

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

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

Aizeni con *L'Apologo del giudice bandito*, costruisce, sulla suggestione di una Sardegna di epoca moderna, che ha punti di riferimento nella favola fantasia e nelle ariose invenzioni di Zedda, un racconto breve, incentrato su personaggi estrosi e spagnoleschi che conciliano l'attenzione del lettore. Questi personaggi appartengono sostanzialmente a tre categorie, quelli proni alle ingiunzioni del potere di turno, i *Locos*, e quelli d'ingegno, fautori di indipendenza, ma pochi e banditi. Lo sfondo è una Sardegna segnata dalla malaria, dalla carestia, dalla fame, in un'epoca che l'autore fissa in un ipotetico 1492, anno della scoperta dell'America e dell'inizio dell'età moderna ma che serve a significare l'assoluta mancanza di cambiamento e quindi di modernità. Un'allegoria della storia dell'isola come storia di una nazione mancata per l'assenza di una diffusa coscienza della propria unità di nazione che si rifugia più che in alto, sulla montagna, nel profondo delle gallerie, di miniere da utilizzare e sfruttare. Da queste profondità dell'inconscio dove si gioca la partita della riscossa non possono che giungere se non segnali di bardane. La struttura narrativa si avvale di invenzioni sagaci e moderne, sa tagliare la dimensione dell'episodio e sfoltire la pagina disegnando in maniera

una struttura unitaria, perseguita un'unità assente. La lingua inoltre mescola con abilità termini spagnoli e termini sardi popolari. La seconda prova, *Il figlio di Bakunin*, costituisce un ulteriore passo avanti nel modo di portare il racconto. La struttura narrativa ha il carattere di un'inchiesta. Una madre, in vena di raccontare al figlio personaggi della sua giovinezza, accenna, sulla spinta di un sogno, a uno dei giovani che l'avevano corteggiata: « Minatore, compagno. Anche dirigente del partito. Un pò matto ». Il racconto prende l'avvio subito nei modi dell'inchiesta che avrà termine con un'agnizione: « Vai a Guspini, i guspinesi hanno buona memoria, era un loro compaesano, sanno tutto, se chiederai raccontare tutto ». Il Reporter — narratore, nato negli anni Cinquanta — connotato dall'orecchio e dalla smania di ricercare la verità e di documentarla, ascolta, registra e trascrive, ricordi che di lui sono sopravvissuti nella memoria degli interlocutori. Un modo, non originale ma interessante, di far emergere il personaggio e quindi un clima storico e sociale, un momento di tapasso della società sarda, ma non solo sarda, con le sue depravazioni, i suoi modelli, i suoi miti. Un modo di narrare che rinvredisce il filone neorealista, aggiornandolo a una problematicità tutta moderna.

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

L'esordio di Angioni risale al 1978 quando aveva pubblicato, con un titolo bilingue, italiano e sardo, *A Fuoco dentro A Fogu cintru*, una serie di racconti, il cui tema è, in prevalenza, l'emigrazione o comunque l'arretratezza economica della Sardegna che induce, sulla spinta del miracolo economico, all'emigrazione. La condizione del lavoro contadino, anche nella raccolta successiva, *Sardonica*, viene osservata da una distanza che è minima tra l'autore e il narratore. La condizione dell'emigrante consente di verificare, attraverso un percorso circolare, costituito di partenza — emigrazione — ritorno, le risultanze di un'esperienza che pone il rapporto con la propria terra di origine in una prospettiva più corretta e che porta a una valutazione certo intrisa di sentimenti ma più razionale e oggettiva. È questa anche la struttura del romanzo che ha riproposto

costi, implicitamente, che l'invenzione e la costruzione narrativa avevano finalmente un ruolo decisivo nel catturare l'attenzione del lettore. Chi narra è uno studioso che incontra e riconosce un proprio compaesano, in un paese straniero, in una situazione altra, fuori dal contesto di origine. L'incontro produce uno scambio di memorie che non collimano e dà origine a una inchiesta che si propone di giungere a un bilancio. Un bilancio problematico, comunque aggiornato al nuovo stato delle conoscenze e alle ultime valutazioni politiche. Il titolo stesso presenta margini evidenti di ambiguità. L'oro allude al deposito di tesori nascosti e quindi a un immaginario che comprende tanto le motivazioni profonde e magiche (l'oro filato dal telaio), quanto il luogo di occulti raggi del potere che subito si dissolvono se occhi acuti e severi si propongono di osservarli. Fraus è inoltre un toponimo ma significa anche frode e malizia, una forma di sapere disgiunto dalla virtù.

Il romanzo successivo ha un titolo meno ambiguo e tuttavia pregnante, *Il Sale sulla ferita*. La ferita è il cambiamento imposto dal « miracolo economico » che ha messo in crisi e distrutto il passato e la cultura unitaria e salda di una società che, perdendo la propria identità, si dirige verso i nuovi miti della ricchezza e dei consumi. Il modello narrativo e ancora l'inchiesta e i conseguenti accertamenti. Un punto oscuro, balenato nella conversazione con un interlocutore sardo, in un paese straniero, provoca l'interesse del narratore che, muovendo dai suoi ricordi, indaga sull'esistenza e sulla morte di un giovane coetaneo. La labile traccia resiste all'indagine, lascia affiorare un mondo diviso, solidale o omeroso. Il pozzo profondo del passato rivela complicità e menzogne, rende difficile e problematica l'impresa. Il giovane morto si rivela una vittima sacrificale, la sua inutile rivolta coinvolge in maniera sintomatica lo stesso narratore. La sua morte assume risvolti e contorni mitici. Ma al di là della costruzione romanzesca, certamente apprezzabile, conta la capacità del narratore di evocare da una memoria remota episodi di un'umanità offesa, ma viva. Un'umanità che attraversa con orgoglio la miseria senza mai perdere la propria dignità. Ciascuno dei personaggi di questo paese memorabile ha in sé qualcosa di grande perché ogni azione è motivata da una passione vitale. La narrazione ha scatti lirici quando il narratore diviene consapevole della propria e della altrui umanità, ma, a questo punto, le riflessioni dell'antropologo e del politico non raggiungono molto. Nonostante il nitore formale, e malgrado l'ironia, il registro linguistico adottato tende a debordare rispetto ai limiti imposti dall'universo antropologico della narrazione. L'autore, per una sua precisa scelta, si affida a un'italiano regionale. Espressioni idiomatiche e inserti dialettali tendono a una

(quinto). Le ricerche sul tempo dei verbi e sulla sintassi tendono a riprodurre l'oralità sulla base di un mimetismo linguistico con cadenza regionale che è il risultato di una strenua ricerca espressiva. L'approccio alla narrazione media dalla professione di antropologo una sorta di distacco che proietta l'autore all'autocontrollo, a un tenersi a bada che è spia di un persistente atteggiamento ideologico forse rigido rispetto alla materia narrativa. La ricerca metrica, perfino esasperata, conduce a una prosa ritmata che assembla le sequenze narrative destinate a rivelare gradualmente al lettore il senso di scoperta di una verità che non è esente da moltiplicazione. Come il narratore stesso riconosce: « La verità è soltanto il credito che un fatto si guadagna » (SSSF, p. 164). Costatazione umana o malinconica per un narratore onnisciente che mira alla comprensione antropologica dei fenomeni creando una sorta di epos populistico incline alla maniera. Un discorso non diverso può valere anche per il romanzo successivo, *Ignora compagnia*, costruito secondo la medesima struttura e i medesimi procedimenti di un racconto che procede a ritroso dal presente. Ancora un emigrato che vuole acculturarsi racconta la propria vicenda di operaio addetto alla una tagliarina in un laboratorio di indumenti femminili intimi, a Milano. Una storia di oggi, di amicizia e di solidarietà che affratella due emigrati, nei ricordi del villaggio africano e del paese sardo, in una Milano che compendia il mondo industriale occidentale. L'africano — italiano — ad ogni occasione, distilla in sentenze lapidarie la sua esperienza, che trova straordinarie rissonanze in quella del sardo, non tanto per via di ricorrenti stereotipi ideologici, quanto per la comune e sofferta suditanza di colonizzati della civiltà occidentale con la sua competitività e gli inevitabili risvolti razzisti. La cronaca di giornate dense di minuti e avvenimenti insignificanti offre il pretesto a una proluvie di riflessioni sulla condizione esistenziale di uomini e donne, padroni e dipendenti, ricchi e poveri, neri e bianchi. L'impatto linguistico aderisce ancora mimeticamente all'universo antropologico delle due esperienze, diverse ma affini e, pur non evitando del tutto la maniera, attraversa, con una misura narrativa più persuasiva, il vissuto dei personaggi e ne delinea, talora, in pochi tratti, il destino.

Mannuzzu muove da una iniziale e sostanziale incertezza dove l'ideologia non si accampa mai in primo piano, ma tende a occultare il luogo per dare rilievo ai sentimenti. La sua isola è malinconica e, malgrado tutto, selvaggia e avvolta nel mistero. È infatti terra di sentimenti non espressi, di rancori e di amori che si agitano nei protagonisti ma che non sanno comunicare. Lo scrittore opera per sottrazione, spegne sentimenti e rancori forti propri del repertorio della tradizione narrativa sarda, li

melancolicamente attenti a ogni minima percezione dell'io. Un io travolto dal caotico universo quotidiano che rende impossibile dare una direzione all'esistenza. Affiorano le grandi tematiche novecentesche: l'azione del tempo sugli uomini e sulle cose, sulla memoria, la difficoltà ad instaurare rapporti umani elementari, la difficoltà a comunicare. L'uomo sveviano, frustrato e inetto, fa il suo ingresso nella letteratura sarda con un ulteriore abbassamento di tono, appena sussurrato e mediante una scrittura sorvegliatissima, con un linguaggio da codice civile insieme con quello più intimo del monologo interiore. Impositivo su un fraseggio e su un periodare asciutto, costruisce frasi che « si addensano a grappoli, spesso sostenute da uno stesso verbo che appare lontanissimo nella prima frase del grappolo ». La struttura tiene unita una trama complessa nella quale le vicende personali di un minuscolo mondo di provincia si intersecano con quelle più lontane politiche e nazionali. Una delicata e soffusa malinconia sfiora appena la solitudine dei personaggi lasciando che la disperazione occupi senza rimedio la pagina. Procedura, costruito con le modalità di un diario, è scritto in prima persona da un giudice che, nel momento in cui l'Italia è drammaticamente scossa dal rapimento di Aldo Moro, conduce indagini sulla morte per avvelenamento del magistrato Valerio Garau. Né tra le serie di avvenimenti interni ed esterni al luogo del racconto si notano differenze poiché la vita non vive di conclusioni ma del suo cammino. In *Un Morso di formica* il narratore scrive sempre la medesima storia che, in maniera disperante perfino, disorienta il lettore. La struttura procede mediante tre dimensioni del racconto: « la cronaca del presente, destinata a produrre l'effetto illusorio di una registrazione puntuale »; la lettera che il protagonista scrive alla giovane moglie lontana dove « prevalgono le strategie evasive e seduttive del discorso di coppia »; il romanzo che il protagonista tenta invano di scrivere dove « tutto è già accaduto e in maniera più romanzesca: con un patetico più accentuato e con maggiori crudeltà e complicazioni » (L. De Federicis, 1989). Tre mondi possibili, dunque, estremamente vicini eppure non coincidenti e non conciliabili; nessuno dei quali è reale. Falso giallo quindi e diario falso della memoria. Una messa in crisi delle ragioni stesse del raccontare per esplicitare di più le ragioni di crisi dell'esistenza. È stata addirittura chiamata in causa la musica e la forma stessa della « fuga ». Generalmente monotematica, la fuga è fondata sul « rincorrersi ossessivo del tema lungo variazioni, inesauribili, che sono nello stesso tempo, variazioni del punto di vista narrativo e variazioni d'accento, di quinte, di possibilità, come se l'oggetto del narrare guizzasse sempre imprevedibile, resistente al lasciarsi chiudere in un atto di fiction definito »

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

La Figlia perduta del 1992 è invece composto di racconti che sono poi « parte di un romanzo incompiuto, sognato, il romanzo di una vita, di un amore, tra memoria (componente fondamentale) e assenza, tra perdita e difficoltà, forse impossibile riconquistata: il romanzo del sogno che ci tallona, irrealizzabile nelle cose, radicato nel cuore, in oscillazione, disperata e vittoriosa tra ciò che non è, che è stato, che forse sarà domani, e che rimane in noi » (C. Mardibini). In tutti i racconti è presente una figura femminile « figlia vera, quasi figlia, pseudo figlia, che s'è perduta da sé o che i vari protagonisti hanno perduto per loro diretta responsabilità. Questa donna, figlia o moglie, sempre trasgressiva, mente nel racconto *Dedica*, tradisce in *Viaggio in mare*, sfugge covando rancore in *La figlia americana*, si fa uccidere in *Videogame*, è drogata in *Vacanza*, si uccide in *Nostalgia*. Queste donne sono segnate da una malattia che è una metafora del modo di vivere. Manuzzu insomma non sceglie, come è evidente, in parte del narratore onnisciente, non pretende di entrare nei pensieri delle sue donne, ma si limita a mostrarle quadi appaiono e farle vivere attraverso le fantasie, e tortuosi tormenti di una mente maschile » (L. De Federicis, 1992). L'uomo che per mestiere dovrebbe riuscire a capire e giudicare casi della vita, prova qui la frustrazione del non capire fuori delle aule e dei processi. « Già riconoscerlo altro quando lo si ama, è un grandissimo dolore, dice lo stesso autore. Credo che paradosso dell'amore è rispettare l'altro in quanto altro, mentre l'amore vorrebbe impossessarsene: ci dispiace che l'altro sia, irrimediabilmente altro » (M. Crippa).

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

Del resto anche la raccolta di saggi di Gianni Pintor, *Sangue sull'Euro-*

ne letteratura e delle idee nell'isola, con i modelli di una scrittura poetica e saggistica esemplare e con la proposta di traduzioni, come quella di Rilke, che hanno contrassegnato il clima, che precede e segue la guerra, e fornito tanti scrittori, non ultimo Dessì. Alla schiera dei narratori che aspirano ad una scrittura elegante e raffinata, risultato di una cultura letteraria che ha attinto ai maggiori modelli europei è la serie di prove narrative di Nanni Guiso. Il tema del viaggio, percorso interiore e percorso della memoria era alla base di *Moto a luogo* e di *Taci, cuor mio*, nei quali l'autore si liberava delle nostalgie e di alcuni miti dell'infanzia. In *Amore o capriccio*, non si avvale della memoria ma rivolge il suo sguardo ironico al mondo delle relazioni umane dove scopre, con un occhio palazzesco, una ruota dei sentimenti che continuamente si alterna dall'amore al capriccio e dal capriccio all'amore. La carica ironica della scrittura è sempre drompente e riesce a dominare con la sua verve anche le pagine di partecipazione umanamente tenera e sentimentale.

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

S'arvore 'e sos tzinnesos di Laurentu Pusceddu è stato il primo di una serie di romanzi. Non era certo facile, considerata la sua formazione generazionale, la militanza sindacale e le sue scelte politiche, discostarsi dai codici narrativi del neorealismo. Il suo romanzo, infatti, è costruito secondo quei codici ed è diviso in tre parti: la prima, di undici sequenze in prosa e di undici poesie; la seconda, di otto e di quattordici, la terza, di quattro e di tre. Giustamente l'autore ha apposto al titolo un sottotitolo, *romanzu cun poesias*, intendendo, in qualche modo, giustificare la presenza di testi poetici e legittimarne il ruolo nella narrazione. Un narratore onnisciente narra in terza persona da punto di vista interno. Il dialogo viene proposto col discorso diretto, tra virgolette. Il narratore si avvale della memoria collettiva e dispone i fatti narrati secondo un ordine temporale che abbraccia la storia recente del paese di Ores (probabilmente Orotelli, il paese dove l'autore è nato nel 1947) dai moti antifeudali della

comperta quindi il privilegio della storia sociale con scelte narrative inebriate o influenzate dai modelli fortemente ideologizzati dell'adesso di denuncia sociale. Le poesie condensano il punto di vista e il vissuto dell'autore che non trova espressione nel narrato. La struttura narrativa, infatti, seguendo la logica spazio — temporale, lascia scarsi margini al soggetto o quelli lirici delle poesie assumono quindi un ruolo sussidiario rispetto alla narrazione, in funzione, ora collettiva, ora coltiva. Un modo perciò che proviene all'autore principalmente dalla pratica della poesia. La fabula propone l'amore di Antioeu e Lussorza che, rispettosa della tradizione, accetta il matrimonio, disposto dalle rispettive famiglie, con Pasquale, fratello di Antioeu. Siamo agli inizi del Novecento. I due giovani rinunciano al loro amore fino a quando, dopo la morte del marito, a causa del colera, possono unirsi e convivere, entrando così in conflitto coi codici della comunità. Antioeu, che ha appreso in guerra il verbo socialista, attua un'altra trasgressione pretendendo di introdurre nel paese le lotte di rivendicazione sociale rivolte a unire contadini e pastori contro i padroni. Ma i tempi non sono maturi ed Antioeu, sconfitto, preferisce emigrare a Panama. Qui conosce la disperazione e il suicidio insieme con schiere di altri lavoratori cinesi che hanno scelto il ramo di un albero particolare per togliersi la vita. Intorno alla vicenda del matrimonio ruota l'intreccio e l'azione dei personaggi che rappresentano la comunità. La narrazione risulta schematica nel tentativo di fornire al lettore, ricorrendo alla memoria collettiva, il confronto tra poveri e ricchi e quindi la storia sociale della lotta di classe in un piccolo paese che ha, alla fine, il suo epilogo drammatico. La narrazione della lotta confina in secondo piano le vicende amorose dei personaggi che mostrano al meglio le capacità di narrare dell'autore e, in particolare, le alternative dell'amore contrastato, prima dai codici della comunità, poi dalla violenza della società capitalistica. Nel romanzo, infatti, quando l'impegno del racconto sociale cede spazio, l'amore di Lussorza e di Antioeu e i personaggi che affiorano con le loro storie dalla memoria collettiva, si impongono all'attenzione del lettore perché la lingua letteraria attinge più liberamente al vissuto. Riscaltano allora gesti e riti di una civiltà arcaica, memorie di vivi e di morti, di banditi e di quanti lottano per una maggiore giustizia contro l'oppressione. Le poesie perciò, in parte tratte dalla tradizione orale (dal piano funebre alle serenate), in parte dall'esperienza soggettiva e lirica del narratore, insistono meglio sulla ricerca di linguaggio che ha fornito la matrice poetica al romanzo. Vale a dire che si mani-

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

Pira ha diretto l'ufficio stampa del Consiglio Regionale, ma prima ha avuto esperienze giornalistiche e letterarie su il *Mondo* di Pannunzio, ha studiato e si è laureato in linguistica sarda. Ha pubblicato, nel 1968, *Sardegna tra due lingue*, e si è interessato di linguistica e antropologia culturale. Dalla ricerca di una integrazione del pensiero autonomistico sardo con il socialismo, tra Lussu insomma e il Sardinismo, si è avvicinato progressivamente, dapprima come indipendente, alle posizioni del Partito Comunista, per quanto tali posizioni fossero, allora, assai poco favorevoli alla lingua sarda. Pira ha speso, subito, le sue energie migliori per contrastarne la scomparsa e, da ultimo ha sentito la necessità di scrivere nel suo idioletto di Bitti. Nel frattempo i suoi interessi per l'antropologia e la linguistica erano ulteriormente maturati in quegli anni, ancora dominati da un rigido schematicismo ideologico, e proprio quando la società sarda aveva certamente bisogno piuttosto che di analisi di classe di quelle del linguista e dell'antropologo.

Il suo romanzo perciò, da questo punto di vista, e solo da questo punto di vista, compendia, nel bene e nel male, le sue riflessioni sul ruolo dell'intellettuale e sulle condizioni culturali e sociali dell'isola. Il titolo, tuttavia, *Sos sinnos* (*I segni*), allude alla centralità del linguaggio e della lingua nel costituirsi della cultura e della civiltà di un popolo. Sino a quando il narratore segue questo tema, con quanto le scienze umane vi hanno connesso, la narrazione ha, specialmente nella ricapitolazione del passato, da quello dell'uomo primitivo a quello dell'uomo del presente, un respiro poetico e un registro stilistico veramente alto. Ma, quanto più si accosta all'interpretazione del presente, tanto più la carica simbolica si attenua, perde la primitiva energia e impone uno schema alla rilettura del vissuto, che costituisce di per sé il senso vero della narrazione e la pulsione inconscia della scrittura.

L'opera è scandita in cinque capitoli che, nella traduzione, risultano: « Il tempo del tatto e dell'odorato », « L'indovino », « Milianu », « La chiamata dei morti », « A sa Libra ». Il primo capitolo « Su tempu de su parpu e de s'arrastu », « Il tempo del tatto e dell'odorato », riprende infatti il fascinoso tema, caro a Lucrezio e a Vico, dell'umanità primitiva e dell'evoluzione

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

L'uscita dalla condizione di fiera avviene attraverso la coscienza dell'«esserci» e del comunicare con i segni, col linguaggio : « Avevamo imparato a parlare non so da quanto tempo e non so quanto, ma credo poco. Sapevamo mangiare le pecore e sapevamo fare il formaggio. Il latte lo mungevamo dentro recipienti di sughero... E le donne sapevano raccogliere il seme per seminarlo alle prime acque e la verdura e la frutta crescevano intorno alle conche. E poi sapevano filare e tessere. Gli uomini sapevano fare un mucchio di pratiche per andare a caccia di animali... » (p. 14-15)

Il secondo capitolo « Su Deinu », « L'indovino », ha la funzione di collegare quel passato remotissimo col presente e col futuro. Nasce così la scienza e il ruolo dell'intellettuale — indovino — stregone : « Eccoli tutti quanti uomini e donne, grandi e piccoli delle conche all'ombra della quercia grande e l'indovino che chiude gli occhi, si tappa le orecchie con la cera e inizia : verrà il giorno che l'uomo volerà... L'indovino stava giorno e notte, con il bello e con il cattivo tempo, sotto l'Albero a pensare. Aveva la barba bianca lunga fino ai piedi e i capelli bianchi lunghi. Ognuno gli portava da mangiare, ma nessuno l'aveva mai visto mangiare » (p. 16). Nel rappresentare il grande vecchio seduto accanto all'albero del bene e del male, Pira probabilmente allude al concetto di un sapere circoscritto, misterioso e magico col quale fanno i conti gli uomini che si occupano dei segni, cioè del comunicare. Ma del comunicare nell'« ovile — montagna ».

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

Il patto col lettore era, nei capitoli precedenti, piuttosto semplice in quanto narrava un « noi » onnicomprensivo, ma problematico, ora, usciti

ne direttamente con la prima persona: « Immagino che la registrazione della mia nascita sia andata come l'ho raccontata » (...). Oppure, sempre in prima persona, ma in italiano: « Forse guardò minaccioso Bachispinna... » o ancora « Non so come sia andata »... « Tutte fregnacce, intendiamoci, perché la sorte dei nomi è quella di chi li porta »... (p. 19-20).

Miliranu dunque ricapitolò la microstoria familiare dall'esperienza della guerra mondiale di Bachispinna e Ispantamisero alla luce dei luoghi che sono emersi dalla vicenda della Brigata Sassari, intraudita e letta nei libri di Lussu, all'esperienza, anche questa udita o meglio letta, della Torino delle fabbriche con i soldati impiegati per l'ordine pubblico e i riferimenti sardi, come prima a Lussu non nominato, ora a Lenin e a Gramsci e a Gramsci come a un Lenin per l'Italia e per la Sardegna. Viene così legittimato un discorso comunista sardo.

Sul filo della memoria si snoda il percorso familiare che lega il nonno Giogli Pinna, nato nel 1848, l'anno della prima coscrizione, al nipote Miliranu che, nel 1928, ancora vagisce. È interessante tuttavia considerare come il racconto assecondi il flusso della memoria con un monologo nel quale il narratore racconta e insieme interroga se stesso: « Ci sono quelle che stanno ore e giorni a spiegarti le parentele di tutto il paese che a sentirti farebbero piacere anche a Levi-Strauss, perché sanno tutto in diacronia e in sincronia: e io invece so l'indispensabile in sincronia e per il resto mi sembra che tutti gli antichi e antiche mi fossero parenti, buoni e cattivi, che dopo morti diventano tutti buoni e più di tutto cattivi. Tutti buoni e tutti da dimenticare nomi e balente e parole, all'infuori di qualcuna proprio straordinaria, perché l'uomo quando viene il tempo di ritornare alla terra lascia il ricordo nei parenti per qualche tempo e piano piano col passare del tempo e morendo i parenti stessi e giusto che si dimentichi. Adesso invece nessuno vuole accettare questa sorte e tutti lasciano fotografie e pellicole e lettere e ricette e scritture e auto e radiografie loro, perché i nipoti dei nipoti gli sentano la voce morta che dice sempre la stessa cosa, gli vedano la faccia e il naso e via dicendo ».

Il rifiuto dell'oblio mediante la documentazione di fotografie, lettere, radiografie, nastri magnetici, non consente che gli istanti del passato vengano, come è naturale e giusto, dimenticati. La riproduzione di istanti di una vita morta introduce così il tema profondo dell'autenticità e dell'inautenticità dell'esistenza. Mediante il ricordo gli sopraggiunge nel sogno l'immagine della madre morta come « quando me l'avevo vista seduta nella cucina, a fare sì-sì-sì con la testa come faceva a volte senza fermarsi per darmi il tempo di imprimermi il volto nella mente ». Il ricordo rivela

memoria, presenza e racconto, e come questi ricordi poi strutturassero la coerenza.

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

* Per anni e anni mi sembrava male che a casa non ci fosse stato neanche un ritratto della povera mamma; avevo paura di scordarmelo e invece la pensavo di continuo. E a quarant'anni, quando mi ha scritto Grazietta che aveva saputo che stavo cercando una fotografia di mamma e che a casa sua in mezzo alle cose che aveva lasciato zia Nicoletta c'era anche quello che io cercavo, mi son fatto un viaggio di duecento chilometri con un'altra scusa per farmi dare la fotografia e appena l'ho vista subito l'ho riconosciuta mamma e me la sono ricordata come era da viva, e son restato cinque o sei notti a guardar mela: gli occhi e la bocca, la fronte ed il naso e le mani, perché tutto il resto è nascosto dal fazzoletto e dalla veste e confrontando lei con le mani uguali e gli occhi e studiandomi anche il muro che ha alle spalle che deve essere il muro della casa dove sono nato perché rifinitura poca ne avevo visto. Però da quando possiedo la fotografia la povera mamma non la immagino più come prima; e come prima non mi manca più. E nemmeno più l'ho cercato il ritratto, del babbo di mamma, ziu Eledda, il ritratto l'abbiamo sempre avuto a casa, grande come quello del Re e di Mussolini a scuola ».

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

Altrettanto avviene per altre fotografie come quella del nonno Banninu e del padre: « Fotografie così quando ero piccolo e anche adesso in presepe se ne trovano in ogni casa, tutte uguali e tutte false perché non dicono niente e sembrano dire qualcosa ». Ricompiono quindi, come nel *Giorno del giudizio* satiriano, i personaggi di una rustica saga familiare. Il tentativo di rievocare poeticamente il padre occhi di capra, allude