

Associazione degli Italianisti
XIV CONGRESSO NAZIONALE
Genova, 15-18 settembre 2010

LA LETTERATURA DEGLI ITALIANI

ROTTI CONFINI PASSAGGI

A cura di ALBERTO BENISCELLI, QUINTO MARINI, LUIGI SURDICH

Comitato promotore

ALBERTO BENISCELLI, GIORGIO BERTONE, QUINTO MARINI
SIMONA MORANDO, LUIGI SURDICH, FRANCO VAZZOLER, STEFANO VERDINO

SESSIONI PARALLELE

Redazione elettronica e raccolta Atti

Luca Beltrami, Myriam Chiarla, Emanuela Chichiriccò, Cinzia Guglielmucci,
Andrea Lanzola, Simona Morando, Matteo Navone, Veronica Pesce, Giordano Rodda

La rappresentazione dell'Isola nelle opere degli autori sardi: il paesaggio, la Storia e la memoria.

Dino Manca

Quale rappresentazione, quale idea o immagine della Sardegna e della cultura sarda ci hanno consegnato gli scrittori, artisti e i poeti isolani? Quale rappresentazione della propria gente, della propria storia, dello spazio e dell'esistenza immaginati e vissuti? Quale «automodello»? Attraverso la trasfigurazione artistica e metaforica dell'isola, si è realizzata la sublimazione (junglianamente intesa) di una sorta di inconscio collettivo, immenso archivio di simboli e miti che si è tramandato nel tempo, di generazione in generazione, e che si è strutturato attorno ad archetipi fondanti, a fantasie e a immagini primordiali e condivise, a un sentimento religioso e a modelli originari d'esperienza sedimentati nelle profondità della psiche non solo dell'individuo ma di un intero popolo.¹ La ricorrenza di temi, motivi, figure, situazioni, percezioni, visioni del mondo e della vita – riscontrabili in buona parte della produzione letteraria sarda – deriva dall'enorme serbatoio di esperienze, che devono la loro esistenza all'ereditarietà sociale di una comunità millenaria antropologicamente connotata. Queste possibilità ereditate di rappresentazioni e una tale predisposizione degli artisti sardi a riprodurre forme e immagini archetipiche, che corrispondono alle esperienze storicamente e culturalmente compiute dalla propria gente nello sviluppo storico di una coscienza individuale e collettiva, si sostanziano letterariamente in *topoi* e isotopie sememiche che trovano magistrale compiutezza in molte opere letterarie e non solo. La descrizione e la percezione del paesaggio, il rapporto con la natura e con la madre terra, una certa idea della vita e della storia, il sentimento dell'identità e dell'appartenenza, la concezione del tempo e del mito, la rappresentazione dei personaggi, il sentimento religioso, il tema della nostalgia e della memoria, l'idea di insularità e di frontiera, il rapporto con l'altro, l'altrove e lo straniero, rappresentano percorsi semantici ricorrenti e ossessivamente incombenti nelle opere di molti scrittori e poeti in lingua sarda e italiana.²

Affrontiamo innanzitutto la tematica, gli aspetti di contenuto, i motivi condivisi. Prima ancora del *come*, infatti, colpisce da subito il *che cosa*, ossia l'oggetto di scrittura. Partiamo da un dato, da un

¹ Cfr. C.G. JUNG, *L'uomo e i suoi simboli*, Roma, Cortina Editore, 1983.

² Cfr. G. MARCI, *Narrativa sarda del Novecento. Immagini e sentimento dell'identità*, Cagliari, Cuccu, 1991; C. LAVINIO, *Narrare un'isola*, Roma, Bulzoni, 1991; N. RUDAS, *L'isola dei coralli. Itinerari dell'identità*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1997; N. TANDA, *La rappresentazione della Sardegna tra cultura osservante e cultura osservata*, in *Quale Sardegna? Pagine di vita letteraria e civile*, Sassari, Delfino, 2007, pp. 15-139; D. MANCA, *Introduzione a G. DELEDDA, L'edera*, ed. critica di Dino Manca, Cagliari, Cuccu, 2010, pp. XXIX-LIX.

freddo numero, che è però a suo modo rivelatore. Più dell'ottanta per cento della produzione letteraria in lingua sarda e italiana, in versi e in prosa, canta o racconta la Sardegna. Il vero protagonista nelle opere degli scrittori sardi è il paesaggio sardo, inteso come paesaggio fisico, antropologico e morale, ma anche inteso come luogo storico e mitico, spazio di memorie individuali e collettive, ambiente geografico intensamente amato e sentito. Un *topos* questo accettato e condiviso da una buona parte degli autori sardi, cioè di un microcosmo proprio perché malfatato e dolente, orgogliosamente difeso e, da taluni, significativamente proiettato in una dimensione edenica se non trasfigurato in un luogo di evasione mitica, dove la natura è comunque percepita come spazio idillico, incontaminato, carico di emozioni e suggestioni incantatorie:

Quando il Sole è al vertice e tutta la terra si colora di luce, io guardo il Corراسi, gli sorrido e sento di essere davanti a un essere eccelso; la sua cima mi guida i pensieri a cose belle e grandi; mi pare che da quella altezza mi veda e mi pensi. Tu sei nato per dominare! mi dice il Corراسi. Tieni sempre la fronte alta come me! mi dice e la sua cima dà bagliori. È bello guardare l'aurora, se nella notte la tua fronte, come la cima del monte, è stata coronata di stelle! mi dice ed lo sento di essere giusto e forte come lui. Le aquile si levano in volo sulla cima del monte. Ma davanti alla Natura onnipotente e solenne sento che il sublime è solo nel mio spirito e che la mia grandezza morale è più alta: è più nel cielo che nella terra.

Mi volgo intorno e guardo la terra vicina da Oliena a Maracanda; guardo la terra lontana per quanto l'occhio può spaziare da Sas Treccas a Lillobè, da Filistorro a Osposidda; fino al Cedrino che con le sue acque luminose scorre salta canta scendendo verso il mare. Ora sento che la terra è veramente mia e tendo la mano verso Maracanda come per toccarla. La cima del Corراسi è piena di luce come la mia fronte mentre si levano in volo le aquile dei miei pensieri.³

La Sardegna è intesa non come sfondo neutrale, dunque, ma come protagonista, come oggetto appassionato di scrittura. Quasi un'ossessione che meglio potrebbe spiegare la scienza psicoanalitica, più che la critica letteraria. Per dirla con Nereide Rudas, la Sardegna non è *un luogo*, ma è *il luogo*, e anche l'*altrove* è sempre il *qui adesso* immerso nello spazio-tempo dell'isola.⁴ Parafrasando Emilio Lussu, dovunque ci troviamo «noi portiamo, sotto i nostri piedi, la terra sarda». E si pensi a Salvatore Satta e a al suo capolavoro *Il giorno del giudizio*. Alla fine, il vero luogo dove tutti si trovano è la sua Nuoro: unico luogo possibile. La visita del cimitero si presenta per l'io narrante come l'occasione di riacciare un rapporto con due mondi: quello dei morti e quello dei vivi. Infatti l'esistere di ognuno dipende dall'esistere degli altri e i morti restano o

³ F. ZEDDA, *Maracanda*, introd. di Nicola Tanda, Sassari, 2D Mediterranea, 1996, pp. 1-2.

⁴ Cfr. N. RUDAS, *Ipotesi di lettura psicodinamica del romanzo sardo*, in G. MARCI, *Romanzieri sardi contemporanei*, Cagliari, Cuccu, 1991, p.129.

ritornano se resta qualcuno a ricordarli; ovverosia, bisogna che ci sia uno che ti raccolga, ti resusciti e ti racconti come in un giudizio universale.⁵

Per gli scrittori sardi - interpreti raffinati di un patrimonio spirituale di popolo che deriva da una storia millenaria - il pericolo, retaggio di paure ataviche, arriva semmai dall'esterno, dal mare, dai popoli giunti per conquistare e per imporre le loro leggi. Questa simbiosi scrittore-Sardegna, questo tenace legame duale, sebbene trasfigurato sembra rimandare, nella prospettiva della Rudas, alla diade madre-figlio, al cordone ombelicale, al primo attaccamento del bambino alla propria madre, alla quale è simbolicamente omologabile la patria, la terra, la casa. L'insieme delle opere letterarie «ci restituisce, dunque, un'immagine dell'isola che è l'interessante testimonianza del modo in cui una comunità, attraverso la sua più alta espressione intellettuale, percepisce ed intende la terra in cui è nato e alla quale è unito, da un fortissimo legame di amore e di odio, di insofferenza o di nostalgia, e i tratti morali e del carattere che ne derivano».⁶ Ma, attraverso che cosa si specifica questa rappresentazione di se stessi? Innanzitutto, come detto, attraverso il paesaggio, non di rado filtrato dalla memoria. La memoria come recupero di un mondo originario, ancestrale, primitivo. Quel mondo che, per narratori e poeti, nell'atto stesso della creazione artistica, paradossalmente ritorna ad essere centro e non più periferia. I pensieri e i ricordi si rapportano ai luoghi sentiti, percepiti sensorialmente ed emotivamente, luoghi vissuti e amati. Lo spazio fisico e naturale si traduce in luogo dell'anima, condizione dell'*essere* e dell'*esistere*, talvolta sentimento inesprimibile, ai limiti dell'incomunicabilità:

Forse anche l'amore per i luoghi è solitario e inesprimibile come l'amore per le persone [...] Ripensando alla terrazza di Giarrana, ora che sono qui immobile, in questo letto, mi pare di poter ritrovare tutta la mia vita in quel ricordo. E anche questo sentimento è solitario, incomunicabile. Mia madre entra nella stanza, si siede accanto a me. Non sa quello che penso, che sento. Inutile tentare di dirglielo, se lei stessa non lo capisce, se dal profondo del suo essere non è mosso lo stesso sentimento, lo stesso pensiero. Entro quell'orizzonte, nell'amore di quel luogo che è soltanto mio, in quel bisogno di andarmene, di ritornare, nella nostalgia che continuava a durare anche quando ero tornato, tutta la mia vita si delimita, si sistema, diventa comprensibile come se la leggessi narrata in un libro.⁷

Sullo sfondo di paesaggi edenici l'isola è restituita e intesa, nelle pagine di tanti scrittori sardi, come luogo mitico e come archetipo di tutti i luoghi, terra senza tempo e sentimento di un tempo

⁵ S. SATTA, *Il giorno del giudizio*, Milano, Cedam, 1977 (Milano, Adelphi, 1979; Cagliari, Cucc/Centro di Studi Filologici Sardi, 2003; Nuoro, Il Maestrale, 2005).

⁶ Cfr. G. MARCI, *Introduzione a Narrativa sarda del Novecento. Immagini e sentimento dell'identità*, Cagliari, Cucc, 1991, p. 15.

⁷ G. DESSÌ, *Le carte di Michele Boschino*, edizione critica a cura di Dino Manca, Cagliari, Cucc/Centro di Studi Filologici Sardi, 2011, p. 208.

irrimediabilmente perduto, spazio ontologico e universo antropologico entro cui si consuma l'eterno dramma del vivere:

Intendo ricordare la Sardegna della mia fanciullezza; paese, almeno per me, ancora di mito e di leggenda [...] E, certo, nei costumi e negli usi dei centri anche i più solitari della Sardegna, nelle loro feste, nei loro riti, sopravvivono tradizioni originali che risalgono ad epoche anteriori alla civiltà orientale e a quella portata nell'Isola dalle prime dominazioni straniere [...] ma soprattutto la saggezza profonda ed autentica, il modo di pensare e di vivere, quasi religioso, di certi vecchi pastori e contadini sardi [...] fa credere ad una abitudine atavica di pensiero e di contemplazione superiore della vita e delle cose di là della vita. Da alcuni di questi vecchi, conosciuti nella mia fanciullezza, ho appreso verità e cognizioni che nessun libro mi ha rivelato più limpide e consolanti. Sono le grandi verità fondamentali che i primi abitatori della terra dovettero scavare da loro stessi, maestri e scolari ad un tempo, al cospetto dei grandiosi arcani della natura e del cuore umano.⁸

Il segreto di molta narrativa, anche recente, sta proprio in questa stratificata e complessa rappresentazione dell'automodello sardo. La Sardegna, «terra di permanenza e non di viaggio», è l'oggetto della scrittura e della speculazione. Essa diviene il correlativo oggettivo, l'equivalente emotivo del pensiero, di uno stato d'animo, di una condizione esistenziale; essa diviene, per molti artisti sardi, proiezione simbolica di un universale concreto:

Non so più nemmeno se il mio sia amore o fastidio, rabbia di essere nato lì, rabbia di essere legato ancora a questa terra troppo vecchia e tanto lontana dal mondo nel quale vivo – dall'Italia, voglio dire. Eppure quella è la mia patria. È là che sono nato. È là che ho passato gli anni più importanti della mia vita, l'infanzia e l'adolescenza. Là c'è la casa di mio nonno, di mio padre: case e tombe. Ma ciò che conta di più è che là io mi sento forte, intelligente, anzi onnisciente. Immergo la mano nell'acqua del Tirso, del Temo, del Rio Mannu, e so di che cosa è fatta quell'acqua. Raccolgo un sasso, e ho di quel sasso una conoscenza che arriva fino all'atomo, fino alla molecola. È là che ho letto per la prima volta Leibnitz e Spinoza senza bisogno di traduzione o di note a piè di pagina. Là mi sono sentito solo al centro dell'Universo come un astronauta. E per questo sono geloso della mia Isola. Geloso di tutto ciò che la rende volgare, turistica.⁹

La Deledda, ad esempio, iniziò il suo variegato e duraturo percorso di formazione a Nuoro, piccolo borgo dell'ex regno di Sardegna, in una temperie culturale e morale che fu quella propria del «villaggio», di un microcosmo non urbano, antropologicamente connotato, con propria lingua, propri saperi, propri sistemi valoriali, propri reticoli di esclusione e inclusione, proprie leggi e consuetudini difficilmente traducibili attraverso codici e sistemi segnici d'inappartenenza; una civiltà agro-pastorale le cui pulsioni primordiali e i cui miti, tipi e archetipi divennero da subito per lei fonte di ispirazione e oggetto inesauribile di scrittura:

⁸ G. DELEDDA, *Sardegna mia*, in «Il Convegno», n. 7-8 (luglio-agosto 1946), Cagliari, p. 23.

⁹ G. DESSI, *La mia Sardegna*, in «Il Gatto Selvatico», n. 8, VII (agosto 1961), p. 13.

La Deledda potrebbe vivere senza la Sardegna ma non potrebbe essere senza gli anni della sua formazione in Sardegna, nel mondo chiuso di Nuoro. È a Nuoro che ha cominciato a sentire e in maniera così forte la sua educazione, è a Nuoro che è nata Cosima, forse l'immagine più felice di quella natura che aveva accettato e prima cercato di vivere in un altro mondo. Ecco perché si sbaglia quando la si considera una scrittrice regionale, ecco perché si sta nel vero quando la si coglie nel suo segreto più intimo del grande sogno.¹⁰

Con la Deledda, e tramite la sua operazione artistica, la Sardegna entrò dunque a far parte dell'immaginario europeo. Una realtà geografica e antropologica si trasformò - come ha efficacemente rilevato Nicola Tanda¹¹ - nella «terra del mito», metafora di una condizione esistenziale, quella del primitivo, che proprio la cultura del Novecento aveva recuperato come unica risposta possibile al disagio esistenziale creato dalla società industriale e luogo per eccellenza dove rappresentare le angosce dell'uomo contemporaneo di fronte al progresso scientifico. Solo oggi, da un punto di vista antropologico, diventa agevole comprendere quell'esotismo nella sua reale portata di rottura dell'orgoglio eurocentrico, e non solo di sogno e di evasione in un passaggio e in una cultura non dominati dalla macchina industriale. La difesa degli antichi saperi antropologici da cui nacque l'equilibrio dei sistemi sociali primitivi fu, nella prospettiva di Tanda, il primo passo per il recupero di una vita emozionale pienamente espressa nei modi aggreganti e non disgreganti propri delle società rurali, e per la riconquista di quel «supplemento d'anima» che le logiche illuministiche del Positivismo negavano, in quel momento storico, all'uomo.¹² Una crisi che spinse artisti ed intellettuali a ricercare nuovi spazi antropici incontaminati, dove l'uomo viveva ancora secondo le regole di un *ethos* primitivo in gruppi sociali permeati da quella mistica religiosità su cui aveva riflettuto Bergson e che Gauguin aveva cercato a Tahiti. In quel periodo Van Gogh collezionava stampe giapponesi, Picasso inventava l'arte cubista ispirato all'arte tribale africana (famoso il ritratto commissionato dall'amico Salmon) e Klee riprendeva la decorazione del tessuto africano. Le estetiche dell'Ottocento, applicando il concetto di progresso, avevano inteso la storia dell'arte come un continuo sviluppo. Esse erano state gerarchiche e verticali. Al contrario, le poetiche primitiviste del Novecento posero la storia dell'arte su un piano orizzontale. Tra i tanti stili non vi era un avanzamento, semmai diversità. Ogni forma d'arte, dunque, andava acquistando una sua legittimità e un suo diritto di cittadinanza universale, in quanto autonoma e peculiare creazione di linguaggi. Del resto, anche nel percorso formativo di Giuseppe Biasi, altro amico della Deledda,

¹⁰ C. BO, *Grazia Deledda, oggi*, in «Accademie e Biblioteche d'Italia», LIV (1986), Roma, Fratelli Palombi Editori, p. 1; anche in: *Introduzione*, in *Grazia Deledda nella cultura sarda contemporanea - I*, in *Grazia Deledda nella cultura contemporanea*, a c. di U. Collu, (Atti del Seminario di Studi *Grazia Deledda e la cultura sarda fra '800 e '900*, Nuoro, Auditorium biblioteca «S. Satta», 25-26-27 settembre 1986), Nuoro, 1992, p. 35.

¹¹ N. TANDA, *Introduzione* a G. DELEDDA, *Canne al Vento...*, pp. VII-XXIX; *Dal mito dell'isola all'isola del mito*, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 9-41.

¹² N. TANDA, *Dal mito dell'isola*, cit., pp. 41-70.

l'esperienza del soggiorno africano (Algeri, Tripoli, Tunisi fra il 1924 e il 1927) fu fondamentale.¹³ Essa rappresentò il soddisfacimento di un'esigenza ingenerata nella sua mente di giovane artista in parte anche dalle intuizioni estetiche della scrittrice nuorese e dalle forti analogie fra cultura sarda e nord-africana presenti nei suoi testi:

Leggo adesso i suoi racconti, che, a parte qualche lieve imperfezione giovanile, sono davvero interessanti e pieni di *colore locale*. Vi si respira l'aria del deserto, e le forme umili ma *vive* dei personaggi mi ricordano lontanamente le figure primitive e caratteristiche dei poveri pastori sardi...¹⁴

Giuseppe Dessì, altro grande scrittore isolano, trascorse l'adolescenza, con la madre e il fratello minore Franco, a Villacidro - borgo rurale del medio Campidano posto ai piedi della catena montuosa del Linas e alla bocca della valle di Castangias - nella grande residenza del nonno, Giuseppe Pinna, grosso proprietario terriero. La casa rappresentò il nucleo dell'azienda agricola, faticosamente costruita negli anni, e di fatto divenne il luogo della sua prima formazione. Non esiste comunicazione senza contesto e l'apprendimento di ogni ragazzo, avvenuto per esperienza direttamente vissuta e sperimentato emozionalmente, si realizza dentro un ben preciso tessuto culturale e ambientale. L'identità, si sa, non è mai disgiunta dal senso di appartenenza a una comunità inserita storicamente in un territorio. Se è vero, dunque, che la conoscenza e il primo discorso del mondo cominciano dalla soglia di casa, certamente per Dessì il processo di apprendimento dei codici della comunità educante e dei linguaggi della natura, i riti d'iniziazione, la scoperta degli uomini e delle prime difficoltà del vivere, ebbero inizio nel microcosmo operoso, protettivo e idillico di *Biddacidru*:

La casa era grande, piena di zii, zie, cugini e gente di passaggio [...] Credo che il fatto di aver vissuto in campagna da bambino abbia contribuito a rendere la realtà più accessibile alla mia conoscenza. La comunità intorno a me, questa vita sociale di cui ho cercato di dare un'idea, faceva come da cassa armonica ai miei sentimenti, ingigantiva e al tempo stesso mi permetteva di percepire e di partecipare ai sentimenti degli altri.¹⁵

¹³ Cfr. G. ALTEA, *Populismo e secessionismo negli inizi di Giuseppe Biasi*, in «Bollettino dell'Associazione Archivio storico sardo di Sassari», a. XI (1986), n. 12, pp. 105-133; M. E. CIUSA, *Le componenti culturali e formali nell'arte di Giuseppe Biasi*, in AA.VV., *L'isola nelle correnti: la pittura e la grafica di Giuseppe Biasi nell'arte europea del Novecento*, Milano, Scheiwiller; G. BIASI, *La I e la II Quadriennale e i Parenti poveri*, ed. critica a cura di Giambernardo Piroddi, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi/Cuec, 2010.

¹⁴ Lettera di Grazia Deledda a Francesco Cucca, Roma 28 marzo 1910. Nella restituzione del testo sono state rese in corsivo le parole dalla Deledda sottolineate. La lettera si trova pubblicata in: D. MANCA, *Voglia d'Africa. La personalità e l'opera di un poeta errante*, Nuoro, Il Maestrale, 1996, p. 182.

¹⁵ G. DESSÌ, *Un pezzo di Luna, note, memoria e immagini della Sardegna*, a cura di Anna Dolfi, Cagliari, Della Torre, 1987, p. 187.

Il paese dei genitori fu, dunque, l'originario *milieu*, il luogo vissuto, plasmato nella relazione, il sistema peculiare di condizioni naturali e socio-culturali stratificate nella sua memoria e rappresentò il primitivo contesto linguistico e antropologico entro cui lievitarono le sue narrazioni migliori. Frequentando pastori e contadini alle pendici del Monte Linas, infatti, egli prese coscienza delle sue radici e comprese profondamente eventi ed esistenti di un mondo che ben presto tradusse in finzione letteraria.

Un caso a sé, invece, è rappresentato, nel sistema letterario sardo, dalla personalità e l'opera di Gavino Ledda.¹⁶ La sua notorietà, come si sa, nonostante abbia composto altre opere, rimane legata al suo scandaloso e controverso *Padre padrone*. Il romanzo, grazie anche all'opera filmica che ne trassero i fratelli Taviani, si affermò presso il grande pubblico soprattutto per i contenuti trattati e per talune «scabrose» sequenze narrative dal forte impatto etico ed emotivo. La fortuna del libro superò ogni previsione, in Italia e all'estero; non meno significativo il successo del film, che aveva tradotto in immagini il dramma esistenziale e umano di un giovane pastore e la rabbia con cui, nel suo sofferto percorso conoscitivo e intellettuale, si era opposto al padre in un confronto duro e totale. Romanzo di formazione, *Padre padrone* si specificò - fra scrittura documentaria e creazione letteraria - come una sorta di apologo sul rifiuto del silenzio dinanzi a un potere autoritario e violento esercitato da un patriarca-padrone, e sulla necessità di affrancarsi dai legami in cui spesso costringono le proprie origini. Il racconto autobiografico si connotò quasi da subito di valenze altre rispetto alla natura del testo e verosimilmente alla volontà dello stesso autore.¹⁷ Nel caso di Ledda la questione rimane contraddittoria e fondamentalmente irrisolta. *Padre Padrone* sembra voler sovvertire il *topos* accettato e condiviso da una buona parte degli artisti sardi almeno sino alla prima metà del Novecento, cioè di un mondo sardo, più precisamente agro-pastorale, proprio perché malfatato e dolente, orgogliosamente difeso e, da taluni, significativamente proiettato in una dimensione edenica se non trasfigurato in un luogo di evasione mitica, dove l'uomo è riscoperto nella sua quotidianità laboriosa e la natura comunque percepita come spazio idillico, incontaminato, carico di emozioni e suggestioni incantatorie. Per loro, interpreti raffinati di un patrimonio spirituale di popolo che deriva da una storia millenaria, il pericolo, retaggio di paure ataviche, arriva semmai dall'esterno, dal mare, dai popoli giunti «per razzare, devastare e conquistare, per imporre, in molti casi, forme di governo e leggi estranee e non corrispondenti ai

¹⁶ Sull'argomento si rimanda altresì a: D. MANCA, *Un caso letterario: Padre Padrone di Gavino Ledda*, in *Il tempo e la memoria*, Roma, Aracne, 2006, pp. 33-47.

¹⁷ Sarebbe a questo proposito interessante, attraverso un intervento della filologia d'autore, indagare la documentazione manoscritta e dattiloscritta precedente all'edizione a stampa. Uno studio della genetica del testo e dell'avantesto, relativo ai processi correttori e ai diversi stadi di elaborazione, consentirebbe di ricostruirne la storia redazionale per meglio comprendere il rapporto tra l'autore e l'opera intercorso a partire dalla fase di gestazione.

voleri e ai bisogni dei sardi». ¹⁸ La scrittura «selvaggia» di Ledda, viceversa, pur con qualche eccezione, colpisce al contrario, consegnandoci un quadro nel suo complesso crudo e impietoso su un microcosmo ferino, chiuso, totalizzante e totalitario, fatto di miseria e abbruttimento, dove l'uomo, costretto da una quotidiana lotta per la sopravvivenza, è pervaso di una crudeltà primitiva. La salvezza è all'esterno. Una lettura semiotica del racconto ci dice che, non di rado, nel rapporto IN/ES, questa dinamica centrifuga si traduce metaforicamente in statuti dicotomici forti e perentori: *barbarie VS civiltà, reclusione VS libertà, analfabetismo VS conoscenza, conservazione VS progresso*. Insoddisfatto del presente e continuamente risospinto nel passato, Gavino trova il coraggio di pensare per sé un futuro migliore, ma l'«istruzione» e la «libertà» non sembrano risolvere i suoi problemi, ma piuttosto spostano in avanti le contraddizioni senza offrirgli gli strumenti per poterle affrontare. Egli cerca una strada nuova, quella del riscatto e della valorizzazione di sé, tutta al di fuori di quella dimensione educativa che in realtà lo aveva nutrito e formato:

Un solo anno di campagna mi aveva maturato di almeno dieci anni rispetto a loro. Alla scuola del babbo si imparavano cose ben più profonde di quelle aste e di quelle consonanti che loro ora sapevano a memoria [...] Confesso che non vedevo l'ora di ritornare in campagna. Ormai mi ero affezionato a tutto ciò che vi avevo lasciato e mi ero abituato a sentire e a capire quel silenzio che un anno prima mi faceva paura. Sulla terra ormai non esisteva più nulla di tanto apprezzabile e amabile quanto il nostro campo con i suoi alberi e le sue scoscesità; Rusigabedra e le pecore. La natura tutta del nostro campo era qualcosa di cui ormai io facevo parte. Ero rinato con essa. Ero entrato e ricresciuto nel mondo animale, minerale e vegetale e non potevo più sentirmene fuori. ¹⁹

Il suo apprendimento, avvenuto per esperienza direttamente vissuta e sperimentato emozionalmente, si realizza dentro un contesto ambientale difficile e si regge, come ogni percorso educativo, sull'imparare a *conoscere*, a *fare* ma soprattutto ad *essere*; ossia sulla capacità di acquisire gli strumenti della comprensione così da essere capaci di agire creativamente nell'ambiente circostante e poter in tal modo costruire una propria identità culturale e umana. Più il contesto si fa ostile e inesorabile, più i saperi confliggono con l'educazione e con i modi dell'apprendimento. Per questa ragione il cono d'ombra del padre, a fasi intermittenti, sembra proiettarsi su un intero ambiente oscurandolo e mortificandolo. Non c'è *pietas*, non c'è compassione. La sua angoscia genera piuttosto un'ironia amara e beffarda. Ecco che allora il conflitto, di natura prevalentemente interpersonale e relazionale, per essere risolto richiede la fuoriuscita dallo stesso microcosmo dentro cui agiscono i due attori; una scelta

¹⁸ G. MARCI, *Narrativa sarda del Novecento*, cit. p. 15.

¹⁹ G. LEDDA, *Padre e padrone*, cit., p. 263.

di fuga dal proprio mondo per riattivarsi e ricollocarsi. Ma l'atto di rottura, rievocato dall'io narrante sul filo di una memoria sofferta che non guarisce e nel contempo non rimuove, rimane sostanzialmente irrisolto perché irrisolvibile rimane comunque il problema di una identità che voglia essere altro da sé pur nella lucida denuncia dei limiti di una comunità d'appartenenza spesso chiusa e autoritaria. Il cercare 'virtute' e 'conoscenza' recidendo irreversibilmente tutto ciò che riporta al vissuto e all'identità antropologica del soggetto, non risolve il problema del rapporto con le proprie radici e svuota di senso la giusta e legittima aspirazione di crescita nella libertà e nella consapevolezza. Un complesso di inferiorità sentito e sofferto che dunque non aiuta quella riappropriazione umana tanto agognata. Solo la fuga e il distacco dal padre parrebbe, a un certo punto, presagire un percorso di ritorno al mondo che gli è appartenuto:

Il mio sardo lì non lo capiva nessuno. Io ero «muto» e senza una lingua: come un essere inferiore che non poteva esprimere quello che pensava. Per parlare allora dovevo fare più o meno come, facevo a Baddevrustana nel silenzio del bosco dietro il gregge. Dovevo rientrare nel 'mio' mondo che fortunatamente anche a distanza mi rapiva e mi distoglieva da quella desolazione. Il mio cervello, disperato, come per creare un rifugio al nuovo ambiente ostile, secerneva fantasia viva: creava immagini. E con la disperata nostalgia, non potendo comunicare con altri, riviveva e si rievocava, gelosamente disperato, il mondo che conosceva, anche se lo aveva lasciato al di là del mare: si rifiutava completamente di conoscere il mondo militare. Voleva vedere natura senza divisa. Dentro quelle mura annerite e scalinate l'unica compagnia era sempre Baddevrustana. Sentivo sempre la voce di mio padre e dei miei fratelli: il raglio di Pacifico e il belato noto di qualche pecora. In una parola i dialetti della natura che io conoscevo annullavano il caos dei rumori e dei fatti di quella caserma ed erano l'unico sangue con cui palpitava il mio cuore che stava rischiando l'infarto. Uno spirito ferino mi ruggiva continuamente e mi stava sempre suggerendo di saltare quelle mura. Ma riuscii a controllarlo anche se come un pendolo gigantesco, oscillavo sbattendo ora la testa, ora i piedi sulla caserma. Spinto dalla disperazione, feci di tutto per mettermi a rapporto dal comandante di compagnia, per pregarlo di mandarmi di nuovo a Baddevrustana tra le mie pecore, che sognavo ad occhi aperti.²⁰

Con qualche eccezione, si diceva, che potrebbe apparire contraddittoria, ma che in realtà risponde all'esigenza legittima e per molti versi inevitabile di infrangere il cerchio della solitudine e sconfiggere quel mutismo che è un urlo strozzato. Infatti, a un certo punto accade che una via di salvezza da quell'incomunicabilità assordante in cui lo aveva relegato il conflitto col padre, Gavino la trovi internamente, nel paesaggio, nel «vago immaginar», nel rapporto di ritrovata sintonia e interazione con il mondo naturale e con i suoi linguaggi. Si propone così il tema panico dell'identificazione del personaggio con la vita vegetale e animale e della sua rispondenza con l'essenza stessa, misteriosa e segreta delle cose colte attraverso un'opera di auscultazione rigenerante che infonde lenimento e conforto. La sfera dell'io sembra confondersi con quella di una

²⁰ *Ibid.*, p. 186.

realtà filtrata e trasfigurata dal protagonista, nella quale l'uomo può diventare natura e la natura partecipando alle vicende umane sa tendere all'antropomorfismo. Sono queste le pagine più belle e rivelatrici del libro, venate di un lirismo intenso e autenticamente sentito. L'io narrato si schiude davanti a una bellezza catartica, ancestrale e archetipica, proiettando attraverso la sua rappresentazione del mondo, che diventa il suo più appassionato *discorso* del mondo, tutta la propria ricchezza affettiva ed emotiva inespressa:

La solitudine del bosco e il silenzio profondo dell'ambiente, interrotto solo dal vento, dai tuoni o dallo scoppio del temporale in lontananza d'inverno, orchestrato dal canto degli uccelli e dal crogiolarsi della natura in primavera, ora per me non era più silenzio. A furia di ascoltarlo avevo imparato a capirlo e mi era divenuto un linguaggio segreto per cui tutto mi sembrava animato, parlante e in movimento. E almeno al livello affettivo della mia fantasia potevo comprenderlo e parlarci. Quasi conoscessi tutti i dialetti della natura e li parlassi correttamente al punto da impostare con essa, nel mio silenzio raccolto, le uniche conversazioni che mi erano possibili. Il discorso sulla matematica naturale di mio padre, ormai, era divenuto una cosa normale e spontanea. Non solo avevo imparato a conoscere i nomi dei punti e dei particolari del campo come avevano fatto gli anziani. Ero andato oltre. Sulla loro scia, senza che me ne accorgessi, anch'io denominavo la natura. A ogni albero, a ogni macigno, a ogni pecora, a ogni punto o conformazione del terreno del "nostro" campo o dei monti circostanti o dell'orizzonte, avevo appioppato un nomignolo affettivo che tenevo segretamente nascosto in quel silenzio con cui, in un certo modo, ogni cosa mi parlava e per me era viva. La mia fantasia trasferiva nomi e figure, vissute durante la breve infanzia sociale di Siligo, nelle cose o nella realtà fisica del nostro campo o dell'orizzonte che osservavo vivendolo dalla capanna o dal bosco. Tutta la realtà, dagli alberi ai picchi delle montagne, dalle rocce alle grotte, dalle pecore alle bestie, la rassomigliavo a persone o cose che io, occasionalmente, avevo visto altrove. A causa della solitudine, la natura per me rappresentava un "tu" indefinito: l'unico "tu" amico con cui poter comunicare senza vergogna né soggezione. Ogni particolare della realtà circostante mi evocava un nome che la animava e me la rendeva parlante. Thiu Pulinari (un vecchio pastore del vicinato che vedevo occasionalmente mentre si abbeverava le pecore) era una roccia lontana che spiccava all'orizzonte su un monte. Su Gobbe (un povero gobbo che avevo conosciuto nella mia infanzia di Siligo e che era divenuto tale sin da bambino a causa di una incornata di un montone) ora per me era un albero gobbo del nostro campo. Questa lingua intima tra me e la natura che, in fondo, era la lingua del silenzio, mi era divenuta naturale e familiare quasi la realtà fosse il silenzio e le cose fossero le sue parole.²¹

Negli autori isolani la memoria si traduce spesso in un viaggio del pensiero e dell'anima, molto vicino per taluni aspetti a quello vissuto da tutti quegli scrittori, i quali, giunti «al culmine della propria dispiegata civiltà», comprendono, per dirla con Cirese, «la validità morale di quel mondo guardato dagli altri con tanta ritrosia». Essa diviene pertanto lo strumento attraverso il quale si ricostruisce la propria identità e si dà un fondamento alla coscienza di sé, che sta alla base della conoscenza stessa. Senza memoria, infatti, vengono meno i legami con le proprie radici, si disperde

²¹ *Ibid.*, p. 64.

il proprio io, ci si destruttura e si vive drammaticamente sospesi fra ordine e caos, fra pulsioni interne e cogenze esterne. Senza memoria e senza consapevolezza si cessa di essere coscienza progettante e si vive il proprio presente con angoscia e paura, sospesi sull'abisso del nulla:

gli uomini di oggi vivono tutto al presente. Non trovano nel passato una norma e non trovano nel futuro sufficiente ispirazione. E nata la filosofia dell'atto puro, è nato Picasso, che non continua neppure se stesso, ma è sempre diverso perché esiste per lui soltanto l'attimo in cui crea. Ti ricordi "Il Gallo" di Picasso? Si può dire il suo simbolo. Il suo vivere è come l'amore per il gallo: istantaneo, puntuale. Rotti i ponti con il passato (anche nell'interno della propria vita e nei suoi limiti), rotti i ponti con il futuro. Per questo dà quel senso di travisamento. È l'angoscia di noi moderni per questo sentirsi sospesi nel nulla [...]²²

La conoscenza, si sa, non è data senza tempo e senza luogo, e il luogo, come entità storica e culturale, esiste;²³ luogo inteso come testo-cultura, spazio vissuto, paesaggio umanizzato e modellato, universo percettivo e simbolico. In questo senso si comprende come l'operazione letteraria di molti scrittori sardi divenga altresì una precisa operazione culturale e perché, come detto, attraverso la trasfigurazione artistica e metaforica dell'isola si realizza la sublimazione di una sorta di inconscio collettivo, enorme serbatoio di simboli e miti che si tramanda nel tempo, di generazione in generazione, e che si struttura attorno ad archetipi fondanti, a fantasie e ad immagini primordiali e condivise, a un sentimento religioso e a modelli originari d'esperienza sedimentati nelle profondità della psiche. Queste «possibilità ereditate di rappresentazioni» si sostanziano letterariamente in *topoi* e isotopie sememiche che trovano magistrale compiutezza nella pagina scritta o cantata.

Nel Novecento così come era stato nell'Ottocento, nelle pagine di autori come Giacinto Satta, Pompeo Calvia, Francesco Cucca, Grazia Deledda, Pietro Casu, Giuseppe Dessì, Francesco Zedda, Salvatore Satta, Bachisio Zizi, Francesco Masala, Antonio Cossu, Giulio Angioni, Sergio Atzeni, difficilmente manca la Storia. O meglio: una certa idea della Storia. Tale idea può essere illustrata secondo la definizione che ne diede Salvatore Cambosu quando parlò di «mito della cattiva stella», che specifica - come ha scritto Giuseppe Marci - il tema dell'eroismo sfortunato, di un intero popolo che ha dovuto sopportare la secolare oppressione di invasori giunti dal mare per devastare e per imporre, in molti casi, forme di governo e leggi estranee e non corrispondenti ai voleri e ai bisogni dei sardi.²⁴ Proponiamo, a titolo esemplificativo, due opere scritte da autori

²² G. DESSÌ, *Diari* (1931-1948), a cura di Franca Linari, Roma, Jouvence, 1999, pp. 174 -175.

²³ Nell'introduzione a *I passeri* Dessì domandava e rispondeva: «Perché in Sardegna? mi si chiederà ancora una volta. Perché, a parte le ragioni storiche e artistiche che richiederebbero un troppo lungo discorso, come ci insegnano Spinoza, Leibniz, Einstein e Merleau-Ponty, ogni punto dell'universo è anche il centro dell'universo» (C. VARESE, *Introduzione a Paese d'ombre*, Milano, Mondadori, 1972, p. V).

²⁴ G. MARCI, *Introduzione a Narrativa sarda del Novecento*, cit., p. 15.

diversi e in tempi differenti: *Colpi di scure* della Deledda e l'*Apologo del giudice bandito* di Sergio Atzeni.

Di non trascurabile valenza contenutistica, per riferimenti extratestuali e per portata simbolica,²⁵ è *Colpi di scure*, novella largamente scenica.²⁶ Zio Cosma, vecchio pastore dall'«aria sacerdotale [...] al quale gli anni non hanno potuto strappare i denti da lupo e i peli rossicci» è immerso nella tragica solitudine dell'antica foresta, ora minacciata dalla furia devastatrice degli speculatori venuti d'oltremare per spogliare le vette e il cuore delle genti. Mentre risuonano in fondo al bosco i colpi di scure inferti contro le piante millenarie, il vecchio sardo con «gli occhi obliqui sotto l'ampia fronte solcata da rughe scure», aspetta seduto ai piedi di un elce i nuovi portatori di desolazione e di morte e incide con la leppa, sulla propria tabacchiera di corno, due fatti 'eroici' della sua giovinezza. Un giovane carbonaio svizzero, «alto e svelto, col viso sorridente come quello di un bimbo tintosi per ischerzo», sopraggiunge, fischiettando «un'aria della Traviata», a interrompere il lavoro solitario del pastore e quasi a infrangere un'atmosfera senza tempo, da incanto favolistico. Il paesaggio, trasfigurato in un luogo di evasione mitica, viene percepito come ambiente irripetibile, connotato di incontaminata e ancestrale bellezza, dove l'uomo può diventare natura e la natura partecipando alle vicende umane sa tendere all'antropomorfismo (anche se i segni della presenza dell'uomo (straniero) si connotano qui altresì di valenze negative); un'animazione antropomorfica che, per traslato, richiama una natura partecipe:

Mai la foresta fu più bella e fiorita: forse sente giunta la sua ultima primavera e vuole inebriarsi dei suoi tepori e delle sue fragranze, per dimenticare che la morte si avvanza, Sembra che i giovani elci sorgenti sulle rocce si siano arrampicati lassù per sfuggire all'imminente rovina, e quando il vento passa tremando d'angoscia, e quando la sera glauca discende, e la luna cade come una perla sul velluto purpureo dell'orizzonte, le giovani piante sbattono le foglie secche e pare che piangono.²⁷

Un ambiente unico, adesso mortalmente minacciato, rivisitato attraverso una vibrante partecipazione sensoriale (visiva, uditiva, olfattiva), ferace, «tale, almeno, è stato sempre descritto, a cominciare dai testi didascalici del Settecento, forte di quella forza che si comunica agli uomini e detta comportamenti coerenti, fieri e generosi»²⁸. Ecco dunque Zio Cosma, figlio di quel mondo e di quella terra, che dinanzi all'irrompere del giovane straniero, giunto *dae su mare* per devastare e

²⁵ Il taglio del bosco come esempio di devastazione e razzia e come attacco all'autonomia di una terra è un motivo ricorrente della narrativa sarda.

²⁶ Il racconto, dopo un abbrivo descrittivo e ricognitivo, dove è forte la sensazione del movimento e del susseguirsi delle immagini, si conchiude risolvendosi nell'arco temporale di un dialogo.

²⁷ G. DELEDDA, *Colpi di scure* [in «Sardegna Letteraria e Artistica», Cagliari, 1902, con il titolo *Vengono*; «Sardegna Giovane», Sassari, I (1909), 1, con il titolo *Mentre la foresta muore...*; Milano, Treves, 1917; Milano, Treves, 1920; Milano, Garzanti, 1940; *Romanzi e novelle* – IV, Milano, Mondadori, 1959; Nuoro, Il Maestrale, 1995], in *I giuochi della vita, Novelle* – II, Nuoro, Ilisso, 1996, p. 244.

²⁸ G. MARCI, *Narrativa sarda del Novecento*, cit., p. 17.

distruggere, è travolto da un moto d'ira e da un impeto d'emozione. Il cuore del sardo si trasmuta. Come nella foresta cadono le grosse querce, i sugheri vetusti e gli elci secolari, così nel suo animo esplode la ripulsa. Guarda il carbonaio con disprezzo e lo affronta con irosa villania, minacciandolo e riempendolo di impropri e ingiurie (imprecazioni intese anche come liberazione di strati profondi e incontrollabili della psiche). Ma i due non sempre si capiscono. Si assiste alla messa in scena di una sorta di dialogo dell'assurdo dai risvolti grotteschi, che si consuma senza prospettiva e senza speranza nell'incomunicabilità e quasi nel *nonsense*. Essi possiedono lingue e mentalità differenti, espressione di mondi e civiltà diverse; un conflitto di codici e un'interferenza comunicativa che è discrasia culturale oltre che generazionale.²⁹

Con l'*Apologo*,³⁰ racconto allegorico a fine spiccatamente pedagogico, ci si trova dinanzi a un romanzo la cui trama, per una repentina variazione di situazioni e di tema, è soggetta, fatta salva l'unità spazio-temporale, a un'evidente soluzione della continuità della storia e a uno iato improvviso del contenuto narrativo. Si narrano cioè due vicende diverse ambientate nello stesso tempo e nel medesimo luogo: Cagliari, primavera del 1492, anno della scoperta dell'America; per gli storici punto dirimente fra il Medioevo e l'Età Moderna, per l'autore data simbolica, irreali, ma possibile. Due vicende fantastiche, riaffiorate in controluce dalle nebbie della Storia, vengono riproposte con mirabile mimetismo da un narratore non rappresentato e onnisciente; la fantasia «che gioca con la Storia ma la rispetta, si fa apologo di una possibile verità».³¹ Nella prima parte il lettore assiste alle fasi del processo e alla sentenza solenne proclamata dal Santissimo Tribunale dell'Inquisizione (*auto da fé*) contro l'invasione delle locuste, «nel volgare del luogo *pibitziri*».³² Queste affliggono l'isola di Cerdegnna arrecando carestia e distruzione. Intorno al palazzo si agita una fauna umana variopinta e chiassosa. Una turba di malfatati e pezzenti fa da cornice a un sonnolento e svagato corteo viceregio:

La fama del processo è volata dappertutto, ha raggiunto gli ubriachi nelle bettole, i pastori nel monte, i torronai di Tonara, le barche negli stagni [...] mendicanti senza gambe [...] ciechi e sordomuti [...] Nella piazza gremita uomini e donne di ogni età e condizione, curiosi e incantati, venuti da ogni provincia del viceregno per vedere i guerrieri di Gesù, i monaci domenicani, dichiarar guerra alla cavalletta [...] La via è affollata. Il passo dei cavalli lento. I baroni che arrivano guardano la plebe scalza e sbadigliano annoiati e disgustati. Ogni tanto la coda di uno dei cavalli si solleva come un pennacchio e la turba circostante si sposta veloce per non farsi cagare

²⁹ Sull'argomento si rinvia a: D. MANCA, *Introduzione* a G. DELEDDA, *Il ritorno del figlio*, ed. critica a cura di Dino Manca, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi/Cuec, 2005, pp. LI-LII.

³⁰ S. ATZENI, *L'Apologo del giudice bandito*, Palermo, Sellerio, 1986.

³¹ G. MARCI, *E il tempo si è preso parole e passioni*, in «La Nuova Sardegna», 8 settembre 1995.

³² S. ATZENI, *L'Apologo del giudice bandito*, Palermo, Sellerio, 1986, p. 70.

addosso. Da un portale semiaperto escono risa selvagge e canti di ubriachi. Un buco nero di fango sputa una banda di bambini scalzi, urlanti, eccitati dalla novità di tutti quei paesani, cavalli e baroni splendenti.³³

Nella seconda parte si racconta delle alterne vicissitudini del bandito più temuto del vicereame, tale Itzoccor Gunale, ora incatenato a Caglié nella fetida e tetra oscurità di un pozzo, prigioniero illustre di Don Ximene Perez Scrivà dei Romani, malefico viceré di Sardegna.³⁴ Entrambe le storie sono attraversate da un motivo condiviso: la contrapposizione fra un potere violento e oppressivo, parassita e rapace, giunto d'oltremare («Le redini le tiene el Rey oltremare») per colonizzare e depredare, per imporre le sue leggi e le sue consuetudini con la forza degli eserciti e le armi della persuasione («la plebe attende un miracolo») e una terra, quella sarda, povera e sottomessa, marginale e periferica, la cui Storia si è contraddistinta per il succedersi turbinoso di dominazioni, di atti coloniali, di incursioni piratesche e la cui cultura, dinanzi a un centralismo che forgia *topoi*, prospettive e mentalità egemoni, viene destituita in ultimo di propria dignità:

Tu sai cosa penso dei sardi: tonti, e armati l'uno contro l'altro come granchi in una cesta... Bandidos feroci e coraggiosi, ma quale gatto selvatico non è feroce e coraggioso? Gatti, pecore, qualche lupo, ma cristiani di senno non ve n'è uno... Un sardo è meno di un mussulmano... L'infedele fa di conto, scrive, edifica imperi... Cosa sa fare un sardo? Quando giunsi a Caglié compresi presto che non dei sardi dovevo diffidare, ma dei baroni catalani trapiantati, delle nobildonne intriganti... Da quando è sbarcato Cordano diffidai dei monaci. Mai avrei pensato di dover temere un sardo. I sardi non hanno anima, gli occhi sono spenti, non brilla alcun barlume, si esprimono con grugniti cinghialeschi, vivono in tane affumicate senza finestre né camino, tremano come pecore quando sentono gli stivali dei soldados...³⁵

Il romanzo di Atzeni si specifica per una presenza insistita di unità descrittive (sia attributi dei personaggi che informanti spazio-temporali) che si muovono per statuti dicotomici: oppressi e oppressori, dominatori e dominanti, nobiltà e popolo, istituzioni e clero, stranieri e indigeni, sardi asserviti e sardi ribelli, i monti e la pianura. La cosa acquista una forte valenza sul piano semico-simbolico e, nello svelare la presenza di un autore implicito, culturalmente vicino al narratore, chiama a rapporto la *weltanschauung* propria dello scrittore. I modi e le tecniche della rappresentazione denotano una distanza, intellettuale e morale, dell'io narrante rispetto al mondo narrato e ai molteplici personaggi che lo animano, trasversale all'impostazione dicotomica su menzionata. La messa in opera di una ritrattistica quanto mai variegata e policroma non deve a tal

³³ *Ibid.*, pp. 21-22 e 25.

³⁴ Figura storicamente esistita, fu persona discussa e di assai dubbia integrità morale. Don Eximén Pérez de Romani ricoprì le funzioni di viceré nel 1479 e nel 1485.

³⁵ S. ATZENI, *L'Apologo*, cit., p. 107.

riguardo trarre in inganno il lettore. Ad essa non corrisponde infatti una uguale multiformità di giudizio. L'*input* di adesione o repulsione autorale trova scaturigine piuttosto da una discriminante di fondo. Essa chiama in causa indistintamente tutti gli individui che volta per volta attraversano il cono d'ombra di un narratore-demiurgo, a prescindere dalle loro connotazioni culturali e sociali. Una discriminante morale e ideologica che è nel codice genetico del popolo di Cerdegnà: l'eterna divisione fra chi resiste, sottraendosi anche con l'illegalità alla legge del dominatore, e chi invece desiste, reclinando il capo e subendo ogni sorta di angheria e sopruso:

I sardi che hanno anima non saranno placati, come lupi son sui varchi. Gli altri perdendo il regno hanno perduto l'anima.³⁶

I lupi e gli agnelli. Fuor di metafora non è impresa ardua capire da che parte alberghi, nel tragico rendiconto della Storia, il sentimento di adesione dell'io narrante. I primi, degni di commiserazione e di *pietas*, sono riabilitati e quasi celebrati. I secondi, trattati alla stregua di bestie, vivono simbolicamente in un brago di putrescenze e di sterco. La descrizione corrosiva e salace della fetida plebaglia di Cagliè non si discosta affatto dalla sferzante e sgradevole raffigurazione di viceré, nobildonne e baroni. Da una parte i dominatori, che vanno spargendo desolazione e miseria, dall'altra i dominati che, accettando la messa al basto hanno barattato la loro anima e con essa la dignità di un popolo. Entrambi vengono dal narratore significativamente e unitariamente degradati dal rango umano a quello della belva. Vi si legge la condanna a morte di un microcosmo insalubre e abietto, saturo di meschinità e corruzione, di intrighi e bramosie, di credulità e asservimento. L'impasto nauseabondo di figure sgangherate e cenciose fa il paio con la ributtante prosopopea di una nobiltà indolente e lasciva. Il lerciume mefitico dei reietti affamati sembra quasi confondersi con gli olezzi di un'élite irriverente e spocchiosa. Il grugnire ossequioso del popolo di Cagliè, emblema di una Sardegna asservita, fa da contrappunto al burbanzoso gracidiare di baroni e *soldados*. Si partecipa così a una carrellata impietosa e grottesca di profili belluini e deformi. Don Jaume Zitrellas è barone «basso e malfatto» con gambe «tozze e sgraziate» e nella «faccia porcina annegano occhi privi di barlumi»; Don Rodrigo Curraz, compagno di Jaume, è invece «il più tonto dei baroni, il più tonto dell'intera città», a dimostrazione che «a nascere baroni si può essere merda peggio degli schiavi», e in più «è grasso, suda, è nauseante [...] proprio uno sgorbio»; Don Tumia, che serve il mercante Bonfill Sallam, «non ha moglie, nessuno l'ha voluto, è troppo basso, goffo, ingenuo e nasuto, ed è sordo da tutte e due le orecchie»; Kuaili, amico del contadino Lillicu, è «vecchio, canuto, piccolo, secco, ha occhi gialli», come la melma della sua capanna; Padre Joan

³⁶ *Ibid.*, p. 64.

Urogall, primogenito di stirpe baronale divenuto monaco domenicano, guerriero di Gesù «non ha peli», la bocca è «sdentata e tremante», il corpo «curvo e secco», gli occhi «coperti da un velo bianco»; i giudici del Santissimo Tribunale dell'Inquisizione «sembrano i parenti grassi dell'insetto che devono giudicare». È tutto un brulichio di zotici, storpi, mendichi, schiavi, alcolizzati e profeti, ciechi e sordi, pidocchiosi e straccioni, bambini scalzi sputati da un buco nero nel fango di un abituro.

La stessa percezione sensoriale dello spazio, prevalentemente visiva e olfattiva, allude, per traslato, a cose importanti. Lo sfondo livido e tetro, da cui si stagliano le goffe caricature, emana un tanfo di carestia e di morte. I fetidi miasmi di Cagliari, che inondano senza distinzioni di sorta case e palazzi, vicoli e tribunali, diventano metafora di uno stato di decomposizione morale diffusa. Lo svolazzar iettatorio dei corvi oltre i bastioni della città preconizza un futuro gravido di sciagure. Intorno, infatti, la sventura incombe. Una nuvola di locuste, gialla come la fame, avanza bassa su una landa («*logu*») paludosa e malarica; una landa «malsistemata», piegata dalla Storia e dai venti. Non così invece la bella Juanica, schiava e fantesca, donna ribelle, vittima ignara di un turpe mercimonio, che preferisce uccidere pur di non cedere alle impudiche voglie di un libidinoso barone. La sua fuga dal palazzo dei Curraz, luogo del delitto, raccontata con buon ritmo narrativo, per stacchi e riprese, in armonia col precipitare degli eventi, è tutta un'ansiosa e trepidante corsa verso la salvezza. Sullo sfondo, mentre la giovane braccata dai cani corre a perdifiato e l'aria si empie del suo profumo casto, una natura palpitante e commossa, partecipe del destino e della condizione interiore del personaggio, entra in sintonia con la schiava e, attivando con lei un rapporto di dialogo e intesa, ne diviene complice e guida. Il processo di umanizzazione e antropomorfizzazione a cui si assiste, richiama la regia della voce narrante:

Dondolano al maestrale morente le foglie del palmeto, frusciano, sussurrano, diresti che cantino:

- Corri bambina, attenta a non cadere, corri, segui la stella, guarda avanti, vola, rondinella.

- Vieni, vieni... - invitano le canne giovani sul bordo della palude [...]

- Salta, salta, rondinella - gracida un rospo [...]

- Corri - frusciano le canne.

- Salta - gracidano i rospi [...]

- A destra c'è fango bugiardo - pare dica lo scirocco.³⁷

E infine c'è Itzoccor, che viene dai monti (pianura *versus* montagna) e che, come tutti i Gunale, odia gli stranieri, *sos istranzos* («l'*istrangiu*») giunti *dae su mare*. Piccolo, scuro di pelle, occhi di pietra, riccio e barbuto, gioca a shah «come la migliore gioventù di Castiglia e Navarra» e sgozza i

³⁷ S. ATZENI, *L' Apologo*, cit., pp. 77-79.

topi per berne il sangue caldo e masticarne le interiora pulsanti; quei *merdone*s famelici che, in fondo al pozzo popolato di blatte, lo guardano con rispetto e lo adorano come un Dio. Itzoccor è il simbolo di una Sardegna che resiste:

Ho combattuto. Ho obbedito alla legge dei padri, non mi sono tirato indietro una volta, ma non ho visto che terra rapinata, non ho visto che uomini piegati e umili di fronte allo straniero.³⁸

Chiamato volpe, per la sua scaltrezza, e Giudice³⁹ («in memoria dei vecchi tempi») Itzoccor, figlio di Arsoco, è l'espressione di una civiltà indigena, primitiva, intrisa di ribellione e di odio. Il coraggio muove le sue azioni, la necessità il suo coltello. La vendetta è il codice, la *balentia* è insieme orgoglio e prudenza. Tuttavia, solo il ritorno al passato, nel fondo umido e tetro, corrobora lo spirito e distoglie dalla morte. La memoria individuale passa attraverso la rievocazione biblica di una progenie temeraria e pugnace; nel ricordo di casta c'è il recupero di un'identità di sangue e di stirpe. Il senso di appartenenza è profondo, il richiamo ai propri padri fiero e accorato. Le morsure e le ferite sono solo iniezioni che risvegliano pulsioni primordiali, di odio e di vendetta. Itzoccor è il sardo che non si piega. Don Ximene lo sa e ne rimane stregato. Per questo gli lancia il guanto della sfida: una partita a *shah*⁴⁰ «sul tavolo del cane». Il perfido viceré contro il giudice bandito. Il vincitore e il vinto: un dramma in tre atti giocato sulla scacchiera della Storia.

Nella città pervasa di voci straniere la memoria ritorna fugace, e il prigioniero si perde in un ricordo di *bardana*.⁴¹ La prima è del «cane». Il viceré sorride beffardo. Itzoccor ritorna in sé stesso; ora chiude «gli accessi della memoria». Rivede dinanzi il ghigno grottesco del nemico e va al contrattacco. La seconda e la terza sono del sardo. La *bardana* più importante si è compiuta. Il *balente* ha vinto, l'onore è salvo. Don Ximene capitola:

L'avevo in pugno [...] Era chiuso, prigioniero... Due mosse e sarebbe stato mio...Come ha potuto capovolgere tutto senza che mi accorgessi? La mia colpa è stata la presunzione... Lo tenevo in pugno, non controllavo i suoi trucchi...⁴²

Su tutto domina una cappa di piombo, soffocante e opprimente. Su tutto prevale l'immobilismo e la conservazione. Le accelerazioni vorticosi impresse dal narratore alla velocità del racconto non

³⁸ S. ATZENI, *L' Apologo*, cit., p. 72.

³⁹ Giudice: iudex, *judike*, *juigue*. Così veniva chiamato, in Sardegna, colui che deteneva il potere sovrano e che si intitolava anche come re nei giudicati, i quattro regni medioevali in cui restava divisa la Sardegna.

⁴⁰ Shah, gioco degli scacchi, dal persiano *shāh*, re (probabilmente attraverso lo spagnolo *jaque* → ant. provenzale *escac*, diventato in italiano «scacco»).

⁴¹ *bardana*: nel sardo logudorese, «abigeato, furto di bestiame, razzia» (it. ant. *gualdana*, 'scorreria in territorio nemico).

⁴² S. ATZENI, *L' Apologo*, cit., p. 114.

devono ingannare il lettore. Il ritmo narrativo infatti, determinato oltre che dalle variazioni improvvise dell'orientamento visivo, anche da un impiego sapiente della categoria temporale e da un utilizzo copioso del costrutto paratattico, ancorché corrico e gradevole, non si trova in sintonia con la dinamica interna del mondo narrato. La distanza fra un piano dell'espressione e un piano del contenuto, in questo caso si avverte. Una cosa è il *discorso*, come si narra, un'altra è la *storia*, ciò che si narra. Così come non deve indurre in errore la messa in scena di una rappresentazione polifonica della fauna umana di Cagliari. La scelta parziale del plurilinguismo⁴³ e la presenza di un fitto incrocio di punti di vista,⁴⁴ e perciò di prospettive e valori⁴⁵ sembrano suggerire al lettore una sorta di effetto cinetico del racconto. In realtà si assiste, quasi si trattasse di un'illusione ottica, alla messa in atto di prospettive diverse di un'unica desolazione.⁴⁶ Tali prospettive si collocano in un quadro di azioni e interrelazioni sostanzialmente statico, ossificato nel tempo e nello spazio. Taluni personaggi sono ridotti a essere un concentrato inamovibile di connotati e attributi, appiattiti su una dimensione puramente ritrattistica, senza possibilità di maturazione e sviluppo. Non esiste evoluzione; essi si agitano ma non compiono azioni. Sono cioè coinvolti in una trama immobile di rapporti, come immobile è la dinamica sociale e storica dell'universo che rappresentano. I loro comportamenti, sempre uguali, si ripetono nel tempo e quasi lo scandiscono. Padre Pedro Pílares ha quarant'anni «e negli ultimi ventisette ha pregato ogni giorno dall'alba al mezzogiorno». L'arcivescovo Don Antogno Padraquez replica all'infinito la sua litania, «come pregasse», perché parlando e muovendo le labbra nasconde «l'orrendo tremito che da tre giorni gli deturpa il viso» e così «ha raccontato molte volte Michele Misericordia». L'uomo dagli stivali fangosi «solleva la fiasca contro il sole e ricomincia da capo, gesto per gesto, parola per parola». Joan Urogall «non esce dal convento da più di cinquant'anni» e «da cinquant'anni ogni notte» Kuaili, nella palude d'Oriente, «sogna l'attesa del giudizio» mentre «da più di cinquant'anni» Tumia serve il mercante Sallam e da più di cinquant'anni «segue ogni giorno un ordine di gesti [...] da quando era bambino». Sono duecento, invece, gli anni nei quali i Curraz «strillano nel sonno come galline che brucino vive» e «i vapori di aceto respirati ogni notte per tutta la vita» sono forse la ragione dei loro incubi. Una iterazione di gesti e abitudini che cristallizzano una condizione di totale assenza di cambiamento, in una terra in cui già «cento volte monaci e vescovi hanno pregato» ma le locuste sono tornate arrecando carestia

⁴³ L'impiego saltuario di sardo, spagnolo, latino e italiano regionale esprime un mimetismo screziato e concorre, in questo aiutato dall'uso del presente storico, a rendere più immediata e realistica la narrazione.

⁴⁴ Prevale la focalizzazione interna variabile condotta dal narratore onnisciente.

⁴⁵ Numerose, a riguardo, le citazioni di pensiero che rimandano a una processualità interiore.

⁴⁶ L'esempio del paesaggio caliginoso e cupo osservato da un treno in corsa, potrebbe rendere l'idea.