

Nicola Tanda

Un'odissea de rimas nobas

Verso la letteratura
degli italiani



CUPEC

PROSPETTIVE

*A Predu Mura,
allo sperimentatore di un “odissea de rimas nobas”,
al fabbro del rame e di “cantones friskas”*

Fippo operaiu 'e luce soliana

E commo Deus de chelu
a chie canto
cust'urtima cantone cana?
A bentanas apertas
a su tempu nobu promissu
a Sardigna
barandilla de mare e de chelos?
Su bentu ghattat boches.
Commo m'ammento:
unu frore ruju
una melagranada aperta
una tempesta 'e luce
cussa lapia 'e ramene luchente!
Fippo operaiu 'e luce soliana
commo so' oscuru artisanu de versos
currende un'odissea 'e rimas nobas
chi mi torret su sonu 'e sas lapias
ramenosas campanas
brundas timballas e concas
e sartaghines grecanas.
Cada corfu 'e marteddu
allughia unu sole
e su drinnire
de una musica 'e framas
m'ingravidabat su coro
e mi prenabat sos ocros
d'unu mare 'e isteddos.

Ero operaio di luce e di sole

E adesso, Dio del cielo,
a chi intono
quest'ultimo canto canuto?
A finestre spalancate
al tempo nuovo promesso
alla Sardegna
balcone di mari e di cieli?
Il vento mi sussurra voci.
Ora ricordo:
un fiore rosso
una melagrana spaccata
una tempesta di luce
quel paiolo di rame luccicante!
Ero operaio di luce e di sole
ora sono un oscuro artigiano di versi
che corre un'odissea di rime nuove
che mi rendano il suono dei paioli
ramati, campane
rilucenti stampi conche
e grecaniche impronte.
Ogni colpo di martello
mi accendeva un sole
e il tintinnio
di una musica di fiamme
mi gonfiava il cuore
e mi riempiva gli occhi
d'un mare di stelle.

Frailariu 'e cantones friscas
camino a tempus de luche
pudande sos mezus froes
in custa paca die chi m'abbarat
prontu a intrare
in su nurache 'e s'umbra.
Gai fortzis su sole
in custa die de chelu
est benniu a cojubare
froles de neulache
chin fruttos de melalidone.

Fabbro di fresche canzoni
cammino a tempo di luce
cogliendo i fiori migliori
in questo po' di giorno che mi avanza
pronto a varcare
il nuraghe dell'ombra.
Così forse il sole
in questo giorno di cielo
è venuto a congiungere
i fiori dell'oleandro
con bacche rosso brune di corbezzolo.

Predu Mura, *Sas poesias d'una bida*, Edizione critica a cura di Nicola Tanda
(trad. G.M. Poddighe), 2D Editrice Mediterranea, Sassari-Cagliari 1992,
pp. 64-66.

NICOLA TANDA

Un'*odissea de rimas nobas*
Verso la letteratura degli italiani

CUEC

Un'odissea de rimas nobas.
Verso la letteratura degli italiani

ISBN 88-8467-125-6
prima edizione luglio 2003

© CUEC 2003
Via Is Mirrionis, 1
09123 Cagliari
Tel./Fax 070291201

www.cuec.it
e-mail: info@cuec.it

Stampa: Solter, Cagliari
Copertina: Biplano, Cagliari

Nicola Tanda (nicola.tanda@libero.it)
presidente del Sardinian P.E.N. Centre Sassari (www.uniss.it/fch/pen)

Indice

| | |
|---|-----|
| Avvertenza | 13 |
| Nota | 17 |
| Dalla letteratura italiana alla letteratura degli italiani | 21 |
| Uno statuto per la letteratura sarda | 47 |
| Verso il bilinguismo letterario: la narrativa in Sardegna dall'oralità alla scrittura | 73 |
| <i>Un' Odissea de rimas nobas</i> La nuova poesia bilingue in Sardegna | 153 |
| Lingua sarda e autonomia culturale | 199 |
| Letterarietà e lingue: ambiti emergenti di codificazione e circolazione letteraria plurilingue | 213 |
| L'esperienza del Ciad | 229 |

Avvertenza

La *Carta europea delle lingue e dei saperi*, la Legge regionale n. 26 / del 1997 e la Legge nazionale n. 482 /del 1999, costituiscono le linee portanti di un progetto di sviluppo culturale dell'Unione Europea rivolto alla valorizzazione delle specializzazioni culturali e dei saperi che i vari popoli hanno maturato in un percorso millenario. Un immenso patrimonio, vario e articolato, destinato a dare un nuovo orizzonte di senso alle azioni individuali, creative e produttive, di ogni piccola o grande comunità. Queste conclusioni poggiano le fondamenta su riflessioni, rielaborazioni teoriche e orientamenti del pensiero e della ricerca che hanno attraversato, in forme diverse e con alterne vicissitudini, tutto il Novecento. La diffusione delle nuove teorie linguistiche, antropologiche ed estetiche ha contribuito in modo decisivo, soprattutto nel nostro caso, a far emergere una rappresentazione della Sardegna profondamente diversa da quella dei secoli precedenti. La lingua sarda su cui insiste l'asse semiotico della nostra cultura plurilingue, costituisce, dal punto di vista simbolico, un motivo che legittima, in quanto minoranza storicolinguistica, una visibilità nuova della Sardegna nell'ambito delle regioni dell'Unione Europea.

Due di questi interventi (*Verso il bilinguismo letterario: la narrativa in Sardegna dall'oralità alla scrittura* e *Una "odissea de rimas nobas": la nuova poesia bilingue in Sardegna*), presentati a Leuven, propongono un bilancio del rinnovamento dei codici linguistici e letterari e, al tempo stesso, una rassegna degli autori e dei testi della narrativa e della poesia bilingue nella Sardegna contemporanea.

Un ruolo centrale, nel volume, occupa il saggio *Uno statuto per la letteratura sarda*. Alludendo allo statuto speciale della Regione Sardegna, questo intervento afferma l'autonomia della cultura nazionalitaria sarda rispetto a quella nazionale italiana. Connette, infatti, in una prospettiva federalistica, i vari sottoinsiemi delle letterature regionali che costituiscono la letteratura degli italiani; degli italiani cioè che vivono e operano nel territorio della Repubblica e che hanno radici culturali anche nelle varie lingue locali (dialetti o lingue di minoranza).

Dalla letteratura italiana alla letteratura degli italiani. Problemi di produzione e circolazione della letteratura locale plurilingue, presentato in un convegno dell'Istituto regionale di ricerca educativa per la Sardegna (*Radici e ali. Contenuti della formazione tra cultura locale e cultura globale*), sottolinea invece, nell'ambito della storiografia letteraria, la necessità di passare dalla concezione monolitica della letteratura italiana di matrice desanctisiana, alla concezione, meglio rispondente alle esigenze formative dell'oggi, di una letteratura degli italiani. Le implicazioni teoriche erano già state enunciate in saggi precedenti, in particolare in *Letterarietà e lingue: ambiti emergenti di codifica-*

zione e circolazione letteraria plurilingue, presentato all'Accademia dei Lincei in un Convegno internazionale dedicato all'insegnamento della letteratura italiana.

Per comprendere meglio il rapporto tra la lingua e la cultura sarda è stato scelto il saggio su *Lingua e autonomia culturale* che esamina, in una rapida panoramica, le problematiche relative al processo verso una lingua sarda "comune" alla luce della complessa vicenda della "unificazione" della lingua italiana.

L'esperienza della ricerca linguistica e antropologica nel Ciad allude alle ulteriori possibilità di impiego in altre situazioni del modello e delle categorie concettuali che sono state utili per la Sardegna. Situazioni analoghe appunto di paesi bilingui quali il Belgio, l'Olanda e il Canada, ma anche realtà multiculturali come quelle dei paesi decolonizzati africani.

È possibile perciò che il modello storiografico proposto per rendere conto della comunicazione letteraria plurilingue in Sardegna possa essere utilizzato anche per la produzione letteraria di paesi che hanno una letteratura di grande prestigio, come quelli occidentali, o di paesi a prevalente oralità primaria che, dopo la decolonizzazione, abbiano conosciuto una sorta di esplosione della letteratura scritta. Queste letterature in lingue diverse svolgono infatti una loro funzione essenziale procedendo appunto dal locale al globale e possono essere descritte e rappresentate, come in un atlante, con un modello integrato spaziale e temporale.

Nota

I saggi non hanno subito interventi sostanziali. Alcuni concetti, soprattutto quelli che fanno riferimento alla situazione storica e linguistica della Sardegna, si ripetono. Non è stato possibile intervenire in tal senso pena la negazione della stessa coerenza logica dei testi che, giova ricordarlo, sono stati prodotti in contesti situazionali differenti e fruiti da destinatari sempre diversi.

Dalla letteratura italiana alla letteratura degli italiani. Problemi di produzione e di circolazione della letteratura locale plurilingue, in G. Lanero e C. Vernaleone (a cura di) *Radici e ali – Contenuti della formazione tra cultura locale e cultura globale*, IRRE Sardegna - Cucc, Cagliari 2003.

Uno statuto per la letteratura sarda risponde alle esigenze didattiche relative alla cattedra di Letteratura e filologia sarda che ho tenuto come professore ordinario fino al 2002. Il saggio è stato pubblicato su “La Grotta della vipera”, anno XV, n. 86, Cagliari Estate 1999.

Verso il bilinguismo letterario: la narrativa in Sardegna dall'oralità alla scrittura, è stato presentato al Convegno internazionale su *Il rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1942 al 1992*, Leuven, Namur, Bruxelles, 3-8 maggio 1993,

ed è stato pubblicato negli Atti relativi in *Gli spazi della diversità*, vol. II, Bulzoni, Roma 1995 (aggiornato è stato successivamente pubblicato anche in *“Littérature Diglossie – 20 ans de Production littéraire” – Actes du Colloque de Corti (23-24 septembre 1994)*, Centre de Recherches Corses, Université de Corse, Stamperia Sammarcelli, Biguglia 1995.

Il testo della relazione è quello presentato a Corti, ad eccezione della parte iniziale che è invece quello presentato a Leuven. Qui di seguito tuttavia, per comodità del lettore, si propone la parte che era stata adattata al convegno di Corti:

La lingua letteraria, che ha alle spalle una lunga tradizione di scrittura, per la sua stessa raffinatezza è stata sottoposta a un consumo più rapido che ne ha indebolito la stessa capacità comunicativa. Perciò succede sempre più spesso che sia necessario attingere al livello dei dialetti o di lingue meno diffuse che abbiano una possibilità di coinvolgimento emotivo maggiore per la novità dei significanti e dei procedimenti che attraggono con la loro originaria elementarità. Mi è capitato perciò di sostenere in altra sede che l'impiego del dialetto e di lingue che hanno scarsa tradizione letteraria qualora il loro impiego sia aggiornato alla modernità, cioè all'impiego dei procedimenti formali della lingua letteraria contemporanea, possa contribuire al ricambio dei codici narrativi e letterari dando luogo a un fenomeno interessante e nuovo nell'ambito del secondo Novecento. Di questo fenomeno costituisce un esempio lo sviluppo della comunicazione letteraria nell'Isola di questi ultimi decenni.

Un' "odissea de rimas nobas" – *La nuova poesia bilingue in Sardegna*, V Convegno internazionale su *L'Italiano oltre frontiera*, Leuven 22-25 aprile 1998, vol. I, Leuven University Press – Franco Cesati Editore, Firenze 2000. "Horizonte" "Italianistiche Zeitschrift für Kulturwissenschaft und Gegenwartsliteratur", Gunter Narr Verlag, Tübingen 6 Jahrgang 2001.

Lingua sarda e autonomia culturale, nel volume di M. Argiolas e R. Serra (a cura di), *Limba lingua language – Lingue locali, standardizzazione e identità in Sardegna nell'era della globalizzazione*, CUEC, Cagliari 2001.

Letterarietà e lingue: ambiti emergenti di codificazione e circolazione letteraria plurilingue, nel 149° volume degli *Atti dei Convegni dei Lincei: Convegno internazionale - Lingua e letteratura italiana: Istituzione e insegnamento*. In collaborazione con l'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana (Roma 24-26 novembre 1997), Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1999.

L'esperienza del Ciad - Premessa al volume di A. Melis, *I Masa – Tradizioni orali della savana in Ciad*, Les Masa traditions orales de la savane au Tchad, Editions Plus - Università di Pisa, Pisa 2002.

**Dalla letteratura italiana
alla letteratura degli italiani**
*Problemi di produzione e di circolazione
della letteratura locale plurilingue*

Il mio intervento intende innanzitutto chiarire un nodo teorico fondamentale che segna un passaggio netto, davvero epocale, tra una concezione della letteratura italiana monolitica e monolingue, propria della tradizione nazionalista ottonevicesca, e una nuova concezione della comunicazione letteraria, aggiornata in base a una strumentazione critica e filologica moderna e in linea, da un punto di vista politico istituzionale, sia con la *Carta europea delle lingue e dei saperi*, sia con le leggi nazionali e regionali che ne sono derivate. Una letteratura quindi post-nazionalista e semmai nazionalitaria, che discende dai filoni culturali della nostra tradizione storica, federalista (Gioberti, Cattaneo, Tuveri per la Sardegna) e, pertanto, plurilingue cioè aperta ai dialetti e alle lingue minori. Una letteratura fondata non solo sulla produzione ma anche sulla ricezione e la circolazione dei testi nel territorio. Insomma un passaggio da una considerazione idealisticamente e astrattamente unitaria ad una considerazione storica, effettuale e problematica, quella appunto della letteratura degli Italiani. Una nuova impostazione interpretativa in grado di apprezzare,

nello spazio geografico, le differenze e le distinzioni territoriali, storiche e linguistiche.

Occorre infatti prendere atto della rivoluzione culturale che le discipline linguistiche, antropologiche ed estetiche hanno prodotto nelle scienze umane. Il nuovo concetto di comunicazione letteraria, derivato da tale repentina innovazione, consente di recensire meglio la produzione letteraria ricca e varia che contraddistingue le culture e letterature regionali, le quali si esprimono e si sono espresse anche nei così detti dialetti e nelle lingue altre, quelle delle minoranze alloglotte che vivono nel territorio dello Stato italiano. Una produzione per lungo tempo esclusa dal canone, nonostante abbia sempre coinvolto, per il suo continuo e diretto rapporto con la società, parti non irrilevanti delle tante comunità di lettori presenti nel territorio. Il sistema letterario, del resto, si riorganizza di continuo in base alle inclusioni dei testi più recenti, i quali producono riletture e interpretazioni delle opere del passato, modificando così il paradigma del canone in genere rigidamente mediato dalla scuola.

Siamo stati abituati, nella scuola nella quale siamo stati allievi e in quella nella quale abbiamo insegnato, a parlare di letteratura italiana come di una unità inscindibile e sacra, aulica e non popolare, che non aveva localizzazione, non aveva cioè “radici”, ma aleggiava come un corpo nuvoloso sulla Penisola e sulla Sicilia, meno sulla Sardegna. Per di più, mai ci davano, o davamo, una spiegazione o un chiarimento, fossimo allievi o docenti, sui fondamenti teorici sui quali poter definire la lette-

ratura, la sua funzione e le sue finalità. La letteratura italiana veniva data in maniera assiomatica e in termini e secondo categorie concettuali che erano semmai quelle del secolo in cui Francesco De Sanctis l'aveva costruita e organizzata, fondandola sulla tradizione degli studi di erudizione letteraria settecenteschi, mediante un'immersione nella filosofia idealistica hegeliana per fornire alla nazione, che si avviava a divenire Stato, il segno di una identità necessaria per saldare in un blocco unico il policentrismo di piccoli stati e di relative letterature che le lotte risorgimentali avevano finalmente unificato.

Dietro la storia letteraria del De Sanctis si poteva intravedere immediatamente quella del Settembrini (le sue *Lezioni di Letteratura italiana* furono pubblicate a partire dal 1866) e appena più indietro, magari quelle di Vincenzo Gravina o Girolamo Tiraboschi, il cui equivalente sardo, se vogliamo, era la *Storia letteraria di Sardegna* del Siotto Pintor. Le storie letterarie successive a quella del De Sanctis sono derivate, tutte, da quel modello ottocentesco. E gli scritti letterari del Carducci, per quanto decisivi e importanti per la costante attenzione ai testi, non offrivano quel collante idealistico nazionale che poneva invece il De Sanctis.

Croce, procedendo sulla medesima linea di un universalismo astratto, non riteneva possibile una storiografia letteraria ma solo monografie sui singoli autori. Mario Sansone, uno dei suoi più attenti seguaci, per ricavare da quei saggi un profilo storico della letteratura, aveva dovuto disporre in ordine cronologico i numerosi scritti letterari crociani. Si possono citare i

nomi di autori di ottimi e fortunati manuali, quello di Francesco Flora, di Attilio Momigliano, dello stesso Mario Sansone e soprattutto di Natalino Sapegno che, avendo scritto il volume, *Il Trecento*, della grande storia letteraria d'Italia per secoli della casa editrice Vallardi, avvertiva assai viva l'istanza storicistica. Riscrisse, infatti, per la nuova edizione del suo *Compendio di storia della letteratura italiana*, il paragrafo iniziale del primo capitolo, *La poesia*, modificandone il titolo in quello di *Poesia e letteratura*, per adeguarlo meglio al secondo momento della riflessione estetica crociana. Questo lasciava finalmente spazio al concetto di 'Letteratura', un prodotto estetico nobile, ma non frutto della intuizione pura e perciò di secondo livello. Si ricordi che l'intuizione dava luogo alla espressione e quindi alla poesia; ma se l'intuizione non si identificava nella espressione, il prodotto estetico non esisteva: o poesia o niente, non si davano alternative. La riflessione crociana successiva, quella consegnata nel volume *La poesia*, degli anni Trenta, ammetteva che potesse esistere un prodotto di seconda scelta che era appunto la letteratura.

Nel 1958 Sapegno pubblicò su una rivista della R.A.I., *L'Approdo letterario*, un saggio fondamentale dal titolo: *Prospettive della storiografia letteraria*. Proponeva una seria riflessione sulla concezione della letteratura di Gramsci, divulgata negli anni in cui erano stati pubblicati i *Quaderni dal carcere* e gli altri scritti, e sottoponeva a ulteriori revisioni la concezione storiografica ed estetica idealistica, aprendola alle conclusioni del criticismo americano, e soprattutto alle considerazioni teo-

riche di Welleck e Warren. Del 1965 è la monumentale *Storia della letteratura italiana*, in otto volumi, che Sapegno cura insieme a Emilio Cecchi. Nell'introduzione egli riconosce l'impossibilità per un singolo di dominare una materia vastissima e inaugura una storia letteraria a più mani, ma soprattutto riconferma, "l'improbabilità di dar fondamento di scienza a una critica letteraria che non si identifichi in una storia della letteratura intesa come storia della civiltà nella particolare prospettiva delle vicende letterarie, e capace di riassorbire nel sentimento concreto e individualizzante dei valori poetici l'indagine genetica del complesso e multiforme contenuto che in quei valori si configura come nei nuovi organismi e, mentre li determina, ne è a sua volta determinato nel suo progredire". Per questo Sapegno riteneva corretto realizzarla mediante un apporto collettivo coordinando "una complessa varietà di strumentazioni tecniche e di impostazioni metodologiche e mettendo a profitto le esperienze diverse e concordi di critici, filologi, storici della dottrina e della cultura". Altro assunto era quello di superare con una conduzione collegiale, il dissidio e la separazione tra critica accademica e critica militante.

La ricerca sviluppata all'interno di un clima culturale che si proponeva di dare risposte ad esigenze via via più sensibili all'esperienza critica collettiva e che, come sosteneva Sapegno, tendevano ad integrarsi reciprocamente, era stata documentata e sintetizzata nel volume curato da Maria Corti e Cesare Segre, *I metodi attuali della critica in Italia*, (ERI / Edizioni Radiotelevisione Italiana, Torino, 1970). Il volume presentava i singo-

li metodi che si erano affermati nella storia culturale dei decenni successivi al dopoguerra, anche, attraverso esposizioni esaurienti di specialisti diversi (Cases, David, Raimondi, Baccaria, Isella, Pagnini, Segre, Eco) e, mediante una scelta di saggi, proponeva esempi delle applicazioni, delle nuove strade e dei nuovi strumenti della critica, che diveniva dunque anche sociologica, psicanalitica, simbolica e storico-linguistica, stilistica e formalista, strutturalistica e semiologica.

Proprio per questo Sapegno aveva voluto segnalare l'esigenza di accedere a una strumentazione concettuale più aggiornata. Né a molto era valso, per comprendere la necessità di giungere finalmente a una letteratura italiana più confacente, il successo dei saggi raccolti nel volume di Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*. Mancò, in genere, un ripensamento adeguato in questa direzione anche se, prima nel 1963, poi, insieme con Walter Binni nel 1968, Sapegno aveva pubblicato una *Storia letteraria delle regioni d'Italia*.

Personalmente pervenni a questa concezione teorica indotto proprio dalla particolare esperienza di studioso e di operatore culturale in Sardegna. Infatti, a un certo punto del mio percorso formativo, avvertii la necessità di costruire una sorta di modello storiografico speciale che mi consentisse di trattare in maniera non distruttiva il sottoinsieme letterario regionale. In altre parole, un modello che rendesse adeguatamente conto della situazione di policentrismo e plurilinguismo della produzione letteraria in Sardegna.

Realtà e memoria nella narrativa contemporanea, la raccolta di saggi che pubblicai presso Bulzoni nel 1970, segnò, nel mio percorso di studioso, una svolta. Il rinnovamento metodologico in atto nella critica consentiva infatti di verificare, da angolazioni diverse, autori e correnti al di fuori di quelli che erano stati gli schemi critici degli anni Cinquanta. Il dibattito sul realismo era stato il campo in cui si erano generati equivoci, taluni strumentali, che andavano chiariti. Il rifiuto delle conoscenze estetiche, delle ricerche sul linguaggio e sulle strutture letterarie dell'esperienza novecentesca e di quel che fu chiamato, con un termine piuttosto ambiguo, Decadentismo, aveva condotto la letteratura del dopoguerra su un versante arretrato, ottocentesco, grossolanamente contenutistico. Il processo alla letteratura di quel periodo era stato sommario e senza appello: la nozione di realtà che veniva proposta era di nuovo aprioristica e priva di risvolti problematici. Alcuni autori meritavano una lettura meno ideologica e più corretta prima di essere censurati e processati. La nozione di 'realtà' e di 'memoria', di cui oggi si parla, costituiva il presupposto per una lettura che tenesse gradualmente conto dei risultati formali di struttura e di linguaggio non soltanto dell'opera di Pratolini ma anche di altri autori come Giuseppe Dessì, Carlo Bernari, Guido Piovene, impegnati anch'essi in una ricerca letteraria in grado di interpretare gli aspetti più problematici e drammatici dell'uomo contemporaneo.

La mia opera antologica successiva, *Contemporanei - Proposte di lettura* (Loescher, Torino 1972), rappresentò, e rappre-

senta tuttora, a distanza di trenta anni, un tentativo di integrare i nuovi metodi per rileggere il Novecento. Per questo ebbe straordinario successo di critica anche se trovò scarsa udienza presso i docenti della scuola media superiore. Si proponeva infatti di insegnare a leggere i testi letterari (*Proposte di lettura*), rinunciando alla quantità dell'informazione per privilegiare la qualità della lettura critica basata sulla consapevolezza del fenomeno letterario e della sua funzione sociale. *L'Introduzione alla letteratura del Novecento* che la precedeva apriva inoltre prospettive insieme critiche e didattiche nuove, mentre la presentazione e il commento dei testi riassumevano la storia della critica e introducevano e sollecitavano nuove interpretazioni.

Narratori di Sardegna (Mursia, Milano, 1965), firmato da Giuseppe Dessì e da me, si muoveva già in questa direzione. Faceva parte di una collana dell'editore Mursia dedicata alla letteratura di tutte le regioni italiane tra Otto e Novecento e già poneva il problema del bilinguismo con la sua *Appendice* di poeti in lingua sarda e delineava il canone della storiografia letteraria in Sardegna. Il mio successivo volume, *Letteratura e lingue in Sardegna* (Sassari, Edes, 1984) infine, a distanza di anni, faceva il punto su questa situazione e segnava una svolta negli studi sulla produzione letteraria locale, almeno nell'Isola. Il nodo era rappresentato dal problema della lingua e della cultura sarda nei confronti della storia letteraria nazionale. Le nuove categorie concettuali che venivano introdotte riguardavano il concetto di geografia della letteratura e quello di letterarietà considerata come invariante rispetto alla variabile lin-

guistica. Il sapere letterario, infatti, può essere impiegato nelle lingue di cui lo scrittore ha piena competenza; cioè a dire che ogni territorio ha una sua produzione letteraria negli idiomi impiegati localmente. Nel caso della Sardegna moderna, queste lingue erano almeno cinque: il sardo, il latino, il catalano, il castigliano e infine l'italiano. La prova poi che la letterarietà costituisce un sapere che può essere impiegato nelle lingue che si possiedono, veniva confermata appunto dal plurilinguismo di gran parte degli autori sardi moderni dall'Araolla ai Simon, che scrivevano, in sardo, in castigliano e in italiano.

In *Letteratura e lingue* erano presenti molti tentativi di innovazione critica insieme a un approccio linguistico, antropologico ed estetico come nozione chiave di una storiografia della comunicazione letteraria. Inoltre, la necessità di impiegare la lente della microstoria sul fenomeno letterario era stata esplicitamente chiamata in causa nel saggio *La comunicazione letteraria nella Sardegna settentrionale*, che poneva in maniera perentoria, non solo un esempio di rassegna della comunicazione letteraria in un territorio delimitato (la provincia di Sassari), ma anche il problema teorico dei cosiddetti 'autori minori' che l'estetica crociana aveva di fatto relegato nel non essere e di conseguenza aveva estromesso dal canone letterario.

Un'altra tappa nella nuova direzione, seppure con molto ritardo, si raggiunse nella seconda metà degli anni Ottanta, quando ai volumi della *Storia della letteratura italiana* della Einaudi, Alberto Asor Rosa dovette aggiungere, quasi per un repentino ripensamento, i volumi della *Geografia e storia della*

letteratura che, tutto sommato, lasciavano emergere l'idea di una letteratura costituita di sottoinsiemi regionali. Veniva accolta di fatto la linea proposta dal Dionisotti senza tuttavia approfondire la situazione linguistica dei diversi sottoinsiemi regionali, come si rileva nel caso sintomatico del saggio che riguarda la letteratura in Sardegna.

Ma, a questo punto, forse conviene che spieghi meglio, il percorso che mi ha portato alla posizione teorica attuale che è il risultato appunto della mia esperienza di studioso e di docente sardo che ha dovuto interagire col modello storiografico nazionale, con un approccio regionale specificamente linguistico. Un modello più adatto certamente a una regione a statuto speciale ma adattabile altrettanto bene anche a quelle a statuto ordinario che presentano letterature nei diversi dialetti.

Senza dubbio, nella mia formazione, era stata decisiva la scelta di iscrivermi e laurearmi nella Facoltà di Lettere dell'Università 'La Sapienza' di Roma degli anni Cinquanta dove avevo discusso con Natalino Sapegno e con Giuseppe Ungaretti una tesi sull'opera di Vasco Pratolini. In questo ambito avevo potuto frequentare gli scrittori più interessanti di quegli anni, dallo stesso Pratolini a Carlo Bernari, a Giuseppe Dessì, a Giorgio Bassani a Guglielmo Petroni e a Niccolò Gallo, che divenne direttore della collana dei 'Narratori italiani' di Mondadori e con il quale firmai il numero unico della 'Fiera Letteraria' dedicato a Bernari.

La scelta obbligata successiva, mi aveva portato a insegnare, per alcuni anni, a Ozieri e a Sassari. Infine la scelta più audace fu quella di ritornare a Roma nel 1959, e di insegnare nei Licei, mantenendo con Sapegno un rapporto di collaborazione esterna. Sotto la sua guida avevo condotto, infatti, negli anni Sessanta, una ricerca, finanziata dal C.N.R., su *Cultura illuministica e linguaggio neoclassico*. La ricerca intendeva approfondire il problema delle 'periodizzazioni' letterarie e il loro rapporto col linguaggio; il rapporto cioè tra il piano dei contenuti e il piano dell'espressione.

Sulla scia di nuove tendenze storiografiche sorte all'estero, nutrivò molto interesse, in quel momento, per i periodi di transizione nei quali risultava non sufficientemente marcata la distanza tra il piano dei significati e quello dei significanti, come l'Illuminismo e l'Umanesimo. La ricerca mi aveva portato a rileggere, in una chiave critica diversa, l'opera del Monti, e quella di altri autori neoclassici, *Cultura illuministica e linguaggio neoclassico. Il teatro di idee del Monti* (Libreria Dessì, Sassari s.d. ma 1978). Prevalsa, in sostanza, l'approccio ai problemi di teoria letteraria. Gli storici dell'arte, infatti, facevano studi più avanzati di quelli degli storici della letteratura perché si erano posti pragmaticamente il problema di superare le difficoltà che poneva la concezione estetica crociana specialmente a chi, ad esempio, faceva lo storico dell'arte o del cinema.

Lionello Venturi aveva tentato, tra i primi, di risolvere, con *La critica del gusto*, il dilemma poesia e non poesia per appro-

dare ad una possibile storiografia delle arti della visione, cinema compreso.

Corrado Maltese già nel 1960 aveva pubblicato, *Storia dell'arte dal 1785 al 1943*, dove affrontava il problema del rapporto tra la cultura illuministica sul piano dei contenuti e il linguaggio neoclassico sul piano dell'espressione e si interrogava quindi sul modo di comunicare i nuovi significati della cultura illuministica e romantica con nuovi significanti. Ma si era ancora abbastanza lontani dall'aver a disposizione le raffinate strumentazioni linguistiche e semiotiche prodotte dalle diverse scuole post-saussuriane che avrebbero circolato da noi solo più tardi. Il pensiero illuministico veniva comunicato, nell'arte figurativa, mediante lo stile neoclassico, invece gli storici letterari, in particolare i nuovi giacobini del sociologismo marxista, poco si preoccupavano del rapporto col piano dell'espressione. Parlavano tutt'al più di periodi storici e sempre con categorie di inquadramento storico che prescindevano dal linguaggio.

È evidente che la mole dei problemi che vennero allora rinviati sono rimasti, in buona parte, irrisolti poiché i criteri letterari più diffusi rimanevano e rimangono quelli che già lo stesso Sapegno considerava superati. Perciò egli continuava, anche dall'Accademia dei Lincei, a promuovere, insieme con Vittore Branca ed Ezio Raimondi, una serie di convegni sui problemi della storiografia letteraria che incontravano l'indifferenza generale e non l'accoglienza e la diffusione che avrebbero meritato.

La verità è che il rapporto fondante che esiste tra linguistica, antropologia ed estetica e che porta diritto alle formulazioni di comunicazione letteraria e di sistemi letterari, non è stato recepito e non è ancora entrato in circolazione. Si può ancora ripeterlo e sintetizzarlo in un ragionamento semplice, quasi un teorema: ogni sistema linguistico produce un sistema letterario e se la lingua sarda è un sistema linguistico, produce evidentemente un sistema letterario che è sardo, così come gli altri sistemi di segni non verbali coi quali si esprime la cultura sarda, dalla musica alle altre arti.

Ecco perché conviene, ed è più corretto, parlare non di letteratura e di arte ma di comunicazione letteraria e di comunicazione artistica. La comunicazione rinvia infatti alla scienza dei segni che auspicava De Saussure, quando sosteneva che, approfondendo il discorso sul funzionamento del sistema linguistico, era possibile, in qualche modo, porre le basi di una nuova scienza dei segni, la semiologia o semiotica appunto, che rendesse conto dei segni non verbali, da quelli delle arti a quelli di altri sistemi comunicativi quali il design o la moda.

Le difficoltà che la concezione dell'arte del Croce aveva incontrato nel trattare di letteratura, e ancor più nel passare dalla letteratura alle altre arti, dipendeva dal fatto che la sua opera *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* non risolveva i problemi della scienza dell'espressione e tanto meno quelli della linguistica generale. Da una parte il concetto dell'arte come intuizione non forniva strumenti per distinguere l'intuizione che si era realizzata nell'espressione da quella

che non si era realizzata, la poesia cioè dalla non poesia; dall'altra parte, se ammettiamo che l'intuizione poteva corrispondere all'atto di *parole*, dobbiamo riconoscere che mancava il necessario rapporto dialettico con la *langue*. Questa assenza di un rapporto dialettico tra l'atto comunicativo del singolo e il codice, cioè il rapporto con la storia, cioè con la società, metteva in crisi gli storici dell'arte e, in particolare Lionello Venturi che aveva compendiato le sue conclusioni nel volume *Critica del gusto* che abbiamo già citato.

Del resto, Venturi e Sapegno, provenivano da Torino, da un ambiente in cui avevano operato Piero Gobetti, Antonio Gramsci, Carlo Levi, Federico Chabod che aveva ridefinito in termini nuovi il concetto di nazione distinguendolo da quello nazionalistico del passato. Si deve considerare inoltre che Venturi, che aveva una formazione europea, aveva teorizzato l'arte primitiva e aveva studiato e fatto conoscere i *Primitivi senesi*, mettendoli sullo stesso piano dei grandi dell'arte rinascimentale e barocca. Il discorso dei primitivi, collegato al discorso della *Secessione nelle arti* e delle *Avanguardie*, gli aveva offerto la chiave per comprendere l'arte contemporanea. Una chiave che chiariva il passaggio dal Positivismo al Simbolismo poiché la cultura positivista si era espressa nell'arte del naturalismo, mentre la cultura post-positivista aveva prodotto l'arte del Simbolismo e del Decadentismo tanto censurato e deprecato sia dai critici crociani che ideal-marxisti.

La censura e la conseguente incomprendione critica dell'arte simbolista o decadente dalla quale scaturiscono, più

che dal Futurismo, le avanguardie storiche, ci hanno letteralmente escluso dalla comprensione dell'arte del Novecento. A cominciare, per noi sardi, da Grazia Deledda che apparteneva al gruppo degli artisti della *Secessione romana*. I suoi inizi erano stati, infatti, all'insegna del verismo, ma nella sua permanenza romana, frequentando gli artisti e gli intellettuali che rappresentavano l'Avanguardia, era approdata alla estetica della Secessione e quindi al Decadentismo. La sua cultura era perciò post-positivista, anzi antipositivista e antideterministica.

Il relatore che mi ha appena preceduto, il prof. A.Schurr, ha accennato al problema della libertà. Ebbene proprio questo problema e quindi quello del libero arbitrio è alla base dell'opera deleddiana. Non solo, ma una delle ragioni che hanno indotto il pontefice Leone XIII a far scolpire e installare la statua del Redentore sulla cima dell'Ortobene, e su quella di altre montagne italiane, è da ricercare nella volontà di riaffermare il libero arbitrio rispetto al determinismo positivista che teorizzava la 'razza delinquente'.

La Deledda approfondisce questo problema leggendo *Delitto e castigo* e le altre opere non solo di Dostoevskij, ma anche di Tolstoj e di Turgenev. Opere che rivelano le affinità tra l'uomo russo e l'uomo sardo ma soprattutto mettono a fuoco il problema della libertà e della responsabilità individuale.

Di recente mi è capitato di rileggere il saggio del filosofo russo Nicolaj Berdjaev su Dostoevskij. Un saggio, pubblicato negli anni Cinquanta da Einaudi, che trattava il problema del male e della libertà nell'opera del grande narratore russo. Egli

riferisce che, secondo Dostoevskij, non può esserci il bene senza il male, poiché sono due facce della medesima medaglia. Un discorso profondo e conseguente che è alla base di tutti i romanzi della Deledda. La sua 'onestà' di scrittrice che non si sottrae all'impegno di affrontare i problemi essenziali dell'esistenza, è stata riconosciuta e sottolineata da Carlo Bo nella prolusione al Convegno deleddiano del 1988, a Roma. La posizione della Deledda è, d'altra parte, radicale e analoga a quella che sull'uomo e sulla civiltà mostravano contemporaneamente gli artisti della Secessione che avevano compreso come la macchina del progresso positivista conduca in un vicolo cieco, poiché non migliora la convivenza che si basa su rapporti intersoggettivi. Gli artisti della Secessione quindi, da Gauguin a Van Gogh a Matisse segnano una cesura forte con il Naturalismo e introducono una nuova cultura e insieme un nuovo linguaggio, nuovi significati e quindi nuovi significanti.

Certamente l'eclisse della Deledda, dipende dalla incomprendimento del ruolo che essa ha avuto nei primi anni del Novecento, e soprattutto dipende dal ritardo con cui gli studiosi di letteratura italiana si sono aperti alla comprensione del Decadentismo. Ogni rilettura della sua opera che, nell'approccio critico, prescinda da questi presupposti risulta improduttivo. Non è un caso che scrittori come la Deledda, Pirandello, Tozzi e Svevo si siano fatti largo a stento presso i critici e il pubblico e anche quando sono stati accolti non sono stati interpretati in maniera corretta. La scrittrice nuorese, che è scomparsa dai manuali, ad esempio, viene collocata insieme a Matilde Serao

che appartiene al movimento verista. Non è possibile che un Nobel del 1926, sia meno importante di un Nobel del 1936 come Pirandello. È stata la critica idealista a creare questi scompensi.

Pirandello deve alla critica straniera la sua fortuna, che è esplosa all'estero per la novità antinaturalistica del suo teatro che, proprio la critica idealista italiana censurava additandone i "limiti" nel suo "intellettualismo" che non rientrava nei canoni crociani. Inoltre, egli aveva preso spunto dal marito della Deledda per trattare del ruolo drammatico di un principe consorte, ma, al tempo stesso, del rapporto tra le esigenze di libertà di espressione degli artisti e dei condizionamenti cui li sottoponeva, per ragioni di mercato, l'industria editoriale.

Eppure, in *Suo marito*, Pirandello mostra un grande rispetto per l'arte deleddiana. Si potrebbe dire addirittura che faccia propria la concezione estetica della Deledda, e questo, credo, per tre fondamentali motivi. Intanto perché aveva un fondamento comune nell'estetica della Secessione, poi perché affine alla poetica del tragico che si esprime nei romanzi (se non quella del grottesco che si esprime nelle commedie), infine perché, in quanto isolani, avevano nel loro mondo interiore un universo antropologico molto simile, quel mondo mitico e primitivo appunto cui si rivolgevano gli artisti delle Avanguardie.

Anche per questo Sapegno è e rimane, insieme al Momi-gliano, uno degli interpreti più fini e intelligenti della Deledda; perché in lui affiorano quelle istanze moderne che, come

abbiamo detto, provengono dall'ambiente torinese come pure da quello di alcuni colleghi accademici romani. L'apprezzamento delle tradizioni popolari è mediato certamente attraverso l'antropologia di Paolo Toschi. Anche se Toschi si atteneva al concetto crociano della distinzione tra arte colta e arte popolare, una distinzione che sarebbe bene archiviare una volta per tutte, perché l'arte, come diceva Dante, è fabbrilità, creatività, sublime artigianato, che produce oggetti estetici di livelli diversi. La creatività è un valore fondamentale che si applica nel fare, nel fare bene un mobile, un tappeto, un romanzo, una commedia, un film, una canzone o un'opera musicale.

Con tutta questa fitta rete di percorsi culturali e di consuetudini con grandi studiosi, divenuti poi grandi amici di cui avverto struggentemente la mancanza, ho scritto il volume *Contemporanei* di cui ho già detto. Con questo libro feci una scelta didattica precisa, scelsi cioè di insegnare, attraverso passi scelti di alcuni autori, a leggere e a interpretare un testo letterario: *ab uno disce omnes*. Quando lo studente si presenta a sostenere l'esame, ci si può rendere subito conto del livello della sua formazione scolastica e delle sue abilità e sensibilità, del suo modo di porsi in relazione con l'insegnante e di rapportarsi all'oggetto libro, di maneggiarlo, di aprirlo. Il convincimento di puntare sulle abilità si era consolidato in me insegnante col tempo, con l'esperienza didattica e soprattutto a partire dai corsi per formare gli insegnanti destinati a effettuare i corsi per studenti lavoratori, quelli così detti delle 'centocinquanta ore'. Quando, nel 1978, la

parola d'ordine era che bisognava insegnare a leggere piuttosto la 'busta paga' che non i testi letterari.

Contrastare quella pedagogia della strumentalizzazione del discente, che ha prodotto e produce ancora effetti devastanti, richiedeva un'energia morale enorme. È stata tuttavia, almeno per me, un'esperienza davvero formativa. Ribadivo che bisognava puntare su una formazione critica della personalità, insegnare i concetti fondamentali dell'analisi logica, della consapevolezza del funzionamento del linguaggio, produrre abilità insegnando a leggere e a comprendere la pagina di un qualsiasi testo scritto, a comprendere la differenza tra informazione e comunicazione poetica.

Per quel che riguarda la formazione letteraria procedevo dai testi in sardo a quelli in italiano e affrontavo con i colleghi allievi la questione del sottoinsieme regionale e dell'importanza che hanno avuto e continuano ad avere i cosiddetti 'minori' nella definizione dell'identità letteraria di una nazione, di un paese, di un'intera comunità. Un docente che voglia seriamente fare i conti col proprio territorio e con il contesto culturale dentro il quale opera non può non tenere conto del contributo che la produzione letteraria locale ha dato alla elevazione del livello civile della propria comunità. Per questa ragione infatti, insieme alla letteratura italiana insegnavo e richiedevo la conoscenza del sottoinsieme regionale sardo.

Eppure, l'orientamento di senso che la comunicazione letteraria dovrebbe avere in Sardegna, e che non è stato recepito dalle istituzioni scolastiche e universitarie locali, lo è stato in-

vece all'esterno dell'Isola, nella monumentale antologia in tre volumi della collana dei Meridiani di Mondadori, *La poesia in dialetto*, curata da Franco Brevini. In questa antologia la poesia in lingua sarda viene accolta e aggiornata fino agli esiti più recenti. Inoltre l'universo letterario sardo viene considerato come un universo a parte e a statuto speciale rispetto a quello italiano. Quest'opera è un esempio del come si dovrebbe costruire una storia della comunicazione letteraria degli italiani basata sul concetto di geografia della letteratura, tenendo però conto delle situazioni linguistiche particolari e delle produzioni letterarie relative.

È questo, a mio avviso, l'approccio più corretto e suscettibile di evoluzione in una società che tende a divenire sempre più multiculturale e multirazziale. Ma il multiculturalismo ha un senso solo se si riconosce il valore della diversità e il principio del rispetto, per ogni popolo, della cultura di appartenenza di ciascuno. Come nel passato i nostri popoli, le nostre comunità, ciascuna con la propria lingua, le proprie istituzioni, il proprio sistema di valori, la propria cultura, sono entrati a far parte della grande civiltà cristiana che ha costituito i presupposti dell'Unione Europea di oggi, così anche le comunità extra-europee, che premono sul nostro continente, potranno entrare a farne parte ma alle medesime condizioni di rispetto reciproco e di crescita comune.

Forse ho tenuto una linea troppo colloquiale e ho ripetuto spesso concetti e aperto parentesi più del necessario. Me ne scuso e vi ringrazio per la pazienza. Ritengo tuttavia che questo

modo di comunicare, mirato sulla oralità, possa aiutare a comprendere meglio le linee di un progetto complessivo, che è scientifico, didattico e civile insieme. Un progetto che mira a formare un cittadino sardo, italiano ed europeo aggiornato, e in grado di affrontare con consapevolezza i moderni processi che lo riguardano.

Nota bibliografica

L. Settembrini, *Lezioni di letteratura italiana (1866-72)*, Morano, Napoli, 1964; Sansoni, Firenze, 1964; F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Morano, Napoli, 1870 –71 (ora, a cura di N. Gallo, introduzione di N. Sapegno, Einaudi, Torino 1952, a cura di Luigi Russo, Feltrinelli, Milano 1954); L. Russo, *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana*, Laterza, Bari 1943; B.Croce, *La poesia*, Laterza, Bari 1935, 1940, 1946. A. Momigliano, *Storia della letteratura italiana- Dalle origini ai giorni nostri*. Ultima ediz. Principato, Milano Messina, 1946-1980; M. Sansone, *Storia della letteratura italiana*, ultima ediz. Principato, Milano-Messina 1964; F. Flora, *Storia della letteratura italiana*, Mondadori, Milano 1967, voll. I – V; G. Getto, *Storia delle storie letterarie*, ultima ediz. Sansoni, Firenze 1981; B.Croce, *Storia della letteratura per saggi storicamente disposti* (a cura di Mario Sansone), Laterza, Bari 1961-1963, voll. I – IV.

A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Torino 1950; *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, ivi 1949 – 1950.

N. Sapegno, *Compendio di storia della letteratura italiana*, vol. I° *Dalle origini alla fine del Quattrocento*, Cap. 1° *Storia della letteratura e storia della poesia*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1963, (1° edizione luglio 1936), pp. 1 - 4 (vedi in particolare la bibliografia nella quale l'autore per

avviare lo studente ad “una riflessione sui problemi dell'estetica, della critica, della metodologia della storia letteraria”, muove da Croce e passa in rassegna “posizioni teoriche diverse da quella crociana”, da Calogero a Pareyson, da Della Volpe a Banfi a Plebe e propone quelle di R. Welck e A. Warren, L. Spitzer, E. Auerbach, Terracini, Schiaffini, Devoto, Pagliaro, Gramsci, G. Lukacs, Fubini, Mazzoni, Caretti, Puppo, Momigliano, Binni, Bonora, V. Rossi, Flora, Pompeati, Prezzolini);

L. Venturi, *Storia della critica d'arte*, Einaudi, Torino 1964 (edizione condotta sulla 2.^a del 1948). La prima edizione fu pubblicata negli USA nel 1936 (*History of Art Criticism*, E. Dutton and Co., New York), ripubblicata in lingua francese nel 1938 (*Histoire de la critique d'art*, Edition de la Connaissance, Bruxelles), in Italia vide la luce soltanto dopo la guerra, ampliata e leggermente modificata nell'ultimo capitolo in due edizioni del 1945 e del 1948 nella collezione “Giustizia e Libertà” delle Edizioni U di Firenze. Il precedente immediato era *Il Gusto dei primitivi* (Bologna 1926). Nello Ponente, che ha curato l'edizione e la prefazione della ristampa presso Einaudi affermava: “Questo libro è scritto per recare all'attuale critica d'arte il contributo di un'esperienza della ‘rivelazione’ in arte, e non si limita a una sola personalità per chiarire il problema sotto il maggior numero possibile di aspetti, non si occupa di questo o di quello o di molti primitivi, non cerca ciò che individua gli artisti, cerca ciò che li accomuna, non la loro arte, ma il loro gusto. Non so se la parola ‘gusto’ sia la più adatta a significare quello che intendo; non ne ho trovata una migliore. E per evitare equivoci, dichiaro che intendo per gusto l'insieme delle preferenze nel mondo dell'arte da parte di un artista o di un gruppo di artisti” (...). Ne traeva perciò la conseguenza che “in questo senso il ‘gusto’ accomuna gli artisti di un medesimo periodo storico o scuola o tendenza, comunque si vogliano chiamare, ed è la strada che bisogna battere per giungere a intendere l'arte individuale” (...). Per quello che riguardava l'identificazione di storia e critica, il Venturi si rifaceva direttamente alle premesse crociane, secondo le quali l'inter-

pretazione storica e la critica estetica coincidevano, e affermava che la storia della critica d'arte 'consisteva nell'illustrazione dei rapporti tra arte e gusto in ciascun artista, dell'azione dell'arte sul gusto, e delle reazioni del gusto sull'arte'. Appare evidente che con queste formulazioni e con la necessità dichiarata dell'esperienza artistica, Lionello Venturi si portava al di là dei postulati crociani o, a dir meglio, li ampliava proprio attraverso l'esperienza critica del fare artistico. In definitiva, se per il Croce la storia era la coscienza dell'atto, per il Venturi la storia dell'arte poteva e doveva essere anche nel significato che scaturiva da un procedimento di sviluppo di tutte quelle cose che non erano l'arte, cioè, per dirla in termini crociani, che non erano l'intuizione fantastica, ma che pure di essa erano le componenti. Era una coscienza del valore dell'esperienza, una sensibilità al fare artistico e, con questi presupposti, il Venturi sarebbe stato indotto in seguito a rimproverare al Croce quella specie di iato che si avvertiva nella sua teorizzazione estetica, al momento culminante della creazione, tra il fare e l'intuire, iato determinato dal fatto di non aver tenuto conto della tecnica, dei materiali, degli elementi della visione, di quelle componenti di gusto insomma, in cui proprio veniva ad agire intenzionalmente la personalità dell'artista". (N. Ponente, *Prefazione*, p. 14-15) /.../ "Come si vede, proprio attraverso la volontà ormai dichiarata di giungere ad una storia della critica, oltre che attraverso al rivendicazione al critico del giudizio sull'opera, il Venturi se non ripudiava certo allargava a se stesso i limiti del pensiero crociano e si avviava a quegli interessi che, da Dewey a Husserl, avrebbero caratterizzato gli ultimi anni della sua attività" (N. Ponente, *Prefazione*, p. 12)

Rosario Assunto, *Il concetto di gusto e la filosofia dell'arte*, in "Arte oggi", 1962, n° 13, definisce la *Storia della critica d'arte* di L. Venturi: "una storia delle idee estetiche che hanno condizionato i giudizi sull'arte".

Occorre ricordare che Corrado Maltese è subentrato nella cattedra di Storia dell'arte moderna di Roma a Giulio Argan il quale, a sua volta, era subentrato a L. Venturi. Di Corrado Maltese, che ha insegnato per diver-

si anni a Cagliari, è bene ricordare il saggio, *Episodi di una civiltà anticlasica in Sardegna*, in collaborazione con R. Serra nel volume *Sardegna* della collana di monografie delle varie regioni italiane che l'editrice Electa ha realizzato per conto della Banca Nazionale del Lavoro nel 1969; inoltre il volume di schede, elaborate in collaborazione ancora con Renata Serra, *Arte in Sardegna dal Val XVIII*, Roma 1962, nei quali si sottolinea lo sviluppo di una tradizione aniconica nella storia artistica dell'Isola e si individua, per la pittura del primo Novecento, l'influsso decisivo dell'arte della Secessione. Della linea critica inaugurata da Maltese si sono avuti straordinari sviluppi negli allievi Renata Serra, Salvatore Naitza, Caterina Viridis, Marisa Frongia, Placido Cerchi, Giorgio Pellegrini, Marco Magnani, Giuliana Altea. Si veda ancora di Maltese il saggio sull'estetica di Dewey e il suo piccolo trattato sulla semiologia dell'arte, pubblicato dall'editore Mursia su mio suggerimento, che si può dire continui il discorso della critica del gusto di Venturi e il *Saper vedere* di M. Marangoni.

N. Gallo – N. Tanda (a cura di), *Carlo Bernari*, in “La Fiera Letteraria”, 2 febbraio 1958, diretta da Vincenzo Cardarelli, al quale hanno collaborato: Anna Banti, Remo Cantoni, Giuseppe Dessì, Enrico Falqui, Tommaso Fiore, Francesco Flora, Renzo Frattarolo, Niccolò Gallo, Paolo Marletta, Alberto Mondadori, Vasco Pratolini, Michele Prisco, Domenico Rea, Giacinto Spagnoletti, Nicola Tanda, Giancarlo Vigorelli, Ferdinando Viridia, Valerio Volpini, Cesare Zavattini.

Narratori di Sardegna, a cura di Giuseppe Dessì e Nicola Tanda, Milano, Mursia, 1965; *Narratori di Puglia e Basilicata*, a cura di Mario Sansone e Salvatore Paolo, Milano, Mursia, 1966; *Narratori di Sicilia*, a cura di Mario Stefanile, Milano, Mursia, 1966; *Narratori di Sicilia*, a cura di Leonardo Sciascia e Salvatore Guglielmino, Milano, Mursia, 1967; *Narratori di Emilia e di Romagna*, a cura di Giuseppe Raimondi e Renato Bertacchini, Milano, Mursia, 1968; *Narratori di Liguria*, a cura di Adriano Grande e Piero Raimondi, Milano, Mursia, 1968. Successiva a questa,

degli anni Ottanta e Novanta è la collana della casa editrice La Scuola di Brescia, intitolata *Letteratura delle regioni d'Italia. Storia e testi*, diretta da Pietro Gibellini e Gianni Oliva.

Sul problema delle periodizzazioni letterarie e sulla necessità di uno studio comparato delle varie forme artistiche in relazione alla storia culturale e agli stili: W. Sypher, *Four stages of Renaissance style*, 1955, trad. it. *Rinascimento Manierismo Barocco*, Marsilio Editori, Padova 1968, traduzione di Paola Montagner, introduzione di Franco Bernabei: non una storia della cultura europea dal '400 al '700, ma piuttosto una sintesi dell'evoluzione degli stili succedutisi nel corso degli anni. "Trasformazioni in arte e in letteratura" è il sottotitolo dell'edizione originale, che rivela il gusto dell'A. per le indagini parallele, e la sua particolare capacità i sorprendere le evoluzioni del gusto, di scoprire quelle vibrazioni e quei trasalimenti delle civiltà di un'epoca, che rivelano un mutamento di stile, ovvero un nuovo corso culturale. È chiaro che, per una simile impostazione bisogna dare al concetto di 'stile' un'estensione ed un significato eccezionali, e cioè dare al termine stilistico una portata storica generale che non tutti i critici sono disposti ad ammettere".

Su questioni che riguardano il problema della lingua, sarda e italiana, si può rinviare alla raccolta di saggi di diversi autori *Limba, lingua Language*, a cura di M.Argiolas R.Serra, CUEC 2001, tra cui il mio *Lingua sarda e autonomia culturale*, pp.57-69 a cui rinvio anche per una breve informazione sulla normativa vigente in materia di tutela della minoranze linguistiche.

I miei lavori a cui faccio più spesso riferimento nel testo sono: per quanto riguarda il neoclassicismo e il Monti: N. Tanda, *Il teatro di idee del Monti*, in AA.VV, *Vincenzo Monti tra magistero e apostasia*, Longo Editore, Ravenna 1982 (Atti del Convegno di studi montiani- Alfonsine 14 ottobre 1978, interventi di G. Barbarisi, G. Bezzola, I. De Luca, U. Foschi, W. Moretti, M.A. Paruccini, G. Spadolini, N. Tanda), anche in volume, con altri saggi, in N. Tanda, *Cultura illuministica e linguaggio*

neoclassico - Il teatro di idee del Monti, Libreria Dessì Editrice, Sassari s. d. ma 1979. Sul periodo umanistico: N. Tanda, *Pandolfo Colleluccio: il dramma della "saviezza"*, Bulzoni, Roma 1988. Sulla letteratura contemporanea: N. Tanda, *Realtà e memoria nella narrativa italiana contemporanea*, Bulzoni, Roma 1970; N. Tanda, *Contemporanei - Proposte di lettura*, Loesher, Torino 1972; per Pratolini inoltre l'intervento al Convegno internazionale di Firenze su Pratolini; per Dessì i saggi raccolti in *Dal mito dell'isola all'isola del mito - Deledda e dintorni*, (Bulzoni, Roma 1992). Utili in questo senso sono le anticipazioni metodologiche sul problema dell'unità della cultura e della letterarietà nella diversità delle lingue presenti nei saggi raccolti nel volume *Letteratura e lingue in Sardegna*, Edes, Cagliari Sassari 1984, che ha goduto di un'accoglienza favorevole (cfr. la recensione di Paolo Cherchi sulla rivista americana "Italianistica") e mi è servito per tracciare la cornice metodologica in cui inserire le edizioni critiche di Predu Mura (*Sas poesias d'una bida*, 2D Editrice, Sassari - Cagliari 1992) e di Antoninu Mura Ena (*Recuida*, Edes, Sassari 1998). Mi piace ricordare che la cara amica Maria Corti, recentemente scomparsa, anche in virtù di questi lavori, ebbe modo di affermare, nel presentarmi per una conversazione in ricordo di Sergio Atzeni a Pavia (8.6.1996) che la ricerca letteraria che si faceva a Sassari era tra quelle più avanzate dell'italianistica. Una mia bibliografia, abbastanza aggiornata, anche dei saggi non ancora raccolti in volume a cui rinviare il lettore, si può consultare collegandosi in rete sul sito del *Sardinian Pen Club*: www.uniss.it/fch/pen/index.html

Uno statuto per la letteratura sarda

I problemi della storiografia letteraria. Letterarietà e lingue.

Produzione e circolazione letteraria locale

Per comprendere i problemi relativi alla storiografia letteraria in Sardegna occorre considerare il quadro di riferimenti più generale della storiografia letteraria maturati nella prima metà del secolo, che erano quelli dell'estetica crociana, che si trattasse di letteratura così detta "colta" che di letteratura così detta "popolare" (Croce-Toschi). Del 1902 è *l'Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* che intendeva fornire al lettore una "scienza dell'espressione" con criteri di definizione per distinguere l'arte da ciò che non è arte e, allo stesso tempo, una ricognizione ragionata sulla linguistica generale. L'arte, autonoma da giudizi di ordine morale, razionale, filosofico, è dunque intuizione pura, senza riferimenti alla realtà. Essa cessa di essere tale nel momento in cui diviene "riflessione".

Intorno a quegli stessi anni Ferdinand de Saussure aveva elaborato, nelle memorabili lezioni raccolte dagli allievi, il celebre *Cours de linguistique générale*, un testo che sarà alla base della linguistica moderna. Una pietra miliare, un vero e proprio "classico" col quale tutti i linguisti, dai formalisti russi, alla Scuola di Praga, dai teorici della semantica strutturale, a quelli della grammatica generativa, hanno dovuto in seguito

confrontarsi. Per altro è ormai noto quanto la linguistica, la semiologia e la semiotica, l'antropologia del nostro secolo debbano al linguista ginevrino.

Un rapporto tra la linguistica generale di de Saussure e quella di Croce era anche possibile stabilirlo, ma solo sull'atto di *parole*. Il Vóssler, che era stato allievo di de Saussure e aveva avuto uno scambio epistolare con Croce, ritenne che l'atto di *parole* potesse essere ravvisato nella "intuizione" della estetica crociana, per cui il comunicare si sarebbe dovuto basare su una continua creazione di parole da parte del produttore del messaggio senza effettivo riscontro nel destinatario perché non vi era traccia nella sua teoria del concetto indispensabile di *langue*, cioè di codice.

Mancava quindi alla linguistica generale crociana la dialettica *langue / parole*, l'assenso che i parlanti danno all'atto di *parole* e quindi il rapporto dell'arte con la storia. De Saussure pone l'accento sul concetto di lingua come codice, cioè come un sistema organizzato di segni e regolato da leggi proprie condivise da una collettività di parlanti. La lingua è un fatto sociale poiché senza l'accettazione e la condivisione del codice non è possibile comunicare. Croce non dava né sapeva dare risposta a questo problema e lo estremizzava nella *boutade* che la comunicazione poteva avvenire solo in Dio. Questa sorta di paradossale conclusione rivela come l'estetica crociana non desse risposte adeguate né sul piano della scienza dell'espressione né sul piano della linguistica generale.

La sua concezione, inoltre, negava che dell'arte si potesse fare storia cosicché quasi tutte le storie letterarie dei suoi discepoli, mai hanno mostrato, dal punto di vista storiografico, una fondazione teorica convincente. Se la poesia vive di momenti individuali irripetibili, non collegabili né comunicanti tra loro, diventava impossibile parlare di una storia letteraria. Croce dunque ha sempre proposto medaglioni di singoli grandi autori nei quali individuava brani poetici avulsi dal contesto. È sufficiente leggere i saggi su Dante, Goethe, Manzoni, Leopardi, Ariosto, per comprendere il suo singolare modo di rendere conto del fenomeno letterario.

L'estetica dell'intuizione ha condizionato in Italia, per più di cinquanta anni, gli studi sull'arte e ci ha escluso, come ha sostenuto Anceschi, dal generale dibattito europeo e americano. Ha ritardato gli studi sui linguaggi non verbali, dal cinema, alla pittura, all'architettura. Lionello Venturi ha dovuto elaborare per suo conto la teoria del "gusto" per poter avere un approccio corretto agli artisti minori. Diversamente avrebbe dovuto riconoscere pochissimi artisti, poiché quella concezione esclusiva e assoluta dell'arte non consentiva di introdurre nel canone se non altissimi capolavori. E tuttavia non indicava criteri certi per individuarli. Poiché poca circolazione avevano altre concezioni estetiche meno esclusive, l'estetica crociana ha prodotto una deriva elitaria che ha favorito le competenze passive del codice letterario, ha inibito la creatività e ne ha accentuato il carattere nobilissimo, ma irraggiungibile e ineffabile. Mentre la letteratura, cioè la comunicazione letteraria, come la

lingua, è un fatto sociale e formativo importantissimo e di grande valore educativo.

Neanche la successiva sociologia letteraria marxista, pur teorizzando la linea De Santis-Croce-Gramsci, forniva migliori indicazioni: la concezione estetica rimaneva, nella sostanza, quella crociana con l'aggiunta di rigidi schematismi sociologici e ideologici ("struttura" e "sovrastuttura"), quelli relativi alla teoria del "rispecchiamento" e del cosiddetto "realismo socialista". L'esigenza di sostituire ai sistemi chiusi delle filosofie universali del pensiero forte, una fenomenologia aperta e non dogmatica, dal momento che "le poetiche (...) hanno un loro significato entro un orizzonte prammatico", segna con Luciano Anceschi e con le insorgenti più aggiornate acquisizioni metodologiche (critica fenomenologica, simbolica, filologica) uno dei passi importanti della comunicazione verbale e quelli della comunicazione non verbale e un decisivo superamento in Italia dell'inadeguata estetica di matrice crociana. Ma è soprattutto grazie agli apporti della nuova linguistica, della nuova antropologia culturale, della nuova estetica derivata dal dibattito con la semiotica, che si avvia fecondissimo quel processo di profondo rinnovamento di metodo, capace di influenzare in larga misura la ricerca successiva (formalismo, strutturalismo, semiologia) volta ad indagare l'universo letterario.

Queste discipline infatti hanno consentito di assumere, come connotazione essenziale di ogni cultura, la lingua, così da poter reintrodurre le categorie di spazio e di tempo (sincronia e diacronia), come ha fatto Dionisotti. Ma è essenziale subito

precisare che l'asse portante del discorso è costituito oggi più che dalla lingua, dalle lingue, in una accezione che a Dionisotti, che a suo modo gravitava nell'orbita crociana, è stata comunque estranea. I formalisti russi e la Scuola di Praga avevano già teorizzato la funzione poetica del linguaggio e il concetto di letterarietà, riabilitando la retorica e i generi e consentendo un'operazione letteraria fruibile nella società e non in un universo astratto e fuori dalla storia.

Naturalmente oggi conviene più correttamente parlare di comunicazione letteraria piuttosto che di letteratura, in un quadro teorico ampio che comprende i sistemi linguistici della comunicazione verbale e quelli della comunicazione non verbale e che riporta dall'iperuranio sulla terra la letterarietà e l'artisticità. Il disegno unitario della letteratura italiana, delineato dal De Sanctis, tradisce in gran parte il suo effettivo svolgimento, che consiste in una vicenda molto più complessa e articolata, dove si affermano, fin dall'inizio, varietà e diversità di tipo regionale e locale. L'ampliamento in ogni campo del sapere ha portato in questo secolo sostanziali modifiche nei processi cognitivi. Gli strumenti per studiare la fenomenologia letteraria si sono, come si è detto, ulteriormente affinati, si sono aperti nuovi orizzonti e sono state riconosciute capacità cognitive alle percezioni, alle emozioni e alla memoria del soggetto. Queste considerazioni hanno, con gli anni, condotto ad uno studio diverso del sistema letterario, non più circoscrivibile nei vecchi termini della storia della letteratura in una sola lingua, semmai, in quelli nuovi di storia della comunicazione

letteraria, di uno studio cioè della produzione ma anche della circolazione e della fruizione in uno spazio storicamente circoscritto e in situazioni complesse di plurilinguismo e pluriculturalismo. Si tratta perciò sempre più spesso di ridefinire l'identità stessa della letteratura italiana e si è giunti alla conclusione che è più corretto accedere ad un modello storiografico che decide per la letteratura degli italiani. L'operazione desanctisiana dunque, che muoveva da un presupposto teorico unificante che non ammetteva le differenze e che tendeva a non apprezzare la ricchezza, la complessità e le diversità delle varie letterature regionali, oggi non è più proponibile. Si va affermando invece un orientamento critico che nell'ottica della microstoria tende a superare e a modificare la tradizionale prospettiva centralista.

Letteratura e filologia sarda. Statuto di una disciplina

Gli studi di filologia in genere e, in particolare di filologia sarda, cioè di critica testuale applicata ai testi in lingua sarda, se si esclude l'ambito della filologia latina e romanza, sono stati e sono, in Sardegna, assai rari. Negli anni compresi tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, il Wagner e il Bonazzi in qualche misura per i testi letterari e gli allievi della scuola di Enrico Besta e di Arrigo Solmi per i documenti e i testi di interesse storico giuridico, hanno applicato un approccio filologico alla ricerca e alla edizione di testi e di documenti che riguarda-

no l'isola. Sulla loro traccia hanno proseguito Alberto Boscolo e la sua scuola che, non a caso, proveniva dal medesimo filone di ricerca storico giuridico. Gli italianisti invece, anche quando si sono occupati di letteratura in Sardegna, hanno tenuto in scarsa considerazione i testi sardi, hanno privilegiato, quasi esclusivamente, e non con un approccio filologico, i testi letterari in italiano.

Per essi, ed è questo il punto, la Sardegna è stata per lungo tempo, e in qualche modo lo è ancora, un *non luogo*. La concezione della letteratura italiana come letteratura nazionale sembrava non potesse includere la Sardegna. All'ingombrante eredità della concezione crociana della letteratura si era aggiunta quella ideal-marxista successiva che riteneva di poter uscire dall'*émpasse* integrando Croce con Gramsci. Gli italianisti che hanno operato intorno a quegli anni in Sardegna pur avvertendone l'esigenza non hanno operato una effettiva revisione sia della teoria critica sia della storiografia letteraria. Eppure Sapegno, aveva aperto, già negli anni Sessanta un dibattito che, per un verso faceva riferimento al rinnovamento delle teorie della letteratura di Wellek e Warren e, per un altro verso, guardava alla geografia della letteratura di Dionisotti. È della fine degli anni Sessanta la *Storia della letteratura delle regioni d'Italia*, scritta a due mani con Walter Binni.

Comprendere e accettare che la letteratura italiana fosse, come era di fatto, un insieme di letterature locali e quindi di sotto-insiemi regionali che andavano esplorati e studiati, ha costituito un traguardo che ha portato a una considerazione

diversa degli autori cosiddetti minori che fino ad allora venivano valutati con parametri estetici diversi, semmai con quelli crociani di “letteratura” propri all’erudizione, poiché Croce, come riconosceva Dionisotti, era stato un lettore assiduo e scrupoloso, frequentatore di biblioteche e ricercatore di fonti manoscritte: “Nel Croce la contemplazione delle cime suppone la conquista lenta delle pendenze ombrose, un itinerario che muove dal fondo delle valli e richiede un orientamento sicuro, una conoscenza tecnica del passato; insomma una implicita filologia” (Dionisotti 1967, p. 21). Da un lato perciò la rivalutazione dei minori, dall’altro, gli studi sulla geografia della letteratura e sulla storia della lingua italiana hanno fatto in modo che, pur non individuando precisamente la questione dei sistemi linguistici, si capisse l’importanza delle letterature così dette dialettali.

L’obiettivo tuttavia di analizzare e studiare la comunicazione letteraria in Sardegna, pone allo studioso da subito il problema della definizione e della decodificazione dei codici. Nello studio del rapporto di connessione tra sistema linguistico e sistema letterario infatti, in Sardegna, il “letterario” diventa codificazione orale e della poesia improvvisata in senso sincronico e diacronico, così come quello del filologo, ma anche dello studioso della lingua e della letteratura scritta odierna, deve mirare a raccogliere i numerosissimi testi ignorati dai critici o sepolti in biblioteche e in archivi privati e pubblici. Sotto questo profilo tutti i testi letterari, quelli cioè ottenuti attivando la funzione poetica della lingua scelta dall’autore devono essere

studiati e vagliati per essere inclusi ciascuno nel sistema linguistico e letterario corrispondente.

Questioni di metodo. La sola raccolta non basta

A proposito del mio lavoro di critico militante, di recente ho detto che io sono *un critico di base dell'azienda letteraria locale*. Che cosa ho inteso dire con questa battuta? Intanto che il critico deve tenere sotto osservazione la produzione letteraria del territorio, che deve renderne conto mettendola a confronto con quella di altri territori contigui sempre più allargati, e che inoltre deve avere la consapevolezza che la crescita di una società è legata all'importanza che essa attribuisce alla competenza nella comunicazione letteraria, l'unica in grado di comunicare tra i soggetti in maniera profonda. Ogni altra forma di comunicazione rischia di risultare autoritaria. Si diceva una volta che noi non tanto parliamo, quanto siamo parlati dal codice, figuriamoci poi quando la comunicazione è quella pluricodice e a senso unico della televisione. Mantenere vivo il rapporto dell'io con la scrittura deve essere compito primario della scuola, e all'università spetta il compito di formare in tal senso i docenti.

In occasione dei premi letterari, spesso ci viene rimproverato che i premi sono troppi e che troppi sono i poeti. Un rimprovero che proviene da una concezione datata della letteratura, quella idealistica appunto. Di solito replico facendo

l'esempio dello sport, di quello giocato, non di quello guardato. Se si fa sport per migliorare le proprie condizioni fisiche, allo stesso modo si scrive per migliorare le condizioni umane e spirituali della propria persona. Se è pacifico che, se ci sono cittadini atleti, ci siano anche gare, è altrettanto pacifico che, se ci sono cittadini poeti ci siano gare anche per i poeti. Da questo punto di vista, come gli atleti, i poeti non sono mai troppi, di conseguenza mai troppi sono i premi letterari. Concorrere significa migliorare, in termini agonistici, le proprie prestazioni.

Si pensi ad esempio all'importanza e al ruolo rivestito in Sardegna dal "Premio Ozieri di letteratura sarda". Questo premio ha indiscutibilmente posto le basi per una vera e propria riforma letteraria e culturale che ha costituito il fulcro della resistenza alla omologazione perseguita dai partiti di governo e non, negli anni Sessanta con il così detto Piano di Rinascita. Dopo il "Premio Ozieri" c'è stata una proliferazione di premi letterari che hanno svolto e svolgono una importantissima funzione di produzione e circolazione letteraria che opera dal basso e che contribuisce al rafforzamento dell'automodello culturale, l'unico che possa far prendere coscienza ai Sardi della propria identità e che può legittimare la regione sarda in base alla sua specialità a far parte delle emergenti regioni di Europa. La produzione letteraria in lingua sarda è cresciuta enormemente nella seconda metà del secolo ed ha raggiunto un livello letterario di grande dignità tanto nella poesia che nella prosa. Anche il mondo accademico, come si è detto, ha potuto prendere atto, grazie all'impulso che hanno avuto gli studi nel settore

storico letterario, della complessa realtà culturale dell'Isola, ed ha legittimato questi risultati e queste aspirazioni con l'istituzione di una cattedra di *Letteratura e filologia sarda*.

I premi inoltre hanno moltiplicato la produzione letteraria ed hanno implicitamente favorito la circolazione culturale e la competenza sia passiva sia attiva della lingua letteraria. Una competenza che dovrebbe essere compito della scuola attivare, e che tutti in astratto dovrebbero possedere, tutti dovrebbero cioè saper decodificare e interpretare un testo e dovrebbero anche saperlo codificare, poiché ciò contribuisce a far crescere la personalità perché sia in grado di far fronte alle esigenze di comunicazione sociale. Perché dovremmo privare la società di un elemento di crescita così importante? Quanto lo sport può giovare al corpo altrettanto può giovare all'anima la pratica della comunicazione orale e scritta. In ogni situazione e circostanza si richiede che un cittadino debba oggi saper comunicare con gli altri con eleganza ed efficacia. Ma per comunicare occorre prima conoscere i principi della comunicazione letteraria, individuare il destinatario del messaggio, conoscere i protocolli e i tempi della comunicazione, saper selezionare, a seconda delle situazioni e del contesto, la forma di comunicazione più adatta. Quando e dove la scuola fa questo? Attuare un simile proposito rappresenterebbe già una vera rivoluzione. Per contrastare i messaggi autoritari dei media occorre inoltre mettere l'individuo in condizione di avere un atteggiamento critico verso se stesso e verso gli altri che gli consenta di parlare e non di essere parlato dal sistema, di "parlare" cioè come sog-

getto libero e responsabile. La lingua, la lingua sarda, è in questo caso uno strumento di libertà e di autonomia che sta alla base di una concezione realmente democratica delle comunità in senso pluralista e partecipativo.

Le questioni della lingua

Nel 1981 la Comunità europea ha sancito l'attenzione che la scuola e quindi l'intera società civile deve dedicare alle diverse lingue e alle diverse culture regionali ("Gazzetta ufficiale della Comunità europea", 9.11.1981). Alla base delle rivendicazioni relative c'è un fondamento psicolinguistico e generalmente psicologico assai importante che riguarda appunto la formazione della personalità di ciascun individuo. Sulla base di queste considerazioni linguistiche mi pare debba essere ripensata la concezione stessa della politica educativa nelle singole comunità nazionali.

Lo stato-nazione si appresta a subire un ulteriore affievolimento della propria sovranità, all'esterno, verso l'Unione europea e, all'interno, verso le autonomie locali siano esse nazionalità o identità regionali. Il contesto sovranazionale è oggi assai diverso da quelli del passato e prevede il riconoscimento del valore delle lingue e delle culture, dalle lingue e culture europee alle lingue e culture del mondo. In Sardegna riscontriamo a questo proposito atteggiamenti politici diversi. Abbiamo ancora esempi di rivendicazioni nazionaliste e di giuste rivendica-

zioni nazionalitarie che hanno senso in quanto il vecchio discorso autonomistico non è stato ricondotto sull'asse della lingua sarda.

Nelle ultime celebrazioni dell'“Autonomia” tenute in questa prima parte dell'anno, sono state messe in evidenza le rivendicazioni autonomistiche di matrice esclusivamente storico-politica, ma non sono state prese nella giusta considerazione quelle di matrice linguistico-culturale. Nella nostra isola vige la concezione di una unica cultura nazionale che viene tirata, come una coperta troppo piccola, ora da un parte ora dall'altra. Di conseguenza anche i partiti e i movimenti politici considerano la situazione, secondo una visione sostanzialmente centripeta, dall'alto del piedistallo della cultura nazionale e non invece dalla prospettiva, di un orientamento centrifugo, delle culture regionali.

La condizione della scuola in Sardegna è particolarmente grave perché ha sempre sottovalutato il fattore della diversità linguistica. Dal fascismo sino ad oggi si può dire che la scuola abbia dissardizzato i sardi costringendoli spesso, risucchiati da una deriva elitaria, a identificarsi in modelli di inappartenenza piuttosto che in se stessi e nei codici distintivi del proprio universo antropologico. Semmai l'orizzonte della nostra comunità di destino era quello di essere europei come una qualsiasi delle regioni d'Europa. Siamo perciò molto lontani da una concezione dell'autonomia più prossima a una visione federalistica dello Stato che porta naturalmente a una visione federalistica dell'Europa. Nel momento in cui si riconoscono le lingue e le

culture locali queste non sono più periferiche e provinciali, poiché non c'è più un centro ma tutti i punti di osservazione sono centri. Viene meno il discorso della subalternità e della marginalità quando c'è autocoscienza, poiché ciascun punto è centro nel momento in cui è punto di osservazione di sé e degli altri e si procede verso gli altri da una posizione di autonomia.

Il modello federalista consente l'integrazione e l'interazione degli insiemi che progressivamente come sotto insiemi entrano a far parte di insiemi sempre più allargati, rispettando l'identità e le singolarità delle comunità, che costituiscono un vero patrimonio di vocazioni antropologiche importantissime per l'affermarsi di un nuovo modello di sviluppo economico autonomo in grado di confrontarsi con gli altri modelli. Noi sappiamo che, al di là delle spinte omologanti delle multinazionali, esiste anche un mercato del piccolo e della singolarità. E questo mercato avvantaggia i saperi e le vocazioni più antiche e quindi le piccole iniziative regionali.

Di recente di "Culture unite d'Europa" e di federalismo delle letterature ha parlato Maria Corti sul supplemento domenicale del "Sole 24ore" (13.12.1998), citando il giuramento di Strasburgo, l'incontro tra Carlo il Calvo e Ludovico il Germanico, come esempio fondante dell'integrazione di culture differenti, tra la parte di cultura romanza dell'Europa e quella di cultura germanica. Le culture europee moderne non sono più straniere l'una all'altra. L'introduzione della moneta unica è un segno chiaro di quanto il modello nazionalistico stia per-

dendo il significato di contrapposizione di una volta, poiché vige il confronto della nazionalità e delle diversità in uno spazio comune che è quello dell'Europa delle regioni.

In Sardegna abbiamo una società che persegue ancora una politica dell'omologazione chiusa al riconoscimento delle diversità e della multiculturalità. Il fatto che non si accetti di buon grado un sereno confronto sulla lingua sarda è segno di chiusura al dialogo. La diversità non è un limite ma una ricchezza e una risorsa inesauribile per chi la pratica e per chi ne comprende le straordinarie potenzialità di crescita civile ed economica. Anche il fenomeno della devianza degli adulti e dei giovani può essere letto in chiave linguistica e in chiave di mutazione antropologica, sopra tutto se si considera come la quota di sardo parlanti sia stata poco permeabile ai messaggi che giungevano codificate in lingue altre. Quando i nuovi messaggi giungessero nella lingua sarda avrebbero maggiori probabilità di essere accolti e condivisi. L'interferenza comunicativa fra mondi e culture diverse non di rado ha creato incomprensioni e tragedie.

Predù Mura, Benvenuto Lobina e di recente Antonio Mura Ena, sono i poeti che, nella seconda metà del Novecento, hanno intrapreso un'operazione letteraria nuova. Essi hanno messo in moto la funzione poetica della lingua sarda, e hanno usato sperimentalmente i procedimenti formali del linguaggio poetico contemporaneo, lo hanno adeguato, con mediazione ardua, alla straordinaria meraviglia di nuovi significanti e di nuovi significati. Hanno riplasmato l'immaginario sardo con

una scansione lirica tutta interna, e hanno ricreato una lingua poetica scavata nelle profondità del soggetto, risolvendola in valori fonosimbolici del tutto nuovi e insospettati. Predu Mura, da barbaricino, afferma che la Sardegna non può entrare nel mondo moderno se non rinuncia al codice della vendetta. Il codice della vendetta è stato per anni letto e interpretato in modo distorto e strumentale. La sinistra sarda dovrà su questo punto liberarsi da vecchie incrostazioni ideologiche e avviare con coraggio un serio processo di aggiornamento e di revisione della propria cultura. Ritornare invece sugli stereotipi di sempre, trincerarsi nelle rendite di posizione acquisite e ormai controproducenti, rispolverare il vecchio armamentario di luoghi comuni significa rinunciare ad avere importanti chiavi interpretative dell'oggi e del domani.

Non possiamo correre il rischio di andare in Europa con talune concezioni obsolete care alle nostre classi dirigenti pena la nostra definitiva marginalizzazione. L'Unione Europea, fin da quando era Comunità, aveva già maturato un orientamento di grande apertura verso le lingue e le culture regionali e verso le minoranze etniche. In convegni tenuti presso prestigiose università europee, di Leuven, Namur, Bruxelles, ho presentato contributi sulla comunicazione letteraria contemporanea in Sardegna, sia narrativa che poetica. Queste relazioni hanno suscitato un grandissimo interesse nel pubblico dei colleghi italianisti di tutte le parti del mondo e in particolare in quello dei piccoli e grandi popoli d'Europa. Noi oggi abbiamo una letteratura bilingue di notevole livello, poiché ormai la mag-

gior parte degli scrittori sardi, quelli che hanno preso coscienza dell'importanza della lingua materna, scrivono ugualmente in italiano e in sardo.

In Sardegna il problema è complesso. A differenza dell'Italia, abbiamo oggi la doppia presenza del sistema linguistico e letterario sardo e del sistema linguistico e letterario italiano in due diverse applicazioni: quella che si riferisce al sistema linguistico e antropologico sardo e quella che si riferisce al sistema linguistico e antropologico italiano. Coloro che si sentono sardi e si identificano nei sardo parlanti, possono scrivere, del loro universo di vissuto sardo, in italiano e in sardo, mentre quelli che si sentono italiani perché provengono da famiglie italiane nelle quali si identificano, soprattutto nelle grandi città, questi scrivono in italiano ma hanno anche come punto di riferimento un universo di vissuto italiano. Ciascuno degli appartenenti a queste tre diverse situazioni ha le medesime opportunità, è cioè liberissimo di esercitare la sua opzione linguistica, ma non può accampare posizioni di privilegio nei confronti di chi fa le altre due scelte.

Esiste un problema di interferenze tra sistemi quando, ad esempio, uno scrivente in italiano si riferisce ad un mondo di vissuto in sardo. Grazia Deledda scrive in italiano di un mondo di vissuto sardo. A questo proposito ho parlato di un rapporto che può essere ravvisato in quello di diasistema, di un ponte cioè che mette in rapporto un sistema linguistico e letterario con un altro sistema linguistico e letterario. In sostanza la Deledda ha costruito in italiano un testo che fa riferimento ad

un universo antropologico e di vissuto sardo. Questo aspetto è tipico di situazioni di bilinguismo e rivela le infinite possibilità di metamorfosi che un testo può subire. Si veda ad esempio l'introduzione di Sergio Atzeni alla traduzione di Chamoiseaux o le riflessioni di Luise Gauvin.

Esiste inoltre il problema della intolleranza nei confronti di chi impiega il sardo. Mentre, pur affermando le ragioni del sardo, chi scrive in sardo non nega le ragioni dell'italiano, molti di quelli che scelgono la lingua e il vissuto italiano pretendono di negare le ragioni del sardo. Il che pare piuttosto incomprensibile e assurdo dal momento che non è possibile negare l'esistenza di una letteratura che oggi è enormemente cresciuta, come è cresciuta in altri paesi ad oralità primaria. È un fenomeno che si è manifestato dopo la decolonizzazione e che cresce costantemente. Circa quattro miliardi di persone chiedono di entrare nella storia e già molti popoli dell'Africa, a seconda della inculturazione coloniale subita, vogliono una educazione plurilingue nel segno della multiculturalità, una scuola cioè che passi, ad esempio, dalla lingua locale, al francese e all'arabo.

L'esperienza editoriale

La filologia si è affermata come strumento in grado di comprendere e illustrare il percorso storico e creativo dell'opera. La filologia attraverso i suoi corredi storici, linguisti-

stici, esegetici, ha come direttiva non solo la ricostruzione ma anche l'interpretazione, o ermeneutica, dei testi scritti del passato. Comprendere a fondo e valutare ragionatamente un'opera letteraria vuol dire rilevare filologicamente e storicamente attraverso il tessuto e la realtà del testo stesso, del messaggio, individuale e sociale insieme, che fu affidato a quell'opera e del significato che essa ebbe per la realtà spirituale e pratica del suo tempo e di oggi. Si è già detto quanto in ritardo siano in Sardegna gli studi filologici anche rispetto a tante altre realtà della penisola, a quanto insufficienti e inconsistenti siano le operazioni di ricerca, ricostruzione, identificazione e corretta interpretazione di buona parte della nostra produzione letteraria. Analoga considerazione mi pare di poter fare anche relativamente al panorama o all'esperienza editoriale soprattutto degli ultimi anni.

Troppo importante è oggi l'industria culturale nell'ambito della produzione, trasmissione, circolazione e fruizione dei testi, per non dover fare i conti, come critico, con quanti in Sardegna operano, fra mille difficoltà, nel mercato editoriale, nell'organizzazione distributiva e di vendita, nella progettazione e valorizzazione del prodotto-libro. L' chiaro che quella operazione filologica di scavo e recupero del patrimonio letterario (molto del quale ancora inedito) non può avvenire senza l'intervento del mondo editoriale e senza una seria politica di intervento a sostegno di chi, con sistematicità e rigore, persegue la strada della costruzione di nuove professionalità e nuove competenze.

Ma qual è oggi il panorama editoriale sardo? Quale è il suo stato di salute? Quale politica culturale c'è dietro e quali orizzonti muovono il lavoro di tutte quelle piccole case editrici che in questi anni si moltiplicano come funghi? Devo dire con franchezza che lo scenario non mi sembra fra i più incoraggianti. Mancano le necessarie competenze, la dovuta lungimiranza, i progetti di lungo respiro, ma soprattutto non vedo ancora quella seria politica culturale, che tanto auspico, capace di segnare una svolta nella ridefinizione di un vero e proprio orizzonte di senso nella direzione su indicata. Per altro la proliferazione di case editrici, che si sono buttate con confusione e sconcertante improvvisazione nel *mare magnum* della produzione culturale sarda (passata e presente), ha causato una inutile se non controproducente dispersione di risorse, anziché concorrere a determinare le condizioni per una reale unità di percorsi e di obiettivi e per una semmai maggiore competitività sul piano della qualità e della professionalità. Per intenderci meglio citerò due esempi fra tutti. Prendiamo la collana di autori in lingua sarda dell'editore Della Torre. È una collana che, in assenza di altro, ha quanto meno avuto il merito di mettere a disposizione del pubblico i maggiori testi poetici in lingua sarda, anche se proposti con una cura editoriale modesta. Il formato è assai ridotto, e la poco sorvegliata veste tipografica riflette la scarsa considerazione che di questi testi si aveva riportati al formato solito degli autori italiani.

La "Bibliotheca Sarda" della Ilisso, che ha invece un comitato scientifico, una redazione e una vera e propria squadra di

correttori di bozze e, si immagina, una discreta disponibilità di risorse finanziarie, tuttavia in molti casi propone al lettore una edizione e una cura del testo non molto dissimile da quella che si dedica normalmente ad una collana di “varia”. Essa è graficamente ineccepibile, presenta volumi tascabili con belle copertine cartonate e tuttavia, come formato, soffre ugualmente di un nanismo di poco superiore a quella di Della Torre. È nel complesso un’operazione editoriale di rilevante, di sicuro richiamo e successo commerciale rispetto a tante altre, ma che si basa ancora su un impianto teorico di vecchio stampo, su una concezione della letteratura datata, soprattutto perché considera la letteratura in lingua sarda come una appendice della letteratura italiana e attribuisce lo stesso ruolo che tradizionalmente viene attribuito alla letteratura dialettale. Il rischio, così facendo, è quello di perpetuare una concezione della letteratura sarda che già non corrisponde al livello di consapevolezza odierno. Il sistema linguistico e letterario sardo, come sistema altro rispetto a quello italiano, è sempre stato, come tale, indipendente e contiguo ai vari sistemi linguistici e letterari che storicamente si sono avvicinati nell’isola, da quello latino a quello catalano e castigliano e, per ultimo, a quello italiano, con tutte le interferenze e le complicazioni che una simile condizione storica comporta. Una situazione insomma, davvero complessa, e propria di una antica regione dell’Europa.

La costituzione di un corpus dei vari testi, non solo letterari, degli scrittori sardi affrontato con questo impianto teorico e con un deciso impegno scientifico ha bisogno della formazione

di ricercatori adeguati, specialisti delle diverse lingue e letterature che hanno circolato nell'Isola, che siano in grado di affrontare un compito che, per essere portato a termine, richiede non meno di un secolo. Un programma complesso e di lungo periodo che ha bisogno di grandi risorse economiche, intellettuali ed editoriali e soprattutto di una rinnovata cultura capace di attivare delle serie e durature politiche di affermazione dei valori della identità.

Nota bibliografia

AA.VV., *Il concetto di cultura. I fondamenti teorici della scienza antropologica*, (a cura di Rossi P.), Einaudi, Torino 1970; Anceschi L., *Le poetiche del Novecento*, 1962; *Istituzioni della poesia*, 1966; Ascoli G.1, *Proemio all' "Archivio glottologico italiano"*, ora in id., *Scritti sulla questione della lingua*, (a cura di Grassi C.), Einaudi, Torino 1975; Avalle, d.S., *L'analisi letteraria in Italia. Formalismo, strutturalismo, semiologia*, Milano-Napoli, Ricciardi 1970; *La poesia nell'attuale universo semiologico*, Torino 1974; Bernabé J., Chamoiseau P. et Confiant R., *Éloge de la eredité*, Gallimard, Paris 1989; Berruto G., *Per una semiologia dei rapporti fra lingua e dialetto*, in "Parole e metodi", 1971; Besta E., *Il diritto sardo nel Medioevo*, Pansini, Bari 1898; *La Sardegna medievale, 1908-1909*; Besta E.- Guarnerio P.E. (a cura di), *La Carta de logu*, "Studi Sassaresi", 1905; Besta E. (a cura di), *Liber iudicum turritanorum, con altri documenti logudoresi*, Palermo 1906; Besta E.-Solmi A. (a cura di), *I Condaghi di S. Nicola di Trullas e di S. Maria di Bonarcado*, Milano 1937; Binni W.-Sapegno N., *Storia della letteratura delle regioni d'Italia*, (a cura di E. Ghidetti), Sansoni, Firenze 1968; Bonazzi G., *Il Condaghe di S. Pietro di*

Silki, Sassari-Cagliari 1900; Chomsky N., *Riflessioni sul linguaggio* (trad.it di *Reflections on Language*), Pantheon, New York 1975), Einaudi, Torino 1981; *La conoscenza del linguaggio. Natura, origine e uso* (trad. it. di *Knowledge of language: Its Nature, Origin, and Use*, Praeger, New York 1986), Mondadori, Milano 1989; *Linguaggio e problemi della conoscenza* (trad.it. di *Language and Problems of Knowledge. The Managua Lectures*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1988), Il Mulino, Bologna 1991; Contini G., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970; *Filologia*, voce dell'*Enciclopedia del Novecento*, Roma, Istituto dell'*Enciclopedia Italiana*, vol. II, 1977; Corti M., *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano 1976; Corti M.- Segre C. (a cura di), *I metodi della critica in Italia*, ERI, Torino 1970; Coseriu E., *Teoria del linguaggio e linguistica generale*, Laterza, Bari 1971; Croce B., *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (pubblicata prima come memoria accademica nel 1900: *Tesi fondamentali di un'estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, poi nel 1902 come *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*), Laterza, Bari 1961; De Sanetis F., *Storia della letteratura italiana*, Morano, Napoli 1870-1871; Dionisotti C., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1967; Gauvin L., *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Karthala, Paris 1998; Harris I., *L'evoluzione del pensiero antropologico. Una storia della teoria della cultura*, Il Mulino, Bologna 1971; Hjelmslev L., *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Einaudi, Torino 1968; Lévi-Strauss C., *Antropologia strutturale*, il Saggiatore, Milano 1966; Lotman J.M., *Testo e contesto*, Laterza, Bari 1890; *Tesi sullo studio semiotico della cultura*, Parma, Pratiche, 1980; Martinet A., *La considerazione funzionale del linguaggio*, il Mulino, Bologna 1965; Monti V., *Proposta di alcune correzioni e aggiunte al "Vocabolario" della Crusca*, Milano 1817-26; Morin E., *Le vie della complessità*, in *La sfida della complessità*, (a cura di Bocchi G.L. e Ceruti M.), Milano 1986; Morin E.-Kern A.B., *Terre-Patrie*, Editions du Seuil, Paris 1993 (trad. it. (a cura di Lazzari S.), *Terrapatria*, Raffaello

Cortina, Milano 1994); Ricard A., *Literatur d'Afrique*, édition CNRS / Karthala, Paris 1995; Saussure F. de, *Cours de linguistique générale*, Payot, Losanna-Parigi 1916 (trad. it. di T. De Mauro, *Corso di linguistica generale*, Laterza, Bari 1967); Segre C., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985; *Semiotica, storia e cultura*, Liviana, Padova, 1977; *Semiotica filologica*, Einaudi, Torino 1979; Solmi A., *Le carte volgari dell'archivio Arcivescovile di Cagliari*, Firenze 1905; *Studi storici sulle istituzioni della Sardegna nel Medio Evo*, Cagliari 1917; Stussi A., *Avviamento agli studi della filologia italiana*, Il Mulino, Bologna 1983; *Lingua, Dialetto e Letteratura*, Einaudi, Torino 1993; Tagliavini C., *Le origini delle lingue neolatine*, Pàtron, Bologna 1982; Tanda N., *Introduzione alla letteratura del Novecento*, in *Contemporanei. Proposte di lettura*, Loescher editore, Torino 1972 (in particolare: *Il ritorno alla letteratura e la funzione dell'arte; Funzione conoscitiva e liberatoria e deautomatizzazione del sistema linguistico; Insostituibilità del discorso letterario; Trasformazione integrale del rapporto tra gli uomini...*); *Letteratura e lingue in Sardegna*, Edes, Sassari, 1984; *Dal mito dell'isola all'isola del mito. Deledda e dintorni*, Bulzoni Editore, Roma 1992 (in particolare: *Lingue e letterature nella Sardegna moderna e contemporanea; La letteratura in Sardegna secondo Sapegno: linee teoriche; La Deledda tra due sistemi letterarie La lingua poetica di Sebastiano Satta: orgoglio italico e fierezza barbaricina*); Predu Mura, *Sas poesias d'una bida*, (edizione critica a cura di N. Tanda) 2D Editrice Mediterranea, Sassari – Cagliari 1992; *Comunicazione letteraria e identità. Il futuro della storiografia letteraria*, in M. Pinna (a cura di), *L'Europa delle diversità. Identità e culture alle soglie del terzo millennio*, Franco Angeli, Milano 1993; *Lingua e cultura sarda nell'Europa delle diversità*, Relazione tenuta al Convegno su “Autonomia, cultura e lingua sarda nell'Italia del federalismo e nell'Europa delle regioni”, organizzato dalla Federazione Associazioni Sarde in Italia, Sala dei Convegni della Provincia, Milano, 10-12 dicembre 1994, in “Arti del Convegno Autonomia e cultura e lingua sarda”, a cura della FASI, Milano 1966; *Verso il bilinguismo letterario:*

la narrativa in Sardegna dall'oralità alla scrittura, in Convegno Internazionale Il rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992, Leuven, Namur, Bruxelles, 3-8 maggio 1993, ora in *Gli spazi della diversità*, Bulzoni, Roma 1995; *Bilinguismo letterario. La narrativa in Sardegna dall'oralità alla scrittura*, in *Littérature Diglossies - 20 ans de Production littéraire - Actes du Colloque de Corti (23 - 24 septembre 1994)*, Centre de Recherches Corses Université de Corse, Stamperia Sammarcelli, Biguglia 1995; *Spazio ed esistenza - Immaginario e letteratura: Due rappresentazioni della Sardegna a confronto*, in "Quaderni sardi di Filosofia, Letteratura e Scienze umane" Sassari, n° 2-3 gennaio 1996; *Produzione e circolazione letteraria locale. Problemi ed esperienze*, Atti del Convegno di Studi (A.I.S.L.L.I) *Cultura e Culture degli italiani*, Edizioni Guerra, Perugia 1997; *Letterarietà e Lingue: ambiti emergenti di codificazione e circolazione letteraria plurilingue*, Atti del Convegno Internazionale *Lingua e Letteratura italiana: istituzione insegnamento*, Accademia Nazionale de Lincei, Roma 1999; Antoninu Mura Ena, *Recuida*, (edizione critica a cura di N. Tanda) Edes, Sassari, 1998; Benvenuto Lobina, *Po cantu a Biddanoa*, (a cura di N. Tanda) 2D Editrice Mediterranea, Sassari, 1987; Wagner M.L., *La lingua sarda. Storia, spirito e forma*, Francke, Berna 1950; *Sa vitta et sa morte et passione de sanctu Gavinu Prothu et Januariu*, (edizione critica a cura di M.L Wagner) in "Archivio sardo", vol. VIII, 1912 N. Tanda, *Alcune considerazioni ed osservazioni in margine a "Sa vitta et sa morte et passione de Sanctu Gavinu, Prothu et Januariu"* di Antonio Canu, Estratto da "Sesuja", n° 9/10, 1992/ 1993; Araolla G., *Die Rimas Spiritualem von G.A.*, (edizione critica a cura di M.L. Wagner) Dresden 1915; Wellek R.e Warren A., *Theory of literatur*, Harcourt, Brace and Company, Inc. New Jork 1942; Jdd., *A history of modern criticism, I - VI, I*. Cape, London 1966; Le due opere furono tradotte in Italia: *Teoria della letteratura e metodologia dello studio letterario* (Introduzione di P L. Contessi), Il Mulino, Bologna 1956; *Storia della critica moderna*, ivi, 1958-1969.

Verso il bilinguismo letterario: la narrativa in Sardegna dall'oralità alla scrittura

Il tema del convegno pare richiedere una rassegna dei codici narrativi e del loro rinnovamento, e quindi dei principali movimenti letterari che si sono avvicinati dal secondo dopoguerra a oggi. Tra questi possono essere presi in considerazione quelli sui quali i critici in qualche modo sono d'accordo: il rinnovamento dei codici narrativi operato dal cosiddetto neo-realismo; la reazione al manierismo della neoavanguardia condotta dal gruppo di "Officina" e dal Gruppo 63, e, a partire dagli anni Ottanta, la ripresa dell'idea sperimentale di letteratura a confronto con le problematiche poste da linguistica, strutturalismo, antropologia; infine, sulla soglia degli anni Novanta, il dibattito sulla letteratura tra estetizzazione e semiotizzazione nella civiltà dei media elettronici. Un discorso, complesso e articolato, che richiederebbe una trattazione lunga e, certamente, non sintetica.

Nel pluralismo postmoderno è possibile infatti collocare e dare spazio a nuove voci, cioè a nuovi destinatori e a nuovi destinatari che, esclusi o ai margini della circolazione della letteratura colta, attivano, in contesti circoscritti, una produzione letteraria in lingue poco diffuse o in dialetti che raggiungono

una espressività nuova ed originale. Un fenomeno che si configura, a mio avviso, come un vero e proprio rinnovamento sia del codice linguistico che di quello narrativo. Come è il caso appunto della crescente pratica del bilinguismo letterario in Sardegna. Ma è opportuno, a questo punto, anticipare alcune doverose premesse.

La lingua sarda è, come è noto, una lingua neolatina che è stata impiegata nell'uso scritto dalle cancellerie giudicali assai prima del volgare italiano. Il suo impiego letterario è però testimoniato nella seconda metà del millequattrocento dal poema di Antonio Cano, *Sa vitta et sa morte, et passione de Sanctu Gavinu, Prothu et Januariu*, la cui edizione risale al 1557. La comunicazione letteraria, quella poetica orale, tuttavia, aveva già, in Sardegna, una sua stabilità ed era probabilmente attiva su modelli di canto amebeo che l'ottava di derivazione volgare e romanza aveva consolidato. L'impiego letterario della lingua sarda, comunque, orale e scritta, si può considerare ampiamente testimoniato in periodo moderno. Anzi, la produzione poetica, a contatto col catalano, col castigliano, con le frequentazioni umanistiche latine e italiane, si moltiplica in varia maniera in queste diverse lingue e tuttavia permane costante e stabile in lingua sarda. Non si conoscono invece che pochi frammenti di prosa letteraria sarda scritta, se non all'interno di testi di altra natura, come i *condaghes*, mentre abbondano i testi poetici e modeste trattazioni di divulgazione sanitaria nelle due varietà più diffuse, logudorese e campidanese, pubblicate dalla stessa Stamperia Reale di Cagliari tra Sette e Ottocento.

È noto che Matteo Madao e soprattutto Giovanni Spano, sia pure in modi diversi, si siano fatti, in qualche modo, promotori di una ripresa della lingua poetica sarda e abbiano tentato di consolidarne la tradizione.

Probabilmente il modello di prosa sarda orale più comune è stato quello delle prediche che ha consentito un tramite del pensiero religioso cristiano con le primitive credenze religiose dei Sardi. Il sacerdote e scrittore Pietro Casu, nei primi anni del Novecento, aveva trascritto, o appuntato, per sua memoria personale (certo per utilizzarle nei quaresimali che veniva invitato a tenere nelle varie chiese dell'Isola) una serie di prediche che rispondevano tanto ai criteri dell'oralità, verso la quale erano orientate, quanto ai criteri della scrittura. Una scrittura che precedeva o seguiva l'esecuzione della predica, e che gli consentiva, tra varianti ed elaborazioni successive, un migliore controllo della letterarietà (di cui Casu era maestro sia in sardo, come poeta e come traduttore, sia in italiano come narratore).

Altri esempi e modelli di narrazione si possono rintracciare, oltre che in piccoli inserti narrativi contenuti nei *condaghes* medievali, nelle raccolte di fiabe, o nei *contos*, quale risultato di una varia novellistica prodotta e consumata in maniera effimera in diverse situazioni e contesti familiari e di socializzazione. Esempi veri di prosa narrativa o romanzi si sono avuti solo di recente con la ripresa della lingua letteraria alla fine degli anni Cinquanta operata dal Premio Ozieri. Già Pietro Casu appare negli anni Venti-Trenta, di fascismo incipiente e maturo, uno

dei pochi poeti e scrittori che hanno mantenuto e continuato l'uso letterario della lingua sarda nonostante le proibizioni del regime. Erano state allora messe al bando le gare poetiche e rese problematiche e difficili le pubblicazioni di testi. Solo nell'immediato dopoguerra alcune riviste hanno ripreso a pubblicare poesie in lingua sarda, in particolare "S'Ischiglia". Ma solo il Premio Ozieri ha prodotto una effettiva circolazione letteraria in versi e in prosa. Una produzione di buon livello che ha favorito l'introduzione di modelli letterari mediati da prestigiosi testi contemporanei italiani e stranieri.

La vera e propria riforma letteraria compiuta da questo e dagli altri premi, negli ultimi anni, ha allargato notevolmente la fascia del pubblico e degli autori. L'idea, sinora corrente e comune, di letteratura, infatti, ha sempre tenuto conto dell'autore e poco del pubblico. Gramsci aveva iniziato le sue riflessioni sulla letteratura nazionale muovendo giustamente dalla questione principale, l'annosa questione del perché la letteratura non fosse popolare in Italia. Questione annosa, ma che resta. Per coinvolgere nella letteratura il destinatario è necessario parlare la medesima lingua. In un processo comunicativo, non superficiale, occorre infatti che autore e pubblico abbiano in comune naturalmente il codice linguistico e possibilmente una buona fetta della medesima enciclopedia del sapere. In questo modo si possono far circolare modelli culturali, tradizionali e non, per attuare un confronto capace di far crescere la società locale. Per questo la comunicazione letteraria tende ad essere plurilingue. Grosse fasce di pubblico sono state escluse

se per secoli dal “servizio” della comunicazione letteraria nella lingua ufficiale dello Stato e sono state servite, di fatto, da quella orale e scritta nelle lingue impiegate localmente; un patrimonio inestimabile e ciononostante inesplorato. I problemi che questa letteratura plurilingue pone oggi non sono diversi da quelli che hanno creato e creano le letterature nelle diverse lingue nazionali; ossia i problemi della traduzione legati alla necessità di appropriarsi di quella lingua o di quel “dialetto” e alla coscienza della relativa intraducibilità del testo letterario. Si spiega così, da una parte, l’interesse crescente per le letterature regionali e, dall’altra, l’attenzione ai poeti dialettali, a quelli cioè che, invece di ricorrere al monolinguisimo tradizionale della nostra lirica ricorrono ad una lingua “altra”, da Novata, a Pierro, da Marin a Pasolini, allo stesso Zanzotto. I poeti sardi perciò, quelli che avevano già maturato un’esperienza letteraria in versi, con procedimento analogo, hanno mediato modelli letterari e narrativi dalla contemporanea letteratura, italiana e straniera, e hanno sperimentato progressivamente il passaggio dagli ingenui tentativi dei modelli orali dei *contos de foghile* dei *contos de tzilleri* verso risultati di prosa scritta letterariamente efficaci. Dal racconto questi scrittori sono passati via via al romanzo. Come la produzione di testi poetici in lingua sarda aveva dato nuovo impulso alla produzione e alla circolazione dei testi in italiano, altrettanto è avvenuto per quella in prosa. La conquista rappresentata dalla produzione di romanzi in lingua sarda rappresenta dunque un effettivo rinnovamento del codice narrativo che ha comportato un adegua-

mento della lingua letteraria sarda alla lingua letteraria italiana e viceversa. Già la narrativa in lingua italiana aveva dovuto tenere conto dell'interferenza dei codici, verbali e non verbali, soggiacenti. Il problema era affiorato in periodo verista e aveva determinato un orientamento culturale verso l'esterno e di integrazione nella cultura del nuovo stato nazionale italiano. Un orientamento che era legittimato dalle lotte risorgimentali, ma che, durante e dopo il primo conflitto mondiale, aveva coinvolto tutte le popolazioni e aveva prodotto una presa di coscienza e un ritorno alla propria appartenenza e alla propria identità.

Protagonista della narrativa non solo sarda del primo cinquantennio del Novecento, era stata Grazia Deledda che, proprio tra le due guerre, nel 1926, aveva raggiunto il traguardo del Nobel. Il suo modello narrativo, che in un primo momento era apparso agli scrittori sardi, suoi contemporanei, congeniale, in realtà era però difficilmente imitabile e ripetibile. La sua rappresentazione dell'Isola è infatti il risultato di una visione estetica ed antropologica maturata nell'ambito della cultura europea della Secessione. A Roma si era formata infatti a contatto con artisti, più che con letterati, e con lo sguardo rivolto ai grandi modelli della letteratura straniera, senza però mai perdere di vista il rapporto e il confronto con il proprio automodello culturale. Un'analogia cultura non sorreggeva certamente gli altri scrittori che in Sardegna si affermano subito dopo il primo conflitto mondiale. Questi trovano il loro punto di riferimento ideale nel nascente movimento sardista e nella

rivista, divenuta poi casa editrice, “Il Nuraghe”. Il primo conflitto mondiale segna infatti un discrimine netto e porta un cambiamento senza precedenti nelle generazioni successive. I sardi che vi hanno partecipato provengono, in prevalenza dal mondo contadino, come del resto la maggior parte dei soldati italiani, soprattutto gli alpini. Guidati da ufficiali di estrazione borghese essi solidarizzano con quelli che, provenendo dalla medesima cultura antropologica, non rimarcano la distanza di classe. L’epopea di questi soldati viene raccontata da Emilio Lussu nel lungo racconto *Un anno sull’Altipiano*, scritto più tardi durante il suo esilio in Francia. Un’epopea narrata con fermezza di accenti e di scrittura e nella quale risulta evidente l’apporto dei modelli della narrazione orale e della colloquialità sarda che ne caratterizza lo stile. L’insoddisfazione dei reduci accelera e accentua il risveglio delle coscienze mentre cresce l’interesse che si era manifestato agli inizi del secolo per la storia e la cultura sarda, in virtù anche degli studi di archeologi, antropologi, linguisti, storici delle religioni. Nel 1901, il Besta aveva fondato la rivista, “Studi Sassaresi” e, nel 1905, era uscito “L’Archivio Storico Sardo”. Nel 1909 sono comparsi i primi saggi del Pettazzoni sulla *Religione primitiva in Sardegna*. Nel primo decennio del 1900 i saggi di Max Leopold Wagner sulla *Lingua sarda*. Né si può trascurare l’apporto al dibattito sulla questione sarda e sul problema dell’autonomia dato dalla rivista di Attilio Deffenu “Sardegna” che uscì dal gennaio al giugno del 1914 e radunò le energie intellettuali più vive. Come, successivamente intorno alla rivista “Il Nuraghe”

(1923-1932), che diventa simbolo della nuova consapevolezza di popolo e della identità sarda in una nuova prospettiva autonomistica di integrazione nazionale, si costituisce il gruppo editoriale che promuove con le sue pubblicazioni la conoscenza della storia e della letteratura prodotta in Sardegna in lingua italiana e in lingua sarda. Il dibattito sulla questione sarda, iniziato alla fine dell'Ottocento con le commissioni parlamentari di inchiesta e continuato specialmente nel dopoguerra, assume ora una colorazione sardista sempre più marcata che induce il regime fascista a un notevole impegno di investimenti per rispondere, in qualche modo, alle ragioni insieme storiche e sociali della crisi. A questo gruppo, che aveva in Lussu, in Bellieni, in Carta Raspi e in Fancello, gli esponenti di punta, si possono ascrivere Pietro Casu, Raimondo Lecis, Maria Delogu, Francesco Cucca, Filiberto Farci, Giovanni Antonio Mura, Lina Masala Lobina, Francesco Brundu (pseudonimo di Francesco Fancello) e, a margine, Giovanni Cau. Questi scrittori, che impiegano sempre l'italiano e, con le doverose distinzioni, prendono come modello narrativo un tipo di romanzo naturalistico, di ambiente sardo, che solo in apparenza ha riferimenti col romanzo deleddiano, quasi tutti hanno una posizione espressamente o larvamente polemica con la Deledda ed equivocano proprio sulle matrici antropologiche ed estetiche di quel codice narrativo. Il loro modo di narrare è caratterizzato dalla rappresentazione dell'ambiente regionale osservato da un punto di vista interno e con la preoccupazione, anche religiosa, di contraddire il determinismo dell'antropologia criminale po-

sitivista. Impiegano e fanno largo uso del colore locale e ricalcano i moduli e i modelli del verismo ottocentesco ritenendo o di evitare o di migliorare il modello deleddiano. Non hanno però quella sua apertura estetica ed antropologica né superano i limiti della loro visione angusta e provinciale.

Filippo Addis, formatosi a Torino, Firenze e Roma, ha pubblicato i suoi primi racconti nel “Fanfulla della Domenica” e in vari giornali torinesi. Del 1905 è *Gloria oratoria*, del 1920 la raccolta *Il divorzio* e del 1926 quella che prende il titolo dal racconto, *Giagu Iscriccia*. Più che al romanzo vero e proprio egli propende per il racconto lungo o per la novella. Si ricollega, in questo, alla tradizione novellistica italiana, e quindi controcorrente rispetto alla tendenza rappresentata dai seguaci della Deledda e in linea, semmai, con il gusto eclettico proprio della prosa d'arte. Ambienta i suoi racconti in Gallura, una Sardegna che non è la Barbagia, ma disegnata con uno stile nitido e preciso che si avvale dei modelli letterari della prosa toscaneggiante di estrazione rondista e, al limite, nei racconti più tardi, strapaesana. Il suo modello narrativo propende piuttosto al bozzetto, talora grottesco, e, tuttavia, capovolge la rappresentazione tradizionale dell'Isola e, con umore argutamente polemico, ne dissacca lo stereotipo di una memoria melensa e acritica che rischia di chiuderla al mondo e alla modernità.

Le tendenze che si affermano dopo Addis sono già quelle del secondo dopoguerra, quelle del codice narrativo degli scrittori che raccontano l'esperienza della Resistenza, del neoreali-

smo. Un codice tutto da riconsiderare e dibattere, come è negli intendimenti di questo convegno, ma che qui viene assunto nella sua accezione storica. Tra le esperienze della prima e della seconda guerra conviene prima collocare infatti l'opera narrativa di Francesco Brundu, pseudonimo di Francesco Fancello, sodale di Lussu, che partecipa alla lotta antifascista nel gruppo di "Giustizia e libertà". Egli afferma un punto di vista sardo, autonomistico, aggiornato rispetto ai complessi nodi politici, antropologici ed estetici che riguardano la cultura e la società sarda, ma anche ai termini del dibattito letterario contemporaneo e del rinnovamento che si attua nella seconda metà del Novecento. Il suo romanzo *Il diavolo tra i pastori*, viene pubblicato nell'aprile del 1945 a Roma, immediatamente dopo la Liberazione. Un narratore onnisciente racconta in terza persona, in un romanzo saggio, una materia certamente insolita e difficile, lo sradicamento e il blocco antropologico di costumi e tradizioni che dominano in maniera irrazionale la vita di una comunità. Il secondo romanzo, *Il salto delle pecore matte*, del 1949, prende il titolo da un impervio luogo della Barbagia dove, un vecchio e cocciuto pastore ha localizzato un filone di piombo argentifero che vorrebbe sfruttare. La miniera, fortemente connotata in senso etnico, allude a un riscatto che guidi i Sardi a riappropriarsi del filone della propria identità. La narrazione in terza persona trasferisce nella pagina pensieri, sentimenti ed emozioni, progetti dell'io narrante, organizzati in un intreccio ben costruito ma lento. Egli impiega un italiano letterario che è il risultato delle raffinate esperienze degli anni

Trenta-Quaranta e che tiene conto dell'incontro di due culture le cui reciproche concessioni finiscono per attenuare il continuo scambio tra concretezza e squisitezza letteraria.

Uno scrittore originale che intende, e lo dichiara in maniera esplicita, sottrarsi all'ipoteca della narrativa deleddiana, è Giuseppe Dessì che si avvale dei modelli elaborati dalla prosa del soggettivismo lirico del Novecento e, soprattutto, ai procedimenti della memoria proustiana. La Sardegna è subito al centro del suo progetto narrativo, mediata, come immagine, dalla memoria e con una valenza fantastica e simbolica assolutamente moderna che non intende avere referenti reali ma solo esistenziali. *San Silvano* del 1939 inaugura, in Italia e in Sardegna, un nuovo modello di narrazione aggiornato ai codici narrativi contemporanei, dal monologo interiore alla crisi dell'oggettività di matrice fenomenologica, attuata in quel primo metaromanzo italiano che è *Michele Boschino*, e sviluppata in seguito mediante un realismo rivissuto nell'interiorità dei vari personaggi, nutrito di forti passioni civili e sorretto, soprattutto dopo l'uscita di *La scoperta della Sardegna*, da una acuta e originale lettura antropologica e critica della società sarda.

Salvatore Cambosu, si è formato nelle Università di Padova e di Roma, a contatto con esperienze letterarie come quelle della "Ronda" e di "Letteratura". Aveva pubblicato nel 1932 a Bologna *Lo zufolo* e, nel dopoguerra, ha collaborato al "Politecnico" di Vittorini, al "Ponte", a "Nord-Sud", a "Il Mondo" di Pannunzio. La sua pagina, nitida e concreta, sa affrontare i

nodi dello scrivere in italiano in Sardegna. Sa cioè muovere dai codici narrativi novecenteschi verso un recupero essenziale ma letteratissimo del vissuto antropologico e dell'esperienza culturale sarda. *Miele amaro* del 1954 è una sorta di *summa* e di compendio di una ininterrotta ricognizione antropologica che procede di pari passo con l'elaborazione di una lingua poetica che si propone come diasistema letterario, quasi un ponte tra i sistemi letterari sardo e italiano. Una consapevolezza che caratterizza gli scrittori successivi, quelli almeno che, come Salvatore Satta, hanno saputo mettere a frutto esperienze letterarie raffinate, non rinunciando alla sostanza lirica e soggettiva del loro vissuto in lingua sarda. Fanno eccezione, almeno rispetto a questa linea, quegli scrittori del primo dopoguerra che hanno aderito ai codici neorealistici coi loro intendimenti documentari e di denuncia.

Al fascismo di sinistra può essere ricondotta l'esperienza letteraria di Stanis Ruinas, il quale professa, almeno come scrittore la sua ammirazione per Filippo Addis. In *Ursinia* racconta vicende del suo paese d'origine che possono come esperienza letteraria esser ricondotte, entro certi limiti, all'atteggiamento strapaesano proprio di "Il Selvaggio" di Maccari, e di scrittori di quella generazione. Il suo spirito irrequieto spesso insidia e compromette la nitidezza della scrittura delle sue opere. Nel dopoguerra la sua virulenza polemica gli procura l'esperienza amara del carcere che gli racconta, non senza coinvolgimenti di umana solidarietà in *Gente di Bottega*.

Nel dopoguerra inoltre, proprio a partire dal 1946, sono entrati in circolazione *I quaderni dal carcere* e le opere di Gramsci che al di là dell'uso politico che ne è stato fatto, hanno prodotto, con nuovi strumenti di analisi, un serio ripensamento delle condizioni della società sarda e del ruolo dell'intellettuale. Sono note le sue posizioni di valutazione e di sostegno della lingua sarda ed è noto altresì il contributo che anche alla sua visione politica sono derivati dalla conoscenza che egli si era fatto a Torino della vicenda autonomistica dell'Isola e del dibattito che ne era conseguito in quegli anni. Con grande onestà intellettuale, ha collegato questa, in tempi difficili per il pluralismo, con la questione della lingua e delle lingue. Né avrebbe teorizzato gli intellettuali cosmopoliti e gli intellettuali organici se non avesse avuto esperienza della borghesia sarda dipendente, quella urbana e sradicata, e degli intellettuali organici invece con radici nel proprio territorio e nella propria classe d'origine.

Dessì, certamente leggendo Gramsci, ma soprattutto l'interpretazione che Lussu, da sardo, dava della prima guerra mondiale, ha potuto comprendere l'esperienza militare paterna e ha potuto rileggere con sempre maggiore chiarezza il proprio vissuto e il passato storico dell'Isola. Ha potuto comprendere i problemi di un uomo, antichissimo e moderno, nel quale coesistono, insieme all'ansia del nuovo, ragioni etiche profonde che lo ancorano alle proprie radici, e lo avviano al futuro con un fortissimo senso di responsabilità nei confronti della storia che avverte fuori e dentro di sé, vicenda intricata di codici cul-

turali e genetici che poi influenzano, con scelte soggettive contingenti, il destino individuale e collettivo. Certamente Dessì, agli inizi della sua carriera, aveva preso le distanze dal deleddismo per individuarne poi le profonde implicazioni e sostenere, con la sua solita ironia, che i due più grandi uomini che aveva la Sardegna erano due donne: Eleonora d'Arborea e Grazia Deledda, sottolineando così, con un motto arguto, il loro ruolo nazionale sardo.

Dessì che, durante la guerra e nel primo dopoguerra, si trovava a Sassari, aveva collaborato alla rivista "Riscossa" di Francesco Spano Satta. Del gruppo dei collaboratori facevano parte ancora Emilio Lussu, Antonio Borio, Salvatore Cottoni, Franco Fulgheri, Giovanni Floris, Francesco Masala, Fiorenzo Serra, Nino Giagu, Vico Mossa, Giovanni Maria Cherchi, Antonio Santoni Rugiu, Angelo Mannoni, Giovanni Lilliu, Luca Pinna, Gavino Musio, Augusto Maddaleni, Toti Mannuzzu, Teresa Crobu, tutti sardi, e Lorenzo Giusso, Aurelio Roncaglia, Lanfranco Caretti, Giorgio Bassani, Franco Matacotta, Antonio Delfini e Joyce Lussu che si trovavano temporaneamente in Sardegna o che erano stati invitati a collaborare alla pagina letteraria della rivista. Vi scrissero, ed ebbero modo di dibattere le proprie idee, cattolici, socialisti, azionisti, comunisti, quanti cioè, in quel particolare momento, svolgevano a Sassari una attività culturale e politica che era sorretta, almeno allora, da un valido supporto teorico e dottrinale e da una appassionata motivazione intellettuale.

Occorre, subito dopo, rendere conto del gruppo che si radunava intorno alla rivista "Ichnusa" di Antonio Pigliaru e che si proponeva di allargare e approfondire la riflessione sulla nuova cultura che maturava nella società sarda. Nonostante il gruppo redazionale tendesse a sviluppare gli spunti che offrivano le osservazioni e le considerazioni di Gramsci, il punto di vista e l'ottica restavano però incentrati, per quel che riguarda la letteratura, sulla produzione in lingua italiana. Nel numero dedicato nel 1960 a *La giovane narrativa sarda*, Manlio Brigaglia, nell'editoriale, prendeva spunto da alcune indicazioni di Raffaele Crovi, comparse su "Il Menabò", per prospettare una narrativa tesa a "rappresentare la società da cui nasce per salvarne i valori umani concorrendo a denunciare o a distruggere tutto quello che in essa va contro la storia e indicandone contemporaneamente, le direzioni per un suo riscatto alla dignità civile". In questo quadro presentava cinque autori che erano stati segnalati dalla commissione del Premio Deledda, nella quale l'ottica esterna era prevalente, perché composta da Marino Moretti, Bonaventura Tecchi, Giuseppe Ravegnani, e dai sardi Giuseppe Dessì e Mario Ciusa Romagna. Gli autori sono Antonio Cossu, Giulio Cossu, Giuseppe Fiori, Michelangelo Pira, Mariangela Satta. Tutti scrittori che hanno avuto in seguito, e, taluni con esiti di grande rilievo, una carriera letteraria. Il numero della rivista è del 1960 ma già nel 1965 viene fatto un tentativo di sistemazione critica da Giuseppe Dessì e Nicola Tanda nell'antologia, *Narratori di Sardegna*. In essa veniva posto in primo piano il problema del bilinguismo della

società sarda nel tentativo di comprendere le ragioni della scarsa incidenza della letteratura, prodotta in Sardegna in italiano, nel sistema della letteratura nazionale. Le ragioni venivano individuate nelle difficoltà che gli scrittori incontravano nel trasferire il proprio vissuto, che si era costituito in lingua sarda, vera matrice della propria lingua poetica, in una lingua, sostanzialmente di inappartenenza, molto spesso appresa in maniera scolastica e libresca. Era possibile, del resto, individuare nella loro prosa la difficoltà di impiegare, con equilibrio, i vari registri linguistici. Questa discrasia aveva impegnato e impegnava a fondo gli scrittori in modo non sempre consapevole fino a quando il problema costituito dalla compresenza di lingua italiana e lingua sarda, documentato già in quella antologia, da una serie di testi di poeti, non aveva trovato una più precisa presa di coscienza teorica e critica, grazie ai continui progressi di una letteratura in lingua sarda prodotta dal Premio Ozieri e dai premi sorti nel frattempo, che avevano creato una possibilità di effettivo interscambio tra le esperienze letterarie nelle due lingue. L'antologia, concepita nell'ambito di una collana che si proponeva di rendere conto delle diverse realtà letterarie regionali, prendeva l'avvio dagli scrittori di fine Ottocento e dei primi del Novecento e trovava il punto cardine di una storiografia letteraria regionale nella Deledda e i suoi canoni nelle opere di Lussu, di Gramsci, di Dessì e di Cambosu. Venivano quindi registrate le esperienze del primo dopoguerra, quelle di Franco Solinas, Francesco Masala, Maria Giacobbe, Giuseppe Fiori, Paride Rombi, Giuseppe Zuri (pseudonimo di

Salvatore Mannuzzu). Prove narrative che sono da collocare, come è stato accennato, nell'ambito di pertinenza dei codici narrativi del romanzo neorealista. Di un modo di narrare che voleva essere vicino ai processi del reale e si avvaleva di moduli neoverghiani nella supposizione che le vicende quasi potessero narrarsi da sole. Tra questi, solo la Giacobbe e Mannuzzu hanno continuato a scrivere opere esclusivamente narrative. Successive, e solo in parte ascrivibili a queste, sono le esperienze di Antonio Cossu, di Antonio Puddu e insieme di Francesco Zedda e Michele Columbu, e, in parte Nunzio Cossu e Pietrino Marras. A queste si possono accostare anche altre esperienze narrative: Ignazio Delogu, che ha pubblicato, alternandoli a raccolte di poesie, racconti di memoria in chiave surreale, *Lo strano signor Hermes* e, nell'83, *Tre racconti postgotici*; Leila Baiardo che ha pubblicato, *L'inseguimento*, una sorta di beffardo *Satiricon* alle soglie del duemila e *Sogno d'amore*; Enzo Espa: *Racconti nuoresi*, *Il pastore e Caterina* e, *I quaderni di Bartolo*; Guido Cuileddu: *I condannati*; Vico Mossa: *I cabilli*; Lina Cherchi Tidore: *Capo d'Orso*; Filippo Canu: *La guardia al bidone*; Lina Onali: *La Sardegna del desiderio* e *Regina d'Africa*; risultati di esperienze letterarie varie e diversamente orientate. Romanzi e racconti che, con le dovute eccezioni, Delogu e Baiardo, non hanno carattere sperimentale o non ricercano nuovi moduli narrativi.

Un proposito invece più fermo, esclusivo e continuato di narrare ha dimostrato invece Francesco Zedda. Scrittore di indubbio rilievo culturale e letterario, si è formato a Cagliari e

poi nella Milano del primo dopoguerra, nel contesto di quelle esperienze artistiche e nella quasi quotidiana frequentazione di Quasimodo, di Montale, di Aligi Sassu e Achille Funi, che ce ne ha lasciato un ritratto luminoso e intenso. *C'è un'isola antica* era apparso a puntate su "L'Avanti!" nell'immediato dopoguerra e successivamente nel 1953 presso l'editore Martello. Zedda ha la fantasia e gli strumenti del grande narratore, cioè l'arte di costruire la complessa macchina narrativa del romanzo e di dominarla in tutte le sue parti. Il suo narrare epico, intriso e quasi impastato di umori sociali, storici, psicologici, è costruito con grande sapienza letteraria sui modelli narrativi della grande tradizione italiana e straniera da Manzoni a Bacchelli e da Tolstoj a Stendhal. Tuttavia mai Zedda si allontana dal suo automodello sardo che ricorre in tutti i suoi romanzi, con la sola eccezione dell'ultimo, *Sinfonia aurea*.

Michele Columbu riprende le ragioni del sardismo storico per aggiornarlo alle problematiche contemporanee. Il suo narrare in terza persona assume un punto di osservazione interno, e muove dal recupero dell'esperienza di chi ritorna, dalla guerra o dalla prigionia, come in *L'aurora è lontana. Dalla Sardegna: Racconti*. L'ironia attenua i margini di partecipazione a quell'universo antropologico e prefigura l'attesa di un riscatto, motivo ricorrente nella narrativa di matrice sardista (si ricordi di Pietro Casu (*Aurora sarda*). Il successivo, *Senza un perché*, segnalato nella cinquina del Premio Dessì del 1992, ha il fascino della fiaba. Compie infatti un passo ulteriore verso una narrazione che, mediante un insieme di punti di vista, realizza

la coralità del paese e consente il variare di prospettive di senso che gli avvenimenti possono creare.

Nunzio Cossu persegue in *Caino* una forma di romanzo in controtendenza rispetto al codice narrativo neorealista, nel quale la ricerca di un linguaggio che poeticamente tenta di restituire al lettore suggestioni primordiali, non soltanto nell'ambientazione, ma anche nei personaggi, còlta fantasticamente nella loro psicologia e nei loro atteggiamenti biblici. La narrazione in terza persona, distaccata come risalisse da rime-morazioni ancestrali procede a delineare il percorso dell'uomo verso l'accettazione del proprio destino terrestre. Il suo determinarsi avviene, in un'atmosfera mitica, in rapporto con la natura all'esterno e con la propria coscienza al proprio interno. Nel proposito di aderire ad una natura aspra ed essenziale, la lingua si tiene stretta alla percezioni e alle sensazioni. Il rapporto di opposizione tra Caino e Abele matura nel confronto tra la forza brutta che non ha voce e il pensiero e la parola che operano per convincimento interno. Il ritmo solenne che assumono le descrizioni già lasciano presentire il fascino primitivo, biblico, lucreziano e vichiano, di talune pagine in lingua sarda di *Sos sinnos di Michelangelo Pira*.

Antonio Puddu, come Columbu, si muove nella realtà di un mondo agropastorale, affronta il grande tema dell'esistenza e dei sentimenti che si agitano nella coscienza di uomini semplici e saggi. Riformula in italiano le vicende che personaggi, immersi in un universo di parlanti in sardo, hanno vissuto. Sceglie perciò un italiano che si adatta a una situazione regio-

nale mediante un registro familiare e quotidiano, in grado di rendere le emozioni e le riflessioni di un pastore che sogna ed ha una ricca vita interiore. La sua prosa, la sintassi soprattutto, si adatta al flusso dei pensieri intorno alla dura lotta per sopravvivere, alla bellezza della natura, ai moti della coscienza, agli affetti e alla famiglia. Il suo monologare spesso in forma diretta, oppure riferito con il discorso indiretto libero, gli consente di coordinare il flusso delle considerazioni mediante relative apparenti. Le scelte lessicali non variano di molto tra voce narrante e voce interna dei personaggi, varia la sintassi, che si adegua ai procedimenti propri della lingua sarda e alle sue tipiche inversioni o all'uso intransitivo di verbi transitivi in italiano. Anche il suo secondo romanzo, *La colpa di vivere*, approfondisce il tema dell'esistenza. Il cambiamento, indotto nel paese dalla meccanizzazione e dalla lotta politica, produce emigrazione e perdita dei valori della collettività e affonda tutti, possidenti e agricoltori, in una palude di angoscia irrimediabile dalla quale emergono solo i ricordi di un passato povero ma attivo e sereno. La scrittura, sobria e controllata, è in funzione di una costruzione narrativa essenziale e misurata nella sua tensione drammatica.

I romanzi che Bachisio Zizi ha scritto nell'arco di circa quindici anni, dal 1968 a oggi, alludono metonimicamente, anche nei titoli, alla durezza della roccia: *Il filo della pietra*, *Il ponte di Marreri*, e, dopo l'approccio sociologico degli inizi, *Marco e il banditismo*, con uno spostamento metaforico, rinviano al rapporto ossimorico mansuetudine - rabbia di *Greggi*

d'ira, fino a giungere, penetrando nel vortice della memoria, al mito emblema di *Erthole*. I romanzi appaiono articolazioni della medesima esperienza, di una *Erlebnis* che li codifica secondo procedimenti e regole narrative, proprie di una scrittura di impianto realistico e di una lingua letteraria perennemente oscillante tra il tono lirico alto e l'andamento prosastico aperto a inflessioni e a procedimenti sintattici regionali. Zizi ha abbandonato in *Erthole*, la scelta restauratrice del racconto di impianto naturalistico che mimava la realtà e faceva dell'autore un narratore onnisciente, depositario di una verità che non andava cercata ma solo dimostrata, o, se si vuole denunciata. L'io narrante ritorna dopo varie esperienze al suo paese d'originelle zone interne della Barbagia e cerca di comprendere le ragioni del male, oscuro, endemico che travaglia quella società. Il personaggio che dice io, in maniera non diversa da quello del successivo romanzo, *Santi di creta*, si interroga ancora sull'immagine e sull'avvenire della società nuorese e della Sardegna interna, ma ormai senza certezze e, semmai, avanzando ipotesi che con quella realtà immutabile e circolare tentano di fare decisamente i conti. Ancora in questo periodo occorre inquadrare l'opera narrativa *Le pietre bianche*, in cui Pietrino Marras racconta la sua prima esperienza di insegnante degli adulti in una sperduta frazione dei salti di Alà dei Sardi. L'autore riesce a restituire intera la suggestione di una società che resiste al tentativo di osservazione da parte di una cultura esterna e si rivela invece pienamente a chi mostra di volerla osservare dall'interno con animo partecipe. A questo maestro,

cacciatore e poeta in lingua sarda la comunità rivela il prodigio di un sapere atavico che realizza una forma di sopravvivenza primordiale che disprezza l'acculturazione e in armonia con una natura pure aspra produce uomini consapevoli e straordinariamente uniti da legami profondi solidali. Il fascino del primitivo arricchisce la suggestione delle pagine che descrivono l'ambiente e i personaggi. Marras continua sulla scia del *Diario di una maestrina* della Giacobbe e di *Le bacchette di Lula* di Albino Bernardini, il racconto del confronto tra il superficiale sapere dell'acculturazione e il più suggestivo sapere, quello profondamente vissuto dalla comunità osservata, che si esprime nei modi primitivi della iniziazione della scuola impropria. Risultato di una matura padronanza della prosa narrativa, soprattutto nel disegno e nello stile rapido e asciutto, costantemente ironico, quasi a controllare la dimensione della memoria, appare il suo romanzo successivo, *L'altro volto*. Esso procede alla rappresentazione dall'interno dell'altro volto della propria società e fa da contrappunto alla tentazione idillica insita nella memoria e rivela al lettore la crudele e primitiva essenzialità dell'esistenza.

In questi anni e in questo momento di ripresa del romanzo occorre inquadrare il successo di *Il giorno del giudizio* di Salvatore Satta, una delle opere di più alto livello letterario che si siano registrate in Sardegna dopo quelle della Deledda e di Giuseppe Dessì. Prima di raggiungere un simile risultato, aveva presentato al Premio Deledda *La veranda*, che aveva ottenuto scarsa considerazione dalla giuria. Il romanzo ha finito così

per rappresentare un caso letterario, una specie di *Gattopardo* sardo, come è stato definito, proprio perché maturato accanto e al di fuori delle tendenze narrative correnti. È infatti il prodotto di una scrittura letteraria raffinatissima e di una straordinaria libertà espressiva che traggono origine da una cultura umanistica e filosofica profonda e vastissima, un'opera che rappresenta davvero una grande e drammatica metafora dell'esistenza.

Due esperienze, per quanto diverse, possono essere considerate insieme, perché appartengono allo stesso momento storico, quello del Sessantotto, e allo stesso clima, quello che ha caratterizzato la collana dei "Franchi narratori" o le altre collane analoghe destinate a opere *naif* di autori che erano stati partecipi, come si diceva in quegli anni di piombo, delle "lotte in corso". Due vicende che suscitavano perplessità e riserve nonostante il successo e il clamore ottenuto fuori dell'isola. Per capire questi due casi conviene rifarsi al concetto di "letteratura selvaggia" teorizzato da Zavattini. Si registra su nastro magnetico direttamente dal racconto orale, in lingua o in dialetto, si procede ad una onesta, prudente ed essenziale opera di ripulitura e si presenta il risultato del flusso narrativo che è regolato soltanto dai codici narrativi dell'oralità. Già Franco Cagnetta e Giuseppe Fiori, nei primi anni Cinquanta, avevano trascritto nella loro prosa colta e rispettosa del dato documentario le vicende dei pastori sardi coinvolti nel "malessere" scaturito dall'impatto con la civiltà industriale e con i modelli di uno sviluppo a senso unico, dal

conflitto dei codici tra culture diverse o altre. Ma, dopo la rivoluzione del Sessantotto, era sembrato che anche in campo letterario fosse possibile che i protagonisti scrivessero le cronache delle lotte, senza che avessero conquistato una vera e propria competenza della scrittura letteraria. In questo contesto, e nella collana appunto dei “Franchi narratori” di Feltrinelli, era apparso il “memoriale” di Gavino Ledda che era divenuto, nel frattempo, un testo iperletterario. Sulla linea della più vivace narrazione orale il vissuto della iniziazione di un pastore diventava sintomo e referto di un complesso edipico, sociale e politico che criminalizzava tutti: tutti padri e tutti padroni. Un testo che probabilmente, scritto in sardo, avrebbe accresciuto le sue straordinarie risorse di interesse e di fascino. Di poco diversa l’esperienza di Angelino Carta che approdava anch’egli dalla emigrazione alla città e alle delizie dell’istruzione scolastica. Egli ha modo così di verificare infine proprio l’autenticità, dal punto di vista esistenziale, della scuola impropria e, in particolare, di quell’esperienza che intendeva porre in discussione come male. Il lungo racconto, *Anzelinu*, è memorialistico, cioè autobiografico e oscilla costantemente tra il lirismo soggettivo della memoria e l’ironia pungente della denuncia, anarchica e senza prospettive, del presente, e delle componenti contraddittorie che lo inducono a ritornare per insegnare, dopo la laurea, in Sardegna. La scansione narrativa muove piuttosto dai luoghi dai li scatta il ricordo, da Roma o da Torino e trova nella Sardegna un punto di riferimento costante. La lingua letteraria inoltre, sorretta in genere dal registro lirico

della memoria, scade all'andamento della cronaca appena affronta con l'acculturazione nella città e le contraddizioni di una tecnologia avanzata ma alienante.

Implicitamente, in queste collane sperimentali, in qualche modo, l'industria culturale denuncia la crisi del rapporto col nuovo pubblico e si avvale di questi prodotti, nella presunzione che la crisi richieda interventi sofisticati come quelli di gusto *naif*. Mentre la crisi è di conoscenza e di codici narrativi che non supportano adeguatamente una narrazione dal carattere memorialistico tradizionale.

Intorno agli anni Ottanta si assiste invece a una netta ripresa del romanzo, anche da parte di quegli autori che avevano caratterizzato, con le loro opere, il periodo del neorealismo. Maria Giacobbe infatti, con una scrittura di straordinaria asciuttezza e intensità lirica, recupera, in *Le radici*, un paese della memoria dai connotati drammaticamente umani, nella cornice di un periodo travagliato dalla lotta al fascismo e dalla guerra. Compaiono tuttavia anche autori nuovi, giovani e alle prime esperienze. Provengono però quasi tutti da una tradizione colta ed hanno una più raffinata e disinvolta esperienza dei codici non solo narrativi e linguistici ma anche antropologici. La rappresentazione della Sardegna non è più basata su un impianto realistico e mimetico ma diviene finalmente ricerca o metafora di una visione del mondo. Appartengono a questo genere *L'angelo di Macondo* che fa parte del volume di racconti *Gente d'Ischirìa* di Mimmo Bua. Una raccolta discontinua nel taglio e nella resa ma con spunti che indicano una

promettente ricchezza di possibilità. A Bua, per alcuni versi, si può accostare Natalino Piras autore di *Il tradimento del mago* del 1986. Un po' racconto, un po' ricerca sul campo, narra con scrupolo erudito e documentario cercando di coprire la distanza tra gli antichi *contos* e la narrazione moderna. Il suo linguaggio dal forte spessore metaforico si misura nel delineare il confronto tra una società arcaica e una civiltà industriale e tecnologica.

A parte occorre registrare invece un'esperienza, insolita e forse unica in questo contesto, quella della prosa di Paolo Cherchi. Nella raffinata collana della Fondazione Schlesinger, curata da Anna Lisa Cima, ha pubblicato, nel 1988, *L'amante ropalico ed altri erostrati*. Cherchi, che insegna filologia romanza nell'Università di Chicago, si pone sul versante colto e ironico della scrittura. Appartiene, in qualche modo, a quella cerchia di scrittori che di recente hanno scelto, come oggetto di narrazione, quella particolare umanità costituita dal mondo accademico internazionale, quei docenti universitari che, come i *clerici vagantes* o gli umanisti di una volta, sono portatori di un sapere tutto moderno, filtrato però attraverso le elaborate produzioni letterarie del passato. La letteratura nasce dalla letteratura, dice uno dei suoi personaggi. Nel vagare da una università all'altra essi lasciano trasparire, insieme alle loro terrestri passioni, irresistibili tratti comici e tics che li rendono singolari e indimenticabili. Un umorismo sintetico, di stile anglosassone, disegna individui nevrotici e sanguigni, nutriti di erudizione, narcisisti e assa-

tanati. Un'umanità metropolitana che ritroviamo nei racconti di Bellow e di quanti altri, hanno scelto di portare il letto dietro le quinte di quel teatro dove si svolgono lezioni, party e convegni accademici. Cherchi ricupera il gusto e la disinvoltura di una tradizione narrativa che affonda le sue radici nel romanzo greco, latino e perfino medievale. Ma dietro la sua prosa ricca di umori, nutrita di quel particolare piacere del racconto che vive nella frequentazione di un gruppo o di una comunità rustica, si accampa, al centro della narrazione, il tema tragico dell'esistenza, della solitudine, della lotta per far sopravvivere la propria intelligenza e il proprio destino alla sfida del tempo. È questa la qualità dell'erostrato, gladiatore della gloria e del sesso, che chiede alla vita sempre ulteriori prove per trionfare sulla morte e avere un certificato di esistenza presso i posteri. Una scheda almeno, nello schedario di una grande biblioteca, la babelica biblioteca di Borges, dove "il rifiuto secolare dorme". In questo scenario metafisico e astratto, da oltre tempo, la prosa di Cherchi, sapida di umori, elegante e perversa, raggiunge effetti ironici e grotteschi irresistibili.

Prove letterarie di rilievo, contrassegnate dalla ricerca sperimentale di codici narrativi, di nuovi procedimenti per realizzare un diverso rapporto col pubblico, hanno tentato ancora Sergio Atzeni, Giulio Angioni e Salvatore Mannuzzu.

Atzeni con *L'apologo del giudice bandito*, costruisce, sulla suggestione di una Sardegna di epoca moderna, che ha punti di riferimento nella fervida fantasia e nelle ariose invenzioni di

Zedda, un racconto breve, incentrato su personaggi estrosi e spagnoleschi che conciliano l'attenzione del lettore. Questi personaggi appartengono sostanzialmente a tre categorie, quelli proni alle ingiunzioni del potere di turno, i *locos*, e quelli d'ingegno, fautori di indipendenza, ma pochi e banditi. Lo sfondo è una Sardegna segnata dalla malaria, dalla carestia, dalla fame, in un'epoca che l'autore fissa in un ipotetico 1492, anno della scoperta dell'America e dell'inizio dell'età moderna ma che serve a significare l'assoluta mancanza di cambiamento e quindi di modernità. Un'allegoria della storia dell'Isola come storia di una nazione mancata per l'assenza di una diffusa coscienza della propria unità di nazione che si rifugia più che in alto, sulla montagna, nel profondo delle gallerie, di miniere da utilizzare e sfruttare. Da queste profondità dell'inconscio dove si gioca la partita della riscossa non possono che giungere se non segnali di bardane. La struttura narrativa si avvale di invenzioni sagaci e moderne, sa tagliare la dimensione dell'episodio e sfoltire la pagina disegnando in maniera plastica i personaggi e ricorrendo al materiale povero delle immagini di un universo antropologico di mera sussistenza. La lingua inoltre mescola con abilità termini spagnoli e termini sardi popolari. La seconda prova, *Il figlio di Bakunin*, costituisce un ulteriore passo avanti nel modo di proporre il racconto. La struttura narrativa ha il carattere di un'inchiesta. Una madre, in vena di raccontare al figlio i personaggi della sua giovinezza, accenna, sulla spinta di un sogno, a uno dei giovani che l'avevano corteggiata: "Minatore, compagno. Anche dirigente del partito. Un po' matto". Il racconto prende l'avvio

subito nei modi dell'inchiesta che avrà termine con un'agnizione: "Vai a Guspini, i guspinesi hanno buona memoria, era un loro compaesano, sanno tutto, se chiederai racconteranno". Il *reporter* - narratore, nato negli anni Cinquanta, connotato dall'orecchino e dalla smania di ricercare la verità e di documentarla, ascolta, registra e trascrive, i ricordi che di lui sono sopravvissuti nella memoria degli interlocutori. Un modo, non originale ma interessante, di far emergere il personaggio e quindi un clima storico e sociale, un momento di trapasso della società sarda, ma non solo sarda, con le sue aspirazioni, i suoi modelli, i suoi miti. Un modo di narrare che rinverdisce il filone neorealista, aggiornandolo a una problematicità tutta moderna.

A proposito di Giulio Angioni, ma anche di Salvatore Mannuzzu, i critici hanno parlato, a torto o a ragione, di romanzo giallo sardo, mettendo in evidenza, a mio avviso, piuttosto il nuovo patto col lettore che questi due scrittori hanno inteso istituire. La struttura del giallo si addice, semmai, in misura maggiore a *L'oro di Fraus* di Angioni che non a *Procedura* di Mannuzzu. Entrambi, infatti, tengono in grande considerazione le ragioni del lettore e lo mettono di fronte ad un'inchiesta che ha per oggetto la scoperta della verità. In uno, il procedimento è poliziesco, nell'altro, è giudiziario. Più prossimo, l'uno, alla ricerca sul campo e più vicino, l'altro, all'accertamento processuale. In entrambi, tuttavia, denominatore comune è l'inchiesta o l'indagine.

L'esordio di Angioni risale al 1978 quando aveva pubblicato, con un titolo bilingue, italiano e sardo, *A fuoco dentro A*

fogu aintru, una serie di racconti, il cui tema è, in prevalenza, l'emigrazione o comunque l'arretratezza economica della Sardegna che induce, sulla spinta del miracolo economico, all'emigrazione. La condizione del lavoro contadino, anche nella raccolta successiva, *Sardonica*, viene osservata da una distanza che è minima tra l'autore e il narratore. La condizione dell'emigrante consente di verificare, attraverso un percorso circolare, costituito di partenza-emigrazione-ritorno, le risultanze di un'esperienza che pone il rapporto con la propria terra di origine in una prospettiva più corretta e che porta a una valutazione certo intrisa di sentimenti ma più razionale e oggettiva. È questa anche la struttura del romanzo che ha riproposto Angioni all'attenzione dei critici e dei lettori, *L'oro di Fraus*, il quale, come abbiamo detto, è stato ascritto, al genere poliziesco, ammettendo così, implicitamente, che l'invenzione e la costruzione narrativa avevano finalmente un ruolo decisivo nel catturare l'attenzione del lettore. Chi narra è uno studioso che incontra e riconosce un proprio compaesano, in un paese straniero, in una situazione altra, fuori dal contesto di origine. L'incontro produce uno scambio di memorie che non collimano e dà origine a una inchiesta che si propone di giungere a un bilancio. Un bilancio problematico, comunque aggiornato al nuovo stato delle conoscenze e alle ultime valutazioni politiche. Il titolo stesso presenta margini evidenti di ambiguità. L'oro allude al deposito di tesori nascosti e quindi a un immaginario che comprende tanto le motivazioni profonde e magiche (l'oro filato dal telaio), quanto il luogo di occulti raggiri

del potere che subito si dissolvono se occhi acuti e severi si propongono di osservarli. Fraus è inoltre un toponimo ma significa anche frode e malizia, una forma di sapere disgiunto dalla virtù.

Il romanzo successivo ha un titolo meno ambiguo e tuttavia pregnante, *Il sale sulla ferita*. La ferita è il cambiamento imposto dal “miracolo economico” che ha messo in crisi e distrutto il passato e la cultura unitaria e salda di una società che, perdendo la propria identità, si dirige verso i nuovi miti della ricchezza e dei consumi. Il modello narrativo è ancora l'inchiesta e i conseguenti accertamenti. Un punto oscuro, balenato nella conversazione con un interlocutore sardo, in un paese straniero, provoca l'interesse del narratore che, movendo dai suoi ricordi, indaga sull'esistenza e sulla morte di un giovane coetaneo. La labile traccia resiste all'indagine, lascia affiorare un mondo diviso, solidale o omertoso. Il pozzo profondo del passato rivela complicità e menzogne, rende difficile e problematica l'impresa. Il giovane morto si rivela una vittima sacrificale, la sua inutile rivolta coinvolge in maniera sintomatica lo stesso narratore. La sua morte assume risvolti e contorni mitici. Ma al di là della costruzione romanzesca, certamente apprezzabile, conta la capacità del narratore di evocare da una memoria remota episodi di un'umanità offesa, ma viva. Un'umanità che attraversa con orgoglio la miseria senza mai perdere la propria dignità. Ciascuno dei personaggi di questo paese memorabile ha in sé qualcosa di grande perché ogni azione è motivata da una passione vitale. La narrazione ha scatti

lirici quando il narratore diviene consapevole della propria e della altrui umanità, ma, a questo punto, le riflessioni dell'antropologo e del politico non aggiungono molto. Nonostante il nitore formale, e malgrado l'ironia, il registro linguistico adottato tende a debordare rispetto ai limiti imposti dall'universo antropologico della narrazione. L'autore, per una sua precisa scelta, si affida a un italiano regionale. Espressioni idiomatiche e inserti dialettali tendono a una "intonazione linguistica complessiva, volutamente 'sardizzante' e priva di nette soluzioni di continuità tra forme dialettali e forme regionali" (Lavinio). Le ricerche sul tempo dei verbi e sulla sintassi tendono a riprodurre l'oralità sulla base di un mimetismo linguistico con cadenza regionale che è il risultato di una strenua ricerca espressiva. L'approccio alla narrazione media dalla professione di antropologo una sorta di distacco che predispone l'autore all'autocontrollo, a un tenersi a bada che è spia di un persistente atteggiamento ideologico forse rigido rispetto alla materia narrativa. La ricerca metrica, perfino esasperata, conduce a una prosa ritmata che assembla le sequenze narrative destinate a rivelare gradatamente al lettore il senso di scoperta di una verità che non è esente da mistificazione. Come il narratore stesso riconosce: "la verità è soltanto il credito che un fatto si guadagna" (ISSF, p. 164). Costatazione amara e malinconica per un narratore onnisciente che mira alla comprensione antropologica dei fenomeni creando una sorta di epos populistico incline alla maniera. Un discorso non diverso può valere anche per il romanzo successivo, *Ignota compagnia*, co-

struito secondo la medesima struttura e i medesimi procedimenti di un racconto che procede a ritroso dal presente. Ancora un emigrato che vuole acculturarsi racconta la propria vicenda di operaio addetto alla una taglierina in un laboratorio di indumenti femminili intimi, a Milano. Una storia di oggi, di amicizia e di solidarietà che affratella due emigrati, nei ricordi del villaggio africano e del paese sardo, in una Milano che compendia il mondo industriale occidentale. L'africano-italiano, ad ogni occasione, distilla in sentenze lapidarie la sua esperienza, che trova straordinarie risposdenze in quella del sardo, non tanto per via di ricorrenti stereotipi ideologici, quanto per la comune e sofferta sudditanza di colonizzati della civiltà occidentale con la sua competitività e gli inevitabili risvolti razzisti. La cronaca di giornate dense di minuti e avvenimenti insignificanti offre il pretesto a una profluvie di riflessioni sulla condizione esistenziale di uomini e donne, padroni e dipendenti, ricchi e poveri, neri e bianchi. L'impasto linguistico aderisce ancora mimeticamente all'universo antropologico delle due esperienze, diverse ma affini e, pur non evitando del tutto la maniera, attraversa, con una misura narrativa più persuasiva, il vissuto dei personaggi e ne delinea, talora, in pochi tratti, il destino.

Mannuzzu muove da una iniziale e sostanziale incertezza dove l'ideologia non si accampa mai in primo piano, ma tende a occultare il luogo per dare rilievo ai sentimenti. La sua isola è malinconica e, malgrado tutto, selvaggia e avvolta nel mistero. È infatti terra di sentimenti non espressi, di rancori e di amori

che si agitano nei protagonisti ma che non sanno comunicare. Lo scrittore opera per sottrazione, spegne sentimenti e rancori forti propri del repertorio della tradizione narrativa sarda, li immerge in un magma indistinto e relativo dove perdono ogni rilievo plastico. I personaggi diventano osservatori della vita, protagonisti attivi, melanconicamente attenti a ogni minima percezione dell'io. Un io travolto dal caotico universo quotidiano che rende impossibile dare una direzione all'esistenza. Affiorano le grandi tematiche novecentesche: l'azione del tempo sugli uomini e sulle cose, sulla memoria, la difficoltà ad instaurare rapporti umani elementari, la difficoltà a comunicare. L'uomo sveviano, frustrato e inetto, fa il suo ingresso nella letteratura sarda con un ulteriore abbassamento di tono, appena sussurrato e mediante una scrittura sorvegliatissima, con un linguaggio da codice civile insieme con quello più intimo del monologo interiore. Impostato su un fraseggio e su un periodo asciutto, costruisce frasi che "si addensano a grappoli, spesso sostenute da uno stesso verbo che appare lontanissimo nella prima frase del grappolo". La struttura tiene unita una trama complessa nella quale le vicende personali di un minuscolo mondo di provincia si intersecano con quelle più lontane politiche e nazionali. Una delicata e soffusa malinconia sfiora appena la solitudine dei personaggi lasciando che la disperazione occupi senza rimedio la pagina. *Procedura*, costruito con le modalità di un diario, è scritto in prima persona da un giudice che, nel momento in cui l'Italia è drammaticamente scossa dal rapimento di Aldo Moro, conduce indagini sulla morte

per avvelenamento del magistrato Valerio Garau. Né tra le serie di avvenimenti interni ed esterni al luogo del racconto si notano differenze poiché la vita non vive di conclusioni ma del suo cammino. In *Un morso di formica* il narratore scrive sempre la medesima storia che, in maniera disperante perfino, disorienta il lettore. La struttura procede mediante tre dimensioni del racconto: “la cronaca del presente, destinata a produrre l’effetto illusorio di una registrazione puntuale”; la lettera che il protagonista scrive alla giovane moglie lontana dove “prevalgono le strategie evasive e seduttive del discorso di coppia”; il romanzo che il protagonista tenta invano di scrivere dove “tutto è già accaduto e in maniera più romanzesca: con un patetico più accentuato e con maggiori crudeltà e complicazioni” (L. De Federicis, 1989). Tre mondi possibili, dunque, estremamente vicini eppure non coincidenti e non conciliabili, nessuno dei quali è reale. Falso giallo quindi e diario falso della memoria. Una messa in crisi delle ragioni stesse del raccontare per esplicitare di più le ragioni di crisi dell’esistenza. È stata addirittura chiamata in causa la musica e la forma stessa della “fuga”. Generalmente monotematica, la fuga è fondata sul “rincorrersi ossessivo del tema lungo variazioni, inesauribili, che sono nello stesso tempo, variazioni del punto di vista narrativo e variazioni d’accento, di quinte, di possibilità, come se l’oggetto del narrare guizzasse sempre imprevedibile, resistente al lasciarsi chiudere in un atto di *fiction* definito” (B. Traversetti). Nel romanzo convivono due generazioni cronologicamente lontane, sconfitte irrimediabilmente nella loro incapaci-

tà di vivere che però è comune a tutti gli uomini, perché è l'incapacità di avere con la vita un rapporto immediato e diretto. *Un morso di formica* è, in definitiva, a detta dell'autore stesso, il romanzo della perdita, "vera o simbolica del figlio" vale a dire dell'altro che ci continua.

La figlia perduta del 1992 è invece composto di racconti che sono poi "parte di un romanzo incompiuto, sognato, il romanzo di una vita, di un amore, tra memoria (componente fondamentale) e assenza, tra perdita e difficile, forse impossibile riconquista: il romanzo del sogno che ci tallona, irrealizzabile nelle cose, radicato nel cuore, in oscillazione, disperata e vittoriosa tra ciò che non è, che è stato, che forse sarà domani, e che rimane in noi" (C. Marabini). In tutti i racconti è presente una figura femminile

"figlia vera, quasi figlia, pseudo figlia, che s'è perduta da sé o che i vari protagonisti hanno perduto per loro diretta responsabilità. Questa donna, figlia o moglie, sempre trasgressiva, mente nel racconto *Dedica*, tradisce in *Viaggio in mare*, sfugge covando rancore in *La figlia americana*, si fa uccidere in *Videogame*, è drogata in *Vacanza*, si uccide in *Nostalgia*. Queste donne sono segnate da una malattia che è una metafora del male di vivere. Mannuzzu insomma non sceglie, come è evidente, la parte del narratore onnisciente, non pretende di entrare nei pensieri delle sue donne, ma si limita a mostrarle quali appaiono e farle vivere attraverso le fantasie, e i tortuosi tormenti di una mente maschile" (L. De Federicis, 1992).

L'uomo che per mestiere dovrebbe riuscire a capire e giudicare i casi della vita, prova qui la frustrazione del non capire fuori delle aule e dei processi.

“Già riconoscerlo *altro* quando lo si ama, è un grandissimo dolore, dice lo stesso autore. Credo che paradosso dell'amore è rispettare l'altro in quanto altro, mentre l'amore vorrebbe impossessarsene: ci dispiace che l'altro sia, irrimediabilmente altro” (M. Crippa).

Un esempio di grande libertà narrativa è *Servabo (Memoria di fine secolo*, di Luigi Pintor. Concepito come un'autobiografia sul filo della memoria, presenta il distillato di esperienza etica profonda e di una passione conoscitiva intensa e dai contorni spesso drammatici. L'autore, vissuto di politica e di giornali, mostra uno straordinario controllo delle qualità letterarie e poetiche nell'attraversare circa mezzo secolo di storia, prove riuscite e sconfitte della vita pubblica e privata, filtrate sempre dal pudore e dall'ironia di un atteggiamento stoico impassibile. Memorabili, da antologia, sono le pagine in cui rievoca il periodo della prima giovinezza trascorsa a Cagliari, l'esperienza della resistenza e il rapporto col fratello a Roma.

Del resto anche la raccolta di saggi di Giaime Pintor, *Sanguie sull'Europa*, uscito nel 1950, rappresenta un'esperienza che in qualche modo appartiene anche alla cultura sarda e che ha contribuito alla circolazione letteraria e delle idee nell'Isola, con i modelli di una scrittura poetica e saggistica esemplare e con la proposta di traduzioni, come quella di Rilke, che hanno

contrassegnato il clima, che precede e segue la guerra, e formato tanti scrittori, non ultimo Dessì.

Alla schiera dei narratori che aspirano ad una scrittura raffinata ed elegante, risultato di una cultura letteraria che ha attinto ai migliori modelli europei sono da ascrivere la serie di prove narrative di Nanni Guiso. Il tema del viaggio, percorso interiore e percorso della memoria era alla base di *Moto a luogo* e di *Taci, cuor mio*, nel quale l'autore si liberava della nostalgia di alcuni miti dell'infanzia. Infine, in *Il capriccio e l'amore*, non si avvale della memoria ma rivolge il suo sguardo ironico al mondo delle relazioni umane dove scopre, col suo occhio palazzeschiano, un ruotare dei sentimenti che continuamente alterna l'amore ai capricci e i capricci all'amore. La carica ironica della scrittura sempre dirompente, riesce a dominare con la sua verve anche la pagina di partecipazione tenera e sentimentale

Dal linguaggio intenso e sperimentale della poesia Grazia Maria Poddighe approda alla narrazione, nel volume *La miniera* che raccoglie una serie di racconti e di poemetti. La storia di una comunità di minatori della Nurra è vista attraverso gli occhi dell'infanzia e del suo difficile evolversi verso una precaria maturità. Il nucleo generativo dei testi narrativi e poetici è nell'accettazione e nel riconoscimento che il sottosuolo è dentro di noi e non ammette di essere ignorato o giustificato. Nella peculiare tramatura poetica e narrativa, affiora la crudeltà, la causalità e la forza disperata dell'esistenza in lotta con le cose e con se stessa. La scrittura non concede spazio all'idillio e rende

sonorità e colori in un'atmosfera rarefatta e quasi esclusivamente percettiva e coscenziale

Ma con Mannuzzu, che rappresenta, dopo Dessì e Salvatore Satta, ancora un'altra impennata della ricerca letteraria, si può considerare esaurita la rapida rassegna della produzione narrativa in italiano che, come abbiamo già avuto modo di dire, ha avuto nuovo impulso ed ha acquistato fresca linfa dalla consapevolezza della compresenza e dalla interazione di due sistemi linguistici e letterari nel territorio sardo. Inoltre la presenza nell'Isola di premi di letteratura in lingua sarda e in lingua italiana ha sollecitato la crescita di critici e di lettori e ha aumentato la competizione e la circolazione dei prodotti letterari locali. Spesso gli scrittori sono stati capaci di usare con naturalezza le due lingue, tanto che abbiamo assistito alla rapida crescita del racconto e del romanzo in lingua sarda.

S'arvore 'e sos tzinesos di Larentu Pusceddu è stato il primo di una serie crescente di romanzi. Non era certo facile, considerata la sua formazione generazionale, la militanza sindacale e le sue scelte politiche, discostarsi dai codici narrativi del neorealismo. Il suo romanzo, infatti, è costruito secondo quei codici ed è diviso in tre parti: la prima, di undici sequenze in prosa e di undici poesie; la seconda, di otto e di quattordici; la terza, di quattro e di tre. Giustamente l'autore ha apposto al titolo un sottotitolo, *romanzu cun poesias*, intendendo, in qualche modo, giustificare la presenza di testi poetici e legittimarne il ruolo nella narrazione. Un narratore onnisciente narra in terza persona da punto di vista interno. Il dialogo viene proposto

col discorso diretto, tra virgolette. Il narratore si avvale della memoria collettiva e dispone i fatti narrati secondo un ordine temporale che abbraccia la storia recente del paese di Oreos (probabilmente Orotelli, il paese dove l'autore è nato nel 1947)) dai moti antifeudali della fine del Settecento, alle vicende conseguenti della Legge sulle Chiudende, fino alla Guerra di Libia. L'assunzione di questa materia narrativa comporta quindi il privilegio della storia sociale con scelte stilistiche mediate e influenzate dai modelli fortemente ideologizzati dell'affresco di denuncia sociale. Le poesie condensano il punto di vista e il vissuto dell'autore che non trova espressione nel narrato. La struttura narrativa, infatti, seguendo la logica spazio-temporale, lascia scarsi margini al soggetto e quelli lirici delle poesie assumono quindi un ruolo sussidiario rispetto alla narrazione, in funzione, ora soggettiva, ora collettiva, secondo i moduli della lirica individuale o corale di tradizione orale o colta. Un modo perciò che proviene all'autore principalmente dalla pratica della poesia. La *fabula* propone l'amore di Antiocu e Lussorza che, rispettosa della tradizione, accetta il matrimonio, disposto dalle rispettive famiglie, con Pasquale, fratello di Antiocu. Siamo agli inizi del Novecento. I due giovani rinunciano al loro amore fino a quando, dopo la morte del marito, a causa del colera, possono unirsi e convivere, entrando così in conflitto coi codici della comunità. Antiocu, che ha appreso in guerra il verbo socialista, attua un'altra trasgressione pretendendo di introdurre nel paese le lotte di rivendicazione sociale rivolte a unire contadini e pastori contro i padroni. Ma

i tempi non sono maturi ed Antiocu, sconfitto, preferisce emigrare a Panama. Qui conosce la disperazione e il suicidio insieme con schiere di altri lavoratori cinesi che hanno scelto il ramo di un albero particolare per togliersi la vita. Intorno alla vicenda del matrimonio ruota l'intreccio e l'azione dei personaggi che rappresentano la comunità. La narrazione risulta schematica nel tentativo di fornire al lettore, ricorrendo alla memoria collettiva, il confronto tra poveri e ricchi e quindi la storia sociale della lotta di classe in un piccolo paese che ha, alla fine, il suo epilogo drammatico. La narrazione della lotta confina in secondo piano le vicende amorose dei personaggi che mostrano al meglio le capacità di narrare dell'autore e, in particolare, le alternative dell'amore contrastato, prima dai codici della comunità, poi dalla violenza della società capitalistica. Nel romanzo, infatti, quando l'impegno del racconto sociale cede spazio, l'amore di Lussorza e di Antiocu e i personaggi che affiorano con le loro storie dalla memoria collettiva, si impongono all'attenzione del lettore perché la lingua letteraria attinge più liberamente al vissuto. Risaltano allora gesti e riti di una civiltà arcaica, memorie di vivi e di morti, di banditi e di quanti lottano per una maggiore giustizia contro l'oppressione. Le poesie perciò, in parte tratte dalla tradizione orale (dal pianto funebre alle serenate), in parte dall'esperienza soggettiva e lirica del narratore, insistono meglio sulla ricerca di linguaggio che ha fornito la matrice poetica al romanzo. Vale a dire che si manifesta in questo modo l'opposizione tra la struttura ideologica e la struttura formale e poetica del testo.

Sos sinnos di Michelangelo Pira, che è piuttosto un romanzo saggio, implica un retroterra culturale più complesso e ha l'ambizione di una maggiore pregnanza simbolica di un respiro poetico più largo e tuttavia presenta contraddizioni interne imputabili, in qualche modo, allo schema di una struttura ideologica sovrapposta.

Pira ha diretto l'ufficio stampa del Consiglio Regionale, ma prima ha avuto esperienze giornalistiche e letterarie su il "Mondo" di Pannunzio. Ha pubblicato, nel 1968, *Sardegna tra due lingue*, e si è interessato di linguistica e antropologia culturale. Dalla ricerca di una integrazione del pensiero autonomistico sardo con il socialismo (ossia tra Lussu e il Sardoismo), si è avvicinato progressivamente, dapprima come indipendente, alle posizioni del Partito Comunista, per quanto tali posizioni fossero, allora, assai poco favorevoli alla lingua sarda. Ma quasi subito Pira ha speso le sue energie migliori per contrastarne la scomparsa e, da ultimo, ha sentito la necessità di scrivere nel suo dialetto di Bitti. Nel frattempo i suoi interessi per l'antropologia e la linguistica erano ulteriormente maturati, e tutto ciò avveniva in un periodo, giova ricordarlo, ancora dominato da un rigido schematismo ideologico e nel quale la società sarda aveva certamente bisogno piuttosto che di analisi di classe di quelle del linguista e dell'antropologo.

Il suo romanzo perciò, da questo punto di vista, e solo da questo punto di vista, compendia, nel bene e nel male, le sue riflessioni sul ruolo dell'intellettuale e sulle condizioni culturali e sociali dell'Isola. Il titolo, tuttavia, *Sos sinnos (I segni)*, allude

alla centralità del linguaggio e della lingua nel costituirsi della cultura e della civiltà di un popolo. Sino a quando il narratore segue questo tema, la narrazione ha, specialmente nella ricapitolazione del passato, da quello dell'uomo primitivo a quello dell'uomo del presente, un respiro poetico e un registro stilistico veramente alto. Ma, quanto più si accosta all'interpretazione del presente, tanto più la carica simbolica si attenua, perde la primitiva energia e impone uno schema alla rilettura del vissuto, che costituisce di per sé il senso vero della narrazione e la pulsione inconscia della scrittura.

L'opera è scandita in cinque capitoli che, nella traduzione, risultano: *Il tempo del tatto e dell'odorato*, *L'indovino*, *Milianu*, *La chiamata dei morti*, *A sa Libra*.

Il primo capitolo *Su tempu de su parpu e de s'arrastu*, (Il tempo del tatto e dell'odorato), riprende infatti il fascinoso tema, caro a Lucrezio e a Vico, dell'umanità primitiva e dell'evoluzione della specie, dal protozoo originario fino all'insorgere del linguaggio e della coscienza:

Solo sperduto in una valle stretta dove non entrava mai il sole. Il cielo si era oscurato all'improvviso ed era venuto un temporale di fulmini e di tuoni e di acqua che mettevano spavento. Sembrava che ogni fulmine lo stesse cercando e ogni lampeggiare gli penetrava negli occhi e gli arrivava al cuore e al cuore gli arrivava ogni tuono, dalle orecchie, dicendogli che non aveva posto per nascondersi...

L'uscita dalla condizione di fiera avviene attraverso la coscienza dell'“esserci” e del comunicare con i segni, col linguaggio:

Avevamo imparato a parlare non so da quanto tempo e non so quanto, ma credo poco. Sapevamo mungere le pecore e sapevamo fare il formaggio. Il latte lo mungevamo dentro recipienti di sughero... E le donne sapevano raccogliere il seme per seminarlo alle prime acque e la verdura e la frutta crescevano intorno alle conche. E poi sapevano filare e tessere. Gli uomini sapevano fare un mucchio di pratiche per andare a caccia di animali...

Il secondo capitolo *Su deinu (L'indovino)*, ha la funzione di collegare quel passato remotissimo col presente e col futuro. Nasce così la scienza e il ruolo dell'intellettuale - indovino - stregone:

Eccoli tutti quanti uomini e donne, grandi e piccoli delle conche all'ombra della quercia grande e l'indovino che chiude gli occhi, si tappa le orecchie con la cera e inizia: verrà il giorno che l'uomo volerà... L'indovino stava giorno e notte, con il bello e con il cattivo tempo, sotto l'Albero a pensare. Aveva la barba bianca lunga fino ai piedi e i capelli bianchi lunghi. Ognuno gli portava da mangiare, ma nessuno l'aveva mai visto mangiare.

Nel rappresentare il grande vecchio seduto accanto all'albero del bene e del male, Pira probabilmente allude al concetto di un sapere assoluto, misterioso e magico col quale

fanno i conti gli uomini che si occupano dei segni, cioè del comunicare. Ma del comunicare nell'“ovile-montagna”.

Il terzo capitolo tratta dell'esperienza individuale e in particolare di quella di *Milianu*. Si compie finalmente un salto nel nostro tempo, nel momento in cui a Bachispinna nasce appunto, e viene registrato all'anagrafe, Milianu. Il *nomen omen*, etimologicamente, può voler significare, emiliano in quanto frequenta l'Emilia, oppure Emiliano, come il rivoluzionario messicano Emiliano Zapata. Per un verso, quindi, riferimento ambiguo ad un luogo e, per un altro, indizio di patenti implicazioni ideologiche.

Il patto col lettore era, nei capitoli precedenti, piuttosto semplice in quanto narrava un “noi” onnicomprensivo, ma problematico. Ora, usciti dall'indistinzione, mediante l'autocoscienza, e risolto con la terza persona il racconto della propria registrazione all'anagrafe, il narratore interviene direttamente con la prima persona. Milianu dunque ricapitola la microstoria familiare dall'esperienza della guerra mondiale di Bachispinna e Ispantamiseros alla luce dei luoghi che sono emersi dalla vicenda della Brigata Sassari, inaudita e letta nei libri di Lussu, all'esperienza, anche questa udita o meglio letta, della Torino delle fabbriche con i soldati impiegati per l'ordine pubblico e i riferimenti sardi, come prima a Lussu non nominato, ora a Lenin e a Gramsci, e a Gramsci come a un Lenin per l'Italia e per la Sardegna. Viene così legittimato un discorso comunista sardo.

Sul filo della memoria si snoda il percorso familiare che lega il nonno, Giogli Pinna, nato nel 1848, l'anno della prima coscrizione, al nipote Milianu che, nel 1928, ancora vagisce. È interessante tuttavia considerare come il racconto asseconi il flusso della memoria con un monologo nel quale il narratore racconta e insieme interroga se stesso:

Ci sono quelli che stanno ore e giorni a spiegarti le parentele di tutto il paese che a sentirli farebbero piacere anche a Levi-Strauss, perché sanno tutto in diacronia e in sincronia: e io invece so l'indispensabile in sincronia e per il resto mi sembra che tutti gli antichi e antiche mi fossero parenti, buoni e cattivi, che dopo morti diventano tutti buoni e più di tutto cattivi. Tutti buoni e tutti da dimenticare nomi e balentie e parole, all'infuori di qualcuna proprio straordinaria, perché l'uomo quando viene il tempo di ritornare alla terra lascia il ricordo nei parenti per qualche tempo e piano piano col passare del tempo e morendo i parenti stessi è giusto che si dimentichi. Adesso invece nessuno vuole accettare questa sorte e tutti lasciano fotografie e pellicole e lettere e ricette e scritture e auto e radiografie loro, perché i nipoti dei nipoti gli sentano la voce morta che dice sempre la stessa cosa, gli vedano la faccia e il naso e via dicendo.

Il rifiuto dell'oblio mediante la documentazione di fotografie, lettere, radiografie, nastri magnetici, non consente che gli istanti del passato vengano, come è naturale e giusto, dimenticati. La riproduzione di istanti di una vita morta introduce così il tema profondo dell'autenticità e dell'inautenticità

dell'esistenza. Mediante il ricordo gli sopraggiunge nel sogno l'immagine della madre morta come

“quando me l'avevo vista seduta nella cucina, a fare sì-sì-sì con la testa come faceva a volte senza fermarsi per darmi il tempo di imprimermi il volto nella mente”.

Il ricordo rivela anche come la trasmissione dei modelli di valore avvenisse nell'ambito familiare, paterno e materno, e come questi ricordi poi strutturassero la coscienza.

Il ricordo della madre è uno dei momenti liricamente più intensi del racconto. Il tema della presenza-assenza raggiunge delicati toni di elegia quali ho potuto riscontrare nel *Tappeto verde* di Vasco Pratolini. Qui la scrittura incrocia i livelli della lingua letteraria e poetica contemporanea, straordinariamente carica di risvolti simbolici e di allusioni metafisiche. Tanto più, in seguito, nel capitolo successivo stride l'intervento della cronaca e il suo travestimento allegorico.

Per anni e anni mi sembrava male che a casa non ci fosse stato neanche un ritratto della povera mamma; avevo paura di scordarmelo e invece la pensavo di continuo. E a quarant'anni, quando mi ha scritto Grazietta che aveva saputo che stavo cercando una fotografia di mamma e che a casa sua in mezzo alle cose che aveva lasciato zia Nicolosa c'era anche quello che io cercavo, mi son fatto un viaggio di duecento chilometri con un'altra scusa per farmi dare la fotografia e appena l'ho vista subito l'ho riconosciuta mamma e me la sono ricordata come era da viva, e son restato cinque o sei notti a guardarmela: gli occhi e la bocca, la fronte ed il naso e le mani, perché tutto il resto è nascosto dal

fazzoletto e dalla veste e confrontando lei con le mani uguali e gli occhi e studiandomi anche il muro che ha alle spalle che deve essere il muro della casa dove sono nato perché rifinitura poca ne avevo visto. Però da quando possiedo la fotografia la povera mamma non la immagino più come prima; e come prima non mi manca più. E nemmeno più ho cercato il ritratto, del babbo di mamma, Ziu 'Eledda, il ritratto l'abbiamo sempre avuto a casa, grande come quello del Re e di Mussolini a scuola.

C'è dunque una presenza astratta, quella della fotografia, che è poi quella della scrittura, che rimarkano l'assenza che è invece connessa a quella particolare memoria interiore di percezioni e di emozioni che mal si lasciano imbrigliare dalla scrittura, e quasi per niente dalla fotografia. O almeno possono dar luogo ad una altra forma di memoria, quella del linguaggio verbale, che può rappresentarle agli altri ma che, rispetto alla propria, non può che constatare l'assenza o l'entropia.

Altrettanto avviene per altre fotografie come quella del nonno Banninu e del padre:

Fotografie così quando ero piccolo e anche adesso in paese se ne trovano in ogni casa, tutte uguali e tutte false perché non dicono niente e sembrano dire qualcosa.

Ricompaiono quindi, come nel *Giorno del giudizio* sattiano, i personaggi di una rustica saga familiare. Il tentativo di rievocare poeticamente il padre *occhi di capra*, allude alla ricerca di un'identità che si è perduta con la riproduzione dei media caldi della civiltà elettronica:

Questa specie di poesia – tutti quelli che imparano a leggere e scrivere qualche volta gli viene voglia di scrivere qualche poesia – questa specie di poesia che dicevo ho scritto con l'idea di fare una cosa molto bella e piena di verità adesso lo devo confessare e lo faccio senza vergogna perché io ho due lingue e due anime, la sarda e l'italiana, e quando parlo in sardo rinnego la metà di quello che sono, l'italiana; e invece quando parlo in italiano rinnego la metà sarda, di modo che non sono mai un uomo intero se non che nel parlare mischio cose di una lingua e cose dell'altra *come se insieme l'italiano e il sardo fossero per me una lingua sola* [in it.], cosa che non posso fare con altra lingua perché il segreto è che gli altri, la massa delle persone che si incontrano ogni giorno e con cui si parla, pare ti comprenda e ti risponda nella stessa lingua cambiandola come la cambi a ogni parola parlando con naturalezza in sardo ma in modo che l'una (parola) si aggiunga all'altra, l'una illumini l'altra e insieme dicano e raccontino tutto quello che c'è da dire e tutto quello che c'è da raccontare.

Il dettato tutto interiore, un vero flusso di coscienza, viene rivelato anche dalla presenza di anacoluti che non sono stati deliberatamente ripresi e corretti, per la ricerca appunto di comunicazione autentica che solo la lingua poetica, se la si riscopra nel suo originario automatismo, ci può consegnare. L'identità perduta perciò, avvertita come assenza, produce un ingorgo che le parole scambiate e inattuali, “fasulle”, appunto non riescono a sciogliere. Milianu si inoltra in questo territorio inesplorato per richiamare le ombre. E le ombre ricompaiono, quelle familiari miti e accondiscendenti.

Ricompaiono animali, familiari anch'essi, schegge di quell'esperienza percettiva che ha strutturato la coscienza di Milianu: Ziu Battorone Abediristo, Luisi, gli Atridi, i Vardeos, Loepe, Masettu, il villaggio insomma rivive ed è presente. Ma per ricordare occorre la coscienza, mentre da ragazzo la coscienza di sé non c'era: vichianamente era lo stadio in cui "avvertiva con animo perturbato e commosso":

Morta mamma, quando ero piccolo dai sei ai dieci anni sapevo che ero vivo e qualche cosa, poco, di chi ero perché me lo dicevano gli altri. Ero ancora vivo, anche se prima di partire da sa Libra per ritornare a morire in paese mi aveva detto: come farai, *corro 'e mama*, che se arrivi a diventare grande neppure ti ricorderai di me. Ed ero vivo e dovevo continuare a vivere per ricordarmi di lei. Diventavo grande quanto volevo ogni giorno e lepri e conigli e lucertole e bisce ed uccelli mi temevano. Vivevo di racconti, tutto occhi e tutto orecchi. Ma di me non avevo nulla da raccontare a me stesso se non che ero orfano.

Il senso di una perdita irrevocabile connota al tempo stesso l'assenza della madre, e del grande grembo dell'identità. La ricapitolazione comprende volti, persone e luoghi e chiese e campane con le loro voci e strade. Compaiono anche memorie di coraggio civile, Tuvoni, Corveddu, che si riconnettono all'esperienza presente di Milianu, quella politica con la quale ha pensato di poterli legare a sé nella memoria degli altri personaggi umili. Questa sorta di catabasi che costituisce il nucleo generatore del testo viene allargata ed estesa al quarto capitolo, *La chiamata dei morti*.

Una riunione politica è in corso nella sala comunale del paese sul malessere delle zone interne. Fuori, nella piazza, gli esclusi di sempre, tra i quali anche Milianu, schierato dalla loro parte. Dentro, nella sala del comune, i dirigenti politici, dal sindacalisti ai consiglieri comunali e regionali. Il distacco dai problemi reali e l'inattualità di questa classe politica, cresciuta dietro le scrivanie delle grandi città, risalta in maniera chiara e inequivocabile a Milianu: una politica diventata professione per gente "mediocre e tonta", come "il presidente":

Milianu non gli aveva mai sentito un discorso coraggioso e acuto. Viveva a ruminare i ragionamenti degli altri. Quando li capiva lui è segno che erano vecchi e che li capiva ogni tonto. E ogni tonto lo applaudiva. E l'appoggio dei tonti è importante, perché di uomini tonti se ne trova più che di intelligenti.

Nonostante questa consapevolezza, la fiducia che il riscatto di quel mondo autentico passi per la via di una protesta politica, e che la protesta poi sia quella della sinistra storica italiana e sarda, costituisce l'anello debole dell'invenzione e della organizzazione narrativa del capitolo. Di fronte a questi piccoli e ridicoli capetti locali che rispondono a simulate logiche ideologiche che fanno capo ai grandi del mondo, e di cui essi si sentono rappresentanti, stanno esseri umani autentici, con problemi autentici, come Peppa Mura disperata, col marito malato, i figli che muoiono di fame, un figlio suicida. Nel racconto, come in una scena al rallentatore di un film surrealista,

compare un autotreno funebre che arriva da Nuoro con tutti i Vardeos morti. La loro madre si alza a un tratto:

non abbiate paura – fa la morta. – Fate finta che sia un film – dicono gli altoparlanti.

Questa invita ciascuno a richiamare in vita un parente morto. Ora ritornano tutti coloro che la memoria individuale e collettiva ancora custodisce. Nella Piazza Nova (Piazza Manna) si radunano insieme a Giorgio Asproni, deputato nel primo parlamento di Torino, richiamato in vita dal nipote Battista Bua, ritornano i Vardeos, Peppa Mura, moglie di Gunneddu, il babbo e la mamma di Marachine, Maurisedda, Remunnu 'e Locu, il poeta, Lepeddu, Nennedda e altri. La piazza di Bitti è come il cimitero di Nuoro, Sa 'e Manca di *Il giorno del giudizio* di Salvatore Satta. Essi rappresentano passato e presente dell'esperienza della propria origine bittese di Milianu. Come Sisifo, Milianu viola la prescrizione di Proserpina, e richiama, dal loro regno, i morti per farli partecipare del presente.

Ricorrendo a un'invenzione, probabilmente di un racconto di Ignazio Silone nel quale il papa esce dal Vaticano e nel viaggio si ferma in un paese dell'Abruzzo tra i contadini, egli costruisce l'ultimo capitolo, *A sa Libra*. Il pontefice è un Pio XXII ancora a venire che si consiglia con Jogli, un sant'uomo parente di Milianu. Anche il pontefice, come gli uomini politici, è oberato da incombenze ufficiali e burocratiche ed ha po-

co tempo dedicare ai suoi consiglieri che sono i sacerdoti che hanno rapporto con gli uomini comuni:

È a te e alla gente come te che si confondono le idee e i sentimenti, perché il sole non lo vedi mai quando si alza e perché non resti mai solo a pensare. Tu non credi negli uomini: credi ai preti, ai miliardari, ai cardinali, ai regnanti e a gente come quella.

Si profila quindi la differenza tra gli uomini che vedono il sole quando si leva ogni mattina e quando tramonta ogni sera e quelli che sembrano uomini e non sono che “immondezze”, non “cristiani”, e che ripropongono non tanto l’opposizione del sistema ideologico quanto quella di autenticità - inautenticità. Gli uomini, infatti, si riconoscono da quello che fanno:

È questo quello che conta, non è la faccia e il corpo che hanno, le medaglie che si mettono. Non è il pelo che conta in un uomo. Il pelo si guarda a un cavallo. Quello che fanno.

Il mondo delle telecomunicazioni annuncia da tutte le sue stazioni che Dio è ritornato alla Libra e che Milianu può tornare. Il cristianesimo dunque è arrivato nei luoghi dimenticati e immediatamente Milianu prende l’aereo per ritornare da Bologna e, accompagnato in taxi da Cristo, raggiunge l’aeroporto. Si afferma così la necessità delle radici. Il ritorno con Cristo è un ritorno dell’umanità dell’uomo, alla sua universalità, un ritorno delle persone, delle singolari esperienze dei sardi sparsi nel pianeta che ritornano in questo giorno del giudizio. Il Cristo non vuole parlare con Milianu perché è Dio

stesso che vuole parlare con lui ma a sa Libra. Incontra gli animali che aveva amato da ragazzo, il bue Pensamentosu con i suoi grandi occhi, la capra Pizzinnia, l'agnello Cumpanzosu, il cinghialeto Abele, il cane Menelicche, e poi Ballore e tutti i Pinna, dalla Germania, dalla Polonia, dalla Toscana, da Torino, dalla Grecia, dalla Russia, dalla Libia, dal Carso, da tutti i luoghi della nostra storia. È un rincorrersi di domande:

E voi dove siete? Tu dove sei ? [...] Qui a Tokio, Londra, Dublino, Hanoi... in tutti i posti dove sono. Ma dove sono, dove vive un uomo non si sa più. Sono qui e sono là. A Dallas quando hanno sparato a Kennedy c'ero e a Santiago quando hanno ucciso Salvador Allende c'ero. Dove succedono grandi avvenimenti ci sono sempre: vedo quello che fa la gente e sento quello che la gente dice. Vedo gente che si uccide e gente che si bacia dappertutto, gente bianca in vesti di panno e gente nera completamente nuda. E vedo fiori di ogni colore, ma senza nessun profumo e ogni giorno vedo professor Kissinger arrivare e partire da qualche aeroporto senza aver pace e senza darne. E tu chiedi dove sono. Sono dappertutto e in nessuna parte. E allora questa voglia di tornare a sa Libra da che cosa viene ? - È voglia di mettere radici in un luogo preciso, voglia di avere gente con cui parlare, e gente e cose da toccare, perché il vedere e sentire gente che vive in campane di vetro non mi basta più. Lo stare dappertutto è uno stare in nessuna parte, te l'ho detto.

La civiltà dell'immagine ha sostituito gli oggetti reali, la Marilyn Monroe di Warhol ammonisce gli uomini del mito, del feticcio della bellezza:

più bella della bellissima Elena morta ancora bambina, / piccioc-
ca / pizzinna; piccolo agnellino contento che riscaldava ogni letto
quando era viva e riempiva d'allegria i muri di ogni stanza riden-
do da calendari, manifesti e posters che adesso sono tutti tristi.
Stanze tristi e lenzuola fredde, adesso; camionisti vedovi e stu-
denti senza speranza di vederla un giorno vicina seduta nello stes-
so banco, lucente come sole; sole che adesso è tramontato e da le-
vante si stende l'ombra del monte – Marilyn, ritorna Marilyn –
in questa terra povera e oscura.

E in questo lamento Milianu si riconosce. È il trionfo dell'esperienza inautentica, del *voyeurismo* della comunicazione di massa. Solo alla Libra le esperienze sono autentiche. “Dio è morto Marx è morto. “E allora”, si chiede uno studente, “chi ci fa ritornare a sa Libra? Cavalli e buoi conoscono la strada – risponde lo studente – ogni strada porta a sa Libra. Basta non tornare indietro per arrivarci”.

Nel suo entusiasmo panico, Milianu voleva darci, alla maniera dei sudamericani, un messaggio allegorico, forte e pregnante ma ambiguo. Probabilmente conta più la sua problematicità che non la caduta delle certezze: Dio e Marx. Un messaggio non certo di fede ma di speranza, fortemente ancorato al fluire inarrestabile della vita:

E tu, fiume-vita, corri.

È un vero peccato che la morte prematura abbia impedito a Michelangelo Pira di dare gli ultimi ritocchi a questo testo che,

pur nella provvisorietà della stesura, rivela tanta e straordinaria ricchezza di fermenti e di risultati.

Mannigos de memoria di Antonio Cossu è stato scritto, così lo data l'autore, tra il 1978 e il 1982, ed è stato pubblicato nel 1984. Reca come sottotitolo, *Paristoria de una rivoluzione*, che significa favola di una rivoluzione. Narra di una rivoluzione possibile e augurabile che viene invece attuata da un gruppo di emigrati che sono costretti a trattenersi nell'isola oltre il tempo stabilito. A giudicare da quel che è avvenuto in Italia in quest'ultimo anno, il racconto potrebbe anche non risultare una favola, ed essere veramente emblematico di una situazione reale. Anche nel romanzo di Cossu il tema è l'inattualità della politica e il distacco dalla realtà specialmente se riferita alla cronaca degli anni della Rinascita, delle speranze che aveva suscitato, e del suo fallimento. Un piano che doveva rilanciare la Sardegna e che ha consentito invece ad una classe dirigente di professionisti della politica, nel romanzo, della chiacchiera nell'aula, negli uffici e al telefono, di lasciare incancrenire una situazione mal impostata già dall'inizio. Il romanzo, cioè la rivoluzione di cui racconta il realizzarsi e gli esiti, vuole insomma rovesciare l'esperienza di tali politici, distaccata dai problemi e poco cosciente della crescita effettiva di chi, nelle esperienze di lavoro, ha appreso a confrontarsi con i veri problemi. Specialmente quelli degli emigrati e delle loro famiglie, venute in Sardegna per trascorrervi le vacanze. Queste si trovano per caso, alla fine del loro soggiorno, nell'impossibilità di rientrare per uno sciopero dei traghetti. Decidono allora di sequestrare

una serie di assessori, responsabili del servizio, quelli che con le loro estenuanti trattative allungavano il periodo della crisi regionale. Li conducono in mezzo alla gente comune, organizzano seminari e gruppi di studio con emigrati esperti di problemi che i politici dovrebbero conoscere e invece non conoscono. Li costringono a visitare le strutture produttive e le aziende, a rendersi conto della situazione della Regione. Nel frattempo si fanno le elezioni e il movimento di popolo dal basso ha uno straordinario successo. Gli emigrati tuttavia non possono restare, devono partire, nonostante desiderino che l'esperienza vissuta non resti solo un ricordo, una scorpacciata di memoria, ma una lezione destinata a mettere fuori corso un'intera classe dirigente, politicamente inetta.

Antonio Cossu aveva già al suo attivo alcuni saggi scritti a Ivrea durante l'attività di ricerca sociale per la rivista "Comunità" e due romanzi in italiano, *I figli di Pietro Paolo*, del 1967, e *Il riscatto* del 1969. In quei romanzi era ancora tributario dei modelli narrativi di quegli anni, quelli del romanzo cosiddetto neorealista. La narrazione infatti, tanto in quelli in italiano, che in lingua sarda, segue la logica spazio temporale in terza persona. Il punto di vista, come nel romanzo neorealista e in qualsiasi narratore orale sardo, è quello del narratore onnisciente. Viene impiegato il discorso diretto ma anche il discorso indiretto libero. Ne troviamo un esempio, proprio all'inizio, mentre si riferiscono i discorsi durante il pranzo di commiato della famiglia di Tatanu Sanna e della moglie francese Chantal:

Fui totus faeddanne: cun Tatanu, cun sa pubidda, cun su fizu, cun sa mama, cun su babbu: preguntana comente istana, ddu -e fuin cuntentos, si su pitzinnu annada a scola, si ischiat faeddare s'italianu e-i su sardu, ite tempus ddu-e faghiat, si fuit logu frittu, si s'abba fuit bona, e su binu, cantu costada, si su triballiu fuit lebiu; e pois, comente istana su babbu e sa mama, siscuros, solos solos a ora 'etza; e pois, canno che torrana, si ddis daiana sa pizione, comente fuit su bivitoriu, cantu costada sa petza, e su pane, e sa fruta, si tenian sa mutua, si ddu'aiat bistiamine, si ddu-e proiat, si ddu-e niada, ddu-e ranninada, si ddu-e tirada bentu, comente fuit sa zente, amoribile o nono, si aiant fatu conno-schentzas cun sos de su logu, si si cricana, si faghian druches.

L'accumulo di richieste di informazioni e quindi la curiosità rispetto a una luogo diverso avviene sempre dal punto di vista interno alla comunità d'origine per comprenderne le differenze. Nei dialoghi invece domina sempre l'ironia, perché l'ironia costituisce l'atteggiamento più consono al racconto orale e anche al confronto dialettico tra interno-esterno e esterno-interno realizzato dalle famiglie degli emigrati con le famiglie residenti e di queste con le nuore acquisite e con i figli che si trovano nello spartiacque tra i differenti codici. La medesima ironia, propria a un particolare senso di appartenenza, rispetto a una civiltà di inappartenenza e di inautenticità, viene impiegata nei confronti della classe politica che la rappresenta. Si instaura in questo modo un complesso sistema di rapporti conflittuali che vengono risolti con un discorso, spesso diretto, ironico, allegorico, metaforico e antifrastico, che si mantiene stretto ai connotati della realtà e che la trascende più spesso

nella metafora graffiante e irriverente. Un metaforizzare leggibile solo a chi possiede il codice. Gli stessi politici cadono nella trappola perché vengono convinti da argomenti e fatti apparentemente verosimili perché si riferiscono a realtà esterne dalle quali essi costantemente dipendono. C'è in questo una grande affinità con l'analisi che ne fa Milianu di Pira e che conduce al medesimo giudizio di inadeguatezza, inattualità e insipienza della stessa classe politica. Ciò conferma l'origine e lo scatto di natura sociale di questa narrativa.

Probabilmente del 1985 è *Alivertu* di Mario Puddu. Nato e cresciuto a Illorai, è stato pastore fino a diciotto anni, si è laureato in pedagogia e insegna attualmente a San Giovanni Suergiu. La sua unica opera narrativa ha piuttosto il carattere di un memoriale. È infatti un racconto autobiografico con ambizioni saggistiche in quanto dall'esperienza vissuta ricava il pretesto per considerazioni storiche e sociali.

La narrazione in prima persona ha inizio fin dall'asilo da un punto di vista interno alla comunità sardofona, tanto che il conflitto dei codici è subito evidente nel discriminare diastratico dell'italiano che delimita il confine tra povertà e relativo benessere:

Ma su chistionu nostru no fit a sa moda de sos istudiados, chi daghi la lean, da' una peraula ndhe faghen una chistione manna, che zente chi podet contare medas bentres de 'temi' e de 'lezioni' e che at collidu s'arte, lebia de bortulare peràulas, petzi peraulas, totu peràulas, in bbundhassia, a bunhos, abbastondados... Su chistionu nostru, chi deo aia agatadu cumpanzia fit

unu chistionu de pòveros: pagas peràulas chi betaian issas, ateras pagas deo, duas in su chistionu, àteras duas a furriare sos porcos. Unu chistionu de prorcarzos, de massajos, de pastores, de zoronateris...

Su questa linea di demarcazione, che in parte è sociale ma che è essenzialmente linguistica, si procede nel raccontare la scuola ostile e propriamente “nemica”, in contrasto con quella vera che Pira ha chiamato la scuola impropria e che Albino Bernardini, sulla scia di *La scuola di Barbiana* di don Milani, ha compendiato nel racconto *Le bacchette di Lula*. L’esperienza scolastica diventa esperienza di emancipazione sociale e Puddu, non senza ironia, ne traccia il percorso, gli sforzi, i sacrifici affrontati via via, fino alla conquista di un diploma di maestro e fino alle soglie dell’università. Le sequenze narrative si susseguono senza un disegno preciso, appena segnate dal salto di qualche riga. Finalmente, da professore, scopre che deve stare dalla parte della sua lingua e che la scuola non deve produrre individui che sono come uccelli dalle ali ferite, ma persone in grado di possedere eguale competenza delle due lingue. Il titolo che significa, appunto, “ferito alle ali”, e quindi messo nell’impossibilità di volare, conferma che il riscatto linguistico è anche un riscatto sociale.

Ma il punto certamente più alto raggiunto dalla narrativa in lingua sarda è rappresentato, come abbiamo già anticipato, da *Po cantu Biddanoa* di Benvenuto Lobina. Egli è approdato al romanzo dopo un’esperienza più che cinquantennale di poesia. Ha compiuto il suo esordio a Cagliari, negli anni trenta, in

versi italiani, prima rimati, poi sempre più liberi, sull'esempio della sperimentazione del secondo Futurismo. Ma dopo il silenzio degli anni della guerra, negli anni Cinquanta, ha scoperto la sua vera vocazione leggendo le pagine di "S'Ischiglia", la rivista di letteratura sarda di Angelo Dettori, e partecipando come poeta in lingua sarda al Premio Ozieri negli anni Sessanta. Egli ha applicato al campidanese l'esperienza acquisita frequentando, a suo modo, le avanguardie. Ha applicato cioè i procedimenti formali e stilistici della lirica moderna postsimbolista, dal Futurismo al Surrealismo di Lorca e dei poeti ispano americani, i cui procedimenti formali metaforici e analogici gli erano più congeniali poiché erano affini a quelli della lirica popolare sarda e potevano servire meglio il suo destinatario che parlava il campidanese del Sarcidano. Dalla poesia al romanzo il salto è stato agevole. Il nucleo tematico che dà linfa ai suoi versi è anche all'origine della sua esperienza narrativa, la persistente affabulazione memoriale con le ombre salde del suo paese. Un paese che ha finito per rassomigliare sempre meno a se stesso e sempre di più all'immagine che egli ne custodiva nella memoria. Quel paese che aveva dato ali ai versi, cresciuto nella fantasia, le ha date ora al racconto. Superata ogni iniziale titubanza, la narrazione si è illimpidita attraverso filtri di procedimenti sempre più colti e mediati finché, per rispondere meglio al disegno, la scrittura si è fatta disinvolta e narrativamente più libera. Il narratore impiega la terza persona, ma interviene direttamente come narratore esplicito e apostrofa i personaggi, adopera l'intervista e interloquisce, riporta lettere e documenti,

materiali che sono utili al progresso del racconto ma che continuamente contraddicono e mettono in crisi, con l'ironia involontaria che si sprigiona, il processo di acculturazione dei personaggi. I modi affabulatori della narrazione orale si alternano a quelli della rievocazione intensamente lirica, il discorso indiretto a quello diretto, l'enunciazione descrittiva e documentaria al monologo fantasioso e surreale. Un esempio è nell'episodio di *Minnia* o in quello di *L'orto di tia Angiullina*.

Il narratore si rivolge direttamente al personaggio e lo apostrofa:

Minnia, oh Minnia. Io dico che lo fai apposta, quando torni dalla fontana di Gianneddu di sera, a metterti in bilico sulla testa la brocca dell'acqua sul cercine piccolissimo che appena si vede. Arrivi alla fontana con le altre, le prime, ma attendi che tutte abbiano riempito le brocche sotto il getto freschissimo. Allora con gesto leggero le sollevate sulla testa e partite: tutte in gruppo nel tratto pianeggiante, sei, sette, ma quando il sentiero in salita si avvicina, il sentiero stretto dove bisogna passare in fila, una dietro l'altra, via allungate il passo tutte insieme, ognuna vuole essere la prima a entrare nel sentiero, la prima della fila, la prima a entrare in paese. Ma il tuo passo Minnia. La tua brocca è la più svelta, la più alta, ne oltrepassa cinque, vola, ne oltrepassa sei, sette, e tu sei la prima ad entrare nel sentiero, la prima della fila... Gli uomini, giovani e anziani, seduti nelle panchine o in piedi davanti alla muraglia, alzano gli occhi e ti vedono e perdono il discorso e sentimenti. Non hanno che occhi, sangue che bolle ed occhi e tutto il sangue sono un solo sguardo puntato su di te. Oh, Minnia... Il tuo passo si apre, si distende, si allunga, combatte contro il vento per venir fuori dalla gonna a mezza gamba, tut-

ti gli occhi di sa Prazzitta convergono a quel passo, all'attaccatura delle tue gambe lunghe e diritte.

Minnia, oh, Minnia. Minnia senza ventre. Minnia senza camicia, si muovono col tuo passo, dal basso in alto, dall'alto in basso, le tortore prigioniere che porti sotto la blusetta a fiori, le tortorelle bianche che tentano di beccarti col becco aguzzo la blusetta di cotone... Quando lasci Sa Prazzitta ti sembra di camminare su un tappeto di fiori spinosi. Ma sei rimasta negli occhi degli uomini che t'hanno vista passare, e stanotte ognuno di essi ti porterà in un luogo che lui solo conosce, e carezzerà con mani tremanti le tortore acquate.

Un'altra pagina memorabile è quella dedicata alle mani del padre:

Le mani di mio padre erano grandi come le mie, ma non 'civilizzate' come le mie, erano grosse, ogni dito il doppio dei miei. Le vene che dalle mani salivano ai polsi erano grosse come funi. Le mani di mio padre non erano fatte come le mani degli altri uomini, erano fatte di un'altra pasta, forse nell'impasto avevano mescolato ferro e legno, luce ed amore, e la parola senza parole con la quale mio padre parlava con le cose, toccandole... E le mani di mio padre quando faceva un innesto, fosse a gemma o a spacco? Allora le mani dovevano parlare di più, dovevano convincere... Quando mio padre si avvicinava con un rametto che accorciato era diventato una marza, la pianta aveva già capito, non c'era bisogno di troppe parole da parte delle mani di mio padre... All'inizio della primavera babbo ritornava e si avvicinava alla pianta potata, alla pianta innestata. La pianta potata stava indossando il suo vestito nuovo, le gemme erano gonfie, piene: babbo le carezzava con le sue mani grandi, e quando si voltava i

fiori cominciavano a sbocciare, poi venivano i frutti, ed era tutto un miracolo. Abbiate pazienza, era mio padre”

Se il romanzo in genere, come dice Bachtin, è un sistema di lingue ed organizza artisticamente non solo la pluridiscorsività sociale ma a volte il plurilinguismo e la plurivocità individuale, incarnandola appunto in figure, quest'opera per il plurilinguismo di superficie e per quello soggiacente, ne è, a un tempo, un esempio e una testimonianza. La scansione temporale è solitamente intrecciata, proprio come nella memoria popolare, al tema della guerra. Non a caso il santo patrono di Villanova è un guerriero, San Giuliano. La guerra è la leggendaria “guerra mondiale”, quella del '15-'18, che ha visto la partecipazione, insieme ai Sardi, delle popolazioni delle varie regioni storiche che formavano l'Italia postunitaria che convergevano, per la prima volta, in una grande esperienza nazionale. Protagonista e simbolo di questa guerra è Emilio Lussu, e Luisicu, suo aiutante di battaglia, ne è a Villanova, il corrispettivo e l'emblema. La sua intelligenza e la sua cultura contadina, il suo coraggio e la fierezza della propria identità riscattano, in qualche modo, la sua subalternità e ne fanno un protagonista e un eroe. Ma il suo ritorno, come quello di tutti gli umili combattenti italiani, rivela la provvisorietà di quei risultati. Non conferma, infatti, né produce quel mutamento che essi si aspettavano e per il quale si erano battuti. Col coraggio col quale saltavano fuori dalla trincea devono ora affrontare la quotidiana lotta della vita mentre l'eccezionalità di quel momento si ingigantisce e

sfuma nella nebbia del ricordo. Varie anacronie consentono all'autore di rievocare mediante personaggi-protagonisti, centenari o quasi, la guerra di Crimea, e il periodo leggendario che vede a Villanova l'arrivo di Gustavo, fratello di Cavour, insieme al conte Beltrami e ai commercianti di legname, Marracini e Cignoni, che fanno scempio di alberi e rendono famigerata la cosiddetta guerra dei boschi.

Centrale risulta nella narrazione il periodo del dopoguerra, dell'affermarsi del movimento sardista e poi del fascismo. Luisicu, su Maistu, ne sono i protagonisti e, sullo sfondo, ancora Lussu, Bellieni, Pili, Gandolfo e Dinale. Il legame patriottico che aveva unito i combattenti ora viene strumentalizzato e lascia posto ad un legame di fede sempre più estraneo ai loro reali interessi e produce una integrazione solo apparente di queste classi subalterne nello Stato.

La guerra della conquista dell'Africa Orientale costituisce il periodo intermedio tra la prima e la seconda guerra mondiale. Una guerra anacronistica, combattuta, per giunta, contro una popolazione inerme con l'inaudita crudeltà dei gas tossici. La racconta il figlio di Su Buttigheri che l'ha vissuta in prima persona. Egli fa parte della nuova generazione insieme a Ninnu e Milièddu, figli di Luisicu e protagonisti delle prime avvisaglie della seconda guerra mondiale. Essi raccontano e rendono percepibili al lettore la fine di ogni residua illusione dei Giovani del Littorio e preparano lo sciogliersi drammaticamente inteso della narrazione.

Il tempo del romanzo rinvia perciò costantemente, e più in generale, al tempo storico. I racconti dei fatti vissuti dalle diverse generazioni, avvicinandosi sul palcoscenico della piazzetta, si connettono tra loro in un disegno più largo: schegge e frammenti di vissuti individuali riflettono vicende più generali e universali, la microstoria appunto diventa storia:

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 Italia. Per questo di tutto ciò che accadeva in Italia qualche spruzzo arrivava anche a Biddanoa.

Biddanoa è quindi al centro della narrazione e affiora dalla memoria collettiva di cui il narratore è l'interprete. I personaggi replicano, nello spazio teatrale di Sa Prazzitta, le vicende del passato e del presente; e i luoghi si dispongono allargandosi a cerchio intorno all'ombelico della piazza, il municipio, la stazione, le strade, la vallata, il Flumendosa solenne come un'antica divinità fluviale e intorno la campagna, il colle di Santu Serbestianu, Stuppàra, Cuccuru 'e Callia. La nomina-zione dei luoghi, Figus Nieddas, Is Arenadas, Tacchenurri, Guntruxoni, Pranu 'e Crastus, Parti 'e Sadili, Is Serras, su Forrazi... diviene puro materiale fonico, evoca, con i suoni inusitati e barbarici, la mappa di un territorio che viveva sepolta nella memoria del poeta e già allude a un'antiepopèa di personaggi minori, eroi di una guerra minore, quella diuturna della sopravvivenza, una guerra quotidiana che dura da millenni. Il

lettore avverte quest'aura di epica popolare senza tempo appena s'inerpica, insieme al narratore, dalla stazione su verso il paese rimasto uguale nel tempo, immobile e sonnolento, con le sue case di pietra, poco disponibile alle novità che giungono con la ferrovia.

L'impianto orale della narrazione è affidato alla voce dell'io narrante che ha udito e conosce le vicende del paese e, nella piazzetta, il paese, coralmente, partecipa alla vita di tutti. Il sistema dei personaggi è attraversato da distinzioni e opposizioni che segnalano differenti punti di vista e diversi piani narrativi e registri linguistici che corrispondono al sistema ideologico che è anch'esso oppositivo. Una divaricazione che non demarca bene e male, valore e disvalore ma le insanabili contraddizioni della vita, l'incapacità di stare nel giusto, di comprendere e di farsi una ragione della vita, di essere vili o coraggiosi, vittime o carnefici invece che testimoni di una condizione esistenziale dolorosa e drammatica.

Un cenno merita ancora la narrativa nella parlata gallurese. Nella vicenda della comunicazione letteraria nell'Isola, in questi ultimi anni, alcuni hanno percorso la strada del romanzo, altri del racconto, altri della prosa poetica. La prosa poetica, ad esempio, che è propria di una particolare stagione della nostra letteratura italiana e che ha avuto il suo epicentro a Firenze, non poteva non trovare una situazione congeniale in Gallura, il giudicato del personaggio dantesco, Nino di Gallura, e sempre, prima che a Genova, legato per vicende storiche alla Toscana. Tra Gallura e Toscana perciò c'è più di un filo diretto.

Né sempre gli autori ne hanno completa consapevolezza. Tuttavia quel legame, quel filo, ha una sua ragione profonda, remota, che è storica appunto e culturale.

Non si vogliono qui, di passata, affrontare questioni linguistiche complesse, ma è noto che il gallurese è il più toscano e quindi italiano dei dialetti sardi, o, secondo altri è addirittura un dialetto dell'italiano. Non deve sorprendere perciò che gli scrittori che in Gallura optano per il gallurese, abbiano sempre l'occhio rivolto a quella parte d'Italia. E quanto più seguono le vicende della letteratura italiana tanto più ne assorbono immediatamente i movimenti e le poetiche.

Diversi poeti e scrittori dei nostri giorni, a cominciare da Giulio Cossu, si sono convertiti dal monolinguisimo al bilinguismo perfetto. Cossu, proprio a Tempio, dove vive e ha fatto scuola, ha aggregato e fatto crescere diversi più giovani talenti. Piero Canu è uno di questi, anch'egli maturato all'ombra del Premio Ozieri. Come poeta egli ha raggiunto risultati positivi con la sua vena lirica fortemente analogica di matrice ermetica. I suoi modi affabulatori si sono affinati mediante l'impiego di modi popolari e di un sapiente impiego del materiale fonico-ritmico del suo sardo-corso, il gallurese appunto, gallurese. Di recente, dalla poesia si è convertito alla prosa e, nel suo ultimo racconto, organizza, intorno al nucleo del vissuto e della sua esperienza di ragazzo orfano, anche materiale narrativo del precedente, *Un linzolu di tarra*. La sua vena, tuttavia, fondamentalmente lirica, lo ha condotto, invece che al romanzo, alla prosa poetica:

Da candu la balca era apprudàta, li scoddi e li rocchi s'erani animati di soni e di parauli. (Da quando la barca era approdata gli scogli e le rocce s'erano animati di suoni e di parole.)

La narrazione vuole attingere così, fin dall'inizio, alla radice mitica del linguaggio. Abbandonata la cronaca si attesta in una dimensione astorica, tende a suggerire e a delineare eventi vissuti in uno spazio e in un tempo immobili e definitivi per l'esperienza. Mitici i luoghi e mitica l'epoca: l'infanzia del bambino orfano e povero, quella di *Ragazzo* di Jahier per intenderci, sulla cui sensibilità si imprime indelebili le percezioni del mondo, si struttura la psiche, si formano i modelli conoscitivi. Ma la materia perché non ceda ad un eccesso di sentimento viene prosciugata finché non si delineano come intense macchie di colore i grumi del vissuto. Come di un'esperienza propria dell'informale.

Siamo, come è evidente, in un clima postermetico e il racconto procede direttamente dall'io che ha messo tra parentesi la sua esperienza, ha acquistato coscienza del suo rapporto con la memoria. Si è adattato a una ingenua epica di sapore popolare dove si fondono fiaba e fantasia, memoria collettiva e memoria soggettiva, di nuovo dentro il dolore della storia. Una storia di popolo con la sua esperienza biblica in cammino e, finalmente e soprattutto, con la sua lingua.

Salvatore Patatu era stato tra i primi a sperimentare il passaggio, nella narrazione, dall'antico *contu* intorno al fuoco o nella bettola, al racconto bene inserito nei fatti memorabili del presente e condotti con le astuzie della narrazione colta. I *Con-*

tos de s'antigu casteddu indirizzano così il piacere del narrare verso vicende vissute nell'Isola o in città del Continente, ma connotate da un interesse vivo per un personaggio o dal gusto dell'aneddoto e della battuta risolutiva.

Una costante di Albino Pau, in *Sas gamas de Istelài*, anche lui veterano di questo tipo di racconto, è la memoria del paese che egli recupera quasi oniricamente. Il ricorso all'immaginario e al sogno, gli consente di svelare, attraverso la finzione, verità e fatti che lo riguardano. E per raggiungere questi risultati egli insiste nella ricerca dei particolari significati che nel contesto di quella microarea hanno assunto locuzioni e termini della vita rurale. A questa prova narrativa, quasi per gioco o sfida, ha fatto seguito, *Sa guida a sas imbreacheras*, che, nello stile ironico satirico che gli è proprio allude, per gioco o per sfida, alla persistenza, nel suo paese illustre, di questo biblico, anche se censurato, rimedio ai mali dell'esistenza, alla quale poi, così anestetizzati, i suoi personaggi mettono fine.

Francesco Masala, ha all'attivo una serie di opere di poesia e di narrativa che segnano le tappe di una carriera letteraria di tutto rispetto percorsa nel clima postermetico e poi neorealista. Ha scritto sempre in italiano, solo nel 1981 ha pubblicato *Poesias in duas limbas*, e di recente ha posto mano a un racconto in lingua sarda. *S'istoria*, dove riprende le vicende del suo paese di Biddafragada che erano al centro del suo primo romanzo, *Quelli dalle labbra bianche*. L'io narrante, giunto carico di esperienza, sulla soglia della vecchiaia, vuole tornare ai luoghi

della giovinezza, al suo paese, dove è cominciata la sua vita e dove desidera che finisca:

E deo, bezzu, malefadadu, sezzidu inoghe, subra una pedra ar-rumbada a su muru de su campusantu, in custu bicculu de mundu ue est cominzada sa vida mia, no isco ite so aisettende: forsis, mezus sorte est toccada a sos otto fedales mios, in paghe eterna, interrados in mesu de arvures biancas, addae in terra de Russia.

Il vento scende dai monti come un'anima in pena e dalla memoria riafforano le persone e i luoghi della sua infanzia. Riaffiora soprattutto la vita di una comunità sentita come un bene perduto e da riconquistare proprio attraverso le tappe della narrazione. Il paese diventa un universo nel quale si riflettono le vicende della storia che vi ha inferto, nel tempo, profonde ferite. Come un poeta popolare, il narratore passa in rassegna i personaggi, vivi e morti, delle sue storie di vinti. Egli impiega la sua lunga esperienza degli uomini per fornire un compendio di tanti destini che la comunità ha sempre accolto e compreso con pietà uguale per il dolore che le pervade tutte. Scandendoli in una serie di brevi capitoli, egli alterna luoghi, episodi, costumi, personaggi, epoche della vita e della storia. Risalta però, su tutto, il rispetto e l'amore per la propria cultura, per questa civiltà che sa riportare ogni fatto, ogni episodio, ogni gesto, entro la propria immutabile cornice. La pagina di Masala è sapiente, asciutta, lieve e concreta, ironica e amara quanto basta. Egli vi profonde a piene mani l'esperienza acquisita in una pratica tanto lunga e sagace della scrittura letteraria. Impiega con

grande libertà, e da maestro, i procedimenti dell'analogismo ermetico e quelli della narrazione surrealista, interloquisce nella vicenda, apostrofa, denuncia, racconta. Accumula elementi che connotano paesaggi e luoghi, brancola, come Tiresia, tra le anime, riporta in vita personaggi sprofondati nel tempo senza tempo del mito. Arricchisce certamente la prosa sarda di straordinaria concretezza e vigore.

Su zogu, di Gian Franco Pintore, giornalista, scrittore e saggista, non nuovo alla lotta politica contro la nuova colonizzazione capitalistica, ripropone un tema di forte presa ideologica e sociale. Nel 2050 le coste della Sardegna sono ormai segnate da un serpente di cemento. I Sardi sono tati condotti in una riserva all'interno di un poligono governato da una dittatura paternalistica che ha rimosso ogni memoria storica. Alcuni giovani, insieme a un maestro, scatenano una rivolta telematica che si impadronisce degli strumenti e dei canali di comunicazione. La rivolta in questo modo trova adepti ed ha un seguito liberatorio. La narrazione in terza persona procede secondo la logica spazio temporale del romanzo realista proiettato nel futuro secondo il modello del romanzo di Orwell seppure calato nella realtà linguistica e culturale sarda. La predicazione astratta propria del sistema ideologico, tributario degli schemi della sinistra anticapitalista, si accampa in primo piano, prevale nella struttura narrativa, e lascia poco spazio alla lingua poetica del vissuto e della memoria.

Giovanni Piga, nel romanzo pubblicato nel 1992, *Sas andalas de su tempus*, narra la storia di una famiglia nuorese che

vive con estrema dignità la propria condizione di ristrettezza e, nel periodo tra le due guerre, avvia il processo del proprio riscatto sociale, perseguito come una esigenza del cuore e come una conquista della intelligenza e della volontà. I protagonisti educano i numerosi figli e li inducono a mettere a profitto il sapere sulla vita della propria cultura come presupposto morale della propria crescita civile e sociale. Intervengono così, narrati in parallelo, una serie di fatti di personaggi minori che il ritorno alla libertà e alla democrazia aiuta a divenire, a mano a mano, protagonisti della propria vicenda personale prendendo parte sempre più consapevole agli avvenimenti del proprio tempo. Costruito su un impianto naturalistico di successione spazio temporale, il romanzo si avvale del fascino dei procedimenti della narrazione orale e di intermezzi lirici in una lingua poetica che attinge alla vitalità della lingua locale. Anche la traduzione in italiano, di mano dell'autore, riesce a ripercorrere fedelmente e con proprietà, la ricchezza espressiva della pagina.

Di recente, anche la varietà sassarese e quella maddalenina hanno avuto l'opportunità di avere opere narrative a stampa. È il caso di Palmiro De Giovanni e di Gian Carlo Tusceri che hanno avuto, nel 1992, *ex aequo* il "Premio di letteratura 'Casteddu de sa Fae'": De Giovanni per il romanzo *Climintina*, Gian Carlo Tusceri per *Di stenciu a manu mancina*.

Dopo una serie di racconti ben costruiti, De Giovanni affronta il romanzo con perizia narrativa e letteraria, insolita nei racconti in sassarese. Intorno a *Climintina* ruotano personaggi

ben costruiti e disegnati, soprattutto quelli femminili che rappresentano il modificarsi della società sarda nei suoi comportamenti e nei modi nuovi di affrontare la vita di rapporto. In particolare sono da segnalare i procedimenti della narrazione condotti sempre in soggettiva e con una ricerca di vocaboli che arricchisce la lingua letteraria e la impreziosisce. Risalta in epigrafe un pensiero di Friedrich Nietzsche : “Lu chi si fazi pa amori si fazi sempri a in chiddà di lu be’ e di lu mali”. Tusceri si era già cimentato nella narrazione in italiano e, in *Di stenciu a manu mancina*, ha dimostrato la medesima capacità di portare avanti il racconto in maniera disinvolta e ironica. Successivamente ha ricevuto il “Premio Romangia” per i romanzi *L’Isule di sprafundu* e *Cronachi du ‘entu longu*, nei quali conferma le sue qualità di narratore scarno e incisivo distaccandosi ulteriormente dai modelli naturalistici. La narrazione viene condotta intorno al filo conduttore del *Ventu longu* spiegando la parlata maddalenina nella sua funzione poetica così da esprimere un vissuto di sentimenti amaro e sofferiti mediante connotazioni ricche di suggestive deformazioni espressionistiche.

In conclusione, la contemporanea narrativa in italiano presentava, già negli anni Ottanta, una schiera crescente di scrittori il cui numero, in rapporto alla popolazione, induceva a riflettere sulla straordinaria diffusione della competenza letteraria nell’Isola. Una competenza che si può spiegare, con l’”uso quotidiano della poesia”, cioè con l’atavica attitudine comune in Sardegna a codificare in versi sapienti l’esperienza gnomica,

satirica, lirica, I premi in lingua sarda hanno contribuito ad elevare il livello della produzione letteraria nelle due lingue favorendo il complesso rapporto di interazione che esiste tra il sistema linguistico e letterario sardo e il sistema linguistico e letterario italiano. Questo risultato inoltre deve essere messo in relazione anche con le cresciute esigenze del pubblico e della critica.

Si deve inoltre fare cenno del Premio letterario nazionale intitolato a Giuseppe Dessì che, in questi ultimi anni, ha premiato e segnalato, senz'ombra di sciovinismo, varie opere narrative e poetiche di autori sardi di sicuro rilievo letterario. Basti citare *Procedura* di Salvatore Mannuzzu, che ha avuto il Premio Dessì prima ancora del Viareggio; *Le radici e Arcipelaghi* di Maria Giacobbe, *L'apologo del giudice bandito* di Sergio Atzeni, *L'oro di Fraus* e *Il sale sulla ferita* di Giulio Angioni, e *Senza un perché* di Michele Columbu. Autori che meritano già, singolarmente, un discorso critico approfondito. Non minore attenzione meritano tuttavia gli autori di opere in lingua sarda, e principalmente *Sos sinnos* di Michelangelo Pira, *Man-nigos de memoria* di Antonio Cossu, *Po cantu Biddanoa* di Benvenuto Lobina e *S'istoria* di Francesco Masala.

Nota bibliografica

Per una bibliografia della letteratura del Novecento in Sardegna si veda di G. Dessì, N. Tanda, *Narratori di Sardegna*, Milano, Mursia 1965; *Letteratura e lingue in Sardegna*, Cagliari – Sassari, Edes 1984; *Dal mito*

dell'isola all'isola del mito – Deledda e dintorni, Roma, Bulzoni 1992; G. Marci, *Narrativa sarda del Novecento – Immagini e sentimento dell'identità*, Cagliari, Cucca Editrice 1991.

Si avverte che le citazioni dei testi in lingua sarda sono state prodotte in italiano quando presentano la traduzione con testo a fronte o sono stati tradotti e, quando i testi non sono stati ancora tradotti, nella lingua originale.

Bibliografia

E. Lussu, *Un anno sull'altipiano*, Einaudi, Torino 1960/2°; C. Bellieni, *La Sardegna e i sardi nella civiltà del mondo antico*, Il Nuraghe, Cagliari, v. I e v. II, 1928 e 1931, e *Eleonora d'Arborea*, ivi 1929; R. Carta - Raspi, *Artisti, poeti e prosatori di Sardegna*, Il Nuraghe, Cagliari 1927; *Castelli medioevali di Sardegna*, ivi 1929; *La Sardegna nell'alto medioevo*, ivi 1935; *Economia della Sardegna medioevale*, ivi 1940; F. Brundu (F. Fancello), *Il diavolo tra i pastori*, Mondadori, Roma 1945; *Il salto delle pecore matte*, De Carlo, Roma 1949; P. Casu, *Aurora sarda*, Tip. Editrice Cattolica Sarda, Cagliari 1922; *Notte sarda*, Dessì, Sassari 1910; *Cuore veggente*, Op. Naz. Mezzogiorno d'Italia, Milano 1938; R.R. Lecis, *La razza - Frammento di recentissima storia*, Maglione e Strini, Roma 1923; M. De-logu, *Gli operai della fabbrica*, SIA, Bologna 1949; *Cor meum - Prose*, Edit. "Sorrisi d'arte", Gravina di Puglia 1939; *Raccolta votiva*, SIA, Bologna 1952; F. Cucca, *Galoppate nell'Islam*, Alfieri e Lacroix Roma 1925; *Veglie beduine*, Puccini, Ancona s.d. ma 1912; F. Farci, *Racconti di Sardegna*, SEI, Torino 1939; *Sorighittu*, ivi 1935; *Racconti di Barbagia*, Ceschina, Milano 1949; G. A. Mura, *La tanca fiorita*, ora Stamperia Artistica, Sassari 1984; L. Masala Lobina, *La mola*, Sonzogno, Milano 1926; *I capitomboli di Gabriele De - Riu*, Ceschina, Milano 1929; *Nella folla*, ivi 1932; G. Cau, *La fonte di Narciso*, Tip. "F. Filelfo", Tolentino 1927;

Fiabe nordiche per piccoli e grandi, Optima, Roma 1929; F. Addis, *Gloria oratoria*, in “Il Fanfulla della Domenica”, 29.X. e 5.XI. 1905; *Il divorzio*, Baravalle e Falconieri, Torino 1920; *Giagu Iscriccia*, Chiantore, Torino 1925; *Il fior del melograno*, ivi, 1929; *Le bestie dei miei amici: i bipedi*, ivi, 1932; *Le bestie dei miei amici: i quadrupedi*, Editrice La Prora, Milano 1934; *Il moro*, ivi 1936; *Vecchia Sardegna*, ivi 1939; *La sughera di Campanadolzu*, Gambino, Torino 1950; G. Dessì, *Sal Silvano*, Le Monnier, Firenze 1939; *Michele Boschino*, Mondadori, Milano 1942; *La scoperta della Sardegna*, Il Polifilo, Milano 1966; S. Cambosu, *Lo zufolo*, La festa, Bologna 1932; *Miele amaro*, Vallecchi, Firenze 1954; St. Ruinas, *Ursinia*, Corso, Roma 1950; *Gente di bottega*, ivi 1957; A. Gramsci, le prime edizioni delle *Opere* sono state stampate da Einaudi tra il 1952 e il 1953, si veda di *Lettere dal carcere*, la ristampa presso Einaudi, Torino 1965; Su “Riscossa”, cfr., M. Brigaglia (a cura di “Riscossa”, Premessa di G.Dessì, Cagliari, Edes 1975, vol. 1 –2; “Ichnusa”, n.38 – 39 – 1960; G. Dessì – N. Tanda, *Narratori di Sardegna*, Milano, Mursia 1965. G. Cuileddu, *I condannati*, Roma. E. Trapani Editore, s.d., ma probabilmente 1970; N. Cossu, *Caino* Bologna, Cappelli 1959. V. Mossa, *I Cabilli*, La Zattera, Cagliari 1965; I. Delogu, *Tre racconti postgotici – Le parole gelate*, Roma – Venezia, Carte segrete 1983; *Lo strano signor Hérmes*, Empoli, Ibiskos 1987; *Una città, una strada*; Edes, Sassari 1993; L. Baiardo, *L'inseguimento*, Milano, Bompiani 1976; *Sogni d'amore*, Roma, Editori Riuniti 1983; E. Espa, *Racconti nuoresi*, Cagliari, Fossataro 1977, e *Il pastore e Caterina*, Sassari, Asfodelo 1983; *I quaderni di Bartolo* (con tavole di V. Calvi), stampa color, Muros – Sassari 1991; L. Tidore Cherchi, *Capo d'Orso*, Cagliari, Fossataro 1977, e *Natale a Orgosolo*, ivi 1977; F. Canu, *La guardia al bidone*, Cagliari, Della Torre 1977; P. Marras, *Le pietre bianche*, Club degli Autori, Cagliari 1975, e *L'altro volto*, Gallizzi, Sassari 1978; F. Piredda, *La sposa iberica*, Genova, Marietti 1987; L. Unali, *La Sardegna del desiderio*, Salerno – Roma, Ripostes 1990; F. Zedda, *C'è un'isola antica*, Milano, Martello 1954, poi Ceschina, ivi 1968, poi Rap-

sodia sarda (Introduzione di N. Tanda), Cagliari, Trois 1984; *Maracanda*, Milano, Ceschina 1971; *Sinfonia aurea*, Roma, Carucci 1987 ; M. Satta, *Il grano e il loglio*, Bologna, SIA 1992 ; *Il Ventilabro*, Milano, Gastaldi 1926 ; M. Columbu, *L'aurora è lontana – Sulla Sardegna: racconti*, Milano, Ediz. Leader 1968, e *Senza un perché*, Cagliari, AM & D Edizioni 1992; A. Puddu, *Zio Mundeddu*, Bologna, Cappelli 1968, ora con Introduzione di N. Tanda, Foggia, Bastogi 1985; Id., *La colpa di vivere*, ivi 1983; B. Zizi, *Marco e il banditismo*, Cagliari, Fossataro 1968, e *Il filo della pietra*, ivi 1971, e *Greggi d'ira*, ivi 1974, e *Il ponte di Marreri*, Cagliari, La Voce Sarda Editrice 1981, e *Erthole*, ivi 1984, e *Santi di creta*, ivi 1987; Salv. Satta, *Il giorno del giudizio*, Milano, Cedam 1977, poi Milano, Adelphi 1977, ora Milano, Bompiani 1987; *De Profundis*, Milano, Adelphi 1980; *La veranda*, ivi, 1981; *Soliloqui e colloqui di un giurista*, Milano, Cedam 1968; A. Bernardini, *Le bacchette di Lula*, Firnze, La Nuova Italia 1969, e *Le avventure di Grodde*, Roma, Editori Riuniti 1989; *Tante storie sarde*, Cagliari, Castello 1991; F. Cagnetta, *La disamistade di Orgosolo*, in "Società", n. 6, sett.- ott. 1953; *La Barbagia e due biografie di barbaricini: Vita di Samuele Atocchino brigante di Sardegna – Vita di Costantino Zunnui pastore di Fonni narrata da lui medesimo*, in "Nuovi Argomentie, sett. Ott. 1953; *Inchiesta su Orgosolo*, ivi, sett. ott. 1954, ora in *Banditi di Orgosolo*, con prfez. Di A. Moravia, Firenze 1975; G. Fiori, *Baroni in laguna*, Cagliari, Edizioni del Bogino 1961; *Sonetàula*, Roma, Canesi 1963; *La società del malessere*, Bari – Roma, Laterza 1978; M. Giacobbe, *Diario di una maestrina*, Bari, Laterza 1956; *Piccole cronache*, ivi 1961; *Le radici*, Cagliari, Della Torre 1977; *Arcipelaghi*, Roma Il Vascello 1995; G. Ledda, *Padre e padrone*, Milano, Feltrinelli 1975; *Lingua di falce*, ivi 1977; A. Carta, *Anzelinu*, Einaudi, Torino 1981; M. Bua, *Gente d'ischiria*, Cagliari, Castello 1985; N. Piras, *Il tradimento del mago*, Cagliari, Castello 1986, *La piana di chentomines*, ivi 1994; P. Cherchi, *L'amante ropalico ed altri erostrati*, Lugano, Fondazione Schlesinger, Milano, Centro Stampa "La centrale" 1988; S. Atzeni,

L'apologo del giudice bandito, Palermo, Sellerio 1986; *Il figlio di Bakunin*, ivi 1991; *Il quinto passo è l'addio*, Milano, Mondadori 1994; Passavamo sulla terra leggeri, ivi 1995, G. Angioni, *A fuoco dentro – A fogu a intro*, Cagliari, Edes 1978; *Sardonica*, ivi 1983; *L'oro di Fraus*, Roma, Editori Riuniti 1988; *Il sale sulla ferita*, Padova, Marsilio 1990; *Una ignota compagnia*, Milano, Feltrinelli 1992 (su Angioni: C. Lavinio, *Narrare l'isola*, Bulzoni, Roma 1991, p. 157 e ss.); S. Mannuzzu, *Un dodge a fari spenti*, Milano, Rizzoli 1962; *Procedura*, Einaudi, Torino 1988; *Un morso di formica*, ivi 1992; *La figlia perduta*, ivi 1992 (su Mannuzzu: L. De Federicis, *Vacanza con strazio*, in "L'Indice" del 4.4.1992; B. Traversetti, *La pagina letteraria*, in "Radio Due", 22.8.1989; C. Marabini, *Sei donne diverse*, in "Il resto del Carlino", 23.8.1992; M. Crippa, *Io scrivo senza giudizio*, in "Il Sabato", 15.5.1992); L. Pintor, *Servabo*, Torino, Bollati e Boringhieri 1991; G. Pintor, *Il sangue sull'Europa*, Torino, Einaudi 1950; N. Guiso, *Moto a luogo*, Firenze, Passigli 1987; *Taci, cuor mio*, ivi 1990; *Amore e capriccio*, ivi 1993; G. M. Poddighe, *La miniera*, Sassari, Edes 1995; M. Pira, *Sardegna tra due lingue*, Cagliari, La Zattera 1968, ora Cagliari, Della Torre 1984; *Sos Sinnos*, Cagliari, Della Torre 1983, la traduzione a c. di N. Piras in "Ichnusa", III, n. ott.-dic.1984; L. Pusceddu, *S'arvore de sos Tzimesos*, Isili (Nuoro) Editiones de sa nae 1982; *Mastru Taras*, Nugòro, Papiros 1992; M. Puddu, *Alivertu – Sa colonizzazione de unu pastore*, Editiones Golosti, s.l. e s.d. (1985); Z. F. Pintore, *Su zogu*, Nugoro, Papiros 1989; S. Patatu, *Contos de s'antigu casteddu*, con pref. di A. Tedde, Sassari, Diesse 1980; *Buglia bugliende*, Pinerolo, Editrice Alzani 1993; A. Cossu, *Mannigos de memoria*, Nuoro, I.S.R.E. 1982; *A tempus de Lussorzu - Contu a modu de teatru in tres partes*, Cagliari, Della Torre 1985; P. Canu, *Un linzolu di tarra*, Cagliari, 3T 1986; *Lu steddu (Il ragazzo, racconto, quasi un romanzo)*, con pref. di N. Tanda, Cagliari, GIA 1989; B. Lobina, *Po cantu Biddanoa*, con pref. di N. Tanda, voll. I e II, Sassari – Cagliari, 2 D Editr. Mediterranea 1987; A. Pau, *Sas gamas de Istelài. Romanzu. Pref. di E. Biagi di Bitti*, Cagliari, "Su Car-

rale” 1988; *Guida a sas imbreacheras*, Cagliari, Pinna e Tinteri 1991; *Contos*, Dolianova, Grafica del Parteolla 1994; F. Masala, *Pane nero* (Poesie), Siena, Maia 1956; *Il vento* (Poesie), ivi 1960; *Quelli dalle labbra bianche* (Romanzo), Milano, Feltrinelli 1968 ; *Lettera della moglie dell'emigrato* (Poesie), ivi 1968 ; *Storia dei vinti* (Poesie), Jaca Book 1974; *Poesias in duas limbas – Poesie in due lingue*, Milano Scheiwiller 1981; *Il dio petrolio* (Romanzo), Cagliari, Edizioni Castello 1986; *S'istoria, Con-daghe in limba sarda*, Quartu S. Elena, (Cagliari), Alfa Editrice 1989; G. Piga, *Sas andalas de su tempu*, Cagliari, Castello 1992; P. De Giovanni, *Climintina*, Soziedade Culturale “Casteddu de sa Fae e Consorzio di Pubblica Lettura “Seb. Satta” Nugòro 1992; G. C. Tusceri, *Di stenciu a manu mancina*, Papiros, Nugòro 1993; *L'isule du sprafundu - Cronachi di 'entu longu*,.La Maddalena, Paolo Sorba 1994.

Un' *Odissea de rimas nobas* La nuova poesia bilingue in Sardegna

La civiltà sarda è il risultato di un crogiolo di culture ed ha fatto tesoro del patrimonio delle diverse lingue che si sono avvicinate nel territorio per confluire in quella lingua neolatina che è la lingua sarda orale e scritta. I documenti, conservati nei vari archivi dell'Isola (specialmente ecclesiastici) e non ancora inventariati sono infatti numerosissimi. Il volgare sardo è stato impiegato dalla Chiesa e dalle Cancellerie giudicali nell'uso scritto prima degli altri volgari, come attestano vari documenti delle cancellerie giudicali e monumenti del diritto di grande rilievo come i codici della *Carta de Logu* e gli *Statuti* di città come Sassari, Cagliari, Castelsardo e Iglesias, I suoi primi esperimenti letterari risalgono ad alcuni spunti narrativi dei *Con-daghes* e ai più tardi poemetti sulla vita sulla vita, il martirio e la morte dei protomartiri turritani che, almeno nella leggenda, hanno iniziato la cristianizzazione dell'Isola.

Le difficoltà che gli storici della letteratura italiana o i critici letterari hanno sempre incontrato nell'inserire i testi di un autore sardo nel sistema letterario italiano e nel compiere una ricognizione sulla produzione letteraria in Sardegna si possono spiegare soltanto se si accetta di prendere in considerazione

l'intera vicenda storica dell'Isola e i problemi linguistici che la riguardano. Finora la letteratura che è stata prodotta o che ha circolato localmente nell'Isola, è stata ignorata o considerata come parte integrante della letteratura italiana, come se ne avesse fatto parte da sempre e non abbia invece, anch'essa, una sua storia particolare e quindi un suo statuto speciale. Ci si sorprende perciò quando, della produzione in italiano, si ritrovano solo scarsi ed episodici riscontri che aumentano alla fine del Settecento e dell'Ottocento. Uno sguardo, anche rapido, alla storia avrebbe potuto chiarire subito la singolarità di questa situazione.

I Duchi di Savoia ebbero il titolo regale col trattato di Londra (1718-1720), quando, alla conclusione della guerra di successione spagnola, venne loro attribuito il Regno di Sardegna che faceva parte della Confederazione dei Regni di Aragona e di Castiglia. Il titolo di re risale (e con esso la storia del *Regnum Sardiniae*) a Federico II che aveva investito il figlio Enzo del titolo di Re di Sardegna e che, per realizzare questo proposito, aveva contratto matrimonio con Adelasia, giudicessa di Torres. Fallito questo progetto, Bonifazio VIII nel 1297 aveva investito Giacomo II d'Aragona del *Regnum Sardiniae et Corsicae* e, per governarla, i Catalano-Aragonesi dovettero intervenire militarmente. Durante le campagne di occupazione essi furono ostacolati, di volta in volta, dai giudici o regoli locali, in particolare dai Giudici di Arborea, tanto che solo nel 1478, dopo la battaglia di Macomer, potevano ritenere di aver messo piede in maniera stabile sull'Isola. La Sardegna quindi

dopo aver gravitato nell'orbita delle repubbliche marinare, di Pisa prima, fino alla battaglia della Meloria, e poi di Genova, era entrato a far parte dei regni iberici della Confederazione dei Regni di Aragona prima e di Aragona e di Castiglia poi.

La lingua dei giudicati era un volgare romanzo, quello sardo appunto, molto simile al latino, quello di cui parla Dante nel *De vulgari eloquentia*. La produzione e la circolazione letteraria in Sardegna è stata perciò sempre in lingua sarda e al tempo stesso sempre in più lingue. Gli umanisti sardi impiegano il latino, il catalano, lo spagnolo e l'italiano. Sostanzialmente perciò l'orbita in cui gravita la Sardegna è quella dei regni iberici, prima quella di Barcellona e poi quella di Madrid. Ancora nel 1820, a cento anni dall'arrivo dei Savoia e dei Piemontesi, le riunioni delle *Comunidad* vengono verbalizzate in lingua castigliana. Le lingue impiegate nell'Isola pertanto sono almeno quattro e talora cinque: sempre la lingua sarda, usata dal popolo, il latino dei dotti, il catalano prima e il castigliano poi, spesso il francese degli illuministi e della corte degli stessi Savoia, l'italiano infine, promosso insieme al sardo, dalla monarchia sabauda che adotta un inno nazionale in lingua sarda, *Cunservet Deus su Re*, fino al Referendum repubblicano. I Savoia favoriscono strategicamente una politica linguistica sardo-italiana, sia per rafforzare il rapporto col popolo che parlava esclusivamente il sardo, sia per promuovere l'uso dell'italiano perché potesse progressivamente sostituire l'uso generalizzato del castigliano nelle scuole e negli uffici. Ciò fino al ventennio fascista quando venne attuata una massiccia e rigida politica di

italianizzazione che ha molto nociuto alla comunità sarda. Furono persino proibite le gare poetiche estemporanee che costituivano il vero fondamento della comunicazione letteraria orale e scritta nell'Isola.

Soltanto nel dopoguerra, soprattutto negli anni Cinquanta e Sessanta, c'è stato un risveglio e una ripresa, favorita dal sorgere di riviste e soprattutto dalla istituzione del "Premio Ozieri di letteratura sarda". Questo premio ha posto le basi di una vera e propria riforma letteraria e culturale che ha costituito il fulcro della resistenza alla omologazione perseguita allo stesso modo dai partiti di governo e di opposizione, negli anni Sessanta, con il cosiddetto Piano di Rinascita. Un piano rivolto alla industrializzazione dell'Isola con conseguenze che sono state e sono tuttora disastrose e all'origine di una disoccupazione endemica. Quelle politiche non hanno tenuto conto della vocazione antropologica ed economica del territorio né del tessuto culturale nel quale venivano calati gli interventi ed hanno prodotto l'abbandono della terra e cambiamenti culturali che hanno messo in crisi la cultura sarda e la sua lingua. Una vera catastrofe antropologica ed economica. Dopo la crisi dell'industria, in specie di quella chimica, le popolazioni sono rimaste prive di un orientamento culturale, poiché le classi dirigenti completamente dissardizzate e totalmente dipendenti da modelli culturali ed economici esterni non hanno posto le premesse per un corretto utilizzo delle proprie risorse naturali e culturali. Dopo il "Premio Ozieri" c'è stata una proliferazione di altri premi letterari che hanno svolto e svolgono un im-

portantissimo ruolo per favorire una produzione e una circolazione letteraria che, operando dal basso, contribuisse davvero al rafforzamento dell'automodello culturale sardo; l'unico che possa legittimare la Regione sarda, in base alla sua specialità, a far parte delle emergenti regioni d'Europa.

La produzione letteraria in lingua sarda è cresciuta enormemente nella seconda metà del secolo ed ha raggiunto un livello letterario di grande dignità tanto nella poesia che nella prosa. Di pari dignità si parla infatti nella legge approvata dal Consiglio regionale sardo il 15 ottobre 1997 e che prevede la "Promozione e valorizzazione della cultura e della lingua della Sardegna". Una legge che assume una importanza determinante non tanto per le legittime aspirazioni che tendono a dare impulso alla vecchia lingua sarda e alla sua cultura, quanto perché intende porre a confronto il modello culturale sardo col modello culturale italiano e con gli altri modelli culturali europei, per costruire un punto di riferimento in grado di orientare anche le scelte economiche ed aiutare questo popolo ad inserirsi nel mercato, europeo e mondiale, con una precisa e riconoscibile identità. Gli scrittori in lingua sarda, pertanto, sono i portatori di questa nuova coscienza identitaria. Essi sono numerosi e, se si considera la loro presenza capillare in tutto il territorio e il loro numero riferito alla popolazione complessiva, si ha un rapporto assai vantaggioso che lascia bene sperare per una formazione nuova e diversa dei giovani sardi.

Purtroppo la produzione letteraria dell'Isola, quella in lingua italiana e ancor più quella in lingua sarda, non hanno avu-

to mai molta visibilità. Intanto perché considerate marginali e subalterne, e perciò confinate, anche quando erano di media e alta qualità, presso editori poco conosciuti o mal distribuiti. La pratica egemonica dell'estetica assoluta di matrice idealistica non ha mai concesso spazio a questa produzione, forse a causa del carattere nazionalistico e fortemente centralizzato ed esclusivo del sistema letterario che penalizza le aree periferiche.

La poesia è, come è noto, canto, e il canto è voce, e la voce è innanzitutto lingua. Perciò il problema della lingua è alla radice stessa della poesia e della letteratura che trae sostanza dal vissuto individuale e sociale. Infatti viene acquistando sempre più rilievo e importanza il problema della lingua materna o della prima lingua. Noi tutti sappiamo come siano state difficili e tormentate le tappe della lingua italiana come lingua nazionale. Ne conosciamo l'iniziale difficoltà nell'esprimere il vissuto e l'impegno degli scrittori post-romantici per avvicinarla alla sensibilità e ai modi della vita quotidiana.

Esemplare può essere, sotto questo profilo, la vicenda di Salvatore Ruju che aveva esordito giovanissimo con una raccolta di versi, *A vent'anni* (1898), e continuato con un poemetto, *Palmira* (1899), cui aveva fatto seguito il *Canto di Ichnusa* (1902). Nel poemetto, *L'eroe cieco* (1919), infine, che intendeva compendiare l'eroismo della "Brigata Sassari", esprimeva un passato intriso di memoria visiva, di paesaggi, di eventi rivissuti con un linguaggio poetico percorso soprattutto dall'esperienza dannunziana e pascoliana e dalla sua straordinaria capacità di dare modo al ritmo, alla sintassi, al lessico di aderire alle sensazioni ma,

nell'insieme, ancora con risultati parziali. Nella sua lunga e operosa esistenza tuttavia l'origine tutta contadina e sassarese di Salvatore Ruju aveva finito per prevalere sulla sua precedente esperienza colta in una lingua di inappartenenza come quella italiana, inducendo l'amico del mai dimenticato Pompeo Calvia a ritrovare, impiegando la varietà sassarese del sardo, un rapporto più autentico e vibrante con il suo "popolo" e con le sue radici. La raccolta, *Agnireddu e Rosina*, del 1956 (Agniru Canu è stato lo pseudonimo usato per il suo *alter ego* dialettale) si colloca nell'ambito della lirica amorosa e ci dà la misura della sua capacità di modulare il sassarese letterario fino ad ottenere risultati di una straordinaria finezza. Nella raccolta successiva, *Sassari vecchia noba* (1957), aveva rievocato una Sassari di estrazione contadina che mal si adattava al divenire storico. Le date di questi due testi in sassarese (1956 e 1957) sono però già significative del clima di ripresa che la poesia dialettale ha conosciuto in Italia e in Sardegna nel secondo dopoguerra.

Molti degli autori infatti che troviamo attivi nella seconda metà del secolo appartengono alla generazione nata nel primo decennio del Novecento e cresciuti nel ventennio. Essa comprende numerosi autori che non intravedevano alternative allo scrivere in italiano e che sono rimasti tuttavia ai margini delle correnti poetiche contemporanee, anche quando hanno guadagnato posizioni di rilievo pubblicando presso editori esterni di prestigio.

Nel gusto della poesia del primo novecento rientra certamente l'opera poetica di Pietro Mazza (Pattada 1896 - Sassari

1971). I suoi versi piacquero ai suoi maestri, al Mazzoni e a Vittorio Rossi. Rivela una padronanza del verso e dei ritmi tradizionali della nostra lirica rivisitati con sapienza moderna alla quale non è estranea l'esperienza di Gozzano e di Govoni. Dal 1948 si avvicendano raccolte in italiano e in quella lingua sarda di cui Mazza si fa intransigente sostenitore. A *Canti di vita e di morte* (1948) seguono *Naschida e passione de Sardigna* (1949), *Corpi e ombre* (1952), *Sas battoro istagiones* (1953), *Ammentos* (1956), e *Isperanzia* (1958), a *Sorrisi e sdegni* (1960).

Attilio Maccioni (Orosei 1902 - Cagliari 1990) aveva pubblicato la sua prima raccolta nel 1942. In quegli anni la lingua poetica del Novecento aveva già compiuto le operazioni letterarie più importanti, quelle dei crepuscolari, dei futuristi e dei lirici nuovi e già cominciava ad esaurirsi quella degli Ermetici. Egli tuttavia appare interessato maggiormente agli esperimenti dei crepuscolari, o meglio del primo Govoni, che si affidano ad una cantabilità che si avvale di assonanze e del gioco delle rime per giungere a risultati che sono da registrare nella vicenda della lingua poetica italiana in Sardegna. *La mia terra è un'isola* esce presso l'editore Cappelli di Bologna nel 1955. Un'umanità assorta vive in quei luoghi secondo i ritmi di una natura intatta e selvaggia. *Canto del corvo* esce, nel 1958, presso Guanda, editore degli ermetici per antonomasia. *Amargura*, del 1962, oscilla tra un nucleo soggettivo di fresca e matura vena sensuale e un nucleo, si può dire, civile, di testimonianza alla propria gente. La rappresentazione che della Sardegna egli ci dà in *Il barone scalzo* (Siena 1968), corrisponde al vissuto e

all'esperienza del poeta e dell'intellettuale baroniese che tende a condensare in sentenze il succo della vita.

Un posto a parte occupa la poesia di Francesco Zedda (Cagliari 1907-1991) che persegue un modello di sublime volo poetico che nell'immediato dopoguerra ripercorre le tappe più limpide della lirica dannunziana. *La cantica del re* (poema, Milano 1947), intende riproporre l'operazione che il Macpherson aveva compiuto con la traduzione dell'*Ossian*, fingendo di comporre il poema utilizzando "qualche elemento de *Sos cantigos de sa solidade*, antichi canti popolari sardi, attribuiti al poeta Cino re di Sardegna, figlio della celebre regina Eleonora d'Arborea", e lascia ai filologi il compito di "separare le antiche rapsodie sarde dalla poesia moderna e la storia dalla leggenda". Già dai sostantivi dei titoli, "canto", "cantico", la poesia di Zedda rivela la predilezione per una scansione epica dell'endecasillabo su un registro alto. Finissimo conoscitore della poesia di ogni tempo, amico di Montale e di Quasimodo, non si è mai lasciato attrarre dalla poesia dei lirici nuovi e degli ermetici, ma ha continuato una sua autonoma linea di ricerca poetica che predilige i grandi temi del rapporto tra l'io e il tempo e della poesia come confronto con l'eternità. Si può dire che, dalla sua opera, dal *Canto dell'angelo muto* (Milano 1947), a *Il cantico del mare* (ivi 1986; ediz. accresciuta 1992), *Otto poesie* (Cagliari 1990), affiora un'Isola che diviene metafora lirica dell'urto contro il tempo che distrugge ogni monumento e ogni relitto di qualsiasi civiltà, ma non della poesia che intanto riscatta, col suo volo, l'individuo. Una poesia sostanzialmente controcorrente che, come del resto la sua opera

narrativa, si rivolge a un lettore colto e conoscitore della grande tradizione lirica e poematica. Grazia Dore (Orune 1908 - Olzai 1984), vissuta a Roma, pubblica nel 1953, per le edizioni di Storia e letteratura, una succinta raccolta di versi, *Giorni*, in cui la sua ispirazione religiosa mostra di saper attraversare con profitto le esperienze consimili del Novecento da Rebora a Ungaretti e di sapersi conquistare una voce originale che si interroga con straordinaria tensione lirica sulle domande fondamentali dell'esistenza. Una edizione più completa delle sue poesie è stata curata di recente da Bachisio Porru, *Giorni disabitati* (Sassari 1990). Elena Pannain Serra (Bonorva 1908), ha vissuto quasi sempre a Roma, ma la Sardegna è, si può dire, la fonte di ispirazione della sua poesia. Ha pubblicato *Se la mia voce* (1976) con prefazione di Maria Luisa Spaziani, *Diario di una donna* (1977), *Non cercare alfabeti* (1981), *Parabola* (1984), *Paraboletta del viaggio* (1988), *Il silenzio e la campagna* (1992), *Dialoghi con me* (1995). Bàrberi Squarotti definisce la sua poesia "una grande mediazione intorno all'allegorico viaggio dell'universo" e le riconosce "vigile lucidità e versi sapientemente perfetti". È indubbiamente una voce di rilievo della nostra lirica poiché "come in Onofri, i ricordi partono dal sangue, dal pulsare interno delle vene" (G. Spagnoletti). Marcello Serra (Lanusei 1913 - Cagliari 1991) *Accordi* (Cagliari 1936) rivela già l'abbandono alla suggestione della poesia e, in *Ora umana* (Cagliari 1945), la tragedia della guerra trova una sua voce efficace a contatto col dolore delle distruzioni della guerra. Nel poemetto *Nascita di Nora* (Cagliari 1960) i suoi versi, che tendono ad un registro di tono alto,

rivelano l'ascendenza sattiana. La raccolta più completa è, infine, *Esule sul mare* (Cagliari 1989). Al racconto e alla rappresentazione della Sardegna infine ha dedicato una serie numerosa di fortunati volumi e documentari. La prima raccolta di Salvatore Fiori (Pozzomaggiore 1912 - Quartu 200), *Momenti* del 1959, esprime la sua ansia religiosa di carità e di giustizia. Dopo *Tutto sulla terra in me s'annulla* (1961) e *Prima che il sole muoia* (1967), la raccolta più recente è costituita dal volumetto che comprende anche le poesie di Salvatorangelo Spano, *Che resta ?* (Villacidro, s.d. ma 1997). Giovanni Corona (Santu Lussurgiu 1914 - 1987), in *Richiamo d'amore*, rivela un tono e un andamento discorsivo sperimentale che, piuttosto che alla tradizione dei lirici nuovi, si alimenta a quella del secondo futurismo. Una colloquialità che consente di riflettere, secondo le occasioni, sui fatti della vita, di partecipare all'universo degli accadimenti e dei sentimenti quotidiani, da saggio, attento a distinguere quel che permane dall'accadere, a liberare il fluire incandescente della vita dalla sua crosta pietrificata. La voce lirica di Giovanni Corona è certamente una tra quelle più convincenti e persuasive del nostro Novecento. Nunzio Cossu (Orotelli 1915 - Roma 1971) rivela le sue qualità liriche in *E rivedrò più l'alba?* (Roma 1947), in *Il cielo piove fuoco* (Siena 1951), e in *La città dell'origine* (Milano 1968). L'iniziale attenzione per i moduli del vate nuorese, di cui è stato studioso di rara perspicacia, evolve verso un io lirico novecentesco che dalla ispirazione religiosa ritorna ancora alla "Città dell'Origine" che, ai suoi "esuli occhi... lontana, accende le fatue mura".

Sino al dopoguerra, se si escludono pochissimi nomi, come quello di Montanaru (Antioco Casula) e i moltissimi che esercitano la diffusissima pratica dell'uso quotidiano della poesia in lingua sarda orale e scritta, la maggior parte dei poeti scrivono in italiano. La situazione comincia a cambiare, come abbiamo rilevato a proposito di Salvator Rujù, alla fine degli anni Cinquanta.

Fino ad allora non esisteva una produzione letteraria in lingua sarda comunemente accettata, esisteva al contrario una qualificata produzione poetica in lingua italiana che esauriva l'esperienza ermetica ed affrontava la fase postermetica e neorealista. Era stato del resto proprio Quasimodo ad avviare la sua poesia sul versante civile. Seguivano poi le esperienze della poesia surrealista ispano americana e la denuncia sociale di matrice neorealista. La stagione ermetica perciò, adeguatamente rappresentata tra le due guerre, piega, spesso nei medesimi poeti, verso le nuove tendenze e abbandona i procedimenti formali pregressi. Questa generazione ha vissuto, direttamente o indirettamente, l'esperienza della guerra e ne è rimasta segnata. Franco Fulgheri (Cagliari 1915 - Sassari 1993), fratello di Giuseppe Dessì e sassarese di adozione, ha raccolto in *Epoche prime* (1951), le liriche che aveva già pubblicato su giornali e riviste. La lingua poetica in Sardegna, conosce con Fulgheri l'intensa colorazione di un'angoscia inerte, un impeto di negazione di sé e la gioia oltre che l'angoscia dell'esserci e del dono che Sbarbaro aveva consegnato alla lirica del Novecento. Francesco Masala (Nughedu San Nicolò 1916), maturato soprattutto dall'esperienza di combattente

sul fronte russo, si è indirizzato, dopo le prime esperienze liriche degli anni Quaranta, *Poesie* (1951), verso un linguaggio poetico capace di restituire al lettore il senso e il significato di uno scacco che è stato prima esistenziale e poi storico, in una difficile consapevolezza che lo ha condotto a ricercare nella tradizione della lirica sarda popolare e colta (Sebastiano Satta) i procedimenti per narrare in versi e in prosa le sue storie di vinti. Filtrato attraverso un surrealismo populistico, profondamente calato nell'ethos e nell'etnos, il suo narrare lirico approda sia in italiano che in sardo a risultati di straordinaria concretezza ed eleganza poetica. Solo successivamente alle raccolte, in versi e ballate, di *Pane nero* (1956) e di *Il vento* (1961) ha cominciato a identificarsi sempre di più nel ruolo di un poeta che non rinuncia ad una lingua che non è solo quella materna ma è anche lingua di un popolo che ha una sua storia. Approda così all'esperienza di *Poesias in duas limbas* (1981) e alla narrazione in prosa in lingua sarda con risultati che sono di grande rilievo. Raimondo Manelli (Gavoi 1916), ha iniziato giovanissimo, ancora nei banchi di scuola con *A te, dolce Sardegna mia* del 1935. In *Filo d'acqua* del 1939 esprime "in teneri paesaggi gli stati d'animo di un giovane maestro, precocemente malinconico". *La strada dei poveri*, del 1947, riflette le esperienze legate al triste periodo della guerra e agli anni seguenti". *E il mondo muta* del 1956, presentato da Alberto Frattini, entra nella rosa finale del "Premio Viareggio" del luglio 1957, insieme a *Le ceneri di Gramsci* di Pasolini. Del 1960 è *Il cuore a spicchi* presentato da Marcello Serra. Del 1966 *L'isola delle mandorle amare*. "La visione di Manelli è netta, intransigen-

te e quasi manichea... cordialmente solidale con i poveri e contro l'ordine costituito" in *La terra degli uomini* del 1968. In *La giubilazione e altri messaggi*, del 1985, "la visione è amara e disincantata. Sembra condizionata dai sentimenti di delusione che il poeta prova, contemplando dalla lontananza una realtà rimasta immutata negli anni, così diversa dai sogni giovanili" (Maoddi). *L'Isola è una conchiglia*, presenta una raccolta antologica delle sue poesie, curata da Pasquale Maoddi e Pier Gavino Sedda nel 1991, con alcune poesie inedite e, in particolare, *Poesias gavoesas* nella parlata di Gavoi (1985 - 88).

La vena epigrammatica, più di quella moralistica, si addice meglio a Salvatore Virdis (Bono 1918 - Sassari 1993), nelle raccolte *Venuti dal mare* (1981), e *Attesa* (1983). *Chi come Dio?* (1984), *Dove volano gli sparvieri* (1985), *Unghiate e beccate* (1987). Attraverso la trasparente semantica della favola persegue un preciso ideale di recupero e reintegrazione della classica *dignitas hominis*. In *Poesie civili* (1990), una risentita *vis* polemica aggredisce le superfetazioni ideologiche riducendole al denominatore comune delle ferree leggi naturali. Teresa Crobu (Neoneli 1919) esprime in *Ponteluna* (Cagliari 1947) un io lirico che accentua situazioni topiche di spaesamento e di distacco dalla propria terra, dagli affetti e dagli stessi ricordi. Di Giuseppe Guiso (Orosei 1921 - Roma 1985), era stata pubblicata, con prefazione di Mario Petrucciani, una raccolta di poesie postuma, *Qualcuno* (Siena 1988). "Meditativo e realistico, aveva scritto il prefatore, trapunto di memorie, con fasciose riprese liriche in una musica che resiste sulle macerie dell'esistere, quello che Giuseppe Guiso

qui ci propone è un discorso interiore di limpida intelligenza e di trasparente purezza: non per questo, però meno inquieto e turbato”, e concludeva, “La verità è la sua poesia non si giustifica se non come un messaggio che ininterrottamente si riporta a un polo molto alto di confessione, di riflessione esistenziale”.

Per questi poeti, come per quelli successivi, l'orizzonte è, in genere e ancora, quasi esclusivamente quello italiano, l'aspirazione ad essere riconosciuti non nell'Isola ma altrove, in *terra manna*. Non esiste la consapevolezza del problema dell'identità anche quando condividono la medesima sensibilità per la condizione dell'isola e avvertono urgente l'esigenza politica dell'autonomia. Alcuni di loro tuttavia sono stati in grado di convertirsi all'impiego della lingua sarda e costituiscono quel nucleo consistente di una produzione bilingue che consente di parlare di un vero e proprio bilinguismo letterario. Molti di questi autori appartengono alla generazione che ha trovato una palestra di grande prestigio letterario nella rivista dell'immediato primo dopoguerra, “Riscossa”, diretta da Francesco Spanu Satta e aperta, mediante la collaborazione di Giuseppe Dessì, ad una interazione nazionale. Straordinario è infatti il numero degli intellettuali di rilievo che vi collaborano dall'interno e dall'esterno dell'Isola, da Calogero a De Ruggero a Bassani a Varese a Caretti Raghianti a Roncaglia.

Molto promettente era apparso, a metà degli anni Quaranta, l'esordio poetico di Giovanni Floris (Tempio 1921 - Roma 1982) con *Poesie* (1945), presentate da Giuseppe Dessì che ne riconosceva “il livello letterario e talune fulminee accensioni di

poesia”. *Calendario* (1955) e *Canti olimpici* (1960) segnano, senza molto aggiungere, le altre tappe del suo percorso poetico che registra l’attualità dell’angoscia esistenziale e religiosa nei modi lirici degli ermetici. All’esperienza ermetica sono da ricondurre le liriche e le prose che, proprio su “Riscossa” e in volume, veniva pubblicando Giulio Cossu (Tempio Pausania 1920) che, prediligendo i toni crepuscolari, su una base di istituzioni e stilemi ermetici, ha piegato, in *Dono perduto* (1953), la sua vena elegiaca ad un raffinato recupero memoriale. Attento alla produzione letteraria nella varietà gallurese del sardo, ne ha promosso, in questi ultimi anni, l’unificazione grafica, ricostruendo insieme la tradizione della poesia locale e costituendo col suo magistero un gruppo o addirittura una vera e propria scuola poetica gallurese. *Frondi come parauli* (Quartu Sant’Elena 1989) ripropone quel mondo della memoria, un mondo scomparso eppure evocato con una lingua poetica che lascia trasparire lo scavo e il tentativo di cogliere il senso di un’esistenza povera come quella dei paesi ma ricca di significato, di un “pane altro” che è nutrimento dell’anima oltre che del corpo nella sua vicinanza alla natura. Sergio Manca di Mores (La Maddalena 1922 - Cagliari 1958), è autore, ma già leggendario, di un solo volume di poesie, *Il gallo blu* (Cagliari 1954 ora 1986). Il gallo blu, metafora nietzchiana della vita nella sua sostanziale componente erotica, apre e chiude la prima silloge nel nome del Signore (“Dove si parla di un uomo, il quale destatosi, non parla più al gallo blu ma al Signore”). E della leggerezza dell’essere, della accentuata componente onirica della sua lirica, della stessa radice simbolica surrealista, tra

Malevic e Chagal, per lui poeta e pittore, assume connotazione essenziale proprio il colore blu del gallo. Davvero un'opera felice come concezione e come realizzazione tra una *allure* colloquiale palazzeschiana, certi elementi del repertorio del primo Soffici e cadenze crepuscolari. Ancora su "Riscossa" aveva esordito Giovanni Maria Cherchi (Uri 1922). Dopo i primi persuasivi risultati della prima raccolta, *Una stagione d'amore* (1961), in particolare il gruppo di liriche *Piazza d'Italia*, ha invece proseguito, dall'iniziale condensazione lirica che utilizzava le principali istituzioni poetiche degli ermetici, verso una progressiva immersione nella tematica sociale, con *Una voce e silenzio* (1962), *Una vicenda, un'isola* (1965) e *Prolungare il giorno* (1967). Da una scansione ritmica, tra elegia ed epigramma, giunge a fondere l'intensità lirica della poesia d'amore degli inizi con una dizione pacata e aperta ai modi del surrealismo populista. Significativa in questo senso è *Il peso del sole* (1985). Più congeniale alla esplorazione dei luoghi dell'anima della sua città che si trasforma, l'impiego del sassarese scioglie in abbandoni lirici i pudori più segreti in *Sempr'andendi* (1986). *La poesia di l'althri* (1989) raccoglie le traduzioni di testi contemporanei a lui congeniali. La medesima operazione poetica viene riproposta in logudorese in *A disora* (1991) e in *In atterue* (1999). Nella silloge *S'attraessu*, si nota il tentativo di comprendere come un percorso oscuro e misterioso, si fa lieto o agevole solo in compagnia degli altri uomini o di una compagna. In *S'ora 'e sa chigula* (1996) evoca un'atmosfera, un clima, quello della vita di rapporto tra persone di un medesimo paese, tra uomini autentici e la natura impiegando il

meglio della sua esperienza di artefice di versi impeccabili e di evocatore di immagini che salgono serene dal cuore. Lucia Pinna (Nuoro 1923) ha al suo attivo *Poesie* (Sassari 1978), *Le mie stagioni* (1985), *Il tempo umano - Poesie o quasi* (1987). La sua poesia muove da un io lirico che si è costruito sulle letture più raffinate del Novecento e che, nel tentativo di uscire dall'assolutezza metafisica dell'ermetismo, indugia tra emozioni e ricordi rispondendo ad una esigenza piuttosto narrativa che non lirica. Su questo terreno incontra la forma poematica cara al primo Pavese e disegna ritratti di persone che costituiscono il patrimonio di esperienza di una intera esistenza. La lirica di Mario Usai (Sassari 1923), in *L'orma del sandalo* (1981), "è violentemente radicata nelle cose", e da essa "balzano con espressionistica efficacia ambienti plasmati da una millenaria miseria, arcaiche figure dai visi di pietra emerse da una enigmatica nuragica lontananza" (Rosetti de Molo). Antonio Marras (Villanova Monteleone 1923 - 1983), è autore di una sola raccolta postuma, *L'ossessione del corpo - Poesie* (Sassari 1985) che comprende le sillogi *Il corpo negato*, *Il corpo ritrovato*, *Ultime poesie*. Nei suoi versi tormentati affiora più spesso una lezione che va da Saba a Montale, a Machado, ma anche dai classici ai modernissimi. Ha pubblicato anche su "La Nuova Sardegna" un gruppo di poesie in logudorese. Giovanna Markus (Iglesias 1927), si muove con eleganza tra le inflessioni liriche post-ermetiche che fissano momenti ed occasioni in *Pressapoco* (Roma 1981), *Il volto nello specchio* (Roma 1984). Lino Concas (Gonnosfanadiga 1927?), nella sua prima raccolta *Brandelli s'anima* del 1965 e in quella successiva, *Poesie* (Roma

1977), rivela una sua lingua letterariamente matura e scaltrita nell'aggirarsi intorno ai temi del legame con la propria terra e con gli affetti. Tonino Ledda (Ozieri 1928 - 1989), formatosi nel dopoguerra, quando più urgeva il referente sociale, in posizione critica nei confronti delle mode letterarie, ha saputo costruirsi un linguaggio sommesso e coinvolgente, concreto e favoloso, che affida al lettore le trepidazioni dei sentimenti familiari, le inquietudini e il dolore di una condizione umiliata, più che sarda, meridionale e contadina, facendosi così, sulla linea di Scotellaro, poeta della sua gente. Un profondo sentimento religioso, evangelico, anima il suo recitativo lirico che viene animato da ritmo e sintassi colloquialmente novecenteschi. Le sue principali raccolte sono *Tra la mia terra e il cielo* (1957), *Canti e lamenti* (1965), e *L'ora delle fate* (1980). Fondamentale è stato il suo contributo al rinnovarsi della poesia in Sardegna con l'istituzione, nel 1956, del Premio di poesia in lingua sarda "Città di Ozieri", destinato a promuovere e costituire una vera e propria riforma letteraria del canone del Novecento. Giuseppe Murtas (Milis 1928) ha pubblicato *E ancora non è sera* (Siena 1960), *È nudo il nostro dolore* (Roma 1973), *Nel caleidoscopio che mi porto dentro* (Ragusa 1980) in un percorso che dall'io postermetico tende verso soluzioni più aggiornate e convincenti.

Immediatamente prossima, e anche successiva a quella di "Riscossa", abbiamo la generazione che ha gravitato intorno alla rivista "Ichnusa" e che comprende, insieme a numerosi altri, l'esordiente Toti Mannuzzu, Ignazio Delogu e Giovanni Campus.

Si può dire che questa generazione sia cresciuta e si sia formata piuttosto insieme al gruppo di intellettuali che Antonio Pigliaru aveva saputo radunare intorno alla rivista "Ichnusa" (1949 - 1964) che ha rappresentato un momento di riflessione sul problema del rapporto intellettuali - vita regionale anche sulla base dell'elaborazione gramsciana contribuendo in maniera incisiva al dibattito culturale e politico degli anni della Rinascita. Salvatore Mannuzzu (Pitigliano 1930) ha iniziato come poeta. È stato segnalato al premio "Premio San Babila inediti" del 1950 (il vincitore fu Zanzotto, nella giuria erano Montale, Ungaretti, Quasimodo, Sereni). Quei versi, pubblicati subito nell'antologia del Premio, mostravano un autore che, perseguendo una lingua poetica propria, sperimentava un gusto dell'officina e del laboratorio del linguaggio che è in primo piano nella silloge del 1974 (in *Almanacco dello Specchio*). Successivamente Mannuzzu ha ripreso la sua attività di narratore, che aveva avuto inizio con *Un dodge a fari spenti* (Milano 1962), firmato con lo pseudonimo di Salvatore Zuri, fino a giungere con *Procedura* (Torino 1988) al Premio Dessì nel 1989 e al Premio Viareggio. Nel 1998 ha infine pubblicato una nuova raccolta di poesie *Corpus* che è corpo, come dice il quarto di copertina, "organismo precario e transitorio". La precarietà quindi è l'orizzonte di senso del libro, un tema, un grande tema che è proprio di ogni stagione poetica ma che è proprio in particolare del Novecento. Il linguaggio alieno dalle civetterie, alieno dalle "canzonette", aspira a giungere sempre più addentro nel cuore dell'inconoscibile, per rendere ancora più percepibile il male di vivere. Un tono dimesso e perciò anti-

retorico ma a suo modo colloquiale con un interlocutore che è sempre un alter ego di se stesso, quel personaggio da romanzo che ne maschera l'autobiografia, che è sostanzialmente il vitalismo o il volontarismo. Perciò le conclusioni sono quasi sempre aforistiche e tuttavia come in una musica, in un *free jazz*, tornano sempre le stesse note tristi, le allusioni, e talora gli "involontari bagliori di grandezza", nella statica bonaccia esistenziale.

Su "Ichnusa" era comparso anche un gruppo di liriche di Ignazio Delogu (Alghero 1928), che corrispondevano solo in parte ai moduli della ricerca letteraria corrente per una loro ambizione di registrare la vicenda di un io diviso tra le ragioni sociali e il persistere e l'urgere di ragioni individuali ed esistenziali. Si segnalano le raccolte in volume *Specchio vegetale* (1980), e infine *Oscura notizia* che ha avuto il riconoscimento del Premio Dessì nel 1992. Singolari risultati di una poesia che si bilancia tra le ragioni del soggetto e la memoria sociale del paese. *Metropolis* (1996) "è un poemetto molto bene organizzato e strutturato che tiene felicemente conto delle più importanti esperienze del secolo, mostrando d'averne assimilato la lezione" (A. Mundula). Inoltre, poiché Delogu è anche narratore e finissimo poeta in lingua sarda, si deve dare riscontro dei risultati di questa sua produzione che ha avuto i più alti riconoscimenti nei vari premi sardi e che sta per essere raccolta in volume. Più orientata verso una ricerca di suggestioni religiose e ragioni metafisiche si presenta la silloge di liriche che anche Giovanni Campus (Cervia 1930) aveva pubblicato su "Ichnusa" nel 1960, e che insieme a quelle composte nell'arco di trent'anni sono state pubblicate nella rac-

colta *Salmo notturno* (1983). “La sua poesia, scrive Giuseppe Petronio nella presentazione, ha raccolto e serba in sé quel tanto che dell’esperienza di una settantina d’anni rimane quando se ne schiumi l’effimero, ciò che è stato di moda, e si colga ciò che rimane del frutto del lavoro di un secolo”. Densa di riflessione morale, religiosa e civile, la sua scansione lirica premia il lungo amore di un poeta che ha coltivato ostinatamente e in silenzio la sua vocazione. Bruno Rombi (Calasetta 1931), compie un percorso che dai versi “risentiti e di stampo realistico sociale dell’esule di *Canti per un’isola* (1965), lo conduce ad una attenzione per problemi meno contingenti, tra l’uomo e il tempo, di *Oltre la memoria* (1975), alla sperimentazione linguistica intesa come capovolgimento della norma spesso disumana della società moderna di *Enigmi e animi* (Genova 1980), alla pacata e sommessata conversazione con la sofferenza di *Forse qualcosa* (Genova 1980), e di *L’attesa del tempo* (1983). Così nei versi come nei frammenti lirici si inseguono realtà e mito, denuncia e sogno, la parola aspra della vita e la parola incantatrice della poesia. Da una prima versificazione più comunicativa della prima sezione dei *Riti e miti* (Pisa 1991) ritorna alla sperimentazione linguistica di “sintesi di parola e concetto, di parola e sensazione, di parola oggetto e descrizione” (Bàrberi Squarotti). Nella quale sperimentazione si insinua l’artificio gratuito come in *Otto tempi per un presagio* (1997).

Ancora a questa quarta generazione e a questo ambito di strenua ricerca formale sul significante poetico è legato Angelo Mundula (Sassari 1934). La sua ormai ragguardevole produ-

zione, accolta e registrata dai nostri critici più prestigiosi, rappresenta oggi in Sardegna, l'azimut dell'osservazione sulle tensioni della lingua poetica contemporanea, non solo italiana. Già nella prefazione dell'iniziale raccolta giovanile, *Il colore della verità* (1969), Guglielmo Petroni gli riconosceva la qualifica di poeta, poiché la sua riflessione sulla condizione dell'uomo contemporaneo, ansia religiosa e metafisica di certezze, si fa "discorso sopra l'inarrestabile perdita delle cose e dei sentimenti". Le tappe di questa ricerca sono segnate da *Un volo di farfalla* (1973), *Dal tempo all'eterno* (1979) con prefazione di Mario Luzi ("ha tradotto la sostanza teologica della fede nella sua più sperduta e umana sostanza d'amore"), *Ma dicendo Fiorenza* (1982) in cui approda a un linguaggio "lucidamente meditativo" (Giuliano Gramigna). Angelo Jacomuzzi rilevava già nel 1976: "Tutto l'arco di questa meditazione poetica suggerisce che la sopravvivenza del linguaggio poetico e l'onestà di chi vi si dedica stanno nella strenua testimonianza di questa possibilità". Barberi Squarotti ancora di recente, in maniera più decisa e perentoria, ha dichiarato: "l'esempio più alto di prolungamento della poesia come rivelazione, riflessione metafisica, discorso dell'eterno...". In *Per mare* (Amadeus 1993) "s'accatastano per nominarsi mondo, area di concepimenti esistenziali, trame stagionali, inimitabili corto circuiti della delizia dell'interrogare il finito, che si fa infinito nella lezione del navigare e – in esso – raggiungere una più adeguata luce in cerca dell'andare" (D. Cara). Straordinari consensi ha avuto come saggista e lettore della produzione letteraria contemporanea.

Prima di passare alla quinta generazione, quella nata dopo il 1935, occorre ancora rendere conto dei poeti che si collocano con la loro produzione, più o meno densa e continuata, intorno agli anni Settanta-Ottanta. Molto promettenti erano apparsi ("La Fiera Letteraria" 1971) i versi di Franco Cocco (Buddusò 1935) del quale è uscita di recente una raccolta *Le radici del pianto* (1996). Egli conosce la tradizione lirica novecentesca ed è perennemente ossessionato da un'instancabile ricerca poetica. Ha con la sua lingua materna un rapporto non risolto e non pacificato che è complesso intrigo di valenza anche psicoanalitica, con la sua isola, grembo e nodo della sua perpetua irrequietudine, persino ossessiva in quelle sue disgiunzioni che sono più spesso sofferte congiunzioni. Da critico e da poeta vive nell'ansia alimentata dal dilemma identità / mutamento che quasi assurge a significato di dramma storico esistenziale. *La radice del pianto* comprende la raccolta omonima, *Presagi*, *Moniti*, *La stella marina*, *Dediche*, e *Luoghi*. Ha come scenario mitico l'isola e rappresenta un momento alto della sua produzione che proviene sempre da un'interrogazione appassionata e dolente del senso dell'esistenza e della funzione della poesia. La raccolta documenta la persistenza di una voce che da circa trent'anni è impegnata, come critico e come poeta, a rendere conto della fase culturale e storica che l'isola attraversa. Romano Ruju (Nuoro 1935-1974), autore di testi teatrali di successo ispirati alla microstoria locale, ha pubblicato un volume di liriche, *La danza dell'Argia* (Cagliari 1974), ispirate anch'esse alle vicende storiche di vinti dei Sardi. Giovanni Dettori (Bitti 1936) si era già affacciato con autorevo-

lezza nel gruppo di questi poeti con *Canto per un capro* che era entrato nella cinquina del Premio Dessì del 1986. L'arte ha a che fare spesso col sacrificio del sangue poiché è trasfigurazione e catarsi del male nella lucidità dolorosa della meditazione stessa della morte che non è rassegnazione ma domanda incessante e pietosa del perché della tragedia. Nel misurarsi in estenuanti corpo a corpo con i demoni la parola tende a diventare divina, preghiera, come nella preghiera dei *chassidim*. Con la raccolta *Amarante*, infine, è giunto al Premio speciale Dessì nel 1994. Dettori ha tradotto Saint John Perse, Seferis e Kavafis e altri che rappresentano punte notevoli della ricerca poetica contemporanea. Tali frequentazioni non potevano non maturare chi, come lui, crede fino in fondo nella letteratura. Soprattutto si è misurato con l'io novecentesco e con le sue diramazioni post-ermetiche per giungere ad una sorta di visione oggettiva che scaturisce dalla natura stessa. Si è confrontato insomma con la tradizione millenaria dei neogreci, che è alle origini della poesia occidentale. E poiché la nostra isola appartiene a questo contesto mediterraneo egli si tiene ben saldo a questo cordone ombelicale per distillare lapidarie sentenze sull'esserci e sulla vita di cui il dolore lo ha reso esperto. Orlando Biddau (Fiume 1938) ha pubblicato da poco *L'inverno inconsolabile* (Sassari 1991) che conclude le due precedenti raccolte, *L'anima degli animali* e *Le verdi vigilie*, che recavano rispettivamente la prefazione di Carlo Bo e di Antonio Sanna. Al "Premio Ozieri" si era fatto notare per l'azione innovatrice delle sue poesie in lingua sarda che attendono ancora di essere raccolte. Colpiva fin da allora, la frequentazione della poe-

sia contemporanea, italiana e straniera, la sua capacità di spaziare dal simbolismo al surrealismo, dai lirici nuovi agli ermetici e di padroneggiare le relative istituzioni poetiche, l'analogismo simbolista, la metafora surrealista, il correlativo oggettivo montaliano. Recentemente ha pubblicato un romanzo *Predestinazione* (Manduria 1996). Di Gigi Dessì (Serdiana 1938) ha scritto Mario Sansone: "per la sua sincerità, per il candore dell'immediatezza della sua riflessione riesce a scansare ogni pericolo e ci consegna il suo messaggio nella umiltà pensosa di chi ha voluto accogliere i sensi della sua vita e di tutta la vita: messaggi veloci come sorti improvvisi dal fondo dello spirito: da una trama di riflessioni e di amoroze indulgenze, affinate da una antica consuetudine di interiorità". Le tappe della sua produzione sono scandite da, *Vetri frantumati* (1974), *L'incomprensibile uomo* (1976), *Dioniso e l'uomo* (Cagliari 1978), *La pressione del tempo* (1982), *Finestra dei trapassi* (Forlì 1984), *Tanche di memoria* (1987), *Suggestioni di vita* (1988), *Gli echi di quel gioco* (Alghero 1991), *Dire chi siamo* (Alghero 1993). Ha scritto a proposito di questa raccolta Michele Dell'Aquila: "una poesia di condensati stilemi, di assorti illuminazioni, in cui bruciava l'esperienza di una cultura postermetica di ungarettiane suggestioni...". Nel recentissimo, *Il disegno* (Nuoro 1998), trova riscontro la sua esperienza del Giobbe biblico anche quando "imbastisce un quasi orfico dialogo con il Grande Presente-Assente... dove l'agonismo, come scrive Franco Cocco, arde d'amore nel ringraziare il suo architetto persino "per i graffi dei suoi chiodi". Marcella Massidda (Sassari 1938), "é poeta certamente non immune

da condizionamenti, ma credo che il suo intento sia quello di proporci l'attraversamento di un nuovo è inquietante spazio di realtà sommersa, nel momento che precede la sua stessa formalizzazione poetica" (Gagno). Numerose le sue raccolte, *Brevi dall'essere* (Firenze 1970), *Il tempo delle parole e reperti* (Forlì 1976); *Poesia per il caos / Poesie d'amore* (Forlì 1980); *Neon per gli abissi* (Siena 1983). La lingua poetica di Francesco Mannoni (Arzachena 1940) conosce tutti i procedimenti e perfino le scaltrerie novecentesche, l'aggettivazione sagace, la metafora folgorante, l'inversione di ritmo, l'agglutinamento delle parole sulla base più che di echi semantici di assonanze del tutto casuali, di allitterazioni, rime interne. Sa abbandonarsi all'onda sonora e improvvisamente impennarsi e negarla cambiando ritmo. (*Parametri di poesia*, Milano 1970; *Ospizio*, Bolzano 1979); *La domenica di Tantalò* (Napoli 1979); *Riflessioni di un malato di mente* (Catania 1980); *Gente di Sardegna* (Milano 1982); *Monte di credito su pegno* (Foggia 1983). Biagio Arixi (Villasor 1943), ha saputo individuare, tra Penna e Bellezza, una sua linea poetica che coglie i trasalimenti dell'essere, *Amore: sale quotidiano* (Roma 1974), *Polvere nera* (Roma 1980), *Diverse giovinezze* (Roma 1981), *Violenza immaginaria* (1984). In, *Omaggio alla Sardegna* (Sora 1984), si è cimentato in traduzioni da Peppino Mereu. Grazia Maria Poddighe (Sassari 1946), già nelle poesie di *Ombre del tempo* (Roma 1975) e in quelle giovanili confluite in *Umana ragnatela* (Roma 1976) e in alcuni bozzetti poetici dal titolo *Racconti di azzurri e di lune* (Roma 1983) mostrava di saper nutrire il procedere analogico di sapienza prosodica e di echi sonori più

che semantici. Del *Manoscritto* (Roma 1987) in prefazione ha scritto Gaetano Salveti: “L’ambiguità, l’apertura, la musicalità trascinate, il sinusoidale andamento del racconto, le non poche specificazioni filosofiche, la ricchezza delle immagini, la versificazione libera ma austera, il fermento sempre fruttificante delle metafore, fanno di questo poemetto un raro esempio di come, ancora oggi, si possa tessere una trama poetica di grande valore stilistico”. *L’atto della parola* (Pisa 1987), *Tu, Dio* (Forlì 1989) confermano questa linea di ricerca orfico-visionaria di un pensiero poetante con risultati di grande rilievo. *La miniera* (Sassari 1996) raccoglie una serie di racconti e un breve poemetto che hanno origine dalla medesima esperienza e dalla medesima matrice. Nello sfondo ancora la Sardegna, ricordo e luogo mitico di un’infanzia vissuta nella solitudine che fa crescere e maturare un senso dell’esistenza forte e accorato. Le ali d’uccello che Towmbly ha dipinto su una lavagna esposta nel MOMA di New York, forniscono l’occasione oggetto alle liriche in forma di poema che compongono la raccolta, *L’inquietta innocenza* (Amadeus 1998). Le ali immobili alludono alla violenza subita da una generazione innocente che aveva scelto l’immaginazione e non aveva potuto volare. Da qui l’accettazione drammatica della rinuncia alla propria realizzazione e alla solitudine, che si ricava nel confronto tra il microcosmo e l’infinitamente grande, tra il mondo ancestrale dell’Isola – gli spazi e i tempi che orientano diversamente la solitudine “primigenia” – e l’infinito dei nuovi mondi delle civiltà avanzate che leggono diversamente il nostro destino e l’esigenza di libertà che ne deriva. Solo l’immagi-

nazione può costruire sull'esperienza dell'altra che si è bruciata e che, come quella, è innocente e sacrificata a un potere che continua a esserle estraneo. Leandro Muoni (Napoli 1948) vive ormai da molti anni a Cagliari e scrive di arte e letteratura. Ha pubblicato la raccolta di liriche, *Musicisti* (Napoli 1985), che non è una raccolta di variazioni sullo stile dei musicisti e nemmeno un exploit di competizione ma semplicemente "un omaggio ad un'arte cara - fra l'entusiasmo, il pensiero critico e il senso della caducità". Francesco Sonis (Uras 1949), dal dettato lirico sommerso di *Diritto di vivere* (Cagliari 1976) che osserva situazioni dolenti dell'esistenza alla vena elegiaca di *Parole e silenzi* (Padova 1980) e di *Infanzia e altre poesie* (Sora 1984), approda ai quadretti lirici e ai ritratti di *Scaglie di ossidiana* (Mogoro 1995) che ripercorrono con tono lirico intenso le tappe delle raccolte precedenti dai ricordi di infanzia alle vicende della propria terra. Salvatore Pintore (Oliena 1949) nelle sue due raccolte, *Erano i giorni* (Alghero 1993) e *Nati nella terra* (Pisa 1996), "resiste agli urti della realtà facendo vibrare, dietro i rintocchi del sentimento, le corde più intime dei lettori in una spontanea offerta d'amore" (M.A. Mannelli).

I poeti in lingua sarda, dalla fine degli anni Cinquanta in poi, avevano ed hanno davanti a sé contemporaneamente presenti i due filoni letterari della tradizione orale e della tradizione scritta, tra le quali c'era, da tempo, continua permeabilità, scambio e interazione reciproca. Persistevano in entrambi repertori, schemi, strutture e convenzioni metriche, innovate semmai dai modelli nobili della lingua poetica italiana delle

“tre corone” (Carducci, Pascoli, D’Annunzio) rappresentate, in italiano, da Sebastiano Satta, e quelli parnassiani e simbolisti sperimentati in lingua sarda, da Peppino Mereu. Il poeta che in questo ambito e su questi presupposti aveva goduto di maggior credito, era, fino agli anni Cinquanta, Montanaru, pseudonimo di Antioco Casula (Desulo 1878 - Cagliari 1957), nel quale la dipendenza sattiana appariva più scoperta. Nei primi anni Cinquanta però la lingua poetica sarda si avvia a percorrere, d’un tratto, le tappe che da Pascoli, attraverso l’esperienza dannunziana e le deflagrazioni delle avanguardie approdano agli “erbosi fossi”, all’analogismo e ai procedimenti formali dei Lirici nuovi e degli Ermetici e alle esperienze del surrealismo ispanico contemporaneo. Un percorso certamente più congeniale alla vecchia lingua sarda che recuperava così un tono medio, un registro meno sostenuto, timbri meno squilibranti che consentivano un amalgama dello straordinario materiale fonico - ritmico in cui esperienze nuove e vissuti individuali scoprivano nuovi significanti. Questo rifiorire della poesia sarda era dovuto alla rinuncia ai modelli di Sebastiano Satta, il quale aveva certo contribuito a costituire un repertorio simbolico, peraltro ambivalente, ma che ha trattenuto la nostra lirica su un terreno culturalmente e linguisticamente incerto nelle scelte stilistiche e nelle decisioni morali. Un repertorio collegato a un tono alto, solenne e declamato, insostenibile come un acuto, che ha rallentato il fluire della lirica sarda, nutrita di quotidianità e di abnegazione, nel suo alveo silenzioso e appartato. Ha insomma disseminato stereotipi ingombranti, i

detriti di quell'agonismo declamatorio che Leopardi aveva abbandonato e Carducci ripreso. Un agonismo fieramente rivolto a denunciare i sintomi di un "malessere sardo".

Di recente i premi letterari in Sardegna, ma primo fra tutti il "Premio Ozieri", hanno aiutato i poeti a doppiare questo pericoloso Capo Horn, a evitare questo ingorgo di senso, il grido, la declamazione rispetto alla "vita strozzata", a un male di vivere riservato solo ai Sardi. I poeti non hanno più considerato come proprie ed esclusive quelle delusioni che invece erano comuni alla più generale società del pianeta ed erano avvertite come tali dalle coscienze più sensibili del nostro tempo. Hanno abbandonato gli appelli e le denunce, il lungo elenco di doglianze. Hanno privilegiato piuttosto lo scavo nel vissuto del soggetto, nell'intimo della coscienza. Hanno cominciato proprio i poeti meno "colti", i meno "laureati", quelli che la scuola non aveva coinvolto in una concezione della poesia assoluta e impraticabile, nel tono solenne e sublime, non condivisibile da chi della poesia aveva un'idea più modesta e quotidiana e ne faceva un uso più funzionale alle esigenze di comunicazione culturale della società. Il salto di qualità, occorre dirlo, è stato impetuoso, un'apertura d'orizzonte, una ventata d'aria nuova: *a bentanas apertas*, appunto, *a su tempu nobu promissu*, *a Sardigna*, *barandilla de mares e de chelos*.

Un'avventura straordinaria, veramente, come ha scritto lapidariamente Predu Mura, *un'odissea de rimas nobas*. Ed ecco la lirica sarda di oggi immediatamente alla scuola della contemporanea poesia, italiana e straniera, più viva e consapevole.

Pietro Mura, e con lui, come abbiamo detto, Benvenuto Lobina e successivamente Antonio Mura hanno iniziato un'operazione letteraria nuova. Hanno messo in moto la funzione poetica della vecchia lingua sarda, e hanno usato sperimentalmente i procedimenti formali del linguaggio poetico contemporaneo, lo hanno adeguato, con mediazione ardita, alla straordinaria meraviglia di nuovi significanti e nuovi significati. Hanno riplasmato l'immaginario sardo con una scansione lirica tutta interna e hanno ricreato una lingua poetica scavata nelle profondità del soggetto risolvendola in valori fonosimbolici del tutto nuovi e insospettati. Non solo Mura, non solo Lobina, non solo Mura Ena, si sono assoggettati alla scuola del Novecento. Una folta schiera di poeti, "astronauti sembravamo", dice uno di loro (Ubaldo Piga), ha prodotto una poesia in grado di permeare tutti, di coinvolgere gli strati sociali alti e quelli più umili, poeti colti dunque e poeti che la tradizione orale, almeno inizialmente, aveva alimentato e nutrito. Un'operazione semantica, o meglio semiotica, che ha rimesso in discussione quel modello culturale che la società degli anni Sessanta proponeva e che anche i "Novissimi" contestavano, quello della monocultura industriale e dell'omologazione. Si è prodotta allora una rottura a livello di significato e uno scarto a livello di significanti. La monocultura industriale che massifica e mette in forse l'esistenza delle lingue, le lingue tagliate, ha provocato un sussulto di appartenenza, una tensione e un riscatto a livello antropologico. Il tema problema della identità etnica assume, in questo contesto, un rilievo che non aveva mai avuto

in precedenza, neanche nei momenti più accesi della lotta autonomistica. Il Premio Ozieri ne diviene il vero catalizzatore e ne assume, in quegli anni di indifferenza e di “benessere”, la guida. Quel modello dell'industria a senso unico, totalmente dipendente dall'esterno, estraneo alla vocazione antropologica del territorio, viene contestato dai poeti e con esso il progetto economico del “Piano di Rinascita” e, insieme viene rigettato il modello della fierezza barbaricina e il codice della vendetta, arcaici e inutilizzabili in un futuro civile e democratico (si veda in Pietro Mura *Cantzone imbriaca* e *Pro chi colet ridende su be-ranu*).

Da allora la scelta linguistica della lingua sarda nelle sue varietà, viene condivisa da un numero sempre crescente di scrittori e di poeti che vogliono appropriarsi dei procedimenti formali della lingua poetica e delle culture contemporanee e si assiste all'avanzata impetuosa di una produzione letteraria nuova. Il rinnovamento metrico diventa elemento di rottura e produce l'abbandono degli schemi della poesia della tradizione e una nuova libertà espressiva. Si contaminano procedimenti formali del passato e del presente con risultati di sincretismo che esaltano al massimo la capacità del vecchio volgare romano che, sopravvissuto nel volgere dei secoli, diviene uno strumento di comunicazione straordinariamente moderno, in grado di far circolare messaggi aggiornati, esperienze nuove e di permeare le coscienze e fondare finalmente, nel confronto, un automodello culturale. La scelta della lingua diviene segno di rinnovamento di codici linguistici ed espressivi. Si inaugura

una nuova stagione poetica e dunque una “vita nuova” in lingua sarda. I percorsi appaiono ben distinti e differenziati: le due coordinate principali della comunicazione sono ormai l’italiano e / o il sardo, un vero e proprio bilinguismo letterario. Le altre vie appaiono piuttosto sentieri, crocevia, non direttrici di marcia. La Sardegna, finalmente, da “non luogo” diventa “luogo”, non di un esclusivo recupero memoriale, ma luogo dell’immaginario che produce il progetto di un’identità dinamica, dal quale deriva l’energia vitale e morale di un nuovo modello di sviluppo economico e civile, in grado di rappresentare quella Sardegna che vive nel cuore e nell’intelligenza dei poeti, isola del mito, parco, luogo protetto delle bellezze naturali e della civiltà di un popolo.

Il percorso del “Premio Ozieri” è ormai verificabile non più e non solo attraverso i volumi che sono stati pubblicati nel 1981 per celebrarne il venticinquesimo anniversario, ma anche attraverso le raccolte in volume pubblicate da molti di loro. Di Predu Mura (Isili 1901 - Nuoro 1966), di cui si potevano leggere nelle antologie del “Premio” solo le poesie premiate e segnalate, è stata curata di recente una edizione, *Sas poesias de una bida* (edizione critica a c. di N. Tanda, Sassari 1992), che comprende le raccolte, *Cantos ultimos*, *Cantos quasi ultimos*, *Cantos anticos e de su tempus pitzinnu*. Il sistema letterario sardo, elemento fondamentale del testo complessivo di questa cultura, si è aperto, grazie alla sua opera, alle esperienze più interessanti della lingua poetica contemporanea. Avendo alle spalle l’intero patrimonio della poesia e della cultura, Mura ha

arricchito la lingua poetica sarda di nuovi significanti, immettendola nel grande filone classico - romanzo europeo, e di nuovi significati, rompendo definitivamente con la tradizione dell'odio e della vendetta. Ha aperto così le frontiere dell'ethos barbaricino alla cultura della pace e del perdono, senza le quali è impossibile edificare una società degna di considerazione e di rispetto. L'operazione letteraria compiuta con questi testi ha contribuito al rafforzarsi dell'automodello della cultura sarda che ha ripreso energia dal basso e che funziona secondo nuovi orientamenti. Benvenuto Lobina (Villanova Tulo 1914 - Sassari 1993), vissuto a Cagliari nei primi anni trenta, è stato precocissimo poeta in lingua italiana. Nel primo dopoguerra, leggendo "S'Ischiglia", si convinse che il suo mondo poetico poteva trovare una espressione più propria nel suo campidanese di Villanova Tulo. Ma è stato soprattutto il "Premio Ozieri" a dargli fiducia e certezze col suo riscontro critico. Determinante inoltre il Premio di poesia edita "Città di Lanciano" per la sua raccolta, (*Terra disisperda terra: poesias*, Milano 1974), in giuria anche Biagio Marin. Il nucleo tematico che dà linfa ai suoi versi è anche all'origine della sua persistente affabulazione memoriale con le ombre salde del suo paese. Egli ha applicato al campidanese l'esperienza acquisita frequentando, a suo modo, i procedimenti disinibiti e liberi delle avanguardie e dei sud-americani, i procedimenti formali e stilistici della lirica moderna post-simbolista. Più congeniale ai procedimenti metaforici e analogici della lirica popolare sarda, il surrealismo gli ha consentito di individuare e di servire meglio il suo destina-

tario che parla il campidanese del Sarcidano. Della libertà e della grazia leggera che consente a Lobina di trascorrere dalla vena lirica soggettiva a quella epica collettiva, resta come monumento il romanzo *Po cantu Biddanoa* (Sassari 1987). La raccolta, *Is cantzonis* (Cagliari 1992), ripropone la precedente *Terra, dissipirada terra* e le liriche scritte negli anni successivi. Non certo autore sovrabbondante, i suoi testi sono il risultato di una elaborazione consapevole e sapiente e per la fattura ineccepibile e per l'alto valore estetico.

Antonio Mura Ena (Bono 1908 - Roma 1994) si rivela poeta in lingua sarda tardi, nel 1988, al Premio di letterature dialettali Pompeo Calvia di Sassari. Scrittore complesso e intellettuale di grande rilievo, con *Recuida* ci ha consegnato un autentico capolavoro. Ben quattro sillogi, *Appentos e ammentos*, *Recuida*, *Cunsideros*, *Tejos contados*, intorno alle quali ha lavorato per circa trent'anni. Un canzoniere che conclude un'esistenza dedicata alla filosofia e alla letteratura e che propone la dolorosa esperienza del vivere seguendo un percorso conoscitivo rivolto a fissare forme e modalità essenziali dell'esistere. *Recuida* significa grande ritorno, riappropriazione della identità e rivelazione di verità non illusorie che possano accompagnarci al grande giorno. Ritorno alla religione e alla verità fondante della terra, alla comunità d'origine, quella della Goceano e della Barbagia, di Bono dove è nato e di Lula dove ha vissuto nell'infanzia. Conoscitore raffinato del canto a chitarra, Mura Ena è riuscito a saldare la tradizione melodica della lirica sarda con la tradizione gnomica e corale. Come nessun altro ha sa-

puto porre a confronto con lucida coscienza intellettuale, la sua esperienza dell'universo antropologico e culturale sardo, con quello della sua cultura umanistica, che spazia da Hegel ai classici della letteratura europea di tutti i tempi. È possibile perciò, nei suoi testi, cogliere un fitto tessuto di letture e di intertestualità che vanno da autori anonimi del XIV° secolo spagnolo, a Garcia Lorca, a Machado, da Eliot alla Dickinson, agli *attittidos*, ai *muttos*, in una sintesi poetica che in lingua sarda non era stata ancora tentata.

In posizione di grande rilievo si possono ulteriormente registrare altri autori la cui maturità stilistica ed espressiva è sicuramente di ottimo letterario. Antonio Cossu (Santu Lussurgiu 1928), durante l'attività di ricerca sociale a Ivrea per la rivista "Comunità", aveva scritto alcuni saggi e due romanzi in italiano nei quali appare tributario dei modelli narrativi del romanzo neorealista. Il suo primo romanzo in lingua sarda, *Mannigos de memoria*, pubblicato nel 1988, risale al periodo 1978 - 1982, e reca come sottotitolo *Paristoria de una rivoluzione*. Nel volume, *I monti dicono di restare* (1987), Cossu ha raccolto la produzione poetica in italiano che va dal 1945 al 1961, ma anche *Cantzzone di chie ch'est fora* ed altri due testi in lingua sarda, rispettivamente del 1969 e del 1981. Procedimenti come la rimemorazione, l'affabulazione, il flusso di coscienza, attraverso un impasto linguistico di sardo e inglese approdano ad un plurilinguismo di straordinaria suggestione ed efficacia modellizzante. Questi tre testi rappresentano infatti tre momenti di confronto: lo sradicamento, le nuove conoscenze so-

ciali e la solidale crescita civile (*Chida de arresonos*), l'impatto delle conoscenze scientifiche conseguenti all'allunaggio (*Luna noa*). Lina Tidore Cherchi (Arzachena 1930) segue, in *L'ea lalga e silena* (Sassari 1993) un percorso a ritroso dalla grande foce dove il corso d'acqua si disperde nel mare, verso la sorgente, risale fino alle radici e alle ragioni contingenti dell'essere in un luogo, in una terra. Un viaggio prima del naufragio nel "gran mar dell'essere", alla ricerca dell'identità perduta, ricognizione e sogno dell'esserci e dell'esserci stati. Franco Fresi (Luogosanto 1942) è poeta bilingue, come pochi altri è riuscito a trasportare nel gallurese, in "storte sillabe", i procedimenti più ardui ed efficaci della ricerca poetica contemporanea con risultati a volte pienamente convincenti. Nella raccolta *Coincidenze* (1980) ha visto confermata la sua capacità nell'esplorare le istituzioni poetiche più congeniali alle sue lingue, ma occorre ribadire che proprio quando egli impiega la lingua materna egli ottiene gli esiti più raffinati e persuasivi. Nella poesia *Mucchju*, premiata al "Romangia", 1979, la singolarità del profumo del cisto sviluppa montalianamente il tema dell'appartenenza. Le altre liriche di *A innomu di lu 'entu* (Quartu S. Elena 1982) propongono la civiltà dello *stazzo*, di una piccola comunità sulle montagne di cui Fresi evoca liricamente i valori umani intramontabili. Vincenzo Pisanu (Uras 1945) ha saputo trarre profitto dalle esperienze dei poeti della precedente generazione, da Pietro Mura, a Benvenuto Lobina, a Foricu Sechi. Dalla coscienza del generale malessere sociale, si è inoltrato sempre di più addentro nella esperienza, nel dolore, nell'amore, nella fantasia

dei sogni. Il suo analogismo si è spesso risolto in sequenze di martellanti similitudini. Nel suo campidanese ha rintracciato suggestioni antiche e moderne, ha stabilito percorsi semantici che dalle anafore e dalle iterazioni proprie del compianto funebre riescono a costruire, nella catena di assonanze, una proliferazione di senso che struttura la lirica. Recentemente Pisanu ha pubblicato in italiano *Ci sarà pure un treno* (1997) nel quale “si innestano altre tematiche come quelle dell’infanzia paesana, degli affetti familiari, dell’emigrazione e della morte” (Sonis). Seguono e si alternano in tempi diversi numerosi altri autori di livello letterario sicuro che ancora nella palestra del Premio Ozieri hanno avuto il loro battesimo o hanno affinato i loro strumenti espressivi. Sono tanti e si corre il rischio di non poterli citare tutti, anche limitandosi a prendere in considerazione quelli che hanno pubblicato almeno una sola raccolta.

Si possono fare i nomi di Angelo Dettori (*Rizolos cristallinos* 1977), Foricu Sechi (*A coro in manu*, 1977), Salvatore Farina (*Cantigos*), Monserrato Meridda (*Pensieri vergini* 1978), Girolamo Zazzu (*Poesias, contados e indevinzos*, 1984). Nell’area logudorese nuorese, Franceschino Satta (Nuoro 1919) ripercorre i ricordi della propria comunità usando con maestria i procedimenti tradizionali e nuovi in *Cantos de amistade* (Nuoro 1983) e piega, in *Ispadas de sole* (Cagliari 1992), la sua lingua poetica nuorese, costruita con accorte giunzioni di metafore e ossimori inusuali, a esprimere l’angoscia di un retaggio amaro di rancori e di odio mai sopito. Quel che certo

sorprende il lettore di oggi, abituato a considerare l'istruzione e la cultura quasi estranee alla vita, è la grande lezione morale che proviene dalla raccolta di poesie, *Caminende cun sa rughe* (Romangia 1995), scritte da un uomo, Biglianu Branca (Sen-
nori 1919), che ha appena compiuto qualche classe elementare e che, riflettendo sull'esistenza ha maturato una sua visione cristiana del mondo e della propria condizione così da divenire maestro agli altri di comprensione e di amore al prossimo. Pietro Sotgia (Dorgali 1925), *Per un istante almeno* (Nuoro 1997) comprende una silloge in lingua sarda ed italiana. Egli trova nel fiorire delle gemme, nel volo degli uccelli, nel canto notturno dei grilli, nel profumo del fieno nell'estate e nel maturare dei grappoli le occasioni delle sue poesie. La sua lingua poetica si affina a mano a mano che procede verso il nucleo lirico più autentico. Salvatore Corriga (Atzara 1926 - 1997), che aveva cominciato come poeta in italiano con *Attese* (Cagliari 1971), ha maturato invece, nelle liriche *Umbras Ombre* (1993) una sua lirica asciuttezza nel ritrovare nella memoria dell'infanzia quei segni che nella natura suscitavano un dialogo di amore, di seduzioni ingannevoli che non reggono alla scorrere degli anni e all'ansia di cercare altre mani protese tra le erbe e le spine verso l'armonia che possono suscitare cuori fraterni nella fatica e nel dolore. Francesco Dedola (Montresta 1932), ha saputo percorrere un graduale, sorprendente itinerario poetico fino alla raccolta *A porfia cun su tempus* (Romangia 1994) dove "Il dramma del vivere è vissuto da lui con tensione e profondo spirito di partecipazione" ma il suo verso non si

abbandona alla retorica del dolore ma sa mobilitare immagini fresche e un originale senso del ritmo. Leonardo Sole (Osilo 1934), nella raccolta *Licheni rossi - Poesie bilingui* (1995), si interroga sulla labile presenza dei segni dell'esistenza per coglierne il senso e il significato. La sua lingua poetica smalzata e matura evita gli ingorghi del sentimento e attraversa lo spazio della consapevolezza sempre in bilico tra lo scacco della ragione e l'oscura impenetrabilità dell'esistere. In *Katabasis* (1994), una raccolta in italiano affiorano "tra bisbigli dell'Es", in sillabati versicoli, gli elementi del repertorio della discesa nell'angoscia del non esserci e tra gerundi e sperimentalismi si mima il linguaggio orfico novecentesco. Giovanni Fiori (Ittiri 1935), indica in *Camineras* (1986) un percorso che con sguardo e passo sicuro lo conduca fuori dai rischi delle lusinghe degli amici ipocriti e delle placide onde lontane verso il futuro di mete indicate dalle vette più alte della propria terra e del proprio orizzonte e sia pure carico di dubbi creativi approda a un fulmineo intrecciarsi di mani leali. La lingua poetica di Fiori riesce ad aprirsi percorsi di senso nuovi che attraversano la tradizione in ogni direzione. Tonino Mario Rubattu (Lindos Rodi Egeo 1938), ha condensato in *Lagrimas e isperas* (Sassari 1982) l'esperienza lirica del poeta che ha cercato nuove aperture alla poesia sarda attraverso le traduzioni che vanno da Omero a Garcia Lorca passando per l'ermetismo e il surrealismo. La giunzione dei sostantivi inclusi nel titolo assurge a metafora di una terra di antica civiltà che misteriosamente ha consentito ai Sardi di attraversare i millenni tra la speranza e il dolore senza

perdere l'amore e l'attaccamento alla vita. Rubattu è autore di precedenti raccolte in italiano. Luca Mele dopo le prove non esaltanti di *Sardigna cattigada* (Sassari 1982) si è rivelato uno dei poeti logudoresi più aperto alla sperimentazione della lingua poetica contemporanea italiana e straniera. Giovanni Piga (Nuoro 1940) ha consegnato, in *Bentu 'e iskra ruja* (Quartu Sant'Elena 1995), la raccolta più recente della sua vasta produzione poetica che sa valorizzare sia i procedimenti fonosimbolici sia il repertorio dell'immaginario lirico nuorese con grande profitto e con risultati di grande pregio stilistico. Gonario Carta Broca, in *Sos cantos de s'ae* (Romangia, Sassari 1996), impiega la sua lingua dorgalese, felicemente modulata nei ritmi e nei suoni, per esprimere, con originalità di immagini, una profonda considerazione del vivere che attinge alle radici la speranza di immutabili rapporti dell'uomo con la natura. Giuseppe De-logu, *Mama incanida 'e brunzu*, (Sassari s.d.) poeta della solitudine egli ritorna col canto all'identità originaria della propria terra che, come una madre pietrificata, scruta i suoi figli e assiste, intonando la sua tragica melopea, al disfacimento epocale del villaggio.

Nell'impiego della varietà campidanese si sono distinti personalità di grande rilievo. Faustino Omnis, (San Gavino 1925) è un veterano che ha mosso i suoi passi confrontando i suoi risultati nella palestra del Premio Ozieri, come egli stesso riconosce. Si è misurato infatti con la riflessione sul senso e sul significato della poesia e specialmente sull'impiego di quella lingua che egli padroneggia con spontaneità ma anche come risultato di una

lunga esperienza, il suo campidanese selargino. La raccolta, *Perdas* (Dolianova 1993), documenta una produzione sempre coerente ed elegante nella sua minuta cesellatura del verso. Salvatore Spanu (Villacidro 1925), *Sa vida 'e Gesu Gristu a sa manera nostra* (Cagliari 1981). Autore di testi teatrali in campidanese, più volte premiato al "Premio Ozieri", si è cimentato, da credente, nella stesura di trecentocinquanta sonetti che narrano la vita di Cristo, "alla maniera nostra" cioè in versi e in sonetti, rinverdendo, con arte ed efficacia comunicativa, una tradizione molto antica di divulgazione delle scritture del Vecchio e del nuovo Testamento. In italiano ha pubblicato di recente in un volume, firmato insieme con Salvatore Fiori, la silloge, *Quel che resta* (Villacidro s. d. 1997). Efsio Collu (Quartu Sant'Elena 1932), vive a Iglesias. "La poesia di Efsio Collu è impastata di un lirismo amaro, senza miele, di un accorato e asciutto lamento che esalta le sofferenze dei poveri e degli emarginati, di nostalgia per i sogni tramontati e di consapevolezza per un impegno civile, sociale e umano in favore di una comunità travolta da un tragico destino di sfortuna... Collu è una voce nuova, di un'originalità sorprendente e di una modernità tanto attuale..." (*Prima de a mengianus*, Tipografia Editrice, Iglesias 1990). *Sa mata... de su tempus* (Iglesias 1984), *S'urtimu meli* (Cagliari s. d.), *Su soli strangiu* (Cagliari s. d.). Dino Maccioni (Mogoro 1940), in *Boxis* (Mogoro 1993) raccoglie i risultati migliori di una produzione poetica che si è affermata via via nei vari premi mettendo in evidenza la sua ricerca di riportare la poesia verso il canto. Anna Cristina Serra, cresciuta alla scuola di Benvenuto Lobina, si è

afferzata in questi ultimi anni come una voce che sa rendere l'atmosfera domestica e quasi il respiro arcaico della casa con i suoi simboli della vita e i valori morali. La sua scrittura poetica, in *Su frqagu 'e su 'entu* (Cagliari 1997), è sempre intensamente lirica.

In quell'area che impiega quella varietà che si suole definire sardo-corsa si sono cimentati numerosi poeti. Cesarinu Mastino è rimasto, in *Un pogu avveru e un pogu abbuffunendi* (Sassari 1980), legato ai modi della tradizione di Pompeo Calvia e di Agniru Canu. Anche Battista Ardaù Cannas con *Sassari risurana* 1977, Rosilde Bertolotti con *Lassami fabiddà* (1977), si muovono nello stesso ambito. Hanno contribuito maggiormente a rinnovare i modi della lingua poetica sassarese Dino Siddi (Sassari 1918) con la raccolta *Pusadu in la pidrissa* 1972, *Pa rimuni un cuzzoru* 1979, *Lu sonu di li fiori* (Sassari 1991); Aldo Salis (Sassari 1925) che, con due volumi di liriche *La cianchetta zappurada* (Sassari 1979), *Adiu a li fori* (Ozieri 1983), ha segnato un momento assai importante e significativo del rinnovamento stilistico e poetico. Hanno coltivato il versante della poesia satirica Paolo Galleri con *Ciaccutendi pa' Sassari* e Andrea Bonfigli di Sorso con la raccolta *Sossu chi sei nadu a occi a sori* (1981). Alla scuola di Giulio Cossu è cresciuto e si è affermato il gruppo di Tempio che impiega, con grande sapienza, la lingua poetica della tradizione gallurese di don Gavino Pes. Piero Canu (Olbia 1932), si è misurato con il racconto ma le sue poesie che si richiamano alla civiltà della campagna gallurese e che impiegano procedimenti e stilemi della

lingua poetica post ermetica ci consegnano, in *Foli di 'entu e d'ea* (Sassari s. d. ma 1993), esempi di affabulazione che creano effetti di grande suggestione nel lettore. Pasquale Ciboddo, (Tempio Pausania 1936) ha raccolto in *Come la terra nostra* (Cagliari 1990) le sue poesie in gallurese dove ricorda personaggi e situazioni della civiltà dello stazzo. Una civiltà in cui la povertà ha elaborato un sistema di solidarietà che consente alla piccola comunità di raggiungere un un senso altissimo dei valori della dignità umana e civile. Di recente ha rivolto la sua attenzione all'italiano e ha cercato consensi critici con *Gente d'altura* (Sassari 1995), *Antichi stupori* (Viareggio 1996), *Viatico per il terzo millennio* (Torino, 1998), ("In questa raccolta Ciboddo si presenta come uno dei poeti più consapevoli e sorvegliati della sua terra in cui le visioni appaiono (o apparivano?) con la sublimità dell'assolutezza e della perfezione" Piro-malli). Si è anche accostato infine alla prosa in italiano, in *Tre racconti* (Viareggio 1996). Gian Carlo Tusceri (La Maddalena 1944) ha maturato una notevole competenza che impiegando la parlata maddalenina ha dato prove assai convincenti tanto nella prosa che nella poesia di cui un esempio è la raccolta, *Teggi* (Quartu Sant'Elena 1995).

Insieme a questi autori che hanno raggiunto esiti letterari di rilievo fanno gruppo Maria Marcella Muzzu Diana, Maria Paola Pilo Mele. L'area del catalano di Alghero, che rappresenta un'isola nell'isola, poiché il catalano è esposto al contatto con la civiltà logudorese, ha prodotto una letteratura che si richiama alla tradizione catalana da un lato e ad una civiltà poe-

tica autonoma dall'altro. Rafael Sari (Alghero 1904 - 1978) ha inaugurato la linea della memoria poetica di estrazione ermetica in (*Ombra i sol -Poemmes de l'Alguer*, Cagliari 1980; *Ciutat mia (Pa de casa)*, Cagliari 1984). Linea che ha avuto una continuazione con scarti e adattamenti con Antonio Simon, Rafael Catardi, Angel Cao, Francesc Manunta (*Llavors de llum*, Alghero 1981), Antonella Myriam Scasseddu, Antonio Coronzu, Fedele Carboni, e nelle esperienze di Rafael Caria e dei giovani Antonello Paba ed Enzo Sogos, Antonello Colledanchise. Le raffinate liriche di Maria Chessa Lai, premiate nel corso di questi ultimi anni, sono state raccolte col titolo *Paraules*, (L'Alguer, 1994). Antonio Canu si è distinto di recente con una produzione lirica significativa raccolta poi nel volume, (*Poesies*, Alghero 1995). Antonio Arca, richiamandosi ad una linea innovativa e dinamica che guarda alla tradizione catalana ha raggiunto risultati apprezzati in Catalogna e in Sardegna con *Isabelleida* (Valencia 1991), *Onze cançons d'amor i de guerra* (L'Alguer 1991), *A E I O U* (L'Alguer 1993), *Memòries d'un dia llasùssim* (L'Alguer 1993), *Comiats* (Sassari 1996), *Per una història del meu poble...* (Lleida 1998).

Esiste infine a Carloforte e a Calasetta l'atra l'isola linguistica del tabarchino con un gruppo di poeti quest'area che partecipano anch'essi al "Premio Ozieri", ed alcuni di loro hanno ottenuto numerosi premi ma non hanno ancora pubblicato una raccolta.

Lingua sarda e autonomia culturale

La consapevolezza dei problemi linguistici nella cultura scolastica del nostro paese, e della nostra isola in particolare, è recente, generalmente insufficiente e affidata a un improbabile aggiornamento. Non basta parlare una lingua per parlare di lingua. Come non basta abitare una casa per parlare di arredamento e di piani urbanistici, anche se poi il mercato rivela il gusto e il gradimento degli abitanti. Ci sono, nell'elaborazione dei progetti che riguardano la comunità, livelli di esclusiva competenza degli esperti e ciò vale al massimo livello quando si parla di politica linguistica.

La consapevolezza dei problemi linguistici, peraltro, è rimasta troppo a lungo sotto l'influenza di aprioristiche impostazioni ideologiche ed ha avuto in Italia, solo alla fine degli anni Sessanta, un'inversione di tendenza ed una accelerazione grazie alla traduzione e alla pubblicazione del *Trattato di linguistica generale* di Ferdinand de Saussure, curata da Tullio De Mauro. Un evento che ha inaugurato la stagione dello strutturalismo, sia in linguistica che in antropologia, aprendo un grande dibattito sulle stratificazioni culturali e linguistiche della cultura europea e sull'opportunità di non considerarla banalmente risultante da nette ed individuate culture nazionali.

Il livello di tale dibattito in Sardegna, nonostante la deliberazione della Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università di Cagliari a favore della lingua sarda, è stato assai basso – come risulta dal volume della Murru Corrigan *Etnia, lingua, cultura: un dibattito aperto in Sardegna*, Cagliari, Edes, 1977 – e ha rivelato la contraddittorietà di posizioni che erano anacronistiche e inspiegabili allora come lo sono ancora oggi. In particolare, l'avversità organizzata di ampi settori della sinistra all'attenzione verso le lingue minoritarie, veniva giustificata come una logica conseguenza della giusta avversione al separatismo come forma di lotta di retroguardia della classe operaia. In altri paesi europei, dove idealismo e ideal-marxismo non esercitarono sulla cultura scolastica quella egemonia che invece esercitarono in Italia, la nuova sensibilità linguistica inaugurata da Saussure risultò notevolmente più diffusa e condivisa. Perciò quei popoli e quelle comunità hanno avuto una consapevolezza maggiore del patrimonio di lingue e di saperi che l'Europa aveva prodotto a partire dal giuramento di Strasburgo e hanno sempre coltivato una tradizione seria e continua di studi linguistici e filologici che oggi sono alla base di quel documento di altissimo valore civile e democratico che è la risoluzione sulle lingue e culture regionali e sui diritti delle minoranze etniche pubblicata sulla Gazzetta ufficiale della Comunità europea del 16 ottobre 1981. Risoluzione che ha costituito il presupposto della successiva *Carta europea per le lingue regionali e minoritarie* che lo Stato italiano deve ancora ratificare e che non è diventata ancora patrimonio comune degli Italiani e meno an-

cora dei Sardi. Per adeguarsi a questa carta europea, lo Stato italiano, che era già stato messo in mora, ha dovuto porre mano alla Legge nazionale 482 che si è trascinata stancamente e con distinguo e riserve provenienti da posizioni nazionalistiche superate per diverse legislature fino alla approvazione nel 1998. Noi sappiamo bene come la Legge regionale 26 del 1997 abbia preceduto di appena un anno la Legge nazionale del 1999. Sappiamo anche come quella legge regionale sia il risultato di un compromesso che mortifica il senso vero non solo della Carta europea per le lingue, ma anche della legge nazionale. Essa infatti dedica alla lingua un risalto che appare decisamente e artificiosamente attenuato dai riferimenti specifici alla cultura quasi che si possa valorizzare e promuovere la lingua sarda senza parlarla, confermando così una linea culturale e politica di una autonomia che può prescindere dai saperi autentici di cui ogni lingua è portatrice. Saperi su cui insiste soprattutto la *Carta europea per le lingue regionali e minoritarie*. Quella risoluzione infatti, è bene tenerne conto, recita:

Preso atto della rigogliosa reviviscenza di movimenti di ripresa espressi da minoranze etniche e linguistiche che aspirano a un approfondimento delle ragioni della loro identità storica e al loro riconoscimento – ravvisando nel fenomeno, che vi si accompagna, di rinascita delle lingue e culture regionali un segno di vitalità della civiltà europea e uno stimolo al suo arricchimento – richiamandosi alla risoluzione n°.1 della conferenza di Oslo (1976) dei ministri europei responsabili per i problemi culturali – considerando che il diritto di tali gruppi a esprimersi liberamente e a

esprimere la loro cultura è stato in linea di principio riconosciuto da tutti i governi della comunità, che in più casi ne hanno fatto oggetto di specifici provvedimenti legislativi e hanno avviato programmi di azione combinati – considerando che l'identità culturale è oggi uno dei bisogni psicologici non materiali più importanti – ritenendo che l'autonomia non debba essere considerata come alternativa all'integrazione fra i popoli e tradizioni diverse, ma come la possibilità di guidare da se stessi il processo necessario di crescente intercomunicazione – ritenendo pertanto che la salvaguardia di un patrimonio vivente di lingue e culture non possa realizzarsi se non creando e consolidando le condizioni idonee e necessarie a che esso possa trovare continuo alimento al proprio sviluppo culturale ed economico – nell'intento di consolidare la coesione dei popoli d'Europa e di preservare le lingue viventi, per arricchire in tal modo, mediante l'apporto di tutti i loro componenti, la molteplice cultura – viste le proposte di risoluzione (...) visti la relazione della commissione (...) e il parere (...) – si rivolge ai governi nazionali, ai poteri regionali e locali perché pur nella grande diversità di situazioni e nel rispetto delle rispettive autonomie, pongano in opera una politica in questo campo che abbia una comune ispirazione e tenda agli stessi fini, e li invita - nel campo dell'istruzione (...) – nel campo dei mezzi di comunicazione di massa (...) – nel campo della vita pubblica e dei rapporti sociali - ad assegnare, secondo la dichiarazione di Bordeaux della conferenza dei poteri locali del Consiglio d'Europa, una responsabilità diretta dei poteri locali in questa materia – a favorire al massimo la corrispondenza tra le regioni culturali e disegno geografico dei poteri locali – per quanto riguarda la vita pubblica e le relazioni sociali, a garantire la possibilità di esprimersi nella propria lingua nei rapporti con i rappresentanti dello Stato e innanzi agli organi giudiziari (...).

Questa risoluzione ha avuto un seguito nella *Carta europea per le lingue regionali e minoritarie*, che ha ulteriormente confermato:

[...] il diritto ad usare la lingua regionale o minoritaria nella vita privata e pubblica come diritto inalienabile in conformità ai principi contenuti nel Patto internazionale sui diritti civili e politici delle Nazioni Unite e in conformità allo spirito della Convenzione del Consiglio d'Europa sulla salvaguardia di Diritti dell'uomo e delle libertà fondamentali – tenuto conto del lavoro realizzato nell'ambito della CSCE e in particolare dell'Atto Finale di Helsinki e del Documento della Riunione di Copenaghen del 1990 – sottolineato il valore dell'interculturalismo e del plurilinguismo e considerato che la tutela e l'incoraggiamento delle lingue regionali o minoritarie non dovrebbero risolversi a detrimento delle lingue ufficiali e della necessità di apprenderle - Coscienti del fatto che la tutela e la promozione delle lingue regionali e minoritarie nei diversi paesi e regioni d'Europa rappresentano un contributo importante per l'edificazione di un'Europa fondata sui principi della democrazia e della diversità culturale, nel quadro della sovranità nazionale e dell'integrità territoriale – Prese in considerazione le condizioni specifiche e le tradizioni storiche proprie di ciascuna regione dei paesi d'Europa, – hanno convenuto quanto segue [...].

Seguono le disposizioni generali che lo Stato italiano deve ora, insieme alla Regioni a statuto speciale, ratificare.

Mi pare che sia questa, evidentemente, la cornice legislativa che pone i presupposti per qualsiasi discorso sulla lingua sarda e mi pare altrettanto evidente che questi presupposti sono in

genere o ignoti o ignorati dalla gran parte della stampa e della scuola. Non dobbiamo dimenticare che anche i padri della così detta autonomia, anche gli intellettuali sardisti del gruppo del “Nuraghe”, ancora fino agli anni Settanta, ritenevano che la lingua sarda non fosse la chiave di volta dell’autonomia culturale. L’autonomia trovava la sua legittimazione piuttosto sul piano giuridico costituzionale che non su quello linguistico e culturale, su quello che oggi chiamiamo automodello ossia un modello linguistico antropologico fondante.

Il ritardo della nostra scuola e soprattutto dell’Università è enorme e di conseguenza è causa di ritardo nello sviluppo. La stessa autonomia scolastica infatti non viene considerata come uno strumento per formare studenti e laureati in grado di utilizzare le risorse locali, di recuperare i saperi antropologico – linguistici per favorire uno sviluppo economico basato sempre di più su uno sfruttamento adeguato delle risorse rinnovabili del territorio. Si tratta di saperi essenziali, finora non apprezzati dalla cultura eurocentrica di docenti solitamente formati su libri di testo che non prendono in considerazione l’Isola e sono costruiti altrove e secondo schemi superati. Né la situazione migliora di molto anche quando sono costruiti in loco. Oggi tutti parlano di beni culturali, di turismo, di agriturismo, di prodotti locali, di prodotti a denominazione di origine controllata, di agricoltura biologica, di nuova economia in grado di gestire queste risorse e tuttavia, non avendo una consapevolezza del ruolo e della funzione della comunicazione e del linguaggio non sono in grado di collegare alla lingua sarda tutto

ciò che va ricollegato, ritengono che si possa parlare di cultura sarda senza parlare la lingua sarda. Non si rendono conto che a costruire i modelli della cultura sarda, e cioè i suoi beni culturali e materiali, è stata la lingua parlata e scritta dai Sardi. Non si rendono conto che il paesaggio, l'architettura, l'artigianato, la musica, il canto, la danza, la poesia di tradizione orale e quella di tradizione scritta sono stati modellati dalla lingua sarda, sia pure con l'apporto delle altre lingue che hanno avuto circolazione nell'Isola. L'asse portante della cultura sarda è in definitiva, e mi pare addirittura ovvio ripeterlo, la lingua sarda. Simultaneamente nel territorio e in relazione di contatto con la lingua sarda hanno interagito: il latino umanistico - come lingua di cultura, il catalano, il castigliano, l'italiano delle repubbliche marinare e degli ordini religiosi, l'italiano dei Piemontesi e l'italiano della Repubblica, che è stato ed è, soprattutto, l'italiano dei media. Non possiamo dimenticare che la *Carta de Logu*, che aveva saputo elaborare anche l'apporto degli statuti cittadini, era redatta in lingua sarda arborense e che questa carta ha regolato la vita pubblica e quotidiana dei Sardi dalla sua emanazione fino al 1827, cioè fino a Carlo Felice. I Savoia, perché rimanesse memoria del Regno di Sardegna che è, in qualche modo, il progenitore istituzionale, se non politico, del Regno d'Italia, avevano conservato fino al referendum repubblicano un inno nazionale in lingua sarda. L'opera di italianizzazione e di conseguente desardizzazione perseguita dal Fascismo e dalla cultura degli anni del dopoguerra ha rimosso questa memoria storica e, per preparare la modernizzazione

rivoluzionaria e il progresso, i Sardi hanno rinunciato alla lingua sarda e alla sua memoria. Almeno questo è avvenuto nella vulgata politica e sociale e quindi scolastica.

È questa la ragione per cui il dibattito sul progetto di unificazione ortografica appare ancora una volta non come un'occasione per affermare, sia pure con distinguo e riserve, le ragioni della lingua sarda ma per negarle. Ritornano infatti, in maniera speciosa e riferite in mala fede dalla stampa, le argomentazioni dei negatori della lingua sarda e, per prima, la domanda: quale lingua tra le tante lingue sarde? In modo che quella che è una ricchezza appaia come un ostacolo, un ennesimo motivo per non aderire allo spirito della legge regionale che deve dare attuazione a una norma che è prima di tutto europea e quindi nazionale e regionale. Sarebbe altrimenti che la Sardegna intenda e possa avvalersi delle opportunità che provengono dall'U.E. senza dividerne i principi su cui si fonda: Principi che hanno un grande significato civile e politico.

I problemi che la lingua sarda incontra nel progetto di normalizzazione ortografica o di pianificazione linguistica sono gli stessi che hanno sempre incontrato nel passato le lingue di grande prestigio e oggi quelle di ogni minoranza. Il rapporto dell'italiano con le lingue altre che sono i dialetti è abbastanza noto, e tuttavia questo stesso rapporto non viene riconosciuto alla lingua sarda come sistema di sistemi, perché nell'evoluzione della lingua sarda è stato interrotto, durante il periodo fascista e anche dopo, il processo di normalizzazione che il lo-

gudorese letterario aveva iniziato almeno da cinque secoli. Il rapporto che esiste tra il logudorese e le altre varietà del sardo è dello stesso tipo di quello che è esistito tra il toscano e gli altri dialetti italiani. Ora, per l'italiano, la questione della lingua era stata posta dal Bembo nel Cinquecento, successivamente dall'Accademia della Crusca e dal Monti con la *Proposta*, infine dal Manzoni e dall'esempio della sua prosa, ma solo oggi, grazie non tanto alla scuola, quanto alla radio e alla televisione, si può dire che quell'italiano abbia una norma che si è affermata ed è diventata patrimonio comune. Il sardo, il così detto sardo logudorese, invece è stato bloccato durante questo processo dal progetto di italianizzazione sia fascista che post fascista. Le leggi europee, nazionali e regionali impongono ora questa pianificazione e la impone anche la necessità dei fatti. Occorre infatti, come richiede la *Carta per le lingue regionali e minoritarie*, rendere attuale il “diritto ad usare una lingua regionale o minoritaria nella vita privata e, soprattutto pubblica”, una lingua che sia di riferimento perché le altre varietà possano esistere, una lingua che le rappresenti nel suo insieme almeno pubblicamente. Occorre garantire, “per quanto riguarda la vita pubblica e le relazioni sociali, la possibilità di esprimersi nella propria lingua nei rapporti con i rappresentanti dello Stato e innanzi agli organi giudiziari”.

L'Amministrazione regionale ha nominato espressamente una commissione, perché la legge 26 lo esige, perché venissero indicate le norme di base di una *Limba sarda unificada*, una lingua di riferimento o una lingua standard, che rappresenti

l'insieme delle lingue sarde o varietà o dialetti che dir si voglia, perché possa essere usata dall'Amministrazione.

E la Commissione, "considerando tutte le varianti come un unico insieme composto di diversi dialetti con pari vitalità e dignità, base viva dell'esistenza e sopravvivenza della lingua stessa, passata e presente", ha stabilito, dopo alcune altre considerazioni, "le indicazioni del modello di riferimento chiamato *Limba sarda unificada*, da considerare come matrice comune a tutti per quanto riguarda la morfologia, la fonetica, il lessico (patrimoniale acquisito), la sintassi, l'ortografia. Ben sapendo che a tale sistema potranno essere apportati emendamenti, migliorie, aggiunte, aggiustamenti". Come è evidente si tratta di indicazioni che intendono dare inizio ad un processo di unificazione di cui protagonisti non possono che essere coloro che intendono impiegare la lingua sarda nell'uso scritto e parlato per i rapporti di tipo pubblico. Poiché chi intende fare un uso letterario della lingua sarda può utilizzare la sua lingua materna, e cioè quella varietà nella quale il suo vissuto si è linguisticamente e antropologicamente strutturato. Niente di diverso quindi da quel che il ministro Broglio, dopo l'Unità, aveva chiesto a una commissione presieduta dal Manzoni: una relazione sul problema di quello che veniva chiamato "l'italiano comune" e che ha prodotto la norma italiana. Una norma che, dal punto di vista rigorosamente linguistico, è stata giustamente contestata dall'Ascoli, ma che tuttavia veniva affermata dal punto di vista della politica linguistica e per ragioni che erano eminentemente politiche. È un'esigenza che, come è avvenuto per l'italiano,

occorre sia soddisfatta anche per la lingua sarda se si vuole che possa essere parlata e scritta in sedi formali e insegnata. Pare superfluo ricordare che questa esigenza di una pianificazione linguistica dovrà necessariamente fare i conti con le diverse varietà della lingua sarda non diversamente da come ha fatto l'italiano, anzi dovrà farlo oggi in un contesto che dovrebbe essere più sensibile e avvertito di quanto non lo fosse il contesto italiano di allora: dovrà infatti tenere in un conto maggiore le ragioni delle altre varietà, poiché i diritti delle lingue sono oggi, come recita la *Carta europea per le lingue regionali e minoritarie* maggiormente sentiti e tutelati.

Il progetto di pianificazione linguistica e di unificazione almeno grafica mi pare pertanto inevitabile ed è stato accettato, quando se ne è discusso, dalla totalità dei membri presenti dell'Osservatorio. Il progetto elaborato in seno alla commissione e che ha avuto il consenso dei singoli componenti, è tuttavia, come essi stessi hanno dichiarato, una proposta di indicazioni destinate a dare inizio a un processo che, se è vero che i tempi della lingua si misurano in secoli, non può non essere lungo e soprattutto poco prevedibile perché è affidato alla coscienza dei parlanti e soprattutto degli scriventi. Si tratta infatti di indicazioni di scrittura di testi destinati soprattutto all'uso negli uffici, alla diffusione dei messaggi, da quelli della toponomastica, a quelli della pubblicità e a quanto conviene ben codificare perché possa avere un significato il più possibile univoco nella vicenda della sua circolazione all'interno e all'esterno dell'Isola. Tale scelta risulta, come è evidente, inevi-

tabile. Si potrà discutere delle modalità di applicazione di scelte che più che linguistiche sono di politica linguistica, ma non della necessità delle scelte. Scelte quindi destinate a rappresentare e rendere visibile la lingua sarda possibilmente in maniera univoca, non diversamente da come si presenta attualmente la lingua italiana che è stata modellata, se ben si ricorda, sul toscano letterario e sul prestigio di Dante, Petrarca, Boccaccio. Le ricerche dei linguisti sono oggi più attente di quanto non fossero nel passato alla lingua parlata e tendono a sottolineare costantemente il rapporto tra suono e grafema. Si tratta di posizioni che finiscono per rendere ancora più complesso il problema. Io, ad esempio, che, come filologo, riconosco alla lingua sarda una tradizione scritta importante, sarei per una scelta ortografica di tipo etimologico che consentisse a chiunque abbia una competenza passiva di una lingua romanza di comprendere la derivazione romanza di gran parte del lessico. E tuttavia io stesso, anche se posso come utente esprimere pareri, fare osservazioni e dare suggerimenti, non posso non dichiararmi in questo caso poco competente perché non ho gli strumenti appropriati per giudicare, come fanno tanti ingenuamente, un progetto di pianificazione linguistica che è specialistico al massimo. Proprio come se un consigliere comunale qualunque pretendesse di intervenire sul piano tecnico e non sul piano politico di un Piano regolatore.

So che tutte le minoranze hanno dovuto affrontare, non senza patemi d'animo, questa impresa che è considerata necessaria e che lascia tuttavia al parlante e allo scrivente che non

intende comunicare con l'amministrazione pubblica la massima libertà. Potrei servirmi di una metafora che può spiegare meglio la situazione. Una autostrada crea indubbiamente una serie di problemi, ma risulta ugualmente di grande utilità, e tuttavia non annulla tutte le altre strade e persino i sentieri. Una augurabile convenzione di una unificazione linguistica porterebbe i vantaggi di una più rapida e il più possibile univoca comunicazione e lascerebbe in essere tutte le varietà linguistiche del sardo. Io che faccio parte della giuria del Premio Ozieri e di giurie di altri premi importanti, nonché di premi letterari nazionali e internazionali di lingue regionali e minoritarie, mi sono sempre espresso a favore di tutte le varietà della lingua sarda e delle minoranze interne alla Sardegna e incluse nel territorio dello stato italiano, e non ho mai visto alcun rischio di mortificazione, dal punto di vista della lingua parlata e scritta nel suo uso letterario, sia per le varietà del sardo che per quelle dell'italiano.

Recentemente, nella prestigiosa collana dei "Meridiani" di Mondadori sono stati pubblicati a cura di Franco Brevini, ben tre volumi dedicati alla Poesia in dialetto, nei quali hanno avuto spazio le voci dei poeti dialettali italiani e quelle dei poeti nelle diverse varietà dialettali della lingua sarda. Questa opportunità è scaturita certamente dalla maggiore sensibilità linguistica e letteraria degli italiani che gli studiosi e gli editori hanno recepito. E tuttavia i sardi, che risultano protagonisti con gli altri poeti dialettali italiani di questa antologia, non si sono neanche resi conto di quel che l'antologia di Brevini rappre-

senta nel contesto di una nuova concezione della letteratura. Quindi, vantaggi ma non rischi per quel che riguarda l'uso letterario delle varietà della lingua sarda. Nulla vieta infatti che la lingua che sarà il risultato della pianificazione linguistica possa essere usata nella sua funzione poetica in quel momento del futuro in cui sarà diventata anch'essa lingua materna ed essere carica di storia e di vissuto. Quanto all'uso che nell'ambito della realtà sarda potrà farne la scienza e la comunicazione più in generale posso soltanto dire che questo dovrebbe essere l'obiettivo dell'Osservatorio e di una Accademia o Istituto per la lingua che, come avviene presso tutte le altre minoranze italiane o europee, si dovrebbe far carico del censimento e dell'aggiornamento del repertorio linguistico, così come dell'edizione critica del *corpus* degli scrittori in lingua sarda e nelle lingue che hanno avuto circolazione in Sardegna, come della del censimento e della tutela di quel patrimonio di documenti manoscritti e a stampa che testimoniano la vicenda della storia linguistica della Sardegna.

La soluzione che si può prospettare è appunto quella di una norma che, nel momento in cui viene attuata e accettata, consente a tutte le altre varietà di esistere perché ne costituisce il termine di confronto (senza la norma, la *langue*, non può esserci scarto), e perché le diverse varietà con i loro tratti distintivi linguistici e antropologici, che costituiscono una ricchezza proprio per la loro diversità, sono portatrici di saperi che ne legittimano e ne rendono utile e funzionale l'esistenza.

Letterarietà e lingue: ambiti emergenti di codificazione e circolazione letteraria plurilingue

L'ampliamento delle conoscenze in ogni campo del sapere ha portato sostanziali modifiche nei processi cognitivi; in particolare, ha portato nuove acquisizioni nel campo della linguistica, dell'antropologia, dell'estetica e della ermeneutica. Gli strumenti per studiare la fenomenologia letteraria si sono ulteriormente affinati, si sono aperti nuovi orizzonti e sono state riconosciute capacità cognitive alle percezioni, alle emozioni e alla memoria del soggetto. Il *continuum* delle voci dei poeti si salda così alla memoria dei singoli che rimettono in circolo il patrimonio custodito dai saperi delle varie culture. La necessità di un ritorno alle radici si impone perché favorisce la crescita dei singoli e della comunità di cui fanno parte. Una pedagogia abbastanza diversa da quella che si proponeva la crescita, rimasta retorica e demagogica, della classe.

Ciò implica il recupero del valore formativo della poesia e quindi del fare poesia in ogni lingua di maggiore o minore prestigio. La crescita, quindi, della creatività, soprattutto nelle società di tradizione orale e in quelle di tradizione scritta aumenta. Il poeta locale, dialettale o neodialettale, utilizza la lingua delle origini e delle radici per comunicare la propria esperienza della real-

tà contemporanea e lo fa con estrema consapevolezza e libertà. Con la sua scelta egli intende testimoniare la differenza, farci avvertire l'irriducibile diversità dell'alterità e la irrealtà del presente, poiché lo sguardo all'indietro ha una funzione rassicurante e in parte straniante che aiuta a prendere coscienza del presente.

Queste considerazioni implicano una concezione della lingua intesa come insieme di parlanti e di scriventi. Una concezione che conduce ad uno studio diverso della fenomenologia letteraria, che non può essere inclusa in modo semplice nei vecchi termini della storia della letteratura in una lingua ma, semmai, in quelli nuovi di storia della comunicazione letteraria, di uno studio cioè della produzione ma anche della circolazione dei testi letterari in uno spazio storicamente circoscritto e in situazioni complesse di plurilinguismo e di pluriculturalismo.

Insomma qualcosa di assai diverso da quanto avveniva agli inizi dell'Ottocento quando, in conseguenza della crisi linguistica del Settecento, si poneva il problema dell'italiano e della letteratura italiana come unico possibile indicatore dell'unità della nazione italiana. Allorché il Monti, nella sua *Proposta di alcune correzioni e aggiunte al vocabolario della Crusca*, additava appunto la via mediana dell'italiano letterario aprendo la strada alla soluzione adottata poi di fatto, con straordinario favore di consensi, dal Manzoni. Una concezione della lingua e della letteratura italiana che non corrispondeva a quella che aveva maturato nel frattempo l'Ascoli il quale riteneva invece che si dovessero fare i conti con la situazione reale dei dialetti e delle culture regionali.

Come è noto la linea seguita dal Manzoni si è affermata e ha dominato quasi incontrastata, salvo qualche rottura, sul fronte del monolinguisimo letterario, con i ripensamenti di Pascoli e di Contini e fino all'avvento appunto della linguistica post saussuriana.

Già dalla lettera sull'*Utilità delle traduzioni* Madame De Staël ammetteva che la via maestra della comunicazione non era quella in una sola lingua ma in più lingue attraverso la traduzione. Pareva prevedesse e riconoscesse, fin da allora, che la letterarietà, cioè il sapere letterario, oltre che il risultato di un uso elaborato e sapiente della funzione poetica del linguaggio, è un sapere particolare che può essere impiegato nelle lingue che si padroneggiano, tanto da consentire la traduzione, cioè la riformulazione, in una lingua «altra», del messaggio poetico che si è riusciti ad interpretare. Un sapere che riassume insieme, oltre che i procedimenti formali, anche il sapere antropologico che costituisce il patrimonio di quella lingua.

Se questo è avvenuto nel passato e avviene ancora per le lingue che hanno una tradizione scritta di grande prestigio, può avvenire ugualmente anche per le lingue meno diffuse e di minor prestigio che hanno invece una lunga tradizione orale e una tradizione scritta ma in crescita continua e con un indice quasi esponenziale.

Pertanto tutte le lingue, comprese quelle meno diffuse e i così detti dialetti, portano in sé un patrimonio di saperi che non possono rimanere inutilizzati. Inoltre costituiscono il presupposto per la crescita culturale e civile di quelli stessi che le impiega-

no. Il processo di inculturazione che ha portato all'affermarsi delle lingue nazionali nel secolo scorso ha messo in crisi queste lingue e questi saperi; e se il linguista, il dialettologo e il filologo, non le avessero studiate e fissate, il danno sarebbe stato enorme. In Italia il processo è stato poi ancora più forte e rapido, poiché solo sulla letteratura, che era poi il risultato di varie e distinte letterature, si poteva costruire una storia di nazione.

Si parla perciò sempre più spesso dell'esigenza di ridefinire l'identità della letteratura italiana e si è giunti alla conclusione che è più corretto accedere ad un modello storiografico che decide per la «letteratura degli italiani» che non per quello che decide per la «letteratura italiana». In questi modi riesce più agevole rendere conto, in un quadro unitario, delle letterature delle varie regioni dal punti di vista storico geografico e linguistico. De Sanctis aveva concepito infatti la sua *Storia della letteratura italiana* su un presupposto teorico unificante di matrice hegeliana che non ammetteva le differenze e che tendeva a ridurre la complessità e le diversità delle varie letterature regionali e a superare la frammentazione delle storie letterarie erudite settecentesche. Quell'operazione, determinante e produttiva allora, tanto da attraversare indenne la concezione estetica crociana e quella idealmarxista successiva, appare oggi poco proponibile. Quel modello, o quei modelli, hanno prodotto una deriva elitaria che certo non ha giovato alla diffusione capillare della cultura e quindi della vita democratica della nazione ed è responsabile di quegli stessi effetti che Gramsci, per bocca di Ruggero Bonghi, stigmatizzava quando si poneva il problema

del perché la letteratura non fosse popolare in Italia.

L'esigenza di una riconsiderazione del problema della storiografia letteraria era stata fatta valere da Sapegno nel dibattito aperto intorno agli anni Sessanta, ma senza esiti di rilievo, tranne la *Storia della letteratura delle regioni d'Italia* scritta a due mani con Binni (a cura di E. Ghidetti Sansoni, Firenze 1968). Un ulteriore ripensamento era stato procurato dall'ormai storico convegno sulle letterature regionali della Associazione Internazionale di Studi di Lingua e Letteratura Italiana, ma con risultati parziali e poco entusiasmanti.

Si cominciava allora a citare sempre più spesso la concezione della geografia della letteratura di Carlo Dionisotti ma non si considerava ancora abbastanza come, dal punto di vista della produzione e della circolazione dei testi letterari, ogni territorio presentasse punti di intersezione che rivelavano prodotti comunicativi e letterari in lingue diverse. Né che la comunicazione letteraria, sia nella sincronia che nella diacronia, avviene ed è avvenuta, oltre che in dialetto, spesso anche in altre lingue, nello stesso ambito territoriale.

Si è in genere tenuto conto assai più del produttore di testi che non del destinatario e della circolazione culturale. Non si è utilizzato il concetto di sistema che consente di integrare i vari sistemi e subsistemi linguistici e letterari in macro e micro sistemi.

Mentre sempre di più, si impone l'esigenza di rendere conto dell'emergere di nuove codificazioni rappresentate da produzioni letterarie nelle diverse lingue, anche di prestigio, impiegate nel territorio e prima neglette o considerate fuori dal canone. Si trat-

ta inoltre approfondire e completare, da prospettive critiche diverse, la ricognizione della produzione letteraria locale, orale e scritta, in quelle aree linguistiche e in quegli strati sociali che la cultura egemone ha penalizzato mortificando la creatività dei singoli, influenzando negativamente sulla competenza attiva del codice linguistico e letterario e quindi sul processo di autocoscienza e di partecipazione democratica.

Sotto questo profilo la ricerca e la scuola non hanno saputo adeguare il proprio ruolo per ragioni che sono culturali, intellettuali e politiche. Sono rimaste indietro rispetto a movimenti culturali spontanei e all'invasione dei *media*, né hanno opposto interventi adeguati con discipline, metodi e programmi nuovi. E tanto più appaiono in ritardo se si considerano le nuove e più complesse responsabilità, i problemi che i cambiamenti sociali e la immigrazione extra-comunitaria impongono costantemente.

Se si esamina questo nuovo aspetto culturale si deve riconoscere che se, dal punto di vista educativo, già esistono nei paesi postcoloniali problemi seri che riguardano il rapporto tra lingue locali e lingue della colonizzazione, tanto più appare difficile, in una società complessa come quella europea, affrontare la situazione nuova degli immigrati in un paese che è ancora "altro". Occorre valutare adeguatamente l'importanza che ha, per la crescita sia di queste comunità sia dei singoli, la codificazione delle lingue locali in situazione più che di bilinguismo o di plurilinguismo, di effettiva diglossia. Un'impostazione culturalmente corretta dovrebbe portare a riconoscere che gli antichi saperi delle antiche lingue andrebbero recuperati e rimessi in circolazione

affinché a confronto con i saperi delle lingue dell'inculturazione possano favorire la crescita democratica e lo sviluppo culturale e sociale delle singole comunità. Ciò favorirebbe una presa di coscienza che può assecondare l'uscita progressiva dalle chiusure tribali ed etniche e portare verso una integrazione che ne garantisca però l'identità. È possibile quindi ipotizzare un futuro in cui antropologia, linguistica e filologia concorrano a fissare i loro codici culturali e ad operare in modi che la loro diversità si risolva in un acquisto per tutti. Si potrebbe contribuire così a costituire quella specie di sociosfera, di pellicola culturale, in questo caso letteraria che consente una comunicazione privilegiata che non lasci questi soggetti completamente succubi della lingua veicolare delle televisioni e dei *media* in genere.

Se questo è il problema con i suoi complessi risvolti di natura politica e sociale è facile immaginare quali possano essere i compiti dei nostri studiosi e della nostra scuola nel momento in cui si dovesse attuare un insegnamento che muova proprio «dalla soglia di casa» e sia in grado di proporre lo studio del sottotessuto culturale e letterario locale considerato in relazione a quello via via sempre più allargato, nazionale, europeo e mondiale. Su questa base occorre dare spazio anche alle culture che provengono da universi culturali e linguistici altri. E se la coscienza di questi fatti fosse viva nei nostri studiosi e nei nostri insegnanti non dovrebbe mancare nei loro confronti un atteggiamento di grande attenzione e rispetto nel momento che, a tutti gli effetti, divengono cittadini dello Stato del quale hanno scelto di far parte. Così che questo, come è avvenuto nel resto dei grandi stati

federali continentali, diventa uno stato multietnico e multirazziale.

In questo ambito, la mia esperienza di studioso che, su queste basi teoriche e storiche ha costruito lo statuto della disciplina che professa, si trova oggi, rispetto ad altri colleghi, in una posizione di vantaggio. Intanto perché ha operato nel proprio territorio che è etnicamente marcato e con una sua storia particolare per la quale la stessa Costituzione aveva riconosciuto il diritto ad uno statuto speciale, e perché ha dovuto costruirsi una dottrina che, utilizzando esperienze analoghe maturate altrove, ne ha fatto oggetto della propria sperimentazione.

La civiltà sarda è stata formata da un'oralità primaria che ha fatto tesoro delle oralità nelle diverse lingue che si sono avvicinate nel territorio per confluire successivamente nella lingua sarda. Non si parli poi dei documenti della lingua sarda scritta dai momenti che gli studi di storia della lingua non hanno ancora neppure iniziato a rivelare la vastissima documentazione scritta che giace nei numerosi archivi statali ed ecclesiastici sardi e non sardi. Poiché questa lingua è stata impiegata dalla Chiesa e dalle cancellerie giudicali assai prima dell'uso scritto degli altri volgari ed è attestata da monumenti del diritto importantissimi come i codici della *Carta de Logu* e degli *Statuti* di città come Sassari, Cagliari, Castelsardo e Iglesias, oltre che, si intende, anche dai primi esperimenti letterari che risalgono a spunti narrativi dei *Condaghes* e ai poemi sulle vita, il martirio e la morte dei protomartiri che, almeno nella leggenda, hanno iniziato la cristianizzazione dell'Isola.

La difficoltà che gli italianisti hanno sempre incontrato nell'inserire i testi di un autore sardo nel sistema letterario italiano e nel mettere a fuoco i problemi della produzione letteraria in Sardegna si possono spiegare solo se si prende in considerazione la vicenda storica che riguarda l'Isola. Finora essa è stata ignorata o considerata dagli studiosi parte integrante della letteratura italiana, come se, da sempre, ne abbia fatto parte e non abbia invece anch'essa uno statuto speciale. Ci si sorprende perciò quando della produzione in italiano si ritrovano solo scarsi ed episodici riscontri che aumentano, più che dalla fine del Settecento, proprio dall'Ottocento. Uno sguardo alla storia avrebbe potuto però chiarire subito questa situazione singolare.

I Duchi di Savoia ricevono il titoli di re perché, dopo il trattato di Londra (1718 -20) viene loro attribuito il Regno di Sardegna che prima faceva parte della Confederazione dei Regni di Aragona e di Castiglia. Il titolo di re e la vicenda del *Regnum Sardiniae* risalgono a Federico II che ha insignito il proprio figlio Enzo del titolo di Re di Sardegna e che, per realizzare questo proposito, sposa Adelasia, giudicessa di Torres. Tutti conoscono poi la vicenda di Enzo che, dopo la battaglia della Fossalta, muore prigioniero del Comune di Bologna. Bonifazio VIII investe, successivamente, Giacomo II d'Aragona del *Regnum Sardiniae e Corsicae* e i Catalano-Aragonesi tentano di occuparla ostacolati, di volta in volta, dai giudici o regoli locali, in particolare dai Giudici di Arborea, tanto che solo nel 1478, dopo la battaglia di Macomer, possono dire di aver preso possesso dell'Isola La Sardegna quindi dopo aver gravitato nell'orbita delle repubbliche

marinare, di Pisa prima, fino alla battaglia della Meloria, e poi di Genova, era entrata nella sfera dei regni iberici che facevano parte della Confederazione dei Regni di Aragona prima e di Aragona e di Castiglia poi. La lingua dei giudicati era un volgare sardo, quello di cui parla Dante nel *De vulgari eloquentia*, impiegato, come si è detto, nell'uso scritto assai prima dei volgari italici. La produzione e la circolazione letteraria in Sardegna è stata perciò sempre in lingua sarda e al tempo stesso sempre in più lingue. Gli umanisti sardi impiegano il latino, il catalano, il castigliano e l'italiano. Sostanzialmente perciò l'orbita in cui gravita la Sardegna è quella dei regni iberici, prima quella di Barcellona e poi quella di Madrid. Ancora nel 1820, a cento anni dall'arrivo dei Savoia e dei Piemontesi, le riunioni delle *Comunidad* vengono verbalizzate in lingua castigliana. Le lingue impiegate nell'Isola pertanto sono almeno quattro e talora cinque: sempre la lingua sarda, usata dal popolo, il latino dai dotti, il catalano prima e il castigliano poi, spesso il francese dagli illuministi e dalla corte degli stessi Savoia, l'italiano, infine promosso insieme al sardo, dalla monarchia sabauda che adotta un inno nazionale in lingua sarda, *Cunservet Deus su Re*, fino al Referendum repubblicano. I Savoia impiegano tatticamente una politica linguistica del doppio binario sardo - italiano, intanto per rafforzare il rapporto col popolo che parlava esclusivamente il sardo, e poi di promozione dell'italiano perché sostituisse progressivamente l'uso generalizzato del castigliano nelle scuole e negli uffici. Nel ventennio fascista viene attuata una politica rigidamente nazionalistica a favore dell'italiano che ha molto nuociuto alla comunità sarda,

perché attraverso la scuola, soprattutto quella di massa, l'ha sostanzialmente dissardizzata scolorendone l'identità. Furono persino proibite le gare poetiche estemporanee che costituivano il perno della comunicazione letteraria orale e scritta e perché servivano un medesimo pubblico.

Soltanto nel dopoguerra, soprattutto negli anni Cinquanta e Sessanta, c'è stato un risveglio e una ripresa, favorita dal sorgere di riviste e soprattutto dalla istituzione del "Premio Ozieri di letteratura sarda". Questo premio ha indubbiamente posto le basi di una vera e propria riforma letteraria e culturale che ha costituito il fulcro della resistenza alla omologazione perseguita dai partiti, di governo e non, negli anni Sessanta con il così detto Piano di Rinascita. Un piano rivolto alla industrializzazione dell'Isola con conseguenze che sono state e sono tuttora disastrose e all'origine di una disoccupazione endemica. Quelle politiche non hanno tenuto conto della vocazione antropologica ed economica del territorio né del tessuto culturale nel quale venivano calati gli interventi ed hanno prodotto l'abbandono della terra e cambiamenti culturali che hanno messi in crisi la cultura sarda e la sua lingua. Una vera catastrofe antropologica ed economica. Dopo la crisi dell'industria, in specie di quella chimica, le popolazioni sono rimaste prive di un orientamento culturale, poiché le classi dirigenti dissardizzate non hanno posto le premesse per un corretto utilizzo delle risorse naturali e culturali e anche lo sviluppo turistico è stato più subito che voluto. Dopo il "Premio Ozieri" c'è stata una proliferazione di premi letterari che hanno svolto e svolgono una importantissima funzione di produzione e circola-

zione letteraria che opera dal basso e che contribuisce al rafforzamento dell'automodello culturale, l'unico che possa far prendere coscienza ai Sardi della propria identità e che può legittimare la regione sarda in base alla sua specialità a far parte delle emergenti regioni di Europa. La produzione letteraria in lingua sarda è cresciuta enormemente nella seconda metà del secolo ed ha raggiunto un livello letterario di grande dignità tanto nella poesia che nella prosa. Anche il mondo accademico, come si è detto, ha potuto prendere atto, grazie all'impulso che hanno avuto gli studi nel settore storico e letterario, della complessa realtà dell'Isola, ed ha legittimato questi risultati e queste aspirazioni con l'istituzione di una cattedra di Letteratura e filologia sarda. Questa persegue appunto l'obiettivo di studiare la produzione e la circolazione letteraria nell'Isola, sia nella lingua nazionale, quella sarda, sia nelle lingue che, avvicinandosi, vi sono state impiegate, dal latino, al catalano, al castigliano, al francese e all'italiano. Attualmente gli autori più consapevoli procedono quasi di pari passo verso una sorta di bilinguismo letterario sardo italiano. Di pari dignità si parla infatti nella legge, già approvata dal Consiglio regionale sardo il 15 ottobre 1997, che prevede la "Promozione e valorizzazione della cultura e della lingua della Sardegna". Una legge che assume una importanza determinante non tanto per le legittime aspirazioni che tendono a dare impulso alla vecchia lingua sarda, quanto perché intende porre a confronto il modello culturale sardo col modello culturale italiano e con gli altri modelli culturali europei, per costruire un automodello che costituisca il punto di riferimenti per orientare anche le

scelte economiche che aiutino questi popoli ad inserirsi nel mercato, europeo e mondiale, con una precisa e riconoscibile identità. Si tratta di scelte che ormai non possono non essere in linea con le vocazioni profonde del suo territorio e della sua cultura basate, perciò sulla propria vocazione antropologica. E gli scrittori in lingua sarda sono i portatori di questa nuova coscienza identitaria. Essi sono numerosi e, se si considera la loro presenza capillare in tutto il territorio e il loro numero riferito alla popolazione complessiva, si ha un rapporto assai vantaggioso che lascia ben sperare per la formazione dei giovani qualora le classi dirigenti credano nella legge che è stata varata. Le classi dirigenti, in parte nelle città ma soprattutto nell'interno, sono consapevoli e motivate. I pilastri di questa nuova letteratura in lingua sarda sono: Pietro Mura, il poeta che ha scritto il manifesto della nuova poesia, Benvenuto Lobina, poeta e autore di uno dei primi e dei più importanti romanzi in sardo e, di recente, anche Antonio Mura Ena, anche lui poeta in lingua sarda e narratore in lingua italiana di notevole livello letterario. Ma la schiera dei poeti e narratori che hanno al loro attivo una o più raccolte in lingua sarda o volumi di romanzi è ormai assai folta ed di livello qualitativo elevato.

Per rendere conto di questa situazione è necessario far ricorso al modello storiografico che è stato illustrato, che vale per la Sardegna ma che, con opportuni adattamenti e distinzioni, può essere applicato in ciascuna regione storica italiana. In tutte infatti è auspicabile un maggiore approfondimento nello studio delle produzioni letterarie locali e della loro circolazione nelle diverse

lingue che sono state impiegate e che vi coesistono. Si può giungere, in questo modo, ad un panorama d'insieme, non della letteratura italiana, ma proprio della letteratura degli italiani, che è costituita di fatto di sottoinsiemi ciascuno con la propria identità linguistica e storica.

Una simile ricognizione e la costruzione di un rapporto interattivo di produzione e di circolazione culturale e letteraria potrebbe produrre ancora altri vantaggi, perché la lettura e lo studio degli autori che operano nel territorio potrebbero suscitare la curiosità e il senso di appartenenza di una comunità scolastica e riavvicinare gli allievi al libro e alla letteratura.

Quotidianamente infatti assistiamo al calo crescente della lettura e alla crisi quasi inesorabile del libro. Scrittori e poeti si riuniscono a convegno, si autoflagellano o accusano e giungono a soluzioni che confermano o annullano la distanza dal pubblico, ritirandosi nelle torri d'avorio o disponendosi a qualsiasi acrobazia o nefandezza per catturare il lettore. Da un'altra parte incalzano le codificazioni pluricodice emergenti in compact o in audio cassette e videocassette.

La cultura idealistica e la scuola che ne è derivata ci avevano consegnato un'idea della letteratura che considera l'opera d'arte un prodotto raro e assoluto del genio. Sembrava addirittura che l'attività estetica non dovesse provvedere a tutte le numerose esigenze della produzione di beni e di comunicazione che rendono il mondo visibile e sensibile, gradevole ed attraente. Senza entrare nel merito del dibattito filosofico e critico è possibile tuttavia constatare come quella concezione estetica abbia in sostanza as-

suefatto il pubblico a una ricezione e ad una competenza passiva del codice letterario che ha finito per mortificare la competenza del linguaggio poetico e quindi la creatività stessa. Le conseguenze si sono avute nel settore della letteratura, ma anche e soprattutto nell'arte e nel cinema. Nella dilemmatica alternativa tra l'essere grandi e geniali, almeno quanto Dante, o il non essere, i più si sono sentiti scoraggiati dal tentare le vie così impervie dell'arte o più semplicemente dell'impiego della lingua letteraria e hanno rinunciato a scrivere e, quando anche avessero scritto, a pubblicare.

Ma se la scuola è ancora, in misura inaccettabile, ancorata a questi schemi, è naturale che non produca né lettori né produttori di cultura. La crisi del libro infatti non pare destinata ad arrestarsi, a stabilizzarsi o a regredire finché nella scuola non passa quella riforma del sapere indotta dalla antropologia, dalla linguistica, dalla semiotica, dall'estetica e dall'ermeneutica. Insomma finché non passa una concezione della letteratura che tenga conto della comunicazione e della funzione poetica del linguaggio e non svolga un ruolo più attivo e diffuso stimolando la crescita di produttori e di lettori di testi.

Ma le considerazioni da fare non sono solo queste. Esiste l'altro grande portato del distacco dalla quotidianità e dalla realtà. Il fatto che l'individuo non costituisce più il centro di osservazione di se stesso e del mondo che lo circonda. Manca il presupposto, la consapevolezza che la conoscenza comincia nello spazio, dalla geografia. Occorre che l'io insista sul territorio e organizzi le sue conoscenze a partire dal presupposto che la lingua

che apprende dal gruppo, la lingua materna, non può essere discriminata e avversata, come avveniva una volta con il sistema dell'educazione, e come ancora avviene.

La coscienza linguistica degli insegnanti deve quindi crescere e rafforzarsi sulle base delle nuove conoscenze, mediante le materie linguistiche, la storia della lingua e le filologie, che possono costituire lo strumento di accesso e di divulgazione della conoscenza delle culture locali. La letteratura può rientrare così nella nozione più ampia di comunicazione letteraria che tiene conto non solo del destinatario ma anche del destinatario, non solo della produzione ma anche della circolazione dei testi in lingue diverse.

Spazio e tempo sono essenziali al suo statuto così come i modelli di sistema linguistico e di sistema letterario. I testi entrano a far parte mediante meccanismi di inclusione e di esclusione nei sottosistemi o microsistemi e questi a loro volta in sistemi e macro sistemi. La geografia e la storia della comunicazione letteraria possono così giungere a rappresentare e a descrivere i prodotti di un sistema comunicativo complesso il quale, utilizzando l'attività estetica, attualizza la funzione poetica del linguaggio nelle lingue o codici di cui dispongono i soggetti di una comunità. È possibile perciò pensare, fin da ora, che una sistematica esplorazione della comunicazione letteraria nel territorio possa portare un suo attivo contributo al progetto di una rete globale di informazioni e di studi che si configuri come un vero e proprio atlante della comunicazione letteraria.

L'esperienza del Ciad

Quando, nel gennaio 1998, insieme ai colleghi ed amici dell'Università di Sassari, siamo partiti per il Ciad, avevo l'impressione che l'esperienza del viaggio sarebbe stata certamente importante per comprendere meglio, almeno dal mio punto di vista, il senso profondo della vita.

Si trattava di una spedizione scientifica, una delle tante nell'ambito delle iniziative europee di collaborazione con i paesi in via di sviluppo, in realtà un viaggio a ritroso nel tempo destinato a mettere a confronto comportamenti originari con quelli della modernità.

Avremmo dovuto infatti filtrare, nel contesto odierno, quei modelli culturali compatibili che consentissero a quella comunità, composta di molte etnie, di cogliere il meglio e di evitare il peggio della nostra civiltà occidentale. Civiltà della quale noi Sardi avevamo esperienza avendone conosciuto, come colonizzati, pregi ed inconvenienti. Avremmo dovuto fare in modo che, insieme alle nuove conoscenze tecnologiche e scientifiche, acquisissero la coscienza dei valori della loro civiltà e ne evitassero la perdita irreversibile.

Il sogno appunto che, alla fine dell'Ottocento e agli inizi del nuovo secolo, aveva attratto viaggiatori artisti della Seces-

sione europea che avevano trasmigrato dall'Europa poiché trovavano insopportabile la Parigi già tormentata dai problemi e dalle affezioni di una metropoli già industriale nella quale, a loro avviso, era impossibile ogni forma di felicità dal momento che il rapporto uomo natura appariva scompensato in maniera insostenibile. Aveva avuto inizio proprio allora la fuga verso i mari del Sud. Il viaggio di Gauguin a Thaiti aveva aperto la strada a tanti artisti e poeti per ritornare alle origini e porsi il problema della sopravvivenza dell'uomo nel pianeta, il problema del significato della vita e delle emozioni e quindi del corpo come valore, come organismo davvero essenziale dell'esistenza.

Era il declino del mito positivista del progresso come percorso rettilineo e senza sosta verso un traguardo che avrebbe segnato una maggiore divaricazione tra cultura e natura. E soprattutto gli artisti, gli scrittori e i poeti avevano coscienza che quella divaricazione poteva risolversi in una ribellione della natura e degli uomini e in una tragedia per l'umanità.

Il sogno del resto non era nuovo. Era stato portato all'attenzione degli europei dalle relazioni che i missionari, partiti per evangelizzare il nuovo mondo, mandavano alle loro case generalizie per rendere conto delle condizioni di vita degli indigeni, fossero essi della Nuova Caledonia, del nuovo Messico o dell'Amazonia.

Era un'apertura verso la diversità culturale che poneva in termini nuovi il problema, soprattutto nel Settecento, quando la struttura della ricezione culturale era orientata piuttosto dal-

le filosofie sensiste che non da quelle razionaliste e la filosofia non ambiva ancora ai grandi sistemi del pensiero forte ma piuttosto ad una riflessione attenta alla realtà dei sensi. Cominciava quella riflessione antropologica che appariva complementare, anche se opposta, alla visione classicistica del mondo.

Una riflessione che permeò di curiosità antropologica la cultura del giovane Leopardi quando scorreva i libri di geografia della biblioteca paterna e che ricorre spesso nello *Zibaldone* e alimenta le sue profonde considerazioni sulla condizione umana e sul problema del piacere e della felicità. Costituiscono quel nucleo di pensiero della poesia leopardiana che ha suscitato l'interesse di Schopenhauer il quale, disincagliandosi dalle secche della razionalità hegeliana, apriva la filosofia alle energie della fantasia e della creatività ed ai saperi antropologico religiosi non solo dell'Occidente ma anche degli altri popoli a sud e a oriente dell'Europa.

Un percorso che, attraverso l'esplorazione del mondo inoscibibile della natura e dell'inconscio individuale e collettivo, dopo l'avventura positivista, approdava a quel neoromanticismo che, solo da noi, fu chiamato decadentismo con una connotazione negativa che fu confermata in seguito dalle ideologie progressiste delle seconda metà del nostro secolo.

Eppure quel movimento della Secessione, nelle sue diverse versioni europee, aveva posto il problema della felicità e di una nuova coscienza del mondo e delle emozioni e del vissuto destinato ad esprimersi mediante le opere dei grandi artisti delle

avanguardie europee da Gauguin a Munch, da Klimt a Matisse fino ai nostri Cambellotti, Prini, Boccioni, Balla, De Chirico, Savinio, Sironi, solo per fare alcuni nomi, mentre il corrispettivo letterario era costituito da Rimbaud, Verlain, Valeri, Pascoli, e insieme a questi simbolisti europei, i nostri Corazzini, Gozzano, Moretti, e poi i lirici nuovi, Saba Ungaretti Montale. Ungaretti soprattutto, nato a Alessandria d'Egitto e poeta del deserto come metafora dell'esistenza.

Ebbene siamo lontanissimi dall'esotismo che è stato loro attribuito per tacciarli di estetismo e di vitalismo ignorando la loro ricerca sul senso autentico dell'esistenza, in linea con le filosofie contemporanee sulla linea che da Shopenhauer, attraverso Nietzsche, conducono a Bergson e infine agli esistenzialisti.

Un quadro complesso e di grande responsabilità, insomma, per chi si apprestava ad operare per correggere gli effetti perversi degli interventi dei colonizzatori. Ma proprio nel corso del viaggio mi è capitata l'occasione di avere conferme e di comprendere meglio il senso dell'esperienza che avevamo intrapreso e, per giunta, in quel punto della terra dove i paleontologi avevano individuato le tracce dei primi passi dell'*homo erectus*.

Ci servivano carte geografiche e topografiche del territorio e ci eravamo recati in una missione protestante che le produceva. Nell'ufficio dove quelle carte erano esposte ebbi modo di notare sulla parete una frase dentro una cornice: "L'homme ne sais pa etre heureux parce que il ne sais pa que peut être

heureux” (“L’uomo non sa essere felice perché non sa che può essere felice”). Mi avvicinai per distinguere meglio i caratteri più minuti del nome dell’autore e con stupore lessi il nome di Dostojeskj. Un nome che non mi sarei mai aspettato di trovare sulla parete calcinata di una stanza di una missione di Bongor nel centro dell’Africa nera.

Era un pensiero denso di significati di grande profondità e saggezza che mi dava la conferma che quella era la chiave per comprendere il senso di quel viaggio e che compendia anche lo scopo che si prefiggevano gli uomini della classe dirigente locale con i quali avevamo stabilito rapporti. Una classe dirigente che si era formata in Europa, che aveva conosciuto il disagio della civiltà e che intendeva promuovere la crescita di una nuova classe dirigente radicata nel territorio cosciente del rapporto locale – globale e consapevole della responsabilità delle scelte necessarie per creare uno sviluppo sostenibile.

Del resto, nel visitare i villaggi sparsi nella savana insieme al missionario sardo Tonino Melis, osservando i loro costumi e la qualità dei loro rapporti interpersonali, soprattutto guardando gli occhi luminosi e sorridenti dei bambini, mi tornavano alla mente le parole di Dostoievskj: “L’uomo non sa essere felice perché non sa che può essere felice”.

C’era quindi una sostanziale identità di propositi nello stabilire una forma di collaborazione che nel senso della reciprocità evitasse il carattere autoritario degli interventi francesi. E per essere, come sardi, consapevoli degli effetti negativi della colonizzazione potevamo stabilire un atteggiamento collabora-

tivo proprio dall'interno e in sostanza fraterno più che paternalistico senza per questo dimenticare le difficoltà delle situazioni e il principio di realtà. Si trattava insomma di mettere a profitto una esperienza secolare.

Come era stato inoltre autorevolmente sottolineato, durante un convegno sul Ciad alla presenza delle autorità politiche e scientifiche ciadiane, tenuto a Sassari nel 1998, c'è distanza genetica tra il DNA dei Sardi e quello dei popoli del Nord dell'Europa mentre c'è vicinanza invece con le popolazioni del Caucaso e del Mediterraneo. Ma soprattutto ci sono, a mio avviso ragioni culturali e storiche che accomunano attualmente le due diverse esperienze.

La popolazione sarda ha dovuto subire, dopo il tentativo di realizzare una unità statale di tipo nazionale, una colonizzazione che, per quel che riguarda la popolazione sardofona, si è solo attenuata ma non è, di fatto mai cessata. Solo con l'attuazione della Legge regionale sulla valorizzazione della lingua sarda e della Legge nazionale sulle lingue delle minoranze, i contorni del problema della fine della dipendenza dei modelli culturali imposti o indotti dall'esterno possono trovare la via corretta per una autonomia effettiva basata su un automodello. È dalla consapevolezza e dalle esperienze di questi problemi antropologici, linguistici e politici comuni che può derivare un contributo alla soluzione dei problemi dei fratelli del Ciad.

Per il resto, l'interesse che uno studioso della comunicazione letteraria, e per giunta, della comunicazione letteraria come quella della Sardegna, poteva avere, per una situazione cultura-

le e linguistica, oggi di frontiera, come quella ciadiana era, almeno dal mio punto di vista, sostanzialmente questa.

La costituzione della Repubblica del Ciad prevedeva l'impiego di tre lingue: una locale, quella materna, e il francese e l'arabo. La classe dirigente ciadiana, specialmente quella universitaria, composta da umanisti, in particolare di linguisti, ha assorbito dalla linguistica odierna le acquisizioni e le istanze più avanzate, come si ricava dalle scelte di un plurilinguismo di lingue locali verso il francese e l'arabo.

Il problema linguistico permane tuttavia in Ciad abbastanza arduo in quanto esiste una frantumazione di etnie e quindi di lingue, ed è quindi difficile capire in che misura tale scelta possa essere politicamente supportata. Certo appare scontata, almeno a livello scientifico, la coscienza che la vera strada da percorrere è quella che porta dalle lingue locali alle altre lingue poiché, in questo modo, è possibile trasferire gli antichi saperi, compendiatosi in quelle lingue, nelle nuove lingue di adozione.

Osserviamo perciò una situazione che può essere raffrontata a quella della Sardegna, se si pensa alla attuazione della Legge sulla tutela e valorizzazione della lingua sarda. Il vantaggio che la situazione del Ciad presenta è che le lingue delle varie etnie servono ancora i bisogni comunicativi fondamentali interni alle comunità, laddove l'impiego del sardo ha perso ormai abbastanza questo ruolo.

L'esperimento scolastico che era stato sottoposto alla mia attenzione di studioso della comunicazione letteraria era quello della Ecoles communautaire, in tutto dieci scuole che servono i

villaggi che sono posti tra il fiume Logone e il Charj e il lago Ciad nella parte meridionale dello Stato ma che hanno il loro centro di gestione nella Missione cattolica della città di Bongor, e in particolare quello delle etnie Masa e Marva.

Le scuole comunitarie sono state create e gestite dai genitori degli alunni là dove non esistono altre scuole. I calendari e i programmi sono adattati ai bisogni dei villaggi. Gli insegnanti sono remunerati dai genitori. Il ciclo di studi è di sei anni come la scuola primaria di Stato. La scuola comunitaria ha l'appoggio del BELACAD per quel che concerne la formazione e il materiale pedagogico ed è estremamente importante il concetto o la finalità che la scuola è del villaggio e per il villaggio.

L'esperimento, soprattutto dal punto di vista pedagogico e linguistico, era senz'altro positivo e assai avanzato. Si poteva, dal mio punto di vista, osservare che non veniva adeguatamente promossa e curata la creatività e quindi la produzione letteraria nella lingua locale, insieme ai linguaggi artistici non verbali, dall'arte all'artigianato, alla danza, al canto, alla musica. Inoltre si poteva osservare che la tradizione letteraria orale veniva di solito raccolta ancora nella lingua francese, mentre sarebbe stato auspicabile un programma per esplorarla e raccoglierla nella lingua locale, anche con testo francese, come avviene talora per l'insegnamento della lingua.

Avrebbero dovuto, per quel che riguarda la mia esperienza, istituire forme di promozione della comunicazione letteraria nella lingua locale in modo da produrre testi che potessero co-

stituire un patrimonio letterario che servisse da supporto per l'insegnamento nelle stesse scuole.

Di ciò si era parlato nel convegno che sui problemi dell'insegnamento si era svolto nella missione cattolica di Pala. Il rapporto e quindi il raffronto e lo scambio della nostra esperienza e delle nostre ricerche, in una società e in un contesto ancora non linguisticamente né ecologicamente compromessi, si presentava senza dubbio interessante e proficuo.

Il risultato della collaborazione all'esperimento è ora in questo volume che raccoglie, in una antologia, i miti di fondazione e i lignaggi, le preghiere e le formule propiziatricie, i proverbi, i racconti, le favole, gli indovinelli, le cantilene e, questa volta, nella lingua materna e in francese e in italiano.