

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

Il dettato tutto interiore, un vero flusso di coscienza, viene rivelato anche dalla presenza di anacoluti che non sono stati deliberatamente ripresi e corretti, per la ricerca appunto di comunicazione autentica che solo la lingua poetica, se la si riscopra nel suo automatismo, ci può consegnare. L'identità perduta perciò, avvertita come assenza, produce un ingorgo che le parole scambiate e inattuali, « fasulle », appunto non riescono a sciogliere. Milianu si inoltra in questo territorio inesplorato per richiamare le ombre. E le ombre ricompaiono, quelle familiari miti e accandiscendenti. Ricompaiono animali, familiari anche essi, schegge di quell'esperienza percettiva che ha strutturato la coscienza di Milianu: ziu Battorone Abedristo, Luisi, gli Atridi, i Vardeos, Loepppe, Masettu..., il villaggio insomma rivive ed è presente.

Ma per ricordare occorre la coscienza, mentre da ragazzo la coscienza di sé non c'era: vichianamente era lo stadio in cui « avvertiva con animo perturbato e commosso ». « Morta mamma, quando ero piccolo dai sei ai dieci anni sapevo che ero vivo e qualche cosa, poco, di chi ero perché me lo dicevano gli altri. Ero ancora vivo, anche se prima di partire da sa Libra per ritornare a morire in paese mi aveva detto: come farai, coro e mamma, che se arrivi a diventare grande neppure ti ricorderai di me. Ed ero vivo e dovevo continuare a vivere per ricordarmi di lei. Diventavo grande quanto volevo ogni giorno e lepri e conigli e lucertole e bisce ed uccelli mi temevano. Vivevo di racconti, tutto occhi e tutto orecchi. Ma di me non avevo nulla da raccontare a me stesso se non che ero orfano ».

... mentre ancora, e con grande gravità, con serietà, la ricapitolazione come
 mentre volli, pensavo o luoghi o chiese o campagne con le loro voci e stra-
 che Compiono anche memorie di coraggio civile, l'ivoni, Corveddu, che
 si ricompono all'esperienza presente di Milianu, quella politica con la
 questa ha pensato di poterli legare a se nella memoria degli altri perso-
 raggi uniti. Questa sorta di calabasi che costituisce il nucleo generatore
 del testo viene allargata ed estesa al quarto capitolo, « La chiamata dei
 morti ».

Una riunione politica è in corso nella sala comunale del paese sui
 mollesare delle zone interne. Fuori, nella piazza, gli esclusi di sempre,
 tra i quali anche Milianu, scherzato dalla loro parte. Dentro, nella sala del
 comune, i dirigenti politici, dai sindacalisti ai consiglieri comunali e
 regionali. Il distacco dai problemi fedeli e l'inattualità di questa classe
 politica, cresciuta dietro le scrivanie delle grandi città, risalta in maniera
 chiara e inequivocabile a Milianu: una politica diventata professione per
 gente mediocre e tonta, come « il presidente ». « Milianu non gli aveva
 mai sentito un discorso coraggioso e acuto. Viveva a ruminare i ragiona-
 menti degli altri. Quando li capiva lui è segno che erano vecchi e che li
 sorpassava ogni tanto. E ogni tanto lo applaudiva. E l'appoggio dei toni è
 importante, perché di uomini toni se ne trova più che di intelligenti ».

Nonostante questa consapevolezza, la fiducia che il riscatto di quel
 ricordo autentico passi per la via di una protesta politica, e che la protes-
 ta poi sia quella della sinistra storica italiana e sarda, costituisce l'anello
 debole dell'invenzione e della organizzazione narrativa del capitolo. Di
 fronte a questi piccoli e ridicoli capetti locali che rispondono a simulate
 logiche ideologiche che fanno capo ai grandi del mondo, e di cui essi si
 sentono rappresentanti, stanno esseri umani autentici, con problemi
 autentici, come Peppa Mura disperata, col marito malato, i figli che
 muoiono di fame, un figlio suicida. Nel racconto, come in una scena al
 rallentatore di un film surrealista, compare un autotreno funebre che
 arriva da Nuoro con tutti i vardeos morti. La loro madre si alza a un
 tratto: « non abbiate paura — fa la morta. — Fate finta che sia un film —
 dicono gli altoparlanti ». Questa invita ciascuno a richiamare in vita un
 parente morto. Ora ritornano tutti coloro che la memoria individuale e
 collettiva ancora custodisce. Nella Piazza Nova (Piazza Mannu) si radu-
 nano insieme a Giorgio Asproni, deputato nel primo parlamento di Tori-
 no, richiamato in vita dal nipote Battista Bua, ritornano i vardeos, Peppa
 Mura, moglie di Gunneddu, il babbo e la mamma di Marachine, Mauris-
 sèdda, Remunnu 'e Locu, il poeta, Lepeddu, Nenedda e altri. La piazza
 di Bitti è come il cimitero di Nuoro, Sa 'e Manca di Il giorno del giudizio di
 Salvatore Satta. Essi rappresentano passato e presente dell'esperienza

partecipare del presente.

Ricorrendo a un'invenzione, probabilmente di un racconto di Ignazio Silone nel quale il papa esce dal Vaticano e nel viaggio si ferma in un paese dell'Abruzzo tra i contadini, egli costruisce l'ultimo capitolo, « A sa Libra ». Il pontefice è un Pio XXII ancora a venire che si consiglia con Joghli un scari'uomo parente di Miliamu. Anche il pontefice, come gli uomini politici, è operato da incombenze ufficiali e burocratiche ed ha poco tempo da dedicare ai suoi consiglieri che sono i sacerdoti che hanno rapporto con gli uomini comuni : « È a te e alla gente come te che si confondono le idee e i sentimenti, perché il sole non lo vedi mai quando si alza e perché non resti mai solo a pensare. Tu non credi negli uomini : credi ai preti, ai miliardari, ai cardinali, ai regnanti e a gente come quella ».

Si profila quindi la differenza tra gli uomini che vedono « il sole quando si leva ogni mattina e quando tramonta ogni sera e quelli che sembrano uomini e non sono che « immondezza », non « cristiani », e che ripropongono non tanto l'opposizione del sistema ideologico quanto quella di autenticità — inautenticità. Gli uomini, infatti, si riconoscono da quello che fanno : « E questo quello che conta, non è la faccia e il corpo che hanno, le medaglie che si mettono. Non è il pelo che conta in un uomo. Il pelo si guarda a un cavallo. Quello che fanno ». Il mondo delle telecomunicazioni annuncia da tutte le sue stazioni che Dio è ritornato alla Libra e che Miliamu può tornare. Il cristianesimo dunque è arrivato nei luoghi dimenticati e immediatamente Miliamu prende l'aereo per ritornare da Bologna e, accompagnato in taxi da Cristo, raggiunge l'aeroporto. Si afferma così la necessità delle radici. Il ritorno con Cristo è un ritorno dell'umanità dell'uomo, alla sua universalità, un ritorno delle persone, delle singolari esperienze dei sardi sparsi nel pianeta che ritornano in questo giorno del giudizio. Il Cristo non vuole parlare con Miliamu perché è Dio stesso che vuole parlare con lui ma a sa Libra. « Miliamu si incanta a riconoscere alberi che aveva dimenticato e rocce di granito dove aveva giocato da piccolo : rocce che assomigliano a persone conosciute ». Incontra gli animali che aveva amato da ragazzo, il bue Pensamentosu con suoi grandi occhi, la capra Pizzinnia, l'agnello Cumpanzosu, il cinghialeto Abele, il cane Menelicche, e poi Ballore e tutti i Pina, dalla Germania, dalla Polonia, dalla Toscana, da Torino, dalla Grecia, dalla Russia, dalla Libia, dal Cerso, da tutti i luoghi della nostra storia. È un rincorrersi di domande : « E voi dove siete ? Tu dove sei ? Qui a Tokio, Londra, Dublino, Hanoi... in tutti i posti dove sono. Ma dove sono, dove vive un uomo non si sa più. Sono qui e sono là. A Dallas quando hanno sparato a Kennedy c'ero e a Santiago quando hanno ucciso Salvador

quello e gente che si brucia dappertutto, gente bianca in vesti di panno e nessun profumo e ogni giorno vedo professor Kissinger arrivare e partire da qualche aeroporto senza aver pace e senza darne. E tu chiedi dove sono. Sono dappertutto e in nessuna parte.

E allora questa voglia di tornare a sa Libra da che cosa viene ?

— E voglia di mettere radici in un luogo preciso, voglia di avere gente con cui parlare, e gente e cose da toccare, perché il vedere e sentire gente che vive in campane di vetro non mi basta più. Lo stare dappertutto è uno stare in nessuna parte, te l'ho detto ».

La civiltà dell'immagine ha sostituito gli oggetti reali, la Marilyn Monroe di Warhol ammonisce gli uomini del mito, del feticcio della bellezza : « più bella della bellissima Elena morta ancora bambina, / picciocca / piazzinai piccolo agnellino contento che riscaldava ogni letto quando era viva e riempiva d'allegria i muri di ogni stanza ridendo da calendari, da, adesso : camionisti vedovi e studenti senza speranza di vederla un giorno vicina seduta nello stesso banco, lucente come sole / sole che adesso è tramontato e da levante si stende l'ombra del monte — Marilyn, allora Marilyn — in questa terra povera e oscura. E in questo lamento Miliamu si riconosce ».

È il trionfo dell'esperienza inautentica, del voyeurismo della comunicazione di massa. Solo alla Libra le esperienze sono autentiche.

* Dio è morto Marx è morto. « E allora », si chiede uno studente, « chi ci fa ritornare a sa Libra ?

Covalli e buoi conoscono la strada — risponde lo studente — ogni strada porta a sa Libra. Basta non tornare indietro per arrivarci ».

Nel suo entusiasmo panico, Miliamu voleva darci, alla maniera dei sudamericani, un messaggio allegorico, forte e pregnante ma ambiguo. Probabilmente conta più la sua problematicità che non la caduta delle certezze : Dio e Marx. Un messaggio non certo di fede ma di speranza, fortemente ancorato ai fluire immanente della vita : « E tu, fiume — vita, corri ».

È un vero peccato che la morte prematura abbia impedito a Michelangelo Pira di dare gli ultimi ritocchi a questo testo che, pur nella provvisorietà della stesura, rivela tanta e straordinaria ricchezza di fermenti e di risultati.

Mannigòs de memoria di Antoni Cossu è stato scritto, così lo data l'au-

io, *Partitura de una Rivoluzione*, che riguarda l'avvicinamento tra una rivoluzione e un gruppo di emigrati che sono costretti a trattarsi nell'isola oltre il tempo stabilito. A giudicare da quel che è avvenuto in Italia in quest'ultimo anno, il racconto potrebbe anche non risultare una favola, ed essere veramente emblematico di una situazione reale. Anche nel romanzo di Cossu il tema e l'inattualità della politica e il distacco dalla realtà spiccialmente se riferita alla cronaca degli anni della Rinascente, delle speranze che aveva suscitato, e del suo fallimento. un piano che doveva rilanciare la Sardegna e che ha consentito invece ad una classe dirigente di professionisti della politica, nel romanzo, della chiacchiera nell'aula, negli uffici e al telefono, di lasciare incancrenire una situazione malimpastata già dall'inizio. Il romanzo, cioè la rivoluzione di cui racconta il realizzarsi e gli esiti vuole insomma rovesciare l'esperienza di tali politici, distaccata dai problemi e poco cosciente della crescita effettiva di chi, nelle esperienze di lavoro, ha appreso a confrontarsi con i veri problemi. Specialmente quelli degli emigrati e delle loro famiglie, venute in Sardegna per trascorrervi le vacanze. Queste si trovano per caso, alla fine del loro soggiorno, nell'impossibilità di rientrare per uno sciopero del traghetto. Decidono allora di sequestrare una serie di assessori, responsabili del servizio, quelli che con le loro estenuanti trattative allungavano il periodo della crisi regionale. Li conducono in mezzo alla gente comune, organizzano seminari e gruppi di studio con emigrati esperti di problemi che i politici dovrebbero conoscere e invece non conoscono. Li costringono a visitare le strutture produttive e le aziende, a rendersi conto della situazione della Regione. Nel frattempo si fanno le elezioni e il movimento di popolo dal basso ha uno straordinario successo. Gli emigrati tuttavia non possono restare, devono partire, nonostante desiderino che l'esperienza vissuta non resti solo un ricordo, una scorpacciata di memoria, ma una lezione destinata a mettere fuori corso un'intera classe dirigente, politicamente inetta.

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

pubbica, con sa fiau, con sa mamma, con sa babbu ; preguntana comente intena, ddu e fun cuntentos, si su pitzinnu amada a scola, si ischiat faghian e italiani e i su sardu, ile tempus ddu-e faghiat, si fuit logu frittu, si f'ebba fuit bona, e su binu, cantu costada, si su triballiu fuit lebu ; e poe, comente istana su babbu e sa mamma, siscuros, solos solos a ora s'era ; e poe, canno che terrana, si ddis daiana sa pintzione, comente fuit su baltoru, cantu costada sa peiza, e su pane, e sa fruta, si tenian sa mutha, si ddu ddu bistamine, si ddu-e priat, si ddu-e niada, ddu-e rannharka, si ddu-e lirada bentu, comente fuit sa zente, amoribile o nono, si canni tantu comoschentzas con sos ce su logu, si si cricana, si faghian druches ». L'accumulo di informazioni e quindi la curiosità risulterà a una luogo diverso avviene sempre dal punto di vista interno alla comunità d'origine per comprenderne le differenze. Nei dialoghi invece domina sempre l'ironia, perché l'ironia costituisce l'atteggiamento più congenito al racconto orale e anche al confronto dialettico tra interno — esterno e esterno — interno realizzato dalle famiglie degli emigrati con le famiglie recidenti e di queste con le nuove acquisite e con i figli che si trovano nello spartiacque tra i differenti codici. La medesima ironia, propria a un particolare senso di appartenenza, rispetto a una civiltà di inappartenenza e di inautenticità, viene impiegata nei confronti della classe politica che la rappresenta. Si instaura in questo modo un complesso sistema di rapporti conflittuali che vengono risolti con un discorso, spesso diretto, ironico, allegorico, metaforico e antifrastico, che si mantiene stretto ai connotati della realtà e che la trascende più spesso nella metafora graffiante e irriverente. Un metaforizzare leggibile solo a chi possiede il codice. Gli stessi politici cadono nella trappola perché vengono convinti da argomenti e fatti apparentemente verosimili perché si riferiscono a realtà esterne dalle quali essi costantemente dipendono. C'è in questo una grande affinità con l'analisi che ne fa Miliani di Pira e che conduce al medesimo giudizio di inadeguatezza, inattualità e insipienza della stessa classe politica. Ciò conferma l'origine e lo scatto di natura sociale di questa narrativa.

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

La narrazione in prima persona ha inizio fin dall'asilo da un punto di vista interno alla comunità sardoфона, tanto che il conflitto dei codici e

de sos istudiados, chi daghi la lean, dd' una peraula nelle foghen una chistione manna, che zente chi podet contare medas bentres de 'lemi' o de 'lezioni' e che at collidu s'arte, lebia de bortulare peraulas, petzi peraulas, totu peraulas, in bbundhassia, a bunhos, abbundorados... Su chistionu nostru, chi deo aia agatadu cumpanzia fit unu chistionu de poveros : pagas peraulas chi betatan porcos, ateras pagas deo, duas in su chistionu, ateras duas a furriare sos porcos. Unu chistionu de prorcassos, de massajos, de pastores, de zoronateris... »

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

Ma il punto certamente più alto raggiunto dalla narrativa in lingua sarda è rappresentato, come abbiamo già anticipato, da *Po cantu Bidanua* di Benvenuto Lobina. Lobina è approdato al romanzo dopo un'esperienza più che cinquantennale di poesia. Ha compiuto il suo esordio a Cagliari, negli anni trenta, in versi italiani, prima rimati, poi sempre più liberi, sull'esempio della sperimentazione del secondo Futurismo. Ma dopo il silenzio degli anni della guerra, negli anni Cinquanta, ha scoperto la sua vera vocazione leggendo le pagine di « *S'ischiglia* », la rivista di letteratura sarda di Angelo Dettori, e partecipando come poeta in lingua sarda al Premio Ozieri negli anni Sessanta. Egli ha applicato al campidanese l'esperienza acquisita frequentando, a suo modo, le avanguardie. Ha applicato cioè i procedimenti formali e stilistici della lirica moderna postsimbolista, dal Futurismo al Surrealismo di Lorca e dei poeti ispano americani, i cui procedimenti formali metaforici e analogici gli erano più congeniali a quelli della lirica popolare sarda che potevano servire meglio il suo destinatario che parla il campidanese del Sarcidano. Dalla poesia al romanzo il salto è stato agevole. Il nucleo tematico

pueno. Un prezo che ha finito per rassomigliare sempre meno a se stesso e sempre di più all'immagine che egli ne custodiva nella memoria. Quel prezo che aveva dato ali ai versi, cresciuto nella fantasia, le ha date ora al racconto. Superata ogni iniziale thubarza, la narrazione si è illimpidita attraverso filtri di procedimenti sempre più colti e mediati finché, per risponderlo meglio al disegno, la scrittura si è fatta disinvolta e narrativamente più libera. Il narratore impiega la terza persona, ma interviene direttamente come narratore esplicito e apostrofa i personaggi, adopera l'intervista e interloquise, riporta lettere e documenti, materiali che sono nulli al progresso del racconto ma che continuamente contraddicono e mettono in crisi, con l'ironia involontaria che si sprigiona, il processo di acculturazione dei personaggi. I modi affabulatori della narrazione orale si alternano a quelli della rievocazione intensamente lirica, il discorso indiretto a quello diretto, l'enunciazione descrittiva e documentaria al monologo fantasioso e surreale. Un esempio è nell'episodio di « *Minnia* » o in quello di « *L'orto di tia Angiullina* ».

Il narratore si rivolge direttamente al personaggio e lo apostrofa : « *Minnia, oh Minnia: lo dico che lo fai apposta, quando torri dalla fontana di Giannedddu di sera, a metterti in bilico sulla testa la brocca dell'acqua sul cerine piccolissimo che appena si vede.* »

Arrivi alla fontana con le altre, le prime, ma attendi che tutte abbiano riempito le brocche sotto il getto freschissimo. Allora con gesto leggero le sollevate sulla testa e partite : tutte in gruppo nel tratto pianeggiante, sei, sette, ma quando il sentiero in salita si avvicina, il sentiero stretto dove bisogna passare in fila, una dietro l'altra, via allungate il passo tutte insieme, ognuna vuole essere la prima a entrare nel sentiero, la prima della fila, la prima a entrare in paese.

Ma il tuo passo Minnia. La tua brocca è la più svelta, la più alta, ne oltrepassa cinque, vola, ne oltrepassa sei, sette, e tu sei la prima ad entrare nel sentiero, la prima della fila... Gli uomini, giovani e anziani, seduti nelle panchine o in piedi davanti alla muraglia, alzano gli occhi e li vedono e perdono il discorso e sentimenti. Non hanno che occhi, sangue che bolle ed occhi e tutto il sangue sono un solo sguardo puntato su di te.

Oh, Minnia... Il tuo passo si apre, si distende, si allunga, combatte contro il vento per venir fuori dalla gonna a mezza gamba, tutti gli occhi di sa Prazzitta convergono a quel passo, all'attaccatura delle tue gambe lunghe e diritte.

Minnia, Oh, Minnia. Minnia senza ventre. Minnia senza camicia, si

di bucariti col becco aguzzo la blusetta di cotone... Quando lasci Sa Praz zitta ti sembra di camminare su un tappeto di fiori spinesi. Ma sei rimasto negli occhi degli uomini che t'hanno vista passare, e stornolte ognuno di essi ti porterà in un luogo che lui solo conosce, e carezzerà con mani tremanti le tortore acquattate » (PCB, p. 115).

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

Abbiate pazienza, era mio padre ». (p. 59).

Se il romanzo in genere, come dice Bachtin, è un sistema di lingue ed organizza artisticamente non solo la pluridiscorsività sociale ma a volte il plurilinguismo e la plurivocità individuale, incarnandola appunto in figure, quest'opera per il plurilinguismo di superficie e per quello soggiacente, ne è, a un tempo, un esempio e una testimonianza. La scansione temporale è solitamente intrecciata, proprio come nella memoria popolare, al tema della guerra. Non a caso il santo patrono di Villanova e un guerriero, San Giuliano. La guerra è la leggendaria « guerra mondiale », quella del '15-18, che ha visto la partecipazione, insieme ai Sardi, delle popolazioni delle varie regioni storiche che formavano l'Italia postunitaria che convergevano, per la prima volta, in una grande esperienza nazionale. Protagonista e simbolo di questa guerra è Emilio Lussu, e Luisicu, suo aiutante di battaglia, ne è a Villanova, il corrispettivo e l'emblema. La sua intelligenza e la sua cultura contadina, il suo coraggio e la fiera della propria identità riscattano, in qualche modo, la sua subalterità e ne fanno un protagonista e un eroe. Ma il suo ritorno, come

ripetevano e per il quale si erano battuti. Col coraggio col quale saltavano fuori dalla trincea devono ora affrontare la quotidiana lotta della vita mentre l'eccezionalità di quel momento si ingigantisce e sfuma nella nebbia del ricordo. Varie anacronie consentono all'autore di rievocare mediante personaggi — protagonisti, contenenti o quasi, la guerra di Crimea, o il periodo leggendario che vede a Villanova l'arrivo di Gustavo, fratello di Cavour, insieme al conte Beltrami e ai commercianti di legname, Murracini e Cignoni, che fanno scempio di alberi e rendono famigerata la cosiddetta guerra dei boschi.

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

La guerra della conquista dell'Africa Orientale costituisce il periodo intermedio tra la Prima e la Seconda Guerra mondiale. Una guerra anticolonialista, combattuta, per giunta, contro una popolazione inerme con l'armata crudelista dei gas tossici. La racconta il figlio di su Buttigheri che l'ha vissuta in prima persona. Egli fa parte della nuova generazione insieme a Ninnu e Milleddu, figli di Luisicu e protagonisti delle prime avventure della seconda guerra mondiale. Essi raccontano e rendono percepibili al lettore la fine di ogni residua illusione dei Giovani del Littorio e preparano lo scioglimento drammaticamente intenso della narrazione.

Il tempo del romanzo rinvia perciò costantemente, e più in generale, al tempo storico. I racconti dei fatti vissuti dalle diverse generazioni. Avvicinandosi sul palcoscenico della piazzetta, si connettono tra loro in un disegno più largo: schegge e frammenti di vissuti individuali riflettono vicende più generali e universali, la microstoria appunto diventa storia: « Per quanto Biddanoc fosse un paese sonnacchioso, pigro, senza alcuna voglia di mettersi al passo con gli altri paesi, Biddanoc era in Sardegna, e la Sardegna, ci piaccia o no, è Italia. Fer questo di tutto ciò che accadeva in Italia qualche spruzzo arrivava anche a Biddanoc » (II, p. 2).

Biddanoc è quindi al centro della narrazione e affiora dalla memoria collettiva di cui il narratore è l'interprete. I personaggi replicano, nello spazio teatrale di Sa Prazzitta, le vicende del passato e del presente e i luoghi si dispongono allargandosi a cerchio intorno all'ombelico della piazzetta, il municipio, la stazione, le strade, la vallata, il Flumendosa solen-