

## La «fonetica del sentimento» di Benvenuto Lobina: dal futurismo a *Po Cantu Biddanoa* (e due poesie inedite)

Giulia Murgia

(Università di Cagliari)

---

### Abstract

The present paper aims at reflecting on the dialectics between Sardinian and the Italian language in Benvenuto Lobina's works (1914-1993). On the one hand, in the novel *Po cantu Biddanoa* (1987), this relationship results in a linguistic awareness, which goes hand in hand with a geographical realisation. On the other hand, Lobina's literary parabola outlines a trajectory that will lead him to give up the Italian language in favour of Sardinian: the edition of two unreleased poems written in Italian (*Tristezza sola* and *Drammatramonto*) – considered missing till now – will be supplied and traced back to the young Lobina's first poetical production, as a passionate experimenter fascinated by Futurism.

**Key words** – Benvenuto Lobina; *Po cantu Biddanoa*; edition; Sardinian; Italian

---

Con il presente articolo si intende riflettere sulla dialettica tra il sardo e l'italiano nelle opere di Benvenuto Lobina (1914-1993). Da una parte, tale confronto si traduce, nel romanzo *Po cantu Biddanoa* (1987), in una presa di coscienza linguistica che andrà di pari passo con una presa di coscienza "geografica". D'altra parte, la stessa parabola letteraria tracciata da Lobina lo condurrà a un progressivo abbandono dell'italiano in favore del sardo: si fornisce qui, per la prima volta, l'edizione di due inediti componimenti in italiano (*Tristezza sola* e *Drammatramonto*), finora ritenuti scomparsi, che appartengono alla sua prima fase di esplorazione poetica e che vengono qui restituite al *corpus* del giovane Lobina, entusiasta sperimentatore sedotto dal fascino del Futurismo.

**Parole chiave** – Benvenuto Lobina; *Po cantu Biddanoa*; edizione; Sardo; Italiano

---

Nella nota scritta di suo pugno nel 1985 e collocata in apertura al suo unico romanzo bilingue sardo-italiano *Po Cantu Biddanoa*, pubblicato nel 1987 e da lui stesso tradotto<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> Benvenuto Lobina conclude *Po cantu Biddanoa* nel 1984. Con quest'opera, ancora inedita, ottiene il premio "Casteddu de Sa fae" di Posada. Sarà la casa editrice 2D Editrice Mediterranea a pubblicare il romanzo in due volumi tre anni dopo, nel 1987, con una traduzione italiana a fronte curata dallo stesso Lobina (cfr. Salvatore TOLA, "Benvenuto, i versi e le prose", in Benvenuto LOBINA, *Is canzonis*, a cura e con introduzione di Antonello SATTA, Cagliari, Edizioni della Torre, 1991, pp. 15-26, *ivi* pp. 23-24). L'opera è stata ripubblicata a Nuoro, nel 2004, per la casa editrice Ilisso, con una prefazione di Giovanni Pirodda; le note bio-bibliografica e al testo sono invece scritte da Anna Serra Lobina, la quale, in merito alla traduzione qui riproposta, precisa che essa «è quella riesaminata ed emendata dallo stesso autore dopo la prima pubblicazione del 1987: si tratta in realtà di piccole variazioni, qualche precisazione e certi ripensamenti sintattico-lessicali, che lo stesso Benvenuto Lobina appuntò sull'originale dattiloscritto e sulla sua copia dell'edizione per meglio trasferire le

Benvenuto Lobina (nato a Villanova Tulo l'8 gennaio 1914 e spentosi a Sassari il 29 dicembre del 1993) osserva:

Per quanto Biddanoa fosse un paese sonnacchioso, pigro, senza alcuna voglia di mettersi al passo con gli altri paesi, Biddanoa era in Sardegna, e la Sardegna, ci piaccia o no, è in Italia. Per questo di tutto ciò che accadeva in Italia qualche schizzo arrivava anche a Biddanoa<sup>2</sup>.

Si tratta di un passaggio che figura identico a metà circa del romanzo:

Po cantu Biddanoa fèssit una bidda sonnigosa, preizzosa, senza 'e nisciuna gana de si ponni a su paris cun is àtaras biddas, Biddanoa fut in Sardìnnia, e sa Sardìnnia, si pràxat o no, est in Italia. Po custu de totu su chi suzediat in Italia calincunu striddicu 'ndi lompiat a Biddanoa puru<sup>3</sup>.

In questa citazione Benvenuto Lobina menziona tre entità geografiche, che si sarebbe tentati – come se le costruzioni culturali rispondessero in modo pacifico alle regole dell'insiemistica – di collocare semplicisticamente l'una dentro l'altra: il paese di Biddanoa (in italiano Villanova Tulo, nella regione del Sarcidano) sta in Sardegna e la Sardegna fa parte dell'Italia. Al contrario, il campo di forze che si sprigiona nei testi lobiniani sconvolge e ricomponde la geografia dell'amministrazione, geografia che pretenderebbe l'“immersione”, per dirla ancora con un termine matematico, del singolo paese nella sua regione d'appartenenza, la quale, a sua volta, dovrebbe essere contenuta nella nazione che la ingloba e rappresenta.

Al contrario, la relazione profonda che Lobina instaura tra Biddanoa, la Sardegna e l'Italia è interamente contenuta nella locuzione *Po cantu* che apre questa citazione e che costituisce, significativamente, parte del titolo del romanzo. *Po cantu* (‘per quanto’) introduce infatti un costrutto concessivo e segnala cioè Biddanoa come la “frustrazione” di un presupposto che il lettore si sarebbe aspettato che si realizzasse e che viene di fatto disatteso: la presunta pigrizia di Biddanoa, che è poi un altro modo di intendere la sua atemporalità, il suo essere fuori dal tempo, dovrebbe costituire un motivo di esclusione di Biddanoa dal progredire della Storia. E invece Biddanoa, a dispetto di quanto scrive lo stesso Lobina con l'evidente intento di disorientare i suoi lettori, non è soltanto il luogo nel quale arriva qualche schizzo di storia. Biddanoa e soprattutto la sua *prazzitta*, definita «una pimpirida 'e su mundu» (‘una briciola del mondo’), sono l'allegoria stessa dell'universo che dovrebbe inglobarle. Quella che poteva insomma essere la descrizione di una geografia letteraria del margine, del confine, come capita di consueto nelle letterature cosiddette “minori”, si trasforma invece, nella poetica di Lobina e in questo romanzo in particolare, nell'occasione per sovvertire la natura dei rapporti tra il centro e la periferia<sup>4</sup>.

---

capacità semantiche del suo codice espressivo primo, quello della lingua materna, il sardo campidanese del Sarcidano e di Villanova Tulo, in un registro linguistico differente e altro come quello della lingua italiana» (“Nota al testo”, in Benvenuto LOBINA, *Po cantu Biddanoa*, Nuoro, Ilisso, 2004, pp. 26-27, *ivi* p. 26).

<sup>2</sup> Benvenuto LOBINA, *Po cantu Biddanoa*, prefazione di Giovanni PIRODDA, nota bio-bibliografica di Anna Serra LOBINA, Nuoro, Ilisso, 2004, p. 30 (riedizione di *Po cantu Biddanoa*, 2 voll., Cagliari-Sassari, 2D Editrice Mediterranea, 1987). Le citazioni del presente articolo saranno tratte dall'edizione Ilisso.

<sup>3</sup> LOBINA, *Po cantu Biddanoa*, p. 282.

<sup>4</sup> Si vedano anche le osservazioni di Margherita MARRAS, *L'insularité dans la littérature narrative sarde du XX<sup>e</sup> siècle*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 1998, pp. 146-149.

Partendo da queste premesse, il presente contributo si dividerà in due sezioni: in una prima parte si cercherà di mostrare come questa presa di «coscienza geografica», per dirla con Westphal<sup>5</sup>, sia rappresentata nel romanzo attraverso una progressiva presa di coscienza linguistica, che si struttura all'interno della dialettica tra il sardo e l'italiano. In una seconda parte, ci si concentrerà invece sulla parabola disegnata dalle scelte poetiche di Lobina, che si snoda attraverso un percorso che va dalle prime produzioni in italiano fino al suo abbandono a favore del sardo quale privilegiato ed esclusivo strumento linguistico. Senza voler confondere indebitamente il piano delle vicende biografiche del Lobina uomo con quello delle costruzioni letterarie del Lobina scrittore, la questione del bilinguismo sardo-italiano sarà affrontata – disegnando un itinerario che procederà a ritroso dalla matura prosa lobiniana fino alle prove poetiche giovanili – attraverso l'edizione di due poesie in italiano, inedite e fino ad oggi ritenute scomparse, che in questa sede vengono per la prima volta pubblicate e restituite al *corpus* poetico del giovane Lobina, entusiasta sperimentatore soggiogato dal fascino del Futurismo.

### 1. Una nuova geografia letteraria, una nuova geografia linguistica

Il romanzo *Po Cantu Biddanoa* appartiene al fenomeno, collocabile negli anni Ottanta del Novecento, della nascita di una produzione letteraria narrativa in lingua sarda, caratterizzata dal fatto di non prospettare la riproposizione di un discorso sul passato, ma la rappresentazione di una realtà ‘normale’<sup>6</sup>. Quella di Biddanoa è infatti la storia di un paese qualsiasi che attraversa le fasi che caratterizzano la storia d'Italia tra il 1919 e il 1942, «il combattentismo, il fascismo, la guerra d'Etiopia, la seconda guerra mondiale, oltre [...] la nascita e la scomparsa del primo Partito Sardo d'Azione»<sup>7</sup>.

Il protagonista è Luisicu, «reduce della prima guerra mondiale, pluridecorato e analfabeta, confusamente anarchico»<sup>8</sup>, diventato «sardista per obbedienza al suo capitano Emilio Lussu»<sup>9</sup>. Significativa è la scena in cui Luisicu si pone il problema delle motivazioni che dovrebbero muoverlo ad aderire al Partito Sardo d'Azione, a parte la fedeltà a Lussu, e questa riflessione lo induce a cercare dentro di sé il senso dell'essere sardo, problema che fino a quel momento lui, come d'altronde tutti i suoi compaesani, non si era mai posto:

E mancai de partidus no nd'èssit cumprèndiu nudda, su èssi “sardista” calincuna cosa boliat nai po issu puru, forzis. Sardu fut sardu. È beru ca prima de partìri sordau sa Sardìnnia pagu dda connosciada: no fut andau mai a perunu logu, mancu a Casteddu, sceti a is biddas accanta, po calincuna festa: a Nurri po Santa Rosa, a Sèrri po Santa Luxia, e candu fut piccioccheddu, un'annu dd'ianta portau a Nuragus, a sa festa 'e Sant'Elìas, accantu po sa primu 'orta iat pappau pìricoccu,

<sup>5</sup> Bertrand WESTPHAL, *Geocritica. Reale, finzione, spazio*, Roma, Armando, 2009.

<sup>6</sup> Cfr. Maurizio VIRDIS, “Prospettive identitarie in Sardegna: fra lingua e letteratura”, in Silvia CONTARINI, Margherita MARRAS, Giuliana PIAS (a cura di), *L'identità sarda del XXI secolo tra globale, locale e postcoloniale*, Nuoro, Il Maestrato, 2012, pp. 31-42; ID., “La nuova letteratura in lingua sarda”, in Margherita MARRAS (a cura di), *Percorsi e congiunzioni letterarie in Sardegna*, Atti del Convegno Atobiu internazionali de literadura. Barigadu 26-30 luglio 2005, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 2008, pp. 15-28.

<sup>7</sup> LOBINA, *Po cantu Biddanoa*, p. 30.

<sup>8</sup> LOBINA, *Po cantu Biddanoa*, p. 30.

<sup>9</sup> LOBINA, *Po cantu Biddanoa*, p. 30.

unu fruttu chi no iat bistu mai. Ma in trincera, comente medas àturus sardus de sa matessi cundizioni sua, analfabetas e crèscius in s'accorru de logus che Biddanoa, chi de seguru no fut s'unica bidda a èssi "isolata", in trincera a connosci unu pagheddu sa Sardìnnia dd'iat imparau Luisicu puru<sup>10</sup>.

E quantunque di partiti non capisse nulla, l'essere "sardista" qualche cosa significava anche per lui, forse. Sardo era sardo. È vero che prima di partire soldato la Sardegna la conosceva poco: non era mai andato in nessun luogo importante, nemmeno a Cagliari, soltanto ai paesi vicini, per qualche festa: a Nurri per Santa Rosa, a Serri per Santa Lucia, e quando era bambino una volta l'avevano portato a Nuragus, alla festa di Sant'Elias dove per la prima volta aveva mangiato albicocche, un frutto che non conosceva. Ma in trincea, come molti altri della stessa sua condizione, analfabeti e cresciuti nel chiuso di paesi solitari come Biddanoa, che di sicuro non era l'unico paese "isolato", in trincea a conoscere un po' la Sardegna aveva imparato anche Luisicu<sup>11</sup>.

È in questo paradosso che si coglie l'anima del primo sardismo, animato da un sentimento che si affaccia nei suoi stessi seguaci in modo spesso inconsapevole: Luisicu comprende vagamente il senso dell'essere sardo solo dopo che, appunto, può triangolare la propria prospettiva dall'esterno, in questo caso attraverso l'esperienza di guerra tra le fila della Brigata Sassari. In quelle stesse trincee in cui gli storici riconoscono oggi una fucina dell'italianità, nel momento in cui affiora, in un modo nuovo e diverso rispetto al Risorgimento, una coscienza identitaria nazionale, si sperimenta in parallelo anche la profonda alterità dell'essere sardi e un incerto sentimento di appartenenza regionale, storicamente riconosciuto all'origine della fondazione del Partito Sardo d'Azione<sup>12</sup>.

Al di là di un confuso senso di attaccamento a una patria dai contorni sfuggenti, è la stessa geografia isolana a sottrarsi alla conoscenza di Luisicu e dei suoi compagni. Nella Sardegna primonovecentesca dei trasporti difficili, se non impossibili, in cui la maggior parte delle persone è destinata a rimanere confinata nel chiuso del proprio paese, l'esplorazione dell'isola nella sua interezza è demandata alla narrazione dei racconti dei compagni di trincea.

De is contus de is cumpàngius campidanesus iat connotu su Campidanu, terra 'e liori, bidda po bidda; de is maurreddus sa Maureddia cun is minieras, sa Gallura cun s'ortìgu, sa Trexenta, sa Partiolla, s'Ollasta, sa Baronia, chi depiat èssi unu logu malassortau.

E di ónnia logu, di ónnia bidda, immoi connosciat montis forestas e pranus, e bestiàmini, e sa terra, su chi donat sa terra po fai bivi sa genti. Ma custu Sardìnnia ch'iat connotu Luisicu fùanta "is biddas" de sa Sardìnnia, una po una, ma no fut sa Sardìnnia totu intrea, totu a un'arrògu, eccu, né geograficamente, né, prus pagu ancora, storicamente. S'iat a podi nai, però, ca economicamente, scurtendu is contus s'unu de s'àturu, sa Sardìnnia dda connoscianta totus.

<sup>10</sup> LOBINA, *Po cantu Biddanoa*, pp. 300, 302.

<sup>11</sup> LOBINA, *Po cantu Biddanoa*, pp. 301, 303.

<sup>12</sup> Tra i molti lavori dedicati alla nascita e all'evoluzione del Partito Sardo d'Azione (PSd'Az), si segnalano: Salvatore CUBEDDU, *Sardisti. Viaggio nel Partito Sardo d'Azione tra cronaca e storia. Documenti, testimonianze, dati e commenti*, 2 voll., Sassari, Edes, 1993-1995; Francesco ATZENI, Lorenzo DEL PIANO, *Intellettuali e politici tra sardismo e fascismo*, Cagliari, CUEC, 1993; Adriano BOMBOI, *L'indipendentismo sardo. Le ragioni, la storia, i protagonisti*, Cagliari, Condaghes, 2014.

E unu pagheddu 'e prus dda connoscianta is turrònaius de Tonara, de Meana e di Aritzu, chi andànta a bendi in is festas sa mercanzia insoru, e is sennoresus s'olliarmànu, e is lurisincus dónnia cosa.

Campidanu e Cabesusu ddu connoscianta beni is pastoris di Orgòsulu, de Bitti e di Orune e di àtaras biddas de sa Brabàxa, ch'in s'ieru calànta cun su bestiàmini a Campidanu e in beranu torrànta a is lògus insòru<sup>13</sup>.

Dai racconti dei compagni campidanesi aveva conosciuto il Campidano, terra di cereali, paese per paese, dai sulcitani il Sulcis con le miniere, la Gallura col sughero, la Trexenta, il Parteolla, l'Ogliastra, la Baronia, che doveva essere un luogo sfortunato. E di ogni luogo, di ogni paese, aveva conosciuto monti, foreste e pianure, e bestiame, e la terra, ciò che dava la terra per far vivere la gente. Ma questa Sardegna che aveva conosciuto Luisicu erano "i paesi" della Sardegna, uno per uno, non erano la Sardegna intera, ecco, né geograficamente né meno ancora storicamente. Forse però si potrebbe dire che attraverso i loro stessi racconti i compagni di Luisicu la Sardegna, economicamente, la conoscessero tutta.

E di più la conoscevano i torronai di Tonara, di Meana e di Aritzo, che andavano per le feste a vendere la loro mercanzia, e i sennoresi l'olio di oliva, e i lurisinci ogni cosa.

Campidano e Logudoro li conoscevano bene i pastori di Orgosolo, di Bitti, e di Orune e di altri paesi della Barbagia, che d'inverno scendevano con le greggi in Campidano e in primavera tornavano ai loro pascoli<sup>14</sup>.

La geografia isolana che ha in mente Luisicu è insomma una geografia frantumata, esperienziale e sentimentale, non di certo appresa sulle cartine o sui libri di scuola; di sicuro non una geografia culturale<sup>15</sup>, consapevole delle tappe della propria storia e del suo rapporto con il territorio e con lo Stato che la ricomprende. Solo chi, come i commercianti, i torronai e i pastori, ha motivo di spostarsi da un capo all'altro dell'isola per svolgere la propria attività, "possiede" e ricostruisce, almeno idealmente, l'immagine di una Sardegna, se non storica e geografica, per lo meno economica.

Ecco perché non si può affermare che Biddanoa sia letterariamente e culturalmente contenuta all'interno della Sardegna, per quanto ne faccia geograficamente e politicamente parte. Anche la Sardegna è, al pari dell'Italia, per Luisicu e i suoi compagni niente più che un'entità astratta: l'isola sembra appartenere a una geografia lontana, irriducibile a un'unità superiore e incapace dunque di suscitare un senso di appartenenza profondo. La frantumazione della Sardegna, a sua volta irriducibile alla sola Biddanoa, è efficacemente rappresentata dall'esplosione linguistica a cui si assiste nella sua *prazzitta*, la piazzetta nella quale, tendendo l'orecchio nei giorni di mercato, è facile apprezzare la grande varietà della lingua sarda:

Fattu-vattu ghèttat una boxi su meanesu chi bèndit pitiolus e sonallas, su gavoesu chi bèndit frenus e crabistus, su ceraxinu chi fàit su giogu 'e is tres cartas. E su pispisu 'e sa genti, sa muida, is boxis de sa genti. Genti de bidda e genti stràngia,

<sup>13</sup> LOBINA, *Po cantu Biddanoa*, p. 302.

<sup>14</sup> LOBINA, *Po cantu Biddanoa*, p. 303.

<sup>15</sup> Adalberto VALLEGA, *Geografia culturale. Luoghi, spazi, simboli*, Torino, UTET, 2003.

nurresus, orrolesus, sadilesus, amigus chi bénint a abbisitai is amigus, parentis a abbisitai is parentis e a fai festa cun issus<sup>16</sup>.

A intervalli lancia il suo grido il meanese che vende campanacci e sonagli, il gavoese che vende briglie e cavezze, il selargino che fa il gioco delle tre carte. E il brusìo della gente, il bisbiglio, le voci della gente. Gente di paese e gente di fuori, nurresi, orrolesi, sadalesi, seulesi, amici venuti a trovare gli amici, parenti venuti a far visita ai parenti ed a far festa con loro<sup>17</sup>.

Ed è qui, sempre nella *prazzitta*, che pian piano cominciano a fare il proprio ingresso i primi forestierismi, le parole della guerra.

Tandu in su stradoni, in Cuccuru 'e Callia e in Sa Prazzitta, s'intèndinti fueddus mai intèndius, is fueddus de sa guerra: trincera, avanzata, assalto, Isonzo, Bainsizza, su capitanu Lussu, baionetta, pugnali, s'aiutanti 'e battaglia Luisicu, Carso, Podgora, su capitanu Lussu, bomba a manu, s'aiutanti 'e battaglia Luisicu, retrovia, a riposo, piccioccas biancas e arrùbias cun dónnia titta, andànta maccas po is sardus<sup>18</sup>.

Allora nello stradone, in Cuccuru 'e Callia e in Sa Prazzitta, si sentono parole mai sentite, le parole della guerra: *trincea*, *avanzata*, *assalto*, Isonzo, Bainsizza, il capitano Lussu, *baionetta*, pugnale, l'aiutante di battaglia Luisicu, Carso, Podgora, il capitano Lussu, bomba a mano, l'aiutante Luisicu, *retrovia*, *a riposo*, ragazze bianche e rosse con certe tette, andavano pazze per i sardi<sup>19</sup>.

È questo il nuovo lessico, un po' adattato al sardo e un po' no, che comincia a diventare di uso comune nella *prazzitta* di Biddanoa. Parole come «avanzata, assalto, baionetta, pugnali, bomba a manu, retrovia» mancano in sardo, perché traducono un'esperienza del tutto nuova, quella della prima guerra mondiale. Lobina rappresenta così il processo di “acculturazione linguistica” di Biddanoa, le prime tappe del mescolamento linguistico dei Sardi con gli Italiani, che porterà come tappa conclusiva alla nascita di un italiano regionale di Sardegna<sup>20</sup>; l'insistenza su forestierismi appartenenti al campo semantico della guerra consente di sottolineare il carattere imperialistico e guerresco del processo sociolinguistico che sta alla base di questi fenomeni di interferenza sardo-italiano.

Lobina fa inoltre ricorso alla tecnica dell'*enchâssement* inserendo all'interno del romanzo dei micro-racconti che riflettono, deformano e parodizzano, con processi di *mise en abyme*, la narrazione nella quale si inseriscono. Un esempio significativo si osserva nella sequenza dedicata alla processione della statua di San Giuliano, il santo patrono di Villanova Tulo, che in vita era stato un soldato romano e che nel romanzo è chiamato a simboleggiare il “guerriero di importazione”. La microstoria di San Giuliano ha lo scopo di sottolineare l'universale insensatezza della guerra; gli attributi

<sup>16</sup> LOBINA, *Po cantu Biddanoa*, p. 36.

<sup>17</sup> LOBINA, *Po cantu Biddanoa*, p. 37.

<sup>18</sup> LOBINA, *Po cantu Biddanoa*, p. 38.

<sup>19</sup> LOBINA, *Po cantu Biddanoa*, p. 39.

<sup>20</sup> Cfr. Ines LOI CORVETTO, *L'italiano regionale di Sardegna*, Bologna, Zanichelli, 1983, recentemente ripubblicato per la casa editrice cagliaritano CUEC nel 2015.

iconografici del santo<sup>21</sup> anticipano le decorazioni al valore apposte sulle divise di Luisicu e dei suoi compagni, partiti soldati e divenuti anch'essi martiri, anche se di una fede ben diversa da quella in Cristo:

Ma ocannu in su stradoni, innanti 'e intrai in sa bia srinta de Is Arenadas cun is matas pe parti prenas de froris arrùbius, ast a fai un'incontru: un'incontru cun d'un'aturu sordau chi màrtiri non bòlit èssi, ma chi camminat senza 'e ddu sciri cun sa Morti a su costau<sup>22</sup>.

Ma quest'anno, nello stradone, prima di inoltrarti nella strada stretta di Is Arenadas con gli alberi per parte carichi di fiori rossi, tu farai un incontro: un incontro con un altro soldato che martire non vuol essere, ma che cammina senza saperlo con la Morte al fianco<sup>23</sup>.

La microstoria di San Giuliano evoca il ricordo di altre colonizzazioni politiche e linguistiche che avevano, in un passato remoto, interessato la Sardegna, con quel latino, lingua dei dominatori romani, che aveva finito per sostituirsi alla lingua indigena. Persino il culto di San Giuliano a Villanova Tulo è, a ben guardare, il frutto dell'oblio della Storia e del contrapporsi di antiche geografie, politiche e linguistiche, ormai dimenticate: anche se i devoti presenti alla processione sembrano esserne del tutto ignari, il narratore invita San Giuliano a cogliere l'assurdità della venerazione tributatagli dai villanovatulesi, che altri non sono se non i discendenti di quei Sardi, i guerrieri pelliti, che egli stesso, in quanto centurione romano, aveva un tempo combattuto e che ora, per uno dei tanti paradossi storici che caratterizzano i processi di acculturazione, formano la comunità dei suoi fedeli:

Luisicu s'è firmau, s'è postu sull'attenti, cirdinu che unu fusti, sa manu in sa visiera 'e su berrettu comente chi fèssit saludendu chini scit cali generali. Si càstiant: is ògus de imbirdu 'e su Santu fissant is ogus nieddus de su sordau. A Giulianu, chi de sordaus s'ind'intèndit, cussu sordau ddi pràxit: artu e beni fattu, àgili, in d'unu momentu ddu bit attrinzau comente unu de is sordaus chi cumandàt issu, candu fut cumandanti. Sordaus pagu bestius, pagu armaus po èssi prus liggeris: scudu, lanza curza, spada curza e frunda, ma prontus a arribai cun sa lestresa 'e unu lampu accantu ddu iat de cumbatti.

(Eh, no, Giulianu, castiaddu beni: si custu sordau èssit portau sa barba, iat èssi niedda pìxida; si no èssit portau cussa divisa ma una peddi 'e crabiolu a ingiriu 'e is fiancus, una mazzocca in d'una manu e una lanza in s'àtara, iat a parri cuddu gherrieri pellita – comenti bosàturus ddis nariàis – chi una borta, inustus montis, t'at postu infattu e t'at fattu curri comenti mai no ias curtu: un'azzicchidu chi non

---

<sup>21</sup> LOBINA, *Po cantu Biddanoa*, p. 48: «Custa è sa prucissioni tua, Giulianu, patronu de Biddanoa, centurione romano martirizzau po t'èssi fattu cristianu, santu 'e linna cun sa mantellina birdi e arrùbia, sa gunnenedda curza, su spadinu in sinzu e la palma del martirio in sa manu deretta». LOBINA, *Po cantu Biddanoa*, p. 49: «Questa è la tua processione, Giulianu, patrono di Biddanoa, centurione romano martirizzato per esserti fatto cristiano, santo di legno con la mantellina verde e rossa, il gonnellino corto, lo spadino al fianco e la palma del martirio nella mano destra».

<sup>22</sup> LOBINA, *Po cantu Biddanoa*, p. 50.

<sup>23</sup> LOBINA, *Po cantu Biddanoa*, p. 51.

t'as iscarésciu ancora. T'ind'arris? Be', bòlit nai c'aguantas sa latranga: forzis è po custu chi t'anti fattu patronu 'e Biddanoa)<sup>24</sup>.

Luisicu si è fermato e si è messo sull'attenti, rigido, la mano alla visiera come se stesse salutando chissà che generale. Si guardano: gli occhi di vetro del Santo fissano gli occhi neri del soldato. A Giulianu, che di soldati se ne intende, quel soldato piace: alto e ben fatto, agile, in un attimo lo vede equipaggiato come uno dei soldati che lui stesso comandava, quando era un comandante. Soldati poco vestiti, poco armati per essere più leggeri: scudo, lancia corta, spada corta e fionda, ma pronti ad arrivare con la velocità di un fulmine dove potevano decidersi le sorti di una battaglia.

(Eh, no, Giulianu, guardalo bene: se questo soldato portasse una barba nera come la pece e non portasse questa divisa ma una pelle di capriolo intorno ai fianchi, un randello in una mano e una lancia nell'altra, somiglierebbe a quel guerriero pellita – come voi li chiamavate – che una volta, su queste montagne, ti corse dietro e ti fece correre come mai avevi corso: uno spavento che non hai ancora dimenticato. Te ne ridi? Be', vuol dire che sei un santo di spirito: forse è per questo che ti hanno fatto patrono di Biddanoa)<sup>25</sup>.

L'adozione di questa prospettiva straniata, filtrata attraverso gli occhi del santo straniero, obbliga i lettori a guardare alla Sardegna dall'esterno, traslando sul cronotopo della romanizzazione isolana quelle dinamiche storiche e culturali che si ripresentano, pressoché identiche nella loro natura prevalentemente predatoria, all'indomani del compimento dell'Unità nazionale. Ma Lobina non è così ingenuo da pensare di poter aprioristicamente rinvenire, nel fluire della storia e nel riorientarsi della geografia politica isolana, una costante "sottomissiva" sarda, per capovolgere la famosa teoria della costante resistenziale sarda formulata dall'archeologo Giovanni Lilliu<sup>26</sup>. Il segno della profonda percezione, da parte di Lobina, della complessità del processo di contrattazione identitaria in atto nella Sardegna fascista, sospesa sul filo della in-/consapevolezza collettiva e individuale, si ritrova nella continua rimodulazione della lingua dei personaggi del romanzo.

La ricchezza linguistica di *Po cantu Biddanoa* si esplica anche e soprattutto nella capacità, che Lobina magistralmente dimostra, di voler e saper giocare finemente non solo con il bilinguismo sardo-italiano, ma anche con i registri delle rispettive lingue, nonché con il lessico specifico dei linguaggi settoriali. È così, per esempio, che nel sardo di *Po Cantu Biddanoa* entra gradualmente la lingua della stampa ufficiale, di quei giornali che celebrano le prodezze dei combattenti della prima guerra mondiale. Lobina non cita direttamente nel suo romanzo l'estratto di un giornale dell'epoca, ma mostra come certe formule precostituite e chiaramente propagandistiche penetrino nei discorsi dei personaggi di Biddanoa: dopo anni di guerra, l'intertesto dei dialoghi dei villanovatulesi e persino la loro scala valoriale è da ricercare nei titoli dei quotidiani e nei radiobollettini.

<sup>24</sup> LOBINA, *Po cantu Biddanoa*, p. 54.

<sup>25</sup> LOBINA, *Po cantu Biddanoa*, p. 55.

<sup>26</sup> Giovanni LILLIU, *La costante resistenziale sarda*, a cura di Antonello MATTONE, Nuoro, Ilisso, 2002.

Abettenduddu ddui funti finzas e is chi anti lìggiu in su giornali is impresas de Luisicu e òi ddu bòlinti biri di accanta, bòlinti toccai sa manu all'Eroe Luisicu, cinque promozioni per merito di guerra, sette medaglie al valore e un'onorificenza inglesa<sup>27</sup>.

Ad attenderlo ci sono anche quelli che hanno letto sul giornale le eroiche imprese di Luisicu ed oggi vogliono vederlo da vicino, vogliono stringere la mano dell'eroe Luisicu, *cinque promozioni per merito di guerra, sette medaglie al valore e un'onorificenza inglese*<sup>28</sup>.

Riempire le bocche dei compaesani di Luisicu dell'enfatica lingua degli alti ufficiali di Stato pubblicizzata a mezzo stampa non è un'operazione meramente mimetica né ideologicamente neutra; è, semmai, il simbolo del tentativo di fare della posticcia retorica dell'eroe combattente una pezza che si vorrebbe pienamente risarcitoria dello smisurato sacrificio chiesto ai soldati sui campi di battaglia. Questa raffinata modulazione linguistica e l'esplorazione, da parte di Lobina, dell'escursione tonale di un sardo letterario che fino a *Po cantu* Biddanoa non si era mai tradotto in una prosa narrativa di così alto respiro incarnano e sottintendono altrettanti sconfinamenti storici e geografici, a cominciare dal fatto che le onorificenze e le medaglie che sembrano trasfigurare Luisicu in un eroe (e in un novello San Giuliano) agli occhi dei compaesani sono patenti di nobiltà assegnate geograficamente dal di fuori, da quel mondo a cui i villanovatulesi non sentono di appartenere fino in fondo e che però elargisce ogni forma di legittimazione.

In effetti, molti momenti cruciali legati al progressivo "risveglio" di Biddanoa sono caratterizzati, nel romanzo, proprio dall'attraversamento di precise barriere linguistico-culturali o, viceversa, dalla constatazione della loro insormontabilità. Si pensi per esempio allo stesso Luisicu, cui non è concesso di intraprendere la carriera militare perché non ha mai imparato a leggere e a scrivere:

Eppuru iat èssi donau calisisiat cosa po podi ponni cudda firma chi dd'èssit permittiu de portai ancora cussus gradus, coment'aturus cumpàngius suus, cumpàngius chi però scianta liggi e iscriri. Sa firma sceti non bastàda, e issu no isciat fai che cussa. Dd'iat imparada in trincera, tra un'"azione" e s'àtara, copiendidda centu e centu bortas in su paperi 'e is gallettas, apustis chi unu tenenteddu (su chi ddi scriat is littaras a sa sorri) si dd'iat iscritta in d'un'arrogu 'e giornali. Àturu no dd'iat imparau, fut mortu prima<sup>29</sup>.

Eppure avrebbe dato qualsiasi cosa, pur di poter tracciare su un foglio la firma che gli consentisse di portare ancora quei gradi, come altri suoi compagni che sapevano leggere e scrivere. Ma la firma soltanto non bastava e lui non sapeva fare di più. L'aveva imparata in trincea, la firma, *tra un'azione* e l'altra, copiandola cento e cento volte sulla carta delle gallette dopo che un tenentino, lo stesso che gli scriveva le lettere per la sorella, gliela aveva scritta su un pezzo di carta di giornale. Altro non gli aveva insegnato, era morto prima<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> LOBINA, *Po cantu Biddanoa*, p. 46.

<sup>28</sup> LOBINA, *Po cantu Biddanoa*, p. 47.

<sup>29</sup> LOBINA, *Po cantu Biddanoa*, p. 72.

<sup>30</sup> LOBINA, *Po cantu Biddanoa*, p. 73.

Luisicu rimane dunque vittima di quel divario culturale che lo relega all'analfabetismo e che è l'amaro frutto delle politiche della stessa Patria ch'egli ha servito valorosamente e che ora lo espelle dalla vita militare, rimettendolo al proprio posto di subalterno.

Lo stesso avvento del fascismo, ancora prima che attraverso i suoi simboli, fa il suo ingresso nella *prazzitta* attraverso la radio. L'occasione di una rappresentazione, seppur fugace, della lingua del regime è offerta infatti dal racconto di un compaesano di Luisicu, il quale, dopo il congedo militare, si reca in continente ed entra verosimilmente nelle grazie dei quadri dirigenti fascisti, giacché di tanto in tanto tiene qualche discorso alla radio.

Fut abarrau medas annus senza 'e torrai a bidda, ma fattu-vattu s'intendiat a sa radio, fendu parlatas accantu nomenat sèmpiri "il nostro amatto Duce". Tandu su podestà fiat ghetta su bandu e sa genti deplat andai a Sa Prazzitta a dd'ascurtai<sup>31</sup>.

Era rimasto molti anni senza tornare in paese, ma di tanto in tanto faceva un discorso alla radio nel quale nominava sempre "*il nostro amatto duce*". Allora il podestà faceva dare il bando e la gente doveva andare a Sa Prazzitta ad ascoltarlo<sup>32</sup>.

Il momento collettivo di ascolto della radio, la sua diffusione nella *Prazzitta*, la «forza fortemente coesiva del mezzo»<sup>33</sup> sono funzionali al rinsaldarsi dell'identità del paese rispetto all'esterno e di quel senso di orgoglio che un proprio compaesano, spostatosi dalla periferia dimenticata di Biddanoa, si stia muovendo al centro dell'impero. E si badi che ancora una volta la voce di Biddanoa che si fa portavoce del regime crea un interessante cortocircuito: nel sintagma «il nostro amatto Duce» si fonde da una parte la riproduzione dello stile dell'oratoria mussoliniana, divenuta un «modello di imitazione linguistica»<sup>34</sup> durante il ventennio e la cui enfasi produce la tendenza a calcare sulle consonanti, e dall'altra una delle caratteristiche considerate tipiche della fonetica sarda, ovverosia il suo peculiare consonantismo che tende a neutralizzare l'opposizione di quantità realizzando le consonanti come suoni di media intensità<sup>35</sup>.

Con la nascita di questi spazi liminali, c'è posto nel romanzo anche per i personaggi che iniziano ad abitare la nuova frontiera linguistica tra il sardo e l'italiano. Così in *Po cantu Biddanoa*, viene ricordata la riforma Gentile che nel 1923 aveva proclamato la messa al margine di «dialetti, lingue minoritarie e prestiti [che erano] visti come potenziali forze centrifughe»<sup>36</sup> e quindi contrastati con misure di unificazione forzata. Il

<sup>31</sup> LOBINA, *Po cantu Biddanoa*, p. 86.

<sup>32</sup> LOBINA, *Po cantu Biddanoa*, p. 87.

<sup>33</sup> Nicoletta MARASCHIO, "Radio e lingua", in Raffaele SIMONE, *Enciclopedia dell'Italiano*, vol. 2, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2010-2011, pp. 1217-1221. Disponibile online sul sito: <[<sup>34</sup> Erasmo LESO, "Osservazioni sulla lingua di Mussolini", in Fabio FORESTI \(a cura di\), \*Credere, obbedire, combattere. Il regime linguistico nel Ventennio\*, Bologna, Pendragon, 2003, pp. 83-128, \*ivi\* p. 88.](http://www.treccani.it/enciclopedia/radio-e-lingua_(Enciclopedia-dell'Italiano)/></a>.</p>
</div>
<div data-bbox=)

<sup>35</sup> Cfr. LOI CORVETTO, *Italiano regionale di Sardegna*, pp. 80-88.

<sup>36</sup> Alberto RAFFAELLI, "Fascismo, lingua del", in Raffaele SIMONE, *Enciclopedia dell'Italiano*, vol. 1, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2010-2011, vol. 1, pp. 459-461. L'articolo è disponibile online sul sito: <

risultato della politica linguistica fascista è magistralmente esemplificato dal racconto di un bambino, che a scuola racconta un episodio al suo maestro:

“Signò Maestro, questa notte hanno scardancillato quattro bacche al Butteghiere. Mio padre ha visto a uno che tornava dal monte con la càvuna tutta brutta di sangue”<sup>37</sup>.

In questo passaggio si osservano fenomeni di interferenza morfosintattica, come la presenza dell'accusativo preposizionale in presenza di un verbo transitivo e di un oggetto animato («ha visto *a* uno»), l'impiego di regionalismi (*càvuna* con il significato di 'roncola', *brutta* nel senso di 'sporco'; *scardancillato*, 'sgarrettato', dove tra l'altro si noterà un verbo sardo coniugato con la desinenza propria del participio passato italiano), o a livello fonetico la forma *bacche* (per 'vacche'). Significativamente Lobina assegna a un bambino il compito di farsi figura di transizione e di trovare un proprio modo di abitare, attraverso l'elaborazione di forme di compromesso, la frontiera linguistica tra il sardo e l'italiano.

Man mano che si procede verso la conclusione del romanzo, anche i discorsi degli adulti risultano sempre più connotati all'insegna della commutazione di codice. Da una parte, l'intromissione di forme di *code-switching* nell'italiano dei dialoghi tra i personaggi fotografa, sociolinguisticamente, quel radicato etero- e auto-convincimento che ha portato, in Sardegna, molti genitori a interrompere di colpo la catena di trasmissione linguistica intergenerazionale, persuasi che smettere di parlare in sardo ai propri figli avrebbe garantito loro un futuro di emancipazione culturale ed economica; d'altra parte, l'insinuarsi, spesso inconsapevole, del sardo tra le pieghe di una lingua non pienamente padroneggiata dimostra anche la resistenza del codice divenuto ormai di minor prestigio. Lobina è tanto sottile nel cogliere questi processi storico-linguistici da mostrare come l'italiano “invada” persino i discorsi interiori dei personaggi, sia perché il “vocabolario del progresso” è inevitabilmente attinto al serbatoio lessicale italiano, mostrandosi funzionale al riempimento di una lacuna culturale, sia perché l'appiattimento di alcuni personaggi al pensiero del regime si traduce anche in un allineamento alla lingua che di questa ideologia totalitaria si fa veicolo. Come si vede, Lobina disegna sì, nel suo romanzo, una diversa geografia letteraria, ma lo fa anche e soprattutto attraverso il continuo spostamento dei confini linguistici tra il sardo e l'italiano, a partire da una iniziale condizione di reciproca alterità fino al bilinguismo e alla diglossia, nonché mediante la registrazione del progressivo e inesorabile ridefinirsi dei reciproci ambiti d'uso. D'altronde, lo stesso Lobina, in una lezione tenuta nel 1990 presso l'Università di Cagliari, avverte i suoi lettori della complessa stratificazione linguistica del suo romanzo:

Nel romanzo ci sono tre livelli di narrazione cui corrisponde una lingua diversa: il sardo del narrante (campidanese unificato), il sardo dei personaggi (sarcidanese stretto), il sardo degli acculturati (una lingua sarda un tantino più *civile*). Se mai lo leggerete vi suggerisco di leggerlo anche in sardo, perché solo così potrete rilevare questa composizione linguistica<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> LOBINA, *Po cantu Biddanoa*, p. 98.

<sup>38</sup> Giuseppe MARCI, *Romanzieri sardi contemporanei*, Cagliari, CUEC, 1991, pp. 67-72, *ivi* p. 71.

Se dunque si può parlare in Lobina di un transito italiano-sardo, questo non è provocato dal rifiuto dell'italiano in quanto lingua, ch'egli impiega per le sue traduzioni. Lobina sa bene che la sua identità linguistica, come quella di molti sardi, è irrimediabilmente plurima. Alla domanda su quale sia il rapporto tra il testo italiano e quello sardo nel romanzo *Po cantu Biddanoa*, Lobina risponde che si tratta di una relazione che si colloca a metà strada fra riscrittura e traduzione: «Perché la sintassi potrei dire che è sarda, quindi è un italiano... chiamiamolo *regionale* così, per eufemismo... ma è un italiano sardesco. Ho tentato di salvare i ritmi narrativi del sardo finché ci sono riuscito»<sup>39</sup>.

Questi ritmi a cui Lobina fa riferimento sono anche e soprattutto interiori in quanto compromessi con il portato emozionale di una lingua che non è, appunto, solo sterile strumento di comunicazione: la lingua di *Po Cantu Biddanoa* è, per usare le parole dell'Autore, «il sardo campidanese “unificato” che talvolta, però, specie quando la parola passa ai protagonisti, indulge alla fonetica del sentimento»<sup>40</sup>. Fonetica del sentimento, dunque, come scelta di campo, come affrancamento o adesione, tracciate nella parabola linguistica disegnata dai personaggi del romanzo, all'ideologia di cui la lingua italiana è latrice. In *Po Cantu Biddanoa*, Luisicu comincerà a vedere nell'italiano l'inevitabile compromissione con il potere. Le sue parole diventano *fàulas*, e l'italiano stesso la lingua delle promesse non mantenute:

Ma forzis cussus fueddus puru fùanta fàulas, o fueddus chi balianta sceti in guerra, is fueddus de su cumandu, chi arribànta a su capitano de unu cumandanti prus in artu, e a custu de un'aturu prus in artu ancora, e poi de un'aturu, de un'aturu, sèmpiri prus in artu...<sup>41</sup>

Ma forse anche quelle parole erano bugie, o parole che valevano solo in guerra, le parole del comando che arrivavano al capitano da un comandante più in alto, e a questi da uno più in alto ancora, e poi da un altro, da un altro ancora sempre più in alto...<sup>42</sup>

## 2. Nel solco della tradizione poetica italiana: *Tristezza sola* (1932)

Non è solo nel romanzo *Po cantu Biddanoa* che Benvenuto Lobina riflette sullo sbilanciato rapporto tra il sardo e l'italiano e sulle geografie identitarie che l'adozione dell'uno o dell'altro disegna nei rapporti di forza della storia e dell'educazione nazionali e regionali. È infatti lo stesso percorso letterario di Lobina a essere caratterizzato da un prima e un dopo scanditi da una frontiera linguistica bilingue: nel prima si colloca la sua pur modesta, per prolificità, produzione in italiano, lingua nella quale si compie il suo apprendistato poetico durante gli anni del fascismo; il dopo è da situarsi nel dopoguerra, quando Lobina eleggerà il sardo a proprio codice privilegiato e pressoché esclusivo, servendosi dell'italiano per le traduzioni dei suoi componimenti sardi quale necessaria, ma non per questa meno raffinata, lingua ancillare<sup>43</sup>.

<sup>39</sup> MARCI, *Romanzieri sardi contemporanei*, p. 71.

<sup>40</sup> LOBINA, “Nota dell'autore”, in LOBINA, *Po cantu Biddanoa*, p. 31.

<sup>41</sup> LOBINA, *Po cantu Biddanoa*, p. 94.

<sup>42</sup> LOBINA, *Po cantu Biddanoa*, p. 95.

<sup>43</sup> L'italiano delle sue traduzioni non è infatti meno ricercato o curato del suo campidanese, tanto che la versione italiana di *Po cantu Biddanoa*, nell'opinione di molti, «ha suoi autonomi pregi di letteratura

In una *Nota autobiografica* (datata luglio 1973) contenuta nella sua raccolta di poesie *Terra, disisperada terra*<sup>44</sup> (apparsa nel 1974), è lo stesso Benvenuto Lobina a raccontare il suo graduale avvicinamento alla letteratura:

Fino ai diciotto anni sono vissuto tra contadini e pastori, a Villanova Tulo, un piccolo paese quasi al centro della Sardegna. Mio padre, piccolo proprietario e negoziante, pensava di potermi avviare agli studi, dopo le elementari, ma non gli riuscì. [...] Leggevo molto, a lume di candela, la vecchia maestra e i suoi figlioli mi prestavano dei libri. Sui quattordici anni ho pubblicato le prime poesie su un giornale per ragazzi. In lingua italiana<sup>45</sup>.

Come preciserà meglio lo stesso Lobina nella lezione del 1990, con una di queste poesie aveva ottenuto il primo premio in un concorso «bandito da “Il balilla”, giornalino della gioventù fascista»<sup>46</sup>. Lobina fa qui riferimento al periodico *Il giornale dei Balilla* (1923), in seguito ribattezzato *Il Balilla* (1926), divenuto poi, dal 1931, l'organo ufficiale dell'Opera nazionale Balilla, organizzazione giovanile del fascismo<sup>47</sup>. La poesia vincitrice del premio si intitola – non per volontà dell'autore<sup>48</sup> – *Lo stagnino-ramaiolo sardo*<sup>49</sup>:

regionale» (TOLA, *Benvenuto, i versi e le prose*, p. 25). Inoltre, come ricorda Anna Serra Lobina, l'italiano rientra, anche se in una posizione di servizio, nell'orizzonte della sua minuziosa ricerca lessicale sul sardo: «Per attingere più agevolmente alla sua intima riserva lessicale ha trascritto in una propria rubrica un personalissimo glossario, redigendo ogni termine su bigliettini rigorosamente tagliati a mano e ordinati in una scatola. Recupera dalla memoria qualsiasi vocabolo, magari ritornato alla mente per caso, e lo traduce nel suo corrispondente italiano, con una attentissima ricerca di aggettivazione» (Anna SERRA LOBINA, “Prefazione”, in Benvenuto LOBINA, *Passus. Tutte le poesie*, prefazione e cura di Anna Serra LOBINA, con una nota critica di Maurizio VIRDIS, Nuoro, Ilisso, 2010, pp. 9-31). La redazione di glossari è peraltro una pratica particolarmente diffusa presso svariati autori italiani novecenteschi (cfr. Giovanna CALTAGIRONE, “Collezioni di “voci”. Le enciclopedie e i dizionari “personali”, d'autore, del Novecento”, in Clara BORRELLI, Elena CANDELA, Angelo Raffaele PUPINO (a cura di), *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali*, Atti del XIII Convegno Internazionale della MOD, 7-10 giugno 2011, vol. II, Pisa, ETS, 2013, pp. 147-156).

<sup>44</sup> Benvenuto LOBINA, *Terra, disisperada terra*, Cagliari/Vibo Valentia/Milano, Edizioni Nazionali Sarde/Quaderni Calabresi/Cooperativa edizioni Jaca Book, 1974, pp. 17-19. La raccolta sarà riedita poi dalla casa editrice cagliaritano Edizioni della Torre nel 1992, con il titolo di *Is Canzonis*. Nella nuova raccolta mancano i componimenti *Un'arregodu* (Un ricordo) e *Fuaus tresgi* (Eravamo tredici); ne vengono però aggiunti numerosi altri: *Torraimidda* (Rendetemi), *Gherreri chi a' pèrdiu* (Guerriero che ha perduto), *E candu venenu e sànguni* (E quando furore e sangue), *Canzoni, narami* (Canzone, raccontami), *Canzoni* (Canzone), *Non pozu mancu morri* (Non posso nemmeno morire), *No ap'essi su primu* (Non sarò il primo), *No m'arrechédi' ni pani* (Non desidero pane), *Canzoni nuraxi* (Canzone nuraghe). Infine, nel 2010, uscirà postuma, per la Ilisso, una raccolta di tutte le sue poesie, edite e inedite: Benvenuto LOBINA, *Passus. Tutte le poesie*, prefazione e cura di Anna SERRA LOBINA, con una nota critica di Maurizio VIRDIS, Nuoro, Ilisso, 2010.

<sup>45</sup> LOBINA, *Terra, disisperada terra*, p. 17.

<sup>46</sup> MARCI, *Romanzieri sardi contemporanei*, p. 67.

<sup>47</sup> Sulla nascita, la diffusione e i contenuti della rivista *Il giornale dei Balilla*, cfr. Giovanni GENOVESI, *La stampa periodica per ragazzi. Da Cuore a Charlie Brown*, Parma, Guanda, 1972, pp. 83-84, e Nicola D'AMICO, *Storia e storie della scuola italiana. Dalle origini ai giorni nostri*, Bologna, Zanichelli, 2010, p. 43.

<sup>48</sup> Si tratta di un titolo assegnatogli dalla rivista, come preciserà Anna SERRA LOBINA, “Prefazione”, in LOBINA, *Passus*, p. 12.

<sup>49</sup> Anna SERRA LOBINA, “Prefazione”, in LOBINA, *Passus*, p. 12.

*Lo stagnino-ramaiolo sardo*

Schiocca la frusta: cigola  
 il vecchio suo carretto;  
 si move lento l'asino  
 4 dal sonagliato petto.  
 Or d'un allegro cantico  
 la strada echeggerà:  
 "Al par di me, nessuno  
 8 conosce la sua terra:  
 da Bosa al Campidano,  
 da Nurri a Capoterra..."

Si noterà, fin da questa prima poesia giovanile, l'affiorare dell'interesse, in Lobina, per la ricostruzione letteraria della geografia esperienziale sarda: il girovagare per l'Isola del protagonista del componimento ricorda infatti il tema dell'impossibile conoscenza della Sardegna da parte di quei sardi che fino allo scoppio della guerra erano rimasti sempre confinati nel proprio paese, che sarà poi sviluppato in maniera più distesa in *Po cantu Biddanoa*, quando Lobina scriverà «custa Sardinnia ch'iat connotu Luisicu fùanta "is biddas" de sa Sardinnia, una po una, ma no fut sa Sardinnia totu intrea»<sup>50</sup>. Dal punto di vista delle scelte metriche, Lobina costruisce la poesia su una serie di settenari, alcuni dei quali sdrucchioli, avvalendosi, anche se non in modo sistematico, della rima (*carretto: petto; terra: Capoterra*).

La carriera poetica di Lobina, ancora adolescente, prosegue con la collaborazione alla rivista «Quaderni di poesia» diretta da Mario Gastaldi:

Intorno ai sedici-diciassette ho collaborato ad una rivista "Quaderni di poesia", diretta da Mario Gastaldi (non credo che fosse un grande nome nella letteratura italiana degli anni trenta). Erano poesie d'amore e non ne conservo nemmeno una. Erano in perfetta rima<sup>51</sup>.

Se non è la memoria a trarlo in inganno nel riannodare i fili del suo passato, è forse la giovane età dell'esordiente Lobina a impedirgli di comprendere pienamente la portata della figura di Mario Gastaldi, che è stato invece un animatore culturale molto attivo e influente nello scenario letterario del primo dopoguerra. Gastaldi (nato a Bedizzole, in provincia di Brescia, tra il 1902 e il 1903 e morto dopo il 1974<sup>52</sup>) fu infatti il fondatore dell'omonima casa editrice Gastaldi. La casa editrice Quaderni di poesia venne invece fondata dall'editore e tipografo Emo Cavalleri, ebbe sede tra Milano e Como e svolse la sua attività tra il 1929 e il 1942: Cavalleri aveva inoltre dato vita a un'omonima collana, intitolata appunto «Quaderni di poesia», che, tra il 1929 e il 1939, ebbe come curatore lo stesso Mario Gastaldi, il quale intorno al 1940 si associò a Cavalleri<sup>53</sup>. Gastaldi non fu certo una figura di secondo piano nel panorama culturale degli anni Venti-Trenta del Novecento: a conferma del riconoscimento del suo impegno, ottenne infatti l'onorificenza di grande ufficiale al

<sup>50</sup> LOBINA, *Po Cantu Biddanoa*, p. 302.

<sup>51</sup> LOBINA, "Nota autobiografica", in LOBINA, *Terra, disisperada terra*, p. 17.

<sup>52</sup> Patrizia CACCIA (a cura di), *Editori a Milano (1900-1945). Repertorio*, Milano, FrancoAngeli, 2013, p. 150.

<sup>53</sup> CACCIA (a cura di), *Editori a Milano*, p. 259.

merito della Repubblica Italiana e venne definito da Gabriele D'Annunzio «ostetrico del primo libro», proprio in virtù di quelle spiccate capacità maieutiche che lo portarono ad aiutare molti giovani autori a “partorire” le loro opere prime<sup>54</sup>.

Accogliendo nella rivista «Quaderni di poesia» uno dei primi componimenti di Lobina, Gastaldi conferma il suo ottimo fiuto per gli esordienti. Fino ad oggi si era persa traccia della collaborazione tra i due, ma gli indizi che Lobina fornisce nella sua breve nota autobiografica sono stati sufficienti per riportare alla luce almeno una delle poesie apparse negli anni Trenta su «Quaderni di poesia». Il merito di questa scoperta, così come di quella della poesia futurista intitolata *Drammatramonto* che verrà presentata poco sotto, si deve al prof. Graziano Fois<sup>55</sup>, che mi ha generosamente coinvolto nel ritrovamento dei due componimenti, concedendomi di allestire l'edizione dei testi e di inserirli nel quadro più generale di una riflessione sulla dialettica sardo-italiano nell'opera di Benvenuto Lobina.

La prima poesia ritrovata è intitolata *Tristezza sola* ed è stata pubblicata sui «Quaderni di poesia» di Gastaldi nel 1932 (anno III, n. 3, p. 16), quando Lobina ha appena 18 anni.

*Tristezza sola* (pubblicata su «Quaderni di poesia», III, 3, 1932, p. 16)

Quando la veste fatta di squallore  
ti scuoterai di dosso una mattina,  
per vestirti, Natura, da regina  
4 chi mi sarà compagno nel dolore?

Quando la terrà sarà tutta in fiore,  
tutta ingemmata, all'alba, dalla brina,  
dove nasconderò la nuova spina  
8 che mi pianterà in cuor tanto splendore?

Allora, solo nella mia tristezza,  
chiuderò gli occhi e l'anima alla festa  
11 che su te andrà levando Fata Bella.

Gusterò delle lagrime l'ebbrezza  
e attenderò che l'autunnal funesta  
14 aria mortal te mi ridia sorella.

---

<sup>54</sup> CACCIA (a cura di), *Editori a Milano*, p. 150.

<sup>55</sup> È doveroso sottolineare che il ritrovamento delle due poesie da parte del prof. Graziano Fois non è stato fortunoso, ma rappresenta il frutto di una meticolosa indagine. Per la riscoperta di *Drammatramonto* è stato fondamentale l'ausilio offerto dal sito C.I.R.C.E. (Catalogo Informatico Riviste Culturali Europee), patrocinato dall'Università di Trento e disponibile sul sito <[http://circe.lett.unitn.it/main\\_page.html](http://circe.lett.unitn.it/main_page.html)>, nel quale i contenuti delle riviste sono stati indicizzati. Nel caso di *Tristezza sola*, invece, la ricerca di Graziano Fois ha preso avvio dai ricordi di Lobina. Poiché la rivista in cui era presumibile che la poesia fosse stata pubblicata (cioè «Quaderni di poesia») non era disponibile nel circuito regionale, Graziano Fois ha fatto ricorso al mercato antiquario: dopo aver individuato l'annata che corrispondeva all'età che Lobina asseriva di avere quando pubblicò il testo, la sorte ha voluto che tra i numeri acquistati (il n. 3 del 1932 e il numero unico del 1933) si trovasse anche la poesia di Lobina.

La costruzione del componimento si colloca nel solco della tradizione poetica italiana. *Tristezza sola* è infatti un sonetto classico, costruito su 14 endecasillabi piani, con schema a rima incrociata ABBA ABBA nelle quartine e CDE CDE, a rime replicate, nelle terzine. Anche il tema è classico: il componimento è infatti modulato sulle consonanze tra l'animo del poeta e l'alternarsi delle stagioni. L'avvento della primavera lascia il poeta nella prostrazione della propria solitudine, incapace di trovare compagnia e conforto, immerso com'è nei propri pensieri luttuosi. L'unione tra le quartine è assicurata dal ripetersi di una domanda che il poeta rivolge prima alla Natura, sua interlocutrice, e poi a se stesso, mentre alle terzine è consegnata la risoluzione di isolarsi in una sorta di letargo in attesa del ritorno dell'autunno. Il contrasto tra la spensieratezza primaverile e il dolore della solitudine in cui il poeta si sente rinchiuso è sottolineato dalle rime delle terzine: *tristezza: ebbrezza; festa: funesta*.

Ciò che risulta maggiormente interessante nell'ottica dell'evolversi della poetica lobiniana nel passaggio dall'italiano al sardo e dal primo al secondo dopoguerra è che sembra possibile ravvisare un dialogo o perlomeno un filo conduttore tra questa poesia ritrovata e la prima che aprirà la raccolta *Terra, disisperada terra*. Nella canzone *Sa di 'e sa festa*, infatti, ritorna non solo lo schema della rima incrociata propria delle quartine del sonetto, ma anche lo stesso tema della gioia che anima la comunità (qui motivata dalla festa della Santa portata in processione) e che contrasta con l'animo del poeta, funestato dal lutto. Se in *Tristezza sola* è la Natura ad essere definita *Fata bella* allorché indossa il suo vestito da regina per la festa della rinascita primaverile, in *Sa di 'e sa festa* è invece la *Santa bella* (v. 14) che "risveglia" il paese dal grigiore della quotidianità. Nei due componimenti torna anche l'immagine sororale: «Sorri, cant'è trista / custa 'omu serrada chenza 'e tui» (*Sa di 'e sa festa*, vv. 21-22). Esattamente opposta è però la reazione dell'io narrante: nel caso del componimento in italiano, l'unica soluzione possibile è il ripiegamento solipsistico; nel caso della poesia in sardo, il poeta si scuote dal torpore e cerca di costringersi a reagire, imponendosi perlomeno di indossare una maschera: «Ma ita ti suzzèdid'? Ses obreri / finzas! Acabamidda 'e lambrigai! / Forza, piccioccu, andeus a baddai / in Sa Prazzitta a ballu furisteri»<sup>56</sup> (vv. 29-32).

### 3. Il Gruppo futurista di Cagliari e il contributo di Lobina (*Drammatramonto*, 1933)

La scelta di privilegiare il sardo non sembra dunque essere l'esito di una rottura nel mondo poetico di Lobina: le due produzioni, quella in italiano e quella in sardo, sconfinano l'una nell'altra senza soluzione di continuità e caratterizzano in senso intimista le sue prove letterarie giovanili, espressione di una poesia, quella del primo Lobina, che si traduce nella constatazione amara della delusione della vita e che è impostata sul tono del lamento.

Una marcata rottura, specie nelle soluzioni formali, si osserva invece nell'approdo a uno sperimentalismo formale che ha il proprio rito di iniziazione nell'esperienza del Futurismo. È lo stesso Lobina che, nella nota autobiografica sopra citata, prosegue nel raccontare il suo percorso di crescita poetica rievocando il suo avvicinamento al movimento futurista negli anni Trenta.

---

<sup>56</sup> LOBINA, *Sa di 'e sa festa (Il giorno della festa)*, in LOBINA, *Passus*, p. 41: «Ma cosa ti succede? Sei obriere, / perfino! Smetti di piagnucolare! / Forza ragazzo, andiamo a ballare / in Sa Prazzitta il ballo forestiero» (p. 42).

A diciotto anni, Cagliari: la città, con le sue automobili, la luce elettrica, il cinematografo, il mare (mai visto prima), le edicole, le bancarelle con i libri usati (nuovi non ne potevo comprare, ovviamente). Un giorno nell'edicola di Piazza Jenne (io abitavo vicino, in via Santa Margherita, una strada malfamata) vedo una strana rivista, "Futurismo". Era un nome che non avevo mai sentito pronunciare. La compro. 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. Di giorno lavoravo (dieci ore), andavo in giro a fare nuove scoperte, di notte scrivevo "bellissime" poesie futuriste. Vennero subito accolte e pubblicate con grandi lodi. (Il direttore della rivista era Mino Somenzi e la moglie Bruna era una specie di condirettrice). Non conservo nemmeno un ritaglio del giornale e non ho mai avuto il quaderno delle mie poesie futuriste. Troppo faticoso [...] In Sardegna arriva tutto con molto ritardo. Soltanto nel 1933 venne fondato a Cagliari il Gruppo Futurista. Presidente un architetto, Ettore Paccagnini. Ne facevano parte: Francesco Bruno, giornalista, Goffredo Mameli, pittore (credo che abiti tuttora a Cagliari), i fratelli Tocco pure pittori e Lobina, poeta diciannovenne dalla chioma fluente [...] Poco dopo partii militare<sup>57</sup>.

Nuovamente, come già nel caso dei «Quaderni di poesia», la collaborazione di Lobina con la rivista «Futurismo» ci fornisce l'occasione per ricostruire, almeno in parte, la temperie culturale che animava la Sardegna e l'Italia degli anni Trenta. Lobina rievoca infatti il nome di un altro agitatore culturale di quegli anni, Mino Somenzi (1899-1948), fondatore del periodico «Futurismo», che vide la luce a Roma nel maggio del 1932<sup>58</sup>. Oscillando tra una cadenza quindicinale e settimanale, la rivista ebbe però vita breve e cessò le pubblicazioni nel 1933, giunta al n. 59<sup>59</sup>. È la moglie di Mino Somenzi, Bruna Pestagalli (che si firmerà con lo pseudonimo di Brunas), ricordata appunto da Lobina come una sorta di condirettrice, a farsi garante di «una capillare diffusione del futurismo» sull'intero territorio del Regno: tra le rubriche di «Futurismo» da lei coordinate, va ricordata infatti «*Aeropostale futurista*, una piccola ma preziosa sezione che funge da punto di raccordo tra molti gruppi locali – a volte spontanei – di futuristi sparsi su tutto il suolo italiano»<sup>60</sup>.

Nel commentare la nascita nel 1933 di un Gruppo futurista cagliaritano del quale sarà attivo membro, Lobina osserva amareggiato: «In Sardegna arriva tutto con molto

<sup>57</sup> LOBINA, "Nota autobiografica", in LOBINA, *Terra, disisperada terra*, pp. 17-18.

<sup>58</sup> Un'utile scheda sulla rivista, dal titolo "Futurismo-Artecrazia", è curata da Francesca ROCCHETTI all'interno del progetto C.I.R.C.E.: <[http://circe.lett.unin.it/le\\_riviste/riviste/futurismo.html](http://circe.lett.unin.it/le_riviste/riviste/futurismo.html)>.

<sup>59</sup> ROCCHETTI, "Futurismo-Artecrazia": «da questa data in poi la sua vicenda editoriale sarà piuttosto complessa: assumerà infatti il titolo di «Sant'Elia» (1933-1934), ricomparendo dal n. 3 di questa testata nelle sue ultime pagine e proseguirà in questa forma fino al n. 69 (15 giugno 1934)». La rivista, particolarmente attenta al rapporto con le altre arti, in particolare l'architettura, pubblicherà il supplemento *Artecrazia*: «I primi tre numeri contengono il supplemento «Artecrazia» che ripropone quasi esclusivamente manifesti futuristi: il primo (15-30 maggio 1932) contiene il manifesto di fondazione del futurismo del 1909 e il manifesto dell'architettura futurista di Antonio Sant'Elia; il secondo (15-30 giugno 1932) propone il manifesto di Prampolini *L'atmosfera scenica futurista* e un articolo sull'architettura di Quirino De Giorgi; il terzo (15-30 luglio 1932) è dedicato all'aeropittura» (ROCCHETTI, "Futurismo-Artecrazia").

<sup>60</sup> ROCCHETTI, "Futurismo-Artecrazia".

ritardo». In realtà, risaliva al 1921 (Lobina all'epoca aveva solo 7 anni) la prima visita in Sardegna di Filippo Tommaso Marinetti, autore del famoso *Manifesto del Futurismo*, pubblicato nel 1909 sul giornale parigino «Le Figaro» e considerato l'atto ufficiale della fondazione del gruppo<sup>61</sup>. Pare però che dopo il 1921, di Futurismo non si sia parlato granché in Sardegna, almeno fino alla fondazione del Gruppo futurista di Cagliari e fino al 1937, quando, in occasione di un evento di celebrazione degli italiani illustri, il prefetto di Cagliari, Canovai, bandì un premio di poesia e chiamò alla presidenza delle giuria lo stesso Marinetti, diventato nel frattempo Accademico d'Italia<sup>62</sup>.

Vale la pena di spendere qualche parola sul trapianto del Futurismo in Sardegna, dato che in questo fenomeno si trova il segno dell'apertura del capoluogo isolano a processi di trasposizione geografica e ibridazione culturale tramite il contatto con un movimento avanguardistico. Il Gruppo Futurista di Cagliari, a detta di Lobina, si struttura intorno al suo presidente, l'architetto carrarese Ettore Paccagnini<sup>63</sup>. Tra i lavori principali di Paccagnini, si ricordano il sepolcro monumentale dei Padri Giustino e Anselmo Senni e il lavacro battesimale a pozzo con il bronzino di San Giovanni Battista nel Santuario dell'Immacolata a Piombino, opere degli anni Trenta, mentre in Sardegna una delle sue opere di maggiore pregio è la realizzazione, nel 1935, di una casa privata a Uras, lavoro che fu presentato sul periodico «L'Architettura italiana» (1935).

Francesco Bruno<sup>64</sup> (Ascea, Salerno, 1899 – Napoli 1892), che Lobina ricorda come giornalista, fu anche un apprezzato critico letterario. Si mise in luce, presso lo stesso Marinetti, già nel 1928 con il saggio *Il problema estetico contemporaneo* (Lanciano, Carabba, 1928). Indizio del suo legame con la Sardegna saranno i lavori che egli dedicherà a Grazia Deledda, svariati articoli e un libro pubblicato poco prima della morte della scrittrice<sup>65</sup>.

Il pittore a cui fa riferimento Lobina è invece Goffredo Mameli Gatti, artista cagliaritano particolarmente attivo sul fronte futurista: nel 1933 prende parte alla Mostra nazionale d'arte futurista al palazzo Ducale di Mantova, che sarà trasferita poi a Milano alla Galleria Pesaro, e in seguito alla Prima mostra nazionale d'arte futurista a Roma<sup>66</sup>. Goffredo Mameli Gatti prenderà inoltre parte alla redazione milanese della rivista «Bisogna creare», il cui titolo riprende il noto motto mussoliniano<sup>67</sup>: si tratta di un settimanale che ebbe vita breve (20 gennaio-17 febbraio 1935) e che si pose come prosecuzione della rivista «Nuovo Futurismo» (maggio-dicembre 1934), periodico che prese posizione contro le «pagliacciate» del Futurismo ufficiale di stampo marinettiano.

Agli incontri del gruppo prendeva parte anche un «poeta diciannovenne dalla chioma fluente», Lobina appunto, che, nella lezione del 1990, ricorda la pubblicazione di qualche suo componimento sulla rivista «Futurismo»:

---

<sup>61</sup> Marcello SERRA, «I seguaci di Marinetti», «Almanacco di Cagliari», 21 (1986), pagine senza numerazione.

<sup>62</sup> SERRA, «I seguaci di Marinetti».

<sup>63</sup> Franco MASALA, *Architettura dall'Unità d'Italia alla fine del '900*, Nuoro, Ilisso, 2001, pp. 234-235.

<sup>64</sup> Domenico CAMMAROTA, «Bruno, Francesco», in Ezio GODOLI (a cura di), *Il dizionario del futurismo*, vol. 1, Firenze, Vallecchi, 2001, p. 173.

<sup>65</sup> Francesco BRUNO, *Grazia Deledda. Studio critico*, Salerno, Di Giacomo, 1935.

<sup>66</sup> Diana BARILLARI, «Mameli Gatti Goffredo», in GODOLI (a cura di), *Il dizionario del futurismo*, vol. 2, pp. 681-682.

<sup>67</sup> Liliana GRUEFF, «Bisogna creare», in GODOLI (a cura di), *Il dizionario del futurismo*, vol. 1, pp. 144-145.

Io pubblicavo qualche poesia su “Futurismo”. Di una soltanto ricordo il titolo: *Dramma al tramonto*. Era stata giudicata bellissima. Non ne conservo copia perché alle mie cose non ho mai dato eccessiva importanza. Poi sono partito militare, chiuso il rapporto con la poesia, non ci ho pensato più<sup>68</sup>.

La noncuranza di Lobina nei confronti della sua produzione in italiano del primo periodo è forse da interpretare semplicemente come l’umile disinteresse del poeta che fa suo il motto *habent sua fata libelli*, affidando al caso la fortuna delle sue opere. Se è vero quanto afferma Anna Serra Lobina – e cioè che egli si sia speso più tardi nella ricerca di questi testi tra gli scaffali degli archivi e delle fornite biblioteche romane<sup>69</sup> – stupisce però che, avendo l’Autore a sua disposizione, nell’archivio della sua memoria, così tanti indizi (titolo della rivista di pubblicazione e un periodo di ricerca abbastanza ristretto considerata la breve vita del periodico), non sia riuscito a giungere al ritrovamento di almeno qualcuna di queste. Resta quindi il dubbio che il fallimento dei suoi propositi possa essere stato motivato, almeno in parte, da ciò che questa produzione rappresentava nella storia personale di Lobina: il Futurismo si proponeva infatti come arte di stato, espressione ufficiale della propaganda artistica a sostegno del regime, e Lobina, sedotto dal fascino dell’attivismo guerresco e dalle potenzialità avanguardistiche della nuova poesia «libera dalla schiavitù del verso ritornato, della rima, del costrutto, anche della grammatica», non esitò ad appoggiare l’espansionismo coloniale in Africa, giungendo persino ad arruolarsi volontario nella campagna d’Africa, salvo poi rinnegare il fascismo in seguito all’esperienza diretta della guerra.

I ricordi di Lobina, questa volta, non lo ingannano: nel numero 33 del 1933 della rivista «Futurismo» viene infatti pubblicata una poesia del nostro Autore – che qui si firma con il diminutivo futurista di Ben Lobina – intitolata *Drammatramonto*<sup>70</sup>.

*Drammatramonto* (pubblicata su «Futurismo», n. 37, 1933, p. 3)

- 1     La campana di vetro del cielo  
       ha delle vaste macchie  
       di fuoco rosso luminoso.
- 4     Il suo fondo,  
       pure di vetro ma fuso  
       si sveglia con un brivido lungo:  
       smarrimento
- 8     sorpresa paura  
       paura intensissima disperata  
       brividi (sottili sottili acutissimi)  
       sì<sup>71</sup>, quel fuoco appiccato dal sole
- 12    divamperà diventerà più vasto

<sup>68</sup> MARCI, *Romanzieri sardi contemporanei*, pp. 67-68.

<sup>69</sup> Anna SERRA LOBINA, “Prefazione”, in LOBINA, *Passus*, p. 15.

<sup>70</sup> Si osservi che nella lezione tenuta da Lobina nel 1990 a Cagliari il titolo della poesia viene riportato come «*Dramma al tramonto*» (MARCI, *Romanzieri sardi contemporanei*, p. 67). Potrebbe trattarsi di un mero errore di trascrizione del testo registrato in occasione della lezione. Nella *Prefazione* di Anna Serra Lobina alla raccolta *Passus*, laddove si cita questo passaggio (p. 14), la poesia è riportata con il suo titolo corretto, cioè *Drammatramonto*.

<sup>71</sup> sì] **si**

- incendierà la grande campana  
che cadrà a pezzi rovente  
bruciante
- 16 con frantumi di fiamma attaccati  
e incendierà anche lui,  
il lago, suo fondo liquido,  
Sì, lo incendierà, lo incendierà!
- 20 Oooh!!!
- Sgomento disperazione acutissimi:  
la campana di vetro ed il suo fondo  
in un solo rogo vastissimo!
- 24 (Poi di notte che mucchio di cenere  
sotto le stelle dondolanti  
appese chi sa dove  
con lunghi fili ora visibili!)
- 28 No, no, no  
fuggire fuggire  
spandersi sulla terra  
farsi inghiottire, magari,
- 32 ma ardere no, no!
- Fuggire ..!!
- Oooh!!!  
(prolungato dolorosissimo disperato rabbioso):
- 36 impossibile superare la barriera dei monti,  
muraglie primitive storte rozze  
che si oppongono con cretinissima fierezza;  
anche la terra, anche la terra si oppone!
- 40 Disperazione più intensa ma contenuta;  
rilassamento di forza volontà  
per la salvezza impossibile.  
Parossismo di disperazione dolore.
- 44 Svenimento  
. . . . .
- Crepuscolo:  
lentamente  
il lago di vetro fuso
- 48 ritorna in sè:  
smarrimento vastissimo  
stupefazione vastissima  
infiniti:
- 52 cooome?  
la grande campana intatta  
senza traccia di fuoco,  
e lui, il suo fondo liquido non è cenere?

- 56 Stupore stupore immenso  
che imprigiona la gioia.
- Allora tutto un incubo?!  
Sì... no ... ma...
- 60 ? ! ? ! ? ! ? ! ? ! ? ! ? ! ? ! ? !
- Smarrimento confusione caotici.  
Notte.  
Cielo monti lago
- 64 grande bomba di ferro nero  
che esploderà all'alba  
in uno scoppio di luce colorata.

## BEN LOBINA

Non la città, non la modernità delle macchine, non il mondo industriale sono al centro del ritrovato componimento futurista di Lobina, ma un tramonto. Lobina riprende la tradizionale immagine del crepuscolo e la trasforma nella risposta all'invocazione marinettiana «Uccidiamo il chiaro di luna!» dell'omonimo manifesto del 1909<sup>72</sup>, in cui Marinetti attaccava il sentimentalismo borghese della «vecchia Venezia fradicia di romanticismo» e si rivolgeva ai suoi sodali chiamandoli «grandi poeti incendiari»<sup>73</sup>. Il tramonto lobiniano non è infatti raffigurato come il languido trasfondersi della luce diurna nel buio della notte, non è penombra struggente e malinconica di un mondo incline al vagheggiamento. Il tramonto futurista è dramma, come preannuncia il titolo, è esplosione, fuoco, incendio, rogo; lo stesso sorgere del sole, evocato alla fine della poesia a suggerire il ciclico ripetersi del dramma, è «una grande bomba di ferro nero / che esploderà all'alba / in uno scoppio di luce colorata».

Lo stile, ellittico e prevalentemente nominale, e la punteggiatura, che dissemina il testo di esclamative e interrogative, assecondano il dinamismo delle immagini luminose. Non c'è posto per l'io del poeta; la battaglia si consuma interamente nella materia, tra quegli elementi naturali – la «campana di vetro del cielo», «il lago di vetro fuso», i monti, che sono «muraglie primitive storte rozze» – in aperto scontro con la forza che li attraversa e alla quale si oppongono «con cretinissima fierezza». Lobina si fa insomma magistrale interprete del dettame marinettiano del *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912): «Sostituire la psicologia dell'uomo, ormai esaurita, con l'ossessione lirica della materia»<sup>74</sup>, della quale bisogna indovinare piuttosto «i suoi

<sup>72</sup> Filippo Tommaso MARINETTI, «Uccidiamo il Chiaro di Luna!», in Filippo Tommaso MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano DE MARIA, Milano, Mondadori, 1983, pp. 14-26.

<sup>73</sup> MARINETTI, «Discorso futurista di Marinetti ai Veneziani», in ID., *Teoria e invenzione futurista*, pp. 35-38, *ivi* p. 35.

<sup>74</sup> MARINETTI, «Manifesto tecnico della letteratura futurista», in ID., *Teoria e invenzione futurista*, pp. 46-54, *ivi* p. 50.

differenti impulsi direttivi, le sue forze di compressione, di dilatazione, di coesione, e di disgregazione, le sue torme di molecole in massa o i suoi turbini di elettroni»<sup>75</sup>.

Ma le coordinate culturali utili per comprendere il senso di *Drammatramonto* non sembrano esaurirsi all'interno della sola poesia avanguardistica di matrice futurista. Sebbene i futuristi rifiutino il passatismo della tradizione letteraria, sembra possibile ravvisare, nel componimento lobiniano, l'eco di un'immagine, quella della «campana del cielo», che tornerà in almeno due grandi autori del panorama primonovecentesco.

Da una parte il pensiero corre a Montale che intenderà la «campana di vetro», in senso schopenhaueriano, come opprimente rete che preclude al poeta la possibilità di varcare quel limite che la realtà pone intorno all'uomo<sup>76</sup>: tale immagine verrà replicata nell'«aria di vetro» di *Forse un mattino andando in un'aria di vetro* (1923) e nella «infittita [...] / cupola mai dissolta» di *Fuscello teso dal muro* (1926).

D'altra parte, l'intertesto della campana di vetro del cielo raffigurata in *Drammatramonto* sembra da ricercarsi nella poesia *Solitudine* (1917) di Ungaretti, contenuta nella raccolta *L'allegria*:

#### SOLITUDINE

Santa Maria La Longa il 26 gennaio 1917

Ma le mie urla  
feriscono  
come fulmini  
la campana fioca  
del cielo  
Sprofondano  
impaurite<sup>77</sup>

Nel componimento di Ungaretti, la campana del cielo, fioca, è l'invisibile confine sul quale si infrangono le urla del poeta, così come in *Drammatramonto* la campana del cielo, qui fatta di vetro e macchiata dal fuoco rosso, sembra incendiarsi e frantumarsi nello scontro con il sole, per poi ricomporsi intatta di fronte agli occhi increduli di un non meglio definito spettatore, che coglie con terrore l'intima violenza di quello spettacolo. A fare da possibile collegamento tra i due componimenti, vi è poi la centralità della reazione di paura: le urla dell'io che prende la parola in *Solitudine* «Sprofondano / impaurite», così come nella poesia di Lobina tornano con insistenza vocaboli legati allo stesso campo semantico: «sorpresa paura» (v. 8), «paura intensissima disperata» (v. 9), «Sgomento disperazione acutissimi» (v. 19), «Disperazione più intensa ma contenuta» (v. 38), «Parossismo di disperazione dolore» (v. 41).

L'esistenza di un possibile rimando intertestuale della poesia futurista di Lobina a una delle poesie del fronte scritte da Ungaretti non è confermato da alcuna dichiarazione d'autore, ma l'interiorizzazione della ricerca sulla parola propria dell'ermetismo

<sup>75</sup> MARINETTI, «Manifesto tecnico della letteratura futurista», in ID., *Teoria e invenzione futurista*, pp. 46-54, *ivi* p. 50.

<sup>76</sup> Oreste MACRÌ, *La vita della parola. Studi montaliani*, Firenze, Le Lettere, 1996, pp. 221-223.

<sup>77</sup> Giuseppe UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Leone PICCIONI, Milano, Mondadori, 1969, p. 64.

potrebbe rientrare tra le esperienze poetiche frequentate da Lobina, che afferma di essere stato «un lettore arrabbiato»<sup>78</sup>, anche più tardi.

Un caso emblematico è quello della *Canzoni nuraxi*, poesia della maturità, che riflette proprio sulla ricerca della Parola poetico-prophetica<sup>79</sup>, attraverso l'inanellarsi di parole della lingua che sappiano cantare e illuminare la grandezza dell'Ida (di Sardegna): «Cun custus fueddus imenguaus, indollorius, disprezziaus, / fueddus imprestaus, fueddu' burdus, arestaus, / fueddus angariaus. / Cun custus fueddus trobius»<sup>80</sup>. Non sarà allora forse un caso che proprio in questa canzone, Lobina si lasci andare ad un'invocazione, «bandu xichendu fradis. / Fradis, / naraimi 'e su sànguni»<sup>81</sup>, che sembra ricalcare da vicino, nel comune slancio solidaristico invocato quale reazione alla fragilità umana, la supplica del componimento *Fratelli* di Ungaretti.

D'altra parte, queste ultime canzoni di Lobina, non solo *Canzoni Nuraxi*, ma anche *No m'arrechèdi' nì pani, nì fèmina, nì canzoni*, ricapitolano l'attività precedente, quasi in una petizione giustificativa. Persino il salto dalla poesia alla prosa in sardo, dalle canzoni a *Po cantu Biddanoa* e ai *Racconti*<sup>82</sup>, è effettuato senza scossoni e strappi, poiché come lo stesso Lobina afferma non c'è differenza fra i contenuti che tratta in versi e quelli che affida alla prosa: «Delle mani di mio padre parlo in poesia e nel romanzo, anche se non negli stessi termini formali»<sup>83</sup>.

Allo stesso modo, come dimostra il recupero di una piccola parte della sua produzione in italiano resa possibile dal ritrovamento di *Tristezza sola* e *Drammatramonto*, il fronteggiarsi delle due lingue, nella produzione di Lobina, si risolve non in uno scontro, ma in un proficuo confronto e in un rifluire continuo dell'una nell'altra lingua, tanto che sarà proprio scritta esclusivamente in italiano l'ultima poesia, *Comune mortale*, che Lobina ci ha lasciato<sup>84</sup>. Sarebbe inoltre auspicabile, ed è un *desideratum* che si rimanda a futuri lavori, poter triangolare tale dialettica sardo-italiano introducendo nella riflessione un terzo “attore” linguistico, quello spagnolo che Lobina studiò da autodidatta, e che gli servì quale porta d'accesso al mondo letterario di tanti autori del Sud America di lingua castigliana, ai quali si accostò mosso dalla convinzione che «la nostra società [sarda] ha più affinità con la società latino americana che con quella italiana, europea, occidentale in genere»<sup>85</sup>. Anche nel caso delle opere di questi autori sudamericani da lui particolarmente amati, tra cui Nicolas Guillen, Octavio Paz, Cesar Vallejo, Juan Rulfo<sup>86</sup>, non bastò a Lobina esserne avido lettore, ma volle maneggiarne direttamente il materiale linguistico facendosene traduttore<sup>87</sup>: queste traduzioni dallo spagnolo al sardo sono prezioso materiale di lavoro, a tutt'oggi inedito, che resta ancora in attesa di essere riscoperto e valorizzato.

<sup>78</sup> MARCI, *Romanzieri sardi contemporanei*, p. 67.

<sup>79</sup> Maurizio VIRDIS, “L'arte poetica e narrativa di Benvenuto Lobina”, «Portales», 10 (2009), pp. 107-117.

<sup>80</sup> LOBINA, “Canzoni Nuraxi (Canzone Nuraghe)”, in LOBINA, *Passus*, p. 140. «Con queste parole svilite, doloranti, disprezzate / parole imprestate, parole spurie, inselvatichite, / parole angariate. / Con queste parole impastoiate» (p. 141).

<sup>81</sup> LOBINA, “Canzoni Nuraxi (Canzone Nuraghe)”, in LOBINA, *Passus*, p. 142. «[...] / vado cercando fratelli. / Fratelli, ditemi del sangue.» (p. 143).

<sup>82</sup> Benvenuto LOBINA, *Racconti*, Nuoro, Poliedro, 2000.

<sup>83</sup> MARCI, *Romanzieri sardi contemporanei*, pp. 71-72.

<sup>84</sup> Anna SERRA LOBINA, *Prefazione*, in LOBINA, *Passus*, p. 31.

<sup>85</sup> MARCI, *Romanzieri sardi contemporanei*, p. 71.

<sup>86</sup> Cfr. TOLA, “Benvenuto, i versi e le prose”, p. 26.

<sup>87</sup> Anna SERRA LOBINA, “Prefazione”, in LOBINA, *Passus*, pp. 26-27.

## Riferimenti bibliografici

- AA. VV., *Il piacere di scrivere. Scrittori sardi allo specchio*, Atti del Convegno in onore di Michelangelo Pira, Quartu S. Elena, 1990, Quartu S. Elena/Comune, Cagliari/Provincia, 1991.
- ATZENI, Francesco, DEL PIANO, Lorenzo, *Intellettuali e politici tra sardismo e fascismo*, Cagliari, CUEC, 1993.
- BARILLARI, Diana, “Mameli Gatti Goffredo”, in Ezio GODOLI (a cura di), *Il dizionario del futurismo*, vol. 2, K-Z, Firenze, Vallecchi, 2001, pp. 681-682.
- BOMBOI, Adriano, *L'indipendentismo sardo. Le ragioni, la storia, i protagonisti*, Cagliari, Condaghes, 2014.
- BRUNO, Francesco, *Grazia Deledda. Studio critico*, Salerno, Di Giacomo, 1935.
- CACCIA, Patrizia (a cura di), *Editori a Milano (1900-1945). Repertorio*, Milano, FrancoAngeli, 2013.
- CALTAGIRONE, Giovanna, “Collezioni di “voci”. Le enciclopedie e i dizionari “personali”, d'autore, del Novecento”, in Clara BORRELLI, Elena CANDELA, Angelo Raffaele PUPINO (a cura di), *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali*, Atti del XIII Convegno Internazionale della MOD, 7-10 giugno 2011, vol. II, Pisa, ETS, 2013, pp. 147-156.
- CAMMAROTA, Domenico, “Bruno, Francesco”, in Ezio GODOLI (a cura di), *Il dizionario del futurismo*, vol. 1, Firenze, Vallecchi, 2001, p. 173.
- CUBEDDU, Salvatore, *Sardisti. Viaggio nel Partito Sardo d'Azione tra cronaca e storia. Documenti, testimonianze, dati e commenti*, 2 voll., Sassari, Edes, 1993-1995.
- D'AMICO, Nicola, *Storia e storie della scuola italiana. Dalle origini ai giorni nostri*, Bologna, Zanichelli, 2010.
- DELOGU, Ignazio, “La poesia di Benvenuto Lobina: «Teatro della memoria» e «Inventario di assenze»”, in Franco COCCO (a cura di), *L'amarezza leggiadra della lingua*, Atti del convegno “Tonino Ledda e il movimento felibristico del Premio di letteratura Città di Ozieri. Percorsi e prospettive della lingua materna nella poesia contemporanea di Sardegna”, Ozieri 4-5-6 maggio 1995, Centro di documentazione e studio della letteratura regionale, Ozieri, Il Torchietto, 1997, pp. 165-181.
- FORESTI, Fabio (a cura di), *Credere, obbedire, combattere. Il regime linguistico nel Ventennio*, Bologna, Pendragon, 2003.
- GENOVESI, Giovanni, *La stampa periodica per ragazzi. Da Cuore a Charlie Brown*, Parma, Guanda, 1972.

- GODOLI, Ezio (a cura di), *Il Dizionario del Futurismo*, 2 voll., Firenze, Vallecchi, 2001.
- GRUEFF, Liliana, “Bisogna creare”, in Ezio GODOLI (a cura di), *Il dizionario del futurismo*, vol. 1, A-J, Firenze, Vallecchi, 2001, pp. 144-145.
- KLEIN, Gabriella, *La politica linguistica del fascismo*, Bologna, il Mulino, 1986.
- LESO, Erasmo, “Osservazioni sulla lingua di Mussolini”, in Fabio FORESTI (a cura di), *Credere, obbedire, combattere. Il regime linguistico nel Ventennio*, Bologna, Pendragon, 2003, pp. 83-128.
- LILLIU, Giovanni, *La costante resistenziale sarda*, a cura di Antonello MATTONE, Nuoro, Ilisso, 2002.
- LOBINA, Benvenuto, *Terra, disisperada terra*, Milano, Jaca Book, 1974.
- LOBINA, Benvenuto, *Po cantu Biddanoa*, 2 voll., Cagliari-Sassari, 2D Editrice mediterranea, 1987.
- LOBINA, Benvenuto, “Intervento di Benvenuto Lobina”, in Giuseppe MARCI, *Romanzieri sardi contemporanei*, Cagliari, CUEC, 1991, pp. 67-72.
- LOBINA, Benvenuto, *Is canzonis*, a cura e con introduzione di Antonello SATTA, Cagliari, Edizioni della Torre, 1991.
- LOBINA, Benvenuto, *Racconti*, Nuoro, Poliedro, 2000.
- LOBINA, Benvenuto, *Po cantu Biddanoa*, prefazione di Giovanni PIRODDA, nota bibliografica di Anna SERRA LOBINA, Nuoro, Ilisso, 2004.
- LOBINA, Benvenuto, *Passus. Tutte le poesie*, prefazione e cura di Anna SERRA LOBINA, con una nota critica di Maurizio VIRDIS, Nuoro, Ilisso, 2010.
- LOI CORVETTO, Ines, *L'italiano regionale di Sardegna*, Bologna, Zanichelli, 1983; Cagliari, CUEC, 2015.
- MACRÌ, Oreste, *La vita della parola. Studi montaliani*, Firenze, Le Lettere, 1996.
- MARASCHIO, Nicoletta, “Radio e lingua”, in Raffaele Simone, *Enciclopedia dell'Italiano*, 2 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2010-2011, vol. 2, pp. 1217-1221. Disponibile sul sito: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/radio-e-lingua\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/radio-e-lingua_(Enciclopedia-dell'Italiano)/>).
- MARCI, Giuseppe, *Romanzieri sardi contemporanei*, Cagliari, CUEC, 1991.
- MARINETTI, Filippo Tommaso, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano DE MARIA, Milano, Mondadori, 1983.
- MARITANO, Mario, *Futurismo in Sardegna. L'episodio sardo alla fine degli anni Trenta*, Oristano, S'Alvure, 1993.
- MARRAS, Margherita, *L'insularité dans la littérature narrative sarde du XX<sup>e</sup> siècle*,

Toulouse, Éditions universitaires du sud, 1998.

- MASALA, Franco, *Architettura dall'Unità d'Italia alla fine del '900*, Nuoro, Ilisso, 2001.
- RAFFAELLI, Alberto, "Fascismo, lingua del", in Simone RAFFAELE, *Enciclopedia dell'Italiano*, 2 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2010-2011, vol. 1, pp. 459-461. Disponibile sul sito: <[http://circe.lett.unitn.it/le\\_riviste/riviste/futurismo.html](http://circe.lett.unitn.it/le_riviste/riviste/futurismo.html)>
- SALARIS, Claudia, *Artecrazia. L'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, Firenze, La nuova Italia, 1992.
- SERRA, Marcello, "I seguaci di Marinetti: il futurismo in Sardegna. Un capitolo breve ma non privo d'interesse", «Almanacco di Cagliari», 21 (1986), pagine senza numerazione.
- SERRA LOBINA, Anna, "Nota al testo", in Benvenuto LOBINA, *Po cantu Biddanoa*, Nuoro, Ilisso, 2004, pp. 26-27.
- SERRA LOBINA, Anna, "Prefazione", in Benvenuto LOBINA, *Passus. Tutte le poesie*, prefazione e cura di Anna SERRA LOBINA, con una nota critica di Maurizio VIRDIS, Nuoro, Ilisso, 2010, pp. 9-31.
- SIMONINI, Augusto, *Il linguaggio di Mussolini*, Milano, Bompiani, 1978.
- TOLA, Salvatore, "Benvenuto, i versi e le prose", in Benvenuto LOBINA, *Is canzonis*, a cura e con introduzione di Antonello SATTA, Cagliari, Edizioni della Torre, 1991, pp. 15-26.
- UNGARETTI, Giuseppe, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Leone PICCIONI, Milano, Mondadori, 1969.
- VALLEGA, Adalberto, *Geografia culturale. Luoghi, spazi, simboli*, Torino, UTET, 2003.
- VIRDIS, Maurizio, "La nuova letteratura in lingua sarda", in Margherita MARRAS (a cura di), *Percorsi e congiunzioni letterarie in Sardegna*, Atti del Convegno Atobiu internazionali de literadura. Barigadu 26-30 luglio 2005, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 2008, pp. 15-28.
- VIRDIS, Maurizio, "L'arte poetica e narrativa di Benvenuto Lobina", «Portales», 10 (2009), pp. 107-117.
- VIRDIS, Maurizio, "Prospettive identitarie in Sardegna: fra lingua e letteratura", in Silvia CONTARINI, Margherita MARRAS, Giuliana PIAS (a cura di), *L'identità sarda del XXI secolo tra globale, locale e postcoloniale*, Nuoro, Il Maestrale, 2012, pp. 31-42.

WESTPHAL, Bertrand, *Geocritica. Reale, finzione, spazio*, Roma, Armando, 2009.

### **Sitografia**

C.I.R.C.E. (Catalogo Informatico Riviste Culturali Europee), patrocinato dall'Università di Trento, disponibile sul sito: <[http://circe.lett.unitn.it/main\\_page.html](http://circe.lett.unitn.it/main_page.html)>.

*Giulia Murgia*  
*Università di Cagliari (Italia)*  
[giulia.murgia@unica.it](mailto:giulia.murgia@unica.it)