

Tanda, Nicola (2005) *La memoria e Il giorno del giudizio*. In: Collu, Ugo (a cura di). *Salvatore Satta, oltre il giudizio: il diritto, il romanzo, la vita*. Roma, Meridiana Libri-Donzelli editore. p. 87-102. (Meridiana libri. Saggi). ISBN 88-86175-88-4.

<http://eprints.uniss.it/9993/>

B. Albanese, C. Arenas Noguera, E. Ariano Deho, A. Azzena, B. Bigi
E. Careddu, A. Carrera, F. Cipriani, U. Collu, G. Conso, N. De Giovanni
A. Delogu, A. Floris, V. Gazzola Stacchini, R. Giuliani, S. Kasprzyśiak
D. Leuwers, M. G. Longhi, G. Marchesi, G. Marci, F. Mazzearella, M. Melis
F. Mercadante, L. Muoni, E. Pilia, N. Piras, G. Pitu, B. Rombi, N. Rudas
F. Satta, V. Spinazzola, N. Tanda, F. Tommaseo

SALVATORE SATTA, OLTRE IL GIUDIZIO

Il diritto, il romanzo, la vita

a cura di Ugo Collu



Meridiana Libri. Saggi

Questo volume è stato pubblicato
con il patrocinio del Comune di Nuoro

© 2005 Meridiana Libri e Donzelli editore, Roma
Via Mentana 2b
INTERNET www.donzelli.it
E-MAIL editore@donzelli.it

ISBN 88-86175-88-4

La memoria e *Il giorno del giudizio*

di Nicola Tanda*

L'opera Salvatore Satta rappresenta per me un punto di riferimento importante, come lettore e come studioso della letteratura in Sardegna¹. Una letteratura a statuto speciale che, a mio avviso, si colloca nella geografia di quelle letterature regionali che costituiscono l'insieme della letteratura degli italiani.

Il saggio di Vanna Gazzola Stacchini² costituisce un tentativo notevole di storicizzare e interpretare l'intera sua opera letteraria dal punto di vista di quella che io chiamo «cultura osservante». Resta tuttavia da confrontare meglio e integrare questa lettura con quella che ne dà la stessa cultura osservata nel momento in cui si pone come cultura osservante. In grado, cioè, di fornire un contributo essenziale per leggere e interpretare se stessa.

Oggi non si può prescindere, a me pare, dal considerare che l'opera di uno scrittore sardo è strettamente connessa al proprio originario sistema linguistico e letterario. Un fenomeno di cui hanno incominciato a interessarsi gli studiosi di letteratura comparata, poiché, nel nostro caso, un «vissuto» nella lingua originaria, la lingua sarda, viene riformulato in una lingua diversa, di inappartenenza, che è la lingua italiana.

I critici, in effetti, non hanno mai nascosto le loro difficoltà nell'approccio alla lettura della Deledda e degli altri scrittori sardi in genere. Geno Pampaloni ha scritto: «sulla carta millimetrata del Novecento la Deledda non collima mai»³. Ma non collima neppure Lussu, che deve la sua fortuna al film di Franco Rosi. E neppure Giuseppe Dessì, che pare non possa aspirare a una consacrazione nella collana dei Meridiani di Mondadori. Pure Salvatore Satta, nonostante gli importanti apprezzamenti internazionali, ha bisogno, per essere ricordato, di una celebrazione a Nuoro in occasione del centenario della

* Docente di Lettere e Filosofia presso l'Università di Sassari.

¹ Per le citazioni si veda S. Satta, *Il giorno del giudizio*, Adelphi, Milano 1979 (Bompiani, Milano 1982). Su Salvatore Satta si vedano N. Tanda, *Il giorno del giudizio: ethos e pietas nella discesa agli inferi sattiana*, in *Salvatore Satta giuristascrittore*, a cura di U. Collu, Atti del Convegno, Nuoro 6-9 aprile 1989, Consorzio per la pubblica lettura «Sebastiano Satta» Nuoro, STEF, Cagliari 1990; ora in N. Tanda, *Dal mito dell'isola all'isola del mito. Deledda e dintorni*, Bulzoni, Roma 1992; a questo si rinvia anche per quel che riguarda la Deledda e l'ambiente culturale e artistico di Nuoro.

² La studiosa ha potuto, fra l'altro, consultare le importanti lettere inedite di Satta a Bernardo Albanese e tenere conto degli articoli di carattere giuridico pubblicati su «Il giornale di Trieste». Cfr. V. Gazzola Stacchini, *Come in un giudizio. Vita di Salvatore Satta*, Donzelli, Roma 2002.

³ G. Pampaloni, in «Il Corriere della Sera», 26 settembre 1971.

nascita. Quali sono dunque le difficoltà che gli autori della letteratura sarda incontrano per essere inclusi nel sistema letterario italiano?

Non posso evidentemente affrontare un problema che riguarda la storiografia letteraria italiana che non ha preso ancora decisioni circa i metodi e i programmi con i quali intende rendere conto della comunicazione letteraria del nuovo millennio. A distanza di più di un secolo dalla posizione teorica di Francesco De Sanctis, e a meno di un secolo da quella di Benedetto Croce, non si riesce a portare la nazionalistica e astratta unità della letteratura italiana verso la più concreta geografia della letteratura degli italiani. Degli italiani, cioè, come sono oggi per collocazione geografica, lingua e/o lingue e retaggio culturale. E di conseguenza, ma senza enfasi, nel collocarsi nell'Europa delle regioni e delle diversità linguistiche. Si è rimasti, in genere, ancora ostinatamente legati a una concezione pregressa della letteratura la quale, per non aver preso atto della rivoluzione linguistica, antropologica ed estetica che ne ha modificato profondamente categorie concettuali e modelli culturali, non è in grado di rendere conto della produzione letteraria nelle diverse lingue che interagiscono nel territorio.

Com'è possibile allora leggere testi complessi, come quelli di autori che sono vissuti e che vivono in una realtà culturale bilingue, se non confrontando le interferenze semantiche e quindi la lettura e l'interpretazione che ne procurano tanto i lettori interni a quella cultura quanto quelli esterni? È possibile comprendere, ma solo comparando le due letture, poiché entrambe risultano complementari e richiedono il rispetto reciproco delle due inter-facce.

L'enunciato, ad esempio, che Don Sebastiano pronuncia nei confronti di donna Vincenza che lei «sta al mondo perché c'è posto»⁴, può essere letto in senso antifemminista, solo se viene estrapolato dal contesto e non riportato all'interno di quel sapere antropologico comune che la *Carta de logu* aveva codificato in norme che hanno regolato la società sarda dal medioevo fino al 1821⁵. In quel codice si ritrovano norme a favore della donna che hanno anticipato conquiste femministe del XX secolo, come quella, ad esempio, che prevede il consenso della donna nel matrimonio riparatore. Inoltre, lo stesso enunciato viene usato per tutti, uomini e donne, per ziu Poddanzu e per il «legnoso mezzadro» di Isporosile, come per qualsiasi nuorese, perché tutti accomunati in un medesimo destino che è quello di trovare posto nel mondo nel quale sono stati «gettati» indipendentemente dalla loro volontà e dalla coscienza «dell'impegno di vita» che ne consegue. Di questa considerazione della vita nella comune e severa concezione che ne aveva la cultura sarda, Satta trovava inoltre un riscontro nel pensiero filosofico di matrice esistenzialista.

⁴ «Don Sebastiano si alzava, riprendeva il suo lume, e volgendosi, verso quella massa scura dimenticata in un angolo, diceva solenne: "Tu stai al mondo soltanto perché c'è posto"» (Satta, *Il giorno del giudizio* cit., p. 24). Ed ancora: «[...] c'erano gli oziosi, i miseri e i ricchi, i savi e i matti, *chi sentiva l'impegno della vita e chi non lo sentiva, ma il problema di tutti era quello di vivere, di comporre col suo essere lo straordinario e lugubre affresco di un paese che non ha motivo di esistere. Di un paese come del mondo, forse [corsivo nostro]*» (pp. 40-1). Così più avanti: «Ogni giorno ce n'era una nuova, e il mezzadro legnoso e divorato dalla malaria sapeva solo bagnare la terra col suo sudore, *Anche lui era al mondo perché c'era posto*» (p. 75). In sostanza si può dire che aleggi su di loro, la incommensurabile *pietas* virgiliana del «*fruges consumere nati*».

⁵ F. C. Casula, *La «Carta de logu» del Regno d'Arborea. Traduzione libera e commento storico*, Delfino, Sassari 1995.

Si vedano del resto le considerazioni antropologiche e filosofiche, che lo scrittore fa nella pagina sul *culto* della donna nella cultura sarda rispetto ad altre culture come quelle meridionali:

Così come può darsi che la ragione sia un'altra, più generale e più profonda, ed è che in Sardegna la donna non esiste. E mi spiego. In Sardegna non esiste la gelosia, non esistono i delitti d'onore, come li chiamano. A differenza che nel resto del meridione, e anche in altri paesi, la donna non segue a piedi il marito a cavalcioni sull'asino quando scendono al poderetto, va sul carro con lui, e quando tornano per le strade erte, e i buoi muggiano sotto il carico, la donna sta sul carro ed è il marito che scende e fatica più dei buoi. A casa governa le masserizie, comanda alle serve ed anche ai servi, custodisce le chiavi, e vende alla spicciolata i prodotti (perché ogni rarefatta casa è come una bottega, e ci sono tutti i pesi e le misure, la stadera e i «quarti» per il grano), ma non appare mai quando ci sono ospiti, neppure se sono amici di posata. Il motivo è che, come dicevo, la donna non esiste. Per il sardo, parlo del sardo di allora, prima che fosse un semplice inquilino di un'isola, com'è adesso, la donna, la moglie, era come *l'oggetto di un culto silenzioso* (corsivo nostro), esposto alle vicende della vita, *strumento delle esigenze della vita*, e quindi anche delle esigenze del marito e della famiglia, ma come rarefatta, esterna a quello che è il dominio dell'uomo, cioè al governo del piccolo stato familiare. In questo governo non poteva né doveva entrare, più di quanto non possa entrare la regina nel governo del re. Non è da escludere che ci fosse un complesso di inferiorità del marito, in tutta questa costruzione; certo è che le cose stavano così, *naturalmente* (c.n.): ancora una volta, insomma, quel che fa il padrone è ben fatto. Se con ciò si vuol pensare che la moglie sia una schiava, allora è schiava anche la regina: e del resto la differenza tra la regina e la schiava corre sul filo del rasoio⁶.

Allo stesso modo va contestualizzato, ad esempio, anche l'enunciato che Don Sebastiano, «nei momenti d'ira», pronuncia nei confronti di Sebastiano, quel «merdoso ultimo»⁷. Altro non è, infatti che un modo di tradurre, con enfasi, e forse in maniera più forte, l'aggettivo *cacandidu* che, nella lingua e nella cultura sarda, ha una intenzione in apparenza spregiativa nella sua forma aggressiva, ma in realtà affettuosa e sostanzialmente non offensiva.

Del resto è noto che Attilio Momigliano, che ha potuto capire meglio di altri critici la Deledda perché ha insegnato a Nuoro, ha potuto collocarla nel decadentismo, mentre da altri che ignorano il contesto è stata collocata in ambito verista e viene considerata ancora una scrittrice di vocazione, una casalinga autodidatta che aveva la passione della scrittura. Aveva invece una sofferta e avida curiosità intellettuale e interessi artistici e culturali disparati che servivano a potenziare la sua visione del mondo e a nutrire la sua arte. Si ignora che partecipava al movimento della Secessione romana, e che frequentava gli intellettuali e gli artisti che costituivano quella avanguardia. Nella mostra della Secessione romana del 1913, nella sala dedicata a Plinio Nomellini, era esposto il ritratto del pittore di Grazia Deledda. Suoi amici erano Prini, Cambellotti, Viani, i Cascella, il gruppo dei pedagogisti fautori della scuola nell'agro e del socialismo di quegli anni, come il Cena e degli studiosi della malaria⁸. È vero, non amava le frequentazioni della mondanità letteraria, ma vi si sa-

⁶ Satta, *Il giorno del giudizio* cit., p. 51.

⁷ *Ibid.*, p. 240.

⁸ N. Tanda, *La Deledda a Roma*, in *Grazia Deledda a 70 anni dal Nobel*, Atti del Convegno, Galtelli, 25-27 ottobre 1996, Puddu e Congiu, Senorbi (Cagliari) 1999, pp. 51-72.

peva adattare e godeva di grande considerazione in ambito nazionale e internazionale. Dissimulava anche la solida cultura da autodidatta che aveva maturato. Una cultura bene assimilata perché gli era indispensabile per scrivere i suoi drammatici romanzi e, se si guarda agli scrittori russi, ci si rende conto che li aveva capiti, specialmente Dostoevskij, Tolstoj, Turgenev e Gorkij.

Del resto, non c'è dubbio che seguiva il movimento e il clima della Secessione e del simbolismo. Quando Gauguin lascia Parigi per Tahiti non la lascia certo per una scelta dettata da una smania di esotismo. Sceglie di abbandonare l'Europa per realizzare il suo sogno di vivere una vita migliore, più vicino alla natura, dentro la natura, privilegiando l'essere e quindi la vita.

Proprio la psicologia moderna riscopriva in quegli anni la grande rilevanza delle emozioni e dell'affettività. E il corpo, le emozioni, le percezioni rappresentano la vita e anche la poca felicità possibile. È in questo momento che la Deledda, presagendo il disagio per l'incombente civiltà industriale, ha introdotto la Sardegna nell'immaginario europeo, facendone lo scenario primordiale di una rappresentazione simbolica delle inquietudini e delle ansie dell'uomo contemporaneo non meno di Pirandello, di Tozzi e di Svevo. Così, come era nelle sue intenzioni giovanili, la Sardegna della Deledda, non meno della Liguria di Montale, della Sicilia di Pirandello, della Trieste di Svevo, occupa, da allora, un posto nella storia letteraria non solo nazionale⁹.

Ed è questa la Deledda che fornisce stimoli e modelli all'altro grande scrittore nuorese ed europeo. Una Deledda che, come abbiamo detto, non collima sulla carta millimetrata del Novecento e che i critici non riescono ancora ad inquadrare nei loro schemi e a riconoscere nella sua vera dimensione.

A me pare davvero sintomatico che i casi letterari più clamorosi riguardino di solito scrittori isolani, in particolare il principe Tomasi di Lampedusa e Salvatore Satta¹⁰. Avrei avuto alcune cose da dire al riguardo, ma mi limiterò a trattare il tema della memoria individuale e di quella collettiva che investono problematiche non testuali, ma che risultano tuttavia preliminari alla lettura di Satta.

Un caso letterario si verifica in genere quando il modello culturale e narrativo, (il significato e il significante o il piano dei contenuti e il piano dell'espressione), il punto di vista sul mondo e i procedimenti formali, narrativi e linguistici, presentano uno «scarto», rispetto ai modelli consolidati nel gusto del pubblico. Dipendono insomma dalla differenza che esiste sempre tra l'idea di letteratura invalsa in un periodo storicamente determinato e l'idea di letteratura che invece propone un testo che voglia compiere un suo tragitto originale, destinato a deludere o a conquistare il lettore.

La dominante e generica categoria di realismo che costituisce, ancora oggi, il criterio interpretativo più diffuso nella società e nella scuola, ha costituito un terreno di scontro e di dibattito nel quale ci sono stati equivoci e confusioni. C'è stato un rifiuto di accogliere e ampliare le conoscenze rispetto alle esperienze poetiche che discendono dai movimenti simbolisti e delle avanguardie. Tale rifiuto, confermato nel dopoguerra, ha

⁹ Tanda, *Dal mito dell'isola all'isola del mito*, cit.

¹⁰ A. Carrera, *Il principe e il giurista - Giuseppe Tomasi di Lampedusa e Salvatore Satta*, Pieraldo, Roma 2001.

avviato la letteratura su un versante ottocentesco e arretrato. Il processo alla letteratura di quel periodo, così detto «decadente», è stato sommario e senza appello, la memoria è stata messa al bando e la nozione di realtà è diventata di nuovo aprioristica e priva di risvolti problematici.

Ricordo che nel 1970 avevo pubblicato *Realtà e memoria nella narrativa contemporanea*¹¹ proprio per riproporre il tema della memoria che in quegli anni veniva censurata al punto da indurre lo stesso Montale ad ammonire: «Memoria/ non è peccato fin che giova. Dopo/è letargo di talpe, abiezione/che funghisce su sé...» (*Voce giunta con le folaghe*, in *La Bufera*, Parte quinta, *Silvae*)¹². La memoria, infatti, ricordavano letterati e scienziati, è presente in ogni attività della mente, poiché i sensi sono i migliori agenti della memoria, confermando, nel senso del tempo, che la memoria è d'essenza sostanzialmente corporale.

Perciò la memoria veniva riscattata dalle scienze umane, dalla psicologia alle filosofie di estrazione fenomenologica ed esistenzialista, ma soprattutto dall'opera proustiana. I cinque sensi canonici della memoria sono reciprocamente autonomi e in parte contraddittori in Proust poiché la memoria è presente in ogni attività della mente. Nella sua opera risulta la superiorità delle cose ricordate rispetto alle cose vissute, la distinzione tra la memoria volontaria e involontaria, il riconoscimento che quest'ultima costituisce l'equivalente dell'esperienza estetica, l'esplorazione del rapporto tra memoria e dolore, tra memoria e crisi. Infine si può anche ricavare la constatazione doverosa che la memoria di questa crisi e del suo superamento costituisce quasi sempre il tema di ogni romanzo da scrivere. La crisi pertanto non è mai solo quella personale, ma è, al tempo stesso, la crisi di una civiltà e la memoria viene convocata a stendere un bilancio dei valori perduti aprendo la strada all'arte¹³.

Nel romanzo sattiano, infatti, agisce la memoria collettiva come memoria della tribù, e insieme agisce la memoria del soggetto (esplicita e implicita, volontaria e involontaria). E la memoria collettiva risulta perciò dall'insieme delle diverse memorie dei singoli così come vengono evocati nel decimo capitolo¹⁴.

Ma la memoria, che è stata la vera musa del simbolismo e quindi del decadentismo, è caduta in discredito quando Croce, censurando Pascoli e i simbolisti, ha aperto la strada alla censura da parte della critica successiva.

È questo il quadro concettuale che conviene precisare perché si possa comprendere la situazione culturale nella quale interagivano Tomasi di Lampedusa e, a qualche decennio di distanza, anche Salvatore Satta. Due scrittori che per la loro indipendenza intellettuale e la loro straordinaria cultura filosofica e letteraria hanno segnato un tale scarto dal canone narrativo corrente da suscitare dei veri e propri casi letterari. La reazione della critica è stata pressoché identica per entrambi, dal momento che non c'era stata un'effettiva revisione delle categorie e degli strumenti critici.

¹¹ Sulla memoria nel Novecento, si veda N. Tanda, *Realtà e memoria nella narrativa italiana contemporanea*, Bulzoni, Roma 1970.

¹² E. Montale, *Voce giunta con le folaghe*, in *La bufera e altro*, v, *Silvae*, in *L'opera in versi*, edizione critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Einaudi, Torino 1980, pp. 151; 12.

¹³ S. Satta, *La religiosità dei Sardi*, in «Il Ponte», VII, 1951, settembre-ottobre, 9-10, pp. 1332-5.

¹⁴ Satta, *Il giorno del giudizio* cit., pp. 153-60.

Nel suo intervento, Alberto Azzena parla delle varie Italie che compongono l'Italia e delle prospettive del federalismo. Non ho esitazioni ad accedere a un federalismo che sia però asimmetrico e che riconosca le ragioni speciali e specifiche della nostra regione e quindi anche lo statuto speciale della nostra letteratura all'interno della letteratura degli italiani. Degli italiani delle varie regioni, con le loro lingue e i loro saperi e col loro convergere e diversificarsi all'interno del sistema culturale che li comprende.

Alcuni miei colleghi sardi citano spesso il nome di Dionisotti e parlano e scrivono di geografia della letteratura, ma non sempre prendono nella dovuta considerazione il fatto che, nell'analizzare lo spazio geografico, culturale, storico e letterario, occorre tenere conto delle problematiche relative alle lingue, ai dialetti e a quelle diverse dall'italiano, come è il caso appunto della lingua sarda¹⁵.

Di recente ho ironizzato sull'idea di una letteratura che non ha radici e che, come un corpo nuvoloso, piove sulle regioni d'Italia ma non piove sulla Sardegna. Perché la produzione letteraria, in un'isola che ha gravitato in un'orbita statale iberica ed estranea all'Italia e che storicamente si è accostata a far parte del dominio della produzione letteraria italiana da meno di due secoli, non può facilmente essere compresa e inquadrata dagli storici della così detta letteratura italiana¹⁶.

Qual è dunque la distanza che riscontriamo oggi rispetto a questo problema, e qual è infine la differenza tra il contesto letterario del Convegno del 1989 e a quello odierno?

Diciamo intanto che si dovrebbe riconoscere che la coscienza dei fatti linguistici e letterari è cresciuta e tuttavia non sono ancora stati inclusi e accettati nel sistema letterario sardo alcuni poeti e prosatori che scrivono in lingua sarda e il cui livello letterario, riconosciuto dalla critica italiana e straniera, ha sostanzialmente modificato il sottosistema letterario sardo e ha influenzato anche il sistema letterario italiano.

Antoninu Mura Ena, che, senza quasi, è il più importante poeta in lingua sarda che abbia avuto la Sardegna, era professore di pedagogia a Roma e studioso delle nuove forme di comunicazione audiovisiva, ma aveva iniziato la sua carriera, nell'Istituto magistrale di Nuoro nel 1938, quando era Preside Remo Branca. Altrettanto importanti si può dire siano stati almeno Predu Mura, che era un ramaio e Benvenuto Lobina, che era un impiegato delle Poste¹⁷.

Ora, l'inclusione di questi e di numerosi altri autori ha legittimato quella letteratura bilingue che non solo s'inserisce nell'insieme delle letterature che formano la letteratura

¹⁵ N. Tanda, *Letterarietà e lingue: ambiti emergenti di codificazione e di circolazione letteraria plurilingue*, in *Atti dei Lincei*, Convegno internazionale Lingua e letteratura italiana Istituzioni e insegnamento, in collaborazione con l'Associazione internazionale per gli studi di Lingua e letteratura italiana, Roma 24-26 novembre 1997, Accademia dei Lincei, Roma 1999, pp. 183-91; *Uno statuto per la letteratura sarda*, in *La Grotta della vipera*, 1999, xv, 86, Cagliari Estate, 1999; entrambi i saggi ora in *Un'odissea de rimas nobas. Verso la letteratura degli italiani*, CUEC, Cagliari 2003.

¹⁶ N. Tanda, *Lingue e letteratura in Sardegna*, EDES, Sassari-Cagliari 1984.

¹⁷ N. Tanda, *Dalla letteratura italiana alla letteratura degli italiani*, in Aa.Vv., *Radici e ali. Contenuti della formazione tra cultura locale e cultura globale*, a cura di G. Lanero e C. Vernaleone, CUEC, Cagliari 2003; ora in N. Tanda, *Un'odissea de rimas nobas - Verso la letteratura degli italiani*, CUEC, Cagliari 2003. A questo volume si rinvia per una bibliografia che documenti il percorso teorico sullo statuto speciale della letteratura sarda bilingue. Per la bibliografia sulle questioni che riguardano il sistema letterario sardo e lo statuto speciale si rinvia ai saggi di N. Tanda, raccolti ora in *Un'odissea de rimas nobas - Verso la letteratura degli italiani*, citato.

degli italiani, ma anche nell'insieme di quelle letterature, di quelle grandi e piccole patrie che formano l'Europa.

Mura Ena ha saputo portare la poesia in lingua sarda a livelli letterari mai raggiunti prima. Alcune sue poesie perché possiate averne un'idea: *Peraula bia* e *Cantore Luisi*. Vi si riafferma l'importanza della comunicazione orale nel passato e ancora di più nel presente e si allude al pensiero poetante e al primato dell'oralità, nel senso platonico e nel senso tutto moderno della presenza della voce¹⁸.

Ecco prima la traduzione italiana e poi il testo originale in lingua sarda:

Una parola viva
quando è offerta e detta
ed è la prima volta
che esce dalla bocca,
in quell'istante è svanita.
È consumata, è morta.

*Una peraula bia
cando est offerta e nada
ed è sa prima 'orta
chi dae 'ucca bessit,
in s'istante matessi est accabada.
Est consummida, e morta.*

Così raccontavano
in mille discorsi
antichi saggi,
e seri e buoni.
E i fedeli consolati,
ci credevano.

*E gai naraian
chin milli arresionon
sabidores antigos,
e serios e bonos.
Ei sos appentados
Fideles, bi creian.*

Ma io,
che non sono saggio
né antico né recente
ma un architetto
di buone riflessioni,
posso darvi prova,
che ogni umana parola
detta a un uomo vivo, e ascoltata,
in riso e in pianto, allora soltanto
incomincia a vivere.
Ed è un volo del pensiero eterno.

*Ma eo,
chi non so sabidore
ne antigu e ne nou,
ma consideradore
de bonu consideru
darelis potto pouu
chi 'onzi umana peraula
nada a omine biu, e ascurtada
in risu o in piantu, tando solu
incomintzat a vivere.
Ed est de pensamentu eternu olu*

Alla modifica perciò del sistema letterario sardo ha contribuito inoltre l'inclusione dei poeti della tradizione orale¹⁹. Ora, quella cultura idealistica e ideal marxista che censurava la lingua sarda, nonostante la presenza a Nuoro di un Istituto superiore regionale etnografico, ha operato in modo che non si abbiano, non dico registrazioni delle voci delle nostre comunità sarde, come quelle, ad esempio, dei venditori, ma neppure registrazioni delle gare dei poeti di una tradizione che ancora sopravvive in Sardegna e che Sebastiano Satta, nei suoi ultimi anni di vita, ricordava quasi con invidia. Commemorava, infatti, con rimpianto quei rapsodi che usavano, egli scrive, una lingua «dolce come il miele» e che egli aveva ritenuto di non usare²⁰.

¹⁸ Tanda, *Letterarietà e lingue: ambiti emergenti di codificazione e di circolazione letteraria plurilingue* cit.; *Uno statuto per la letteratura sarda* cit.

¹⁹ P. Zumthor, *La presenza della voce*, il Mulino, Bologna 1984.

²⁰ N. Tanda, *La lingua poetica di Sebastiano Satta: Orgoglio italico e fierezza barbaricina*, ora in *Dal mito dell'isola...* La citazione di *Ai rapsodi sardi* si trova in S. Satta, *I Canti*, a cura di M. Ciusa Romagna, Mondadori, Milano 1952, p. 279.

Questa forma di comunicazione orale nella forma del canto, codificata da una grande perizia metrica, presupponeva una straordinaria competenza letteraria sia nel destinatario che nel destinatario del messaggio. Disponevamo quindi di una meravigliosa macchina comunicativa che surrogava l'assenza della scuola ed era così diffusa che si può parlare, sotto questo profilo, di uso quotidiano della poesia, poiché ciascuno, pur non alfabetizzato, era in grado, in occasioni rituali o quotidiane, di produrre componimenti poetici in rima.

Nella poesia gnomica esprimevano, infatti, quel sapere antropologico che Mura Ena ha chiamato *sabidoria popolare* e che veniva comunicato con la parola viva, che era in grado di formare le persone. Quella comunicazione letteraria orale in sardo, impiegata anche nelle prediche dal clero (si pensi a Pedru Casu e ancora più indietro a Diego Mele) ha costruito la civiltà sarda²¹.

È questa quindi, la letteratura cui alludeva la Deledda, quando, a diciannove anni, scriveva a Maggiorino Ferraris che voleva contribuire a costruire una letteratura sarda²². Una letteratura che riuscisse a comunicare il vissuto antropologico sardo, così come facevano i grandi narratori russi per il loro popolo e gli altri scrittori delle colonie che si trovavano nella medesima condizione e che la comparatistica cominciava a studiare e evidenziare.

Ma vediamo che cosa dice Mura Ena in *Cantore Luisi*. Il canto popolare è *goi male sepultadu* (così male sepolto) perché il lutto di quella perdita non è stato elaborato, non gli sono stati riconosciuti funzione e meriti. Rincorrendo l'omologazione e quindi l'identificazione nelle forme e nei modi dell'italiano, la cultura dei sardi del dopoguerra, li ha abbandonati in un mare di oblio.

Il rifiuto di riconoscere come un valore quella cultura li ha indotti a identificarsi senza alcuna mediazione nei modelli culturali italiani e li ha posti in condizioni di svantaggio, creando in loro complessi di inferiorità di diverso genere e intensità.

La nostra vicenda di sardi che si sono sforzati di diventare italiani è più complessa di quel che potesse apparire nel passato e di quel che possa apparire nel presente. Dopo la presa di coscienza umanistica, già nel Cinquecento del nostro essere popolo, abbiamo dovuto aspettare che Max Leopold Wagner ci desse la coscienza e l'orgoglio di parlare la lingua romanza più prossima al latino²³. Quando Satta distingue dalle parlate dei paesi circostanti la parlata dei nuoresi, che impiegano la lingua valorizzata da Wagner, mostra un compiaciuto e aristocratico orgoglio e ambiguamente ironizza sulla crisi di questa società e sull'entropia che la destina alla fine.

Comunque:

Se tu, Luigi il cantatore
così mal sepolto
sei ora come eri
e canti come hai cantato,

*Si tue, cantore Luisi,
goi male sepultadu,
ses como comente fisi
e cantas come has cantadu,*

²¹ Su canto e oralità, P. Pillonca, *Chent'annos - Cantadores a lughe 'e luna*, Soter Editrice, Villanova Monteleone 1996; e ancora Zumthor, *La presenza della voce* cit.

²² Lettere di G. Deledda a Maggiorino Ferraris del 1891, in G. Deledda, *Versi e prose giovanili*, a cura di A. Scano, Nuova edizione Edizioni Virgilio, Milano 1972, p. 249: «Avrò fra poco vent'anni, a trenta voglio aver raggiunto il mio scopo radioso qual è quello di creare da me sola una letteratura completamente ed esclusivamente sarda».

²³ M. L. Wagner, *La lingua sarda*, A. Francke, Bern 1950; ora a cura di G. Paulis, Ilisso, Nuoro 1997.

accogliami nel vicinato
di poche croci messe
su chi se n'e' andato, solo
con la morte alle costole.

Perche' se sei come eri
cosi' mal sepolto
sotto pietre di roccia
in un mare di oblio,
come hai cantato tu
anche io vorrei cantare,
o cantatore Luigi.

*accollimi in su 'ighinadu
de pagas rughittas postas
a chie si ch'est andadu
solu, chin sa morte a costas.*

*Ca si ses comente fisi
goi male sepultadu,
sutta pedigrinas tostas,
de olvidu in unu mare,
comente tue has cantadu
eo cherio cantare,
cantore Luisi.*

Noi, secondo Mura Ena, abbiamo lasciato in un mare *de olvidu* (di oblio) questi nostri poeti e la nostra cultura. Neppure tardivamente ci siamo decisi a riconoscerne il pregio e il valore sotto il profilo estetico e sociale e a continuarne la tradizione. Invece proprio a quella tradizione egli, come poeta e come educatore, aspira: *comente tue has cantadu / eo cherio cantare, / cantore Luisi*.

La valorizzazione di questa forma di comunicazione poetica, motivata da un poeta pensatore, (*cunsideradore de bonu cunsideru*), avviene infatti in un'accezione modernissima che spazia dall'esistenzialismo all'ermeneutica. Questa mattina, un giovane studente ha espresso la necessità di un approccio epistemologico al testo. Ma già prima dello strutturalismo e dell'ermeneutica, il simbolismo ci aveva insegnato che il testo si costituisce nel momento in cui arriva al destinatario e funziona in ragione della sua enciclopedia di sapere e della sua esperienza.

Eppure l'idea che della letteratura ci ha consegnato la concezione idealistica considerava la produzione e non la ricezione del testo. L'altro grosso equivoco che ha nuociuto alla comprensione della letteratura contemporanea è costituito inoltre da un malinteso concetto dell'universalità dell'arte che non è l'universalità astratta dell'idealismo ma un universale concreto, come affermano i poeti simbolisti, e tutti i poeti del Novecento.

Il messaggio poetico è, infatti, una sorgente inesauribile di messaggi, d'altra parte più si legge e si approfondisce un testo e più si ricavano significati. Manzoni, letto a quindici anni, è diverso da quello letto a quaranta, a cinquanta, a sessanta e a settant'anni. Io, ad esempio, avrò letto almeno trenta volte Salvatore Satta e ogni volta ho trovato nuovi significati. È questa l'universalità, non certo l'indice di ascolto.

Di recente, parlando di letteratura e territorio all'Università, ho mostrato i volumi della *Poesia in dialetto*, che Franco Brevini ha curato per i Meridiani di Mondadori già dal 1999, e che comprendono i nostri poeti in lingua sarda del passato e del presente. Insieme ho mostrato anche una antologia della poesia del Mediterraneo nella quale i nostri poeti contemporanei sono ugualmente ben rappresentati.

Ebbene, quella situazione è ancora ignorata sia dall'informazione che dalla scuola, da quella media fino all'università. Persino il volume recente su *Letteratura e dialetto*, della Utet, conclude il discorso della neodialettalità del Novecento con Camilleri per la Sicilia e Mura Ena per la Sardegna. Eppure, in Sardegna non c'è alcun

riscontro o conoscenza di tutto questo. Una crosta culturale e ideologica ricopre e nasconde ogni flusso culturale nuovo e vitale²⁴.

Forse quanto ho detto finora può essere considerato una digressione troppo ampia o fuori argomento, tuttavia non si può rinunciare a testimoniare che qualsiasi discorso riguardi un autore sardo oggi non può non tenere conto che anche la letteratura in Sardegna è a statuto speciale e che questa letteratura è intanto bilingue, in lingua sarda e in lingua italiana, ed è, al tempo stesso, italiana ed europea²⁵. Noi abbiamo dimenticato che siamo stati Regno di Sardegna e rimuovendo la monarchia, per far posto nella nostra coscienza alla repubblica, abbiamo rimosso la nostra identità sarda per identificarci nei modelli culturali italiani, col risultato di non riuscire ad essere mai né completamente sardi né completamente italiani. Non rinunciando invece alla nostra lingua e alla nostra cultura sarda. Possiamo invece essere, insieme, sardi e italiani, nel pieno rispetto dell'autonomia di ciascuna di queste culture.

D'altra parte, lo stesso Satta dice della madre Donna Vincenza: «era nata nel Regno di Sardegna, ma quel regno era sardo per beffa, e a Torino di sardi non c'era neanche la più piccola traccia. Invece, dal Piemonte veniva qualcuno, a trafficare o a comandare»²⁶. Ed è ancora Satta che, con grande amarezza, lapidariamente conclude: «per il sardo, parlo del sardo di allora, s'intende, prima che fosse un semplice inquilino di un'isola»²⁷.

E nel romanzo il suo punto di vista di narratore è sempre interno alla società sarda e nuorese. E certo non è questo che impedisce alla sua opera narrativa di essere universale.

Inoltre, è proprio la memoria collettiva interna a quel punto di vista che parla in sardo perché in sardo parlavano tutti i personaggi che costituiscono quell'universo antropologico nuorese. In sardo circolava la loro leggenda nutrita da quella narrazione icastica e pungente che si formava nell'osservatorio del Caffè Tettamanzi e che penetrava *intus et in cute* i vari personaggi di quel microcosmo sociale. Essi apparivano ed erano disarmati e inermi di fronte al giudizio feroce e al tempo stesso pietoso che la comunità esprimeva nell'accoglierli e farli propri. Nell'elaborazione letteraria orale che le loro figure subivano di volta in volta, nelle forme che la conversazione quotidiana produceva, essi diventavano veri personaggi e costituivano già i cartoni dell'affresco espressionistico che Salvatore Satta infine ce ne ha dato.

In sardo parlava ziu Poddanzu, padre dei figli di Don Sebastiano perché a loro amovoltamente aveva dedicato più tempo del loro padre naturale:

Già non si capiva nemmeno che cosa fosse ziu Poddanzu, che viveva a Locoi ed era più padre dei figli di Don Sebastiano stesso, tanto che i piccoli credevano che il padrone fosse lui²⁸.

Parlando la comune parlata nuorese, li aveva istruiti sul grande mondo della natura e della vita. Né questo suo parlare sardo ha impedito che egli rappresentasse un ar-

²⁴ F. Brevini, *La poesia in dialetto*, Mondadori, Milano 1999, voll. I, II, III; U. Vignuzzi - P. Betini Malgarini, *Dialetto e letteratura*, in Aa.Vv., *I dialetti italiani Storia struttura uso*, a cura di M. Cortellazzo, Carla Marcato, N. De Blasi, Gianrenzo-Clivio, Utet, Torino 2003, pp. 996-1028, in particolare pp. 1021-2.

²⁵ N. Tanda, *Uno statuto per la letteratura sarda*, in «La grotta della vipera», XV, 1999, 86, ora in *Un'odissea de rimas nobas - Verso la letteratura degli italiani* cit.

²⁶ Satta, *Il giorno del giudizio* cit., pp. 44-5.

²⁷ *Ibid.*, p. 51.

²⁸ *Ibid.*, p. 57.

chetipo, quello che incontriamo nel vecchio pastore coricio di virgiliana memoria e, di conseguenza, anche nel personaggio tassesco che aveva abbandonato la corte per vivere in campagna.

Ora, Don Sebastiano aveva migrato verso altri sogni, verso le terre calde della valle, e zio Poddanzu anche se di lontano guidava i suoi passi, era rimasto solo a Locoì. Donna Vincenza voleva bene a Poddanzu, come lo chiamava, e lo accoglieva lietamente le rare volte che veniva nella casa, con *la berretta* in mano e gli offriva un bicchiere di vino. Ma in cuore suo provava un po' di rancore verso di lui, perché, diceva, si respirava tutta quell'aria. Senza Don Sebastiano i figli erano rimasti padroni della vigna e dello spiazzo, e là il loro mitico ziu Poddanzu li riceveva come padroni, ma faceva sentire loro i limiti della proprietà. Per esempio, non permetteva che si piluccassero i chicchi dei grappoli, lasciandoli sfigurati, e sarebbe stato felice se avessero chiesto l'uva a lui: primo, perché non avrebbe sospettato di qualche ladro o di qualche estraneo, vedendola tagliata; e secondo, perché egli sapeva in quella selva multiforme di pampini dove erano i ceppi di moscatello, o d'altra uva che non fosse da vino. I figli accettavano tutto, perché il vecchio era là da tanto tempo prima di loro ed erano stati educati a sentirsi poveri. E poi..., e poi... Non era vero che ziu Poddanzu avesse trascorso tutta la sua vita a Locoì, come una zolla di terra.

Accadevano, in quel rettangolo di terra, sopra quel rettangolo di terra, non più grande di un fazzoletto, cose arcaiche, forse le cose invisibili di cui si legge nel Credo, o, almeno, testimonianze di esse. Nel cielo tersissimo, quando tutto era pace, usciva dal nulla un nuvolo di stormi, si librava un istante e poi rientrava nel nulla. Il cagnolino bastardo, col quale ziu Poddanzu parlava come con un cristiano, aveva scoperto presso la siepe una lepre che aveva fatto i figlioli, e il cane, invece di fare il cane, si era messo a leccare i leprotti, che si stiravano contenti. Una biscia aveva attraversato lo spiazzo, trascinando il suo lungo treno fino ai piedi di ziu Poddanzu, e si era messa a fissarlo con la testolina lucente, lanciando la lingua in rapidi messaggi. Dal fondo della tana, i grilli comunicavano con le stelle... Questa era la vita profonda di Locoì, il mistero pagano della natura che si accompagna al mistero cristiano, i buoi e gli asini, le pecore, i re guidati da una stella attorno alla culla di un bambino destinato a morire²⁹.

Personaggio straordinario, *genius loci*, uomo che vive immerso nella natura, in *un locus amoenus*, ziu Poddanzu insegna ai figli di Don Sebastiano il mistero e la poesia della natura³⁰. Il mistero e l'amore, che è intelligenza, restano tra i messaggi più insistenti del complesso pensiero sattiano. Insomma le intertestualità sono così numerose e rivelano una cultura talmente vasta che è quasi impossibile rintracciarne i mille risvolti filosofici e letterari che sono sottesi al testo.

Anche per queste ragioni *Il giorno del giudizio*, così come i testi che lo hanno preceduto, non rientravano nel cristallizzato canone narrativo egemone in Italia in quel momento, quello così detto realista, che adottava una narrazione in terza persona di impianto spazio-temporale ottocentesco. Mediato dal realismo socialista, quel modello era in controtendenza con quello novecentesco, europeo e occidentale, già più

²⁹ *Ibid.*, pp. 79-81.

³⁰ *Ibid.*, pp. 57 e 78; Vergilius, *Georgicon*, *Liber IV*, vv. 125-149; etiam *Liber II*, vv. 458-59; T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, VII, ottave 12-22.

libero e rispondente alle esigenze del soggetto lirico che narrava. Ma casualmente, così com'era avvenuto per *Il Gattopardo* del principe di Lampedusa, *Il giorno del giudizio* di Salvatore Satta aveva raggiunto, attraverso i lettori, un pubblico di non addetti ai lavori e infine, attraverso il consenso espresso mediante il passaparola, quello di un editore specializzato e autorevole, in grado di promuoverne la circolazione.

Lo scarto sul piano dei contenuti avviene essenzialmente intanto nella visione pessimistica che, muovendo dall'Ecclesiaste, attraversa i classici della letteratura e della filosofia ed esclude ogni visione del progresso. A meno che non consista, come nella concezione leopardiana, in quella crescita di una coscienza che intenda raggiungere un rapporto migliore dell'uomo con la natura e con gli altri uomini, nel rispetto delle leggi incombenti, ma misteriose e oscure della vita. Una vita riconsiderata cioè secondo quel filone di pensiero che congiunge Schelling a Schopenhauer, a Nietzsche e a Bergson, l'autore di *Materia e memoria*, e giunge al pensiero contemporaneo e si conclude nel romanzo in quella sorta di *pietas* virgiliana e di onnicomprensiva visione cristiana del giorno del giudizio, in cui Dio abbraccia le anime di tutti quelli che si rivolgono a lui, soprattutto quelle dei semplici di cuore, e anche di chi ha peccato.

Il piano dell'espressione presenta un patto col lettore nuovo e più libero, rispetto a quello del realismo naturalistico, poiché l'io narrante procede inizialmente e solitamente in terza persona ma passa anche alla prima persona e interloquisce col lettore e alterna la memoria individuale a quella collettiva. Nutrito di profondissima cultura e di un'esperienza umana resa più ricca e matura dal vaglio delle analisi che il pensiero giuridico esercita sulle intenzioni e sulle azioni dell'uomo, l'autore sospende il giudizio e sceglie di raccontare una comunità, cioè il microcosmo di un universo antropologico che, quando esce dall'immedesimazione nell'io collettivo perde la sua energia vitale e si avvia verso un inarrestabile declino. E solo la poesia può risarcire quella comunità, evocandola e fissandone la memoria.

«Mistero» e «infinito», «poesia», «amore», «intelligenza» sono insieme a «vita», considerata come «essere», i sostantivi più frequenti che impediscono di parlare di significati sociologici veri e propri nel romanzo. Un superiore senso creaturale accomuna, nella pena del vivere, il vecchio proprietario del caffè, il continentale Tettamanzi e il nuovo proprietario, Giovanni Maria Musio («...aveva solo una maledetta volontà di vivere, cioè di giocare a carte nelle sue salette»³¹), a quelle circa duemila persone che abitavano «il borgo tra il corso lastricato, la via della stazione con una doppia carreggiata di granito sul selciato le piccole sconnesse vie adiacenti»:

Sono poche nell'astratto mare della vita, sono poche nel concreto spazio in cui le persone acquistano un volto e un nome, non sono mille, ma uno più uno più uno e così via, e ciascuna deve vivere, vivere per conto suo e nello stesso tempo vivere con l'altro. Questo era il problema di Nuoro. C'erano i preti, c'erano avvocati, medici, professionisti, mercanti, c'erano poveri manuali, il ciabattino e il muratore, il maestro delle scarpe e il maestro del muro, c'erano gli oziosi, i miseri e i ricchi, i savi e i matti, chi sentiva l'impegno della vita e chi non lo sentiva, ma il problema di tutti era quello di vivere, di comporre col suo essere lo straordinario e lugubre affresco di un paese che non ha motivo di esistere. Di un paese, come del mondo, forse. Perciò non vi era odio, non vi era amore: c'era la contestazione dell'altro, che diventava la contestazione di se

³¹ Satta, *Il giorno del giudizio* cit., p. 39.

stessi. L'odio e l'amore si compensavano e si componevano nella necessità di conservare gli altri per conservare se stessi³².

E il pensiero di Dio viene disseminato in tanti passi del testo. Ad esempio, in quello nel quale parla della sua casa di Fregene:

Davanti alla loggia si stende un breve giardino, che ho riempito di oleandri. Sono ancora in fiore, e nell'aria umida sembrano ascoltare il canto degli uccelli che Dio ha fatto così mattinieri. Qualcuno guizza tra i rami; le foglie hanno un leggero fremito, subito ricomposto. Ho sempre pensato che tra le piante, gli animali, il vento ci sia un segreto rapporto. Un uccellino non si posa invano tra le fronde, il vento non agita invano le chiome degli alberi³³.

Ma la memoria dell'autore investe di energia emotiva particolari momenti del vissuto che si rivelano epifanie dell'essere nel mondo. La memoria individuale produce pagine indimenticabili, quando rievoca ancora quel *locus amoenus*, che è il giardino di Donna Vincenza:

Donna Vincenza correva, volava in questo mondo di pochi passi oltre il quale non c'era nulla o era indifferente ci fosse qualcosa. Era felice. Ed era giusto che fosse così. In fondo che cosa occorre alla donna, se vogliamo essere sinceri in un tempo come questo in cui è difficile esserlo? Nient'altro che l'amore, e la capacità d'amare. Tutto il resto vi sarà dato per soprammurato, diceva quel libricino che qualche volta apriva alla Messa. Il guaio è che amare è una cosa difficile, ed è più facile essere grandi scienziate e grandi scrittrici, come ce ne sono state. Perché l'amore non è volontà, non è studio, non è quel che si dice genio, è intelligenza, la sola vera misura della donna, e anche dell'uomo. Donna Vincenza era intelligentissima, anche se sapeva appena leggere e scrivere, e perciò traboccava d'amore, senza saperlo: amava quei poveri mobili della sua casa, i ricami sulle federe alle quali attendeva con la madre tutto il giorno... la *cortita* di casa coi fichi e i pomodori messi a seccare sulle tavole tra il canto avido delle api e delle vespe, amava soprattutto l'orto, nel quale ancora si aggirava cogliendo i fiori e la frutta, anche se le sue gambe ingrossate la reggevano sempre meno³⁴.

Altre straordinarie pagine intensamente liriche riguardano non la vinificazione, come dice Don Sebastiano, ma la creazione del vino³⁵ come l'autore. Altre raccontano la meravigliosa scoperta dei libri delle edizioni Sonzogno e quindi le emozioni della lettura:

I classici Sonzogno avevano la copertina azzurra e costavano una lira; la Biblioteca Universale aveva la copertina giallognola, con una figura d'angelo che dava fiato alla tromba, e offriva, in cento pagine, per trenta centesimi, una vertiginosa raccolta di scrittori antichi e moderni, che la fama aveva già consacrato; la Biblioteca Popolare aveva una copertina in bianco e nero e nei volumetti di piccolo formato, non più di cinquanta pagine, comprendeva tutto lo scibile. «O forse... perché un libro sia un libro, e si trasformi in sogno, forse occorre, come c'era allora in tutti i paesi, il falegname, il maestro del legno, e a Nuoro si chiamava Zironimu... che nelle giornate estive, alle due del pomeriggio, deposta la sega e la pialla, dava fiato alla cornetta, e il suono si riversava nei vicoli infuocati, si insinuava nelle case e tutta la vita restava sospesa a quelle note. Anche i cani distesi come morti lungo la poca ombra delle case muovevano la coda. Peppino e Sebastiano, nello stanzino senz'aria, leggevano accompagnati da quella voce, e leggevano per quella stessa ragione per la quale Zerominu suonava la cornetta, cioè nessuna ragione, perché gli uomini avevano un pertugio per il quale penetrava il mistero. E mistero erano anche le pagine rosa che avevano scoperto in fondo al volume e contenevano l'elenco completo delle collezioni Sonzogno, rivelavano la meravigliosa cornucopia che era la vita³⁶.

³² *Ibid.*, pp. 40-1.

³³ *Ibid.*, p. 43.

³⁴ *Ibid.*, pp. 48-9.

³⁵ *Ibid.*, pp. 70-1.

³⁶ *Ibid.*, pp. 63-4.

Oppure quelle pagine che descrivono la casa, la stanza del forno, l'ingresso cittadino e quello del giardino aperto sulla campagna, e la stanza del forno, che dà occasione di straordinarie sorprese:

I ragazzi sgusciavano nella porticina stretta, avvampavano al calore, s'inebriavano del profumo di pane e di ceppi ardenti di lentischio, rapiti dai guizzi delle fiamme sulle pareti fumose, ma anche un poco intimiditi da quelle donne operose, che erano serve. Queste vedevano con occhi festosi i figli del padrone, e come in un gioco di prestigio in pochi secondi preparavano un pane rotondo, in forma di anello, che immergevano rapidamente nell'acqua, dove sfrigolava come il ferro rovente, e ne usciva lucido e terso come uno specchio, invetriato appunto si diceva. Era un momento di gioia per loro e per i ragazzi, che si sentivano tutti uniti da quella cosa inafferrabile e senza padroni che è la vita³⁷.

Infine, la discesa agli inferi e quindi la visita al cimitero dove, come Ulisse evoca il fantasma della madre Euriclea, l'autore evoca i fantasmi dei personaggi conosciuti nella sua stagione nuorese. Il dolore, che è sotteso a tutto il racconto, si risolve nella grande pietà per chi vive e per chi muore perché la resurrezione comincia, subito dopo la morte, nel cuore di chi ricorda quei personaggi e ne affida l'anima a Dio.

Dalla memoria collettiva inoltre deriva, come abbiamo detto, soprattutto quella lingua carica di senso che Wagner aveva scritto essere la prima e la sola lingua romanza, dopo la quale venivano tutte le altre. Una lingua che nemmeno si azzardano a scimmiettare i barbaricini che vivono intorno a Nuoro. Così che Satta pare voler alludere a un'umanità primigenia che rappresenta l'essere e forse il mito *de sos zigantes* i quali, discendendo dal mito alla storia, subiscono l'entropia e il degrado. Quell'universo umano ricorre continuamente come *Lebenswelt*, come momento dell'essere nel mondo prima della crisi. La crisi, appunto, che sperimentano i figli di Don Sebastiano che devono affrontare una vita diversa da quella nuorese, per una loro scelta. Per quanto non ci siano scelte individuali, poiché nella vita si danno solo situazioni in cui si è come gettati senza possibilità di scegliere:

Ma i figli andavano a piedi, e in quell'atmosfera rarefatta, in quella visione orrida e dolce, in quel silenzio infinito ricevevano inconsapevoli il tocco della poesia. Il sogno galoppava su quelle brusche lande, e si impadroniva di loro, li rapiva a don Sebastiano. Terribile cosa per chi doveva vivere nel mondo, che non ammette diaframmi di poesia. Se ne sarebbe accorto un giorno il più piccolo dei figli, quando avrebbe lasciato il borgo, e la campagna di Locoi, e si sarebbe sentito incatenato ad essi tra uomini che no avevano visto mai quelle cose, e perciò non potevano comprenderlo³⁸.

E quella Nuoro nido di corvi, una città abitata da preti, viene attraversata, come tutta la Barbagia, da viaggiatori e studiosi. Sono antropologi, artisti, pittori, archeologi, storici delle religioni, linguisti. Sono i primi studiosi di tradizioni popolari che succedono a Grazia Deledda e a Peppe Calvia, artisti e scrittori come Giacinto Satta Guiso, sindaco di Nuoro nel 1902, quando, accanto a lui, nel consiglio comunale, siede lo zio di Salvatore Satta Galfrè, Sebastiano Satta. La Nuoro visitata da Max Leopold Wagner, uno dei massimi linguisti e studiosi di lingue neolatine; da Raffaele Pettazzoni, storico delle religioni, autore di una serie di saggi fondamentali su *La religio-*

³⁷ *Ibid.*, p. 68.

³⁸ *Ibid.*, p. 76.

ne primitiva in Sardegna che è all'origine del saggio *Spirito religioso dei Sardi*, che Salvatore Satta ha pubblicato su «Il Ponte»³⁹.

Insieme, Pettazzoni e Satta, ci danno le informazioni che possono spiegare, a mio avviso, come in quella religione primitiva possa aver origine il senso del sacro che ha il sentimento di giustizia dei sardi. E quindi il bisogno di regolare, con un codice di norme, per evitare almeno le atrocità, persino la vendetta. Da questo sentimento deriva la vocazione di tanti magistrati e giuristi sardi, compreso Salvatore Satta, diviso tra l'amore del diritto e quello della poesia, della poesia in lingua sarda e in italiano – numerose sono le intertestualità che rinviano a Sebastiano Satta –. E la decisione della scelta dell'italiano deriva in loco probabilmente da Sebastiano Satta, da Giacinto Satta Guiso e da Grazia Deledda e si arricchisce, via via, di tutti quegli autori della letteratura universale compresi nella collana Sonzogno, ricordati nelle pagine che abbiamo citato. Anche nella pagina che ricorda il flauto di Zironimu, il falegname. Il suono del flauto allude al canto e al gusto dell'improvvisazione poetica. E ancora alludono alla creatività artistica dei Sardi, a quella tradizionale dell'artigianato e a quella nuova della scultura e della pittura che si stava formando con Francesco Ciusa e con Giacinto Satta, Antonio Ballero, Giuseppe Biasi, Mario Delitala, Filippo Figari, Stanis Dessy, Carmelo Floris.

Certo, mi sarebbe piaciuto conoscere l'elenco dei libri e dei quadri che sono nella biblioteca di casa Salvatore Satta. Anche se la prova delle letture si ha nel riscontro che troviamo nel testo. Il pensiero filosofico contemporaneo però permea la visione del mondo che produce il testo, d'altra parte, essendo un filosofo del diritto non poteva non nutrirsi di filosofia, come, essendo sardo, non poteva non nutrirsi di cultura letteraria della tradizione sarda e della tradizione italiana e straniera. Come la sua singolarità, rispetto ai comuni narratori di fatti, è quella di aver preso le distanze dai canoni narrativi e poetici della vulgata idealistica, riservandosi nei confronti della convenzione narrativa, ampi margini di libertà soggettiva. La memoria esplicita e involontaria, che attinge al vissuto dell'autore, rende evidenti e sensibili al lettore le percezioni e le emozioni che connotano il testo sattiano. Ne sono documento le pagine che descrivono i colori dei paesaggi naturali, dei profumi che suggeriscono le distese di macchie di lentischio e i fiumi di oleandro, che culminano nel gesto del ruvido Don Sebastiano, che coglie un virgulto di serpillone e lo mette nella tasca della giacca di fustagno:

[...] ma gli odori sono più vicini al frutto dei colori, hanno in sé qualcosa di concreto, di appropriabile che i colori non hanno. Pure una volta scendendo verso le aspre solitudini di Marreri, restò come soggiogato dalla visione dei fiumi di oleandri che solcano i fianchi di tutta la valle, e affluiscono verso il letto del rio principale che è anch'esso un altro più vasto fiume di oleandri, per scendere insieme morbidi e voluttuosi verso il mare. L'aurora era in cielo, ma era anche in quei fiori vermigli che uscivano dalla notte⁴⁰.

Questa freschezza di odori, di sapori, soprattutto di colori, trae origine da quella rappresentazione della Sardegna che, proprio grazie ai pittori della Secessione sarda, viene in primo piano, non solo in Italia ma in Europa. Nella mostra della Secessione romana del 1913 non c'era solo Gauguin, c'erano Van Gogh, Matisse, Munch, Klimt, in-

³⁹ R. Pettazzoni, *La religione primitiva in Sardegna*, Piacenza 1912, ora in ed. Anastatica con prefazione di G. Lilliu, Delfino Editore, Roma 1960.

⁴⁰ Satta, *Il giorno del giudizio* cit., p. 44.

sieme a Cambellotti, Prini, Carrà, Severini, Boccioni, c'era anche Biasi, un pittore sardo, amico della Deledda, l'iniziatore, insieme a Figari, della «scuola sarda».

Com'era quindi la Nuoro di Don Sebastiano e di Donna Vincenza, e dei figli? Com'era nella memoria collettiva?

Nel 1902, Giacinto Satta Guiso è sindaco di Nuoro. Nei banchi di quel Consiglio comunale siede anche Sebastiano Satta, zio di Salvatore.

Giacinto Satta era un personaggio straordinario nella Nuoro di fine Ottocento e dei primi del Novecento, letterato, scrittore, pittore aveva viaggiato in Europa, a Parigi, a Londra, e in Africa⁴¹. Egli è all'origine della ripresa della letteratura in italiano in Sardegna e, con i suoi disparati interessi artistici, ha rappresentato la scapigliatura. È il pittore che ha illustrato le prime novelle della Deledda, che, senz'altro, si è ispirata a lui nel dare il nome di Giacinto al personaggio di *Canne al Vento*. Nuoro diventa un centro in cui Antonio Balle-ro media da Giacinto Satta Guiso la pittura dell'impressionismo e in quel clima acquista importanza l'arte di Francesco Ciusa e di Giovanni Ciusa Romagna e non solo. In quegli anni anche Raffaele Pettazzoni faceva le sue ricerche e pubblicava quegli studi che sono confluiti nel volume *La religione primitiva in Sardegna*. Senza l'attenzione antropologica e linguistica di Pettazzoni e di Max Leopold Wagner e dei tanti pittori che percorrono in lungo e in largo la Barbagia, non ci sarebbe stata una scuola di arte sarda da Francesco Ciusa a Biasi a Delitala, Remo Branca, Stanis Dessy. Essi sono interessati al vissuto dei sardi, ne hanno scoperto l'immobilità storica, dalla quale affiora una Sardegna primitiva e millenaria in cui il trascorrere del tempo non ha lasciato tracce di cambiamento e di modernità. A questa immobilità del tempo, a questa staticità che la rende diversa e attuale, rispetto all'avanzare inesorabile della civiltà industriale, si riferiscono quegli artisti e scrittori come Grazia Deledda, Giuseppe Dessi e Salvatore Satta⁴².

L'orto è lo spartito musicale del contadino, che lo crea giorno per giorno, seguendo l'ispirazione, aprendo i lunghi solchi dove scorre l'Acqua che egli governa secondo sapienza... È un lavoro antico, è il primo esperimento di acquedotto forse che l'uomo abbia fatto: ma il contadino non sa che è antico, perché il tempo non ha passato né futuro, si è sempre fatto così⁴³.

Da questa rappresentazione dell'Isola del mito abbiamo *Sardegna come un'infanzia* di Elio Vittorini e *Tutto il miele è finito* di Carlo Levi. I critici italiani e nostri hanno evitato o rimosso l'aspetto antropologico – religioso della nostra letteratura e soprattutto il discorso del «primitivismo», e quindi del corpo e delle emozioni che è alle origini del movimento artistico e letterario secessionista e simbolista e, con la Deledda e con Biasi, della nuova presa di coscienza della modernità dei sardi⁴⁴.

⁴¹ N. Tanda, *Prefazione a G. Satta, L'enigma e altri scritti*, EDES, Sassari 1997.

⁴² Tanda, *Dal mito dell'isola...* cit.; si veda anche P. Puppa (a cura di), *Teatro di Sardegna*, «Quaderni», Giuseppe Dessi a Teatro, Cagliari EXMA, 15 novembre 1997, Teatro Sardegna, 1998, pp. 52-9.

⁴³ Satta, *Il giorno del giudizio* cit., p. 48.

⁴⁴ N. Tanda, *Tutto il miele è finito*, in F. Vitelli (a cura di), *Il germoglio sotto la scorza. Carlo Levi vent'anni dopo*, Avagliano Editore, Napoli 1998, pp. 125-46.