



Pittalis, Paola (2002) *Scrittori e pittori: la scoperta della sardità*. In: Brigaglia, Manlio; Mastino, Attilio; Ortu, Gian Giacomo (a cura di). *Storia della Sardegna. 5: il Novecento*. Roma; Bari, Editori Laterza. p. 102-127. (Storie regionali). ISBN 88-421-0683-6.

<http://eprints.uniss.it/5571/>

Manlio Brigaglia Attilio Mastino  
Gian Giacomo Ortu

# Storia della **Sardegna** 5

**Il Novecento**

Manlio Brigaglia  
Luciano Marrocu  
Gian Giacomo Ortu  
Paola Pittalis  
Sandro Ruju  
Simone Sechi  
Salvatore Tola

Editori Laterza

È vietata la riproduzione, anche parziale,  
con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la  
fotocopia, anche ad uso interno o didattico.  
Per la legge italiana la fotocopia è lecita solo  
per uso personale *purché non danneggi*  
*l'autore*. Quindi ogni fotocopia che eviti l'acquisto  
di un libro è illecita e minaccia la sopravvivenza  
di un modo di trasmettere la conoscenza.  
Chi fotocopie un libro, chi mette a disposizione  
i mezzi per fotocopiare, chi comunque favorisce  
questa pratica commette un furto e opera  
ai danni della cultura.

Proprietà letteraria riservata  
Gius. Laterza & Figli Spa, Roma-Bari

Finito di stampare nel gennaio 2002  
Poligrafico Dehoniano - Stabilimento di Bari  
per conto della Gius. Laterza & Figli Spa

CL 21-0683-3  
ISBN 88-421-0683-6

## 6

## Scrittori e pittori: la scoperta della sardità

### 1. Il primitivo come identità: Grazia Deledda e Sebastiano Satta

Alla fine dell'Ottocento la Sardegna conosce processi nuovi.

In particolare nei centri urbani

si ha una forte crescita culturale a seguito della diffusione della scuola e del pubblico impiego, della penetrazione di collane editoriali economiche (Treves e Salani), del nuovo impulso dato all'arte, alla storiografia, al giornalismo. Emergono autori che hanno in comune il bilinguismo, parlano cioè in sardo e in italiano, e costruiscono le loro opere su temi regionali, raccolti intorno all'immagine-simbolo della Sardegna. Si sentono depositari della realtà dell'isola e intendono raccontarla ad un pubblico lontano, quello del continente. Nel corso del Novecento la percezione dell'isola cambia negli stessi Sardi: da una visione immobile e astorica alla consapevolezza che i problemi sardi sono la conseguenza della storia (la «questione sarda» è collegata alla più ampia «questione meridionale») e come tali devono essere affrontati e risolti.

L'elaborazione di un'immagine-identità della Sardegna, nelle forme di un mondo primitivo e seducente, è opera soprattutto di Grazia Deledda e Sebastiano Satta.

Grazia Deledda (1871-1936) è nuorese, di una famiglia di piccoli proprietari terrieri. Si colloca al confine fra la cultura barbari-

cina, che si esprime in sardo, nelle forme dell'oralità, e la nuova cultura borghese dello Stato nazionale, che si esprime in italiano, nelle forme della scrittura: ad essa si accosta attraverso le riviste che la nascente industria culturale diffonde anche nella provincia. Ad alcune («Piccola rivista», «Vita sarda», «La donna sarda») collabora attivamente. Le sue letture (inizialmente il *feuilleton* – Sue ed Invernizio – e i romantici, Byron e Hugo) si affinano: conosce la letteratura francese (Balzac, Zola, Bourget) e russa (Tolstoj e Dostoevskij) e l'antropologia positivista. Si avvicina alla realtà sarda durante la collaborazione con Angelo De Gubernatis, direttore della rivista «Tradizioni popolari». Scrive, inizialmente, per desiderio di gloria; presto, però, si propone di esplorare e raccontare il mondo sardo. Il progetto è ambizioso: creare da sola una letteratura sarda come Tolstoj ne ha creato una russa. «Se vivrò avrò agio di studiare tutte le classi sarde e di descriverle» (G. Deledda, *Lettere inedite*, Milano 1966, lettera a De Gubernatis, 18 settembre 1893).

La Deledda fa, dunque, una scoperta letteraria importante, la Sardegna, alla quale dedica numerose opere, quasi le tappe di un «unico» romanzo, scritto in trent'anni, da *Stella d'oriente* (1890) a *La madre* (1920). Dà diritto di cittadinanza, nell'immaginario letterario, all'isola: come Verga alla Sicilia, Svevo a Trieste, Montale alla Liguria. L'intento è quello di riabilitare la Sardegna agli occhi dei lettori continentali: «Il mio ideale è fare qualche poco di bene alla mia terra sconosciuta, dimenticata, dilaniata dalla miseria e dall'ignoranza» (lettera a De Gubernatis, 8 novembre 1892). La Deledda fa proprio il mito dell'isola dimenticata dai governi nazionali e dalla classe dirigente regionale. La Sardegna viene presentata come un'antisocietà:

L'uomo di questo villaggio [...] non sa che cosa è la legge e la legge è, per lui, una forza illogica che bisogna eludere perché non si può vincere. Del resto ha ragione: la società si ricorda di lui solo per sfruttarlo; gli chiede i tributi, lo costringe al servizio militare [...], non lo aiuta quando l'inverno rigido fa morire il suo bestiame (*Colombi e sparvieri*, in G. Deledda, *I grandi romanzi*, Roma 1993).

I suoi romanzi contengono un vasto affresco, incisivo e potente, dell'antica società barbaricina assunta come metafora di tutta la Sardegna, sospesa tra conservazione e innovazione.

In realtà l'interesse della scrittrice si orienta sul dramma di coscienza del personaggio che, sotto la spinta del sentimento amoroso, infrange antichi tabù (l'incesto, l'omicidio) resi più forti dalle differenze di classe (il padrone-re è inviolabile). Le descrizioni del paesaggio e dei personaggi sono fortemente stilizzate secondo quel gusto del primitivo che caratterizza le espressioni artistiche del folto gruppo di intellettuali sardi che fanno riferimento alla secessione romana (fra gli altri il pittore Giuseppe Biasi e il poeta Salvator Ruju), gruppo del quale la scrittrice fa parte.

L'ottica del primitivismo porta Deledda a rimuovere le ragioni storiche dei conflitti economici e di classe, a nasconderli sotto l'alibi di una barbarie innocua e affascinante, che la concordia interclassista dello Stato unitario può accettare senza angosce: lo coglie bene la motivazione del premio Nobel, nel 1926, che sottolinea: «la potenza di scrittrice sostenuta da un alto ideale, che ritrae in forme plastiche la vita quale è nella sua isola natale e che con profondità e con calore tratta problemi di generale interesse umano» (dal discorso ufficiale di Henrik Schück).

Lo evidenzia, più criticamente, Alberto Maria Cirese scrivendo che Deledda «chiama 'barbarie sarda' la pesante arretratezza dei modi di produzione e di vita prodotta e mantenuta dalle operazioni di sfruttamento dell'isola» (Cirese, *Deledda e il mondo tradizionale sardo*, in Atti del Convegno nazionale di studi deleddiani, tenutosi a Nuoro nel 1972, Cagliari 1974).

La severità del giudizio è mitigata da un'analisi attenta di alcuni romanzi nei quali la scrittrice registra i processi di trasformazione in atto in una società arcaica, scossa da profonde tensioni sociali, e mostra di comprendere la necessità di confrontare la realtà dell'isola con realtà diverse.

In *Canne al vento* (1913), l'arrivo di Giacinto, lo straniero, introduce nel mondo chiuso di Galte positivi processi di innovazio-

ne. In *Cosima* (1937), il romanzo quasi autobiografico pubblicato postumo, la consapevolezza della trasformazione si esprime nella vicenda di Cosima che, scegliendo di essere una scrittrice, trasgredisce il ruolo tradizionale della donna barbaricina.

Con questi romanzi Deledda offre il proprio contributo alla definizione dell'identità insulare, in un momento storico in cui la Sardegna vive un importante momento di autoriconoscimento.

Sebastiano Satta (1867-1914) pubblica: *Versi ribelli* (1893), l'ode *Primo maggio* (1896), *Canti barbaricini* (1910), *Canti del salto e della tanca* (1924, postumo). È una figura nuova di poeta: di estrazione borghese, avvocato di fama. Negli anni più recenti la sua personalità artistica, collocata inizialmente all'interno di un regionalismo di maniera, è stata ricondotta alla cultura di una terra di frontiera: la Sardegna fra Ottocento e Novecento. È, infatti, un intellettuale dalla cultura bifronte: quella barbaricina (Nuoro protagonista dei moti de *su connottu*), e quella della borghesia democratica, repubblicana e radicale, di Sassari (dove Satta compie gli studi liceali e universitari e vive le sue esperienze giornalistiche).

Nella maturità Satta si dichiara fratello ideale dei rapsodi sardi «dalla chiara voce». Interpreta, nei toni di un fremente individualismo romantico, i miti dell'immaginario collettivo: la natura, la donna (sposa e madre-matriarca), il tema ricorrente del ribellismo e della palingenesi. Sono i contenuti di una mitica e tempestosa identità sarda, espressi attraverso le forme letterarie e metriche della poesia italiana del suo tempo. Subisce l'influsso di Carducci (la Sardegna assume i caratteri di un'aspra e primitiva Maremma), di D'Annunzio (in alcune liriche la Sardegna è simile ad un Abruzzo magico e decadente), di Pascoli (nei moduli narrativi e nei toni patetici e persino nei caratteri di quel socialismo «di cuore più che di mente» di cui parla Paolo Spriano per definire l'andata verso il popolo di alcuni intellettuali borghesi di fine Ottocento, da Graf a De Amicis). Satta è stato popolare ed amato, fra i lettori sardi suoi contemporanei, per il ribellismo anarchico, l'amore per l'uguaglianza e il progresso sociale. Vede un'ideale continuità fra

Giommaria Angioy, l' *alternos* ribelle, i banditi protervi e gli operai morti nell'eccidio di Buggerru, nel 1904: «Sardegna! Dolce madre taciturna, / non mai sangue più puro / e innocente di questo ti bruciò / il core» (Satta, *Canti*, nuova ed., Nuoro 1996). Esalta alcuni miti cari al socialismo positivistico del secondo Ottocento: i goliardi, «primavera dell'anima», la macchina e i pali del telegrafo: «o rusignoli / antelucani, [...] o mandrie, o selve / ora non siam più soli». Sembra auspicare la scomparsa imminente del mondo dei pastori, «fantasmi di un'antica età», e della Sardegna arcaica «nei manti / neri del secolare / suo silenzio ravvolta»: «senza piante, / sprofondatela in mare». Ma approda, nell'ode *Cani da battaglia*, all'esaltazione dell'impresa di Libia, compiendo la stessa parabola di altri intellettuali borghesi italiani fra Ottocento e Novecento.

## 2. Tra le due guerre: Emilio Lussu e Antonio Gramsci

Per la maggior parte dei Sardi, e non solo per l'élite intellettuale, l'esperienza collettiva della

Grande guerra costituisce l'occasione per confrontarsi con una realtà più vasta di quella regionale. Sarà un contributo straordinario alla loro crescita politica.

Mai è capitata ai Sardi, popolo disunito, l'occasione per stare insieme e capirsi e integrarsi. Avviene [...] con la Brigata «Sassari». «Omogeneizzati per la prima volta da una parola d'ordine, da una divisa, da un rancio, un fucile, un nemico, una provenienza e una *koinè* linguistica», in qualche modo un evento rivoluzionario. Per molti Sardi la scoperta della Sardegna (M. Pira, *La rivolta dell'oggetto. Antropologia della Sardegna*, Milano 1978).

L'esperienza della guerra diventa il «deposito rivoluzionario» della Sardegna del dopoguerra e un riferimento importante della cultura autonomista.

Le voci più vive del periodo tra la Grande guerra e il fascismo

sono quelle che parlano da lontano, dall'esilio e dal carcere, fissate in documenti di forte tensione morale e politica e di profonda originalità narrativa: la scrittura di testimonianza e di azione di Emilio Lussu e Antonio Gramsci, arrestati entrambi nel 1926. Gramsci, condannato ad oltre vent'anni di carcere dal Tribunale speciale per la Difesa dello Stato come capo del Partito comunista d'Italia, sarebbe morto nell'aprile 1937, pochi giorni dopo essere stato rimesso in libertà dalla lunga, impietosa detenzione; Lussu, mandato al confino nell'isola di Lipari, nel mare siciliano, ne evase con Carlo Rosselli e Fausto Nitti con un'impresa che ebbe vasta risonanza nell'opinione pubblica mondiale; nello stesso anno, 1929, avrebbe fondato con Rosselli, Gaetano Salvemini e Alberto Tarchiani «Giustizia e Libertà», il più originale movimento dell'antifascismo in esilio. Le loro opere saranno pubblicate, in Italia, solo dopo la guerra: nel 1945 *Un anno sull'Altipiano* di Lussu (apparso a Parigi nel 1938) e, successivamente, le *Lettere dal carcere* e i *Quaderni del carcere* di Gramsci.

Le opere di Lussu (1890-1975), per esplicita testimonianza dell'autore, non fanno appello alla «fantasia» ma alla «memoria»: non appartengono né al genere romanzesco né a quello storico, assumono la forma del «documento soggettivo» e dei «ricordi personali».

La figura e gli scritti di Lussu sono fortemente determinati dalla sardità: il tema Sardegna è presente, in modo intenso, ma fa parte di un insieme complesso. *Marcia su Roma e dintorni* (1933) descrive l'affermazione del fascismo con l'ottica della periferia. *Teoria dell'insurrezione* (1936) introduce riflessioni sull'isola, percepita come luogo di concreta lotta politica («insorgere significa – in Sardegna più che in ogni altra parte d'Italia – andare dalla morte verso la vita»). *Un anno sull'Altipiano* è la più straordinaria opera della letteratura italiana sulla guerra. Lussu sceglie di raccontare la vicenda di un anno che lo ha visto impegnato sull'altipiano di Asiago (1916-17), soltanto un «segmento di guerra», esemplare perché contiene quanto è giusto che il lettore sappia su tutta la

guerra: la sua «durata immensa», la distruzione di ogni mitologia romantica come la morte eroica o il coraggio degli alti ufficiali, il «macello permanente». Il nodo fondamentale del rapporto strettissimo con la Sardegna consiste nel semplice fatto che Lussu rievoca un periodo della sua guerra come capitano della Brigata «Sassari», costituita quasi per intero da Sardi: ufficiali come Lussu e soldati, per lo più contadini e pastori. (Nel libro Lussu non nomina la Brigata e la Sardegna, ma non a caso l'edizione americana si intitola *Sardinian Brigade*.) Per il resto *Un anno sull'Altipiano* ha un contenuto sardo profondo anche se non sempre esplicito, come dimostra uno dei brani più famosi della letteratura di guerra del Novecento. Lussu, approfittando di un camminamento sconosciuto agli austriaci, arriva vicino alle loro trincee e prende di mira un giovane ufficiale. Potrebbe colpirlo facilmente:

«Questa certezza che la sua vita dipendeva dalla mia volontà mi rese esitante. Avevo di fronte un uomo [...] Tirare così, a pochi passi su un uomo [...] come su un cinghiale!», dove certamente il paragone col cinghiale è di ascendenza infantile, sarda, e Lussu che punta la preda sembra una sovrimpressionazione del cacciatore fermo alla posta (G. Falaschi, *Un anno sull'Altipiano*, in *Letteratura italiana*, vol. IV/2, Torino 1998).

L'unica opera di Lussu con intenti esplicitamente letterari è *Il cinghiale del diavolo*: rievoca le memorie del «villaggio sardo nativo» (Armungia), una comunità arcaica di contadini-pastori e pastori-cacciatori, che hanno con la caccia un rapporto festoso e magico. Lo schema della narrazione è quello del «racconto intorno al fuoco». Rievocare la Sardegna dall'esilio non è, per Lussu, «una sofferenza nostalgica» ma «un rivivere la propria vita festosamente», nella propria patria, «patria terra dei padri» (*Il cinghiale del diavolo*, Roma 1968).

La sardità è elemento fondamentale della personalità culturale e politica di Antonio Gramsci (1891-1937), il filo rosso che lega l'esperienza sarda a quella successiva.

È ormai universalmente [...] riconosciuto che l'internazionalismo di Gramsci affonda le sue radici nella terra sarda, dove egli conobbe, visse, le prime sofferenze, [...] le prime lotte degli strati più umili dell'umanità, dei contadini poveri, degli operai delle miniere, della gente minuta (*Una lettera di Alfonso Leonetti*, in G. Melis, *Gramsci e la questione sarda*, Cagliari 1975).

Questo fondamentale aspetto della personalità gramsciana è documentato dalla ricerca appassionata sulla lingua sarda e dalle riflessioni sulla «questione sarda», che gli appare esemplare sia del problema meridionale che della specifica questione dell'alleanza fra operai e contadini. L'intreccio di motivi culturali e politici è costante. Gramsci esprime una critica radicale dei limiti storici della cultura «da villaggio»:

chi parla solo il dialetto o comprende la lingua nazionale in gradi diversi partecipa necessariamente ad una intuizione del mondo più o meno ristretta e provinciale [...] anacronistica in confronto alle grandi correnti di pensiero che dominano la storia mondiale (A. Gramsci, *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce*, Torino 1953).

Occorre, dunque, avviare una «riforma» della cultura regionale che, senza disperderne i valori popolari, la traduca in un modo di pensare nazionale ed europeo. Sul piano più specificamente politico si impone la necessità di aggregare contadini e pastori sardi ad un «treno che avanzi il più speditamente nella storia» (A. Gramsci, *Il Risorgimento*, Torino 1955), cioè al blocco storico operai-contadini, in alleanza con la classe operaia internazionale.

La Sardegna è anche la terra delle memorie dell'infanzia e dell'adolescenza, rievocate con commozione in tante lettere dal carcere: la storia dei ricci che raccolgono le mele, la richiesta di alcuni libri sardi, l'invito alla sorella Teresina perché non vieti ai bambini di parlare in sardo, perché ciò aiuterà la loro formazione intellettuale e la loro fantasia, «tanto più che il sardo non è un dia-

letto, ma una lingua a sé [...] ed è bene che i bambini imparino più lingue, se è possibile» (A. Gramsci, *Vita attraverso le lettere*, a cura di G. Fiori, Torino 1994).

### 3. Gli «anni della Rinascita»: «Ichnusa», il ruolo di una rivista

Dopo la fine del ventennio fascista in Sardegna si sviluppa un vivace dibattito culturale stimolato da alcune riviste – «Riscossa» (1944-46), «Il Solco» (1945-46), «Rinascita sarda» (a partire dal 1957), «Il Bogino» (1960-62), «Sardegna oggi» (1962-65) – e periodici: «Il democratico», «L'Ortobene», «Libertà».

La rivista che ha esercitato l'influsso più profondo è «Ichnusa» (1949-64), diretta da Antonio Pigliaru (1922-1969), studioso di Dottrina dello Stato, autore del saggio *La vendetta barbaricina come ordinamento giuridico* (1957), che ha fatto scoprire la specificità storica della società agro-pastorale e della «delinquenza sarda». «Ichnusa» si pone come un punto di riferimento per intellettuali di formazione diversa, con l'intento di «mettere a disposizione dell'azione politica un vasto ventaglio di prospettive» liberamente individuate. I punti principali del dibattito aperto dalla rivista sono il rapporto fra autonomia e rinascita, fra rinascita e democrazia, fra politica e cultura. Questi temi vengono affrontati negli editoriali di Pigliaru, importanti momenti di sintesi e di proposta. Nel 1949 Pigliaru sostiene la necessità di una riforma della cultura capace di «sprovvincializzare la provincia» e di superare gli ostacoli costituiti da «ogni piccola e grande mitologia locale» per consentire l'«integrale partecipazione» dei Sardi ad un orizzonte sempre più ampio. Nel 1956 invita ad evitare i due rischi del «regionalismo chiuso» [...] e del «cosmopolitismo di maniera», [...] due modi di essere di un identico atteggiamento intellettualisticamente evasivo [...] rispetto alla «effettiva» realtà e responsabilità della cultura».

Questo percorso culmina nell'importante convegno regionale svoltosi a Nuoro nel 1958, *Politica e cultura*, sul ruolo degli in-

tellettuali nella cultura dell'autonomia. L'attività di organizzatore culturale si manifesta anche con importanti iniziative editoriali. Lo testimoniano i «Quaderni di Ichnusa», tra i quali uno con un fondamentale saggio dell'antropologo Michelangelo Pira sul **bilin-guismo**, una collana di volumetti di saggistica, la rivista «Scuola in Sardegna» (1953-56).

#### 4. Il neorealismo sardo

Gli ultimi cinquant'anni, a partire dalla conquista dello Statuto di autonomia (1948), sono caratterizzati dall'iniziativa per la definizione e la gestione del Piano di Rinascita, dall'industrializzazione, dal sorgere di una monocultura turistica, dalla mutazione antropologica indotta dalla diffusione dei modelli del consumismo capitalistico, dall'emigrazione di massa, dall'«urbanizzazione» della Sardegna, dall'esaurirsi di una fase storica dell'autonomia speciale e dal diffondersi di un nuovo approccio all'autonomia, come stimolo all'autogoverno e allo sviluppo.

La produzione letteraria e il dibattito culturale accompagnano questo percorso. Legata all'impegno politico sull'autonomia e la «rinascita» dell'isola, si svolge la breve stagione del neorealismo sardo, con caratteri peculiari che spostano il centro di interesse dalla Resistenza alla tematica regionale. Gli intellettuali sono guidati dalla volontà di un forte impegno civile e culturale (i modelli sono Gramsci e Sartre), che si traduce nella denuncia del presente, in un progetto del futuro, nella mobilitazione morale e culturale di ampie fasce di lettori.

Aprè questa stagione della letteratura sarda Salvatore Cambosu (1895-1962), apprezzato da Pigliaru per la scelta di intendere «l'avventura di scrittore» come dovere di «assoluta testimonianza» e di instaurare un rapporto «diretto e permanente» fra cultura regionale e cultura nazionale. Cambosu ha al suo attivo raffinate esperienze culturali vissute durante il soggiorno in continente, colla-

bora a testate nazionali di prestigio («Il Politecnico», «Il ponte», «Il mondo», «Nord e Sud»). Tra le opere di narrativa: *Lo zuffolo* (1932), *Una stagione a Orolai* (1954). La prova più alta ed originale è *Miele amaro* (1954), una sorta di «introduzione alla Sardegna» in forma di antologia di brani in versi e in prosa, costituiti da materiali della tradizione orale, memorie personali e racconti d'invenzione. È una «grande narrazione» dei percorsi storici e culturali che consentono di ricostruire l'identità sarda quale si è formata attraverso i secoli: il superamento del mito regressivo dei malfatati, vittime di un destino avverso, in nome di una visione costruttiva della vita, rappresentata simbolicamente dalla sconfitta della piaga endemica della malaria. Il narratore coordina materiali diversi in un testo in gran parte rigorosamente anonimo perché concepito come testimonianza collettiva di una cultura. La Sardegna racconta se stessa.

Sono riconducibili al neorealismo sardo: Franco Solinas, uno dei più importanti scrittori italiani di cinema (*La battaglia di Algeri*), autore di *Squarciò* (1956), storia di un pescatore di frodo di La Maddalena, e Maria Giacobbe, nuorese, di famiglia di tradizione sardista e antifascista: l'opera più famosa, *Diario di una maestrina* (1957), premio Viareggio opera prima, è dedicata alla scoperta di alcune zone disagiate della Sardegna dell'interno, la cui struttura sociale e culturale può essere positivamente mutata dalla scuola. Tra le altre opere *Grazia Deledda. Introduzione alla Sardegna* (1974), e *Le radici* (1977), appassionata e insieme misurata rievocazione del mondo della propria infanzia.

Albino Bernardini racconta nella sua opera più significativa, *Le bacchette di Lula* (1969), l'esperienza di insegnamento in un paese sardo, all'epoca dell'occupazione delle terre incolte, fra il 1948 e il 1950. Giuseppe Fiori dedica numerose opere ai problemi della società sarda, descrivendo realtà diverse: in *Sonetaula* (1960; seconda ed. rivista 2000) la storia, esemplare nella società barbaricina, di un pastore che diventa bandito per farsi giustizia da sé; in *Baroni in Laguna* (1961) l'organizzazione feudale dei pescato-



**Fig. 10** Il film *Banditi a Orgosolo* del siciliano Vittorio De Seta propose all'opinione pubblica italiana il problema della criminalità pastorale in Barbagia.

ri dello stagno di Cabras; ne *La società del malessere* (1968) lo scontro fra due culture, antica e moderna, nelle zone interne (sono gli anni nei quali il problema del banditismo viene affrontato dall'antropologo Franco Cagnetta e dal regista Vittorio De Seta, rispettivamente in un libro e in un film intitolati entrambi *Banditi a Orgosolo*). Le opere più recenti hanno carattere storico-biografico (su Lussu, l'anarchico Michele Schirru, Enrico Berlinguer, Ernesto Rossi, la famiglia Rosselli): ma la sua *Vita di Antonio Gramsci* (1966), tradotta in tutto il mondo, è un classico del genere.

Di Francesco Masala è opportuno ricordare *Pane nero* (1956),

*Quelli dalle labbra bianche* (1952), *Lettere della moglie dell'emigrato* (1968); di Paride Rombi *Perdu* (1953) e *Il raccolto* (1969); di Antonio Cossu *Il figlio di Pietro Paolo* (1966) e *Il riscatto* (1969). Una posizione a parte ha Raffaello Marchi (1909-1981), una delle più interessanti figure di intellettuale sardo del secondo dopoguerra: vicino ad esperienze artistiche di avanguardia durante il soggiorno in continente, animatore (in particolare nell'Istituto regionale etnografico) della vita culturale nuorese dopo il ritorno in Sardegna. Nel 1982, postuma, la sua opera più bella, sul malessere delle zone interne, *Lettere dalla Barbagia*.

### 5. La Sardegna di Giuseppe Dessì tra mito e storia

Si compie in un lungo periodo di tempo l'esperienza di Giuseppe Dessì (1909-1977), le cui opere di narrativa, scritte nell'arco di oltre trent'anni, dal 1939 (*La sposa in città* e *San Silvano*) al 1972 (*Paese d'ombre*, premio Strega), non sono riconducibili ad alcun filone letterario isolano. Dessì è anche autore di raccolte di testi e saggi dedicati all'isola: la bella antologia *Scoperta della Sardegna* (1965), che raccoglie le più suggestive testimonianze di viaggio e di studio sull'isola tra l'Ottocento e il primo Novecento, e *Un pezzo di luna* (1989, postumo) che comprende tutti i suoi scritti – saggi ed articoli di giornale – sulla Sardegna.

Dessì è scrittore di cultura europea, costruita su frequentazioni letterarie privilegiate: da Thomas Mann a Proust, a Gide. Dalle prime prove a *Paese d'ombre* si compie la parabola della sua narrativa, nel passaggio da una vicenda individuale a una collettiva, dalla Sardegna antica a quella del mutamento sociale e politico. *Paese d'ombre* è un vasto affresco antropologico che racconta la storia di una famiglia della Sardegna sud-occidentale sullo sfondo della più vasta storia del paese di Norbio, dell'isola e della nazione: i cinquant'anni fra Ottocento e Novecento, dall'Unità d'Italia al-

**Preistoria e storia**

M. Le Lannou sostiene che l'isola è, non solo geologicamente, ma anche antropologicamente, uno dei paesi più antichi del mondo. È per questo che da noi si ha talvolta la sensazione di rivivere la preistoria. La sentivo ronzare intorno col caldo dell'estate. Può accadere a chiunque in Sardegna di scivolare fuori dal tempo storico attraverso le cose, attraverso la materia di cui sono fatte, il legno, la pietra; e di restare privo di peso. La tentazione di sfuggire al tempo storico, europeo, è continua. Qui è più facile abbandonarsi alla durata nella quale il tempo storico si scioglie come il sale per poi depositarsi e riprendersi, e di nuovo sciogliersi.

G. Dessì, *Scoperta della Sardegna*, Milano 1965.

Può essere rimasto (qualcuno) depositario screditato del rimedio che, per allontanare la morte dei giovani, basti appendere all'uscio della stanza dell'infermo una falce. Il Sardo ormai crede di più nei sieri, dei quali ha sperimentato gli effetti anche sulle bestie. Ha visto che la zanzara è stata distrutta, ed è arrivato al punto di ridersi della leggenda che non vale muovere un dito. È scritto sul ponte del Cedrino: «Vincerà l'uomo o la zanzara?». Una mano ha risposto: «L'uomo ha vinto» [...].

Non si è creduto abbastanza nel Sardo come pianta uomo. Può capitare di entrare nell'Ogliastra, e di vedere una valle bonificata, chiamata Pelau. Una creatura dei Sardi. Sulla landa desolata sono nati vigneti, oliveti, frutteti, fattorie con case ridenti che danno alunni a quattro classi. Nessuno se n'è accorto, almeno per il curioso contrasto d'un silos con un nuraghe. E, più importante, nessuno s'è reso conto che le popolazioni limitrofe, che erano ostili e inerti, si sono messe, per quell'esempio, su quella strada: segno che i Sardi sanno fare da sé, rifiutando il mito della cattiva stella.

S. Cambosu, *Miele amaro*, Firenze 1989.

l'avventura coloniale, alla nascita del movimento operaio, alla mitica Grande guerra. La grande storia è osservata dal basso e dalla periferia. Di particolare intensità sono le immagini di una Sardegna arcaica che, come un fiume carsico, emerge al di sotto della trama delle vicende storiche. Compare anzitutto il mito delle origini: la Sardegna è «il solo luogo d'Europa in cui è ancora possibile avere un'esperienza concreta della preistoria»; si configura come un microcosmo, al quale è possibile rivolgere tutte le domande perché è il luogo di tutte le cose e delle confluenze possibili di ogni vicenda storica e privata.

Al mito delle origini si intreccia uno storicismo severo e costruttivo. Infatti nel romanzo compare il tema del Risorgimento tradito, nella chiave del meridionalismo di Salvemini e Gramsci. Un personaggio, l'ingegner Ferraris, osserva che l'Italia nata con l'unificazione è divisa, come prima e più di prima,

giacché l'unificazione non era stata altro che l'unificazione burocratica della cattiva burocrazia dei vari Stati italiani. Questi Sardi impoveriti e riottosi non avevano nulla a che fare con Firenze, Venezia, Milano, con Torino che considerava l'isola come una colonia d'oltremare, o una terra di confino (*Paese d'ombre*, nuova ed., Nuoro 1998).

Non meno significative sono le parole dedicate all'eccidio di Buggerru, la cui notizia, diffusa in tutta l'Italia operaia, inasprì il primo sciopero generale della storia nazionale: «Solo in Sardegna rimase senza eco, e il silenzio [...] era il simbolo del silenzio di tutta l'isola nella compagine nazionale».

## **6. L'autobiografia mitica: Gavino Ledda e Salvatore Satta**

Gli esiti deludenti del Piano di Rinascita mettono in discussione la letteratura ad esso ispirata e favoriscono altri percorsi culturali. Emerge una produzione

ta e favoriscono altri percorsi culturali. Emerge una produzione

ricca e articolata, per la cui comprensione non si può prescindere dalla conoscenza della letteratura nazionale ed europea.

Una prospettiva localistica nei fatti culturali è infatti altrettanto inadeguata quanto l'ignoranza delle specificità regionali in un Paese così policentrico in fatto di cultura e di lingua qual è l'Italia (S. Maxia, *Narrativa in Sardegna*, in «Società sarda», 1998, n. 9).

Negli anni Settanta Gavino Ledda e Salvatore Satta ripropongono un'immagine arcaica della Sardegna, nell'ambito di «una logica editoriale che assume anche fenomeni come quello delle minoranze nell'ottica mitica della 'miglior vita' e dei mondi fuori dalla storia» (G. Pirodda, *La Sardegna*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. III, *L'età contemporanea*, Torino 1989).

*Padre padrone. (L'educazione di un pastore)*, l'opera più fortunata di Gavino Ledda, pubblicata nel 1975 nella collana «Franchi narratori» della Feltrinelli, è un romanzo di formazione (come il contemporaneo *Anzelinu*, di Angelo Carta, edito da Einaudi). Narra la vicenda, quasi autobiografica, di un ragazzo analfabeta sottratto dal padre, pastore-contadino, alla scuola ed avviato al duro mondo del lavoro. Attraverso numerosi percorsi iniziatici il protagonista acquisisce progressivamente il controllo di sé, dell'ambiente che lo circonda e degli strumenti linguistici e culturali che gli consentono di entrare in contatto con il mondo borghese. Come è stato osservato, Ledda ha compiuto un viaggio intellettuale: è fuggito dal mito verso la razionalità ed è tornato al mito per capirlo. In *Lingua di falce* (1977) l'interesse si sposta dall'esperienza individuale alla vita collettiva di un paese sardo. Lo sfondo corale permette all'autore di mettere a fuoco – attraverso episodi esemplari – lo scontro fra la Sardegna pastorale e contadina e la civiltà dei consumi che avanza implacabile.

L'intento di rivelare una realtà sconosciuta, e comunque diversa da ogni altra, dà vita alla prova più sperimentale di Gavino Ledda, *Aurum tellus* (1992), in cui il tema archetipico del muflone,

immagine-simbolo della Sardegna, viene dilatato sino ad assumere i caratteri di una cosmogonia.

Del 1977 è il romanzo postumo del grande professore di Diritto processuale Salvatore Satta (1902-1975), *Il giorno del giudizio*, che, edito dapprima da un'editrice specializzata in testi giuridici, ha acquistato notorietà letteraria con la pubblicazione da Adelphi nel 1979. Dello stesso autore sono l'opera autobiografica *De profundis* (1979) e il giovanile *La veranda* (pubblicato solo nel 1981), una vicenda di malattia e morte ambientata in un sanatorio.

*Il giorno del giudizio* è la storia dell'ascesa e della decadenza di una famiglia del ceto abbiente, quella dei Sanna-Carboni, sullo sfondo di una Nuoro («città o borgo che fosse») descritta nella multiforme realtà contadina, pastorale e borghese, quale è stata determinata dalle vicende della storia. Nell'immaginario di Satta Nuoro viene assunta a simbolo della condizione umana, è il luogo nel quale si compiono i destini individuali ed il luogo di un duplice ritorno: quello del narratore, «Dio ridicolo», e quello delle ombre che il narratore intende risuscitare per renderne indelebile la memoria.

Come in una di quelle assurde processioni del Paradiso dantesco sfilano in teorie interminabili, ma senza ceri e candelabri, gli uomini della mia gente. Tutti si rivolgono a me, tutti vogliono deporre nelle mie mani il fardello della loro vita, la storia senza storia del non essere stati (S. Satta, *Il giorno del giudizio*, nuova ed., Nuoro 1999).

Come per Dessì anche per Satta raccontare un paese significa, dunque, risuscitare le ombre, diventare, più che lo storico, il mitografo della propria gente. Accanto al mito è la storia, il tempo dell'orologio che si contrappone al ritmo della vita scandito dal suono delle campane. Con il tempo della storia avanzano i libri e i giornali, gli abiti borghesi e l'uso del danaro, il mulino a vapore e la luce elettrica, gli impiegati e i prefetti, la guerra e gli avventurieri.

La produzione letteraria in lingua italiana negli ultimi trent'anni è una realtà in movimento della quale può essere utile indicare le linee di tendenza.

## **7. Tradizione e modernità nella letteratura di fine Novecento**

La Sardegna, terra di contraddizioni, di antitesi drammatiche tra vecchio e nuovo, di viaggi e permanenze, di partenze e ritorni, raffigurata nei romanzi di Bachisio Zizi, *Il ponte di Marreri* (1981), *Santi di creta* (1987), *Erthole* (1984), e in quelli di Antonio Puddu, *Zio Mundeddu* (1968), *La colpa di vivere* (1983) e *Dopo l'estate* (2001), è metafora della perdita di identità e della ricerca faticosa di un nuovo equilibrio. Sergio Atzeni (1952-1995) considera la propria insularità come stimolo ad una riflessione costante e la letteratura come strumento di ricerca e conoscenza al servizio di un progetto: «Io credo che la Sardegna vada raccontata tutta» (*Il mestiere dello scrittore*, in «Si...otto!», Cagliari 1996). All'isola, vista in differenti momenti storici, Atzeni dedica una trilogia: *Apologo del giudice bandito* (1986), auto-da-fè dell'Inquisizione contro le locuste che infestano l'isola nel 1492; *Il figlio di Bakunin* (1991), ambientato nel periodo che va dal fascismo alla seconda guerra mondiale e al dopoguerra; *Il quinto passo è l'addio* (1995), racconto epico della grande diaspora dell'emigrazione. Il libro-testamento, *Passavamo sulla terra leggeri*, pubblicato postumo nel 1996, è dedicato alla vicenda millenaria della Sardegna: dai miti delle origini, che si perdono nella notte dei tempi, alla cessione dell'isola alla Corona d'Aragona da parte di Bonifacio VIII. La narrazione si interrompe, emblematicamente, con questo episodio, che segna la perdita della libertà della «nazione sarda». Nel corso dei secoli i Sardi, incalzati dagli invasori, sono costretti a organizzare la resistenza tra le montagne dell'interno. Non si tratta di chiusura regressiva: «Non è possibile fermare il ciclo dell'uomo. L'incontro con popoli diversi ha un costo, pagarlo è inevitabile» (*Passavamo sulla terra leggeri*, nuova ed., Nuoro 2000). Ma lo scambio culturale è un fattore di crescita a patto che non vengano dimenticate

le proprie origini: di sé Atzeni dice «sono sardo, sono italiano, sono europeo».

Cambiano radicalmente anche le immagini della Sardegna: non più esclusivamente il mondo barbaricino, la società pastorale con le sue tensioni, ancora largamente presenti nell'ultimo romanzo di Maria Giacobbe, *Gli arcipelaghi* (1995), ma la Sardegna contadina, il paesaggio della pianura, delle miniere, delle coste, le realtà urbane.

Giulio Angioni, docente di Antropologia culturale all'Università di Cagliari, descrive in *L'oro di Fraus* (1988), e *Il sale sulla ferita* (1990) una Sardegna in precario equilibrio tra conservazione e innovazione. Il protagonista di *Un'ignota compagnia* (1992) porta invece il suo essere diverso fuori dell'isola, a Milano, dove diventa amico di un immigrato dall'Africa. L'amicizia nasce dal confronto di esperienze e culture incredibilmente simili: sono entrambi stranieri allo squallore della periferia metropolitana ma non l'uno all'altro. Il romanzo guarda al sorgere di una società multiethnica, volta a risolvere i conflitti di cultura e di generazione con il dialogo. Il romanzo *Se ti è cara la vita* (1995) descrive un processo inverso a quello dell'emigrazione: il ritorno del protagonista nel paese di origine, Fraus, alla ricerca delle proprie radici. Fraus è un microcosmo, luogo di confluenza di rapporti familiari, sociali e ideologici (sullo sfondo la Sardegna degli anni del «fallimento della Rinascita»), ma anche «cuore dell'enigma» (passato e presente, malattia, vita e morte).

Salvatore Mannuzzu in *Procedura* (1988, premio Viareggio), sceglie che a indagare la Sardegna sia lo sguardo di un estraneo: il giudice «piccolo, piccolo» che viene chiamato a investigare sulla morte di un collega. In realtà l'indagine riguarda l'impossibilità di svelare il mistero della vita e del tempo; sullo sfondo una città di provincia (il tema della provincia malata) e l'intreccio della piccola storia con la grande storia (il rapimento di Aldo Moro). A *Procedura* seguono *Un morso di formica* (1989), una vacanza, la fine dell'estate, la malattia; *Le ceneri del Montiferru* (1994), il più

### La letteratura in lingua sarda

I primi documenti della lingua sarda sono analoghi a quelli dell'italiano e delle altre lingue **neolatine**: intorno all'anno Mille, mentre alcuni testimoni sottoscrivevano nel Lazio la celebre dichiarazione a favore del convento di Montecassino («*Sao ko kel-le terre...*»), i monaci che si erano stabiliti nell'isola registravano nel neonato idioma gli atti che riguardavano la vita delle loro comunità, ad esempio i lasciti, gli acquisti, le liti.

Queste scritture, che ci sono rimaste almeno in piccola parte, sono raccolte in volumi detti, con termine di origine bizantina, *condaghi*. Il sardo venne utilizzato nei primordi anche per la redazione di statuti cittadini e leggi, famosa tra tutti la *Carta de Logu* del giudicato d'Arborea, promulgata dalla giudicessa Eleonora nel 1392: *Volemus ed ordinamus chi si alcuna persona furarit berbeghi, o porcu, o cabra [...], paghit pro s'unu degbi...* («Vogliamo ed ordiniamo che la persona che rubasse pecora o maiale o capra [...] paghi dieci per uno...»).

A queste scritture burocratiche e giuridiche sarebbero seguiti testi più propriamente letterari – poesie, racconti – come è accaduto negli altri paesi europei; ma il processo di sviluppo venne interrotto dall'occupazione da parte dei Catalano-aragonesi, che mise termine alle forme di autonomia di cui avevano goduto i giudicati; e, più in particolare, relegò ad un ruolo secondario la cultura e le lingue locali, soffocate da quelle dei dominatori.

Da questo momento in poi gli scrittori e i letterati isolani preferirono adottare, per dare ufficialità e possibilità di circolazione alle loro opere, il catalano, il castigliano e in qualche caso il latino; più raramente l'italiano, che prenderà piede più tardi, con la dominazione piemontese.

Solo qualche autore, di tanto in tanto, avvertirà l'esigenza di tornare alla lingua sarda: a volte per motivi pratici, come nel caso di religiosi che volevano raggiungere meglio le masse incolte dei villaggi, a volte per motivi «ideologici», ossia per affermare un senso di appartenenza, una certa idea di «nazione».

Così il vescovo Antonio Cano, vissuto nel Quattrocento, e il sacerdote Gerolamo Araolla, del secolo successivo, scrissero in ver-

si logudoresi la passione dei martiri di Torres, Gavino, Proto e Gianuario; mentre l'orgoglese Gian Matteo Garipa, parroco di Baurnei, vissuto qualche tempo dopo, usò la lingua materna per raccontare le vite dei santi; come in sardo parlavano i personaggi dei drammi sacri di Antonio Maria da Esterzili (1644-1727); e in sardo erano espresse le lodi dei santi raccolte e pubblicate da Giovanni Delogu Ibba nel 1736.

Nel Settecento fiorirono poeti come Gavino Pes di Tempio, detto «Don Baignu», Efisio Pintor Sirigu di Cagliari, «Padre Luca» Cubeddu e Pietro Pisurzi di Pattada, le cui opere, create nell'ambito dell'oralità, furono pubblicate più tardi; alla fine del secolo cominciò, con gli scritti del gesuita Matteo Madao, una più convinta rivendicazione del valore del sardo che nei decenni successivi trovò conferma nel lavoro di studiosi dediti alla valorizzazione della storia e della cultura locali. Furono compilati grammatiche e vocabolari delle due principali varianti, il campidanese (ad opera di Vincenzo Raimondo Porru, 1832-34) e il logudorese (di Giovanni Spano, 1851-52), e fu intensificata la raccolta dei racconti e delle poesie tramandati oralmente.

Nel Novecento la letteratura sarda, che pure ha mantenuto sempre una certa vitalità, è stata ostacolata dal prevalere della lingua nazionale, imposta tra l'altro autoritariamente nel periodo fascista. Nel secondo dopoguerra la conquista dell'autonomia regionale e la coscienza della «sardità» diffusasi tra gli intellettuali hanno favorito il rafforzamento della lingua e della letteratura locali, in tempi in cui i mezzi di comunicazione di massa e il modificarsi dei modi di vita le mettono più seriamente in pericolo.

Anche il moltiplicarsi dei concorsi letterari nell'isola ha favorito l'attività e la maturazione di una miriade di poeti, tra i quali andrà ricordato almeno Benvenuto Lobina (1914-1993); e ha incoraggiato la nascita della prosa in lingua sarda, nella quale si sono distinti, con i loro romanzi, lo stesso Lobina e Michelangelo Pira (1928-1980); mentre altri autori che avevano già pubblicato opere in italiano, come Francesco Masala (nato nel 1916) e Antonio Cossu (nato nel 1927), hanno proseguito la propria attività utilizzando il sardo.

sardo e il più reticente dei suoi romanzi. Le altre opere, dai racconti de *La figlia perduta* (1992) a *Alice* (2001), sono indagini narrative sulla malattia e sulla morte, sull'accertamento illusorio della verità, sulla dissoluzione di ogni possibilità di scelta. I paesaggi descritti sono metafore «di perdita e di esclusione». L'isola, scrive Mannuzzu, definendo la propria visione del rapporto letteratura-identità, è

terra appena lambita dalla storia [...] di cui si può ascoltare il passaggio di là dal mare. [...] Può darsi che il tema sia il rapporto tra la Storia e le storie [...] con la perdita delle piccole storie [...] il loro ridursi in cenere senza aver fatto fuoco [S. Mannuzzu, *Finis Sardiniae (o la patria possibile)*, in *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. La Sardegna*, a cura di L. Berlinguer, A. Mattone, Torino 1998].

Angioni e Mannuzzu sono entrambi scrittori raffinatissimi, con loro «la narrativa sarda si è acclimatata nell'epoca post-moderna, l'epoca, per dirla con Umberto Eco, dell'innocenza perduta» (Maxia, *Narrativa in Sardegna* cit., p. 62).

Gli autori della giovane generazione, come il «giallista» Marcello Fois, Nicola Lecca, Flavio Soriga, cominciano a percorrere questa strada, con testi promettenti e, talora, significativi.

In Sardegna lo sviluppo delle arti figurative nel Novecento accompagna e interpreta i momenti storici più significativi. Nella fase post-unitaria, fra Ottocento e Novecento, l'isola viene investita da un processo di «invenzione di una tradizione» culturale, al fine di costruire un'identità che le consenta di collocarsi nel quadro nazionale in un rapporto dialettico, con una sua specificità. La pittura contribuisce a questo processo.

## 8. Raffigurazioni della Sardegna nella pittura del Novecento

Iniziatori del rinnovamento, più che il nuorese Antonio Ballero (1864-1932) la cui opera, legata al pittoresco e all'arcadico, rimane in margine, sono il sassarese Giuseppe Biasi (1885-1945) e il cagliaritano Filippo Figari (1885-1974); fanno parte del vivace gruppo di Sardi (letterati, poeti, giornalisti) che si forma a Roma tra il 1902 e il 1904. Al suo interno, a contatto con i linguaggi modernisti della secessione romana, in un confronto-scontro con la cultura nazionale, nasce l'idea di una identità sarda fondata sulla categoria del primitivo: non l'omologazione ma la diversità. Così la Sardegna compie il suo ingresso nell'immaginario della borghesia nazionale, desiderosa di esotica e innocente barbarie, assecondando le richieste della nascente industria culturale (come del resto fa anche Grazia Deledda).

Una tappa fondamentale nel processo di definizione dell'arte figurativa sarda è la conquista della grande decorazione, in particolare quella del Palazzo civico di Cagliari. Figari, negli affreschi della Sala dei matrimoni e della Sala consiliare, offre della Sardegna la versione storica ufficiale: una visione eroica della sua razza, forte e generosa. Biasi, invece, attraverso immagini-emblema della Sardegna dell'interno, raffigura una terra seducente e incantata, nella quale si insinuano sensuali inquietudini e malinconie. «Nel popolo sardo Figari vede l'intatta energia di una stirpe barbara, Biasi vi scorge l'ultimo estenuato frutto di una civiltà millenaria» (G. Altea, *La Secessione dei sardi*, in G. Altea, M. Magnani, *Pittura e scultura del primo '900*, Nuoro 1995). Entrambi gli artisti ignorano le conflittualità sociali. Biasi confessa al poeta Salvatore Ruju il «nobile sogno» di rivelare la realtà della Sardegna, rovesciandone lo stereotipo negativo di isola dei banditi in quello positivo di «un'isola splendente di esotica bellezza».

A partire dalla base modernista si afferma anche una terza via nell'arte figurativa sarda ad opera di Mario Delitala (1887-1990). Alla Sardegna epica di Figari e a quella esotica di Biasi si affianca quella liricamente appassionata di Delitala. L'opera che meglio ne esprime la personalità, nei primi anni Venti, è la decorazione

della Sala consiliare del comune di Nuoro, fortemente caratterizzata in senso regionalista. Il grande dipinto raffigura un episodio della lotta nuorese antifeudale del 1772, *La cacciata dell'arrendadore* (l'esattore delle imposte), una narrazione storica severa e solenne che bene interpreta le lotte del popolo per affermare il proprio diritto alla libertà.

La Grande guerra imprime un'accelerazione al processo di costruzione dell'identità regionale avviato all'inizio del secolo. «Il primitivo della Sardegna non si limita più a sedurre con il suo fascino esotico il pubblico intellettuale dei romanzi deleddiani, ma irrompe da protagonista nel teatro della storia» (M. Magnani, *Dalla terra degli eroi*, in Altea, Magnani, *Pittura e scultura* cit.). Delitala, Stanis Dessy e Remo Branca trionfano nel settore riservato all'incisione del Concorso nazionale (1934) indetto per celebrare le memorie del 1915-18.

La gestione dell'arte sarda durante il fascismo è complessa. Il 30 novembre 1927 si costituisce il Sindacato regionale Belle Arti (segretario Figari) e nel 1930 si apre a Sassari la *Prima mostra sindacale* della regione, dominata da Dessy e Delitala. La linea ufficiale è antiregionalista, ma nei primi anni le manifestazioni artistiche mantengono un forte legame con la realtà regionale. Negli anni tra le due guerre sono esperienze significative anche quelle di Giovanni Ciusa Romagna e dello scultore Costantino Nivola, costretto ad emigrare negli Usa nel 1939.

Pietro Antonio Manca (1892-1975) riprende in termini nuovi il percorso iniziato da Biasi: sente l'impegno etico verso la Sardegna come approfondimento del rapporto fra la realtà e il proprio io, di qui la pittura come fatto evocativo, immaginativo e non descrittivo (*I mendicanti* e *Notturmo*). È un fatto nuovo anche il linguaggio pacato, elegante, ricco di chiaroscuri, di Dessy, che esprime un distacco sempre più forte dai temi tradizionali.

Nel dopoguerra (gli anni dello Statuto speciale e della Rinascita) il confronto sul tema arte-società che accompagna la produzione artistica trova eco nel fondamentale *Dibattito sulle arti figu-*

*rative in Sardegna* («Ichnusa», 1957, n. 21). Fra le opere importanti il grande affresco di Aligi Sassu (*La miniera*, 1950, Foresteria della Miniera di Monteponi):

rappresenta compiutamente i tre principali mondi del lavoro nella Sardegna contemporanea (pastori, contadini e «uomini della notte», che scavano nel sottosuolo) [...] La questione delle alleanze tra le principali realtà popolari della Sardegna ha costituito un problema ricorrente nella storia sociale sarda (S. Ruju, *Società, economia, politica dal secondo dopoguerra a oggi (1944-98)*, in *Storia d'Italia. Le regioni* cit.).

Vanno ricordati Libero Meledina, Costantino Spada e, in particolare, Foiso Fois (1916-1984), che assegna alla pittura un ruolo comunicativo e didascalico, e si propone di rappresentare l'itinerario storico che porta all'Autonomia e alla Rinascita attraverso le tappe fondamentali del periodo giudicale e della rivolta angioyana (*Eleonora d'Arborea*, 1957, e *La rivoluzione di Giommaria Angioy*, 1957-58).

A partire dagli anni Cinquanta il panorama delle arti figurative è caratterizzato dalla presenza di gruppi quali «Studio '58» (Pantoli, Brundu, Staccioli, Mazzarelli, giovani artisti cagliaritari che successivamente aderiranno al «Gruppo di Iniziativa per un impegno della cultura democratica in Sardegna»); il «Gruppo A» (1965) che si raccoglie intorno a Mauro Manca; il «Gruppo della Rosa» (1976) animato da Aldo Contini. Il riferimento al mondo isolano è interpretato con percorsi di ricerca particolarmente stimolanti, che arrivano alle soglie dell'oggi e che vedono comparire e radicarsi linguaggi non figurativi. Se le opere di Vincenzo Manca rivelano ancora un forte timbro neorealista, quelle di Ausonio Tanda, tutt'altro che ortodosse rispetto alla linea realista ufficiale, sono aperte al confronto con le avanguardie. Maria Lai trova in una realtà antropologica circoscritta risonanze simboliche di valore universale. Giuseppe Magnani, col suo «realismo magico», trasforma il tema sardo in una contemplazione malinconica e fiabesca.

Mauro Manca (1913-1969) con il suo inquieto sperimentalismo impone la strada dell'informale (*L'ombra del mare sulla collina* vinse il nuorese Premio «Sardegna» nel 1957, primo riconoscimento nell'isola ad un'opera non figurativa), recupera le proprie radici isolane scavando in temi cari alla sensibilità moderna, quali la profondità delle memorie ancestrali e la vita segreta della materia.

Aldo Contini, guidato all'inizio da un'ipotesi di arte come impegno sociale, vicino agli ambienti di Pigliaru e di «Ichnusa», segue risolutamente la strada della ricerca. Le ultime opere (*Le vetrare*, 1989, e la serie *Magnificat* del 1994-96) mettono in gioco temi come il rapporto e la tensione fra emozionalità e progettualità, tra storia e presente.