

Divagazioni intorno a un capolavoro della letteratura sarda: *Il giorno del giudizio* di Salvatore Satta

Andrea Cannas

La grande Storia e la piccola storia di Nuoro

Nonostante la sua fama letteraria sia legata a un'opera cui dedicò gli ultimi anni della vita, appare difficile considerare Salvatore Satta come uno scrittore dell'ultima ora¹. È d'altra parte innegabile che *Il giorno del giudizio*² per certi versi abbia sorpreso i lettori proprio in quanto romanzo anomalo – per esempio a livello strutturale, a partire dall'evidenza per cui l'intera *parte seconda* consta di una manciata di righe, le quali da sole fronteggiano

¹ Al di là del breve romanzo giovanile, *La veranda*, pubblicato da Adelphi solo nel 1981, e di quella peculiare brillantezza stilistica che anima le copiose pagine di carattere giuridico, mi riferisco in particolare al *De profundis*. Qui Satta allestisce una narrazione capace di agire in profondità per le implicazioni storiche e filosofiche innescate dalla contemplazione delle macerie, tangibili e morali, preparate dal ventennio fascista e infine reificate dalla seconda guerra mondiale. Composto tra il giugno del 1944 e l'aprile del 1945, il testo visse una complicata vicenda editoriale prima d'essere dato alle stampe da CEDAM nel 1948; fu infine ripubblicato, ancora da Adelphi, sull'onda del successo dell'ultimo romanzo, nel 1980. La scrittura sattiaiana fa qui ampio ricorso ai vari registi dell'umorismo, del sarcasmo e del grottesco – fino al più cupo spirito caustico – modellando una formula stilistica che verrà infine perfezionata ne *Il giorno del giudizio*.

² Pubblicato postumo (Salvatore Satta muore a Roma il 19 aprile 1975) dall'editrice CEDAM nel 1977, il romanzo inizia a far parlare di sé, fino a diventare un clamoroso caso letterario, nel 1979, quando venne 'riscoperto' dall'editrice Adelphi e impose la figura bifronte, ma in realtà intimamente coerente, del giurista/scrittore a livello internazionale. Per un quadro esauriente degli studi più recenti su Salvatore Satta rimando ai volumi collettanei Delogu, Morace 2004, Masala, Serra 2012 e Collu 2018.



quello che Grazia Deledda avrebbe definito il deserto lunare della pagina bianca:

Riprendo, dopo molti mesi, questo racconto che forse non avrei dovuto mai cominciare. Invecchio rapidamente e sento che mi preparo una triste fine, poiché non ho voluto accettare la prima condizione di una buona morte, che è l'oblio [...]. Oggi, poi, di là dai vetri di questa stanza remota dove io mi sono rifugiato, nevicata: una neve leggera che si posa sulle vie e sugli alberi come il tempo sopra di noi. Fra breve tutto sarà uguale. Nel cimitero di Nuoro non si distinguerà il vecchio dal nuovo: 'essi' avranno un'effimera pace sotto il manto bianco. Sono stato una volta piccolo anch'io, e il ricordo mi assale di quando seguivo il turbinare dei fiocchi col naso schiacciato contro la finestra. C'erano tutti allora, nella stanza ravvivata dal caminetto, ed eravamo felici perché non ci conoscevamo. Per conoscersi bisogna svolgere la propria vita fino in fondo, fino al momento in cui si cala nella fossa. E anche allora bisogna che ci sia uno che ti raccolga, ti risusciti, ti racconti a te stesso e agli altri come in un giudizio finale. È quello che ho fatto io in questi anni, che vorrei non aver fatto e continuerò a fare perché ormai non si tratta dell'altrui destino ma del mio. (Satta 1990: 291-292)

Scritto appunto sul sottile crinale che separa l'esistente dal non esistente, il romanzo squaderna una materia la quale non poteva che essere animata da un'esigenza autobiografica, costringendo i lettori più avvertiti a distinguere fra un Satta autore, vecchio e morente³, proiettato a livello di finzione nell'inconfondibile voce narrante che conduce le danze, e Satta personaggio, che è poi perlopiù entro i margini della pagina l'immagine vivente (e antitetica) di un bambino.

Attraverso la successione delle vicende (per così dire, poiché non v'è una progressione diacronica che non sia messa costantemente in discussione dall'episodica riemersione dei ricordi) della famiglia Sanna Carboni/Vugliè, ci viene prospettato quasi mezzo secolo di storia isolana, dalle rapide escursioni retrospettive volte all'epoca postunitaria, fino al

³ Satta era afflitto da tempo da un male incurabile.

trauma della prima guerra mondiale, oltre la quale si concluderà (proprio con l'ultimo nato, Sebastiano/Salvatore) la «diaspora» dei figli protesi alla conquista della propria indipendenza. Nuoro ha oramai perfezionato quella metamorfosi che, da cuore pulsante di Sardegna, l'ha portata ad acquisire l'identità anonima e burocraticamente connotata della «provincia d'Italia». Eppure, sia ancora divisa in tre parti, come la Gallia di Giulio Cesare (il quartiere contadino di Seuna, quello dei pastori che aveva il nome di Santu Predu e poi il 'salotto' del Corso dove la borghesia ostentava la propria appartenenza sociale), o sia modernamente «lanciata verso l'assurda avventura di una città sovrappopolata di provincia» (Satta 1990: 227), Nuoro resta comunque un massiccio centro di gravità, quasi buco nero, cui non ci si può sottrarre. Come palesa la stessa parabola dell'autore il quale, rispolverate le vesti dell'*agens*, deve tornare al borgo per un'ultima visita al cimitero di Sa 'e Manca in modo che gli sia consentito di raccogliere il «fardello» che i suoi vecchi compaesani gli devono consegnare: il peso d'essere stati vivi. Il procedimento è sintomaticamente l'opposto rispetto a quanto capitava ai personaggi in cerca d'autore di Luigi Pirandello:

È stata indicata [...] 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. (Pirodda 2022: 288)

E proprio come ci fosse prospettata dall'orizzonte degli eventi del giorno del giudizio, la storia di tutti i personaggi nuoresi è sciorinata su un piano di avvenimenti sincronici: insieme ai componenti il nucleo familiare dei Sanna Carboni/Vugliè si muove una folla di personaggi disparata e eterogenea: il maestro, il notaio, la prostituta, il giovane prete, l'arciprete scafato, il farmacista, il vecchio lampionaio, l'arrivista politico, il giocatore di carte navigato, l'innamorata di Dio, il ministro della liturgia della vinificazione, il Pinocchio di turno destinato a essere gabbato dal gatto e la volpe proprio quando era convinto d'aver svoltato.

Mezzo secolo di storia isolana: mentre ci si addentra nelle pagine de *Il giorno del giudizio* costituirebbe in effetti un errore di prospettiva insistere sull'immagine opaca e polverosa di Nuoro come «borgo estatico» fuori dai tempi della Storia; poiché, se è indubbio che l'autore metta in piedi uno scenario per certi versi immobile, un'impalcatura dominata dalla chiesa e dal tribunale (lo sfondo perfettamente calzante al dramma rappresentato), in realtà quello scenario è fortemente scosso dai sommovimenti della Storia, i quali restano a lungo impercettibili, ma risultano infine tanto vasti da sfociare in mutamenti repentini e stravolgere l'esistenza delle cose e delle persone. Così il lettore può scrutare verso la Nuoro del passato, quella spagnola e piemontese, ma insieme contemplare il suo corpo sociale lacerato dagli effetti della Prima guerra mondiale: le immagini del vecchio mondo e della modernità coesistono e si contraddicono, e tuttavia sono per l'appunto tali cortocircuiti temporali a rivelare finalmente la morte del vecchio mondo – un divenire inemendabile, come nell'icastica sequenza in cui gli obsoleti fanali a petrolio cedono il passo all'arrivo della luce elettrica:

La luce arrivò in una sera gelida di ottobre. Nuoro era coperta come da una ragnatela, i fili correvano da un capo all'altro delle vie e dei vicoli, e i proprietari delle case che non avevano un braccio di ferro con le tazzine di porcellana infisso nel muro si sentivano come diminuiti, perché il senso del nuovo e dell'ignoto era più forte di quello della proprietà. [...] Tutto il paese era uscito di buon ora per assistere pieno di diffidenza e anche di malaugurio all'avvento. Le donne di buona famiglia occhieggiavano dalle finestre, e ciascuno si teneva per sé i suoi pensieri. Solo il sig. Gallus, che era il maestro di ginnastica, ed era venuto di fuori, disse a voce alta in un crocchio quel che pensava: «voglio vederle io queste candele accendersi a testa in giù». E d'improvviso, come in un'aurora boreale, queste candele si accesero, e fu fatta la luce per tutte le strade, proprio da San Pietro a Séuna, un fiume di luce, tra le case che restavano immerse nel buio. Un urlo immenso si levò per tutto il paese, che sentiva misteriosamente di essere entrato nella storia. Poi, gli occhi stanchi di guardare, la gente infreddolita rientrò piano piano nelle proprie case

o nei propri tuguri. La luce rimase accesa inutilmente. Si era levata la tramontana, e le lampade sospese nel Corso coi loro piatti si misero a oscillare tristemente, luce e ombra, ombra e luce, rendendo angosciata la notte. Questo coi fanali a petrolio non avveniva.

I quali restavano attaccati e morti nei muri, e ponevano un grosso problema, cui nessuno aveva pensato. Che farne? Erano costati circa venti lire l'uno, Don Priamo se lo ricordava ancora. L'illuminazione elettrica era un evento, come oggi si usa dire, irreversibile [...]. (Satta 1990: 95-96)

L'ossimoro temporale può anche essere attivato attraverso un'altra modalità, quella predisposta dal fitto dialogo intertestuale che Satta costantemente intrattiene con una biblioteca tanto vasta quanto eterogenea, per arco cronologico e ambiti del sapere. Immersi nell'impianto narrativo, i richiami ad altre opere a volte sono resi marcatamente espliciti, come quando il lettore vede materializzarsi il celebre passo del *De bello gallico*: «Nuoro non era che un nido di corvi, eppure era, come e più della Gallia, divisa in parti tre» (*Ivi*: 26). Il più delle volte, tuttavia, sembra quasi che Satta si diverta a lasciare appena intravedere quegli indizi che invitano l'intelligenza del lettore a conferire profondità al testo e a potenziarne il senso: in ogni caso, che sia in forma di citazione oppure di allusione, ogni riferimento tende a condurci verso un'interpretazione umoristica.

Voglio dire che l'evocazione di Machiavelli e Guicciardini, oppure Dante, Leopardi e Manzoni, e ancora Tolstoj e Dostoevskij, Gibbon e Le Lannou (per citare solo una minima parte della teoria di ipotesti coinvolti) nel corpo del romanzo implica per un verso l'opportunità di accostarsi ai rispettivi e autorevoli modelli d'interpretazione della storia degli uomini, o delle dinamiche del potere – per esempio nella concezione della guerra come cardine del movimento storico. Per altro verso, la palpabile presenza dei classici, resa attraverso la vertigine parodica (Satta è capace di riprendere mimeticamente la maniera stilistica del modello), può determinare l'innescò di quei paradossi temporali cui ho fatto cenno. E se la mappa di Nuoro combacia con quella della Gallia ai tempi di Cesare, se una storia sta dentro l'altra, stupisce che sia la storia più piccola, quella del

«borgo estatico», a farsi contenitore della grande Storia antica. Le vicende dell'ultimo baluardo di Sardegna vengono messe in comunicazione con quelle istituzionalizzate da una lunga fila di interpreti, prestigiose e luccicanti di pietre preziose. Il lettore apre la porta, al primo segnale utile d'intertestualità, esce da un luogo che pareva circoscritto per ritrovarsi improvvisamente nella Roma di Giulio II e Leone X:

Anche Nuoro aveva avuto, come Roma, i suoi pontificati d'oro, diciamo il suo Giulio II o il suo Leone X. Un oscuro medioevo si estende per due secoli dopo il fantomatico Mons. Roich. Il primo vero vescovo di Nuoro, quello che doveva lasciare negli animi un ricordo di sé e del suo tempo più duraturo della prolissa lapide che gli hanno dedicato a Santa Maria, e che nessuno riesce a leggere perché è scritta in latino, è stato Mons. Dettori, venuto coi suoi civili modi galluresi nella selvaggia Barbagia. (Satta 1990: 124)

La massa più grande, quella della storia con la S maiuscola, fa sentire le prerogative della sua gravità su quelle coordinate cronotopiche modeste, che pure riescono a contenerla. Eppure anche gli accadimenti che hanno luogo negli opulenti corridoi della curia romana non possono che essere momentaneamente turbati (e pallidamente rischiarati) da quanto accade in quel piccolo cantuccio, dove alcune voci raccontano avvenimenti già sentiti. Non è soltanto Mons. Dettori che potrebbe essere equiparato a un pontefice romano; sono i prelati romani che possono essere riqualificati a una misura ambigua e mondana, come i traffici dei vari canonico Floris, prete Porcu, canonico Fele, o Monni o Pirri o Delussu. Può accadere che il lettore rida con piacere per questa storia particolare, fatta di ingressi a scomparsa e beffarda: vuol dire che l'autore ne ha ottenuto l'efferata complicità.

Gli snodi narratologici: la famiglia Sanna Carboni/Vugliè; la catabasi e il cimitero di Sa 'e Manca

Il romanzo si apre sulla figura del capofamiglia, il notaio Don Sebastiano Sanna Carboni, ma fin dai primi movimenti narrativi appare evidente che il cuore pulsante della casa è occupato dalla moglie, Donna Vincenza Vugliè: su di lei convergono le principali linee di forza interne al nucleo familiare, in opposizione al marito – a partire dal quale si diramano (anche per via della professione che lo impegna socialmente in modo autorevole) le direttrici che conducono alla fuga verso il mondo esterno. Una parte consistente della critica ha oscillato, in proposito, fra una lettura psicanalitica e un'ottica dalla quale Donna Vincenza è percepita, entro l'organismo nuorese, come un anticorpo che agisca (vanamente) contro i postulati della modernità. Ovviamente la compattezza del nucleo familiare è garantita fintantoché i figli attraversano l'età adolescenziale: superate le prove che comportano la loro avvenuta iniziazione sociale (gli studi superiori o la feroce chiamata alle armi) anch'essi abbandonano la casa, si concedono al vasto mondo e sostanzialmente fuggono dalla madre.

Fin dall'esordio, Donna Vincenza appare relegata in un angolo in disparte:

Donna Vincenza, moglie e madre, stava in un angolo, avvolta nei suoi cenci neri, come si convenivano ai suoi cinquant'anni, esausta, ingrossata dalle maternità, il capo sempre chino sul petto. Ciascuno di quei figli era ancora come dentro le sue viscere, e nel suo silenzio ascoltava le loro voci come i moti segreti e misteriosi di quando erano nel suo seno. Essi erano la sua vita, non la sua speranza. Perché Donna Vincenza era una donna senza speranza. (Satta 1990: 15-16)

Al contempo, la madre è associata al camino ovvero alla fonte essenziale di luce e calore nella sala da pranzo, che è l'unica stanza viva, dove si svolgeva la parte essenziale dell'esistenza quotidiana: quasi corpo estraneo, il marito nel frattempo adempiva alle sue mansioni in uno studio disperso in un altro piano della casa. L'assenza del capofamiglia aleggia con muta e severa persistenza, tant'è che il suo ingresso nella stanza dei

figli «spegne in un mormorio le loro grida e le loro risate» (*Ivi*: 16). Com'è tipico delle culture agropastorali, ma qui in una veste parodica borghese, l'esclusione del padre da quel contesto d'intimità è in effetti aderente con le modalità del lavoro, le pratiche da sbrigare che consentono il sostentamento dei figli: nel caso specifico, attraverso una coerente strategia testuale, confuta in modo paradigmatico la confortante vicinanza della madre con una costanza che già comporta il rischio della reclusione. La circostanza per cui Don Sebastiano non conduce un gregge al pascolo, ma redige atti notarili, non modifica la questione nella sostanza; il lavoro si protrae fino a tarda sera, nello spazio inviolabile dello studio, e implica una sorta di aggiornata e quotidiana transumanza per cui egli deve discendere dal piano di sopra fino alla sala del camino: «Così anche quella sera si avviò al caminetto, e passando mise due dita gelate tra la camicia e il collo d'uno dei figli» (*Ibidem*). Il gesto, scherzoso ma privo d'allegria, vale anche a rinfacciare le circostanze di una vita trascorsa, in senso lato, all'addiaccio: le membra gelide richiamano il «sacrificio» del padre che patisce il freddo dello studiolo per sfamare quella figliolanza che se ne sta rincantucciata al tepore del camino. Trattandosi appunto di una liturgia, che rievoca una tradizione atavica e pastorale, si capisce perché cada nel vuoto l'assennata obiezione della moglie: «Basterebbe che ti facessi portare un braciere» (*Ivi*: 17).

Nel frattempo Donna Vincenza può solo patire la sensazione di un «vuoto intorno» che si faceva sempre «più ampio» e la cui misura è il silenzio – al limite lancia «strida» che sono vane bestemmie rivolte contro l'autorità del marito, la quale a sua volta si manifesta non a caso nell'atto di (ri)prendersi la parola appena rientrato nella strettissima società familiare. Nei rari casi in cui la protesta della moglie assuma una forma verbale, essa viene rintuzzata da Don Sebastiano che «volgendosi verso quella massa scura dimenticata in un angolo» le rivolge il più crudele riscontro: «Tu stai al mondo soltanto perché c'è posto» (*Ivi*: 24)⁴. Obiezione

⁴ Si tratta di un'immagine «lontanissima dalla gloriosa figura della donna sarda matriarcale, dea del focolare rispettata e temuta» (De Giovanni 1984: 83-84). Interessante lo spunto proposto da Brugnolo (2004: 15): «Si può dire di più: tutti i nuoresi a un certo punto ci appaiono come gente "che sta al mondo solo perché c'è posto", tanto che si può

lapalissiana in un paese come Nuoro «che non ha motivo di esistere» (*Ivi*: 41) e dove prima o poi «per tutti giunge il momento in cui si sta al mondo perché c'è posto» (*Ivi*: 240). Nella sua inessenzialità, che è sancita aforisticamente fin dall'abbrivio, Donna Vincenza rappresenta dunque il vero cuore oltreché delle quattro mura domestiche anche di Nuoro, il borgo estatico che è «la realtà del mondo [...] il luogo e il giorno del giudizio» (*Ivi*: 234).

Mentre Don Sebastiano percorre il solito corridoio, per raggiungere la famiglia raccolta presso la stanza del focolare, i lettori hanno anche l'opportunità di farsi un'idea approssimativa della pianta apparentemente inesplicabile della casa, sorta di grottesco labirinto. Afferra il lume a petrolio e s'«inoltra», come un Teseo decaduto, per il vano della scala dove il «buio era immenso» (*Ivi*: 13), cioè agisce in quello che possiamo considerare, in un quadro fortemente polarizzato fra luce e ombra, un denso regime notturno che la fioca luce non è in grado di dissolvere. D'altra parte l'ingegnere/progettista, nelle vesti di un Dedalo ironicamente degradato, aveva concepito la casa come un'enorme unica «scala, un vano immenso nel quale a ogni piano si aprivano dei buchi che erano stanze, una dentro l'altra [...]. Per questo, la discesa serale dallo studio al piano terreno era quasi un viaggio» (*Ivi*: 14-15). Il movimento di Don Sebastiano, inquadrato com'è nella sua perfetta solitudine, è vanamente proteso verso una socialità in origine perfettamente solidale, suggellata dall'affetto che i figli nutrono nei confronti della madre – ma Donna Vincenza è per lui alterità inconcepibile.

La struttura della casa si duplica significativamente nella dimensione labirintica del libro: a partire dal nucleo relativo alle vicende della famiglia Sanna/Vugliè, che possiede il respiro più ampio (esso stesso, tuttavia, incorniciato entro il circuito innescato dalla visita del narratore presso il

supporre che questa formula icastica stia probabilmente alla base della ispirazione stessa del romanzo, della cupa visione del mondo che esso ci trasmette». Come giustamente rileva Pittau (1990: 348), la formula di Don Sebastiano «in nuorese suona così: Muda tue ca ses in su mundu solu ca b'at loccu. Ed è una frase con la quale si mira a tacitare una persona giudicandola ed apostrofandola come del tutto inutile e buona a nulla».

cimitero di Nuoro, un sopralluogo che vale come ingresso nel labirinto della memoria)⁵, si diparte senza alcun ordine cronologico la moltitudine di episodi, spesso contenuti uno dentro l'altro, i quali propongono altri protagonisti e brevi lacerti di storie che, in una sorta di aggiornatissimo *entrelacement*, conducono all'epilogo, cioè alla disgregazione della stessa famiglia Sanna/Vugliè.

La stanza con l'unico camino corrisponde anche all'indefinita dimensione della poesia che, contraddicendo quella dell'utile, fa scaturire il prodigio, l'evento portentoso: davanti al focolare si svolgono difatti quei riti ancestrali che si fondano sul racconto e sulla condivisione di valori ed esperienze comuni. Se il mondo fantastico di una narrazione tramandata oralmente può competere con la concretezza della scrittura notarile, volta alla definizione e quindi alla costruzione del patrimonio, tutti i movimenti e i gesti del padre in verità suggeriscono una reiterata confutazione dei valori/segni custoditi nella «modesta stanza» illuminata dalle braci accese. E così pure il lavoro come sacrificio ritualmente esibito confligge, in quella stessa stanza, col piacere ludico che i figli ricavano dalle loro letture:

Le donne, dunque, ma la madre nella fattispecie, come antitesi dell'utile come ipostasi del poetico, cioè del precario, incerto, ma soddisfacente senso che supera la presunta evidenza delle cose. A nostro parere tutti i momenti lirici del romanzo, frequenti nelle descrizioni dei fenomeni naturali, sono riconducibili a questa funzione simbolica della madre, la quale rappresenta un'alterità, o meglio la possibilità di un'alterità la quale, se accolta, avrebbe consentito di costruire al di sopra del paradigma paterno la trascendenza del senso che nasce dalla consapevolezza del valore strumentale dello stesso

⁵ Riporto in proposito un'osservazione di Contini (1990: 177) concernente il prologo del romanzo: «Il 'viaggio' all'interno della casa ha subito il suo doppio nell'itinerario dalla casa al cimitero». La vena fantastica, che pure è vitale in seno alla famiglia, pulsa nella stanza del camino, quella dove nella tradizione sarda si generano i racconti che verranno poi tramandati per via orale. Dal canto suo Pomilio (1990: 44) fa riferimento a «i due epicentri, sentimentali e fantastici, dai quali come a macchia d'olio s'espande la narrazione. L'uno è la casa dei Sanna, con al centro le due memorabili figure di don Salvatore e di Donna Vincenza sua moglie, l'altro è il vecchio cimitero di Nuoro».

codice paterno, dalla certezza della sua inadeguatezza a soddisfare il desiderio. (Maninchedda 1990: 295-296)

L'epilogo

[...] la madre gli preparò il viatico con le buone bistecche impanate, e le frittelle spolverate di zucchero. Sebastiano lasciò tutto lì, vergognoso di sua madre, che pure adorava, e partì nel buio della notte, come uno ansioso di appartenere agli altri [...]. Il problema era il rifiuto di un atto d'amore. Il figlio l'avrebbe capito molti anni dopo, lo avrebbe ricordato tutta la vita. Ma questo Donna Vincenza non lo sapeva. Sentiva il vuoto intorno a sé. La vecchia ferita riprendeva a sanguinare. Era tornata quella giovinetta che Don Sebastiano aveva condotto in sposa, e non poteva varcare la porta di casa perché non c'era una mano che l'aiutasse. (Satta 1990: 227-228)

L'azione riferita all'ultimogenito, e quindi a un'incarnazione letteraria dello stesso autore, porta a compimento la «diaspora dei figli». Il rifiuto di quel gesto d'amore comporta un senso di colpa che sarebbe durato per tutta la vita: il ritorno a Nuoro dell'anziano narratore, implicato in quel 'peccato originale', determina anche per lui l'ineluttabilità del giudizio, che è la vera pena: il *nostos* dovrà tendere alla madre⁶ (essendo l'autore perfettamente consapevole della propria inadeguatezza).

⁶ «È un episodio di grandissima suggestione, dove in un silenzio di parole e di sentimenti, i gesti essenziali, persino scarni, rallentati, tendono, quasi a contrasto, una trappola emotiva coinvolgente e focalizzano, in un gesto apparentemente casuale, il significato di una crisi ricondotta al nucleo originario [...]. Sul tronco del tempo dell'infanzia a Nuoro si è innestato ed è cresciuto il tempo della giovinezza e della maturità in altri luoghi, con un'altra appartenenza» (Cerina 1992: 148). Ma cfr. anche Brugnolo (2004: 109-111): «In effetti il romanzo va letto come una sorta di grande atto di riparazione nei confronti della madre, verso cui il figlio ha coltivato nel tempo un inestirpabile senso di colpa, dovuto alla consumazione di un tradimento originario, il 'rifiuto di un atto d'amore' [...]. Rifiutando il 'viatico', il figlio in fondo aveva tentato di distaccarsi da quei legami viscerali [...] aderendo in definitiva alla modernità, che è sempre inevitabilmente abbandono, rifiuto delle Madri [...]. Libro che perciò per molti aspetti è un omaggio alla madre, ma anche una resa incondizionata alle sue oscure

Va segnalato che questa sorta di liturgia domestica – l’offerta del cibo per una partenza che diverrà lacerazione inemendabile – nel romanzo è sintomaticamente duplicata. Un altro triste viatico la madre l’aveva approntato per Peppino (compagno di giochi del piccolo Sebastiano nella stagione dell’infanzia) quando questi si accingeva a partire per la Grande Guerra – dalla quale farà ritorno, se si escludono gli ultimi giorni di agonia, per essere accolto nel cimitero di Sa ‘e Manca. Viatico è anche, nel linguaggio ecclesiastico, la comunione amministrata ai fedeli gravemente infermi, in un certo senso l’alimento spirituale per l’ultima catabasi, il viaggio senza ritorno nell’ultramondo. Sotto questo aspetto, i gesti legati ai preparativi, la cura a essi dedicata dalla madre, acquisiscono un valore narratologicamente profetico, una prolessi che anticipa il finale della triste vicenda di Peppino – e di tanti altri giovani sardi in quegli anni tragici: al fronte «lo volevano proprio per ammazzarlo» (*Ivi*: 216).

Quel che premeva a Donna Vincenza – spiega la voce narrante – era dispensare amore, e questo accadeva nella piccola ‘società stretta’ nuorese, nella quale ciascuno viveva d’amor proprio per puro spirito di autoconservazione: invece «l’amore non è volontà, non è studio, non è quel che si dice genio, è intelligenza» (*Ivi*: 49), la vera misura degli uomini, e «Donna Vincenza era intelligentissima, anche se sapeva appena leggere e scrivere, e perciò traboccava d’amore, senza saperlo» (*Ibidem*).

Può accadere tuttavia che l’amore si volga all’odio, o meglio ami il male del proprio nemico, anche in questo caso con una manifestazione rituale che ha valore simbolico e reclama l’oggettività di un contrappasso, concentrandosi in modo ossessivo su una ‘creatura’ di Don Sebastiano: Donna Vincenza riversa una pentola di lisciva sull’oleandro prediletto dal marito, così come la controparte aveva distrutto (venduto) il suo angolo di paradiso perduto, l’orto di Vugliè ereditato dal padre, che costituiva un’esclusiva ipotesi di felicità.

ragioni. Sì, perché in definitiva la madre [...] aveva *ragione*. In questo romanzo dove nessuno si rende conto di ciò che sta per accadere, è infatti Donna Vincenza l’unico personaggio dotato di una cognizione, o, per meglio dire, di una premonizione della catastrofe imminente».

Mentre Don Sebastiano accumula una fortuna che deriva dal proprio lavoro notarile, e per mezzo della quale vorrebbe oltretutto condizionare la vita (nella forma di prospettive professionali) di quei figli maschi che avevano ridotto la moglie a un «ingombro», l'intelligenza di Donna Vincenza è anche opposizione al potere fondato sul denaro e sul prestigio sociale. Il viatico, il cibo dei defunti, è il segnale estremo che la Madre predispone con cura per avvertire un'ultima volta, per salvare i figli dalla morte che incombe, è il supremo gesto di ribellione, perché appunto atto d'amore, contro il Fato e contro il Padre⁷.

La costruzione dei personaggi; la legge, il peccato e il giudizio

Fra i vari percorsi intertestuali che il testo suggerisce di portare alla luce, uno dei più fecondi è quello che conduce alla *Commedia* di Dante. In fondo, l'autore deve dar voce, entro lo spazio circoscritto dell'opera, alla moltitudine di anime che popolarono il «borgo estatico», ed è per suscitarle che veste i panni dell'*agens* e fa ritorno a Nuoro, dove si reca in visita al cimitero di Sa 'e Manca: «Sono stato, di nascosto, a visitare il cimitero di Nuoro. Sono arrivato di buon mattino, per non vedere e non essere veduto». (Satta 1990: 92)

Conformandosi in un certo senso alla lezione dantesca, come già fece Edgar Lee Masters prima di lui in un contesto affatto differente⁸, Satta preserva l'originalità di ogni singola figura che, emergendo dalla comunità cui appartiene indissolubilmente, si affaccia ora sulla pagina: di ciascuno esalta la vicenda individuale, lo sviluppo drammatico e irripetibile. Per

⁷ A proposito dell'esercizio del potere del Padre a detrimento del ruolo della Madre, annotava Muoni (1990: 132): «Donna Vincenza è la personalità condannata alla pena sacrificale. È il capro espiatorio sul quale si esercita la crudeltà mentale del capofamiglia: come tale, ella concorre alla realizzazione e compimento del fantasma sadico, che si attua nella complementarità del potere e della morte. Satta dimostra e celebra così letterariamente la sua teologia drammatica: potere e morte sono dunque i poli di riferimento: rispettivamente la Legge e la Natura, il Padre e la Madre».

⁸ *The Spoon River Anthology* venne pubblicata tra il 1914 e il 1915 sul “Reedy's Mirror” di Saint Louis, nel Missouri.

questo ci vien presto detto che ogni anima nuorese si presenterà a Dio, nel giorno del giudizio, con ciò che ha di più intimo e che al contempo lo identifica agli occhi della stessa comunità – ciò che ne definisce in una parola l'essenza e la personalità: il soprannome.

Ogni figura combacia col suo destino particolare che si adempie (e consuma) nel racconto de *Il giorno del giudizio*. C'è insomma quella capacità di organizzare la materia, strutturandola in quadri narrativi sintetici, che ci riporta a Dante, capace a sua volta di far scaturire da una manciata di versi l'epicentro di un'intera esistenza. Anche se poi viene meno la struttura etica della *Commedia* – la dinamica di un'epica cristiana scandita dalla discesa e poi dalla risalita – poiché nel romanzo viene illustrata una catabasi che non può approdare ad alcun tipo d'anabasi. Dopotutto, come postilla la voce narrante, tutti i personaggi implicati «sono insieme condannati o assolti» (*Ivi*: 226).

La personale catabasi di Salvatore Satta è invece un addentrarsi negli spazi della memoria – alla scrittura appartiene la facoltà di distillare il ricordo perfetto che riconnette ogni personaggio a un avvenimento cruciale: Pietro Catte che si appende alla «grande quercia», l'omicidio di Nanneddu Titùle ossessionato dalla siccità, Boelle Zicheri, il farmacista, che in odio ai parenti lascia tutto all'ospedale, il «capolavoro» diplomatico di canonico Pirri. Oppure le anime del borgo estatico possono essere inquadrare a partire da un movimento ossessivo, quale il percorso tracciato ogni sera da maestro Ferdinando per accendere i lampioni a petrolio coi fiammiferi, la fuga di Gonaria che vorrebbe arrestare il tempo o il vagare instupidito di Fileddu, lo scemo del caffè Tettamanzi, sotto le finestre di Carolina. A volte è sufficiente una sola immagine fulminante: Maria Pisu seduta da sempre in mezzo al patio, dentro la ruota delle sue sottane orlate di rosso; Gigia la prostituta che serve nuda ai tavoli. Ma può bastare l'intensificazione di un solo gesto ripetuto o finale: maestro Manca che si tocca la vena sulla tempia; prete Porcu che prega il Signore di prendersi l'arciprete. Sono gli stessi personaggi a cristallizzare i loro interlocutori (o competitori) in una sola espressione icastica: così Casizolu esclama, a proposito della morte del protettore di Fileddu, suo rivale, «Morto, morto quello che ti dava le giacche!» (*Ivi*: 202).

Ad accomunare questa eterogenea teoria di personaggi è ovviamente Nuoro, in quanto essa costituiva

la realtà morale, il luogo e il giorno del giudizio: la coscienza che si è fissata nelle pietre e nelle persone. Tutto il male e il bene che fai lo fai per Nuoro. Dovunque tu vada Nuoro ti insegue, s'apposta come un brigante all'angolo della strada, o come un esattore che vuole le sue gabelle. (*Ivi*: 234-235)

C'è chi prova a spezzare il legame e, insieme al cordone che lo tiene vincolato al borgo, il disegno circolare della propria esistenza. Esemplare il caso di Pietro Catte, uno degli storici avventori del caffè Tettamanzi, già immortalato mentre con «l'occhio bovino [...] fissava il bicchiere colmo sul tavolo» (*Ivi*: 199), il quale, dopo aver ereditato dalla zia Mariantonia una modesta fortuna, prova a rilanciare, illuso di trovare «pane migliore di quello di grano» (*Ivi*: 238): fugge da Nuoro in direzione di Milano, in uno di quei rarissimi casi in cui la narrazione apra, per il tempo di un inciso, discrepanti scenari continentali. Come già accaduto a molti suoi omologhi letterari – poveracci che pensano di mutare status dall'oggi al domani, ciascuno impegnato a inseguire il proprio Campo dei Miracoli – Pietro Catte fallisce nell'impresa: qui e altrove, la caduta può implicare la morte. Nel corso del suo viaggio verso Milano, Pietro Catte incontra, come un Pinocchio pingue di zecchini d'oro, il Gatto e la Volpe nelle vesti rispettabilissime di uomini d'affari: truffato e con le tasche vuote fa ritorno a Nuoro dove offre, come rito espiatorio, la propria vita appesa alla cinghia dei pantaloni. In una delle pagine più popolari del romanzo, a celebrare il sacrificio è il «diavolo in persona», il quale risale dal cuore dell'inferno fino all'ingresso del Corso per guidare, come nel giorno del giudizio, una fantasmagorica processione all'interno della quale non è più possibile discriminare fra i vivi e i morti:

L'abito nero lo chiudeva come in un sacco, i pantaloni si reggevano stretti da una cinghia al primo buco. Come un automa si mise in corteo, e subito si formò uno spazio tra lui e gli altri che lo precedevano e lo seguivano, così che apparve quello che era, il re della festa. Il diavolo infatti aveva buttato all'aria il flauto, e camminando si era

ficcato due dita in bocca di traverso, come i pastori sardi, lanciando fischi acutissimi. Allora era accorso dalla corriera un gregge senza numero, che non si sa come potesse contenerlo. Il primo fu Boelle, il morto più recente, che guardava la scena beffardo. Lo seguiva Fileddu, sempre fedele, con la giacca che gli penzolava dalle spalle scheletrite. Tutto il cimitero pareva essersi svuotato per seguire la processione. Zia Mariantonia si trascinava sulle gambe, e avrebbe voluto svoltare per rivedere la sua casetta, ma non era possibile. C'era Dirripezza, c'era Baliodda, c'erano anche scheletri importanti, che si distinguevano dall'andatura solenne. Ma non erano solo morti: c'erano tutti i bettolieri di Nuoro, con la corte dei bevitori dai visi paonazzi, c'erano i giocatori di tresette, e c'era sempre imponente Bartolino. Ultimo veniva Don Sebastiano, che spargeva grano sul lastricato del Corso, e il grano subito cresceva e faceva la spiga. (*Ivi*: 236-237)

La visita al cimitero di Sa 'e Manca, dunque, chiama in causa l'ansia di liberazione di Pietro Catte e di tutti gli altri personaggi coinvolti nella processione infernale: tutti loro vorrebbero sgravarsi del peso d'essere stati vivi. Nei suoi *Studi su Dante* scriveva Auerbach come nei regni ultramondani danteschi gli avvenimenti, l'intero corso mondano svolto da quelle anime, si dispiegassero lungo una stessa prospettiva temporale: per i morti della *Commedia* non sarebbe più accaduto nulla fino al giorno del giudizio (il che poi non è del tutto vero, o meglio: per le anime non accade più nulla se non appunto l'inaspettata visita del pellegrino vivente). Così anche nel romanzo di Satta: già il corteo funebre che accompagna Pietro Catte al suicidio prefigura, mischiando i vivi ai morti, il giudizio universale; quando poi il narratore si volge un'ultima volta verso il cimitero di Sa 'e Manca per suscitare le anime nuoresi s'intende che tutte quelle esistenze si offrono sincronicamente: la cronologia degli eventi è cancellata anche al cospetto dei più clamorosi accadimenti della Storia.

Da quell'orizzonte temporale l'autore è chiamato a selezionare ciò che è degno di nota: occorre tralasciare qualcosa, ma ciò che viene filtrato dalla memoria rifluisce nella scrittura solo una volta che l'esistenza, effimera prefigurazione, ha trovato nella morte realtà e adempimento – in una

significativa consonanza col destino di Salvatore Satta, personaggio invischiato nell'opera e al contempo autore di un libro postumo.

Se virtualmente quello della memoria è dunque un tempo circolare, mitico in un certo senso poiché fitto di varianti, il tempo della scrittura è invece una catabasi senza ritorno: muove in profondità e deve necessariamente discriminare. L'autore è tuttavia coinvolto, in quanto personaggio, sullo stesso piano delle figure cui dà vita: è il bambino che, una volta cresciuto, rifiuta il viatico della madre – e ora che si accinge a quest'opera di ineludibile giudizio, che è la scrittura, si approssima al vecchio cimitero con il passo impalpabile di chi ha accanto la morte.

Non si tratta dunque del percorso verso la salvezza tracciato dal pellegrino Dante, di un uomo estraneo al Regno dei morti che procede verso la piena formazione spirituale, e allo stesso tempo vive rispetto agli interlocutori, il cui profilo è scolpito per l'eternità, da solo nell'incertezza: Satta suggella nella pagina anche il circuito della propria esistenza. E soprattutto viene meno, nel romanzo, la distinzione tra dannati e beati, non c'è la spiaggia di Caronte e neppure quella di Catone, non c'è salvezza né redenzione: gli abitanti del «nido di corvi» saranno tutti assieme «assolti o condannati», e con essi il loro «ridicolo Dio». E, come accennavo, manca ovviamente la sublimazione di una catabasi che si dispieghi verso l'anabasi, il saldo punto d'approdo dell'eroe cristiano che, dopo aver titubato, può finalmente aspirare a una palingenesi, a un rinnovamento del mondo. Viaggia verso la morte, Salvatore Satta: finito l'esilio e fatto ritorno a Nuoro, incontra i suoi morti e tra i dannati nuoresi ritrova se stesso ragazzino.

Mentre coglie, direi leopardianamente, la contraddizione tra l'infinitezza del non esistente e la precarietà dell'esistente (nulla appare più inconcepibile del finito che condiziona l'infinito: «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»⁹), Satta mantiene attivo il senso cristiano del peccato originale, o meglio non fa altro che constatare come esso condizioni la capacità dei nuoresi di rapportarsi alla vita, o all'azione, e tuttavia nega la

⁹ Satta 1990: 158.

possibilità della redenzione. Tutto ciò che queste anime possono chiedere all'autore è la seconda morte: deporre il «fardello» d'essere stati, una specie di fiume Lete che annichilisce la memoria nel male come nel bene. La scrittura di Salvatore Satta, il suo peculiare umorismo, ha il potere di imporsi sulla loro gravità – ma soprattutto essa assume una funzione salvifica per il fatto stesso che discrimina e finalmente libera quelle anime (e lo stesso autore) dal circolo vizioso della memoria.

Un percorso adombrato nella premessa al romanzo che è il breve scritto intitolato *Spirito religioso dei sardi* (1951), dove veniva annotato: «Noi siamo forse l'ultima gente che ancora senta il peccato originale come un proprio, individuale peccato, che nessuna redenzione riuscirà mai a cancellare». Già si manifestava l'urgenza del giudizio, testimoniato dall'ingombrante Tribunale che fin da allora, come più tardi nel romanzo, era associato al Tempio. Entrambe le istituzioni erano intrinsecamente connesse nella percezione della legge e del peccato:

Tutti i nuoresi, e perciò in simbolo tutti i Sardi, passano per quella chiesa, sotto il segno del peccato. Non ritornano più, perché morti se li prende una più sbrigativa chiesetta, nei pressi del cimitero [...] ma dopo un lungo giro, il lungo e vario giro della vita di ciascuno, passano per quell'altra porta [quella del Tribunale], ancora sotto il segno del peccato [...] non solo finiscono, ma anche cominciano in Tribunale: perché Chiesa e Tribunale [...] non sono due cose, ma una sola, la sede umile e solenne nella quale ognuno di noi riceve l'investitura della legge, che, come una sacra unzione, o come un marchio rovente, si porta appresso tutta la vita. Legge umana e divina ad un tempo, se pure questa tardiva distinzione ha qualche senso per noi». (Satta 1968: 538)

Tutti i nuoresi hanno edificato la loro esistenza sopra il giudizio: come Satta ebbe modo di scrivere ne *Il mistero del processo*, nel giorno del giudizio

verrà Uno, non per punire, non per premiare, ma per giudicare [...]. Punire può chiunque, perché il punire non è che azione, brutale azione. Punisce Minosse, avvinghiando la coda: ma il giudizio,

quando l'anima si presenta di fronte a lui, è già compiuto, in una sfera nella quale egli, demonio, non può penetrare. (Satta 1968: 11)

Nelle carte concernenti la sua attività professionale, Salvatore Satta aveva spiegato in effetti come il vero innocente non sia l'imputato che venga assolto, bensì chi attraversa la vita senza essere giudicato: la sola vera pena è passare per il giudizio. Ebbene, le anime nuoresi riconoscono nel giorno del giudizio il momento tanto atteso, e temuto da sempre, in cui può arrestarsi il loro moto convulso. «Dio ridicolo» è Satta perché, mentre li suscita e perfino li eterna, incarnandoli nella scrittura, pone fine al loro movimento, al circolo che imprigionava la loro esistenza. La scrittura li libera dal peccato e dalla legge, è il giudizio che finalmente si compie.

Bibliografia

- Brugnolo S. (2004), *L'idillio ansioso. Il giorno del giudizio di Salvatore Satta e la letteratura delle periferie*, Avagliano Editore, Cava de' Tirreni.
- Cerina G. (1992), *Nuoro: mito e storia di un'identità*, in Eadem, *Deledda ed altri narratori. Mito dell'isola e coscienza dell'insularità*, CUEC, Cagliari.
- Collu U. (2018) a cura di, *Salvatore Satta. L'impegno civile di una vita. L'humanitas dell'opera letteraria*, Il Maestrale, Nuoro.
- Contini G. (1990), *Il primo capitolo de Il giorno del giudizio*, in *Salvatore Satta giuristascrittore*, Atti del Convegno internazionale di studi, Nuoro 1989, a cura di U. Collu, Comitato per la pubblica lettura «S. Satta», Nuoro.
- De Giovanni N. (1984), *La scrittura sommersa. Itinerari su Salvatore Satta*, Gia Editrice, Cagliari.
- Delogu A., Morace A. M. (2004) a cura di, *Nella scrittura di Salvatore Satta: dalla Veranda al Giorno del giudizio*, Magnum, Sassari.
- Maninchedda P. (1990), *L'alterità mancata, l'eredità rifiutata*, in *Salvatore Satta giuristascrittore*, cit.
- Masala M., Serra V. (2012) a cura di, *Il giorno del giudizio. Ambiti e modelli di lettura*, Aipsa, Cagliari.
- Muoni L. (1990), *L'identità processata. Immagine e coscienza della cultura sarda nel Giorno del Giudizio di Salvatore Satta*, in *Salvatore Satta giuristascrittore*, cit.
- Pirodda G. (2022), *Specchiate sembianze. Studi di letteratura sarda*, La biblioteca di Medea, UNICApres, Cagliari.
- Pittau M. (1990), *Il giorno del giudizio di Salvatore Satta. Commento glotto-filologico*, in *Salvatore Satta giuristascrittore*, cit.
- Pomilio M. (1990), *Uno scrittore di stirpe omerida*, in *Salvatore Satta giuristascrittore*, cit.
- Satta S. (1968), *Soliloqui e colloqui di un giurista*, CEDAM, Padova.
- Satta S. (1990), *Il giorno del giudizio*, Adelphi, Milano.

L'autore

Andrea Cannas

È ricercatore e docente di Letteratura italiana presso il Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali dell'Università di Cagliari; ha scritto monografie e saggi su autori quali Dante, Leopardi, Bruno, Galilei, Pavese, Calvino, Deledda, Satta, Atzeni. Si è occupato di riscritture novecentesche del mito e di forma breve; ancora, della canzone d'autore, in particolare di De André, e della relazione fra letteratura e fumetto. È redattore della rivista di letteratura Portales e co-direttore della rivista internazionale di studi interculturali Medea. Ha pubblicato svariati racconti.

Email: deandrade@libero.it

Come citare questo articolo

Andrea Cannas, *Divagazioni intorno a un capolavoro della letteratura sarda: Il giorno del giudizio di Salvatore Satta*, "Medea", IX, 1, 2023, DOI: [10.13125/medea-5970](https://doi.org/10.13125/medea-5970)