

Sapegno e la Sardegna

Nicola Tanda

Da quando terminate le elementari a Sorso, avevo iniziato a frequentare il ginnasio, all’“Azuni” di Sassari, tra studenti si parlava spesso dei professori, ci scambiavamo notizie, informazioni, impressioni e c’era grande attesa di conoscerli, i propri e quelli degli amici. Li circondava un alone particolare, per il loro valore di studiosi, per la loro umanità, la loro capacità di essere, anche e soprattutto, maestri di vita. Ciascuno era orgoglioso dei propri, anche se doveva quotidianamente fare i conti con la loro severità. Eravamo orgogliosi di Babai Sechi, di Chiarini, di Pittalis, di Forteleoni. Certamente però un posto di rilievo, anche se non erano i nostri professori, lo occupavano Filippo Addis e Salvator Ruju, preceduti com’erano della loro fama di scrittori. Avevamo modo di leggere i loro libri, i loro racconti e articoli sui giornali, di conoscere la loro attività letteraria e talvolta le loro polemiche.

Di Salvator Ruju leggevamo anche le poesie in sassarese, che veniva pubblicando proprio in quegli anni. Del resto chi non aveva avuto modo di incontrare, per strada o in occasioni di manifestazioni pubbliche o nella saletta riservata della Biblioteca Universitaria, la figura magra e allampanata di Salvator Ruju con la capigliatura arruffata che gli incorniciava il viso asciutto, cosparso di rughe e gli occhiali a stanghetta? Salvator Ruju in versione Agniru Canu, come lo ha ritratto più tardi mio fratello Ausonio in un pastello memorabile che ha illustrato la copertina della raccolta, *Agnireddu e Rusina*, e come lo ha scolpito in seguito Tilocca nel busto in bronzo che domina al centro della piazzetta che porta il suo nome?

Sono passato quindi da una sua conoscenza indiretta ad una frequentazione quando sono diventato studente universitario e poi pro-

fessore. Di lui avevo letto alcune opere in italiano e soprattutto quelle in vernacolo sassarese. Ma devo confessare che è stato sempre difficile per me capire quale potesse essere la sua collocazione nella nostra letteratura. Perché anche dopo gli studi universitari a Roma, alla scuola di Natalino Sapegno, in un clima ancora crociano, non avevamo affinato gli strumenti per affrontare il discorso del “letterario”. O si esisteva nella grande letteratura con la *elle* maiuscola o non si esisteva. E come si poteva esistere a Sassari, lontano dalle capitali della cultura, mentre il discorso della letteratura impegnata cominciava a comportare altre esclusioni, a segnare ancora altre divisioni nell’ambiente letterario? Certo proprio da Sapegno giungeva un correttivo a quella visione esclusiva della letteratura, tanto di quella astratta dalla realtà, quanto di quella impegnata.

Sapegno sosteneva la necessità di esplorare la letteratura degli italiani in tutte le aree culturali e i territori che costituivano e costituiscono l’Italia, compresa la Sardegna. Ma per la nostra scuola, e quindi anche per noi la Sardegna era allora, come del resto anche oggi, solo il “Continente”, l’Italia peninsulare, e quindi le ultime poesie di Rujū, in una varietà vernacola della lingua sarda, finivano per appartenere a un genere minore e fuori dal canone italiano. Ma proprio dalla lezione dei miei maestri, da Sapegno a Ungaretti, a Trompeo che teneva cattedra allora anche dalle colonne della “Fiera Letteraria”, da Schiaffini, a Monteverdi e a Pagliaro, cominciavo a costruirmi gli strumenti linguistici e letterari per poter affrontare un simile compito e comprendere, finalmente, dopo tanta schifiltosità e sussiego accademico, che la *sapere letterario* è una *invariante* rispetto alle *lingue*.

Considerate le cose che sono state dette e soprattutto la costituzione dell’io nella narrazione, mi pare che la mia più che una relazione dovrebbe essere un racconto. Che riguardi il percorso quasi ossessivo che mi ha portato a interessarmi della comunicazione letteraria in Sardegna affrontando il problema del *bilinguismo* che non è, anche se è affine, quello del rapporto *lingua-dialetto*. In questo tragitto, che era poi

un obiettivo – quello di realizzare una filologia di frontiera – una tappa assai importante è stata, mi rendo conto ora, quella del mio incontro proprio con Sapegno. Caso, o eterogenesi dei fini, il rapporto di Sapegno con la Sardegna ha contribuito a questo risultato. Per altro ebbi la fortuna di incrociare prestissimo Gianfranco Contini, che faceva parte di quel gruppo pisano fiorentino, composto da Walter Binni, Lanfranco Caretti, Guglielmo Petroni, Aurelio Roncaglia, Carlo Varese, Antonio Borio, Aldo Capitini, amici di Giuseppe Dessì. Per la comprensione del suo *San Silvano* e delle sue opere successive, fu per me fondamentale la recensione continiana, *Inaugurazione di uno scrittore*, uscita su “Letteratura” nel 1939, e che lessi raccolta nella edizione Le Monnier, *Esercizi critici*, del 1947. Da qui la lettura di Contini critico, filologo e a suo modo storico-antologista della letteratura, mi ha accompagnato poi nel mio lavoro di docente, di critico e di editore che ha inaugurato la filologia d’autore di testi contemporanei in lingua sarda. Caretti, Binni, Roncaglia, Bassani, lo stesso De Ruggiero, ebbi modo di leggerli su una rivista sarda del primo dopoguerra. A “Riscossa”, diretta da Francesco Spano Satta, erano stati invitati evidentemente a collaborare da Giuseppe Dessì, allora provveditore agli studi a Sassari (Caretto e Roncaglia prestavano servizio militare in Sardegna). Insomma, la Sardegna inaugurava, dopo la fine del fascismo e della guerra una apertura ai tempi mutati e alla democrazia con un gruppo di intellettuali che erano di primo ordine e che mi hanno subito comunicato un grande entusiasmo.

Mi sono chiesto poi perché Sapegno abbia scelto, per il suo progetto di una *Storia della letteratura regionale*, di scrivere la parte che riguardava la *Sardegna*. Me lo sono chiesto quando ho partecipato al Convegno su *Critica e letteratura* in suo onore voluto dalla Regione Val d’Aosta. In quegli anni alla Sapienza avevano insegnato i piemontesi Chabod, Dionisotti e Giacomo Debenedetti. E al Regno di Sardegna appartenevano le loro famiglie. La relazione che avevo preparato per il Convegno internazionale “Letteratura e critica”, organizzato proprio in onore di Sapegno dalla Regione Valdostana (Aosta-Saint Vincent, 30

settembre - 3 ottobre 1991), dal titolo *Storiografia letteraria e letterature regionali: Sapegno e la letteratura in Sardegna*, costituisce il punto di riferimento della mia relazione di oggi. Mario Petrucciani la volle per la sua rivista e la pubblicò su “Letteratura Italiana Contemporanea” che dirigeva non più con Gaetano Mariani ma con Luigi de Nardis (Anno XIII, n. 34, settembre-dicembre 1991). L’aveva letta e apprezzata per l’impegno sul tema delle prospettive della storiografia letteraria, caro a Sapegno, ma caro anche al direttivo dell’Associazione Internazionale degli Studi di lingua e Letteratura Italiana (della quale era allora il segretario). L’Associazione infatti aveva dedicato due convegni ai temi delle “letterature regionali” e dei “minori”. La inclusi infine, col titolo *La letteratura in Sardegna secondo Sapegno: linee teoriche*, nel volume *Dal mito dell’Isola all’Isola del mito. Deledda e dintorni* (Bulzoni, Roma, 1992). Il volume proponeva una lettura della Deledda destinata a modificare la rappresentazione dell’Isola nella letteratura degli inizi del secolo, negli anni della cultura neoromantica, quella così detta del Decadentismo. Proponeva infatti il passaggio dall’atteggiamento di denuncia della letteratura positivista e verista del mito dell’isola, barbara e isolata dal mondo e dal progresso, all’Isola del mito nell’accezione dell’arte contemporanea della Secessione e del Simbolismo. *L’Isola* è il titolo di una lirica di Ungaretti, che fa parte di *Sentimento del tempo*, la raccolta cioè che la Deledda recensì, nello stesso anno sul “Corriere della sera”. Proprio quella Deledda considerata una scrittrice di vocazione, una buona massaia che amava scrivere romanzi di intrattenimento, preferita dal Duce per il Nobel a Matilde Serao. Mentre, del Nobel la Deledda aveva parlato con Salvator Rujju fin dal 1920, e poi, come giustamente scriveva Carlo Bo nella prolusione al Convegno del 1988, «è stata la scrittrice più libera che il secolo abbia avuto [...] essa è soprattutto un grande poeta del travaglio morale: e per questo l’avvenire le serberà, probabilmente, un posto che fino ad ora non le è stato assegnato, almeno non inferiore a quello di alcuni fra i maggiori scrittori della seconda metà dell’800 e del principio del ‘900».

Sapegno, col quale mi ero laureato (correlatore Ungaretti) con una tesi su Vasco Pratolini, mi aveva indirizzato a Niccolò Gallo perché mi mettesse in contatto con Carlo Muscetta per collaborare a “Società”. Su questa, nel 1952, era stata pubblicata dallo stesso Niccolò una rassegna degli scrittori del dopoguerra. Grazie a Niccolò ebbi modo di conoscere Giuseppe Dessì, Guglielmo Petroni, Giorgio Bassani, Carlo Bernari e Giacomino Debenedetti. Il mio studio su Pratolini procurò un numero unico sulla “Fiera Letteraria” nel 1954 firmato da Pasquale Festa Campanile e da me. Firmai inoltre con Niccolò Gallo un numero della “Fiera Letteraria” dedicato a Carlo Bernari (1958). Ritornato a Roma, dopo una permanenza in Sardegna di cinque anni, Sapegno aveva accettato di dirigere un mio progetto di ricerca su *Cultura illuministica e linguaggio neoclassico* che affrontava il tema delle periodizzazioni letterarie. Curai, con introduzione e commento, una antologia di opere del Monti che mi era stata proposta da Alberto del Monte che dirigeva in quegli anni una Collana di classici dell’Editore Fulvio Rossi di Napoli che non fu poi stampata. Ma l’introduzione e il saggio su “La Proposta” fu raccolta in volume insieme con la mia relazione sul teatro al Convegno montiano di Alfonsine. Nel 1965 firmai con Giuseppe Dessì *Narratori di Sardegna* e potei mettere in evidenza il problema del bilinguismo e le problematiche relative allo spazio regionale, cioè alla geografia della letteratura (quella collana di Mursia comprendeva tutte le regioni). Affrontavo anche il problema dei minori, e mettevo già a frutto *La storia delle letterature regionali* di Binni e Sapegno.

L’impegno critico e teorico che Sapegno ha dedicato ai problemi della storiografia letteraria è stato costante sin dal fondamentale volume vallardiano, *Il Trecento*¹. Immediatamente successiva fu l’impresa di condurre a compimento il *Compendio di storia della letteratura italiana*, che idealmente seguiva alla *Storia della letteratura italiana per i licei* di

¹ N. SAPEGNO, *Il Trecento*, Milano, Vallardi, 1930.

Vittorio Rossi, ristampata per quasi un cinquantennio. L'impianto e il metodo dell'insigne maestro della scuola storica andava in qualche modo aggiornato sulla base delle teorie estetiche crociane².

Come premessa di metodo critico, il paragrafo, *Storia della poesia e storia della letteratura*, apriva infatti la prima edizione del *Compendio*. Qui appunto, non rinunciando alla distinzione crociana né alla lezione di De Sanctis, si confermava la possibilità di adeguare lo storicismo crociano all'esigenza di fare ancora storia della letteratura.

La nuova edizione rinnovata del 1964 modificava questo primo paragrafo, ma lasciava immutata la struttura complessiva, che sostanzialmente rispondeva ancora alle nuove esigenze di storicizzazione³. Tra questa prima edizione, tuttavia, e la nuova erano trascorsi più di vent'anni, l'opera poteva nel complesso rimanere immutata, mentre occorreva rendere conto dei cambiamenti intervenuti nel metodo e nella teoria e nella critica.

Licenziando, nel 1966, l'edizione delle *Pagine di storia letteraria*, nell'*Avvertenza*, Sapegno ricordava al lettore che, nell'ordinarle e sce-

² N. SAPEGNO, *Compendio di storia della letteratura italiana*, vol. I, Firenze, La Nuova Italia, 1936, vol. II, 1941; vol. III, 1947, ristampato fino al 1964; V. ROSSI, *Storia della letteratura italiana per i licei*, Milano, Vallardi, 1900, ristampato per più di cinquanta anni; l'edizione aggiornata da U. Bosco nel 1946 fu ristampata fino al 1956.

³ N. SAPEGNO, *Compendio di storia della letteratura italiana*, Nuova edizione rinnovata, Firenze, La Nuova Italia, 1964. Del 1965 è la monumentale *Storia della letteratura italiana*, in otto volumi, curata insieme a Emilio Cecchi e scritta da studiosi diversi, specialisti dei vari secoli e settori. Nella quale Sapegno ancora confermava «l'improbabilità di dar fondamento di scienza a una critica letteraria che non si identifichi in una storia della letteratura, intesa come storia della civiltà nella particolare prospettiva delle vicende letterarie, e capace di riassorbire nel sentimento concreto e individualizzante dei valori poetici l'indagine genetica del complesso e multiforme contenuto che in quei valori si configura come in nuovi organismi e, mentre li determina, ne è a sua volta determinato nel suo progredire». Inoltre si riconosceva corretto il criterio di realizzarla mediante un apporto collettivo e coordinando «una complessa varietà di strumentazioni tecniche e di impostazioni metodologiche e mettendo a profitto le esperienze diverse e concordi di critici, filologi, storici delle dottrine e della cultura». Altro assunto era quello di superare nella conduzione collegiale, il dissidio e la separazione tra critica accademica e critica militante (N. SAPEGNO, *Introduzione*, in E. CECCHI-N. SAPEGNO (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, I, Milano, Garzanti, 1965, pp. X-XI).

glierle, lo confortava «la coscienza di una certa continuità, e forse progresso, di atteggiamento critico», e soggiungeva:

Essa consiste, a mio modo di vedere, in un persistente interesse storico, che fin dal principio mi impediva di tenermi pago al facile metodo allora corrente della distinzione di poesia e non-poesia, e mi portava a calare il singolo testo in un sistema di relazioni culturali, a tener presenti i nessi che legano tra loro le diverse esperienze poetiche e ciascuna di esse alle condizioni del gusto, della civiltà, della realtà sociale in movimento: un'esigenza insomma, che oggi chiamerei desantisianiana, di interpretazione genetica e di ampia visione non mai esclusivamente estetica o estetistica, che si sovrapponeva, dapprima oscuramente, poi sempre più consapevolmente, all'insegnamento di Croce, primo e agli inizi quasi unico maestro. E maestro, non rinnegato neppure oggi; se è vero che così operando, ritengo ancora, come allora ritenni, di serbarmi più fedele alla sostanza della sua disciplina esemplare di quanto non fossero o siano troppo facili e ingegnosi, ma alquanto scolastici, discepoli⁴.

Le premesse metodologiche del nuovo *Compendio* riassumevano le novità intervenute nell'impostazione teorico-critica in ragione delle nuove tendenze, quelle di tipo sociologico di matrice marxista, specialmente quelle conseguenti alla lettura di Gramsci, quelle del moderno criticismo americano, della critica semantica, della critica stilistica e, in genere, quelle derivanti dalla linguistica moderna, ricondotte tutte all'interno della struttura concettuale maturata in Italia tra le posizioni della scuola storica e la teoria estetica crociana. Come del resto egli stesso, nell'*Avvertenza*, riconosceva:

Ad avviarmi per quella strada quasi subito, e poi a farmela percorrere con coerente e risoluta franchezza, concorsero senza dubbio stimoli e sollecitudini di diverso ordine: dalla consuetudine, che era

⁴ N. SAPEGNO, *Avvertenza*, in *Pagine di storia letteraria*, Palermo, U. Manfredi Editore, 1966, pp. 5-6, d'ora in avanti *Pagine*.

imposta in qualche modo dalla scelta stessa dei temi e dei problemi affrontati, con l'opera dei maestri della scuola storica, all'interesse, che proprio in quegli anni cominciò a rinascere e ha dato poi frutti sempre più rigogliosi, per la ricostruzione filologica e per l'analisi delle strutture linguistiche e stilistiche. Ma, alla radice, era soprattutto un'esigenza di giudizio etico-politico che, attraverso certi aspetti dell'opera di Croce, ma più ancora in virtù della mia prima formazione spirituale nell'ambiente torinese tra il '18 e il '25, a fianco di Piero Gobetti, risaliva appunto all'esempio non mai dimenticato di De Sanctis⁵.

L'occasione per rileggere De Sanctis, alla luce delle nuove esigenze, e per fare il punto sulla sua concezione teorica si era presentata, nel 1952, con la prefazione all'edizione critica della *Storia della letteratura* di Francesco De Sanctis, affidata alle cure filologiche e critiche di Niccolò Gallo⁶.

Quel saggio ha rappresentato una fase fondamentale della sua elaborazione teorica e critica a confronto col modello storiografico de-sanctisiano e con un possibile ma praticabile modello di storiografia letteraria. Vi si trovano già le posizioni fondamentali sviluppate, quasi contemporaneamente, nel saggio *Manzoni tra De Sanctis e Gramsci*, che è del 1952, e in quello, *De Sanctis e Leopardi*, che è del 1953⁷. Vi si rilevano le affinità di intenti che avevano mosso, prima De Sanctis e poi Gramsci, ad accogliere e far propria l'esigenza di concepire la storiografia letteraria in senso morale e civile, come storia dell'intera vicenda culturale di una nazione.

Vi si affermava l'esigenza, ripresa poi da Gramsci, non tanto di fare storia delle idee quanto dei problemi della cultura, della sua organizza-

⁵ N. SAPEGNO, *Pagine*, cit., p. 6.

⁶ F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. GALLO, *Introduzione* di N. SAPEGNO, Torino, Einaudi, 1952; l'*Introduzione* è stata raccolta in volume in N. SAPEGNO, *Ritratto di Manzoni e altri saggi*, Bari, Laterza, 1962, d'ora in avanti *Ritratto*.

⁷ N. SAPEGNO, *Manzoni tra De Sanctis e Gramsci*, in "Società", VIII, 1952, ora in *Ritratto* cit.; ID., *De Sanctis e Leopardi*, in "Società", IX, 1953, ora in *Ritratto*, cit.

zione e circolazione. Soprattutto si sottolineava il rilievo da dare alla formazione dei gruppi intellettuali e alla loro capacità o incapacità di identificarsi con la nazione e quindi con il popolo, nei termini appunto che Gramsci aveva riproposto riprendendo l'annosa questione del perché la letteratura non è popolare in Italia⁸.

Scrivendo infatti a questo proposito:

Del resto già l'ovvia constatazione del nesso strettissimo fra l'esperienza critica di Gramsci e quella desanctisiana, avrebbe dovuto indurre a presumere un'attenzione particolare da parte del nostro alla personalità dello scrittore lombardo, quando si rifletta che il problema Manzoni occupa nello svolgimento del pensiero di De Sanctis, una posizione per così dire centrale, è lo strumento su cui egli saggia più a fondo la validità della sua poetica, il momento preminente delle sue esercitazioni dialettiche sui rapporti fra il reale e l'ideale nell'opera d'arte⁹.

La sua lettura gramsciana tendeva tuttavia a porre l'accento sullo scarso riscontro della nostra letteratura in genere nel vasto pubblico e quindi sulla sua mancanza di popolarità:

Partito dalla documentata dimostrazione del fatto che «in Italia la letteratura non è mai stata un fatto nazionale, ma di carattere cosmopolitico», che «la letteratura italiana è staccata dallo sviluppo reale del popolo italiano, è di casta, non riflette il dramma della storia, non è cioè popolare nazionale», che «in Italia gli intellettuali sono lontani dal popolo; cioè dalla nazione, e sono invece legati a una tradizione di casta, che non è mai stata rotta da un forte movimento politico popolare o nazionale dal basso»; Gramsci riesamina, nel quadro del «nesso di

⁸ A. GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1950 (Terza edizione 1953), pp. 57-60 e *passim*; ID., *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Torino, Einaudi, 1949 (Terza edizione 1950-53), *La formazione degli intellettuali*, pp. 3-19 e *passim*.

⁹ N. SAPEGNO, *Manzoni tra De Sanctis e Gramsci*, in *Ritratto*, cit., p. 104.

problemi» che è il criterio conduttore della sua indagine, anche il problema manzoniano della lingua e l'effettivo significato della poetica dei romantici lombardi, e giunge alla conclusione che, come questi non hanno veramente operato una dissoluzione dell'accademismo tradizionale né sono giunti a istituire un legame profondo con l'anima della nazione, così il Manzoni stesso non è riuscito veramente a superare, né nella scelta del contenuto né nelle soluzioni formali, la posizione aristocratica della cultura precedente¹⁰.

In questo quadro si spiegano e vanno considerate le pagine che Sapegno; già nel 1946, aveva dedicato a Carlo Porta:

Dopo oltre un secolo dalla morte del poeta, l'opera del Porta è ancora lontana dall'aver conquistato fra il nostro pubblico quella fortuna, anzi quella popolarità, che di diritto le spetterebbe. La difficoltà del dialetto, la scarsa attenzione della critica ufficiale (a prescindere dal Momigliano, che gli ha dedicato alcune fra le sue pagine più chiare ed affettuose) possono spiegare in parte, se non giustificare questa persistente indifferenza. Ma l'ostacolo del linguaggio è di quelli che si superano con un minimo di buona volontà; e l'inerzia dei critici poi è un fatto che ha bisogno a sua volta di essere spiegato. Se si stenta tuttavia da molti a riconoscere nel Porta un poeta grande, da mettere accanto a Manzoni e Leopardi, lo si deve soprattutto, io credo, alle tradizioni auliche e compassate della nostra storia letteraria, in cui la sua voce si inserisce a forza di gomiti e dispettosamente, con modi troppo inconsueti, prepotenti e scandalosi. Ché veramente, nel quadro della rivoluzione romantica, antiletteraria, antiumanistica, popolare, la ribellione del Porta è quella che irrompe con minori cautele e compromessi, la più diritta e la più coraggiosa. L'Italia dei letterati, carducciana e dannunziana, con il suo gusto tutto falso e rettorico, quella stessa che non seppe

¹⁰ N. SAPEGNO, *Manzoni tra De Sanctis e Gramsci*, in *Ritratto*, cit., pp. 109-110; la citazione interna di A. Gramsci che Sapegno riporta si riferisce a *Letteratura e vita nazionale*, cit., pp. 82, 88, 89, 105.

intendere la novità e la grandezza di Verga, non poteva concedere al grande milanese altro che una fama in ombra e in sordina¹¹.

Analoghe considerazioni esprime, sempre nel 1946, nelle *Osservazioni sulla poesia del Belli*:

Che la crisi del Belli, nel breve giro di anni che vide l'esplosione tumultuosa della sua opera in dialetto (la quale, nel ritmo di una vita grigia e deserta, ha tutta l'aria di una catastrofe improvvisa, la furia incontenibile di un torrente che rompe gli argini, in cui tra breve tornerà ad assestarsi pacificato), che questa crisi, dico, non sia soltanto di linguaggio e di stile, ma tocchi nel fondo la psicologia e le convinzioni stesse dello scrittore, è in un certo senso verissimo. Si tratta invero di una rottura, che investe ad un tempo i modi e gli schemi di una tradizione letteraria consacrata (l'arcadia e l'accademia, l'archeologia e il diletantismo ozioso della cultura romana agli inizi dell'800), e insieme le assurdità e le ingiustizie di un sistema sociale, la mediocrità e la noia di un'esistenza soffocata in un quadro di consuetudini arcaiche e di gerarchie cristallizzate, e persino la sostanza di una religione avvilita a un calendario di riti esteriori e di fastose superstizioni, e fin le leggi correnti del galateo e del pudore borghese¹².

Della stessa natura, o quasi, sono le osservazioni che riguardano l'attualità della poesia pascoliana, in un saggio del 1957, *Nota sulla poesia del Pascoli*. Di nuovo si ripresentano le considerazioni sui suoi «atteggiamenti dichiaratamente antiletterari»:

Dopo i fasti della grandiosa retorica carducciana, questo significava oltre tutto un riportare la poesia dallo sfarzo esteriore all'intimità del sentimento [...] Alle innovazioni formali che si maturano in un processo di dissoluzione di tutte le forme precostituite, nel proposito di una resa immediata e non sofisticata della realtà in-

¹¹ N. SAPEGNO, *Profilo del Porta*, in *Ritratto*, cit., pp. 49-50.

¹² N. SAPEGNO, *Osservazioni sulla poesia del Belli*, in *Ritratto*, cit., pp. 172-173.

tuita dal poeta, corrisponde insomma una reale novità di atteggiamenti umani. E solo così si spiega la relativa, ma innegabile, “popolarità” della poesia pascoliana, la sua capacità di “presa” sui sentimenti del pubblico più genuino e meno raffinato¹³.

Alla luce di queste considerazioni, che poco hanno a che vedere, tuttavia, con i modi rozzi e sbrigativi con i quali proprio il concetto della popolarità dell’arte servì ai nostri critici di osservanza marxista per liquidare buona parte degli autori italiani del passato e del presente, è più agevole comprendere il suo interesse per l’area settentrionale, illuministica e romantica, per Alfieri e Manzoni, per il gruppo del “Conciliatore”. È possibile considerare col riguardo dovuto il concetto di “letteratura nazional-popolare” distorto e usurato fino alla nausea da tanti intellettuali che col loro conformismo dogmatico, non ne seppero cogliere il senso vero e attuale e lo adattarono a una pratica discriminatoria e strumentale. Essi hanno rappresentato in Italia e in Europa un reazionario e gattopardesco attaccamento al potere, sia pure quello culturale dell’opposizione, e si sono resi complici di misfatti di cui finalmente qualcuno ammette oggi la colpa e il rossore, ma non propone tuttavia rimedi o riabilitazioni. Sapegno aveva condannato invano quei comportamenti e li aveva sempre deprecato nella nostra tradizione italiana. Non è senza significato che, nel 1956, dopo la repressione della rivolta in Ungheria, egli abbia preso le distanze da un movimento politico che calpestava brutalmente il diritto di autodeterminazione dei popoli.

Nel licenziare infatti la raccolta *Ritratto di Manzoni e altri saggi*, ricordava la buona fede dei suoi propositi e la correttezza di quegli assunti ma sottolineava, con distacco e persino con amarezza, il fervore di quegli anni e le conseguenti illusioni: «riflettono pertanto gli interessi culturali, gli assunti etico-politici e i tentativi di orientamento meto-

¹³ N. SAPEGNO, *Nota sulla poesia del Pascoli*, in *Ritratto*, cit., pp. 273 e 278.

dologico di un'esperienza abbastanza recente e, per taluni di essi, recentissima», e decideva di pubblicarli tuttavia senza rimaneggiamenti: «perché restassero a documento di una fase del mio lavoro e (se non parrà troppo presuntuoso) di una stagione particolarmente viva e battagliera, nelle sue intenzioni e persino nelle sue illusioni, della nostra cultura»¹⁴.

Affioravano in quelle pagine temi che Sapegno ritrovava continuamente, sia pure con accezioni diverse, in De Sanctis, in Croce e in Gramsci. Questi nessi, questi rapporti complessi andavano tuttavia esaminati e studiati con molta attenzione, andavano riscontrati alla luce di metodologie critiche maturate fuori dell'area italiana, così permeata ancora di idealismo crociano.

L'occasione per riassumere in una sintesi la sostanza delle sue conclusioni gli venne offerta da una conversazione radiofonica del 1958: *Prospettive della storiografia letteraria*¹⁵. Una prospettiva quindi non esclusivamente italiana. Le sue precedenti riflessioni critiche e considerazioni di metodo vennero riesaminate e confrontate con le posizioni di altri studiosi italiani e stranieri, di quelli di area anglosassone, in particolare con quelle trattate nella monumentale opera di Wellek e Warren¹⁶.

¹⁴ N. SAPEGNO, *Avvertenza*, in *Ritratto*, cit., pp. 3-4.

¹⁵ N. SAPEGNO, *Prospettive della storiografia letteraria*, nell'«Approdo», 1, IV, Gennaio-Marzo 1958, pp. 71-85, ora in *Ritratto*, cit., pp. 278-297.

¹⁶ R. WELLEK, A. WARREN, *Theory of literature*, Harcourt, Brace and Company, Inc. New York, 1942; IDD., *A history of modern criticism*, I-VI, London, I. Cape, 1966; le due opere furono tradotte in Italia *Teoria della letteratura e metodologia dello studio letterario* (Introduzione di P. L. Contessi), Bologna, il Mulino, 1956; *Storia della critica moderna*, ivi, 1958-1969. Nell'*Introduzione*, il traduttore italiano, P. L. Contessi, esponeva le ragioni che lo avevano indotto a importare non tanto il gusto anglosassone delle teorie letterarie quanto a stimolare una riflessione sulla nuova funzione che la comunicazione letteraria avrebbe potuto assumere nella società contemporanea così suscettibile di forme nuove e di nuovi utenti: «La nostra tendenza verso una teoria o verso una fenomenologia della creazione poetica ci ha reso disattenti al genere di rapporti in cui si colloca l'opera letteraria nella sua qualità di comunicazione, di veicolo delle ideologie, di rappresentazione di un dato mondo e di una data epoca, di direzione, in una certa misura, non soltanto del gusto, ma anche delle opinioni. Appare di una sorprendente ironia il fatto che la letteratura abbia preso ad isolarsi progressivamente nella vita della

Consideriamo alcuni punti fondamentali del saggio. De Sanctis si era posto in termini moderni l'esigenza di rendere conto della letteratura di un popolo, come ideale inventario del vasto patrimonio di esperienze in senso lato letterarie, ma fundamentalmente culturali, morali e civili, e aveva guardato alla letteratura come luogo di incontro di queste complesse interazioni, Sapegno mostrava di volerne completare il disegno integrando appunto nella storia letteraria questa complessa materia. Per procedere a questa operazione egli riconfermava l'esigenza, che era stata del De Sanctis, di avere a disposizione una serie di monografie esaurienti e di studi abbastanza completi dal punto di vista filologico, critico e soprattutto storico. Che era poi anche un modo per accogliere la richiesta dell'approccio monografico crociano.

Anche i fatti artistici ma non essi soli, non costituiscono dunque una serie autonoma e astrattamente riconoscibile in un suo ambito chiuso, bensì si collocano e si generano di volta in volta nel flusso totale delle condizioni storiche, in cui prendono il loro significato più vero anche i dati della tradizione letteraria e gli apporti delle innovazioni linguistiche; ed è certamente vano ogni tentativo di coglierne l'essenza e le norme evolutive rinchiudendosi nei confini di un'indagine formale. Ne deriva l'esigenza di superare, senza distruggerla, proprio quell'esclusiva attenzione all'aspetto strettamente estetico dell'opera d'arte, che è la gloria e il limite della nostra educazione crociana, per raggiungere una più comprensiva considerazione storicistica, in cui d'altronde anche l'aspetto estetico dei fatti letterari potrà ricevere un'illuminazione, quanto meno esclusiva, tanto più ricca e sostanziosa. In questo senso storicistico operano oggi nella cultura italiana fattori di diversa origine ed importanza, nostrani e forestieri: vi rientrano tra l'altro gli influssi di

società proprio quando prendeva impulso decisivo il diffondersi dell'istruzione insieme con i mezzi più rapidi ed economici di comunicazione; ciò significa che la letteratura ha scelto, se così si può dire, un'altra strada e un'altra funzione, rinunciando alla più vasta influenza morale e sociale che aveva esercitato in altri periodi" (R. WELLEK-A. WARREN, *Teoria della letteratura e metodologia dello studio letterario*, cit., p. IX).

una teorizzazione marxista, per quanto incerta e frammentaria (Gramsci, Lukàcs); gli esempi della tradizione empirica anglosassone (si pensi alla recentissima traduzione del trattato di teoria letteraria di René Wellek e di Austin Warren); ma più la persistenza, che ha avuto negli ultimi anni manifestazioni rilevanti, del grande esempio di De Sanctis¹⁷.

Era evidente il suo impegno di mettere costantemente in relazione ogni possibile apporto con la nostra tradizione culturale, o meglio con una parte di essa per la quale dimostrava attaccamento e giusto orgoglio. Il perno delle sue riflessioni ruotava sempre intorno all'asse fondamentale della nostra storiografia critica:

Sta di fatto che il metodo desanctisiano resta, dopo Croce, e ritenendo gli elementi più duraturi del pensiero crociano, il solo capace di assicurare ad un tempo i due termini apparentemente contraddittori dell'autonomia dell'arte e della sua storicità, della relativa estraneità e indifferenza del contenuto rispetto al giudizio di valore dell'opera artistica e della sua non-indifferenza, anzi essenziale importanza, rispetto alla genesi e all'intelligenza articolata dell'opera stessa; il solo dunque che apra la via alla comprensione storica della poesia e di tutta la cultura letteraria, considerate nei loro rapporti e nel quadro unitario della cultura e della vita associata¹⁸.

Il modello di storia della letteratura italiana costruito da De Sanctis appariva perciò, opportunamente adeguato, un modello storiografico in assoluto e certamente quello più adatto a rendere conto della letteratura di un popolo:

Si che essa non è soltanto, come ha pur testé riconosciuto uno studioso straniero, "la più bella storia che mai sia stata scritta di una letteratura", sì anche sembra proporsi come il modello più persua-

¹⁷ N. SAPEGNO, *Prospettive*, in *Ritratto*, cit., pp. 295-296.

¹⁸ Ivi, p. 196.

sivo per stabilire i criteri di una metodologia veramente efficace nell'ambito del problema che costituiva l'oggetto della nostra riflessione o, per meglio dire, della nostra empirica esplorazione¹⁹.

Il modello era stato però realizzato in un momento particolare della nostra storia quando, a mio avviso, occorreva rapidamente sintetizzare e unificare patrimonio letterario e energie intellettuali di società diverse e storicamente frammentate, che una spinta fortemente centripeta orientava verso l'unità nazionale. Una unità, occorre ripeterlo, realizzata dalla parte migliore, e perciò ancora elitaria, della borghesia romantica ottocentesca. Perché l'esplorazione e l'esame del processo che aveva subito la letteratura di un popolo fossero completi occorreva tener conto di quei materiali che ancora mancavano e che molto spesso erano ancora raccolte di eruditi locali. Occorreva esplorare le singole regioni storiche per rilevarne la stratificazione culturale e letteraria e considerarla in rapporto al grande crogiuolo nazionale.

Immediatamente successivo, agli inizi degli anni Sessanta, precisamente nel 1963, si presentò l'occasione per compiere un passo ulteriore nella direzione di un esame più completo anche dal punto di vista territoriale, delle vicende letterarie italiane, considerate regione per regione.

Le case editrici De Agostini e Sansoni avevano dato vita a un progetto che intendeva tracciare un profilo geografico e antropico delle varie regioni d'Italia, una serie di volumi di un'opera complessiva, *Tuttitalia*, che voleva essere una *Enciclopedia dell'Italia antica e moderna* alla quale avevano dato l'adesione, per fornire i singoli profili letterari, Natalino Sapegno, che era il responsabile per la letteratura, e Walter Binni²⁰. Il

¹⁹ Ivi, pp. 296-297.

²⁰ N. SAPEGNO, *Appassionato primitivo lirismo*, in *La Sardegna, Tuttitalia: Enciclopedia dell'Italia antica e moderna*, Firenze-Novara, Sansoni-De Agostini, 1963, pp. 50-52. La direzione del progetto era di Guido Piovene; la responsabilità dei vari settori affidata a G. Barbieri e L. Gambi: *Ambiente e vita economica*; G. Devoto: *Preistoria - lingua e dialetto*; E. Sestan: *Storia e cultura*; N. Sapegno: *Letteratura*; U. Procacci: *Ragguaglio delle*

progetto dell'opera, orientato piuttosto verso la divulgazione, offriva tuttavia la possibilità di un'esplorazione complessiva e di una visione d'insieme.

I singoli profili infatti furono successivamente raccolti in volume nel 1968 col titolo di *Storia letteraria delle regioni d'Italia*²¹.

Nell'indicare i propositi dell'opera e il metodo storiografico seguito, i due autori, nella prefazione alla raccolta in volume, scrivevano:

La particolare prospettiva storiografica che informa l'opera non tende quindi all'individuazione pura e semplice di filoni di letteratura popolare o dialettale, né tanto meno vuole costituire una silloge di materiali di erudizione locale o un'anagrafe delle personalità maggiori e non della nostra civiltà letteraria, ma piuttosto intende offrire un primo esempio di indagine analitica del costituirsi, all'interno di una società circoscritta all'ambito storico della regione, di una tradizione culturale in rapporto dialettico con le vicende della vita letteraria "nazionale" quali si andranno svolgendo, in epoche diverse, nei centri animati di un maggior fervore intellettuale e creativo, illuminando così zone culturali rimaste in ombra e portando ad un tempo alla luce una fitta trama di rapporti, di scambi, di interdipendenze destinate a costituire in certo senso il retroterra di più alte esperienze morali, civili e letterarie²².

Appariva chiara l'esigenza storicistica di ampliare ulteriormente e di approfondire l'indagine già implicita nel modello desanctisiano. La cui influenza risultava dall'insistenza sul confronto col modello nazionale come luogo di coagulo di «più alte esperienze, morali, civili e letterarie». Risultava inoltre dal proposito di non limitarsi alla letteratura po-

arti e itinerari essenziali; G. Bonomo e P. Toesca: *Tradizioni e costumi*. Sapegno scrisse inoltre i *Profili* relativi al Piemonte e Valle d'Aosta, Liguria, Lombardia, Emilia-Romagna, Marche, Campania, Calabria, Sicilia.

²¹ W. BINNI, N. SAPEGNO, *Storia letteraria delle regioni d'Italia*, a cura di E. GHIDETTI, Firenze, Sansoni, 1968, pp. 797-806.

²² W. BINNI, N. SAPEGNO, *Prefazione*, in *Storia letteraria delle regioni d'Italia*, cit., p. 12, da ora *Profilo*.

polare e dialettale, alla silloge dei materiali eruditi, all'elencazione delle personalità, all'esigenza di effettuare una vera indagine analitica e di fare storia della cultura mediante lo studio delle tradizioni culturali e delle vicende letterarie. Era evidente, insomma, l'intento di impiegare la lente di ingrandimento per analizzare il tessuto culturale di un territorio storicamente circoscritto come la regione e di disegnarne una mappa più minuta e completa al fine di integrarla nel panorama ampliato e arricchito della letteratura nazionale.

Sapegno svolse il profilo che riguardava la Sardegna. Probabilmente la scelta dell'Isola poteva derivare dagli antichi legami storici che avevano unito il Piemonte e la Valle d'Aosta, sua terra d'origine, all'isola che aveva legittimato lo stato subalpino occidentale come Regno di Sardegna. Egli del resto si era già interessato, per la stesura del *Compendio*, della Deledda e di Dessì e, per la verità, di non molti altri autori sardi, tranne Carlo Buragna e Salvatore Farina²³. A parte questa precedente e limitata escursione nel territorio letterario della regione, il discorso doveva apparire interessante per lui, vissuto a Torino e che si era formato nel medesimo ambiente intellettuale di Gobetti e dal quale aveva ricevuto linfa, per la sua formazione, anche Antonio Gramsci. Egli svolse con singolare impegno il proprio compito tanto che ne è risultato un panorama, almeno per lo stato degli studi di allora, completo e illuminante, ma soprattutto fondamentale per l'adeguamento teorico e di metodo critico.

In questo modo, infatti, era possibile un riscontro, in un'area tutto sommato eccentrica rispetto al territorio della penisola, di una circolazione culturale con caratteristiche particolari. Inoltre la presenza di una produzione letteraria in qualche modo assimilabile a quella dei dialetti offriva l'opportunità per verificare non solo opzioni di metodo ma anche predilezioni per una tradizione antiletteraria e immune dai mali del persistente accademismo italiano.

²³ N. SAPEGNO, *Compendio*, cit. (1962), II, p. 337; III, pp. 328, 358-359, 491.

Il panorama della situazione linguistica e letteraria nell'isola si apriva col riconoscimento che il volgare sardo era stato impiegato nell'uso scritto fin dal secolo XI. Era stato di conseguenza uno dei più precoci tra i volgari romanzi anche se il suo uso letterario era poi comparso con ritardo:

Abbastanza antichi, a partire dagli ultimi decenni del secolo XI e inoltre numerosi, per tutto il corso dei secoli XII e XIII, sono i documenti dell'uso scritto del volgare sardo, che gli eruditi e i filologi hanno tratto alla luce negli archivi civili ed ecclesiastici delle biblioteche di Cagliari e Sassari, nonché di Pisa, Genova e Marsiglia: carte importanti di donazioni patrimoniali, di franchigia o di immunità, cui si aggiungono le ricche raccolte dei *condaghi*, regesti degli atti di compra e di permuta, dei lasciti e delle sentenze che illustrano la vivace attività economica di chiese e di monasteri²⁴.

Nonostante questo primato, a «questa funzionalità estesa e precoce della “lingua sardica” nell'ambito delle scritture giuridiche che nell'Italia peninsulare restano più a lungo affidate al latino dei notai e dei cancellieri, non corrisponde un uso più propriamente letterario».

Veniva riconosciuta anche la particolarità e la forte autonomia di quella cultura e di quella lingua: «di siffatta autonomia sembra interessarsi anche Dante, allorché definisce i sardi non italiani, ma aggregati per così dire agli italici (*non Latii, sed Latii associandis*) e ne indica le ragioni nell'isolamento».

Un isolamento che, a mio avviso, andava e va meglio inquadrato e discusso. L'isolamento infatti non tanto riguarda l'isola e gli Stati che nel tempo l'hanno rappresentata, quanto il popolo che si arrocca impermeabile agli influssi esterni e rifiuta di identificarsi nel dominio di uno Stato esterno, non nazionale e autoctono, sia esso un giudice pisa-

²⁴ N. SAPEGNO, *Profilo*, cit., p. 727. La citazione di Dante in Dante Alighieri, *Opere minori*, tomo II, *De vulgari eloquentia* (a cura di P. V. Mengaldo), Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1979, pp. 98-99.

no, le Corone di Spagna o la stessa dinastia dei Savoia. L'isola, posta com'è al centro del Mediterraneo, era sempre stata oggetto di attenzioni da parte di quanti avevano in quel mare interno interessi commerciali e quindi militari e politici.

Si tratta quindi di un isolamento che riguarda gli strati della popolazione che non intendevano integrarsi con i dominatori, ed erano proprio quelli che si ostinavano a parlare le varietà della lingua sarda. L'Isola inoltre, dopo l'epoca giudicale, aveva gravitato nell'orbita della Spagna e con la penisola italiana aveva avuto scarsi e saltuari rapporti, limitati tutt'al più al Meridione d'Italia dove ugualmente dominavano gli spagnoli.

Solo in parte quindi poteva valere l'affermazione: «quasi assenza di rapporti e di scambi con la cultura viva italiana ed europea». Essa, più che altro, rivelava l'ottica esclusiva della storia della letteratura italiana. Un'ottica quindi interna a una nazione diversa da quella sarda la quale solo nell'Ottocento aveva scelto di convergere nell'unità nazionale italiana. Tuttavia proprio lo Stato di cui il Regno di Sardegna era parte e per esso le sue nascenti borghesie, avevano dato il via al moto risorgimentale inducendo il Re Sardo ad assumerne l'iniziativa. In seguito quelle borghesie, una volta realizzata l'unità, avevano accettato, per convergere nella compagine del nuovo stato nazionale italiano, di rinunciare alle secolari prerogative di autonomia proprie del Regno.

Giustamente Sapegno, all'interno di quell'ottica, si poneva domande sulla partecipazione degli autori sardi alla letteratura italiana e non riusciva a rintracciare, in epoca moderna, se non pochissimi autori.

E perciò scontato che da quel punto di vista dovesse concludere: «pressoché nulla può considerarsi fino al Settecento l'apporto dei Sardi alla letteratura nazionale». Veramente pochi, infatti, sono i nomi che poteva elencare:

il primo e si può dire l'unico nome, quello del cagliaritano Carlo Buragna (1634-1679), che per altro (come già il padre Giovan Bat-

tista, uomo d'azione e di governo e anche autore di vari scritti, ma in castigliano) opera lontano dalla sua terra e si inserisce nel quadro della cultura meridionale, in stretto rapporto prima con gli accademici cosentini e poi con gli investiganti di Napoli, dei quali condivide gli spregiudicati atteggiamenti filosofici e scientifici e attua nelle sue rime petrarcheggianti i propositi di un rinnovamento letterario in senso antimarinista e prearcadico²⁵.

Tale considerazione della produzione letteraria nell'isola, riferita quasi esclusivamente all'impiego dell'italiano e nell'ottica della storia letteraria nazionale, non poteva dare che risultati scarsi e deludenti. Non poteva infatti riferirsi alla circolazione culturale effettiva, quella rappresentata, in questo caso, da volgare sardo, latino, catalano, castigliano e italiano. Così facendo peraltro pregiudicava, in qualche modo, la conoscenza e la valutazione effettiva della complessa situazione culturale dell'isola. Eppure aveva avuto modo di constatare che il padre di Carlo Buragna, Giovanni Battista, aveva scritto in castigliano.

È una situazione particolare delle letterature dei paesi che hanno subito una colonizzazione, quella di avere una produzione letteraria orale enorme, mentre quella scritta è esigua e semmai limitata agli ultimi secoli. Sorgeva inoltre il problema della produzione letteraria da prendere in considerazione e studiare: solo quella nella lingua dei dominatori, oppure quelle nelle varietà della lingua impiegate dalle popolazioni che, avendo maturato in ritardo una propria coscienza nazionale, non erano riuscite a promuovere un proprio sviluppo consapevole e autonomo. Se ne è fatto cenno anche di recente al convegno sui problemi della storiografia letteraria all'Accademia dei Lincei²⁶.

²⁵ N. SAPEGNO, *Profilo*, cit., p. 799.

²⁶ AA.VV., *Problema e problemi della storia letteraria*, Atti dei Convegni dei Lincei, (Convegno internazionale Roma, 25-27 novembre 1986), Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1990. Apre il volume degli Atti una relazione di N. SAPEGNO, *Esperienze di ieri e di oggi in Italia*, che riassume in una sintesi più succinta le posizioni già note, espresse nei testi che abbiamo preso in esame. Una posizione diversamente aperta agli attuali compiti della critica di rendere conto di diverse letterature in diverse lingue ri-

Il modello di approccio sarebbe dovuto essere quindi diverso, adeguato alla situazione particolarmente complessa della Sardegna. Vi si possono osservare infatti apprezzabili risultati di una produzione letteraria scritta in italiano solo dal momento in cui i Savoia, fin dagli inizi

sulta da *Parole di salute e premessa* di Vittore Branca: «Una storia letteraria... non è più concepibile come storia costretta, non dico entro una lingua sola, ma neppure entro i confini nazionali». Tale posizione trova conferma ma ulteriori circostanziate argomentazioni nella relazione dell'anglista Sergio Perosa: *L'esperienza dei paesi di lingua inglese*. Nel riferire sulle problematiche e sulle esperienze proprie del mondo anglosassone per rendere conto del fenomeno letterario, egli scrive: «L'intervento riguarda il problema e i problemi di come scrivere le storie letterarie dei paesi di lingua inglese, nei quali la discriminante non è più data dalla lingua in cui sono scritte, bensì dal luogo, il paese, l'esperienza o la particolarità storico-geografica nazionale, e infine, o soprattutto (pei nostri fini) del rapporto col centro linguistico e culturale "altro": l'Inghilterra. Si tratta dell'esperienza letteraria "americana", in primo luogo, ossia degli Stati Uniti, e più recentemente di quella australiana, canadese, dei paesi anglofoni, dell'Asia, del Pacifico e dell'Africa: vale a dire dei paesi ex-coloniali inglesi, ancora appartenenti, alcuni fondamentalmente, altri solo culturalmente o per rapporti economici, al Commonwealth». Prosegue infine indicando l'ampiezza dell'orizzonte di ricerca che si comincia a delineare: «Oltre all'affascinante dialettica fra l'infinitamente grande – una letteratura mondiale – e il molto piccolo – una letteratura nazionale di paesi magari di scarsa estensione o di relativamente pochi abitanti, oltre al rapporto sofferto fra periferia e centro (lontano) dell'ex impero, fra marginalità e centralità, si profila dunque un'ulteriore dialettica fra il tempo esteso della storia, la scansione dei secoli e dei millenni che ci stanno alle spalle e la comprensione del presente che assume, per implosione o quasi fosse un buco nero, natura e dimensione sostitutiva del processo storico lineare. [...] Costringerà, se non altro, come sta già avvenendo in Europa, a rivedere i rapporti delle nostre letterature nazionali con le espressioni linguistiche non-nazionali (belga rispetto al francese, austriaca rispetto a tedesca, svizzera rispetto a francese, tedesca, italiana; e poi le letterature di zone di confine o di zone sottoposte dalla nostra fin troppo lunga storia a giogo coloniale od occupazioni culturali, allora e oggi: è un po' il problema, se correttamente impostato, di tutta la storia letteraria della *Mitteleuropa*, ad esempio. È il problema dell'etnia, se applicato per analogia al problema delle culture ed espressioni regionali, potrà anche in Italia portare a più sfaccettate visioni della nostra tradizione letteraria» (pp. 124, 128-129). Del resto, mi si perdoni la citazione, il mio, *Letteratura e lingue in Sardegna* (Sassari-Cagliari, EDES, 1984), rispondeva, prima ancora che io potessi averne notizia, ai criteri indicati da Perosa, perché l'impianto concettuale era il risultato di un travaglio e di un approfondimento teorico e critico rivolto e adeguato a rendere conto, in maniera corretta dal punto di vista del metodo, della comunicazione letteraria, plurilingue e pluriculturale di un popolo o, meglio, di una etnia come quella sarda, che ha una propria lingua autonoma, tra quelle di ambito romanzo.

del loro governo nell'isola, avevano adottato una politica culturale e linguistica dal doppio binario. Da una parte, per cercare in basso un appoggio popolare, avevano promosso l'uso anche scritto della lingua sarda, dall'altra avevano insinuato l'uso dell'italiano negli studi e nelle professioni per costruirsi una borghesia filopiemontese. Queste scelte erano in parte dettate dalla loro politica, in parte derivavano dai vincoli relativi all'autonomia del *Regnum Sardiniae* e ai trattati che avevano sottoscritto. È indicativo che sempre, dopo l'unità e sino alla fine della monarchia, l'inno nazionale sia rimasto quello in lingua sarda, *Cunservet Deu su Re*.

Comunque già in periodo illuministico la produzione letteraria nell'isola registrava, a giudizio di Sapegno, una presenza più numerosa di autori che impiegavano l'italiano. Compagno i nomi di Giuseppe Cossu, di Francesco Gemelli, di Domenico Alberto Azuni. In seguito, nell'età del Risorgimento, scriveva, l'opera di riflessione e di ricostruzione erudita della storia della Sardegna, viene proseguita "da uomini di alto ingegno cui va il merito di aver accompagnato consapevolmente con i loro scritti l'inserimento graduale e tuttavia in corso della regione nella vita nazionale e per converso di aver stimolato l'interesse e la crescente attenzione della nazione tutta alle particolari condizioni regionali»²⁷.

Poiché, per mancanza di studi adeguati o per sua scelta, non aveva potuto approfondire il problema di quali lingue e produzioni letterarie avessero costituito una effettiva circolazione culturale nell'isola, il panorama delineato non poteva, almeno da questo punto di vista, risultare se non ridotto o incompleto.

Da una parte, infatti, adottando il modello desanctisiano, rendeva conto del progressivo convergere della produzione letteraria in Sardegna nell'alveo della letteratura nazionale, dall'altra operava un riconoscimento fondamentale non solo dal punto di vista storico-culturale

²⁷ N. SAPEGNO, *Profilo*, cit., p. 799.

ma anche della valutazione estetica e letteraria: «la vivacità dell'abbondante produzione dialettale e in misura di gran lunga più autentica della poesia popolare».

In un simile contesto, questo giudizio compariva inatteso. Semmai si poteva spiegare nell'orizzonte dei riferimenti critici che, nei saggi su Porta, Belli e Pascoli, sottolineavano il carattere antiaccademico e anti-letterario della poesia dialettale. «Ma il volto più vero dell'Isola si riflette a lungo», egli scriveva, «assai più che nella letteratura in lingua, nell'abbondante produzione dialettale e in misura di gran lunga maggiore e più autentica della poesia popolare. La letteratura dialettale era nata già sullo scorcio del secolo XVI come affermazione di indipendenza nei confronti degli spagnoli con rime di contenuto religioso e morale»²⁸.

Occorre cercare di comprendere le ragioni implicite in qualificazioni come «dialettale», «popolare» e «autentica». Nell'opera critica di Sapegno avevano avuto una collocazione di rilievo gli autori che avevano impiegato il dialetto nella sua funzione letteraria. Gli studi filologici romanzi, di storia della lingua e di storia delle tradizioni popolari (si pensi agli studi dei suoi colleghi di Facoltà, Monteverdi, Schiaffini e Toesca, per non citare i grandi maestri torinesi), la posizione critica del Croce nei confronti del Di Giacomo e il dibattito allora in corso tra poesia popolare e poesia d'arte, spiegano il suo atteggiamento nei confronti di questa produzione letteraria dialettale²⁹. Non si spiega altrettanto bene però la definizione e la collocazione in ambito dialettale di una produzione letteraria, non orale, ma scritta, in lingua sarda. La scelta appare almeno in contraddizione col riconoscimento della «forte

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ B. CROCE, *Salvatore Di Giacomo*, in *Letteratura della nuova Italia*, III, Bari, Laterza, 1922, pp. 95-102; ID., *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1932; ID., *La letteratura dialettale riflessa*, in *Uomini e cose della vecchia Italia*, Bari, Laterza, 1943; M. SANSONE, *Relazioni fra letteratura nazionale e le letterature dialettali*, in *Problemi e orientamenti critici di lingua e letteratura italiana*, IV, *Letterature comparate*, Milano, Marzorati, 1948.

autonomia del volgare sardo», cioè della lingua sarda. Appare in linea con l'acquisizione all'area della storiografia letteraria della produzione dialettale e di quella che dobbiamo distinguere come popolare. Forse una ragione dell'ambiguità della scelta si potrebbe rintracciare nella posizione che, nel medesimo volume di *Tuttitalia*, Giacomo Devoto assumeva quando, a proposito della Sardegna linguistica, riferiva le osservazioni del maggior studioso di linguistica sarda, Max Leopold Wagner, circa la grande frammentazione dialettale di quella sarda. Frammentazione però che non gli aveva impedito di riaffermare l'autonomia di lingua del volgare sardo pur nelle sue varietà³⁰.

Pertanto, se si tiene conto del dibattito avviato da Sapegno sul modello di storia letteraria del De Sanctis; se si considera l'innesto successivo delle riflessioni gramsciane su «letteratura e vita nazionale», è possibile spiegarsi, anche da questo punto di vista, la positiva considera-

³⁰ G. DEVOTO, *Preistoria, lingua e dialetto*, in *Tuttitalia*, cit., p. 76: «Guardando le cose con occhio moderno», scriveva Giacomo Devoto nel medesimo volume a proposito della situazione linguistica, «la Sardegna, non diversamente dall'Italia e dalle altre aree romanze, presenta invece non un unico "latino d'oggi" ma resti di centinaia di latini frantumati, assoggettati talvolta ad azioni di sostrati mediterranei, influenzati soprattutto in certe aree, da caratteri italiani, specialmente toscani, posteriori, raggruppati nel Medioevo diciamo in tre grandi aree regionali (per alcuni studiosi in cinque); ricoperti, sia pure un po' velleitariamente, da tentativi artificiosi di una lingua letteraria pansarda a partire dal Cinquecento; ravvivati da una fresca poesia in forme linguistiche locali appena nobilitate nel lessico, sottoposti infine ad una innegabile tendenza all'allineamento su modelli, soprattutto lessicali, cagliaritari. "L'infinità di particolari fonetici, morfologici e lessicali che differiscono spesso da un villaggio all'altro", così efficacemente sottolineava M. L. Wagner, non ha condotto il grande studioso di linguistica sarda a conclusioni proporzionate per quanto riguarda il giudizio complessivo sulla Sardegna linguistica» (G. DEVOTO, *Preistoria, lingua e dialetto* in *Tuttitalia*, cit., p. 76). Gli studi promossi dalle due cattedre di Linguistica Sarda, dell'Università di Cagliari prima, con Antonio Sanna, e successivamente da quella di Sassari, con Massimo Pittau, e quindi con i loro rispettivi allievi, hanno proseguito sulla scia della lezione di M. L. Wagner. Con la loro produzione scientifica confermano in sostanza l'autonomia del sistema linguistico della lingua sarda e delle sue varietà, o dialetti, o subsistemi. Cfr. G. PAULIS, *Gli studi di linguistica sarda*, in M. BRIGAGLIA (a cura di), *La Sardegna*, Cagliari, Edizioni della Torre, 1982, *La cultura popolare*, II, pp. 114-119; E. BLASCO FERRER, *Storia linguistica della Sardegna*, Niemeyer, Tubingen, 1984.

zione di questa produzione letteraria, «popolare», diciamo così, non tanto in senso crociano, quanto popolare e nazionale nell'accezione desanctisiana e gramsciana.

Tale considerazione, d'altronde, come già era avvenuto per Porta, Belli e Pascoli, deve essere, a mio avviso, inquadrata anche nel raffinato clima culturale e secondo quei parametri che la cultura figurativa aveva elaborato per valutare adeguatamente l'arte dei primitivi. Si ricordi il dibattito critico promosso da un altro suo illustre collega di Facoltà, Lionello Venturi, come lui formatosi a Torino, come lui impegnato nella revisione dello storicismo crociano e ostinato sostenitore dello spazio proprio del «gusto»³¹. Le argomentazioni di Venturi a favore degli aspetti tecnici della produzione artistica si possono individuare inoltre in alcune precisazioni che Sapegno proponeva nel saggio *Prospettive della storiografia letteraria*:

Bastava estendere lo sguardo alla metodologia in atto di discipline affini, come la storia delle arti figurative e della musica, per scorgere quale importanza vi assumessero non si dice come schema di ordinamento esteriore, ma come elemento intrinseco per la defini-

³¹ L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, Bologna, Zanichelli, 1926; (con prefazione di G. C. ARGAN), Torino, Einaudi, 1972; ID., *Histoire de la critique d'art* (traduit de l'italien par Juliette Bertrand), Bruxelles, Ed. de la Connaissance, 1938; *Storia della critica d'arte*, 1°, Roma, ed. it. Edizioni U di Giustizia e Libertà, 1945; Torino, Einaudi, 1964. Sull'ambiente della Torino del primo dopoguerra lo stesso Sapegno scrive: «Torino riprende la sua funzione di alto stimolo intellettuale in pieno Novecento, nel primo dopoguerra, quando fioriscono l'uno accanto all'altro, in un assiduo scambio di influssi teorici e pratici, l'esperienza del radicalismo liberale di Piero Gobetti (Torino 1901-1926) e il socialismo rivoluzionario di Antonio Gramsci (Ales 1891-Roma 1937). Entrambi nutriti dei succhi della più moderna cultura italiana ed europea, ugualmente aperti ad un vasto orizzonte di prospettive storiche, i due movimenti si accordano anche nella valutazione dei problemi e delle insufficienze profonde della vita nazionale, nelle strutture economiche, sociali e amministrative, ma anche di quelle dell'organizzazione intellettuale spesso dilettantesca e moralmente poco impegnata» (N. SAPEGNO, *Piemonte e Valle d'Aosta*, in W. BINNI-N. SAPEGNO, *Storia letteraria delle regioni d'Italia*, cit., p. 906). È interessante tuttavia cercare di comprendere le ragioni che hanno indotto Sapegno a fare il nome di Gramsci nel *Profilo* che riguarda il Piemonte e la Valle d'Aosta, mentre non lo nomina nel *Profilo* dedicato alla Sardegna.

zione stessa e la valutazione dei singoli artisti e delle loro opere, i motivi di tecnica e stilistica, così da costituire per un verso una fit-tissima trama di riferimenti di cultura e quasi il filo di un organico progresso di temi e di problemi formali³².

Il dibattito sui primitivi inoltre pareva rispondere, per un verso, ai canoni estetici dell'antintellettualismo proprio dell'intuizione crociana, per un altro verso derivava da una svolta antropologica, fatta propria da settori della nostra cultura degli inizi del secolo, quella inaugurata dagli impressionisti e tra noi dagli artisti della Secessione contro l'accademismo.

Non a caso il profilo letterario dedicato alla Sardegna che compariva nell'edizione di *Tuttitalia*, recava come titolo: *Appassionato primitivo lirismo*. Una formula che coglieva insieme lo spirito dei giudizi espressi e i riferimenti culturali ed estetici del saggio.

Come si potrebbero spiegare d'altra parte conclusioni critiche come questa:

Quanto alla poesia dialettale, essa è stata ed è anche oggi, la voce più autentica e la più intensa dell'anima sarda, l'espressione più compiuta, sebbene indiretta e tutta rivolta e per così dire riscattata e alleggerita in preziosità di moduli lirici e musicali, di una condizione di vita amara selvaggia e desolata. Con la particolarità del loro accento che li contraddistingue nettamente fin nella struttura metrica e più nella scelta degli stilemi tradizionali del repertorio metaforico, i *mutos*, le *battorinas*, le canzonette, le nenie, le melopee funebri della Barbagia e del Logudoro costituiscono nel quadro abbastanza compatto del nostro folklore, una zona a sé, forse la più ricca, non solo del fascino esotico, sì anche di puri risultati lirici³³.

³² N. SAPEGNO, *Prospettive*, in *Ritratto*, cit., pp. 284-285.

³³ N. SAPEGNO, *Profilo*, cit., p. 802.

Per individuare questa tradizione lirica aveva probabilmente rintracciato i materiali in opere di discipline di confine, come la storia delle tradizioni popolari, ma l'inserimento, da una parte, nell'area letteraria della poesia d'arte e, dall'altra, di quella popolare in quella del folklore («zona a sé»), veniva legittimata dalle implicazioni antropologiche del nuovo clima artistico e letterario internazionale. Un clima che pure una «teorizzazione marxista», che egli riconosceva «incerta e frammentaria (Gramsci, Lukàcs)», proprio in quegli anni condannava come «decadente»³⁴.

Una spia di quel particolare clima che abbiamo accennato è costituita non solo dal giudizio ma anche dall'aggettivazione che ne rivela la matrice estetica:

Sensuale, delicatissima, rozza e capace di estreme raffinatezze, intrisa di densa passione e al tempo stesso lieve e sfuggente fino ai limiti della stilizzazione e del giuoco, con la fertilità dei suoi traslati, delle sue analogie, dei suoi trapassi segreti e allusivi e la presenza continua di una componente irrazionale, non mai peraltro meccanica e gratuita, questa poesia riesce poi a toccare nei momenti più alti le note di una melanconia profonda, cupa e atavica, e suggerisce, senza mai esprimerla direttamente una forza di disperazione immobile e di solitudine amareggiata e minacciosa³⁵.

Né minore appare l'attenzione, e si può anche dire la simpatia, per i procedimenti e le forme liriche della poesia sarda che vengono ricondotte nell'ambito della lirica delle origini:

I *mutos*, con l'intensità ossessiva del loro lirismo appassionato, i pianti, con la loro eloquenza insistita, abbandonata ed enfatica, ci riconducono in diverso modo alle fonti originali della poesia e ci restituiscono il senso di una condizione "primitiva" della letteratu-

³⁴ N. SAPEGNO, *Prospettive*, in *Ritratto*, cit., p. 295.

³⁵ N. SAPEGNO, *Profilo*, cit., p. 805.

ra, ricordano i toni di talune canzoni a ballo o richiamano certe laudi del Duecento³⁶.

Sapegno aveva ben presente la complessa condizione storica e linguistica dell'isola, anche se definiva dialettale quella produzione letteraria che svolgeva una funzione analoga («adottando il tono umile del vernacolo»), ma che, a rigore, era scritta nelle diverse varietà del volgare sardo:

La letteratura dialettale era nata già sullo scorcio del secolo XV, come affermazione di indipendenza nei confronti degli Spagnoli, con rime di contenuto religioso e morale [...] ma ebbe il suo maggior rigoglio nel secolo XVIII, accompagnandosi, come già in Sicilia, con l'affermazione polemica di una tradizione linguistica autonoma e non subalterna³⁷.

Egli quindi attribuisce a questa tradizione una dignità pari, se non superiore, a quella della locale tradizione lirica in italiano. Addirittura ritiene che abbia un suo risalto anche rispetto alla tradizione lirica nazionale, specialmente a quella delle origini. Si ricordi l'affermazione che i *mutos* «ci restituiscono il senso di una condizione “primitiva” della letteratura, ricordano i toni di talune canzoni a ballo e richiamano certe laudi del Duecento».

Per quel che riguarda poi la produzione letteraria in italiano, a suo avviso, era stato necessario attendere almeno fino al Farina, alla Deleda e a Giuseppe Dessì per avere risultati convincenti. I giudizi su questi autori erano già stati formulati in altre occasioni, ma sempre in quella temperie e in quel medesimo clima estetico e antropologico.

³⁶ N. SAPEGNO, *Profilo*, cit., pp. 805-806.

³⁷ Ivi, p. 807.

In particolare sulla Deledda, dopo il *Compendio* e prima del *Profilo di Tuttitalia*, Sapegno aveva fatto il punto a dieci anni dalla morte, nel 1946, in *Ricordo della Deledda*³⁸. In quell'occasione egli aveva riassunto in un discorso critico assai articolato i giudizi più attendibili, quelli favorevoli e quelli dai quali provenivano maggiori riserve. Il discorso fu in seguito aggiornato e riproposto con ulteriori precisazioni nella *Introduzione* a una scelta di opere deleddiane per la collana "I meridiani" di Mondadori³⁹.

Nel 1946, dopo aver richiamato i giudizi di Cecchi, di Momigliano, di Tecchi, di Borgese e di Pancrazi, a confronto con quelli di Serra, di Croce e aver citato una stroncatura del giovane Dessì, riprendeva la questione critica dal problema della sua collocazione in ambito verista o simbolista. «Schiettamente romantico; egli affermava, è appunto, nel suo primo impulso, il cosiddetto verismo della Deledda», e soggiungeva:

Tutt'al più si dovrà riconoscere che con i veristi autentici la Deledda ha in comune una certa energia immediata e antiletteraria della scrittura e della fantasia stessa, che la salva dagli sbandamenti del sentimentalismo e della rettorica, nonché dall'ossequio a una tradizione illustre ma impacciante⁴⁰.

Il giudizio è articolato secondo le coordinate concettuali già indicate, e un indizio ne sono le affermazioni: «energia immediata e antiletteraria della scrittura»; negato «ossequio a una tradizione illustre ma impacciante». L'impulso schiettamente romantico della Deledda, inoltre, poteva essere ricondotto, probabilmente, nel quadro delle considerazioni che sul romanticismo aveva espresso Venturi, il quale si rammari-

³⁸ N. SAPEGNO, *Ricordo della Deledda*, in *Pagine*, cit., pp. 281-294.

³⁹ G. DELEDDA, *Romanzi e novelle* (a cura di N. Sapegno), Milano, Mondadori, 1971 (comprende *Elias Portolu*, *Canne al vento*, *La madre*, *Annalena Bilsini*, *Cosima*, e una raccolta di novelle tratte da *Chiaroscuro* e da *Il fanciullo nascosto*).

⁴⁰ N. SAPEGNO, *Ricordo della Deledda*, in *Pagine*, cit., pp. 286-287.

cava che questo movimento in Italia non avesse sviluppato le sue premesse e le sue potenzialità come in altri paesi⁴¹. Il problema del tema morale, in qualche modo enfatizzato dal Momigliano, veniva accolto e in parte ridimensionato. A suo avviso, non solo il tema morale, prendeva risalto dalla dissoluzione dell'elemento veristico ma insieme anche la rappresentazione della colpa e della passione con la conseguente dialettica del rimorso, del castigo e della redenzione. Il paesaggio si rivelava piuttosto che pittoresco spirituale, un paesaggio morale destinato a sottolineare un travaglio intimo, un dramma della coscienza.

Questa notazione sul paesaggio rivela meglio il rapporto sotterraneo e implicito con il gusto degli artisti primitivi. L'approccio è perciò, in qualche modo, antropologico, e aveva già indotto Sapegno a riconoscere quella tradizione culturale come distinta e autonoma rispetto a quella nazionale:

Veniva a circoscriversi in quell'arte una chiara e austera coscienza della vita, improntata a ragioni solenni e desolate: l'uomo impe-

⁴¹ L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, cit.. Scrive Argan nell'*Introduzione* «Il Venturi mirava a determinare, nella cultura italiana, una tendenza neo romantica. Con il suo lucido intuito politico si rendeva conto che le molte e pericolose ambiguità in cui si dibatteva la cultura italiana dipendevano soprattutto dal non avere o dall'aver soltanto superficialmente compiuta l'esperienza romantica; perciò era ancora impigliata nel dibattito classico romantico che in Francia appariva già superato, *poco dopo* la metà del secolo scorso, nel realismo non-naturalistico degli impressionisti [...] La lotta per l'indipendenza nazionale, che l'Italia aveva combattuto nell'Ottocento, era nello spirito dei grandi conflitti europei per la libertà politica e del lavoro; e lo dimostrano i Fattori e i macchiaioli toscani che il Venturi generosamente accostava, fatta la dovuta proporzione, ai maestri dell'impressionismo francese. Ora bisognava fare l'altro passo decisivo, passare dall'ambito nazionale all'europeo: e la strada giusta pareva al Venturi quella dell'impressionismo che, ponendo l'arte come impregiudicato contatto con la realtà, la liberava da ogni vincolo o carico di tradizione. Rinunziare a "Roma madre" per "Parigi amica": era questo il giusto modo di opporsi all'involuzione a cui era esposta (e purtroppo disposta) la vita politica italiana: e contro la quale era debole difesa la classicità immune da ogni contingenza, che il Croce predicava nell'arte. *Il gusto dei primitivi* è stato scritto a Torino, negli anni aspri della polemica politica e culturale gobettiana ed è senza dubbio uno dei primi segni del deciso impegno della cultura nel dibattito politico» (pp. XXVII-XXVIII).

gnato sempre in una lotta disperata col fondo oscuro dei suoi istinti e delle passioni, cui egli può di volta in volta indulgere o tenerle a freno, ma non mai vincere e dominare con una risoluzione ferma e definitiva: donde l'inevitabilità del male, di cui s'impasta la vicenda quotidiana degli uomini, e che trascina sempre con sé, altrettanto inevitabile, la pena da scontarsi su questa terra con il tormento assiduo del rimorso e anche in forme più tangibili di castighi che vengono a colpire il peccatore e magari gli innocenti legati a lui da ragioni di sangue e di affetto. Un concetto, dunque tutto terrestre, immanente, della provvidenza e della giustizia; e un Dio concepito con animo biblico, fiero e vendicativo, nel senso di un duro e primitivo fatalismo⁴².

«Dio concepito con animo biblico», «duro e primitivo fatalismo», indicano, a mio avviso, un atteggiamento critico e una valutazione della letteratura che, pur attentissima ai fatti formali, non li considera in maniera esclusiva. Queste locuzioni, queste formule, fatalismo primitivo, animo biblico, sono invece il risultato di formidabili intuizioni. Questa lettura appare oggi, più di quanto non si potesse supporre, in linea coi risultati degli studi che riguardano la consapevolezza antropologica degli artisti dei primi decenni del Novecento che parteciparono alla Secessione e ai movimenti della prima avanguardia e che la Deledda ebbe modo di conoscere e frequentare.

Del resto, riprendendo il discorso sulla Deledda per la *Prefazione* del 1971, la sua posizione critica non si era discostata di molto dal *Ricordo* del 1946. Si riconfermava l'estraneità del decadentismo alla sua cultura e al suo stile: il suo gusto del simbolo era elementare e popolare, non consapevole; «non veniva sfiorata dagli eventi che avevano prodotto la crisi dei temi e dei procedimenti della narrativa europea, e anche italiana (dal Panzini, al Pirandello, al primo Tozzi)»⁴³.

⁴² N. SAPEGNO, *Ricordo della Deledda*, in *Pagine*, cit., p. 288.

⁴³ N. SAPEGNO, *Prefazione*, in G. DELEDDA, *Romanzi e novelle*, cit., pp. XI-XXIII, *passim*, da ora *Prefazione*.

Semmai, per una conferma ulteriore della singolarità dell'approccio, è sintomatica l'affermazione:

Quest'arte nasceva da un movimento istintivo e seguì fino all'ultimo ad essere eccitata e regolata da un istinto, da una sorta di confusa ma prepotente vocazione con scarsissimi sostegni culturali. Di qui quella sua fedeltà costante alla prima radice emotiva, che è garanzia di autenticità; ma di qui anche la sostanziale estraneità della sua tematica, che sembra prolungare, in un mondo diverso, gli impulsi di una poetica remota e quasi anacronistica⁴⁴.

Il giudizio coglie nel segno ma seguendo i criteri proprio di quel gusto: «radice emotiva», «garanzia di autenticità». Tuttavia oggi non si può tanto pacificamente affermare che fosse, se non proprio agli inizi, «confusa e prepotente vocazione con scarsissimi sostegni culturali». Certamente l'arte della Deledda può essere meglio compresa e collocata se intanto la si considera interna a un sistema culturale autonomo, come, almeno implicitamente, Sapegno ha riconosciuto. La consapevolezza non è detto che debba essere sempre e solo quella culturalistica dei problemi sociali, poiché può essere semmai consapevolezza di una concezione estetica nuova e insieme coscienza della crisi di identità e di autenticità che attraversava, insieme alla società europea, anche la società sarda. Un nodo di problemi che solo oggi, dopo la caduta delle illusioni prometeiche, a mala pena si può comprendere. È stato necessario che la spinta al cambiamento industriale e tecnologico imboccasse finalmente la fase critica. Ci hanno indotto a riflettere l'equilibrio compromesso dell'ambiente, la tendenza all'omologazione della società di massa, le attese diverse dell'era postindustriale e postmoderna, l'incomunicabilità tra persone singole e tra gruppi, la scarsa presa delle ideologie, la ripresa del discorso religioso, il disadattamento odierno dei giovani, la riaffermazione dei diritti civili e della libertà. Problemi

⁴⁴ Ivi, p. XVI.

connessi al bisogno di identità, di autenticità, di libertà estese a tutte le minoranze etniche e quindi linguistiche e religiose, a forme di aggregazione sociale e statale in grado di garantire questi aspetti così elementari ed essenziali dell'esistenza. «Di fatto quella scelta di ambienti e di temi conformi – riconosce Sapegno – era fin da allora la proiezione mitica di un ansioso ed acceso fervore, l'inquietudine di un'adolescenza solitaria. Non per nulla i sardi furono sempre i più restii a riconoscersi nei racconti sardi della Deledda»⁴⁵. La proiezione mitica era certo di «acceso fervore», ma secondo i canoni propri del secondo romanticismo e delle avanguardie. Inoltre l'immagine che della Sardegna la Deledda proponeva al mondo non combaciava con la rappresentazione che ne davano i sardi i quali ancora si riconoscevano meglio in Sebastiano Satta, ancora nei veristi e in Carducci e poco in Pascoli e in D'Annunzio.

È evidente che la Deledda, più avvertita e sensibile sul piano culturale dei suoi conterranei, coglieva in profondità il senso del mutamento e le attese dell'io. Da una parte quindi partecipava della coscienza che dell'estetica del mito avevano gli artisti moderni, dall'altra si accostava di più ai caratteri e alle forme del soggettivismo lirico del Novecento. La proiezione mitica era sì, se vogliamo, quella di un'adolescenza solitaria, ma era una proiezione mirata e consapevole nei suoi termini estetici e antropologici. La stilizzazione dei personaggi, «figure di arazzo», come li definiva Sapegno, corrispondeva piuttosto all'esigenza di un'arte primitiva di stilizzare archetipi e di alludere a significati simbolici piuttosto che di delineare personaggi psicologicamente e analiticamente costruiti⁴⁶. Collaborava inoltre, ed è forse questa la ragione per la quale la sua opera poté interessare Lawrence, a costituire quell'immaginario antropologico, quel desiderio di natura e di autenticità, che è più comprensibile oggi di quanto non lo fosse ancora nel 1971, quando i costi dello sviluppo industriale e il problema dei rischi ambientali e umani non erano ancora ve-

⁴⁵ Ivi, p. XVIII.

⁴⁶ Ivi, p. XIX.

nuti in primo piano. Quelle tematiche, che apparivano allora anacronistiche, oggi appaiono attuali. Non parliamo poi del destino di società eccentriche, marginali o diverse, come ancora oggi quella sarda, risultato di profonde stratificazioni etniche. Oggi si ha una maggiore coscienza delle onde lunghe della storia, della permanenza nel tempo di modelli culturali pregressi e della scarsa possibilità di modificarli con azioni dall'esterno. Non con le rivoluzioni si può accelerare lo sviluppo di una società o delle società ma solo dall'interno e certamente non con l'atteggiamento falsamente paternalistico e colonialistico assunto dalle borghesie occidentali e dalle burocrazie totalitarie. La storia ci ha riproposto gli stessi problemi elusi all'inizio del secolo. L'orizzonte e la struttura stessa, culturale e critica, della ricezione dell'opera della Deledda sono mutati e il senso del cambiamento non è più quello esclusivamente storico e sociale, ma quello proprio della coscienza dei problemi profondi dell'io, dell'esistenza, della libertà e quindi e soprattutto dell'identità. Quel che appare interessante in questa rilettura del 1971 è perciò l'intuizione felice del nodo etnico e religioso. Sapegno dice:

Ma si dovrà anzitutto circoscrivere meglio le caratteristiche di questa moralità, nient'affatto complessa e riflessa: istintiva e primordiale, legata al fondo etnico di un concetto elementare dell'esistenza, più che religiosa superstiziosa, di un fatalismo e pessimismo ingenuo, quasi spoglio di ragionamento. E si giungerà così a ristabilire il legame tra questo oscuro fondo di religiosità primordiale e la nostalgia di un paesaggio e di un costume remoti ed arcaici, e riconoscerlo infine in una comune radice lirica, da riportare a un attardato impulso romantico, che è il segreto e la vera forza (ma anche la ragione di quella che era apparsa l'inattualità) del mondo poetico della Deledda. [...] Questa intenzione morale [...] è certamente un sentimento serio, connaturato a quel fondo istintivo che si identifica in ultima analisi con una condizione etnica e storica⁴⁷.

⁴⁷ Ivi, p. XXI. Sulla coscienza estetica degli artisti, cosiddetti "primitivi", che furono oggetto degli studi e delle considerazioni estetiche di Venturi, così la sintetizzava Argan

«Moralità istintiva e primordiale, legata a un concetto elementare dell'esistenza, più che religiosa superstiziosa», «fatalismo e pessimismo ingenuo», «nostalgia di un paesaggio remoti e arcaici». Ebbene la Deledda giunse a identificare questi temi inizialmente d'istinto, poi sempre più consapevolmente. Cominciò con le ricerche per la rivista di Angelo De Gubernatis, entrò in contatto via via con gli artisti e gli antropologi che esploravano la Barbagia. Frequentò, in casa Cena, gli artisti della Secessione romana e poté avere cognizione dell'opera di Pettazzoni sulla religione primitiva in Sardegna. L'opinione che la Deledda muova i primi passi sorretta da precarie condizioni culturali di autodidatta è perciò, in buona parte, da correggere. Infatti dopo il suo trasferimento a Roma aveva maturato convinzioni antropologiche ed estetiche in linea con le posizioni della Secessione e dell'avanguardia. Certamente non quelle più rivoluzionarie dei futuristi (niente è più lontano da una cultura che si vuole rinnovare, adeguandosi alla modernità senza perdere il contatto con le proprie radici, dei propositi eversivi e anarchici dei futuristi), ma quelle di chi vuole cambiare certe regole volendo comunque sempre regole. La Deledda ha coscienza finalmente che obbedire alla propria vocazione significava fare della Sardegna una metafora della condizione umana che si avviava ad affrontare, senza un

nella *Prefazione* alla ristampa di *Il gusto dei primitivi* (pp. XXIV-XXV): «La natura non era la rivelazione, ma il rivelato; non era il problema della realtà, ma una soluzione che era stata data del problema della realtà. Screditando, eliminando questa soluzione, cadeva la mediazione provvidenziale, equilibrante, risolutiva tra il soggetto e l'oggetto: la realtà si ripresentava come un problema aperto e assillante, come il non conosciuto e il non dato che tuttavia si dava come reale ed esistente allorché l'individuo, l'artista, prendeva atto o coscienza del proprio esistere come essere nel mondo, e in quella realtà. Di qui l'identità che si voleva conseguire tra sensazione visiva e coscienza: una coscienza che era tutta cultura (vedi Cézanne), al punto di doversi chiedere se fosse davvero la sensazione a farsi coscienza o non piuttosto l'inverso, la coscienza, tutto il suo contenuto di nozioni, o farsi viva, palpitante, istantanea, sensazione visiva [...]. L'arte moderna non era il riflesso del positivismo che aveva promosso e tuttora stimolava il "progresso scientifico", economico, tecnologico, ma in netta antitesi ad esso, l'affermarsi di una spiritualità creativa e tuttavia laica a cui l'uomo moderno non poteva rinunciare perché era anch'essa una faticata conquista della cultura».

processo di autoidentificazione a livello individuale e collettivo, un cambiamento ricco di imprevisti e inquietante. Nel quadro di questo cambiamento in cui anche il paesaggio era destinato inevitabilmente a mutare la Deledda intendeva coinvolgere il lettore, comunicargli la sua nostalgia e le sue angosce. Aveva coscienza dei bisogni profondi dell'io e aveva compreso meglio i suoi terribili elementari conflitti. Paesaggi e personaggi, nella sua narrativa, tendevano a diventare metafore, ad acquistare la carica conoscitiva, perciò mitica e simbolica degli archetipi. Mito appunto. L'isola non è più oggetto ormai di una mitizzazione ingenuamente storica, come quella cara ai suoi conterranei, è già come la Deledda la percepiva e la rappresentava, un'isola del mito. Nei modi propri della coscienza antropologica ed estetica degli artisti che avevano inaugurato l'arte moderna, da Gauguin a Cézanne. Avendo cioè la coscienza della funzione che la sensazione ha nella costruzione della forma artistica, e del ruolo che nella comunicazione artistica hanno la conoscenza mitica e quella forma di sapere arcaico, immanente e perenne, destinato a tempi lunghissimi, che è ogni sapere antropologico-religioso⁴⁸.

⁴⁸ Cfr. N. TANDA, *Grazia Deledda tra sistema letterario nazionale e diasistema letterario sardo*, relazione presentata al Convegno internazionale di studi deleddiani, Nuoro 27-30 aprile 1987; e, *Da Grazia a Cosima - Dal mito dell'isola all'isola del mito*, in Atti del Convegno deleddiano dell'Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1989; entrambi i saggi sono ora in *Dal mito dell'isola all'isola del mito*, cit. In particolare oltre alle note ai saggi citati, per comprendere il significato della "Secessione" romana del 1913 si possono leggere le considerazioni di C. Maltese e in particolare alcune conclusioni: «Ad ogni modo, in capo al secondo anno, di vita, già la "Secessione" romana riusciva troppo d'avanguardia alla critica e al pubblico e nel terzo e ultimo anno (1915), nonostante si esponessero opere di Munch, di Gauguin, di Pechstein, anzi proprio per questo, la stessa rivista "Vita d'arte", che nel '13 aveva benevolmente registrato il movimento, per altra penna, trattava assai severamente (pp. 73 e ss.) il raggruppamento, ne demoliva la parte più avanzata, invitava a un ritorno al vecchio verismo ottocentesco. Un ritorno tuttavia era impossibile. A Parigi, in Svizzera, in Germania, in Olanda, in America, in Russia, gli artisti nuovi pensavano cubista, espressionista, astrattista, suprematista, costruttivista, tutto fuorché in termini di verismo ottocentesco e neoellenismo» (C. MALTESE, *Storia dell'arte in Italia 1785-1943*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 304-309, a p. 306); cfr. R. BOSSAGLIA, M. QUESADA, P. SPADINI (a cura di), *Secessione romana 1913-*

La Deledda aveva uno strabismo culturale, aveva un occhio rivolto verso la letteratura e un occhio divaricato verso la pittura e le arti. Le ragioni sono molte. La Barbagia era percorsa, alla fine dell'Ottocento e ai primi del Novecento, da viaggiatori, pittori, linguisti, antropologi, criminologi (*La via del male* del 1896 è dedicata a Paolo Orano e Alfredo Niceforo). A Nuoro nel periodo della sua adolescenza l'ambiente culturale era composto prevalentemente da giovani artisti, pittori e scultori come Antonio Ballero e Francesco Ciusa, da poeti popolari della tradizione orale e da quelli della tradizione scritta (i poeti del gruppo "A su connottu") e, insieme a Sebastiano Satta, intellettuali e politici sardi e non sardi. La Deledda poté contrarre a Nuoro interesse e passione per la pittura, come la sorella Nicolina che dipingeva e illustrò alcuni suoi racconti. Con lei costituì un sodalizio che durò tutta la vita. A Roma infine frequentò gli artisti della Secessione romana e si preoccupò di introdurre in questo gruppo i giovani pittori sardi Biasi e Figari. Biasi poté esporre nella mostra romana della Secessione nel 1913.

1916, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1987; AA.VV., *Grazia Deledda - biografia e romanzo*, Roma, Istituto della Enciclopedia Treccani, 1987. Sulla nuova concezione della pittura che quegli artisti proposero e sul significato che ebbero, soprattutto Gauguin, per l'arte moderna e per la riconsiderazione del mito si veda quanto scrive Argan: «La forma nasce sempre da un processo di analisi, l'immagine da un processo di sintesi: è questa la scoperta di Gauguin, la figura centrale del simbolismo pittorico e la ragione della sua opposizione alla pittura puramente, visiva di un Monet o di un Pissarro. Ma neppure Gauguin può prescindere dalla sensazione, anzi vuole semplificarla ed esasperarla perché vuole sapere che cosa significhi, quali remote esperienze resusciti, quali impegni nel presente determini l'immagine del mondo che si forma nella mente. Per lui il quadro non è più lo schermo sul quale si proietta una figura del mondo: è un'immagine autonoma, dotata di un'esistenza e di un potere magici, come quello delle antiche immagini dell'arte popolare o, meglio, delle divinità dei popoli primitivi. La sensazione è là, fin troppo certa e viva; ma, per l'uomo che vive di sensazioni e per il quale il mondo non è che un assillante e prepotente appello alla sua capacità di sentire, quale può essere il valore del sacro e del mito? Certo la sensazione non lo elimina; ma poiché la sensazione è realtà piena, e non una realtà iniziale e provvisoria che aspetti di passare e chiarirsi nell'intelletto, anche il sacro ed il mito rimangono legati, con la sensazione, alla nostra carne e la vita non è che un rito, un continuo evocare le ragioni oscure e profonde comuni all'essere umano e al cosmo» (G. C. ARGAN, *Le fonti dell'arte moderna*, in *Salvezza e caduta dell'arte moderna*, Milano, il Saggiatore, 1964, p. 21).

Conobbe Viani (per un certo periodo andò in vacanze in Versilia) e tenne proprio nello studio un suo quadro. In quegli anni conobbe anche Federigo Tozzi che probabilmente contribuì ad avviarla verso una considerazione della crisi da un punto di vista jungiano.

È necessario scavare nel retroterra delle frequentazioni culturali di quegli anni per comprendere meglio la sua maturazione antropologica ed estetica nei confronti della crisi e del disagio della civiltà come venivano vissute e rappresentate da quella generazione di artisti.

Sapegno, nel considerare le «passioni», i «rancori», i «selvatici costumi», la «solitudine del paesaggio sardo», avvertiva tutto questo come parte di un mondo diverso e opposto a quello della civiltà industriale moderna. È perciò criticamente importante l'aver attribuito valore al «nobile patrimonio del folklore» e l'aver intuito l'importanza del paesaggio come rappresentazione della coscienza. Quella generazione di artisti dei primi del Novecento, che artisticamente costituirono in un immaginario pittorico il così detto «nobile patrimonio del folklore», Giuseppe Biasi, Filippo Figari e, via via, Mario Delitala, Remo Branca, Nino Siglienti, Stanis Dessy, P. A. Manca, Melkiorre Melis, hanno riflettuto a lungo sul problema della transizione alla modernità e, facendo propria la lezione della Secessione, non certo del Futurismo, hanno tentato di comprendere le modalità con le quali una società altra, come quella sarda, una società fortemente normata nella sua condizione di arretratezza e di autarchia, potesse affrontare il cambiamento. L'impianto invece dato da Sapegno al suo *Profilo* ha indicato, a mio avviso, una via percorribile nel caso si accettasse di integrare nel panorama letterario italiano, completa la produzione letteraria nelle diverse lingue impiegate nell'isola: latino, volgare sardo, catalano, castigliano, francese, italiano.

La sua soluzione mostrava infatti un'ambiguità, pure vitalissima, quella non risolta dell'opzione tra lingua e dialetto, inoltre obbediva a una suggestione estetica dell'arte moderna, attuale nell'esigenza di valorizzare una produzione nobilissima ma difficile da inquadrare con una formula come quella di poesia popolare e di poesia d'arte, mentre pro-

babilmente potevano ancora valere altre considerazioni e magari rivelarsi ancora efficaci e funzionali alcune riflessioni gramsciane⁴⁹.

Una considerazione allargata della comunicazione letteraria, in grado di investire ambiti territorialmente ristretti della produzione letteraria e ambiti estremamente vasti e, si può dire, planetari, è indilazionabile. Questa nuova e più moderna concezione della storia letteraria consente infatti di render conto dell'infinitamente grande e dell'infinitamente piccolo e, nel nostro caso, di render conto minutamente delle produzioni letterarie locali. «Questa considerazione» scrive Sergio Perosa alludendo al futuro della storiografia letteraria, «costringerà, se non altro, a rivedere i rapporti delle nostre letterature nazionali con le espressioni linguistiche non nazionali [...] E il problema dell'etnia se applicato per analogia al problema delle culture ed espressioni regionali potrà anche in Italia portare a più sfaccettate visioni della nostra tradizione letteraria»⁵⁰.

⁴⁹ Sul problema e sui problemi della storia letteraria in Sardegna, cfr. N. TANDA, *Letteratura e lingue*, cit. L'integrazione poteva avvenire infatti sul modello di geografia della letteratura del Dionisotti e tenendo conto delle esigenze della linguistica, della comunicazione letteraria e dei rapporti tra semiotica ed estetica. Sulla base della lezione di Sapegno, delle recenti acquisizioni critiche e di metodo e dando spazio ad esigenze di crescita e di autonomia della società sarda era possibile rallentare la tensione centripeta immanente al modello desanctisianiano, in modo da consentire che il sistema letterario italiano funzionasse in maniera meno esclusiva ed escludente rispetto ai propri subsistemi e il sistema letterario e culturale sardo che insiste sulla lingua e sulla cultura sarda funzionasse nei confronti del sistema letterario italiano come un diasistema in grado di consentire un confronto e un rapporto. Su questa base era possibile anche porre in maniera corretta l'esigenza di esplorare la circolazione letteraria e culturale effettiva della regione. Un simile modello teorico infatti può rendere conto inoltre della circolazione letteraria di altre regioni storiche, relativamente alla produzione letteraria in italiano, nei vari dialetti, nelle lingue di minoranze e, al limite, di altre lingue europee che abbiano interagito in un territorio storicamente definito.

⁵⁰ S. PEROSA, *L'esperienza dei paesi di lingua inglese*, in Aa. Vv., *Problema e problemi della storia letteraria*, Atti dei convegni dell'Accademia dei Lincei, Roma, 1990, p. 129.