non si può cancellare che egli sente di doversi fare carico, registrando quella realtà, da giudice-notaio, trasformando in parole la richiesta spesso muta di quelle ombre – con il potere sacro e misterioso di questa trasposizione – ritualizzando e dando forma al flusso inquieto e torbido dell'esistenza, distanziando nel giudizio la realtà inquieta di quelle vite.

Ma il senso profondo, o la spinta più profonda di questa ricerca – che è una esplorazione *in interiore homine*, una ricerca dentro sé stesso – si rivela in particolare alla fine del racconto: «Sono io che li ho evocati per liberarmi della mia vita, senza misurare il rischio al quale mi esponevo, di rendermi eterno»; «ormai non si tratta dell'altrui destino, ma del mio».

L'esperienza artistica e conoscitiva di Satta è stata quindi la rievocazione di un mondo in cui è profondamente e personalmente coinvolto e immedesimato, e quindi della parte originaria ed essenziale di sé stesso. Egli proietta in quei personaggi, così vivi nella sua mente, il proprio desiderio di liberazione dal fardello della vita, che equivale alla possibilità di dare un significato all'esistenza, di credere e sentire che «non si è nati invano». Attraverso la rievocazione-racconto, che è un giudizio (cioè, nella concezione di Satta, una ricostruzione e comprensione di un

caso di vita, e, in ultima analisi, l'attribuzione di un senso ad esso e agli individui che ne sono protagonisti) si dà una forma e si opera un distanziamento di quella materia (che non è pacificazione: «Non è una speranza, non è una promessa, non è una condanna»).

Ma dando una forma, cioè svolgendo il racconto e formulando il giudizio, dando, nella trasposizione in parole e nella scrittura, un senso a quella materia, la si sottrae al flusso della vita (il processo e il giudizio sono un arresto del fiume della vita, aveva argomentato ne *Il mistero del processo*; e anche il Giudizio universale si svolgerà alla fine di ogni evento, e concluderà il flusso della storia) alle trasformazioni e cancellazioni della vita, la si rende eterna (sia pure fissandola in un museo delle cere). E poiché quella materia è strettamente legata al narratore, è il narratore stesso che si rende eterno, sottraendosi all'oblio.

Alla base dei pensieri densi e spesso enigmatici che chiudono il romanzo stanno ancora una volta disposizioni fortemente ambivalenti. Nelle lettere ad Albanese degli anni di composizione dell'opera Satta esprime più volte l'esigenza di disporsi a una condizione di spirito distaccata dagli interessi terreni più caduchi, di prepararsi, in ultima analisi, alla morte. È un'esigenza che dichiara in vari modi, rammaricandosi di esser condizionato «dal transeunte», lamentando la difficoltà di innalzarsi «alle cose eterne, che ci sono estranee», di disporsi a ciò che definisce – con espressione carducciana – «il crepuscolo dei sensi» (che dovrebbe corrispondere a ciò che nel romanzo chiama «la prima condizione di una buona morte, che è l'oblio»). Percepisce e confessa il pericolo o la tentazione di «continuare a ripetere la propria vita fino alla morte, rendendosi ridicoli», anziché compiere quella conversione che la vecchiaia richiede: «Quanta verità c'è in quel pensare all'anima che si attribuisce come solo compito della vecchiaia». «Purtroppo», confessa, «non è cosa facile». «È un misterioso disegno della provvidenza di allontanare da Dio gli uomini quando più per l'età gli sono vicini. La terra ti incatena fino all'ultimo momento» (cfr. Gazzola Stacchini 2002: 111-116).

Sono flash che illuminano una disposizione contraddittoria, e anche se l'accento cade sull'aspirazione al distacco dagli interessi terreni, appare assai forte la tendenza a «continuare a ripetere la propria vita fino alla morte», rimanendo incatenati alla terra «fino all'ultimo momento», ed è

dichiarata la difficoltà a disporsi al «crepuscolo dei sensi», all'oblio. Una disposizione che si manifesta nel desiderio di sopravvivere, nel turbamento all'idea che la propria morte «travolgerà nell'oblio» tutta la propria opera (*Ivi*: 79); tanto che – in un momento in cui non ha iniziato la stesura del romanzo – esprimerà l'auspicio che siano le lettere che scrive ad Albanese a conservarsi e ricordarlo a lettori futuri:

Chissà che non restino queste nostre lettere, questi fogli volanti nella bufera: ma sarebbe una cosa enorme se ciò avvenisse perché vorrebbe dire che resta *tutto*, cioè che vi sia nel futuro qualcuno capace di comprenderle<sup>30</sup>.

È questa disposizione ambivalente che detta quelle dichiarazioni intense e ambigue che chiudono il romanzo, dove se da una parte Satta confessa e si rammarica di non aver «voluto accettare la prima condizione di una buona morte», un errore che «vorre[bbe] non aver fatto»<sup>31</sup>; dall'altra egli dichiara che questo «continuer[à] a fare»<sup>32</sup>, accettando consapevolmente il proprio destino.

Se queste sono dunque le esperienze che più in profondità animano e organizzano la materia memoriale del romanzo, si comprende – lo si è osservato inizialmente – come esso non svolga un disegno narrativo secondo gli schemi più tipici del genere, non miri a ripercorrere le vicende di un'infanzia o di una adolescenza rappresentate nell'evolversi e maturare di un individuo o di una comunità, secondo le modalità del 'romanzo di formazione' o del 'romanzo di famiglia'.

L'impostazione del racconto nell'ottica del giudizio come processo conoscitivo subordina a questa funzione tutto il racconto, come avviene nel dibattito processuale, nel quale la narrazione ha lo scopo di recuperare i fatti perché si possa emettere il giudizio. Non è tanto importante dunque rappresentare il divenire e il modificarsi degli ambienti e delle persone,

---

<sup>30</sup> *Ivi*: 79 (lettera a Bernardo Albanese dell'11 luglio 1969).

<sup>31</sup> «vorrei non aver fatto».

<sup>32</sup> «continuerò a fare».

quanto il ricostruire e il far rivivere 'casi di vita', scorci essenziali dell'esistenza di individui e di una comunità: «il diritto e il processo, insomma, non sono altro che la gente che ha vissuto e che vive [...], la ricostruzione del caso di vita in tutto il suo ciclo, dall'istanza al giudizio»<sup>33</sup>. L'opera è piuttosto la rievocazione di episodi in cui l'esigenza del giudizio si affaccia, in ogni situazione, per tutti gli individui evocati, perché di fronte al mistero del processo, nel momento del giudizio, tutti gli uomini sono uguali.

L'arresto del flusso della vita nel momento del giudizio dà luogo al particolare trattamento della materia nel romanzo, secondo modalità diverse da quelle dell'organizzazione diacronica. Come osserva Sandro Maxia,

la parziale rinuncia al tempo come principio unificatore è risarcita da un coraggioso tentativo di strutturazione tematica, che, tutto sommato, segue un procedimento prevedibile e dotato di alta 'leggibilità'. Abbiamo così i capitoli dedicati alla famiglia di don Sebastiano, giustapposti secondo un criterio consueto: il Padre e la Madre, i Figli, la Casa e la Proprietà, genealogica e parentela, ribellione e diaspora dei figli, dissoluzione del clan familiare. E alternati a questi, i capitoli su Nuoro, anch'essi allineati con un ordine che si direbbe protocollare (o notarile): la topografia paesana, le grandi famiglie, le istituzioni (la Scuola, la Chiesa, l'Amministrazione della giustizia), il formarsi e il disfarsi dei patrimoni, la lotta politica (Maxia 1990: 198).

Questa «parziale rinuncia al tempo come principio unificatore», che conferisce una così forte impronta alla scrittura di Satta, ha suggerito ai critici una serie di immagini – dettate o ispirate dallo stesso testo sattiano – con le quali si cerca di mettere a fuoco le particolari modalità narrative dell'opera. Così, uno spunto per la caratterizzazione dei modi organizzativi del romanzo è dato dall'immagine sattiana della scacchiera: «la vita era allora statica, simile al piano di una scacchiera su cui si possono giocare migliaia di partite»:

---

<sup>33</sup> Prefazione al primo volume del *C.p.c.* (1959), in Satta 1968: 157-158.

Il testo esplora appunto queste possibilità combinatorie, percorrendo e ripercorrendo il piano della «scacchiera» con un andirivieni che esclude dall'esplorazione ogni criterio gerarchico. Non ci sono, nella Nuoro di Satta, destini privilegiati, né azioni od oggetti più o meno importanti [Ivi: 195.].

O ancora, l'ipotesi che «forse solo la musica nella sua astrattezza potrebbe rappresentare questa comunione di angeli o di diavoli che sia» esprimerebbe l'esperienza di una orchestrazione di motivi e suoni, che si svolgono, vivono in una totalità, in una «misteriosa comunione», e nei quali lo svolgimento nel tempo è lo sviluppo lineare nel testo – necessariamente in diacronia – di melodie e note orchestrate in una totalità.

Nella sua esperienza di scrittura Satta si trova continuamente di fronte alla antinomia che è alla base del suo modo di pensare e di argomentare, nella profonda coscienza del contrasto tra il dinamismo, la complessità e la magmaticità della vita che egli cerca di rappresentare («la successione dell'esistenza», che «è una trasformazione continua») e le possibilità di comprensione e di espressione date all'uomo: «è impossibile cogliere e fermare gli attimi di questa trasformazione». È lo stesso processo memoriale che risente di questa antinomia: «queste onde di ricordi che si accavallano in un assurdo disordine, come se tutta l'esistenza si fosse svolta in un solo istante».

Nell'ambito di questo contrasto tra un movimento vitale misterioso e inafferrabile, e la non meno misteriosa fissità del giudizio («può darsi che [...] la successione degli eventi abbia la misteriosa fissità del cimitero. Vista da Dio, nel giorno del giudizio, credo che la vita appaia veramente così»<sup>34</sup>) si muove consapevolmente lo scrittore.

E forse l'immagine che può meglio suggerire, sempre per approssimazione, il carattere del movimento narrativo nel romanzo è quella proposta da uno studioso catalano, recensendo la traduzione in quella lingua de *Il giorno del giudizio*: «En efecte, podriem dir que *El dia del*

---

<sup>34</sup> Si ricordi che ne *Il giorno del giudizio* il narratore viene investito dalle anime del cimitero del ruolo di Dio (sia pure distanziato in 'un ridicolo dio').

*Judici* es desenvelopa segons una estructura concèntrica, com en remoli tràgic que desemboca indefectiblement en la mort»<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> «In effetti, potremmo dire che *Il giorno del Giudizio* si sviluppa secondo una struttura concentrica, come un vortice tragico che sbocca ineluttabilmente nella morte» (Sargatal 1990).



## Benvenuto Lobina: *Po cantu Biddanoa* ('paese della storia' e 'paese dell'anima')<sup>1</sup>

Nato nel piccolo e 'isolato' paese di Villanova Tulo, abitato in grande maggioranza da pastori e contadini, Benvenuto Lobina non condivise interamente nella sua adolescenza la sorte e le condizioni di vita di quella maggioranza. Il suo stato sociale – 'privilegiato' in quel contesto – di figlio del negoziante del paese, gli concesse l'opportunità di essere avviato alla cultura scritta, anche se non poté seguire un corso di studi regolari. Quella con cui veniva a contatto era ovviamente una cultura in italiano, così come in italiano furono le prime prove poetiche che Benvenuto cominciò precocemente a praticare.

Una svolta fondamentale della sua vita fu nel 1932 il trasferimento a Cagliari, a diciott'anni, come impiegato delle poste. «La vita in città gli permise di coltivare meglio le sue curiosità culturali e letterarie» (Tola 1992: 16). E gli permise di partecipare a una vita culturale come quella della Cagliari degli anni Trenta, forse non sempre aggiornata e al corrente delle manifestazioni letterarie che oggi giudichiamo come le più importanti del periodo, ma che comunque rifletteva le tendenze prevalenti e significative nel clima dell'Italia di quegli anni.

In quel periodo Lobina fu attratto in particolare dagli ultimi svolgimenti del movimento futurista. Un movimento e un orientamento artistico che, come hanno mostrato gli studi recenti, sollecitati da una riconsiderazione aggiornata di quell'esperienza in campo europeo, ancora negli anni Trenta giocava un notevole ruolo e proponeva nuove esperienze in Italia: una di queste fu la rivista "Futurismo" di Mino Somenzi, diffusa anche a Cagliari, e da cui Lobina fu attratto per lo scarto significativo che i

---

<sup>1</sup> Pubblicato come *Premessa* all'edizione Ilisso del romanzo (Nuoro 2004) [n.d.c.].



testi poetici pubblicativi presentavano rispetto alla poesia tradizionale, rimata e ritmata, cui era abituato:

Aveva una pagina centrale dedicata alla poesia. Era poesia di un genere nuovo, libera dalla schiavitù del verso ritornato, della rima, del costruito, anche della grammatica, senza i ceppi e le soste della punteggiatura. Ne rimasi affascinato. Calzava perfettamente al mio stato d'animo di ragazzo esuberante che scopriva il mondo, un certo mondo (citato in Delogu 1997: 167).

Fu una scoperta che dette a Lobina l'idea e le prove di una poesia moderna, di un'espressione poetica che si serviva di un linguaggio ricco di metafore e analogie, di una metrica libera, insomma di modi espressivi e strumenti formali innovativi.

Ciò che conta, comunque, è l'interesse che Benvenuto dichiarava di aver avuto per i futuristi e le ragioni che [...] ne diede più volte: insofferenza per i vecchi schemi strofici, per la rima in particolare, per i temi sentimentali e per il patetismo diffuso, bisogno di un profondo rinnovamento formale e di contenuti, di libertà e di modernità (Delogu 1997: 168).

Fu quindi un'esperienza che lasciò in Lobina tracce durature soprattutto per quanto riguarda le modalità espressive e formali della poesia.

Ma queste tendenze culturali erano comunque compromesse con il fascismo, una compromissione che evidentemente era anche del giovane Lobina, allora ventenne.

In *Po cantu Biddanoa*, il romanzo della maturità che presentiamo, questa compromissione è adombrata nel personaggio del narratore, che adolescente partecipa alle manifestazioni fasciste che si svolgono nel paese, e si dispone a contribuire – fermato però dalla madre, di sentimenti istintivamente antifascisti – alla gazzarra che i capi fascisti del paese organizzano per impedire ad Emilio Lussu di parlare in pubblico. Parlando del romanzo, Lobina così ricordava quell'episodio della sua vita:

Io allora avevo dieci anni, ero imbevuto della propaganda fascista e dal giorno prima mi ero preparato come i miei coetanei a un'azione di disturbo. Ma ero rimasto disarmato perché mia madre mi aveva sorpreso mentre prendevo lo *strocciarranas*, uno di quegli strumenti che si usano nella settimana santa: aveva subito capito le mie intenzioni e dicendo 'Immoi ses mannu, no ti srebi prusu' (adesso sei grande, non ti serve più) lo aveva schiacciato coi piedi e gettato nel fuoco (in AA. VV. 1991: 30).

E sono proiezioni dell'esperienza dell'autore in quegli anni anche le figure e le scelte dei figli del personaggio, Luisicu, la cui storia costituisce il filo narrativo del romanzo: giovani cresciuti nel clima generale creato dal regime che spontaneamente aderiscono – soprattutto il secondo – alle scelte che la temperie politica impone:

Non stupisce che un giovane che per la prima volta incontra la cultura e la politica, in anni in cui ogni possibilità di pluralismo e di confronto è preclusa, e che avverte fortemente il richiamo, meglio ancora, la necessità del nuovo, del moderno, con tutto ciò che essi significano in tutti gli aspetti della vita, si senta attratto dalla posizione di "Futurismo" e del suo direttore. Non stupisce neppure che un certo desiderio di avventura, che ben si iscrive nel bisogno del nuovo, spinga un giovane a chiedere, come fece il coscritto Benvenuto Lobina, di andare in Africa Orientale (Delogu 1997: 169).

Sono dunque queste circostanze e questi orientamenti che spiegano come Lobina abbia voluto partecipare come volontario alla campagna d'Etiopia, alla guerra coloniale promossa dal fascismo. Merita ricordare che anche Marinetti volle partecipare come volontario alla guerra d'Etiopia, che poi celebrò con un *Poema africano*, apprezzato tra gli altri da un critico come Giacomo Debenedetti.

Benvenuto non parlava volentieri della sua esperienza africana, ma riconosceva che lo aveva segnato profondamente. Lo spettacolo della guerra condotta nel disprezzo di tutte le convenzioni internazionali (uso delle pallottole dum-dum, lancio di gas asfissianti, del quale era stato testimone – come scrisse in una lettera all'"Espresso" negli anni

'50 -), il gran numero di morti che gli era toccato vedere, gli avevano mostrato non solo il volto della guerra ma quello del fascismo (*Ivi*: 169).

Quella esperienza fu quindi determinante nel realizzarsi in Lobina di una svolta ideologica, e nel segnare l'inizio di un profondo ripensamento politico, con implicazioni culturali e alla lunga anche letterarie e poetiche. «Fante in Africa orientale della divisione Sabauda, percorse in lunghissime marce quegli immensi territori con scarsissimo orgoglio di conquistatore ed un crescente spirito di comprensione per quelle popolazioni sottomesse e martoriate». Il «lungo periodo di crisi e di maturazione legato alla guerra» continuò ancora: «mobilitato poi in Sardegna ebbe ancora modo di vedere da vicino l'altra faccia della medaglia del regime» (Tola 1992: 16).

«Ho più volte avuto l'impressione che proprio da quella esperienza abbia avuto inizio il processo di revisione e di maturazione che doveva portarlo su posizioni nettamente antifasciste, antimilitariste e progressiste» (Delogu 1997: 169.). E possiamo dire con buon fondamento che l'articolata e severa rappresentazione e analisi delle ripercussioni del fascismo anche nella provincia più remota, che costituisce l'ossatura di *Po cantu Biddanoa*, ha le sue radici in quell'esperienza.

A questa seguì un lungo periodo di 'buio poetico', come Lobina stesso lo definiva. Stabilitosi a Sassari, che divenne la sua città, negli anni difficili del dopoguerra, per quanto continuasse ad essere interessato alla letteratura e alla poesia, impegnato però nel suo lavoro di impiegato delle poste e distratto dai nuovi impegni familiari, tacque per lungo tempo.

All'inizio degli anni Cinquanta si apre una nuova fase dell'esperienza letteraria di Lobina, parallela al maturare, con il ripiegarsi sui ricordi della vita del suo paese e della sua infanzia e adolescenza, della consapevolezza dell'importanza e del valore del piccolo mondo in cui era nato e in cui aveva vissuto la prima formazione. Egli ricordava con queste parole quella svolta:

Rivissi il mio vecchio mondo, me ne sentii parte sofferente, di una sofferenza che la distanza acuiva. Mi meravigliavo, giorno per giorno, di aver vissuto in un mondo straordinario senza averlo visto, perciò

volevo finalmente vederlo e soprattutto riviverlo nel ricordo che diventava esaltazione, sofferenza, amore. Soprattutto amore, un amore che prima avevo ingiustamente, e o inconsciamente, negato agli uomini, alla natura, alle cose (in Tola 1992: 17).

È una svolta che avviene con la scoperta delle possibilità offerte dalle risorse espressive della lingua materna per manifestare il mondo di immagini e di sentimenti che si agitava in lui. Uno dei fattori di quella svolta fu la lettura di "S'Ischiglia", la rivista regionale diretta da Angelo Dettori dedicata alla pubblicazione di testi di poesia sarda; e soprattutto dei componimenti ospitati nelle pagine della "Nuova Sardegna", che darà spazio anche alle prime prove in sardo di Lobina. Dal 1956 inoltre prende l'avvio il 'Premio Ozieri', che segnala testi poetici in lingua sarda, e insieme incoraggia esperienze che si allontanano dalle forme e dai temi di una tradizione prevalentemente chiusa e ripetitiva, e si aprano agli esempi diversificati ed innovativi della poesia moderna. Lobina pubblica in "Sardegna oggi", in "S'Ischiglia", e particolarmente nella "Nuova Sardegna" diverse liriche, che lo fanno conoscere ed apprezzare in tutta l'isola. Intanto idealmente si sente vicino ai movimenti nazionalitari che rivendicano il ruolo delle minoranze. Del 1974 è la raccolta *Terra, disisperada terra*, pubblicato dalla Jaca Book di Milano, in collaborazione con le Edizioni nazionali sarde di Antonello Satta (che ne scrive la presentazione) e i "Quaderni calabresi".

La poesia di Lobina, che nel frattempo ha allargato il suo interesse a molte esperienze della poesia moderna, in particolare di quella latino-americana (tra gli altri, il cubano Nicolas Guillen, il messicano Octavio Paz, il peruviano César Vallejo, il cileno Pablo Neruda), si colloca su quelle linee di tendenza che tentano di far uscire la poesia sarda da motivi e forme tradizionali, spesso abusate e convenzionali, e a immetterla nel filone della poesia moderna che attraverso l'espressione nelle lingue locali e minoritarie contribuisce a una interpretazione più complessa e profonda della realtà contemporanea.

I risultati di questa produzione poetica di Lobina, non abbondante, ma ricca di motivi e momenti assai felici, richiederebbero, dopo le importanti notazioni di Ignazio Delogu, una indagine e un discorso di

approfondimento, divergenti però dagli scopi di questa introduzione. Interessa qui invece accennare all'ulteriore esperienza letteraria di Lobina.

Un passo successivo dello scrittore, infatti, all'inizio degli anni Ottanta, fu la sperimentazione della prosa, della prosa narrativa. Il romanzo *Po cantu Biddanoa* venne presentato e premiato al concorso per opere in prosa sarda 'Castello della Fava' di Posada nel 1984, e pubblicato nel 1987.

Non può essere considerato una semplice coincidenza il fatto che il romanzo sia nato in concomitanza con le prime esperienze di prosa narrativa che si cominciavano a realizzare in Sardegna all'inizio degli anni Ottanta, un periodo che vide apparire una serie di testi nei quali si sperimentava un genere che non esisteva nella tradizione letteraria sarda, una prosa narrativa di ampio respiro: sostanzialmente, il romanzo in lingua sarda. Senza dubbio l'avvicinamento di Lobina al genere narrativo in prosa ha seguito un percorso personale, dopo la scoperta e la messa alla prova delle possibilità espressive del sardo nella poesia. Ma i nuovi esperimenti che si stavano avviando, uniti alle sollecitazioni di amici (di cui ci dice l'autore stesso) che lo esortavano a sperimentare la prosa dopo la poesia, a mettere alla prova le sue capacità di maneggiare la lingua materna in nuove esperienze narrative, hanno avuto un ruolo non secondario nell'avviare la nuova esperienza.

Nella scelta linguistica il romanzo di Lobina si colloca in uno dei filoni della nuova tendenza che forse è maggioritario, quello che si rivolge a una variante locale, alla lingua materna dell'autore, come mezzo espressivo di queste narrazioni. È il caso di quello che possiamo considerare il capostipite di tale tendenza, il romanzo di Michelangelo Pira *Sos sinnos*, ed è il caso di molti altri testi narrativi di questo periodo, così come anche delle esperienze successive.

Uno scrittore e studioso attento a questi fenomeni, Antonio Cossu, riflettendo in quegli anni su quelle prime esperienze, a cui egli stesso aveva contribuito con *Mannigos de memoria*, sottolineava la tendenza «in questi anni di fervore» a «ricercare nella propria parlata, nella parlata del proprio paese, la lingua da usare». Cossu insisteva sul carattere positivo di questa scelta per la stessa vitalità del sardo:

L'uso del dialetto locale permette di avere un quadro abbastanza preciso dello stato di salute della lingua sarda, delle condizioni in cui essa si trova. La narrativa [...] è uno strumento sensibilissimo, che dà la misura del presente (Cossu 1987: 5).

Ma la scelta dell'idioma locale da parte di Lobina è connessa in primo luogo alla sua esperienza di poeta, non solo per l'aspetto strettamente linguistico, ma anche nelle sue motivazioni profonde di recupero di un piccolo mondo di cui si è scoperto tutto il valore e l'umanità. Dal punto di vista della lingua, Lobina non poteva non tener conto delle sue prove di autore lirico; è da quella esperienza che egli parte, svolgendola secondo le implicazioni assai più complesse, anche per l'aspetto linguistico, che comportano le esigenze espressive spesso differenziate della scrittura prosastica e della rappresentazione narrativa. Già la stessa grafia del sardo usato da Lobina nel romanzo non tende più, come avveniva nei suoi testi poetici, a riprodurre i caratteri fonetici specifici del dialetto villanovese. Ma il lavoro sulla lingua ha ramificazioni ben più ampie, e presenta, in rapporto alle situazioni, ai motivi, ai personaggi, variazioni che vanno dai due estremi di un villanovese più caratterizzato fino agli inserti in italiano con cui vengono contraddistinti alcuni personaggi che rappresentano figure e tipi sociali più esposti alla acculturazione, con formule e modi espressivi ripresi e ripetuti spesso in modo stereotipato. È stato lo stesso Lobina a illustrare questa operazione linguistica:

Il narrante si serve di un sardo meridionale unificato, ma i personaggi parlano il sarcidanese di Villanova Tulo, né d'altronde avrebbero saputo parlare in altro modo [...] C'è poi una terza varietà del sardo meridionale, quello degli acculturati, che mutuano dall'italiano lessico e riferimenti. Ho potuto distinguere tutte queste varianti perché, come capita agli emigrati, oggi conosco il dialetto del mio paese molto più di quelli che ci abitano [...] Gli altri intanto hanno continuato a trattarlo male, a italianizzarlo (AA. VV. 1991: 28).

Nelle poesie il recupero del mondo del paese, pur attraversato da momenti di denuncia e di ribellione, era fatto soprattutto di nostalgie, era

la rievocazione di un mondo autentico, di ricordi e affetti familiari, di figure e ambienti e paesaggi della memoria. La rappresentazione che si realizza nel romanzo è invece compiuta sì con la stessa consapevolezza del valore e del significato umano di quella realtà, ma con la coscienza che anch'essa fa parte di una realtà più complessiva e contribuisce a comporla. E c'è in quella rievocazione – nella consapevolezza della marginalità di quel mondo, e del suo essere soggetto passivo di avvenimenti decisi e voluti altrove che esso deve subire sia pure a malincuore o con impazienza o talvolta con tentativi di ribellione – un fondo di ironia, sia pure bonaria e affettuosa, tanto che il narratore si sente spinto, a un certo momento, quasi a giustificarsi: «No mi nareis ca seu fueddendu mali 'e bidda mia, ca seu burlendumindi. Deu seu contendu is cosas chi ddui funti suzzédias in cussus annus, bonas e malas, e mancu totus».

Il romanzo si svolge secondo forme di narrazione diversificata. C'è alla regia una figura di narratore che spesso si presenta in primo piano e gestisce la materia del racconto, talvolta esplicitando atteggiamenti e sentimenti dei personaggi, o generalmente del paese, anche con toni ironici, o perfino sarcastici, quando oggetto del sarcasmo sono i personaggi osservati con più distacco dal narratore: ironia o sarcasmo che si realizzano anche con cambiamenti di registro linguistico o di lingua, con inserti in italiano.

Un carattere peculiare dell'opera è il fatto che non è divisa in capitoli. Il racconto si svolge con continuità per le circa duecento pagine del testo, articolato in parti più o meno ampie separate da spazi bianchi. È un procedimento che permette un alternarsi estremamente vario di temi e di registri narrativi, svolti con modalità espressive che si richiamano a 'generi' diversi: lettera, documento, intervista, dialogo teatrale; ma anche poemetto lirico, leggenda, fiaba, oltre che con modalità di discorso narrativo che spaziano da quella propria di un narratore onnisciente a quella che assume il punto di vista dei personaggi (ovviamente, soprattutto quello di Luisicu). Ma spesso il narratore si presenta sulla scena in prima persona, e, ad esempio, apostrofa direttamente personaggi, che evidentemente hanno assunto quasi una esistenza autonoma nella sua evocazione; oppure si riserva delle parentesi personali, o per parlare di

qualche esperienza che possiamo attribuire all'autore stesso, o per esprimere liricamente un ricordo, un insieme di sensazioni, un moto d'affetto legato alla gente e al paese.

Sono stati citati i narratori latino-americani come riferimenti della scrittura di *Po cantu Biddanoa*, anche sulla base dell'interesse più volte dichiarato dall'autore (manifestatosi anche in traduzioni) per quegli scrittori, sia poeti che narratori. Si sa che Lobina accoglieva con fastidio rimandi di questo genere, e certo se si intendessero come indicazioni di modelli da cui Lobina sia stato condizionato, il suo disagio sarebbe stato ben giustificato, perché senza dubbio le modalità narrative con cui si esplicano le vicende di *Po cantu Biddanoa* sono maturate nel procedere stesso di quella rievocazione e di quella scrittura. Ma credo che si possa affermare che la conoscenza e l'approfondimento di quegli autori – dai quali sono venuti negli ultimi tempi suggestivi e originali esempi di esperienze letterarie – deve aver suggerito a Lobina molti dei procedimenti di organizzazione di un testo che si presenta con tale libertà creativa e con tale molteplicità di approcci e di soluzioni espressive.

Il romanzo quindi organizza una materia assai ricca e più livelli di racconto in un discorso narrativo unitario, soprattutto attraverso una voce narrante che gestisce i passaggi da un motivo all'altro, da un registro e da una tonalità all'altra, a volte presentandosi in primo piano come un io che parla della propria esperienza o esprime le proprie disposizioni di fronte agli eventi e ai personaggi, a volte distanziandosi in un racconto più obbiettivo, oppure cedendo la parola ai personaggi in discorsi diretti o indiretti, in sezioni più o meno lunghe del testo.

Nella trama unitaria del racconto possiamo distinguere, in una presentazione per tratti essenziali del romanzo, e per un primo orientamento del lettore, diversi livelli e dimensioni narrative.

Colpisce in primo luogo, nell'articolazione del testo secondo le scansioni che sono state accennate, l'emergere di momenti lirici, di tonalità varie, quasi pause nel flusso del racconto, e spesso, ma non sempre, connesse ai sentimenti dell'io narrante: come nella celebrazione del paese, che nasce quasi necessaria dopo la presa di distanza cui si è accennato («Po mei, poi, Biddanoa no est isceti una bidda, Biddanoa po mei è centu cosas

chi no m'indi pozu stracciai 'e su coru»); o come nella celebrazione commossa delle laboriose e abili mani del babbo, «manus [...] mannas chi chistionànta cun is matas e cun dónnia cosa de linna o de ferru», ricordate infine, quando il padre è composto nella bara, intrecciate a un rosario, «unu strepu chi is manus suas, bias, no ìant umperau mai».

In alcuni passaggi i sentimenti dell'io narrante vengono espressi attraverso l'esperienza di un personaggio: per esempio, nei sentimenti di Luisicu reduce dopo quattro anni di guerra si proiettano i sentimenti dell'autore nel suo ritorno dopo lunga assenza dal paese:

Manch'issu cumprèndit beni s'impressioni chi ddi fàit, ma ddi pàrit di èssi adobiendu a issu e totu piccioccheddu, pòburu, innozenti, chi no isciat nudda né de su mundu, né de sa genti, ma cun s'idea fissa de sartai cussus montis po podi connosci is unus e is àturus. Ma cussus montis immoi ddi pàrinti prus bàscius, e cussu piccioccheddu a pagu a pagu s'inc'istésiat.

O ancora:

Sa gecca 'e prazza est aberta, ìntrant, e Luisicu bidi is cosas bias de pipiù, bias de sèmpiri, di accanta o di attesu: sa domu bàscia [...], is mureddas pe parti 'e s'enna asutta 'e s'umbragu 'e s'àxina, sa mata 'e sa figu. Ma bidi àtaras cosas puru, chi is àturus no binti: su babbu sézziu in sa muredda, a mericeddu, fumendu su zigarru [...]; sa mamma filendu [...]; ddi pàrit de intendi su fragu 'e su zigarru, de biri su fusu chi pèndit de sa cannùga furriendu senza 'e fai sonu. È comente chi siat fendu un'àturu incontru cun issu e totu, tristu prus de su primu.

Ma il lirismo che affiora ogni tanto nel testo ha momenti più corali, come, per esempio, in quella sorta di 'elegia scritta per un cimitero di campagna', che fiorisce dopo il resoconto della realizzazione del camposanto nuovo, in un frammento poetico sui morti che sono andati a riposarvi, forse più felici di quando erano vivi, così da compatire i compaesani, in particolare i mietitori con «su coru nieddu che su trigu abbruvurau»; e attendono, i morti, pietosamente «chi is messadoris puru,

a sa fini, fèssinti benius a si pasiai impari cun issus a s'umbra 'e custas matas, in custu bellu campusantu nou».

Ed emergono nella rievocazione momenti fiabeschi, come la rappresentazione dell'orto di Tia Angiullina, un luogo edenico, «unu logu comenti nanta ch'è su Celu», dove al bambino (ancora una volta l'autore?) sorpreso a spiare dal pertugio della cannicciata che lo recinta è dato penetrare, in una parentesi magica, nella quale anche la zoppa e burbera Tia Angiullina si trasforma in una guida celeste:

Immoi Ti' Angiullina no fut prus zoppa, no portat prus su bàculu, e camminat senza 'e tocai terra, in s'àiri. E deu cun issa, a manu pigàda. Ta bella chi fut Ti' Angiullina, 'moi, deu no iscìa eita castiai, a issa o a is cosas chi m'amostàda.

E i fiori e i frutti sono di una bellezza e bontà non più ritrovata: «No dd'apu agatau prus in perunu logu, s'ortu 'e Tia Angiullina, po cantu dd'apa circau».

E ancora nel racconto si intrecciano motivi legendari, come quello del personaggio che aveva fatto un patto col diavolo, vendendogli l'anima purché gli sradicasse dalla memoria il tormentoso ricordo della moglie, appassionatamente amata e, giovanissima, morta di parto. Si tratta di una figura che nella fantasia dell'autore è nata nel ricordo dei racconti del nonno, che già erano stati evocati in una delle poesie, *E cun cantu cuaddus*, «is istorias chi mi contasta sèzzius in bingia, a s'umbra de cudda figu». E in effetti il personaggio è il bisnonno del narratore, essendo il nonno di Pissentica, «sa pobidda 'e su Buttegheri»; e la vicenda di Antonio Maria Mulas, il personaggio che nel romanzo con una scorta di diavoli in una serie di avventure fa razzia di donne e di ricchezze per tutta la Sardegna, si è sviluppata dalle fantasie del piccolo Benvenuto, eccitate dai racconti del nonno: «E cun cantu cuaddus eus curtu, / nonnu, deu e tui, [...] a tutta fua comenti unu 'entu / seus passaus, nonnu, tui e deu, / in Campidanu, in s'Ollasta, / in Cabesusu e in terra' di Abraxa: / e fuau' bandidus e furonis».

Ma la rievocazione del 'paese dell'anima', in cui confluiscono tanti elementi legati alla memoria personale e all'immaginazione, si intreccia

con quella del 'paese della storia'. Ed anzi il filo più consistente e continuo tra quelli che formano la trama del romanzo è la vicenda di un personaggio storico, che consente a Lobina di narrare la storia di Villanova, nella sua realtà di paese 'isolato', ma fortemente condizionato da qualcosa di più di «calincunu striddicu», com'egli dice, «de totu su chi suzzediàt in Italia». Nel romanzo si evidenzia il contributo della comunità alla guerra del 1915-18 (con il sacrificio di venti caduti e diversi invalidi) e poi, negli eventi successivi del dopoguerra e del fascismo, l'intrecciarsi di figure e interessi paesani con i processi che si sviluppano in Sardegna e in Italia. Viene descritto il ripercuotersi delle scelte del nuovo regime su Villanova, la realizzazione sì di qualche promessa (l'acquedotto, il cimitero), ma soprattutto le implicazioni negative di altre, come l'inserimento di Villanova nella nuova provincia di Nuoro (che costringe i suoi abitanti a un viaggio assai più lungo di quello per Cagliari) e la sostituzione dei Monti granatici con le Casse comunali di credito agrario, o l'istituzione di nuove tasse. Alcune anacronie, attraverso suggestivi accorgimenti narrativi, rievocano avvenimenti ottocenteschi che pesano ancora sulla comunità, come la distruzione dei boschi ad opera dei piemontesi e dei toscani.

Un ricco e articolato complesso di motivi, dunque, nel quale confluiscono i dati della memoria rivissuti fantasticamente e una documentazione che Lobina stesso dichiara di aver acquisito anche attraverso una informazione specifica sugli eventi storici presentati nel romanzo.

Lo stesso Luisicu infatti è un individuo storico: è stato, secondo la dichiarazione di Lobina,

un eroe della prima guerra mondiale. Quando ero bambino mio padre aveva portato da Cagliari il libro di un giornalista sassarese, Medardo Riccio, *Il valore dei sardi in guerra*, e in una pagina c'era una fotografia di questo mio compaesano con tutte le medaglie guadagnate in guerra (AA. VV. 1991: 27).

La sua vicenda nel romanzo corrisponde dunque a dati della realtà: Luisicu è stato in effetti

aiutante di battaglia con Lussu nella brigata Sassari, sette medaglie al valore, una moglie friulana, a malincuore sardista con Lussu, poi fascista per necessità di sopravvivenza, poi ancora fra i capi di una storica 'rivolta' antifascista quando la gente si era sentita angariata dai gerarchetti locali (*Ivi*: 26).

Ed è, nella ricostruzione di Lobina, un personaggio tragico, costretto ad adeguarsi ai tempi, persino a sposarsi in chiesa, lui anarchico e anticlericale, nel momento in cui con il concordato e la conciliazione tra Stato e Chiesa il fascismo impone un conformismo religioso a tutti gli italiani. E Luisicu subisce tutti i contraccolpi delle vicende della storia d'Italia, fino a quando non vede i figli morire nella seconda guerra mondiale, scatenata dal nazismo e dal fascismo.

Attorno a questa figura ruotano gli avvenimenti che costituiscono il filone principale del romanzo, e i personaggi che ne sono protagonisti. In primo luogo Su Maistu, venuto da fuori e inseritosi – ma non integratosi – nel paese, mediatore 'de is striddicus' che vengono dall'Italia, delle novità che premono sul paese, prima promotore e organizzatore dell'Associazione Nazionale Combattenti, poi del Partito Sardo, poi del Partito Fascista, morto suicida dopo essersi impadronito dei fondi della Cassa comunale di credito agrario. Ma a tanti personaggi sa dar vita Lobina, dalla bella e serena moglie friulana di Luisicu, al sarto e barbiere Sìnzula, piccolissimo di statura, grande amatore, anarchico e tenace antifascista, tra i capi della 'rivolta' del paese, che durante il processo successivo dispiega una eloquenza che fa dire a uno dei giudici: «Non si vede, ma si sente». Una figura notevole è quella di Minnìa, la donna di Sìnzula, fiera e libera, che risalta soprattutto in alcuni episodi pervasi di erotismo, in particolare quando è descritta nel suo incedere flessuoso colla brocca d'acqua sul capo, o quando ella stessa in un sapido dialogo racconta del suo matrimonio bianco.

Il romanzo ha una conclusione singolare, che si muove tra il registro tragico dello strazio di Sara e Luisicu per la morte dei figli – che detta a Luisicu il proposito del suicidio – e uno scarto finale giocato su un forte

abbassamento di registro, quando Luisicu, presso l'orlo del precipizio da cui intende buttarsi, esegue un gesto scurrile, ma dissacrante e liberatorio, connesso alle profonde radici antropologiche su cui si fonda l'uso simbolico del triviale e dello scatologico<sup>2</sup>.

Dopo aver steso in terra la camicia nera, «ancora con i fasci littori in su zughittu e is gradus de capusquadra in is mànigas», e dopo avervi defecato sopra, lancia ad una ad una le medaglie che aveva guadagnato in guerra dentro i propri escrementi. È un atto che vuol essere un supremo, amaro e irridente addio alla vita, e si rivela un gesto liberatorio e rigenerante, perché attraverso di esso sembra quasi che Luisicu non solo abbia ripudiato e si sia liberato dei suoi compromessi col fascismo, rappresentati dalla camicia nera, ma abbia anche rinnegato e si sia purificato – per quanto forse il termine non sia appropriato alla circostanza – da altre più antiche e più profonde inclinazioni mentali e morali, quelle che facevano considerare la guerra come un valore: una disposizione che si era trasmessa ai figli, e, potenziata dal fascismo, li aveva spinti a partire in guerra volontari e avviarsi quindi alla morte.

Dopo il rito dissacrante, Luisicu si sente come impedito a realizzare le sue intenzioni suicide, sente le voci dei figli che lo chiamano non più dal fondo del precipizio ma da *Sa Prazzitta*, il cuore del paese, dove infine si sente disposto a tornare, accettando ancora di vivere.

---

<sup>2</sup> Cfr. Bourke (1971: 238): «Quasi tutti i trattati riguardanti la magia fanno menzione degli escrementi, sia umani che animali [...] come sostanze per mezzo delle quali operare i sortilegi; [...] come antidoto contro di essi».

## Bibliografia

- AA. VV. (1984), *Parlamenti e autonomia: società e cultura nella Sardegna dell'Ottocento*, "Archivio sardo del movimento operaio, contadino e autonomistico", Cagliari, n. 20-22.
- AA. VV. (1991), *Il piacere di scrivere: scrittori sardi allo specchio. Atti del Convegno in onore di Michelangelo Pira*, Comune di Quartu S. Elena e Provincia di Cagliari.
- Accardo A. (1999), *Prefazione a La biblioteca di Giuseppe Manno*, a cura di Id., Consiglio regionale della Sardegna, Cagliari.
- Affò I. (1993), *Dizionario Precettivo, Critico, ed Istorico della poesia volgare*, rist. anast. con introd. di F. Magnani, Forni, Bologna.
- Altea G., Magnani M. (1995), *Pittura e scultura del primo '900*, Ilisso, Nuoro.
- Angioni G. (1992), *Grazia Deledda, l'antropologia positivista e la diversità della Sardegna*, in Collu 1992.
- Atzeni F. (1993), *Politica e cultura nelle riviste del ventennio*, in F. Atzeni, L. Del Piano, *Intellettuali e politici tra sardismo e fascismo*, Cuec, Cagliari.
- Bacaredda O. (1998), *Opere*, voll. I e II, con Prefazioni di C. Lavinio e G. Pirodda, Cagliari.
- Baldini M. (2005), *L'assenza della narrazione. Alcuni aspetti*, in *Una giornata per Giuseppe Dessì*, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma.
- Ballero A. (1997), *Don Zua*, con prefazione di L. Mulas, Ilisso, Nuoro.
- Barberi Squarotti G. (1978), *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Mursia, Milano.
- Baudi di Vesme C. (1870), *Osservazioni intorno alla Relazione sui manoscritti di Arborea (con acclusa la Relazione degli accademici di Berlino)*, Bocca, Torino.
- Bechi G. (1997), *Caccia grossa*, a cura di M. Brigaglia, Ilisso, Nuoro.
- Beja M. (1971), *Epiphany in the Modern Novel*, Peter Owen, London.
- Biasin G. P. (1976), *Malattie letterarie*, Bompiani, Milano.
- Biedermann H. (2006), *Simboli*, Garzanti, Milano.
- Bonhoeffer D. (2002), *Resistenza e resa, lettere e altri scritti dal carcere*, a cura di C. Gremmels, Queriniana, Brescia.



- Borgognoni A. (1878), *I poeti dei codici d'Arborea*, in *Studi di erudizione e d'arte*, II, Romagnoli, Bologna.
- Bourke J. G. (1971), *Escrementi e civiltà: antropologia del rituale scatologico*, prefazione di S. Freud, a cura di P. Meldini, Guaraldi, Bologna.
- Brevini F. (1990), *Le parole perdute*, Einaudi, Torino.
- Brigaglia M. (1974) a cura di, «*Riscossa. Settimanale politico, letterario e di informazione*» (Sassari 1944-46), antologia – con premessa di G. Dessì, Edes, Cagliari.
- Brigaglia M. (1982) a cura di, *La Sardegna. Enciclopedia*, I. *Arte e Letteratura*, Edizioni Della Torre, Cagliari.
- Burke E. (1998), *Inchiesta sul bello e il sublime*, a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, Aesthetica, Palermo.
- Calvia P. (1967), *Sassari mannu*, a cura di M. Brigaglia, Chiarella, Sassari.
- Cameroni F. (1882), *Letteratura italiana e straniera*, "La Farfalla", n. 28, 22 ottobre 1882 (ora in *Interventi critici sulla letteratura italiana*, a cura di G. Viazzi, Guida, Napoli 1974).
- Candeloro G. (1958), *Storia dell'Italia moderna*, vol. II, Feltrinelli, Milano.
- Capograssi G. (1976), *Introduzione alla vita etica*, a cura di C. Vasale, Studium, Roma.
- Carta L. (1989), *I 'Salmi' di Giuseppe Manno*, "Quaderni bolotanesi", XV, n. 15, pp. 377-393.
- Carta L. (1990), *L'inedito giovanile "Il veggente" e la formazione del pensiero politico di G. B. Tuveri*, in Tuveri 1990.
- Carta L. (1991), *Il mito di Eleonora in Vittorio Angius*, in Sotgiu G., Accardo A., Carta L. 1991.
- Casula A. (Montanaru) (1978), *Sas ultimas canzones. Cantigos de amargura*, a cura di F. Pilia e G. Porcu, Edizioni 3T, Cagliari.
- Casula A. (Montanaru) (1982), *Poesie scelte*, testo, traduzione e note a cura di G. Porcu, Edizioni 3T, Cagliari.
- Cecaro R., Fenu G., Francioni F. (1991) a cura di, *I giornali sardi dell'Ottocento. Quotidiani, periodici e riviste della Biblioteca Universitaria di Sassari*, Regione autonoma della Sardegna, Cagliari.
- Cecchi E. (1941), *Introduzione in Grazia Deledda, Romanzi e novelle*, I, Mondadori, Milano.

- Cerina G. (1984), *Un episodio dell'attività culturale in Sardegna ("Vita sarda", 1891-93)*, "Archivio sardo del movimento operaio contadino e autonomistico", nn. 20-22, pp. 196-205.
- Cerina G. (1992), *Deledda e altri narratori. Dal mito dell'isola alla coscienza dell'insularità*, Cuccu, Cagliari.
- Cerina G. (1996), *Prefazione* in Deledda 1996, III.
- Cesare I. (1969-1970), *Un periodico cagliaritano*, in "La Meteora" (1843-1845), tesi di laurea nella Facoltà di Magistero di Cagliari.
- Chévrel I. (1982), *Le naturalisme*, PUF, Paris.
- Cirese A. M. (1976), *Le pubblicazioni folkloriche di Grazia Deledda*, in Id., *Intellettuali, folklore, istinto di classe*, Einaudi, Torino.
- Ciusa Romagna M. (1959) a cura di, *Onoranze a Grazia Deledda*, Soc. poligrafica sarda, Cagliari.
- Clark M. (1990), *La storia politica e sociale (1915-1975)*, in Guidetti 1990.
- Collu U. (1992) a cura di, *Grazia Deledda nella cultura contemporanea*, I, Consorzio per la pubblica lettura 'S. Satta', Nuoro.
- Collu U. (1995) a cura di, *Salvatore Cambosu tra due Sardegne*, Atti del Convegno, Orotelli-Nuoro, novembre 1992, Comune-Biblioteca "Nunzio Cossu", Orotelli.
- Consorzio per la pubblica lettura 'S. Satta' (1989) a cura di, *Salvatore Satta giurista-scrittore. Rassegna stampa*, La Poligrafica Solinas, Nuoro.
- Contini G. (1982), *La letteratura in italiano del Novecento*, in Brigaglia 1982.
- Cossu A. (1987), *Problemi della narrativa in lingua sarda*, "La grotta della vipera", n. 38-39 (primavera-estate).
- Costa E. (1997), *Giovanni Tolu. Storia di un bandito sardo narrata da lui medesimo*, prefazione di P. Marongiu, Ilisso, Nuoro.
- Costa E. (2004), *Rosa Gambella: racconto storico sassarese del secolo XV – con note e documenti*, prefazione di G. Olla Repetto, Ilisso, Nuoro.
- Curti L. (1978), *Introduzione al Carteggio D'Ancona. D'Ancona-Mussafia*, Scuola Normale Superiore, Pisa.
- Debenedetti G. (1971), *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano.
- De Chasseboeuf Volney C.-F. (1983), *Les ruines ou méditation sur les révolutions des empires (1791)*, Jovene, Napoli.
- Dei A. (1981), «*La Diana*» (1915-17). *Saggio e Antologia*, Bulzoni, Roma.

- Deledda G. (1894), *Don Zua di Antonio Ballero*, "Fanfulla della Domenica", 20 maggio 1894.
- Deledda G. (1959), *Lettere di Grazia Deledda a Marino Moretti (1913-1923)*, Rebellato Editore, Padova.
- Deledda G. (1995), *Tradizioni popolari di Sardegna*, a cura di D. Turchi, Newton Compton, Roma.
- Deledda G. (1996), *Novelle*, a cura di G. Cerina, Ilisso, Nuoro.
- Delogu I. (1997), *La poesia di Benvenuto Lobina: «Teatro della memoria» e «Inventario di assenze»*, in *L'amarezza leggiadra della lingua*, Atti del convegno *Tonino Ledda e il movimento letterario felibristico del Premio di letteratura 'Città di Ozieri'. Percorsi e prospettive della lingua materna nella poesia contemporanea in Sardegna*, a cura di F. Cocco, Il Torchietto, Ozieri.
- Dessì G. (1975), *Paese d'ombre*, introduzione di C. Varese, Mondadori, Milano.
- Dessì G. (1989), *Pagine bianche*, in Id., *Come un tiepido vento*, Sellerio, Palermo.
- Dessì G. (1993), *Diari. 1926-1931*, a cura di F. Linari, Jouvence, Roma.
- Dessì G. (1997), *Il disertore*, prefazione di S. Maxia, Ilisso, Nuoro.
- Dessì G. (2003), *Black*, in Id., *Lei era l'acqua*, Ilisso, Nuoro.
- Dessì G. (2009), *La ballerina di carta*, con prefazione di L. Curreri, Ilisso, Nuoro.
- Dionisotti C. (1973), *La Scuola storica*, "Lettere italiane", XXV.
- Di Pilla F. (1966), *Introduzione a Grazia Deledda. Premio Nobel per la letteratura 1926*, Fabbri, Milano.
- Di Pilla F. (1982), *Lecture francesi della Deledda*, "Micromegas", IX, nn. 1-2.
- Dolfi A. (1978), *La parola e il tempo*, Vallecchi, Firenze.
- Dolfi A. (1992), *Del romanzesco e del romanzo. Modelli di narrativa italiana tra Otto e Novecento*, Bulzoni, Roma.
- Eliade M. (2008), *Trattato di storia delle religioni*, a cura di P. Angelini, Bollari Boringhieri, Torino.
- Falasci G. (1996), *Un anno sull'Altipiano di Emilio Lussu*, in *Letteratura italiana. Le opere*, IV/1, Einaudi, Torino.
- Falchi L. (1930), *L'umorismo di Sebastiano Satta*, "Mediterranea", n. 1.
- Falchi L. (1933), *I due ultimi romanzi sassaresi*, "Mediterranea", a. VII, n. 1.

- Fauriel C. (1854), *Dante et les origines de la langue et de la littérature italiennes*, Auguste Durand, Paris.
- Fauriel C. (1856), *Dante e le origini della lingua e della letteratura italiane*, Società libraria, Palermo.
- Ferroni G. (1991), *La storia letteraria: dalla storia delle strutture alla disseminazione della storia*, in *Teoria e critica letteraria oggi*, a cura di R. Luperini, Franco Angeli, Milano.
- Fois G., Pilia E. (1976), *I giornali sardi. 1900-1940*, Edizioni Della Torre, Cagliari.
- Förster W. (1905), *Sulla questione dell'autenticità dei codici d'Arborea*, in *Memorie della Reale Accademia delle Scienze di Torino*, Ed. Clausen, Torino, serie II, tomo IV, *Scienze morali*.
- Frosini V. (1988), *Saggi su Kelsen e Capograssi. Due interpretazioni del diritto*, Giuffré, Milano.
- Gambaro A. (1958), *Il lamennesimo a Torino*, Deputazione subalpina di storia patria, Torino.
- Gaviano P. (1996), *Le Carte d'Arborea, S'Alvure*, Oristano.
- Gazzola Stacchini V. (2002), *Come in un giudizio. Vita di Salvatore Satta*, Donzelli, Roma.
- Giacobbe M. (1974), *Grazia Deledda. Introduzione alla Sardegna*, Bompiani, Milano.
- Gioberti V. (1920), *Del Primato morale e civile degli italiani*, Utet, Torino.
- Guidetti M. (1990) a cura di, *Storia dei sardi e della Sardegna, IV. L'età contemporanea*, Jaca Book, Milano.
- Heyer-Caput M. (2008), *Grazia Deledda's Dance of Modernity*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London.
- Laconi R. (1988), *La Sardegna di ieri e di oggi*, Edes, Cagliari.
- Lanza D. (1997), *Lo stolto. Di Socrate, Eulenspiegel, Pinocchio, e altri trasgressori del senso comune*, Einaudi, Torino.
- Lilliu G. (1974), *Un giallo del XIX secolo in Sardegna. Gli idoli sardo-fenici*, "Studi Sardi", vol. XXIII.
- Linari F. (1989), *L'"io" alla ricerca del centro interiore nei diari di Dessì*, in *"Journal intime" e letteratura moderna*, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma.
- Lippi S. (1902) a cura di, *Lettere inedite del barone Giuseppe Manno a Pietro Martini (1835-1866)*, Tip. dell'Unione Sarda, Cagliari.

- Lotman J. M. (1976), *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano.
- Lukács G., Bachtin M. (1976), *Problemi di teoria del romanzo*, Einaudi, Torino.
- Lussu E. (1976), *Il cinghiale del diavolo, e altri scritti sulla Sardegna*, a cura di Simonetta Salvestroni, Einaudi. Torino.
- Madrignani C. A. (2002), *Prefazione a G. Dessì, Michele Boschino*, Ilisso Nuoro.
- Manca S. (1893), *Artisti sassaresi, "Vita sarda"*, 1 ottobre 1893.
- Manelli R. (1985), *Poeti della Sardegna*, Forum, Forlì.
- Manno G. (1857), *Della politica e delle lettere*, in *Opuscoli editi e inediti*, vol. I, Le Monnier, Firenze.
- Manno G. (1962), *Il giornale di un collegiale*, a cura di M. Ciusa Romagna, F.lli Fossataro, Cagliari.
- Manno G. (1993), *Lettere di un sardo in Italia*, Astra Ed., Quartu Sant'Elena.
- Manno G. (2002), *De' vizi de' letterati*, a cura di D. Della Terza, Ilisso, Nuoro.
- Manzoni A. (2002), *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, Premessa di G. Macchia, Introduzione di F. Portinari, testo a cura di S. De Laude, Centro Nazionale di Studi Manzoniani, Milano.
- Marcel G. (1935), *Être et avoir*, F. Aubier, Paris.
- Marcel G. (1976), *Dal rifiuto all'invocazione. Saggio di filosofia concreta*, Città Nuova, Roma.
- Marci G. (2003), *Introduzione*, in Satta S., *L'autografo de Il giorno del giudizio*, CUEC, Cagliari.
- Marone A. (1969) a cura di, *Gherardo Marone 1891-1962*, Buona Stampa, Napoli.
- Marrocu L. (1990), *La costruzione dell'identità sarda*, in Guidetti 1990.
- Marrocu L. (1997) a cura di, *Le Carte d' Arborea. Falsi e falsari nella Sardegna del XIX secolo*, AM&D, Cagliari.
- Marrocu L., Brigaglia M. (1995), *La perdita del regno. Intellettuali e costruzione dell'identità sarda tra Ottocento e Novecento*, Editori Riuniti, Roma.
- Maxia S. (1977), *I fedeli di San Terroso, "La grotta della vipera"*, II, n. 9.
- Maxia S. (1990), *La scrittura, il tempo, la morte*, in *Salvatore Satta giuristascrittore*, a cura di U. Collu, Consorzio per la pubblica lettura 'S. Satta', Nuoro.

- Mazzarella F. (1979), *Quel conservatore che piaceva ai pretori d'assalto. Ricordo di Salvatore Satta, scritto da un allievo che gli divenne amico*, "L'Ora", 11 aprile 1979.
- Melis G. (1975) a cura di, *Gramsci e la questione sarda. Antologia*, Edizioni della Torre, Cagliari.
- Mereu P. (1982), *Poesias*, a cura di F. Masala, Edizioni Della Torre, Cagliari.
- Mereu S. (2000-2001), *Le radici culturali della formazione di S. Satta*, tesi di laurea nella Facoltà di Lettere dell'Università di Cagliari.
- Mossa P. (1978), *Tutte le poesie e altri scritti*, prefazione di M. Pira, Edizioni Della Torre, Cagliari.
- Momigliano A. (1948), *Storia della letteratura italiana*, Principato, Milano.
- Momigliano A. (1954), *Lettere e note autobiografiche inedite di Grazia Deledda*, in Id., *Ultimi studi*, La Nuova Italia, Firenze.
- Monti V. (1931), *Epistolario, raccolto, ordinato e annotato da Alfonso Bertoldi*, vol. VI (anni 1824-1828), F. Le Monnier, Firenze.
- Mundula M. (1929), *Grazia Deledda*, Formiggini, Roma.
- Mundula M. (1997), *Poesie edite e inedite*, prefazione di A. e M. Caboni, AM&D, Cagliari.
- Muratori L. (1821), *Della perfetta poesia italiana*, Società tipogr. dei classici italiani, Milano.
- Murtas G. (1987), *Salvator Angelo De Castro*, ed. Sa Porta, Oristano.
- Nannucci V. (1843), *Manuale della letteratura del primo secolo della lingua italiana*, Paggi, Firenze.
- Nichol A. (1987), *The Poetics of Epiphany*, University Alabama Press, Alabama.
- Nuvoli G. (1992) a cura di, *La novella italiana*, Bruno Mondadori, Milano.
- Paulis G. (1989), *Tutte le parole dei sardi*, in *Tutti i libri della Sardegna*, a cura di M. Brigaglia, Edizioni Della Torre, Cagliari 1989.
- Paulis G. (1996), *Prefazione a Wagner 1996*.
- Paulis G. (1997), *Prefazione a Wagner 1997*.
- Perticari G. (1822), *Opere*, Tip. Guidi all'Ancora, Bologna.
- Picciau M. (1996), *Le radici perdute. Cultura artistica e identità nella rivista "Il Nuraghe" (1923-1929), "Quaderni bolotanesi"*, n. 22.

- Pigliaru A. (1975), *Il banditismo in Sardegna. La vendetta barbaricina come ordinamento giuridico*, introduzione di M. L. Lombardi Satriani, Giuffrè, Milano 1975.
- Pilia E. (1926), *La letteratura narrativa in Sardegna. Il romanzo e la novella*, Fondazione il Nuraghe, Cagliari.
- Pinna F., Dessì G., Pigliaru A. (1961), *Sardegna una civiltà di pietra*, LEA, Roma.
- Pintaudi R. (1991), *Introduzione al Carteggio D'Ancona. D'Ancona-Vitelli*, Scuola Normale Superiore, Pisa.
- Pinzuti E. (2005), *Una poetica fra caso e necessità*, in *Una giornata per Giuseppe Dessì*, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma.
- Pira M. (1967), *La lezione di Montanaru*, "La Nuova Sardegna", 5 marzo 1967.
- Pira M. (1968), *Sardegna tra due lingue*, Edizioni della Zattera, Cagliari.
- Pira M. (1983), *Lussu sardo*, in AA. VV., *Emilio Lussu e la cultura popolare della Sardegna*. Convegno di studio (Nuoro, 25-27 aprile 1980), ISRE, Nuoro.
- Pirandello L. (1960), *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, Mondadori, Milano.
- Pirodda G. (1989), *La Sardegna*, in *Letteratura italiana. Geografia e storia*, III. *L'età contemporanea*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino.
- Pirodda G. (1992), *Letteratura delle regioni d'Italia. Storia e testi: La Sardegna*, La Scuola, Brescia.
- Pisano L. (1977), *Stampa e società in Sardegna dall'Unità all'età giolittiana*, Guanda, Parma.
- Porcu G. (1982), *Note biografiche*, in Casula (Montanaru) 1982.
- Rella F. (1994), *Le soglie dell'ombra. Riflessioni sul mistero*, Feltrinelli, Milano.
- Ricuperati G. (1991), *L'esperienza intellettuale e storiografica di Giuseppe Manno fra le istituzioni culturali piemontesi e la Sardegna*, in Sotgiu, Accardo, Carta 1991.
- Romagnani G. P. (1989), *Manno intellettuale e uomo politico*, in *Giornata di studi su Giuseppe Manno politico storico e letterato*, Stampa Press, Quartu Sant'Elena.
- Romagnino A. (1982), *Il ritorno di Montanaru*, "L'Unione Sarda", 29 dicembre 1982.

- Ruju S. (1978), *Sassari véccia e nóba. Agnìreddu e Rusina*, Gallizzi, Sassari.
- Ruju S. (1996), *Novelle*, a cura di C. Ruju, Edes, Sassari.
- Sacchetti L. (1971), *Grazia Deledda. Ricordi e testimonianze*, Minerva Italica, Milano-Bergamo.
- Salomone-Marino S. (1874), *Degli studi delle tradizioni popolari in Italia*, "Nuove Effemeridi Siciliane", 2a serie, I, Palermo, pp. 326-339.
- Salvestroni S. (1974), *Emilio Lussu scrittore*, La Nuova Italia, Firenze.
- Sargatal A. (1990), *Salvatore Satta i la seva desfilada dantesca d'espectres*, "Lletre de Canvi", n. 25, Gener.
- Satta S. (1968), *Soliloqui e colloqui di un giurista*, CEDAM, Padova.
- Satta S. (1999), *Il giorno del giudizio*, con prefazione di G. Steiner, Ilisso, Nuoro.
- Satta Boschian L. (1994), *Ottocento russo. Geni, diavoli, profeti*, Edizioni Studium, Roma.
- Savini M. (1993), *Premessa a Colombi e sparvieri*, in G. Deledda, *I grandi romanzi*, Newton Compton, Roma.
- Scano E. (1894), *Storia dell'educazione e degli istituti educativi in Sardegna*, Tip. dell'Unione Sarda, Cagliari.
- Scano M. G. (1993), *Per una storia dell'incisione in Sardegna: i testi figurativi*, in *L'isola in bianco e nero. Incisori sardi della prima metà del '900*, catalogo della mostra, Janus, Cagliari.
- Scano M. G. (1997), *Storia dell'arte in Sardegna, Pittura e scultura dell'Ottocento*, Ilisso, Nuoro.
- Scholes R., Kellogg R. (1970), *La natura della narrativa*, Il Mulino, Bologna.
- Sechi S. (1969), *Dopoguerra e fascismo in Sardegna. Il movimento autonomistico nella crisi dello stato liberale*, Fondazione Luigi Einaudi, Torino 1969.
- Settembrini L. (1961), *Ricordanze della mia vita*, Feltrinelli, Milano.
- Sinjavskij A. (1990), *Ivan lo scemo. Paganesimo, magia, religione del popolo russo*, Guida, Napoli.
- Siotto Pintor G. (1963), *Storia letteraria di Sardegna, Timon, Cagliari 1843-1844 – rist. anast.*, Forni, Bologna.
- Sole L. (1982), *La poesia in lingua sarda del Novecento*, in Brigaglia 1982.
- Sollai R. (1959), *Le riviste letterarie in Sardegna dal 1870 al 1886*, "Studi sardi", XVI, pp. 559-637.

- Sotgiu G., Accardo A., Carta L. (1991) a cura di, *Intellettuali e società in Sardegna tra Restaurazione e Unità d'Italia*, S'Alvure, Oristano.
- Spaggiari W. (2002), *La mancata collaborazione di Leopardi all' "Antologia"*, in *Leopardi a Firenze* (Atti del convegno di studi), a cura di L. Melosi, Olschki, Firenze.
- Spano G. (1851), *Vocabolariu sardu-italianu*, Tipografia nazionale, Cagliari.
- Strada V. (1976), *Introduzione* a Lukács G., Bachtin M. (1976).
- Tanda N. (1992), *Grazia Deledda e la Secessione*, in *Dal mito dell'isola all'isola del mito. Deledda e dintorni*, Bulzoni, Roma.
- Thompson E. M. (1975), *Il folle sacro nella letteratura russa*, "Strumenti critici", anno IX, giugno, fascicolo II.
- Tola S. (1992), *Benvenuto, i versi e le prose*, in B. Lobina, *Is canzonis*, a cura e con introduzione di A. Satta, Edizioni Della Torre, Cagliari.
- Tondo M. (1974), *Sondaggi e letture di contemporanei*, Milella, Lecce.
- Toscani C. (1973), *Giuseppe Dessì*, Firenze, La Nuova Italia.
- Tumiati C. (1945) a cura di, *Lettere inedite di Grazia Deledda a Pirro Bessi*, "Il Ponte", Firenze, Le Monnier, 8, novembre.
- Turtas R. (1990), *Le vicende della chiesa dal 1871 al primo dopoguerra*, in *Storia dei sardi e della Sardegna*, IV. *L'età contemporanea*, a cura di M. Guidetti, Jaca Book, Milano.
- Tuveri G. B. (1990), *Tutte le opere*, a cura di A. Accardo, L. Carta, S. Mosso, vol. I, Delfino, Sassari.
- Uda F. (1884), *Il verismo dei nostri artisti*, "Avvenire di Sardegna", Supplemento n. 34.
- Varese C. (1967), *Occasioni e valori della letteratura contemporanea*, Cappelli, Bologna.
- Varese C. (1975), *Introduzione* a Dessì 1975.
- Vincenti L. (1962) a cura di, *Viaggiatori del Settecento*, UTET, Torino.
- Vitelli G. (1870), *Delle carte di Arborea e delle poesie volgari in esse contenute. Esame critico*, "Il Propugnatore", vol. III, parte I (luglio-ottobre).
- Vitelli G. (1871), *Delle carte di Arborea e delle poesie volgari in esse contenute. Esame critico*, "Il Propugnatore", vol. III, parte II (gennaio-aprile).
- Vitelli G. (1962), *Ricordi di un vecchio normalista*, in *Lo studio dell'antichità classica nell'Ottocento*, a cura di P. Treves, Ricciardi, Milano-Napoli.

Wagner M. L. (1996), *La vita rustica della Sardegna riflessa nella lingua*, a cura di G. Paulis, Ilisso, Nuoro.

Wagner M. L. (1997), *La lingua sarda. Storia, spirito e forma*, a cura di G. Paulis, Ilisso, Nuoro.

Zambon P., Renai P. L. (1992), *La collaborazione di Grazia Deledda al "Corriere della sera"*, in *Grazia Deledda nella cultura contemporanea*, Atti del seminario di studi (Nuoro 1986-87), a cura di U. Collu, Consorzio per la pubblica lettura 'S. Satta', Nuoro 1992, pp. 232-233.



## L'autore

Giovanni Pirodda ha insegnato fino ai primi anni Duemila Lingua e Letteratura italiana presso l'Università di Cagliari nell'allora Facoltà di Lettere e Filosofia. Accanto alla tradizione italiana i suoi interessi si sono rivolti principalmente alla letteratura contemporanea ed in particolare agli autori della letteratura sarda. Tra le sue pubblicazioni si annoverano saggi su autori italiani da Dante a Leopardi, da Verga a Pirandello. È stato tra i fondatori e quindi il direttore della rivista di letteratura e arti "Portales". È autore di racconti.







In materia di letteratura sarda, il volume raccoglie il meglio della produzione saggistica di Giovanni Pirodda e dà conto della sua rara capacità di coniugare la sintetica visione d'insieme – capace di ardite tessiture diacroniche dalle quali emergono i fatti letterari cruciali, nella tensione costante fra canone e deviazione – con il ritratto d'autore e l'analisi puntuale dei testi. Le sue riflessioni, l'immersione nelle opere cui danno adito a beneficio del lettore, hanno indiscutibilmente qualificato la vicenda critica dei personaggi di spicco nella letteratura contemporanea isolana, quali sono Grazia Deledda, Antioco Casula, Giuseppe Dessì e Salvatore Satta.



ISBN 978-88-3312-051-5