

La metafisica dello sprofondo nella narrativa di Giulio Angioni

Irene Palladini

(Università di Cagliari)

Abstract

The work explores some landscape elements in the narrative production of Giulio Angioni. In particular, the study aims to enhance the dimension of “sprofondo”, variously declined, as a peculiar figure of the perception and representation of the landscape, in its historical-cultural, oneiric and etymological stratification. In fact, from the analysis of the narrative texts of Angioni seems to emerge a “speleological” tension in *‘the many ages lost in layers underfoot’*, which remain in a close dialogue, even dramatic, with the present.

Key words – narrative; landscape; “sprofondo”; dreamscape; etymology

Il lavoro esplora alcuni elementi paesaggistici nella produzione narrativa di Giulio Angioni. In particolare, lo studio intende valorizzare la dimensione dello “sprofondo”, variamente declinato, come cifra peculiare della percezione e rappresentazione del paesaggio, nella sua stratificazione storico-culturale, onirica ed etimologica. Infatti, dall’analisi dei testi narrativi di Angioni pare affiorare una tensione “speleologica” ne *«le molte età perdute a strati sotto i piedi»*, che permangono in un dialogo serrato, anche drammatico, con il presente.

Parole chiave – narrativa; paesaggio; sprofondo; onirologia; etimologia

Senza cedere all’enfasi celebrativa, che tanto seduce il coro delle prefiche inscenato da Marcello Fois¹, la narrativa etnografica² di Giulio Angioni «nasce adulta»³, ovvero

¹ Marcello FOIS, “Sergio Atzeni nella letteratura sarda”, in Giuseppe LEDDA, Gigliola SULIS (a cura di), *Sergio Atzeni e le voci della Sardegna*, Bologna, Bononia University Press, 2017, pp. 31-34. Vero è che Fois condanna l’estetica morbosa del compianto di adoranti prefiche, intente alla celebrazione decontestualizzata di Sergio Atzeni, ma il rilievo può essere di monito anche agli esegeti della narrativa di Angioni. Pertanto, si suggerisce di tenere a mente il decalogo impartito da Fois, in relazione alla urgenza di desantificare e defolclorizzare la voce degli autori sardi, ancorandoli alla specifica «catena genetica» cui afferiscono. Fois si concentra specificamente sulla *nouvelle vague* sarda, di cui pioniere sarebbe l’Emilio Lussu di *Marcia su Roma e dintorni* del ’32. Il richiamo alle opere fondative degli autori sardi resta imprescindibile per una congrua analisi critica della produzione narrativa di Angioni. Peraltro, nell’elenco finemente stilato da Fois, figura, a ragione, anche l’Angioni di *A fogu aintru - A fuoco dentro*, Nuoro, Ilisso, 1978.

² Franco MANAI, nella sua “Nota introduttiva” alla raccolta di esordio di Giulio ANGIONI, *A fogu aintru - A fuoco dentro*, Nuoro, Ilisso, 2008, pp. 5-9, p. 5, ricorre alla formula «scrittura etnografica».

consapevole, come attesta l'ultimo dei venti quadri che compone l'affresco corale di *A fogu aintru: Controtempo*⁴. Il testo – pur non esaurendosi in una dichiarazione programmatica posta in calce a orientare, e acquietare, il lettore – mette comunque in guardia da «vagheggiamenti di arcadie perdute»⁵, «sedimenti di popolarismo e di memorialistica rusticana»⁶ e «ruralismi salvifici»⁷ vari, originati da una mitizzazione, in odore di *Falsosardo Show*⁸, di taglio molto borghese, più propensa a trafugare, che a comprendere, le realtà e i miti di ieri e di oggi. Così, l'apologo del figlio di zia Ciccitta, il quale piange non perché ha da ritornare in Olanda, ma perché «non è possibile restare a casa, col meglio dell'Olanda»⁹, e la pantomima di blasonati accademici danesi, che scimmiettano la spontaneità di talune usanze sarde, nella presunzione di vivere «alla maniera di»¹⁰, con tutto

³ La locuzione di Sandro MAXIA, introdotta nella “Prefazione” a Giulio ANGIONI, *L'oro di Fraus*, Nuoro, Il Maestrale, 1998, pp. 5-11, p. 6, necessita di qualche chiarimento. Lo studioso, infatti, la riconduce alla padronanza dei mezzi espressivi e all'elevato grado di elaborazione teorica che connota la narrativa di Angioni, nient'affatto autore domenicale, infiacchito da quelle «infiorescenze citatorie che talvolta appesantiscono le opere letterarie» (p. 5). Osserva Maxia: «In altri termini, la narrativa di Angioni nasce adulta, consapevole di sé e dei suoi mezzi espressivi, e non reca quasi traccia di un apprendistato che evidentemente si è svolto in *interiore homine*, in una severa educazione di quelle doti di osservazione e di giudizio sul mondo che distinguono l'artista vero dal semplice portatore di “temperamento artistico”, che, come ha detto una volta Chesterton, “è una malattia che affligge i dilettanti”».

⁴ ANGIONI, “Controtempo”, in *A fogu aintru*, pp. 122-130. Si precisa che è lo stesso Angioni a introdurre l'espressione «venti quadri» per gli affreschi che compongono la partitura polifonica del volume di esordio: «Conti dell'inventario che dobbiamo fare, questi venti quadri contano gli spiccioli, ma vogliono alludere alle grandi cifre del trentennio trascorso» (p. 130). Rispetto alla problematicità delle *fabulae* di Angioni, che solo con una buona dose di approssimazione e una certa forzatura possono rientrare nella struttura di racconti o novelle tradizionali, dacché egli ne corrode, dall'interno, l'impianto stesso, si rinvia al contributo di Franco MANAI, “Il contadino e l'intellettuale: i racconti di *A fogu aintru*”, in Franco MANAI, *Cosa succede a Fraus? Sardegna e mondo nel racconto di Giulio Angioni*, Cagliari, Cucc, 2006, pp. 15-43.

⁵ ANGIONI, “Controtempo”, p. 124.

⁶ ANGIONI, “Controtempo”, p. 129.

⁷ ANGIONI, “Controtempo”, p. 129.

⁸ Giulio ANGIONI, *Il gioco del mondo*, Nuoro, Il Maestrale, 1999. Con questo esilarante nomignolo è apostrofato il dottor Zedda, proprietario di un'azienda. E, beninteso, l'epiteto indica il suo credo: «E siccome era socio fondatore della Pro Loco Fraus, alcuni lo chiamavano anche *Falsosardo Show*» (p. 69).

⁹ Esempio, ai fini del nostro discorso, l'apologo: «Il figlio di zia Ciccitta, da vent'anni in Olanda, l'ultima volta che è venuto a Natale, arrivato il mattino della ripartenza si è seduto un momento davanti al camino, e si è messo a piangere in silenzio, mentre sua madre piangeva con lui e suo padre fingeva di canzonarli entrambi. Non voleva più ripartire, non perché non volesse tornare in Olanda, dove si sta meglio, ma perché non è possibile restare a casa, col meglio dell'Olanda. Tornare a casa è una festa, non è la ferialità quotidiana di prima di andarsene. Le rimpatriate sono sempre dolci, specialmente se durano poco, in modo che sia solo un gioco che non stanchi» (ANGIONI, “Controtempo”, pp. 122-123).

¹⁰ «Un uditorio singolare: professori, assistenti e dottorandi di quell'istituto scientifico, sporchi e puzzolenti di stalla e di un ottimo formaggio danese, fetido come gorgonzola, malvestiti e irsuti di barbe e di capelli. Il medesimo fetore di stalla e di formaggio ristagnava in tutti i locali dell'istituto. Le donne vestivano larghi e informi calzoni di tela azzurra e vecchie camicie contadine senza colletto, arrivavano e se ne andavano sotto ombrelloni verdi come quelli dei contadini delle mie parti, chi con scarponi, chi con vecchi zoccoloni di legno, ma tutte le calzature maschili e femminili erano ornate e profumate, apposta e ad arte diceva Rudolf, con resti di stame. Intellettuali travestiti da contadini che lassù non ci sono più a quel modo da ben più di mezzo secolo» (ANGIONI, “Controtempo”, pp. 124-125). E, poco dopo: «Insistevano, una volta, che parlassi della Sardegna. Ho detto loro dell'atteggiamento di lamento e di ironia dei contadini e dei pastori sardi verso la loro esperienza di vita, e invece delle nostalgie di drappelli di piccola borghesia intellettuale, urbana e campagnola, per il mondo rurale scomparso. Reagivano con placidi cenni di assenso, anche quando mi lasciavi scappare che per il mondo delle campagne non si fa nulla scimmiettandone usi e costumi» (ANGIONI, “Controtempo”, p. 126).

il puntiglio del mercimonio del folklore¹¹ e della mercatura della memoria, assurgono a costellazioni guida nella visione dell'autore.

La narrativa di Angioni, memore della *lectio* della signorina garbata e ammodo in *Fantasticheria*¹² – antesignana di tutte le caritatevoli pie donne¹³ e delle sdegnose *Madamin*¹⁴ sulla faccia della terra – sonda, in prima istanza, lo spaesamento antropologico, non scevro del disorientamento¹⁵ necessariamente prodotto da una ricerca non concepita a volo d'uccello, ma in profondità. Esempio, al proposito, la auto-rappresentazione di Silverio Lampis in *Gabbiani sul Carso*:

Lampis quel giorno si era impegnato molto a spiegare la ricerca sul campo in antropologia, la ricerca etnografica diretta, la osservazione partecipante, o forse meglio: partecipazione osservante, insomma quel modo di ricerca che vuole comprendere gli altri osservandoli vivere, ma non a volo d'uccello, ma in profondità, non come un gabbiano che plana in alto su possibili prede, magari anche così, ma soprattutto cercando di entrare nella pelle dei nativi, diventando uno di loro, come lui stesso ha cercato a lungo di fare sui Carpazi: e così poi testimoniare di quel modo di vivere, essendo stato là, vivendoci¹⁶.

¹¹ Si rimanda, al proposito, alla sezione "Folklore" redatta da Marcello FOIS, in *In Sardegna non c'è il mare*, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 50, il quale osserva che il folklore «è il mercato della memoria, il risultato di una revisione di se stessi, che non parte da se stessi, ma da modelli autorizzati d'importazione».

¹² Giovanni VERGA, "Fantasticheria", in ID., *Tutte le novelle*, introduzione, testo e note a cura di Carla RICCARDI, Milano, Mondadori, 1979, pp. 129-136. Impossibile, in questa sede, rendere conto degli echi, di matrice verghiana, che riverberano l'*opera omnia* di Angioni. Tuttavia, l'uso sistematico di locuzioni proverbiali, che innervano la tessitura narrativa dello scrittore sardo, sono, con ogni probabilità, riconducibili alla *lectio* dello scrittore siciliano. In particolare, l'epica di *Una ignota compagnia*, Nuoro, Il Maestrale, 2006 (edizione riveduta e corretta di quella uscita per i tipi di Feltrinelli, Milano, 1992) è intarsiata di stilemi proverbiali, introdotti, tuttavia, in funzione antifrastica e straniata rispetto agli ideali di saggezza metastorica di Verga. In effetti, l'impiego dei proverbi, nel serrato gioco interlocutorio fra Tore e Warù, sembra rispondere più al bisogno di puntellare il caos del mondo che a tramandare un sapere acquisito.

¹³ Il rimando d'obbligo è a *Una ignota compagnia*, in particolare alla sequenza inerente le misericordiose dame della carità, vivandiere alla *Mensa di San Vincenzo*, vestali del «granduomo» (Giulio ANGIONI, *Una ignota compagnia*, p. 146), che, con il loro «disgusto pio» (ANGIONI, *Una ignota compagnia*, p. 147), dispensano scampoli di cibo, acquietando così la loro falsa coscienza.

¹⁴ Giulio ANGIONI, "Madamin", in *Millant'anni*, Nuoro, Il Maestrale, 2002, pp. 117-122. Nel superbo ritratto di signora piemontese si appunta tutta l'acredine possibile contro la vanagloria spocchiosa della dama, che si sente catapultata, esiliata proprio, in una terra di villani zotici, marmaglia di ribaldi in orbace che neanche i sanculotti!

¹⁵ Di disorientamento antropologico è lecito parlare per il racconto "Ricerca sul campo", in *A fogu aintru*, pp. 11-17. In effetti, il giovane laureando appare come istupidito dinanzi a Ziu Sidoru morente: «In piedi dall'altra parte del letto, appoggiato al comò, stupidamente inutile guardava, con gesti insoliti in quella casa, ora l'orologio, ora il malato, ora le carte dei suoi appunti sulla festa» (p. 16). L'episodio ritornerà, per la consuetudine a innesti e interpolazioni dell'autore, in *Il sale sulla ferita*, Nuoro, Il Maestrale, 2010, sebbene con una sensibile variazione. All'incredulità del giovane, che, nel racconto, indaga sulla tradizionale festa di sant'Isidoro, si viene profilando, nel romanzo, ben altra questione privata. Il protagonista, infatti, si reca a casa di Sidoru Manis, mosso da una *quête* più consapevole, benché votata allo scacco. Ovvero, egli si propone di dilucidare il mistero della prematura fine, ai tempi della occupazione delle terre, del povero Benito Palmas, scomparso in circostanze misteriose e la cui memoria è ora al vaglio di una sospetta agiografia del martirio eroico. Si veda il capitolo 2, pp. 85-89.

¹⁶ Giulio ANGIONI, *Gabbiani sul Carso*, Palermo, Sellerio, 2010, pp. 138-139.

A ogni buon conto, non è mai una questione di dietrologia, bensì di profondologia¹⁷ e su questo si fonda la narrativa di Angioni, intenta a sfatare stereotipi e a corrodere pregiudizi, esemplati nella protervia dello studente, armato di questionario, che si introduce nella casa di Ziu Sidoru, alla ricerca di chissà cosa, poi¹⁸. E in questo è possibile scorgere un punto di sutura con il racconto antropologico, vero e proprio architetto, *Un errore geografico* di Romano Bilenchi¹⁹, secondo la lettura proposta da Guido Guglielmi:

L'episodio è apparentemente comico. In realtà la posta in gioco è una lotta per il riconoscimento. A render il ragazzo ridicolo è un impulso a superare una differenza, una condizione di subalternità. Ciò che egli cerca è una comunicazione. E compie un maldestro tentativo per ottenerla [...]. E proprio una comunicazione gli viene rifiutata. Non lo si accetta come interlocutore [...]. La comicità rivela un risvolto drammatico [...]. E si costituisce la figura antropologica (arcaica) del capro espiatorio²⁰.

Ad accomunare i due autori è, infatti, la lotta per il riconoscimento che investe e sovrasta i personaggi, definendo, con tutto l'attrito che è dato immaginare, la geografia conflittuale dei loro rapporti. Analogamente a Bilenchi, molti scorci tratteggiati da Angioni si radicano nell'avvertimento del contrario, la cui tensione dilemmatica, con l'innesto dell'*aprosdoketon*²¹, si intensifica in prossimità di un epilogo sottratto a scioglimento risolutivo. Vieppiù, entrambi gli scrittori accordano alle figure regressive di ragazzi un acume critico e riflessivo precluso a esperti o presunti tali, come si evince dal componimento di Pistis Orlando, terza B²², lui pure con i suoi begli errori ortografici e geografici, ma analista sopraffino di questioni demografiche e di emigrazione.

Insomma, saldando, in un carsico connubio, la lectio verghiana all'*exemplum* bilenchiano – dato che potrebbe, tra l'altro, chiarire la duplice direttrice, realistico-contemporanea e lirico-memorale, individuata da Franco Manai²³ – Angioni si muove

¹⁷ ANGIONI, *Gabbiani sul Carso*, p. 408. In merito alla misteriosa scomparsa di Lampis, professore, antropologo, filosofo e detective alla bisogna, è il sardo Trau a spiegare, a chiare lettere, «che non è una questione di dietrologia, questa scomparsa, ma di *profondologia*».

¹⁸ ANGIONI, “Ricerca sul campo”, pp. 11-17.

¹⁹ Romano BILENCHI, “Un errore geografico”, in Romano BILENCHI, *Anna e Bruno e altri racconti, Opere complete*, a cura e con introduzione di Benedetta CENTOVALLI, Cronologia, note ai testi e bibliografia a cura di Benedetta CENTOVALLI, Massimo DEPAOLI e Cristina NESI, Milano, Rizzoli, 2009, pp. 122-130.

²⁰ Guido GUGLIELMI, “Il romanzo familiare di Bilenchi”, in ID., *La prosa italiana del Novecento II, Tra romanzo e racconto*, Torino, Einaudi, pp. 72-89, pp. 73-74.

²¹ Si pensi, almeno, all'epilogo esilarante di “L'ultima transumanza”, in *A fogu aintru*, pp. 18-21. Qui, il giornalista, in odore di vagheggiamenti nostalgici e scrupoli identitari, tallona un ragazzotto, custode del gregge, per poi, con una stoccata finale, accorgersi che non conduce vita romita, ma armeggia allegro con la marmitta della sua fiammante Honda. E il pastorello dei tempi moderni, in un inusuale misturo linguistico, così gli si rivolge: «Che, pure te sei sardegnolo?» (p. 21).

²² ANGIONI, “Componimento”, in *A fogu aintru*, pp. 80-81. Con queste parole si conclude l'elaborato: «Certamente la popolazione sarda è aumentata un poco grazie agli sforzi personali dei presidenti regionali ma veramente non è diventata più benestante, anzi s'è ne andata via per guadagnarsi il pane in altri posti lontani dall'altra parte del mare e fuori di stato» (p. 81).

²³ Franco MANAI, nella “Introduzione” alla già citata monografia, osserva: «Nella narrativa di Giulio Angioni è possibile riscontrare due linee di sviluppo che a tratti procedono in parallelo e a tratti si intrecciano con prevalenza volta a volta dell'una o dell'altra: una la potremmo definire realistico-contemporanea e l'altra lirico-memorale» (MANAI, “Introduzione”, p. 11). Sul piano stilistico ed espressivo, come la «parola precisa, netta, luminosa di Bilenchi ha altri piani di profondità» (GUGLIELMI, “Il romanzo

lungo il crinale di una scrittura etnografica mai assertiva, ma intensamente problematizzata, che, passo dopo passo, con tensione meta-cognitiva, riflette su stessa, sino agli esiti di una auto-rappresentazione parodiata, non limitandosi al travaso, nella materia letteraria, di questioni antropologiche.

Al centro degli interessi dell'autore è la Sardegna, Cagliari, il microcosmo di Nuraddei e di Fraus, sorta di Macondo, esiliato ogni realismo magico, «laboratorio mobile di scrittura»²⁴ e agente di narrazioni, ma la Sardegna, cui Angioni è avvinto da una sorta di «cordone elicoidale genetico e ombelicale»²⁵ – forse l'apologo del cordone conservato in una vescica di maiale assume non poche rifrazioni ermeneutiche²⁶ – per quanto incavata nell'orbita del «post-coloniale endogeno»²⁷, travalica il perimetro isolano. Ovvero, pur nella consapevolezza che, per parafrasare le parole pronunciate da Josto Melis in *Afa*, le radici antiche siano un obbligo, la scrittura di Angioni non inclina al loro culto retoricamente atteggiato e ostinatamente abbarbicato²⁸. E, praticando un distanziamento ragionato dall'«esotico turistico» allestito in *Assandira*²⁹, l'autore non indulge all'autocompiacimento nostalgico, oggettivato nell'apologo dell'uccello di Borges, che si staglia in una pagina cruciale di *Gabbiani sul Carso*:

Io dei sardi ho smesso di occuparmi, rischiavo di guardarmi l'ombelico. Noi sardi siamo come l'uccello di Borges, che se vola, vola solo all'indietro, lo sguardo fisso al nido da cui parte³⁰.

Attraverso il filtro corrosivo dell'ironia, mediata da Sterne³¹, anche per gli andirivieni della comune narrativa ricorsiva e digressiva, intarsiata di analessi e prolessi e con slittamenti temporali e spaziali dislocazioni, Angioni demistifica le astruserie dei forestieri, tra alieni, medium e vivacità orgasmiche³². E, con l'estro della boutade

familiare di Bilenchi", p. 74), analogamente quella limpida di Angioni si corruga, a tratti, perlustrando il fondo delle cose, nel serrato confronto con il presente e con i traumi della storia.

²⁴ Mauro PALA, *Per una letteratura minore e di resistenza: il caso di Giulio Angioni*, in corso di pubblicazione.

²⁵ FOIS, *In Sardegna non c'è il mare*, p. 7.

²⁶ L'antropologo, nel racconto, ignora la vera funzione della reliquia conservata nella vescica di maiale, che «garantisce alla madre e al neonato che mai soffriranno reciproche lontananze» (in *Il mare intorno*, Palermo, Sellerio, 2003, p. 98). Tuttavia, anche per la caustica demitizzazione dello «studiato» antropologo, si consideri tutto il racconto.

²⁷ Margherita MARRAS, «Dall'Ottocento ai nostri giorni: la parabola del romanzo a tema storico in Sardegna tra coloniale e postcoloniale», in Patrizia SERRA (a cura di), *Questioni di letteratura sarda: un paradigma da definire*, Milano, FrancoAngeli, 2012, pp. 195-214, p. 207.

²⁸ Josto Melis prorompe in una battuta rivelatrice: «Caso mai sono obblighi, le tue radici antiche» (Giulio ANGIONI, *Afa*, Palermo, Sellerio, 2008, p. 28).

²⁹ Giulio ANGIONI, *Assandira*, Palermo Sellerio, 2004. Il romanzo, teatralizzazione del mondo alla rovescia, incarna l'ingordigia idolatra dei turisti. E, in un luogo del romanzo, a proposito del saluto scambiato tra gli ospiti che vanno e vengono dall'agriturismo, esso stesso contraddizione terminologica, Angioni puntualizza: «tra gente che veniva da fuori in un'isola che non si capisce ancora bene dove collocare nella geografia mutevole dell'esotico turistico» (p. 101).

³⁰ ANGIONI, *Gabbiani sul Carso*, pp. 102-103.

³¹ Già Sandro Maxia rileva come Angioni si collochi «tacitamente sotto il segno di due scrittori che hanno fatto dell'ironia metanarrativa il loro punto di forza» (MAXIA, «Prefazione», p. 10). Naturalmente Conrad, per le manipolazioni polifoniche, e Sterne, per la «strategia depistante della digressione in cui eccelse» (MAXIA, «Prefazione», p. 10).

³² «Di un altro forestiero che a Cavanna si aspettava uno sbarco di marziani. Di un altro meno strambo che dimostra l'esistenza del Maligno con le prove che ha raccolto nei dintorni. Del regista teatrale che s'ispira

ingegnosa, diabolica nella sua comicità, per cui, è ovvio, un sardo non può che nascere da una sardina³³, l'autore riconduce molte delle problematiche dell'isola, un tempo punizione e oggidi premio vacanziero³⁴, alla dimensione archetipica dell'uomo straniero all'uomo, come pare suggerire la citazione, tratta dall'Eschilo delle *Supplici*, posta in epigrafe a *Una ignota compagnia*³⁵. In questo romanzo – il quale si snoda in una Milano livida, mappata con precisione e assemblata in spazi claustrati³⁶ come il laboratorio *Lucetta Confezioni* e la pensione in cui sono confinati Tore e gli altri – la provvisorietà si rapprende nello sguardo di Warù, nonostante, o forse in quanto, depositario di una saggezza tanto millenaria³⁷ quanto vilipesa, ma non risparmia neppure il leghista Carlino, apparentemente integrato, nondimeno esodato.

La disappartenenza consuona con il trauma del *nostos*, nella consapevolezza che non si può tornare se non in retromarcia, come Ennio, «tornato male dopo un brutto andare via»³⁸, rinculando, appunto, o come Pescegrasso e Totore, che inverano la sarcastica profezia paterna³⁹. E poco importa che la retro sia letteralmente innestata, con potente effetto comico, dalla famiglia Melas in *Il mare intorno*⁴⁰. Già, perché, nonostante l'ilarità dell'escamotage, permane, al fondo, un retrogusto parecchio amaro. Sarà, ancora una volta, un'epigrafe, ovvero quella da tratta da un verso di Caproni, *in limine* a

alle maniere locali genuine molto parche nel gestire. Della studiosa del sesso che sostiene che le donne quaggiù sono capaci della maggiore quantità con la più intensa qualità di orgasmi in tutta Europa. E come lo mettiamo tutto questo con quello che ha scoperto un ricercatore tedesco, che a Fraus e nei dintorni molte zitelle sono medium straordinarie?» (ANGIONI, *Il gioco del mondo*, p. 90).

³³ ANGIONI, *Le fiamme di Toledo*, Palermo, Sellerio, 2006. Il fiscale Vaca, rivolgendosi a Sigismondo Arquer, condannato al rogo per eresia pertinace, gli domanda: «Ma voi che siete di nazione sarda, siete forse italiano?» (p. 197). E, nel medesimo capitolo, significativamente intitolato *Ignorabimus*, l'alcalde del carcere si permette di chiedere a Sigismondo «se io da sardo fossi nato da una sardina» (pp. 197-198).

³⁴ Ancora: «Sono cambiati i tempi, sì, fin troppo. Prima la gente ci veniva triste, come per punizione: “Io ti sbatto in Sardegna”, minacciavano. Ora ci vengono per premio, per vacanza. Forse è meglio così. Sì, prima era peggio ed era meglio, già, era meglio ed era peggio» (ANGIONI, *Il gioco del mondo*, p. 90).

³⁵ «Una ignota compagnia / solo col tempo viene giudicata. / Ognuno ha lingua svelta e ingenerosa / verso lo straniero».

³⁶ La dimensione asfittica di spazi concentrazionari sostanzia anche il romanzo *Alba dei giorni bui* Nuoro, Il Maestrale, 2005. Si consideri, almeno, la natura desaturata del laboratorio in cui Alba consuma le sue notti.

³⁷ «Perché un nero, nessuno lo guarda negli occhi, se incrocia gli sguardi, diceva, ma solo di sbieco, come una mosca dentro il piatto del vicino. Ma un nero tra i bianchi si sente gli sguardi di tutti, un fascio di sguardi pungenti. E forse chissà, nel paese dei bianchi anche l'occhio di Dio, che vede ogni singolo ovunque, lui pure non guarda negli occhi i suoi neri, ma dietro» (ANGIONI, *Una ignota compagnia*, p. 32).

³⁸ «C'è chi non sa tornare, dicono di lui, perché non si tratta di un viaggio, ma di un'arte lunga, ritornare al paese. Ennio è tornato male dopo un brutto andare via. Non perché come tanti è ricomparso senza un soldo, ma perché triste e allucinato più di Don Chisciotte, scarso di riso e di parole, stanco di prendere mulini per giganti, vecchie bagasce per la Dulcinea. Si sa di un pianto irrefrenabile e convulso, quando Ennio ha rivisto da lontano il suo paese con la chiesa bianca e tonda lassù in cima, come un'antica chiocchia attenta ai suoi pulcini. Questo però è successo anche ad altri, che hanno saputo tornare, anche se per leccarsi le ferite, in retromarcia» (ANGIONI, *Il gioco del mondo*, pp. 61-62).

³⁹ «Ritonerete a Fraus, ma rinculando - ripeteva» (ANGIONI, *Il gioco del mondo*, p. 70). Tuttavia, per il *nostos* negato e le illusioni perdute di Totore e Pescegrasso, si consideri l'intero brano (pp. 69-70).

⁴⁰ La famiglia Melas torna a casa, in Sardegna, letteralmente rinculando. Così, mentre l'autostrada è ingolfata dal traffico vacanziero, i nostri escono dall'ingorgo in retromarcia, per non perdere il traghetto prenotato da tempo. E se ne vanno con l'intenzione di non tornare mai più in Germania (ANGIONI, *Il mare intorno*, pp. 121-127).

*Il gioco del mondo*⁴¹, la *Spoon River* di Angioni, la cui eco stilla già nel racconto *Voltaire e il gendarme*⁴², a suggerire l'*amplificatio* del tema, oltre il confine della città bianca e dell'isola natia. Semmai, il ritorno permane nella soglia del desiderio, quello dell'infanzia nuragica che trama non solo la narrativa, ma anche la produzione lirico-testamentaria di Angioni⁴³, e aggalla dagli interstizi della memoria, dischiusa dall'odore di mele, che agisce come una *madeleine* nella vertigine lirica di Sigismondo:

Ecco, ma sì, è un profumo di mele. Mele! È questo profumo di mele che mi sta chiamando e che mi sta facendo ritornare. Il profumo di mele che mi riempie, mi fa arrivare, mi fa tornare in vita, delle mele dei nonni Tarragò, colte dagli alberi nell'orto dietro casa, nella mia vecchia Fraus lontana e verde dell'infanzia, da cui non mi separa più nessun esilio⁴⁴.

Ai temi cruciali che innervano la scrittura di Angioni, inerenti la problematica dell'emigrazione, le bieche storture del boom economico, la condizione delle classi subalterne e l'impegno fattivo dell'intellettuale, occorre coniugare la peculiare percezione e rappresentazione del paesaggio, riconducibile alla metafisica dello sprofondo, cui Franco Manai dedica pagine importanti⁴⁵. Se le ricerche antropologiche

⁴¹ «Il mio viaggiare / è stato tutto un restare / qua, dove non fui mai» (Giorgio CAPRONI, «Biglietto lasciato prima di non andare via», in ID., *Il franco cacciatore*, Milano, Garzanti, 1982, p. 41). Si noti che Angioni modifica il titolo sostituendo “lasciato” con “scritto”, una variazione che può essere intesa come un possibile refuso, oppure come consapevole affermazione della persistenza della scrittura.

⁴² Già all'altezza del racconto *Voltaire e il gendarme* compare un esplicito riferimento all'*Antologia di Spoon River*, la cui lettura lascia parecchio costernato ziu Tatanu (ANGIONI, “Voltaire e il gendarme”, in *A fogu aintru*, pp. 57-64, p. 61).

⁴³ Il sindaco-filosofo-detective de *L'oro di Fraus* pensa: «Dalla mia infanzia fino ad oggi questo mondo è cambiato con me più che nel millennio che finisce. E io da sindaco son qui per provvedere a questo luogo dove la mia infanzia, e l'infanzia che dicono del mondo, mi risulta un po' meno fantasma che altrove» (p. 36). Analogamente, in una delle sezioni cerniera di *Millant'anni*, dopo la visita al «Museo della civiltà contadina», l'anonimo e corale narratore, sentenza, con una nota di disincanto: «Mi è sembrato il museo della mia infanzia a Fraus: ma più vicina ai tempi nuragici di don Agostino Deliperi che a questi nostri tempi che viviamo» (ANGIONI, *Millant'anni*, p. 116). Tale è la centralità del motivo da figurare anche nel congedo a *Il gioco del mondo*: «Qui vedo chiaro che la mia fanciullezza è più vicina ai tempi dei nuraghi che a tempi come questi. E mi ci sento le vertigini. Ma è grazie agli artifici del ricordo che si riesce a sopportare ogni passato, e forse a non avere eccessi di paura del futuro» (ANGIONI, *Il gioco del mondo*, p. 101). Il tema ricorre, inoltre, in uno dei racconti de *Il mare intorno*: «Io dico spesso che l'infanzia di uno della mia età è più vicina al tempo dei nuraghi e dei fenici più che a questi tempi che viviamo. Sì, lo dico spesso e tutti lo trovano suggestivo. Io lo trovo terribile. Ne sento le vertigini» (ANGIONI, *Il mare intorno*, pp. 185-186). Il tema sostanzia finanche la produzione lirico-testamentaria di *Anninora*. In particolare, si suggerisce il riferimento all'*explicit* di *Infanzie*: «più vicina all'infanzia dei nuraghi / che a questa ben calzata di oggi» (Giulio ANGIONI, *Anninora*, prefazione di Luigi TASSONI, nota al testo di Giancarlo PORCU, Nuoro, Il Maestrale, 2017, p. 28).

⁴⁴ ANGIONI, *Le fiamme di Toledo*, p. 236.

⁴⁵ MANAI, “Il cielo stellato del tenente Manca: Lo sprofondo”, in *Cosa succede a Fraus? Sardegna e mondo nel racconto di Giulio Angioni*, pp. 109-140. Senza pretesa di esaustività, si fornisce di seguito una campionatura delle specifiche occorrenze del segno nella produzione di Angioni. In *Una ignota compagnia*, l'epifania della neve sprofonda Milano in un'atmosfera dai toni surreali (ANGIONI, *Una ignota compagnia*, p. 123). In questo romanzo, lo sprofondo è, tuttavia, anche linguistico: «Ci guardavamo intenti per capirci, provando e riprovando in varie lingue. Richiami indietro le parole e le disponi in altro modo, e nello sforzo c'è sempre qualcosa che riaffiora, al di là delle frasi, e poi sprofonda tra una lingua e l'altra» (ANGIONI, *Una ignota compagnia*, p. 198). Nel racconto *Rosa Maria Lepànto Serra, Coga*, lo sprofondo è connesso alla topica della visione dall'alto di un campanile, da cui è possibile contemplare l'inabissamento nella valle: «Suo padre campanaro la cercava sempre là, sul campanile, quando in casa non c'era. Oppure alla finestra

orientano lo studioso alla profondologia, in una sorta di torsione dilemmatica, la sprofondologia, variamente declinata, connota la sua narrativa, avvitata nel paesaggio e nelle «diramazioni plurivoche»⁴⁶ della scrittura. Presumibilmente, ma il dato è qui solo adombrato, il referente potrebbe essere costituito proprio dal libello *Sardegna come un'infanzia* di Elio Vittorini⁴⁷, pur senza dividerne il fascino estetizzante del primitivo e il calligrafismo di ispirazione rondesca. Il tema dello sprofondo, determinato dalla permeabilità di visioni sgranate, è, infatti, latamente introdotto da Vittorini: in relazione all'immobilità calcinosa di Tavolara⁴⁸, alla sacralità silente, benché raschiata

dell'Oratorio del Rosario, sopra lo sprofondo a picco nella valle» (ANGIONI, "Rosa Maria Lepànto Serra, Coga", in *Millant'anni*, Nuoro, Il Maestrale, 2009 [2002], pp. 87-113, pp. 89-90). In seguito, in riferimento alle presunte stregonerie compiute dal prete spretato, che la povera Rosa trova appeso a una corda, è dato rinvenire un richiamo ulteriore allo sprofondo (ANGIONI, "Rosa Maria Lepànto Serra, Coga", p. 94). In uno dei quadri «(le molte età perdute a strati sotto i piedi)», incluso nella silloge *Millant'anni*, l'inabissamento è oggettivazione della morte (ANGIONI, "Rosa Maria Lepànto Serra, Coga", p. 173), e tutta la pagina, di fatto, sonda la valenza metafisica dello sprofondo nel paesaggio. La silloge di quadri che compone *Il mare intorno* tematizza il «buco di Intramontis» (ANGIONI, *Il mare intorno*, p. 22). E lo «sprofondamento» (p. 23) è interpretato nella specifica accezione di oblio che la tensione fabulatoria e la prassi scrittoria, fosse anche su tavolette preistoriche, tentano entrambe di arginare. Ne *Le fiamme di Toledo* ricompare l'imagerie dello sprofondo, connessa alla *visio* dall'alto del campanile, già rilevata nel racconto *Rosa Maria Lepànto* (ANGIONI, *Le fiamme di Toledo*, pp. 90-91). La formula ricompare, sempre in relazione al paesaggio della Marina e alla parabola del prete impiccato: «Anche se Domíniga avesse saputo tutto questo, non si sarebbe meno spaventata, a parte che sapeva che del prete dicevano che in notti di tregenda il diavolo se lo portava su a sedere in cima al campanile, ululando alla luna come lupi, o giù nello sprofondo di Marina» (ANGIONI, *Le fiamme di Toledo*, p. 97). Ne *La pelle intera*, lo sprofondo è introdotto, una prima volta, in un'accezione paesaggistica: «Era sempre nell'orto, in vigna, nel nocciolo in riva al fossato, sotto le mura e lo sprofondo del torrione» (Giulio ANGIONI, *La pelle intera*, Nuoro, Il Maestrale, 2007, p.37), e in seguito: «Presi da un fiume in piena, rapide e sprofondi, correnti e mulinelli» (ANGIONI, *La pelle intera*, p. 75) e, in riferimento ad Anselmo Frett: «Conosco il suo sprofondare dentro di sé come in un pozzo» (ANGIONI, *La pelle intera*, p. 70). In *Afa*, lo sprofondo è inteso come immersione nel primigenio e nelle stratificazioni di una onomastica evocativa, infatti Josto Melis ama ricondurre il suo nome a radici preistoriche locali (ANGIONI, *Afa*, p. 28). Nello stesso romanzo, inoltre, il segno rimanda allo sconfinato del mare, tra «sprofondo e salvamento» (ANGIONI, *Afa*, p. 192). In *Gabbiani sul Carso*, il lemma è intensificato, tanto che il romanzo è allegoria dello sprofondo paesaggistico e dell'inabissamento conoscitivo. Non è certo casuale che il penultimo capitolo dell'opera si intitoli, appunto, *Lo sprofondo* (pp. 365-403). Inoltre, l'epica ipogea di *Gabbiani* è mutuata da *Lo sprofondo* del 2001, come opportunamente precisa, in una nota in calce, Franco Manai (*Cosa succede a Frau's?*, p. 109). Modello di complicazione sotterranea e della dialettica di mistero e conoscenza, in cui inevitabilmente «si sprofonda» (ANGIONI, *Gabbiani sul Carso*, p. 90), l'inabissamento tratteggia un onirogramma, dacché sogni e sprofondo sono correlati: «Ne fa mai, lei, di sogni di sprofondo?» (ANGIONI, *Gabbiani sul Carso*, p. 91). E il mistero promana anche dalla effusione auratica delle doline carsiche: «Lui si riguarda indietro, giù di sotto, alla luminosità serale misteriosa che pare salire da qualche sprofondo» (p. 95). Insomma, è tutto il romanzo a configurarsi come uno «sprofondo balcanico» (ANGIONI, *Gabbiani sul Carso*, p. 196), in cui si precipita e da cui traluce, fitto, il mistero. Nel più recente *Sulla faccia della terra* (Nuoro, Il Maestrale, Milano, Feltrinelli, 2015) il termine sprofondo non è impiegato, forse sostituito da «sconquasso». L'elisione del segno non è priva di importanza, forse a veicolare un qualche barlume di minima attitudine resistenziale per Mannai Murenu e i suoi, ad onta delle atrocità perpetrate dai pisani.

⁴⁶ Maurizio VIRDIS impiega la formula nel suo recente contributo "Geostorica sarda. Produzione letteraria nella e nelle lingue di Sardegna", «Rhesis», 8.2 (2017), pp. 17-27.

⁴⁷ Elio VITTORINI, *Sardegna come un'infanzia*, con prefazione di Michela MURGIA e introduzione di Silvio GUARNIERI, Milano, Bompiani, 2015.

⁴⁸ «Tavolara; forse viene da tavola; e veramente è un enorme blocco calcinoso che in questo chiarore violetto di zolfo pare si accasci e debba sprofondare nell'acque, bruciata dentro. E che sia un'isola non si vede. Cupe masse alle spalle la riprendono» (VITTORINI, *Sardegna come un'infanzia*, p. 26).

dalla canicola, del Tempio⁴⁹, ai viottoli che si incardinano nelle vicinanze di Sassari⁵⁰ e, durante il viaggio da Cagliari, «Gerusalemme di Sardegna»⁵¹, direzione Alghero, per la effimera labilità costiera⁵².

Tuttavia, se lo sprofondo è reso, da Vittorini, in sinergia allo stupore contemplativo, nella produzione di Angioni assume una tale complessità da autorizzare non solo la formula di scrittura etnografica, ma anche speleologica, con l'esortazione a rileggere l'affondo prima, e la sparizione poi, di Lampis, con tanto di attrezzatura da speleologo, nella groviera-dolina-inghiottitoio del Carso, a paradigma di poetica e di scrittura. In prima battuta, lo sprofondo si oggettivizza nella emergenza di paesaggi-ipogei, come sembra suggerire Sandro Maxia che, nella prefazione a *L'oro di Fraus*, rileva la centralità della Casa dell'Orco, con i suoi budelli ciechi, autentico serbatoio mitopoietico, e «*topos* centrale del libro, o meglio *u-topos*, non-luogo che ognuno riempie *ad libitum* dei suoi desideri e delle sue ossessioni e fobie»⁵³. Pur restando valida la lettura proposta, mi pare che, semmai, di Ur-luogo si debba discorrere, considerando, al contempo, le ramificazioni metamorfiche che l'ipogeo preistorico assume nella narrativa di Angioni. Si pensi, in particolare, ai recessi di miniere, di grotte scure e giganti, e alla variante del pozzo di Cavanna in cui è occultato il cadavere del povero Benvenuto ne *L'oro di Fraus*. Ma concrezione estrema, per la materializzazione dello sprofondo, è l'inghiottitoio di *Gabbiani sul Carso*, le cui complicazioni sotterranee configurano una vera e propria metafisica del paesaggio, come scrive l'autore stesso in una sequenza decisiva, in cui un tale dona a Lampis una copia della sua opera, intitolata, appunto, *Metafisica del Carso*⁵⁴. La natura confinaria, *borderline*, del luogo rende tangibili antri e anfratti di sospetti e magagne che il detective cerca, caparbio, di dissipare, disambiguando⁵⁵ il mistero, calandosi nei sotterranei della confinistica.

Alle carsiche profondità, che rivelano molto di un mondo non solo alla rovescia, ma direi proprio sottosopra, è da coniugare la rappresentazione di immondezze e discariche.

⁴⁹ «Dal sagrato si guarda come da un terrazzo nella valle. Dove il deserto è assoluto; sprofonda; raschiato dalla canicola» (VITTORINI, *Sardegna come un'infanzia*, p. 44).

⁵⁰ «A tratti da una piazza si esce sopra una steppa di buio. O si sprofonda dentro viottoli di piena campagna dai quali non si vedono più i lumi che ci siamo lasciati dietro e quelli che avevamo davanti» (VITTORINI, *Sardegna come un'infanzia*, p. 54).

⁵¹ VITTORINI, *Sardegna come un'infanzia*, p. 84.

⁵² «Che siano, cioè, coste effimere, che possano sprofondare e riemergere con la regolarità del ticchettio d'un orologio» (VITTORINI, *Sardegna come un'infanzia*, p. 104).

⁵³ MAXIA, «Prefazione», p. 8. Al proposito, fondamentale, per la radiografia di cunicoli interrati, ad alta densità mitopoietica, ben oltre le fole, è la pagina tratta da *L'oro di Fraus*: «La Casa dell'Orco, figurarsi: da millenni ci rifila patacche a noi di Fraus: orchi e diavoli, tesori interrati, ricchezze minerarie, adesso funghi in galleria. Ha pure il fisico del ruolo, come luogo fiabesco. Ma è ciò che non si vede il più notevole: il ventre dell'Orco ha le viscere lunghe: budelli complicati, si dice, arrivano all'uno e all'altro mare, per scampo e sicurezza di chi possiede i luoghi. E i misteri dei suoi visceri sempre custoditi da guardiani truci» (ANGIONI, *L'oro di Fraus*, p. 154).

⁵⁴ «Mentre tutti e due stanno lì a leggere e a vedere, un tale, che si dice del posto, si avvicina a Lampis e gli fa omaggio di una copia della sua opera *Metafisica del Carso*, dove sostiene, dice con molta convinzione, che la Grotta Gigante è la grotta del mito degli schiavi di Platone, che il Carso dunque è la matrice dell'idealismo platonico, quindi di tutta la metafisica occidentale, quindi della *Metafisica*» (ANGIONI, *Gabbiani sul Carso*, p. 89).

⁵⁵ Disambiguare è lemma cruciale nella poetica di Angioni e agisce sotto tutte le determinazioni della sua scrittura. Si consideri almeno la assertiva dichiarazione di Lampis: ««Nemmeno con me, se non per allusioni complicate da disambiguare»» (ANGIONI, *Gabbiani sul Carso*, p. 82).

Già ne *L'oro di Fraus*, il detective, i cui piedi piatti rimandano, in forma per certi versi parodiata, a Edipo pie' gonfio, si oppone – con la sua utopia paesaggistica, proprio lui che si è laureato con una tesi su *Utopia* di Tommaso Moro – alle scorie e detriti che infestano non solo la miniera, ma tutta l'isola⁵⁶. Pur tuttavia è soprattutto la discarica abusiva di Repen a marcare l'etica di uno sprofondo esiziale, con tanto di *Genius loci*, abortito, più che partorito, da quel “sommovimento viscerale” che anima anche la questione privata, altissima posta in gioco, ne *Il sale sulla ferita*⁵⁷. E alludo, beninteso, al personaggio “Mercoledì delle Ceneri” che, nella sua eteronomia onomastica, sempre evocativa, è pure detto “El Cocal”, ovvero “il gabbiano”, uccello delle discariche, non meno di quanto lo sia il palazzinaro trafficone Sekula, lui pure creatura interstiziale. Il *topos* delle discariche ipogee collima, inoltre, con la rappresentazione di cimiteri ridotti ad ammasso di rifiuti, almeno quello di Lambrate in *Una ignota compagnia*⁵⁸ e quello ebraico in *La pelle intera*, invaso dalla malerba e dallo sfacelo di vivi che non si curano dei morti⁵⁹.

Tuttavia, la dimensione *underground* non è da intendersi in senso contrappositivo alla topica della *visio* dall'alto che, nella narrativa di Angioni, non marca, in ogni modo, né la presunzione antropocentrica del possesso, né l'estasi ascensionistica, prefigurando, essa stessa, lo sprofondo: il sogno di librarsi in volo si risolve, infatti, in uno schianto⁶⁰. Al limite, dall'alto degli spalti della rocca cagliaritano, si offre, nella grazia di una reminiscenza che sconfinava nella rivelazione, una luce appena consolatoria⁶¹. Ma, in un luogo soltanto, la contemplazione dall'alto della Torretta salva, intera, la pelle ai due protagonisti⁶².

Allo sprofondo più prettamente paesaggistico, che, per slittamento metamorfico e concettuale, è radicato nell'ipocentro della Marina e del buco dell'Intramontis, è possibile

⁵⁶ In una pagina de *L'oro di Fraus*, Angioni, con tanto di esatti acrostici, differenzia, censendole, scorie e rifiuti comunali: «Ma la strada del pozzo sacro di Cavanna a un certo punto costeggia l'immondezzaio comunale: anzi, gli RSU, come dice il dottor Zammataro per dire i rifiuti solidi urbani, lui che parla per sigle: gli STI invece sono gli scarichi tossici industriali, mentre il PIP è il piano per gl'insediamenti produttivi, che certuni vogliono qui, dove io invece ci vorrei rifare il paesaggio. Non ci passavo più da mesi: eppure sta nel centro della mia utopia paesaggistica questa collina biancastra, lussureggiante a primavera, ma d'estate brulla: in attesa dell'interramento periodico, turbe d'uccelli vi banchettano» (ANGIONI, *L'oro di Fraus*, p. 23).

⁵⁷ Il protagonista, voce narrante, nel suo memoriale, introduce la formula nel corso della *quête* privata: «io ce n'avrei di cose da studiare, qui da noi, però le sento tutte a questo modo, con un sommovimento viscerale, che mi ridesta gli echi di voci misteriose» (Giulio ANGIONI, *Il sale sulla ferita*, Nuoro, Il Maestrale, 1990, p. 148).

⁵⁸ Si pensi al cimitero residuale di Lambrate: «E Giuseppina poi è morta, più di un anno fa. Il tempo è lungo e breve a suo piacere. Adesso è al cimitero di Lambrate, questa città dei morti tutta fiori secchi e marmi freddi, dici il nome del morto, ti dicono due numeri, del campo e della tomba» (ANGIONI, *Una ignota compagnia*, p. 62).

⁵⁹ «Tombe ingegnose, però strane, già tutte malandate, senza croci e foto e certe scritte incomprensibili scolpite sulle pietre. Non c'era interrati, e nemmeno un custode. Molte erbacce e un'aria di abbandono. Non vivi che si curano dei morti» (ANGIONI, *La pelle intera*, p. 102).

⁶⁰ Basti il richiamo al racconto *Rosa Maria Lepànto Serra, Coga* (in ANGIONI, *Millant'anni*, pp. 87-113), rielaborato, con significative variazioni, nel capitolo *Concubina diabolica*, in *Le fiamme di Toledo*, pp. 87-114.

⁶¹ Ci si riferisce, nello specifico, a una delle pagine di più intenso lirismo ne *Le fiamme di Toledo*: «E si tornava in alto sugli spalti della rocca, come a vedere più chiaro, come da bambini quando giochiamo a guardare il più lontano possibile, mentre a sera un alito umido saliva dal golfo, il firmamento si adornava man mano di stelle» (ANGIONI, *Le fiamme di Toledo*, p. 276). Per la pregnanza evocativa della percezione visiva, sospesa fra reminiscenza e rivelazione, si veda l'intera pagina.

⁶² Si pensi alla vasta sequenza che suggella *La pelle intera*, con Efisio e Anselmo che, dall'alto della torre, contemplano l'arrivo di Berger e di Ricu Gross, sino allo sparo di Efisio, che spappola la faccia di Berger, salvando così la propria pelle, e quella dell'amico (ANGIONI, *La pelle intera*, pp. 200-209).

associare anche l'inabissamento della morte, lo sprofondo etimologico e quello onirico, tutti ad alto coefficiente paesaggistico. L'etimologia, e per certi versi la onomastica, in Angioni, è, infatti, interrata nelle stratificazioni etiche, dischiudendo «(le molte età perdute a strati sotto i piedi)»⁶³ che strutturano «l'epica minimalista *Millant'anni*»⁶⁴. Si pensi alla etimologia del toponimo di Fraus, da intendersi sia come frode, con tutte le implicazioni storiche che questo comporta, sia come artigianato di scrittura:

- Fraus - diceva in quei giorni il mio preside al liceo: - Fraus vuole dire frode, no? Eh sì, *nomen omen*, carissimo collega sindaco: *nomina sunt consequentia rerum*: questi fatti di Fraus ce lo confermano ... Ma Fraus in lingua nostra vuole dire fabbri, al plurale. Forse per rinomanze antiche in arti della forgia, prima che i frauensi si dessero a stentare in una più consueta vita rustica⁶⁵.

E, come emerge dall'affondo, Fraus è «luogo ipotetico, ma è anche un sito ben definito in quanto volano dell'esperienza narrata per essere condivisa, o piuttosto forgiata per rendere onore all'antica tradizione di fabbri che caratterizza i frauensi, tradizione attualizzata nella capacità di creare storie»⁶⁶. Senz'altro non riducibile, dunque, a simulacro letterario, Fraus è cellula germinale di narrazione, nella «intersezione diacronica per costruire relazioni e stabilire raffronti»⁶⁷. La stratigrafia etimologica concerne anche la «faccenda del *furare*» che deriverà anche dal latino rubare, ma a Fraus, chiosa Tziu Pedru, «prima di tutto viene dal bisogno»⁶⁸, e, anche in quest'ultimo

⁶³ ANGIONI, *Millant'anni*. I sedici quadri che compongono la silloge sono contrappuntati da altrettanti interventi-cerniera, denominati, appunto, «(le molte età perdute a strati sotto i piedi)». Si deve a Franco Manai l'analisi della funzione precipua svolta dai capitoletti: «*Millant'anni* è definito nella copertina come 'romanzo'. Se però lo si va a esaminare più da vicino si resta colpiti dal fatto che il libro è costituito da 16 racconti autonomi, ciascuno con un suo titolo e ciascuno ambientato in un periodo storico diverso. A distanze irregolari, tra un gruppo di racconti e l'altro, sono inseriti sei capitoletti scritti in corsivo e tutti con lo stesso titolo tra parentesi (*le molte età perdute a strati sotto i piedi*). Abbiamo detto che questi capitoletti sono inseriti tra i diversi gruppi di racconti. Si potrebbe anche dire che è il contrario: sono i racconti che abbiamo definito autonomi a essere inseriti all'interno della trama continua benché interrotta costituita dai sei capitoletti. Appare dunque evidente come proprio questi interventi, messi modestamente tra parentesi, costituiscano l'ossatura centrale del libro» (MANAI, "L'epica minimalista di *Millant'anni*", in *Cosa succede a Fraus?*, p. 151).

⁶⁴ MANAI, "L'epica minimalista di *Millant'anni*", pp. 141-185.

⁶⁵ ANGIONI, *L'oro di Fraus*, p. 35. L'etimologia è altrove riproposta da Angioni: «O quella fissazione di quell'altro, Antonicheddu Maccu, che ha avuto inizio il giorno che ha saputo che Fraus, in una lingua antica che si parlava qua, vuole dire *frode*, cioè inganno, fregatura. E dunque noi viviamo nell'inganno, sempre, prima di noi, dopo di noi, tutti, giorno e notte? Ci ha pensato a lungo. Troppo a lungo» (ANGIONI, *Il gioco del mondo*, p. 88). E Sandro Maxia chiarisce che "niente ci vieta di scorgere nel toponimo un'allusione all'arte di forgiare parole, stabile possesso degli aedi popolari e del loro erede colto, il sindaco professore di filosofia, cavaliere errante della verità" (MAXIA, "Prefazione", p. 9).

⁶⁶ PALA, *Per una letteratura minore e di resistenza: il caso di Giulio Angioni*.

⁶⁷ PALA, *Per una letteratura minore e di resistenza: il caso di Giulio Angioni*.

⁶⁸ Giova citare per esteso il brano, con tutte le implicazioni storiche che lo studio etimologico comporta: «Di quella esperienza di tziu Pedru con il viceparroco si è raccontata a lungo la faccenda del *furare*, che significa rubare. -*Furare, furari, furai*: bella parola, - dice il prete giovane - e viene dritta dritta dal latino. Tziu Pedru l'ha guardato, ha riflettuto quanto basta e poi gli ha detto: -*Furare* in seminario certamente viene dal latino. Qui a Fraus però, *furare*, prima di tutto viene dal bisogno. La storia, diceva tziu Pedru, quella conviene studiarla, che so, ai romani, agli inglesi, magari anche ai corsi, che si credono grandi perché lì ci è nato quel Napoleone, forse anche a molti altri, che gli fa piacere, non a noi sardi. A studiare la storia noi sardi non facciamo che arrabbiarci. Tu guarda un sardo che legge la sua storia: è lì tutto accigliato, solo ogni tanto gli esce un piccolo sorriso, ma sardonico. Sì, un sardo che s'informa della sua storia, s'incazza. E ci dà sotto a

caso, l'etimo comporta la messa a fuoco, e in discussione, delle categorie storiografiche, sollecitando un generale ripensamento critico, infulcrato sulla dialettica, mai assestata, tra prospettive egemoniche e subalternità, come da *lectio* gramsciana. Peraltro, si precisa, il nome del pensatore sardo figura in più di un luogo nella narrativa e nella lirica di Angioni⁶⁹. Ma, al di là di esplicite occorrenze, la metodologia gramsciana salda, in una congiuntura essenziale e logica stringente, la narrativa pluridiscorsiva di Angioni che, senza rientrare nella categoria dell'autoesotismo e del romanzo di denuncia, si pone come critica aperta a una società in divenire. E a Gramsci Angioni attribuisce la capacità «non di aver ragione e di sostenere una tesi, ma di mettersi davanti al problema e cercare di capire»⁷⁰.

L'oniologia, densa di rifrazioni paesaggistiche e intensamente predittiva, costella molti dei romanzi di Angioni, poiché, e su questo l'autore parla chiaro, «nel sonno sembra di cogliere misteri che la veglia non intende»⁷¹. Ma cifra invero peculiare dell'autore è la identificazione tra sogno e sprofondo, sotto il segno di un *dreamscape* che sostanzia non solo le pagine conclusive di *Gabbiani sul Carso*, con la chiamata dall'oltretomba di Lampis, ma che è disseminato in vari luoghi del romanzo, tanto da autorizzare la locuzione interpretativa di «catabasi onirica nello sprofondo»:

“No, questo non è un luogo qualunque”, dice quasi solenne, e spiega che qui tutto è come in un suo sogno antico, dove lui cade in un abisso, nella casa dell'Orco a Fraus, al suo paese, ma sognando si accorge di sognare, riesce in tempo a svegliarsi e a non morire sfracellato nel profondo: “Ne fa mai, lei, di sogni di sprofondo?”⁷².

Che il paesaggio assuma una valenza oracolare non è solo attestato dalla oniromanzia, ma emerge da altri luoghi testuali: ad esempio, poco prima del rinvenimento del cadavere di Benvenuto, lo scenario, lungi dalla riduzione a fondale decorativo, preannuncia la catastrofe:

sapere contro chi, ma sono così tanti che ci perde il conto, dai fenici più antichi fino a noi: duemila e cinquecento anni di fregature. Certo che s'incazza. Ma soprattutto contro se stesso. O al massimo sghignazza: su se stesso» (ANGIONI, *Il gioco del mondo*, pp. 34-35).

⁶⁹ Gramsci figura già nella raccolta d'esordio *A fogu aintru*, in particolare nel racconto *L'ultima transumanza*: «Intanto, a edificazione di certa sinistra sarda refrattaria e poco patriottica, ha pronto un saggio inedito dove si dimostra come il sardo Gramsci sia stato separatista fino al suo ultimo respiro (e un suo segreto motivo d'orgoglio è che il SID lo ha tenuto d'occhio a lungo come persona pericolosa per l'integrità dello stato italiano)» (p. 20). Compare, in seguito, nel quadro *Trent'anni dopo*, incunabolo a *Il sale sulla ferita*, in relazione alla proposta di dedicare a Gramsci una piazza: «Il segretario aveva fatto una bella introduzione alla proposta, che comprendeva anche una *Piazza Antonio Gramsci*, subito accettata, e una *Via Giuseppe Di Vittorio* riuscita in salita anche nella discussione. Efisio nella sua relazione aveva citato Gramsci sulla necessità di contrapporre lo “spirito di scissione” al “complesso formidabile di trincee e di fortificazioni della classe dominante”, a “tutto ciò che influisce e può influire sull'opinione pubblica direttamente o indirettamente ...: le biblioteche, le scuole, i circoli e i *clubs* di vario genere, fino all'architettura, alla disposizione delle vie e ai nomi di queste ...» (ANGIONI, “Martirio oscuro”, in *A fogu aintru*, pp. 67-76, p. 78). Ne *Il sale sulla ferita* si rievoca quando Modesto Adamo Palmas assistette, tra gli altri, a un comizio di “Nino Gramsci di Ghilarza” (p. 215). Infine, la lirica di Angioni è impregnata di echi gramsciani: cfr. *Anninora* (in *Anninora*, pp. 26-27) e *La vita è sogno* (in *Anninora*, pp. 127-128). Sulla “eredità” gramsciana nel pensiero di Giulio Angioni, si veda il contributo già citato di PALA, *Per una letteratura minore e di resistenza: il caso di Giulio Angioni*.

⁷⁰ ANGIONI, “Gramsci ritrovato tra Cultural studies e antropologia”, in «Lares» (Maggio/ Agosto 2008), p. 256.

⁷¹ ANGIONI, *Le fiamme di Toledo*, p. 352.

⁷² ANGIONI, *Gabbiani sul Carso*, p. 91.

Mi pareva d'entrare in porto in un'alba livida, dopo una notte di mal di mare: i primi gabbiani alti e striduli da nord-est, sbucavano dalla nebbia putrida che a quell'ora ammatassa la Casa dell'Orco, fin sopra sul Muso dei Gatti. Sfiata dalla Casa dell'Orco, qui da noi la nebbia. Alla grotta del pozzo sacro ci guida Gianuario. Dentro, un sentore di pulcino morto nel suo guscio, insopportabile.⁷³

Dal passo citato emerge, altresì, una disposizione plurisensoriale e sinestetica, sebbene Angioni ne faccia un uso parecchio distillato, limitandone l'impiego alle sequenze di più intensa drammaticità. Inoltre, lo stridio lamentoso dei gabbiani, *refrain* ricorrente nella sua scrittura, permette di cogliere la rilevanza delle bestie nella sua produzione, implicanti un'araldica irredenta, se non addirittura sventurata. Ci si limiterà, in questa sede, a segnalare, ne *Il sale sulla ferita*, la sequenza del bue agonizzante, nel cui occhio vitreo Angioni rapprende il martirio, «in un rispecchiamento senza fine»⁷⁴, precludendo alla sorte di Benito stesso⁷⁵. La ierofania di bestie si esprime compiutamente nell'epica del cane Dolceacqua, nume tutelare, la cui parabola metamorfica ispira alcune delle più belle pagine di *Sulla faccia della terra*⁷⁶.

Una disposizione creaturale connota, dunque, la narrativa di Angioni, investendo uomini come il vecchio Costantino Saru, telamone intagliato nel paesaggio di *Assandira*, bestie, e l'efflorescenza arborea di *Afa*: con buona pace del saccente dendrologo, la sacralità austera del paesaggio è custodita dagli alberi, gelosi testimoni di segreti e depositari di verità⁷⁷. Anzi, si potrebbe addirittura arguire che *Assandira* e *Afa* costituiscano un dittico: rispettivamente della profanazione e del sacro del paesaggio. Sacralità che traluce dalla rievocazione-rivisitazione di Tanit, che permea l'intima fibra di *Afa*, e dai buffi e irriverenti Bes, disseminati un po' ovunque nel romanzo. Profanazione che, per converso, alligna nel paesaggio scuorante di *Assandira*, e non solo per la ridicola mise in abito da sposa e per i pastori agghindati, e confezionati a uso e consumo di turisti, ma anche per la stessa natura del luogo, ovvero dell'agriturismo, contraddizione nei termini⁷⁸.

⁷³ ANGIONI, *L'oro di Fraus*, p. 53.

⁷⁴ ANGIONI, *Il sale sulla ferita*, p. 104.

⁷⁵ Si considerino almeno due passaggi fondamentali: «accarezzando il bue sulla cervice, fissandolo negli occhi già anneriti: e in quegli occhi grandi al lume di carburo Benito si è specchiato con paura, ha visto come l'occhio del bue nero rimandava al suo e poi di nuovo viceversa la faccia del bue nero in un rispecchiamento senza fine» (ANGIONI, *Il sale sulla ferita*, pp. 103-104). Ancora: «-Se non dormo il bue non muore, spiegherà poi a suo fratello, e ripensava all'occhio affascinante che attraverso il suo gli rimandava infine anche se stesso, all'infinito: tanto così è profondo nella notte l'occhio di un bue che muore» (ANGIONI, *Il sale sulla ferita*, p. 107).

⁷⁶ Si ricorda che un intero capitolo di *Sulla faccia della terra* è intitolato, e dedicato, a Dolceacqua (ANGIONI, *Sulla faccia della terra*, pp. 26-28).

⁷⁷ Si rimanda all'*incipit* di *Afa*. Il protagonista, Josto Melis, prima ripensa alle parole del dendrologo «che sosteneva che nei rapporti tra gli alberi e gli uomini, gli alberi hanno solo meriti, gli uomini solo torti, e sul nostro giornale dovrebbe fare pedagogia ecologica, in un'isola dove la gente, dice, non sa che farsene dell'albero, in campagna anche meno che in città» (ANGIONI, *Afa*, p. 18). Josto, poi, medita assorto, con evidente eco montaliana: «Ascolto il silenzio, rabbrivendo, sotto gli alberi che sanno, loro sì che sanno perché stanno al mondo, qui dove adesso pare a me che il mondo molli un po' la presa, sembra lasciarsi andare a una rivelazione, a mostrare un segreto, un punto debole che cede, fa intravedere qualche ignota e risaputa verità» (ANGIONI, *Afa*, p. 20).

⁷⁸ Il vecchio Costantino non conosce nemmeno la parola «agriturismo»: «ci vedeva una contraddizione, un'unione di cose che si escludono, la volpe con l'agnello» (ANGIONI, *Assandira*, p. 45).

Resta in ultimo da chiarire la valenza, anche simbolica, di scenari esiziali che connotano molte delle opere di Angioni, in particolare le ricorsive esplosioni e i roghi variamente rappresentati dall'autore⁷⁹. L'intratestualità apocalittica, che produce un azzeramento paesaggistico, una sorta, appunto, di *landscape* al grado zero, assume una funzione catartica, come è per l'incendio appiccato ad Assandira, ma provoca, altrove, l'insabbiamento della verità ridotta a scoria, fatta esplodere, appunto.

Quel che è certo è che, con la forza della parola, Angioni puntelli le rovine, poiché, fino a quando sarà viva la funzione Shehrazade⁸⁰, vi sarà un barlume di vita sulla faccia della terra. Finanche nella reclusione carceraria, stretti alla gogna della pena capitale, la parola potrà rinviare l'esecuzione e arginare la resa, dacché «contro la paura niente è meglio del racconto»⁸¹. Fosse anche una vita stillata goccia a goccia, e misurata su «i mille passi»⁸² di un sopravvissuto a tutti gli scempi che è dato immaginare, sino a quando qualcuno esaudirà il primario bisogno di raccontare e di raccontarsi, di tenere un libro sotto il braccio o di vergare parole su Dolceacqua fatto pergamena⁸³, avremo salva la pelle, intera. La sola forza da contrapporre a ogni sprofondo risuona con la grazia di un anninora, cui è sempre bello ritornare. Questo è l'oro di Fraus, il quale, a saperlo ascoltare, echeggia nei paesaggi di una parola che sa interrogare le radici profonde dell'uomo.

⁷⁹ Si ricorda che l'*imagerie* del fuoco assume rilevanza nella narrativa di Angioni sin dal racconto *A fuoco dentro* (pp. 103-111). Nel quadro citato, è Emilio Lussu a incitare i convenuti; l'episodio sarà riproposto, con sensibile *variatio*, ne *Il sale sulla ferita*. Ma questa volta sarà l'avvenente Erica-America a esortare gli astanti a tirare fuori il fuoco, che troppo a lungo hanno covato dentro. Solo di sguincio si precisa che l'*imagerie* del fuoco, nella variante del rogo, percorre tutto il memoriale de *Le fiamme di Toledo*. Addirittura, Sigismondo immagina, in una sorta di coazione anamorfica, che il rogo ad attenderlo sia solo una variazione dei buoni fuochi estivi, che dardeggiano nella notte di San Giovanni. Con il solstizio d'esatte, infatti, il bagliore della sua terra, Cagliari e Fraus, si ravviva nella memoria del giurista-teologo. Si consideri, poi, il rogo appiccato da Costantino Saru in *Assandira*. Qui, va rilevato, il fuoco si appalesa sin dall'inizio, poi, con analessi, ne viene ricostruita la dinamica. Dunque, abdicando alla spettacolarizzazione catastrofica, il rogo si addensa nella tessitura dell'intero romanzo. In merito alle esplosioni, si precisa che, ne *L'oro di Fraus*, questa è prima sognata, poi concretamente agita, sino a fare crollare la miniera, con tutti i segreti sepolti dentro. E quanto l'esplosione pervada *Gabbiani sul Carso* si evince dalla iterazione del motivo. In una prima esplosione, infatti, perde la vita "Mercoledì delle Ceneri", "personaggio-alibi" alla stregua del tenente Manca. In seguito, è Lampis, in un sogno ad alta densità profetica, a immaginare l'esplosione della discarica illegale di Repen. E una esplosione vera e propria finisce per inghiottire tutto l'inghottitoio carsico.

⁸⁰ Il riferimento apparirà meno peregrino qualora si consideri che, ne *L'oro di Fraus*, vi è un esplicito rimando al novellare di Shehrazade: «Credevo di riuscire a raccontare tutto quanto questa notte. Non saranno le Confessioni d'Agostino, queste mie, ma per me non valgono meno del racconto di più di mille notti che voleva rimandare una condanna: è più importante, in specie se dovessero ridurmi a questa storia, i farabutti. A volte è quasi comico se penso che posso avere ascoltatori solo a costo di morirne» (ANGIONI, *L'oro di Fraus*, p. 63). E il raccontarsi, con rimandi a Shehrazade, permea tutta l'epica dei fuggiaschi nell'Isola Nostra in *Sulla faccia della terra*. Non va dimenticato, infatti, che Akì è persiana, è originaria dell'altipiano iranico, ovvero compatriota di Shehrazade: «E sei compatriota della più grande narratrice al mondo, Shehrazade. Ti tocca raccontare» (ANGIONI, *Sulla faccia della terra*, p. 42). Anche la lirica *Ragione* tematizza a dovere questo principio. Alludo, in particolare, al verso: «ma so che il mondo ha senso a raccontarlo» (ANGIONI, *Anninora*, p. 109).

⁸¹ ANGIONI, *Le fiamme di Toledo*, p. 303.

⁸² Così si intitola, significativamente, l'ultimo capitolo in *Sulla faccia della terra* (pp. 154-155).

⁸³ Si allude, beninteso, a Tidoreddu, salvato grazie al ritrovamento, tanto impreveduto quanto fortunato, del Libro del Comando, che, con devozione, egli tiene sempre sotto il braccio (*Sulla faccia della terra*, p. 60). Per quanto concerne la sorte di Dolceacqua, la cui pelle sarà «tabernacolo di cose spirituali, che durano e crescono» (p. 120), si veda il capitolo *Dolceacqua se ne va* (pp. 118-121).

Riferimenti bibliografici

- ANGIONI, Giulio, *Il gioco del mondo*, Nuoro, Il Maestrato, 1999.
- ANGIONI, Giulio, *Il mare intorno*, Palermo, Sellerio, 2003.
- ANGIONI, Giulio, *Assandira*, Palermo Sellerio, 2004.
- ANGIONI, Giulio, *Alba dei giorni bui*, Nuoro, Il Maestrato, 2005.
- ANGIONI, Giulio, *Una ignota compagnia*, Nuoro, Il Maestrato, 2006 [1992].
- ANGIONI, Giulio, *Le fiamme di Toledo*, Palermo, Sellerio, 2006.
- ANGIONI, Giulio, *La pelle intera*, Nuoro, Il Maestrato, 2007.
- ANGIONI, Giulio, *A fogu aintru - A fuoco dentro*, Nuoro, Ilisso, 2008 [1978].
- ANGIONI, Giulio, “Controttempo”, in *A fogu aintru - A fuoco dentro*, Nuoro, Ilisso, 2008 [1978], pp. 122-130.
- ANGIONI, Giulio, “L’ultima transumanza”, in *A fogu aintru - A fuoco dentro*, Nuoro, Ilisso, 2008 [1978], pp. 18-21.
- ANGIONI, Giulio, “Martirio oscuro”, in *A fogu aintru - A fuoco dentro*, Nuoro, Ilisso, 2008 [1978], pp. 67-76.
- ANGIONI, Giulio, “Ricerca sul campo”, in *A fogu aintru - A fuoco dentro*, Nuoro, Ilisso, 2008 [1978], pp. 11-17.
- ANGIONI, Giulio, “Voltaire e il gendarme”, in *A fogu aintru - A fuoco dentro*, Nuoro, Ilisso, 2008 [1978], pp. 57-64.
- ANGIONI, Giulio, *L’oro di Fraus*, Nuoro, Il Maestrato, 2008 [1998].
- ANGIONI, Giulio, *Afa*, Palermo, Sellerio, 2008.
- ANGIONI, Giulio, “Gramsci ritrovato tra Cultural studies e antropologia”, «Lares» (Maggio/ Agosto, 2008), p. 256.
- ANGIONI, Giulio, *Millant’anni*, Nuoro, Il Maestrato, 2009 [2002].
- ANGIONI, Giulio, “Madamin”, in *Millant’anni*, Nuoro, Il Maestrato, 2002, pp. 117-122.
- ANGIONI, Giulio, “Rosa Maria Lepànto Serra, Coga”, in *Millant’anni*, Nuoro, Il Maestrato, 2009 [2002], pp. 87-113.
- ANGIONI, Giulio, *Il sale sulla ferita*, Nuoro, Il Maestrato, 2010 [1990].
- ANGIONI, Giulio, *Gabbiani sul Carso*, Palermo, Sellerio, 2010.
- ANGIONI, Giulio, *Sulla faccia della terra*, Nuoro, Il Maestrato, Milano, Feltrinelli, 2015.

- ANGIONI, Giulio, *Anninora*, prefazione di Luigi TASSONI, nota al testo di Giancarlo PORCU, Nuoro, Il Maestrale, 2017.
- BILENCI, Romano, “Un errore geografico”, in *Anna e Bruno e altri racconti, Opere complete*, a cura e con introduzione di Benedetta CENTOVALLI, Cronologia, note ai testi e bibliografia a cura di Benedetta CENTOVALLI, Massimo DEPAOLI e Cristina NESI, Milano, Rizzoli, 2009, pp. 122-130.
- CAPRONI, Giorgio, “Biglietto lasciato prima di non andare via”, in ID., *Il franco cacciatore*, Milano, Garzanti, 1982, p. 41.
- FOIS, Marcello, *In Sardegna non c'è il mare*, Roma-Bari, Laterza, 2008.
- FOIS, Marcello, “Sergio Atzeni nella letteratura sarda”, in LEDDA, Giuseppe e SULIS, Gigliola (a cura di), *Sergio Atzeni e le voci della Sardegna*, Bologna, Bononia University Press, 2017, pp. 31-34.
- GUGLIELMI, Guido, “Il romanzo familiare di Bilenci”, in ID., *La prosa italiana del Novecento II, Tra romanzo e racconto*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 72-89.
- MANAI, Franco, “Nota introduttiva”, in ANGIONI, Giulio, *A fogu aintru - A fuoco dentro*, Nuoro, Ilisso, 2008, pp. 5-9.
- MANAI, Franco, *Cosa succede a Fraus? Sardegna e mondo nel racconto di Giulio Angioni*, Cagliari, Cucc, 2006.
- MARRAS, Margherita, “Dall'Ottocento ai nostri giorni: la parabola del romanzo a tema storico in Sardegna tra coloniale e postcoloniale”, in SERRA, Patrizia (a cura di), *Questioni di letteratura sarda. Un paradigma da definire*, Milano, Franco Angeli, 2012, pp. 195-214.
- MAXIA, Sandro, “Prefazione”, in ANGIONI, Giulio, *L'oro di Fraus*, Nuoro, Il Maestrale, 1998, pp. 5-11.
- PALA, Mauro, *Per una letteratura minore e di resistenza: il caso di Giulio Angioni*, in corso di pubblicazione.
- VERGA, Giovanni, “Fantasticheria”, in ID., *Tutte le novelle*, introduzione, testo e note a cura di Carla RICCARDI, Milano, Mondadori, 1979, pp. 129-136.
- VIRDIS, Maurizio, “Geostorica sarda. Produzione letteraria nella e nelle lingue di Sardegna”, «Rthesis», 8.2 (2017), pp. 17-27.
- VITTORINI, Elio, *Sardegna come un'infanzia*, con prefazione di Michela MURGIA e introduzione e bibliografia di Silvio GUARNIERI, Milano, Bompiani, 2015 [1952].

Irene Palladini
 Università di Cagliari (Italy)
irene_palladini@fastwebnet.it