

bile in lingua sarda. Non si conoscono invece che pochi frammenti di prosa letteraria sarda scritta, se non all'interno di testi di altra natura, come i *condaghes*, mentre abbondano i testi poetici e modeste trattazioni di divulgazione sanitaria nelle due varietà più diffuse, logudorese e campidanese, pubblicate dalla stessa Stamperia Reale di Cagliari tra Sette-
Ottocento. È noto che Matteo Madao e soprattutto Giovanni Spano, sia pure in modi diversi, si siano fatti, in qualche modo, promotori di una ripresa della lingua poetica sarda e abbiano tentato di consolidarne la tradizione.

Probabilmente, tuttavia, il modello di prosa sarda orle più comune è stato quello delle prediche che ha consentito un tramite e un colloquio del pensiero religioso cristiano con le primitive credenze religiose dei Sardi. Il sacerdote e scrittore Pietro Casu, nei primi anni del Novecento, aveva trascritto, o appuntato, per sua memoria personale, certo per utilizzarle nei quaresimali che veniva invitato a tenere nelle varie chiese dell'isola, una serie di prediche che rispondevano tanto ai criteri dell'oralità, verso la quale erano orientate, quanto ai criteri della scrittura che gli consentiva, sia che precedesse sia che seguisse l'esecuzione della predica, una elaborazione successiva o varianti e comunque un migliore controllo della letterarietà, di cui Casu era maestro sia in lingua sarda, soprattutto come traduttore e come poeta, sia in italiano come narratore.

Altri esempi e modelli di narrazione si possono rintracciare, oltre che in piccoli inserti narrativi contenuti nei *condaghes* medievali, nelle raccolte di fiabe, o nei *contos*, quale risultato di una varia novellistica prodotta e consumata in maniera effimera in diverse situazioni e contesti familiari e di socializzazione. Esempi veri di prosa narrativa o romanzesi si sono avuti solo di recente con la ripresa della lingua letteraria alla fine degli anni Cinquanta operata dal Premio Ozieri. Già Pietro Casu appare negli anni Venti - Trenta, di Fascismo incipiente o maturo, uno dei pochi poeti e scrittori che hanno mantenuto e continuato l'uso letterario della lingua sarda nonostante le proibizioni del regime. Erano state allora messe al bando le gare poetiche e rese problematiche e difficili le pubblicazioni di testi. Solo nell'immediato dopoguerra alcune riviste hanno ripreso a pubblicare poesie in lingua sarda, in particolare « S'ischiglia ». Ma solo il Premio Ozieri ha prodotto una effettiva circolazione letteraria in versi e in prosa di buon livello che ha favorito l'introduzione di modelli letterari mediati da prestigiosi testi contemporanei italiani e stranieri.

La vera e propria riforma letteraria compiuta da questo e dagli altri premi, negli ultimi anni, ha allargato notevolmente la fascia del pubblico e degli autori. L'idea, sinora corrente e comune, di letteratura, infatti, ha

mente dalla questione principale, l'annosa questione del perché la letteratura non è popolare in Italia. Questione annosa, ma che resta. Per cui volgere nella letteratura un destinatario e un pubblico è necessariamente la medesima lingua. In un processo comunicativo, non superabile, occorre infatti che autore e pubblico abbiano in comune naturalmente il codice linguistico e possibilmente una buona fetta della medesima enciclopedia del sapere. In questo modo si possono far circolare modelli culturali tradizionali e nuovi per attuare un confronto che faccia crescere la società locale. Per questo la comunicazione letteraria tende ad essere plurilingue. Grosse fasce di pubblico sono state escluse per secoli dal « servizio » della comunicazione letteraria nella lingua ufficiale dello Stato e sono state servite, di fatto, da quella orale e scritta nelle lingue impiegate localmente, un patrimonio inesplorato ed un'esperienza inestimabile. I problemi che questa letteratura plurilingue pone oggi non sono diversi da quelli che hanno creato e creano ancora le letterature nelle diverse lingue nazionali. I problemi già noti della traduzione con la più la coscienza della relativa intraducibilità del testo letterario e della necessità, per capire a fondo, di appropriarsi di quella lingua o di quella « dialetto ». Si spiega così, da una parte, l'interesse crescente per le letterature regionali e, dall'altra, l'attenzione ai poeti dialettali, a quelli cioè che, invece di ricorrere al monolinguisimo tradizionale della nostra lirica ricorrono ad una lingua « altra », da Noventa, a Piero, da Marin a Pasolini, allo stesso Zanzotto. I poeti sardi perciò, quelli che avevano già maturato un'esperienza letteraria in versi, con procedimento analogo, hanno mediato modelli letterari e narrativi dalla contemporanea letteratura, italiana e straniera, e hanno sperimentato progressivamente il passaggio dagli ingenui tentativi dei modelli orali dei *contos de foghile* dei *contos de tzilleri* verso risultati di prosa scritta letterariamente efficaci. Dal racconto questi scrittori sono passati via via al romanzo. Come la produzione di testi poetici in lingua sarda aveva dato nuovo impulso alla produzione e alla circolazione dei testi in italiano, altrettanto è avvenuto per quella in prosa. Queste due produzioni letterarie, quasi in sinergia, si sono reciprocamente avvantaggiate, perché sono aumentate le opzioni e quindi l'interesse e l'attenzione da parte di produttori e di fruitori che hanno fatto circolare, meglio e in maniera più rapida e capillare, questi prodotti elevandone al tempo stesso il livello letterario e il tono culturale. La produzione di testi in lingua sarda perciò obbedisce ad una esigenza che non è solo quella di un recupero di autenticità di linguaggio poetico, ma anche di immissione di modelli estetici e culturali in una società rimasta, per quanto riguarda l'accettazione di modelli imposti mediante

quindi assai significativa e rappresenta un effettivo rinnovamento del codice narrativo che ha comportato un adeguamento sia della lingua letteraria sarda alla lingua letteraria italiana sia della lingua letteraria italiana a quella letteraria sarda. Già la narrativa in lingua italiana aveva dovuto tenere conto dell'interferenza dei codici, verbali e non verbali, soggettivi. Il problema era affiorato in periodo venista e aveva determinato un orientamento culturale verso l'esterno e di integrazione nella cultura del nuovo stato nazionale italiano. Un orientamento che era legittimato dalle lotte risorgimentali, ma che, durante e dopo il primo conflitto mondiale, aveva coinvolto tutte le popolazioni e aveva prodotto una presa di coscienza e un orientamento di ritorno alla propria appartenenza e alla propria identità.

Protagonista della narrativa non solo sarda del primo cinquantennio del Novecento, era stata Grazia Deledda che, proprio tra le due guerre, nel 1926, aveva raggiunto il traguardo del Nobel. Il suo modello narrativo, che in un primo momento era apparso agli scrittori sardi, suoi contemporanei, congeniale, in realtà era però difficilmente imitabile e ripetibile. La sua rappresentazione dell'isola è infatti il risultato di una visione estetica ed antropologica maturata nell'ambito della cultura europea della Secessione. A Roma si era formata infatti a contatto con artisti, più che con letterati, e con lo sguardo rivolto ai grandi modelli della letteratura straniera, senza mai perdere di vista il rapporto e il confronto con il proprio automodello culturale. Un'andloga cultura non sorreggeva certamente gli altri scrittori che in Sardegna si affermano subito dopo il primo conflitto mondiale. Questi trovano il loro punto di riferimento ideale nel nascente movimento sardista e nella rivista, divenuta poi casa editrice, « Il Nuraghe ». Il primo conflitto mondiale segna infatti un discrimine netto e porta un cambiamento senza precedenti nelle generazioni successive. I sardi che vi hanno partecipato provengono, in prevalenza dal mondo contadino, come del resto la maggior parte dei soldati italiani, soprattutto gli alpini. Guidati da ufficiali di estrazione borghese essi solidarizzano con quelli che, provenendo dalla medesima cultura antropologica, non rimarcano la distanza di classe. L'epopea di questi soldati viene raccontata da Emilio Lussu nel lungo racconto *Un anno sull'Altipiano*, scritto più tardi durante il suo esilio in Francia. Un'epopea narrata con fermezza di accenti e di scrittura e nella quale risulta evidente l'apporto dei modelli della narrazione orale e della colloquialità sarda che ne caratterizza lo stile. L'insoddisfazione dei reduci accelera e accentua il risveglio delle coscienze mentre cresce l'interesse che si era manifestato agli inizi del secolo per la storia e la cultura sarda,

1905, era uscito *L'Archivio storico sardo*. Nel 1909 sono comparsi i primi saggi dei Polizzoni sulla *Religione primitiva in Sardegna*. Nel primo decennio del 1900 saggi di Max Leopold Wagner sulla *Lingua sarda*. Né si può trascurare l'apporto al dibattito sulla questione sarda e sul problema dell'autonomia dato dalla rivista di Attilio Delfenu *Sardegna* che uscì dal gennaio al giugno del 1914 e raduna le energie intellettuali più vive. Come, successivamente intorno alla rivista *Il Nuraghe* (1923-1932), che diventa simbolo della nuova consapevolezza di popolo e della identità sarda in una nuova prospettiva autonomistica di integrazione nazionale, la conoscenza della storia e della letteratura prodotta in Sardegna in lingua italiana e in lingua sarda. Il dibattito sulla questione sarda, iniziato alla fine dell'Ottocento con le commissioni parlamentari di inchiesta e continuato specialmente nel dopoguerra, assume ora una colorazione impegnata sempre più marcata che induce il regime fascista a un notevole impegno di investimenti per rispondere, in qualche modo, alle ragioni insieme storiche e sociali della crisi. A questo gruppo, che aveva in Lussu, in Bellieni, in Carta Raspi e in Fancello, gli esponenti di punta, si possono ascrivere Pietro Casu, Raimondo Lecis, Maria Delogu, Francesco Cucca, Filiberto Farci, Giovanni Antonio Mura, Lina Masala Lobina, Francesco Brundu (pseudonimo di Francesco Fancello) e, a margine, Giovanni Cau. Questi scrittori, che impiegano sempre l'italiano e, con le dovute distinzioni, prendono come modello narrativo un tipo di romanzo naturalistico, di ambiente sardo, che solo in apparenza ha riferimenti o larvamente polemica con la Deledda ed equivocano propriamente matrici antropologiche ed estetiche di quel codice narrativo. Il loro modo di narrare è caratterizzato dalla rappresentazione dell'ambiente regionale osservato da un punto di vista interno e con la preoccupazione, anche religiosa, di contraddire il determinismo dell'antropologia criminale positivista. Impiegano e fanno largo uso del colore locale e ricalcano i moduli e i modelli del verismo ottocentesco ritenendo o di evitare o di migliorare il modello deleddiano. Non hanno però quella sua apertura estetica ed antropologica né superano limiti della loro visione angusta e provinciale.

Filippo Addis, formatosi a Torino, Firenze e Roma, ha pubblicato i suoi primi racconti nel *Fanfulla della Domenica* e in vari giornali torinesi. Del 1905 è *Gloria oratoria*, del 1920 la raccolta *Il divorzio* e del 1926 quella che prende il titolo dal racconto, *Giagu Iscriccia*. Più che al romanzo vero o proprio egli propende per il racconto lungo o per la novella. Si ricollega, in questo, alla tradizione novellistica italiana, e quindi controcorrente

i suoi racconti in Gallura, una Sardegna che non è la Barbagia, ma designata con uno stile che si avvale dei modelli letterari della prosa toscaneggiante di estrazione rondista e, al limite, nei racconti più tardi, strapaesana. Il suo modello narrativo propende piuttosto al bozzetto, talora grottesco, e, tuttavia, capovolge la rappresentazione tradizionale dell'isola e, con umore argutamente polemico, ne dissacca lo stereotipo di una memoria melensa e acritica che rischia di chiuderla al mondo e alla modernità.

Le tendenze che si affermano dopo Addis sono già quelle del secondo dopoguerra, quelle del codice narrativo degli scrittori che raccontano l'esperienza della Resistenza, del neorealismo. Un codice tutto da riconsidere e dibattere che qui viene assunto nella sua accezione storica. Tra le esperienze della prima e della seconda guerra conviene collocare infatti l'opera narrativa di Francesco Brundu, pseudonimo di Francesco Fancello, sodale di Lussu, che partecipa alla lotta antifascista nel gruppo di Giustizia e libertà. Egli afferma un punto di vista sardo, autonomistico, aggiornato rispetto ai complessi nodi politici, antropologici ed estetici che riguardano la cultura e la società sarda, ma anche ai termini del dibattito letterario contemporaneo e del rinnovamento che si attua nella seconda metà del Novecento. Il suo romanzo *Il diavolo tra i pastori* viene pubblicato nel 1° aprile del 1945 a Roma, immediatamente dopo la Liberazione. Un narratore onnisciente racconta in terza persona, in un romanzo saggio, una materia certamente insolita e difficile, lo sradicamento e il blocco antropologico di costumi e tradizioni che dominano in maniera irrazionale la vita di una comunità. Il secondo romanzo *Il salto delle pecore matte* del 1949, prende il titolo da un impervio luogo della Barbagia dove, un vecchio e cocciuto pastore ha localizzato un filone di piombo argentero che vorrebbe sfruttare. La miniera, fortemente connotata in senso etnico, allude a un riscatto che guidi i Sardi a riappropriarsi del filone della propria identità. La narrazione in terza persona trasferisce nella pagina pensieri, sentimenti ed emozioni, progetti dell'io narrante, organizzati in un intreccio ben costruito ma lento. Egli impiega un italiano letterario che è il risultato delle raffinate esperienze degli anni Trenta-Quaranta e che tiene conto dell'incontro di due culture le cui reciproche concessioni finiscono per attenuare il continuo scambio tra concretezza e squisitezza letteraria.

Uno scrittore originale che intende, e lo dichiara in maniera esplicita, sottrarsi all'ipoteca della narrativa deleddiana, è Giuseppe Dessi che si avvale dei modelli elaborati dalla prosa del soggettivismo lirico del Novecento e, soprattutto, ai procedimenti della memoria proustiana. La

luteramente moderna che non intende avere referenti reali ma solo esistenziali. San Silvino del 1939 inaugura, in Italia e in Sardegna, un nuovo modello di narrazione aggiornato ai codici narrativi contemporanei, dal monologo interiore alla crisi dell'oggettività di matrice fenomenologica, attuata in quel primo metaromanzo italiano che è *Michelle Boschino*, e sviluppata in seguito mediante un realismo rivissuto nell'interiorità dei vari personaggi, nutrito di forti passioni civili e sorretto, soprattutto dopo l'uscita di *La scoperta della Sardegna*, da una acuta e originale lettura antropologica e critica della società sarda.

Salvatore Cambosu, si è formato nelle Università di Padova e di Roma, a contatto con esperienze letterarie come quelle della « Ronda » e di « Letteratura ». Aveva pubblicato nel 1932 a Bologna *Lo Zuffolo* e, nel dopoguerra, ha collaborato al *Politecnico* di Vittorini, al *Ponte*, a *Nord-Sud*, a *Il Mondo* di Pannunzio. La sua pagina, elegante e concreta, sa affrontare i nodi dello scrivere in italiano in Sardegna. Sa cioè muovere dai codici narrativi novecenteschi verso un recupero essenziale ma letteratissimo del vissuto antropologico e dell'esperienza culturale sarda. *Miele amaro* del 1954 è una sorta di « summa » e di compendio di una ininterrotta ricognizione antropologica che procede di pari passo con l'elaborazione di una lingua poetica che si propone come disistema letterario, quasi un ponte tra sistemi letterari sardo e italiano. Una consapevolezza che caratterizza gli scrittori successivi, quelli almeno che, come Salvatore Satta, hanno saputo mettere a frutto esperienze letterarie raffinate, non rinunciando alla sostanza lirica e soggettiva del loro vissuto in lingua sarda. Fanno eccezione, almeno rispetto a questa linea, quegli scrittori del primo dopoguerra che hanno aderito ai codici neorealistici coi loro intendimenti documentari e di denuncia.

Al fascismo di sinistra può essere ricondotta l'esperienza letteraria di Stanis Ruinas, il quale professò, almeno come scrittore la sua ammirazione per Filippo Addis. In *Ursinia* racconta vicende del suo paese d'origine che possono come esperienze letterarie esser ricondotte, entro certi limiti, all'atteggiamento strapaesano proprio di *Il Selvaggio* di Maccari, e di scrittori di quella generazione. Il suo spirito irrequieto spesso insidia e compromette la nitidezza della scrittura delle sue opere. Nel dopoguerra la sua virulenza polemica gli procura l'esperienza amara del carcere che gli racconta, non senza coinvolgimenti di umana solidarietà in *Gente di Bottega*.

Nel dopoguerra inoltre, proprio a partire dal 1946, sono entrati in circolazione *I quaderni dal carcere* e le opere di Gramsci che al di là dell'uso

dell'intellettuale. Sono note le sue posizioni di valutazione e di sostegno della lingua sarda ed è noto altresì il contributo che anche alla sua visione politica sono derivati dalla conoscenza che egli si era fatto a Torino della vicenda autonomistica dell'isola e del dibattito che ne era conseguito in quegli anni. Con grande onestà intellettuale, ha collegato questa, in tempi difficili per il pluralismo, con la questione della lingua e delle lingue. Ne avrebbe teorizzato gli intellettuali cosmopoliti e gli intellettuali organici se non avesse avuto esperienza della borghesia sarda dipendente, quella urbana e stradicata, e degli intellettuali organici invece con radici nel proprio territorio e nella propria classe d'origine.

Dessi, certamente leggendo Gramsci, ma soprattutto l'interpretazione che Lussu, da sardo, dava della prima guerra mondiale, ha potuto comprendere l'esperienza militare piemontesa e ha potuto rileggere con sempre maggiore chiarezza il proprio vissuto e il passato storico dell'isola. Ha potuto comprendere problemi di un uomo, antichissimo e moderno, nel quale coesistono, insieme all'ansia del nuovo, ragioni etiche profonde che lo ancorano alle proprie radici, e lo avviano al futuro con un fortissimo senso di responsabilità nei confronti della storia che avverte fuori e dentro di sé, vicenda intricata di codici culturali e genetici che poi influenzano, con scelte soggettive contingenti, il destino individuale e collettivo. Certamente Dessì, agli inizi della sua carriera, aveva preso le distanze dal deleddismo per individuarne poi le profonde implicazioni e sostenere, con la sua solita ironia, che i due più grandi uomini che aveva la Sardegna erano due donne: Eleonora d'Arborea e Grazia Deledda, sottolineando così, con un motto arguto, il loro ruolo nazionale sardo.

Dessi che, durante la guerra e nel primo dopoguerra, si trovava a Sassari, aveva collaborato alla rivista *Riscossa* di Francesco Spano Satta. Del gruppo dei collaboratori facevano parte ancora Emilio Lussu, Antonio Borio, Salvatore Cottoni, Franco Fulgheri, Giovanni Floris, Francesco Masala, Fiorenzo Serra, Nino Giagu, Vico Mossa, Giovanni Maria Cherchi, Antonio Santoni Rugiu, Angelo Mannoni, Giovanni Lilliu, Luca Pinna, Gavino Musio, Augusto Maddaleni, Toti Mannuzzu, Teresa Crobu, tutti sardi, e Lorenzo Giusso, Aurelio Roncaglia, Lanfranco Caretti, Giorgio Bassani, Franco Maccacchia, Antonio Delfini e Joyce Lussu che si trovavano temporaneamente in Sardegna o che erano stati invitati a collaborare alla pagina letteraria della rivista. Vi scrissero, ed ebbero modo di dibattere le proprie idee, cattolici, socialisti, azionisti, comunisti, quanti cioè, in quel particolare momento, svolgevano a Sassari una attività culturale e politica che era sorretta, almeno allora, da un valido supporto teorico e dottrinale e da una appassionata motivazione intellettuale.

approfondire la riflessione sulla nuova cultura che maturava nella società sarda. Nonostante il gruppo redazionale tendesse a sviluppare gli spunti che offrivano le osservazioni e le considerazioni di Gramsci, il punto di vista e l'ottica restavano però incentrati, per quel che riguarda la letteratura, sulla produzione in lingua italiana. Nel numero dedicato nel 1960 a *La Giovane narrativa sarda*, Manlio Brigaglia, nell'editoriale, prendeva spunto da alcune indicazioni di Raffaele Crovi, comparse su *Il Menabò*, per prospettare una narrativa tesa a « rappresentare la società da cui nasce per salvarne i valori umani concorrendo a denunciare o a distruggere tutto quello che in essa va contro la storia e indicandone contemporaneamente, le direzioni per un suo riscatto alla dignità civile ». In questo quadro presentava cinque autori che erano stati segnalati dalla commissione del Premio Deledda, nella quale l'ottica esterna era prevalente, perché composta da Marino Moretti, Bonaventura Tecchi, Giuseppe Ravagnani, e dai sardi Giuseppe Dessì e Mario Chiusa Romagnà. Gli autori sono Antonio Cossu, Giulio Cossu, Giuseppe Fiori, Michelangelo Pira, Mariangela Satta. Tutti scrittori che hanno avuto in seguito, e, taluni con esiti di grande rilievo, una carriera letteraria. Il numero della rivista è del 1960 ma già nel 1965 viene fatto un tentativo di sistemazione critica da Giuseppe Dessì e Nicola Tanda nell'antologia, *Narratori di Sardegna*. In essa veniva posto in primo piano il problema del bilinguismo della società sarda nel tentativo di comprendere le ragioni della scarsa incidenza della letteratura, prodotta in Sardegna in italiano, nel sistema della letteratura nazionale. Le ragioni venivano individuate nelle difficoltà che gli scrittori incontravano nel trasferire il proprio vissuto, che si era costituito in lingua sarda, vera matrice della propria lingua poetica, in una lingua, sostanzialmente di appartenenza, molto spesso appresa in maniera scolastica e libresca. Era possibile, del resto, individuare nella loro prosa la difficoltà di impiegare, con equilibrio, i vari registri linguistici. Questa discriasia aveva impegnato e impegnava a fondo gli scrittori in modo non sempre consapevole fino a quando il problema costituito dalla compresenza di lingua itiliana e lingua sarda, documentato già in quella antologia, da una serie di testi di poeti, non aveva trovato una più precisa presa di coscienza teorica e critica, grazie ai continui progressi di una letteratura in lingua sarda prodotta dal Premio Ozieri e dai premi sorti nel frattempo, che avevano creato una possibilità di effettivo interscambio tra le esperienze letterarie nelle due lingue. L'antologia, concepita nell'ambito di una collana che si proponeva di rendere conto delle diverse realtà letterarie regionali, prendeva l'avvio dagli scrittori di fine Ottocento e dei primi del Novecento e trovava il punto cardine di una storiografia lettera-

Giacobbe, Giuseppe Fiori, Pardo Rombi, Giuseppe Zuri (pseudonimo di Salvatore Mannuzzu). Prove narrative che sono da collocare, come è stato accennato, nell'ambito di pertinenza dei codici narrativi del romanzo neorealistico. Di un modo di narrare che voleva essere vicino ai processi del reale e si avvaleva di moduli neoverghiani nella supposizione che le vicende quasi potessero narrarsi da sole. Tra questi, solo la Giacobbe e Mannuzzu hanno continuato a scrivere opere esclusivamente narrative. Successive, e solo in parte ascrivibili a queste, sono le esperienze di Antonio Cossu, di Antonio Puddu e insieme di Francesco Zedda e Michele Columbu, e, in parte Nunzio Cossu e Pietrino Marras. A queste si possono accostare anche altre esperienze narrative. Ignazio Delogu, ha pubblicato, alternandoli a raccolte di poesie, racconti di memoria in chiave surreale, *Lo Strano Signor Hermes* e, nell'83, *Tre Racconti postgotici*. Solo di recente ha pubblicato un romanzo che, scritto in buona parte nell'immediato dopoguerra, risponde essenzialmente al modello di romanzo corale protoliniano. *Una Città una strada* è infatti un romanzo di formazione proletaria. Esperienze precoci travagliano un gruppo di adolescenti che maturano in una città di provincia che cambia rapidamente. Il perno della narrazione e la strada che attraversa il vecchio centro della città e la divide dalle propaggini costituite dalle periferie che cominciano a crescere. Al centro della strada è un giovane, Mario che, uscito dal carcere inizia la sua educazione sentimentale e guarda con nuova circospezione il brulicare intorno a sé degli amici e delle amiche che si affacciano alle esperienze della vita. Lo scrittore che ha scelto di partecipare e mescolarsi a loro inclina a raccontare nei singoli personaggi il proprio tempo ed ha in questo una sua predisposizione all'epos. Il suo romanzo che ha pagine di straordinaria resa letteraria e si colloca sul versante che abbiamo detto neorealistico nel quale si deve anche collocare il primo romanzo di Salvatore Mannuzzu, *Un Dodge a fari spenti*, pubblicato con lo pseudonimo di Giuseppe Zuri nel 1962. Lella Baiardo ha pubblicato, nel 1976, *L'Inseguimento*, una sorta di beffardo *Satiricon* alle soglie del duemila e *Sogno d'amore*; Enzo Espa: *Racconti nuovi*, *Il Pastore e Caterina* e, *I Quaderni di Bartolo*; Guido Culeddu: *I condannati*; Vico Mossa: *I Cabilli*; Lina Cherci Tadore: *Capo d'Orso*; Filippo Canu: *La Guardia al bidone*; Lina Ondi: *La Sardegna del desiderio e Regina d'Africa*; Giuseppe Ruiu, «dieci racconti di Sardegna», *Il falò di Sant'Antonio*, risultati di esperienze letterarie varie e diversamente orientate. Romanzi e racconti che, con le dovute eccezioni, Delogu e Baiardo, non hanno carattere sperimentale o non ricercano nuovi moduli narrativi.

o letterario, si è formato a Cagliari e poi nella Milano del primo dopoguerra, nel contesto di quelle esperienze artistiche e nella quasi quotidiana frequentazione di Quasimodo, di Montale, di Aligi Sassu e Achille Funi, che ce ne ha lasciato un ritratto luminoso e intenso. C'è un'isola antica era apparso a puntate su *L'Avanti!* nell'immediato dopoguerra e successivamente nel 1953 presso l'editore Martello. Zedda ha la fantasia e gli strumenti del grande narratore, cioè l'arte di costruire la complessa macchina narrativa del romanzo e di dominarla in tutte le sue parti. Il suo narrare epico, intriso e quasi impastato di umori sociali, storici, psicologici, è costruito con grande sapienza letteraria sui modelli narrativi della grande tradizione italiana e straniera da Manzoni a Bacchelli e da Tolstoj a Stendhal. Tuttavia mai Zedda si allontana dal suo automodello sardo che ricorre in tutti i suoi romanzi, con la sola eccezione dell'ultimo, *Sintonia aurea*.

Michele Columbu riprende le ragioni del sardismo storico per aggiorarlo alle problematiche contemporanee. Il suo narrare in terza persona assume un punto di osservazione interno, e muove dal recupero dell'esperienza di chi ritorna, dalla guerra o dalla prigionia, come in *L'aurora e lontana*. *Dalla Sardegna: Racconti*. L'ironia attenua i margini di partecipazione a quell'universo antropologico e prefigura l'attesa di un riscatto, motivo ricorrente nella narrativa di matrice sardista (si ricordi di Pietro Casu (*Aurora sarda*). Il successivo, *Senza un perché*, segnato nella cinquina del Premio Dessi del 1992, ha il fascino della fiaba. Compie infatti un passo ulteriore verso una narrazione che, mediante un insieme di punti di vista, realizza la corallità del paese e consente il variare di prospettive di senso che gli avvenimenti possono creare.

Nunzio Cossu persegue in Caino una forma di romanzo in controtendenza rispetto al codice narrativo neorealista, nel quale la ricerca di un linguaggio che poeticamente tenta di restituire al lettore suggestioni primordiali, non soltanto nell'ambientazione, ma anche nei personaggi, colti fantasmaticamente nella loro psicologia e nei loro atteggiamenti biblici. La narrazione in terza persona, distaccata come risalisse da rimemorazioni ancestrali procede a delineare il percorso dell'uomo verso l'accettazione del proprio destino terrestre. Il suo determinarsi avviene, in un'atmosfera mitica, in rapporto con la natura all'esterno e con la propria coscienza al proprio interno. Nel proposito di aderire ad una natura aspra ed essenziale, la lingua si tiene stretta alle peregrinazioni e alle sensazioni. Il rapporto di opposizione tra Caino e Abele matura nel confronto tra la forza bruta che non ha voce e il pensiero e la parola che operano per convincimento interno. Il ritmo solenne che assumono le descrizioni

Antonio Puddu, come Columbu, si muove nella realtà di un mondo agropastorale, affronta il grande tema dell'esistenza e dei sentimenti che si agitano nella coscienza di uomini semplici e saggi. Riformula in itiliano le vicende che personaggi, immersi in un universo di parlanti in sardo, hanno vissuto. Sceglie perciò un itiliano che si adatta a una situazione regionale mediante un registro familiare e quotidiano, in grado di rendere le emozioni e le riflessioni di un pastore che sogna ed ha una ricca vita interiore. La sua prosa, la sintassi soprattutto, si adatta al flusso dei pensieri intorno alla dura lotta per sopravvivere, alla bellezza della natura, ai moti della coscienza, agli affetti e alla famiglia. Il suo monologare spesso in forma diretta, oppure riferito con il discorso indiretto libero, gli consente di coordinare il flusso delle considerazioni mediante relative apparenze. Le scelte lessicali non variano di molto tra voce narrante e voce interna dei personaggi, varia la sintassi, che si adegua ai procedimenti propri della lingua sarda e alle sue tipiche inversioni o all'uso intransitivo di verbi transitivi in itiliano. Anche il suo secondo romanzo, *La colpa di vivere*, approfondisce il tema dell'esistenza. Il cambiamento, indotto nel paese dalla meccanizzazione e dalla lotta politica, produce emigrazione e perdita dei valori della collettività e affonda tutti, possidenti e agricoltori, in una palude di angoscia irrimediabile dalla quale emergono solo i ricordi di un passato povero ma attivo e sereno. La scrittura, sobria e controllata, è in funzione di una costruzione narrativa essenziale e misurata nella sua tensione drammatica.

I romanzi che Bachisio Zizi ha scritto nell'arco di circa quindici anni, dal 1968 a oggi, alludono metonimicamente, anche nei titoli, alla durezza della roccia: *Il filo della pietra*, *Il ponte di Marreiri*, e, dopo l'approccio sociologico degli inizi, *Marco e il banditismo*, con uno spostamento metaforico, rinviano al rapporto ossimorico mansuetudine - rabbia di *Greggi d'ira*, fino a giungere, penetrando nel vortice della memoria, al mito emblema di *Erthole*. I romanzi appaiono articolazioni della medesima esperienza, di una *Erlebniss* che li codifica secondo procedimenti e regole narrative, proprie di una scrittura di impianto realistico e di una lingua letteraria perennemente oscillante tra il tono lirico alto e l'andamento prosastico aperto a inflessioni e a procedimenti sintattici regionali. Zizi ha abbandonato in *Erthole*, la scelta restauratrice del racconto di impianto naturalistico che mimava la realtà e faceva dell'autore un narratore onisciente, depositario di una verità che non andava cercata ma solo dimostrata, o, se si vuole denunciata. L'io narrante ritorna dopo varie esperienze al suo paese d'origine nelle zone interne della Barbagia e cerca di comprendere le ragioni del male, oscuro, endemico che trava-

gnava una sua stesso romanzo, *occuru in terra*, si interroga ancora sull'immagine o sull'avvenire della società nuorese e della Sardegna interna, ma ormai senza certezze e, scemati, avanzando ipotesi che con quella realtà immutabile e circolare tentano di fare decisamente i conti. Ancora in questo periodo occorre inquadrare l'opera narrativa *Le Pietre bianche*, in cui Pietrino Marras racconta la sua prima esperienza di insegnante degli adulti in una sperduta frazione dei salti di Ala dei Sardi. L'autore riesce a restituire intera la suggestione di una società che resiste al tentativo di osservazione da parte di una cultura esterna e si rivela invece pienamente a chi mostra di volerla osservare dall'interno con occhio partecipe. A questo maestro, cacciatore e poeta in lingua sarda, la comunità rivela il prodigio di un sapere atavico che realizza una forma di sopravvivenza primordiale che disprezza l'acculturazione e in armonia con una natura aspra e ingratia produce uomini consapevoli e straordinariamente uniti da legami profondi e solidi. Il fascino del primitivo arricchisce la suggestione delle pagine che descrivono l'ambiente e i personaggi. Marras continua sulla scia del *Diario di una maestrina* della Giacobbe e di *Le bacchette di Lula* di Albino Bernardini, il racconto del confronto tra il superficiale sapere dell'acculturazione e il più suggestivo sapere, quello profondamente vissuto dalla comunità osservata, che si esprime nei modi primitivi della iniziazione della scuola impropria. Risultato di una matura padronanza della prosa narrativa, soprattutto nel disegno e nello stile rapido e asciutto, costantemente ironico, quasi a controllare la dimensione della memoria, appare il suo romanzo successivo *L'altro volto*. Esso procede alla rappresentazione dall'interno dell'altro volto della propria società e fa da contropunto alla tentazione idilliaca insita nella memoria per rivelare al lettore la crudele e primitiva essenzialità dell'esistenza.

In questi anni e in questo momento di ripresa del romanzo occorre inquadrare il successo di *Il Giorno del giudizio* di Salvatore Satta, una delle opere di più alto livello letterario che si siano registrate in Sardegna dopo quelle della Deledda e di Giuseppe Dessì. Prima di raggiungere un simile risultato, aveva presentato al Premio Deledda *La Veranda*, che otteneva ottenuto scarsa considerazione dalla giuria. Il romanzo ha finito così per rappresentare un caso letterario, una specie di *Gattopardo sardo*, come è stato definito, proprio perché maturato accanto e al di fuori delle tendenze narrative correnti. È infatti il prodotto di una scrittura letteraria raffinatissima e di una straordinaria libertà espressiva che trogono origine da una cultura umanistica, filosofica e giuridica assai profonda e vasta, un'opera che rappresenta davvero una grande e drammatica metafora dell'esistenza.

me, perché appartengono uno stesso momento storico, quello del sessantotto, e allo stesso clima, quello che ha caratterizzato la collana dei « Franchi narratori » o le altre collane analoghe destinate a opere *Naif* di autori che erano stati partecipi, come si diceva in quegli anni di piombo, delle « lotte in corso ». Due vicende che suscitavano perplessità e riserve nonostante il successo e il clamore ottenuto fuori dell'isola. Per capire questi due casi conviene rifarsi al concetto di « letteratura selvaggia » teorizzato da Zavattini. Si registra su nastro magnetico direttamente dal racconto orale, in lingua o in dialetto, si procede ad una onesta, prudente ed essenziale opera di ripulitura e si presenta il risultato del flusso narrativo che è regolato soltanto dai codici narrativi dell'oralità. Già Franco Cagnetta e Giuseppe Fiori, nei primi anni Cinquanta, avevano trascritto nella loro prosa colla e rispettosa del dato documentario le vicende dei pastori sardi coinvolti nel « malesere » scaturito dall'impatto con la civiltà industriale e con i modelli di uno sviluppo a senso unico, dal conflitto dei codici tra culture diverse o altre. Ma, dopo la rivoluzione del Sessantotto, era sembrato che anche in campo letterario fosse possibile che i protagonisti scrivessero le cronache delle lotte, senza che avessero conquistato una vera e propria competenza della scrittura letteraria. In questo contesto, e nella collana appunto dei « Franchi narratori » di Feltrinelli, era apparso il *Memoriale* di Gavino Ledda che era divenuto, nel frattempo, un testo ipertetterio. Sulla linea della più vivace narrazione orale il vissuto della iniziazione di un pastore diventava sintomo e relettro di un complesso edipico, sociale e politico che criminalizzava tutti: tutti padri e tutti padroni. Un testo che probabilmente, scritto in sardo, avrebbe accresciuto le sue straordinarie risorse di interesse e di fascino. Di poco diversa l'esperienza di Angelino Carta che approdava anch'egli dalla emigrazione alla città e alle delizie dell'istruzione scolastica. Egli ha modo così di verificare infine proprio l'autenticità, dal punto di vista esistenziale, della scuola impropria e, in particolare, di quell'esperienza che intendeva porre in discussione come male. Il lungo racconto *Anzelinu* è memorialistico, cioè autobiografico e oscilla costantemente tra il lirismo soggettivo della memoria e l'ironia pungente della denuncia, anarchica e senza prospettive, del presente, e delle componenti contraddittorie che lo inducono a ritornare per insegnare, dopo la laurea, in Sardegna. La scansione narrativa muove piuttosto dai luoghi dai quali scatta il ricordo, da Roma o da Torino e trova nella Sardegna un punto di riferimento costante. La lingua letteraria inoltre, sorretta in genere dal registro lirico della memoria, scade all'andamento della cronaca appena affronta con l'acculturazione nella città e le contraddizioni di una tecnologia avanzata ma alienante.

manca a comunicare l'esperienza in crisi nel rapporto col nuovo pubblico e si avvale di questi prodotti, nella presunzione che la crisi richieda interventi simbolici come quelli di questo *naif*. Mentre la crisi è di conoscenza e di codici narrativi che non supportano adeguatamente una narrazione dal carattere memorialistico tradizionale.

Intorno agli anni Ottanta si assiste invece a una netta ripresa del romanzo, anche da parte di quegli autori che avevano caratterizzato, con le loro opere, il periodo del neorealismo. Maria Giacobbe infatti, con una scrittura di straordinaria asciuttezza e intensità lirica, recupera, in *Le Radici*, un paese della memoria dai connotati drammaticamente umani, nella cornice di un periodo travagliato dalla lotta al fascismo e dalla guerra. Compaiono tuttavia anche autori nuovi, giovani e alle prime esperienze. Provergono però quasi tutti da una tradizione colta ed hanno una più raffinata e disinvoltata esperienza dei codici non solo narrativi e linguistici ma anche antropologici. La rappresentazione della Sardegna non è più basata su un impianto realistico e mimetico ma diviene finalmente ricerca o metafora di una visione del mondo. Appartengono a questo genere *L'angelo di Maccondo* che fa parte del volume di racconti *Gente d'Ischiria* di Mimmo Bua. Una raccolta discontinua nel taglio e nella resa ma con spunti che indicano una promettente ricchezza di possibilità. A Bua, per alcuni versi, si può accostare Natalino Piras autore di *Il Tradimento del mago* del 1986. Un po' racconto, un po' ricerca sul campo, narra con scrupolo erudito e documentario cercando di coprire la distanza tra gli antichi *Contos* e la narrazione moderna. Il suo linguaggio dal forte spessore metadiorico si misura nel delineare il confronto tra una società arcadica e una civiltà industriale e tecnologica. A questa prima opera Piras ha ora aggiunto *La Piana di Chenthomines*, una raccolta di dodici racconti e due pezzi teatrali che continuano il suo modo allusivo e simbolico di unire cronaca e leggenda, storia e mito.

A parte occorre registrare invece un'esperienza, insolita e forse unica in questo contesto, quella della prosa di Paolo Cherchi. Nella raffinata collana della Fondazione Schlessinger, curata da Anna Lisa Cima, ha pubblicato, nel 1988, *L'Amante ropalico ed altri erostrati*. Cherchi, che insegna filologia romanza nell'Università di Chicago, si pone sul versante colto e ironico della scrittura. Appartiene, in qualche modo, a quella cerchia di scrittori che di recente hanno scelto, come oggetto di narrazione, quella particolare umanità costituita dal mondo accademico internazionale, quei docenti universitari che, come i *Clerici vagantes* o gli umanisti di una volta, sono portatori di un sapere tutto moderno, filtrato però attraverso le elaborate produzioni letterarie del passato. La letteratura nasce dalla letteratura, dice uno dei suoi personaggi. Nel vagare da una università