

Il rinnovamento del canone

Nicola Tanda

Direi che, alla fine di una giornata di interventi interessantissimi, non è il caso di trarre conclusioni, quanto di sviluppare alcuni punti già trattati. Il nostro proposito come Paolo Maninchedda ha detto, e io ora confermo, sarebbe quello di fare di questo incontro un appuntamento fisso, un seminario annuale di filologia.

Perciò insisterò a parlare ancora di filologia sarda. Ritengo infatti che il nostro modello, che intende collaudare lo statuto speciale che ha, rispetto al canone corrente, la letteratura in Sardegna, possa, con le dovute distinzioni, convenire alla situazione speciale di altri territori di stati e nazioni senza stato europee, nei quali esista un plurilinguismo letterario come il nostro. Il nostro modello inoltre intende ricuperare non solo le produzioni dei testi letterari nelle lingue che sono state impiegate nel territorio ma anche la loro circolazione nel tempo.

In un contesto nel quale la lingua sarda costituisce l'asse semiotico della cultura sarda, necessariamente le lingue e le letterature "altre", che storicamente sono intervenute e hanno contribuito a formarla, si sono collocate come contigue alla lingua parlata e scritta nel territorio ed hanno dovuto fare costante riferimento all'universo antropologico che, mediante quel linguaggio originario, si era costituito. Capisco che una posizione simile contiene una serie di novità e, soprattutto, rivela una "rottura", mostra una di quelle "fratture" di cui ha da poco parlato Corrado Bologna.

Mentre si parla, non solo in Italia, di rinnovamento del canone e dei codici letterari, narrativi e poetici, si parla poco del come questo rinnovamento riguardi invece, dappertutto, il rinnovamento anche dei codici linguistici. E di conseguenza anche del fenomeno nuovo del costitu-

irsi di letterature, come abbiamo detto in apertura, escluse dal canone, che il plurilinguismo letterario attuale esige siano legittimate. Su questo punto, il nostro progetto, mi pare, sia in prima fila.

So che questa mia proposta di una “letteratura degli italiani” nella quale la letteratura sarda plurilingue possa essere inclusa con un suo statuto speciale, crea, almeno al momento, gravi imbarazzi. Tuttavia, un simile modello di insiemi e sottoinsiemi letterari è possibile ed è estensibile e conveniente ad altre situazioni non solo italiane. Perciò, continuando sulla linea delle provocazioni, confermo che noi dobbiamo considerare la lingua come il fondamento di una cultura e quindi della comunicazione in generale. Il linguaggio verbale costituisce infatti lo strumento metalinguistico che collega l’insieme dei linguaggi non verbali che distinguono le culture.

Un discorso merita inoltre la mancanza di considerazione della lettura, dal punto di vista dei significati cognitivi, della testualità delle opere d’arte. Ricordo e cito, a questo proposito, le poesie di Giovanni Paolo II che, in una della sue poesie del *Trittico Romano*, appena pubblicato, avvalorata la significazione testuale delle opere della Cappella Sistina e afferma che, nell’esegesi della tradizione biblica, non è possibile non tenere conto della figurazione della *Genesi* di Michelangelo: “la Sistina aspettava Michelangelo”. In sostanza per capire la *Genesi* è necessario prendere in considerazione anche l’interpretazione che Michelangelo ne ha dato. Si aggiungono in sostanza altri elementi della complessità del linguaggio che di solito vengono considerati poco riconducibili alla significazione che viene attribuita solo alla lingua.

Un’altra incongruenza del canone riguarda inoltre la scarsa considerazione delle opere del “genere” religioso, mistico o ascetico, che da noi, almeno nel Novecento, hanno subito una eclisse, se non una cancellazione.

Molte opere di questo “genere” funzionano non solo sotto il profilo della letterarietà ma anche sotto il profilo della circolazione, in riferimento ai numeri e alla quantità delle copie vendute. Di solito la sociologia

letteraria tiene conto delle vendite e mette tanto in risalto un libro di intrattenimento, magari un “giallo” che vende centomila copie e questo titolo immediatamente invade le pagine dei giornali. I libri del “genere” religioso, invece, che hanno una grande diffusione e che raggiungono tirature di cinquecentomila o di un milione di copie, non arrivano né sulle pagine dei giornali e tanto meno entrano nelle rassegne storico letterarie.

Non divaghiamo, però, e rimandiamo le conclusioni all’anno prossimo, *si Deus cheret*, come prudentemente diciamo noi Sardi, che, ad ogni occasione, non manchiamo di ricordare che il futuro non è nelle nostre mani. E per darvi un esempio concreto della “rottura” o della “frattura” di cui abbiamo parlato e che da noi si è sì è concretamente realizzata con queste edizioni del Centro di Studi Filologici Sardi, grazie soprattutto a un documento come la “Carta europea delle lingue e dei saperi”, vi leggo alcuni testi esemplari che i nostri colleghi delle scuole sarde o non conoscono ancora, per difetto di informazione istituzionale, oppure rimuovono, perché ritengono che, in relazione alle loro conoscenze stereotipate, costituiscano davvero una “catastrofe”, una vera inversione di tendenza.

Poiché, come avrete modo di constatare, Antonino Mura Ena, del quale intendo proporvi alcuni testi poetici in lingua sarda, mette in crisi il sistema obsoleto della trasmissione dei saperi che costituisce la linfa della cultura scolastica italiana. Vi leggerò alcune delle sue poesie più significative, la prima è *Peraula bia*, Già il titolo ripropone l’oralità, la parola non come parola scritta, ma come parola detta al destinatario più prossimo come parola viva e rivaluta la poesia come pensiero poetante. Ovviamente rinvia al filone di pensiero che da Platone conduce fino ad Heidegger e alla filosofia della parola viva, secondo quanto dicevano gli antichi sapienti, in mille discorsi, una volta che sia uscita dalle labbra, nel momento stesso in cui è pronunciata, è consumata e morta. E coloro che ne erano consolati, i fedeli, ci credevano. Ma io, dice il poeta, che

sono un saggio, non antico né nuovo, ma uno che sa riflettere e ragionare, so che ogni parola, uscita dalle labbra di un uomo vivo e ascoltata in riso o in pianto, solo allora incomincia a vivere ed è un volo del pensiero eterno della parola e dell'incontro.

Una peraula bia, / cando est offerta e nada / et est sa prima 'orta / chi dae 'ucca bessit, / in s'istante matessi est accabada. / Est consumida e morta. // E gai naraian / chin milli arresionos / sabidores antigos / e serios e bonos. / E sos appetados / fideles, bi creian. // Ma eo, / chi no so sabidore / ne antigu e ne nou, / ma cunsideradore / de bonu cunsideru / darelis potto prou / chi 'onzi umana peraula / nada a omine biu, e ascultada / in risu e in piantu, tando solu / incominzat a vivere. / Et est de pensamentu eternu 'olu.

Una parola viva / quando è offerta e detta / ed è la prima volta / che esce dalla bocca, / in quell'istante è svanita / È consumata e morta. / / Così raccontavano / in mille discorsi / antichi, saggi, / e seri e buoni. / E i fedeli consolati, / ci credevano. // Ma io, / che non sono saggio / né antico né recente, / ma un architetto / di buone riflessioni, / posso darvi prova / che ogni umana parola / detta a un uomo vivo, e ascoltata, / in riso e in pianto, allora soltanto / incomincia a vivere. Ed è un volo del pensiero eterno.

Come potete constatare, affronta, non senza una vena scopertamente polemica, il problema della parola eterna, della saggezza perenne, quella religiosa, rispetto alla parola scritta del pensiero libero. Certo la lirica sarda non si era ancora misurata con una riflessione così ardua. Ed è importante che Mura Ena abbia adottato il modello e la misura di un petrarchismo severo per fornirci la prova che la sua vecchia lingua poetica sarda può cimentarsi, con la naturalezza del latino che vi è sotteso, con questi argomenti di alta riflessione morale e religiosa.

Antoninu Mura Ena, era professore all'Università di Roma dove insegnava pedagogia. Aveva curato addirittura un'edizione critica del *De Magistro* di Sant'Agostino, ma soprattutto aveva tradotto in sardo *L'Apologia di Socrate* di Platone e scritto, quasi segretamente e per tutta

la sua vita, poesie in lingua sarda. Che dietro il suo discorso ci siano Platone e Socrate, risulta anche e innanzitutto dall'affermazione socratica di non sapere: "io che non sono *sabidore ne antigu e ne nou, ma cunsideradore de bonu cunsideru*". Affermazione nella quale, proprio lui, che si era laureato con una tesi su "La dottrina dello Stato di Hegel", rinnega i grandi e assoluti sistemi filosofici idealisti.

Riproponendo il valore dell'oralità rispetto alla scrittura egli rivaluta anche la poesia *a bolu*, quella sarda, estemporanea o improvvisata. Vale a dire che egli rivaluta la competenza letteraria che attualizza la funzione poetica del linguaggio e riesce a comunicare dal vivo, davanti al pubblico che ha quasi uguali competenze del codice linguistico e letterario, proprio attraverso la voce e i suoni de *sa peraula bia*, come facevano gli aedi e gli improvvisatori.

Ecco inoltre, in un altro testo, *Cantore Luisi*, come corollario, la rivalutazione di uno degli sconosciuti poeti improvvisatori del suo paese, che la comunità, e per prima la comunità scolastica, ha sommerso in un mare di oblio, *de olvidu in unu mare*.

Il poeta riconosce di appartenere alla stessa famiglia dei poeti estemporanei che cantano improvvisando dal palco nelle notti di festa dopo la fine del raccolto. Egli ha tentato di adeguarsi ai canoni della poesia scritta in italiano, ma non ha avuto riscontri, esprime ora il rammarico di non essere stato da subito uno di loro (un pensiero analogo aveva espresso anche Sebastiano Satta nel *Canto ai rapsodi sardi*). Questi aedi non hanno una tomba che testimoni la funzione che hanno svolto nella loro comunità e, proprio per questo, vorrebbe essere sepolto con loro e avere la sua croce accanto alle loro piccole croci, poiché anche lui, come loro, è vissuto in solitudine, con la morte alle costole. Tuttavia, dice il poeta, se sei ancora come eri allora, così male sepolto (senza riconoscimenti postumi), disperso in un mare di oblio, allora anche io che inutilmente ho scritto e anche pubblicato, vorrei aver cantato per un pubblico ed un destinatario preciso, come hai cantato tu, o cantore Luisi. Da queste affermazioni risulta una importante rivalutazione della fun-

zione stessa della poesia e della lingua poetica, e, in particolare di quella destinata ad una piccola comunità, addirittura ad un vicinato di poche persone che si riassume in poche piccole croci poste una accanto all'altra. Una simile considerazione della poesia che rivaluta il vissuto esistenziale ha radici filosofiche e letterarie, risvolti antropologici e ragioni estetiche sofferte e che non concludono verso esiti assoluti. Rivela infatti il tentativo di accostarsi, fuori da schemi assoluti, alla lettura delle vite umili ed eroiche delle persone semplici che hanno vissuto con umanità impensabile veri drammi esistenziali. Il modello più conosciuto è, almeno nel Novecento quello della *Antologia di Spoon River*.

La considerazione del valore della poesia è diversa da quella astratta ed assoluta professata dalle concezioni estetiche idealistiche e più moderne. Mura Ena si rivolge al poeta del suo paese in maniera diretta: *Si tue, cantore Luisi, goi male sepultadu .. sutta pedrighinas tostas*, per evidenziare che il suo corpo non è stato sepolto bene, che il lutto per la sua assenza non è stato elaborato, che non gli sono stati tributati gli onori che meritava, dal momento che il suo nome e la sua esistenza sono stati cancellati e la sua memoria non esiste più neanche all'interno della propria comunità. La scuola e la cultura italianizzante, non riconoscendo il loro ruolo, li ha esclusi dal canone cancellandoli definitivamente dal mondo. Come del resto è stata cancellata la cultura locale, condannata alla non esistenza da un canone che riconosce solo a pochissimi il ruolo di poeta e impiega in queste inclusioni ed esclusioni criteri che sono quasi sempre strumentali.

Si tue, cantore Luisi, / goi male sepultadu, / ses como comente fisi / e cantas comente has cantadu, / accollimi in su 'ighinadu / de pagas rughittas postas / a chie si ch'est andadu / solu chin sa morte a costas. // Ca si ses commente fisi // goi male sepultadu / sutta pedrighinas tostas, / de olvidu in unu mare, / comente tue has cantadu / eo cherio cantare, / cantore Luisi.

Se tu, Luigi il cantatore, / così mal sepolto / sei ora come eri / e canti come hai cantato, / accollimi nel vicinato / di poche croci messe /

su chi se n'è andato / solo con la morte alle costole. // Perché se sei
 come eri / così mal sepolto sotto pietre di roccia / in un mare di oblio,
 / come hai cantato tu / anch'io vorrei cantare, / o cantatore Luigi.

Se si riflette sul fatto che l'estetica assoluta non ammetteva l'arte applicata, si comprende come dovesse venir meno l'impiego della funzione poetica della lingua anche nelle operazioni quotidiane come quelle oggi della pubblicità e ieri del banditore. Che cosa hanno fatto i nostri antropologi per tramandarci l'esistenza della voce nei paesi? Hanno mai registrato un bando... o le voci dei venditori che scendevano dai monti del Gennargentu alla pianura per vendere gli attrezzi di castagno destinati alle operazioni della vita domestica e dell'agricoltura? Non risentiremo più quelle voci che annunciavano l'autunno .. e *e truddas e truddones e palas de forru...*

Il titolo di un'altra poesia è *Banditore chin trumba*. Mura insiste sulla competenza letteraria del banditore che deve comporre in versi, in un testo da cantare, le informazioni della giornata. Corittu è su *poeta banditore* e subito dopo il concetto della sua competenza letteraria viene ribadito nel verso *e hat cantatu in poesia goi...*

Memorabile ricordo delle tristi giornate della prima guerra mondiale era il diffondersi, tramite, il banditore, delle notizie dal fronte e in particolare di quelle che riguardavano i caduti in "combattimento". Il banditore, figura ormi scomparsa dei paesi di una volta, dopo aver suonato la piccola tromba per richiamare l'attenzione, annunciava ad alta voce le notizie. Questo bando riguarda la fine della guerra e l'annuncio del *Te Deum* di ringraziamento. Ma il banditore non può non aggiungervi la notizia, purtroppo dolorosa, che lo riguarda, la morte del figlio nell'ultimo combattimento della guerra. Il ringraziamento per la serenità che la notizia lieta porta nelle famiglie contrasta con il dolore del banditore e crea un effetto drammatico e tragico per la casuale fatalità del destino del singolo.

Bandidore chin trumba

Su chimbe de su mes'e sant'Andria, / Corittu, su poeta banditore, / a sas otto 'e manzanu, / hat 'ocatu sa trumba armoniosa. / E hat ghettau su bandu / ch'it 'inita / sa gherra vittoriosa. / E hat cantatu in poesia goi: // - Si avvertet sa populassione / chi 'erisero est 'inita sa gherra / in chelu mare e terra. / E in tottue. // - Si avvertet sa populassione, / sas tropas nostras han picatu a Trento / e n'che son irbarcatas in Trieste. / S'Austriacu, a fine 'e tantu 'istrughere / cedit sas armas et benit a rughere. / - Si avvertet sa populassione chi venzat tuttucanta a su Te Deu. / E a sa portessione. // - Si avvertet sa populassione / chi eris a manzanu, / a s'essita 'e sa missa / m'han datu notissa / chi est mortu Bostianu, su izzu meu. / Si avvertet sa populassione / chi venzat tottu canta a su Te Deu.

La traduco:

Il cinque del mese di novembre, / Corittu, il poeta banditore / alle otto di mattina / ha preso la tromba armoniosa. / E ha dato il bando / che è finita la guerra vittoriosa. / E ha cantato in poesia così: // - Si avverte la popolazione / che ieri sera è finita la guerra, / in cielo, mare, terra. / E dappertutto. // - Si avverte la popolazione: / le nostre truppe hanno occupato Trento / e sono sbarcate a Trieste. / L'Austriaco, alla fine di tanta distruzione, / cede le armi e si arrende. // - Si avverte la popolazione / che venga tutta quanta al Te Deum. / E alla processione. // - Si avverte la popolazione / che ieri mattina, / all'uscita della messa / mi hanno dato notizia / che è morto Bastiano, / il figlio mio. / Si avverte la popolazione / che venga tutta insieme al Te Deum.

E leggiamo l'ultima poesia nella quale il discorso è costruito sulle intertestualità, sulla pluri - discorsività, sulla capacità del poeta di costruire teatralmente questa lirica. La poesia può essere compresa facendo riferimento alla intertestualità che subito l'autore stabilisce con il testo di García Lorca *A las cinco de la tarde* e con la morte di Ignacio Sánchez. È ispirata a una storia che Mura Ena ha raccontato in italiano in un altro suo incomparabile libro, *Le memorie nel tempo di Lula*, nel quale ricorda un suo compagno di scuola che era stato incornato dal bue e che

muore per l'infezione mal curata della ferita. Questo compianto può essere considerato, tra le poesie di Mura Ena, un autentico capolavoro. Fu premiato, al Premio nazionale di letterature dialettali "Pompeo Calvia", ed ha avuto una circolazione ed un pubblico di ascoltatori, prima ancora che venisse pubblicata, probabilmente perché costruita con una struttura drammatica che coinvolge subito l'immaginazione, inoltre e in certa misura per il suo mistilinguismo di sardo e di spagnolo.

L'autore immagina che il ragazzo pastore Juanne 'Arina di Lula, incornato da un bue, racconti la sua agonia, il compianto che la madre intona di fronte al cancello dell'orto, il delirio nel quale egli invoca il padre morto in guerra, l'incontro con lui e con un autentico torero. Questi, notando la ferita all'inguine, simile alla sua, gli chiede se sia un torero. Il ragazzo nega e gli racconta la vicenda. Il maggior torero di Andalusia gli dà conferma che lui è un vero torero, un torero sardegnolo e per mano lo accompagna a *los toros celestes*. L'autore, come è evidente, mette in risalto la motivazione sociale della morte di un ragazzo ferito allo stesso modo di un torero, non nell'arena, ma nel lavoro, poiché egli, in assenza del padre, doveva provvedere alle esigenze della piccola azienda familiare. Il poeta alterna al racconto del ragazzo, il dialogo con la madre e il suo compianto funebre che si adegua alla struttura ritmica e ai motivi dell'*attittidu* e, infine, il dialogo con il torero che avviene in uno scambio assai proficuo di lingua spagnola e di lingua sarda.

Jeo no ippo torero

Jeo 'ippo Juanne 'Arina / luvulesu, pitzinnu minore, / in tempus de laore, a manzanu e a sero, / de voes e de vacas pungitore. / Ma no 'ippo torero. // Jeo no so mortu / a sas chimbe de ortadie/ (che a Ignacio Sánchez). / Jeo so mortu a s'arveschere / in su creschere. // No b'haiat pro me in s'arena / una isporta 'e carchina battuta / a isterrita. supra su sambene. / A mie no m'han vattutu / unu savanu biancu. // Unu voe m'haiat incorratu // in sa jaca 'e s'ortu. / Ohi ! chi so mortu. / A mamma happo cramatu / a sa iacca e s'ortu. /// Mamma est vennita a s'ortu. / Apporrimi sa manu / e 'occaminde, mama, / dae custa mala cama / de sa terra 'e s'ortu. No mi lasses in terra / che in fattu 'e gama.

/ Cramami a babbu, mama, / chi torret dae gherra... // 'Itzu meu galanu, / no lu poto cramare. / Ca bobbu est mortu in mare, / e tue ses orfanu 'itzu meu galanu. // Tue lu des contare / in donzi terra e portu / chi hat tentu malu ingrabbu, 'itzu meu galanu. / Tue lu des contare / chi babbu est mortu in mare / in donzi terra e portu / chi babbu in mare est mortu. // Ohi sa calentura, sa calentura! / Unu 'ilu luchente, mi porria caente / babbu, su mortu in mare, / mi lu porriat caente a m'ampilare / a caminu 'e chelos. // M'ampiliaiat a fiancu / unu zovanu 'ertu, / su solopattu abertu / de cristallu biancu / e una spada in manos. / E una 'erta in s'imbene / chei sa mea. // L'appompiaia jeo, / m'appompiaiat isse: / - Eres herido? -, Sisse. / - Eres torero? Nosse. / Vosté juchet in s'imbene una ferta / abberta chei sa mea. // - Vosté es torero? // Yo soy un río de leones. / Gloria de Andalucía. / Tu eres torero? // Nosse, vosté. / Jeo no 'ippo torero. / Jeo' ippo Juane 'Arina, / pitzinnu minore. / A manzanu e a sero, / in tempus de laore / de voes e de vaccas pungitore. / Ma no 'ippo torero. In sa jaca 'e s'ortu / unu oe m'haiat incorradu. / Ma no ippo torero. // - Calla, niñito, calla. / Tú eres torero! / Lo más grande torero sardegnolo / demasiado pequeño. // Subimos juntos a los toros celestes. / Toma tu mano pequeña / a esto herido león / torero sardegnolito / niñito del corazón'.

Io non ero un torero

Io ero Giovanni Farina. / Ragazzo pastore di Lula. / Nella stagione della semina, / di mattina e di sera / ero pungolatore di buoi e di vacche. / Ma io non ero torero. // Io non sono morto / alle cinque della sera / (come Ignacio Sánchez). / Io sono morto nell'albeggiare / nel mio crescere. // Non c'era per me sull'arena / una sporta di calce, / gettata come una coperta, sopra il sangue. / A me non hanno portato / un lenzuolo bianco. // Un bue mi aveva incornato / davanti al cancello dell'orto. / Ohi ! che son morto. / Ho chiamato mia madre / al cancello dell'orto. // Mamma è venuta all'orto. / Dammi la mano, / mamma, e liberami / da questo terribile bruciore / del terreno dell'orto. / Non lasciarmi per terra, / come dietro il gregge. / Chiamami babbo, mamma, / che ritorni dalla guerra ... // - O figlio mio bello, / non lo posso chiamare. / Perché tuo padre / è morto in mare / e tu sei orfano, / figlio mio bello. // Tu lo devi raccontare / in ogni terra e porto / che hai avuto un cattivo destino, / o figlio mio bello. / Tu

lo devi raccontare / che tuo padre è morto in mare, / in ogni terra e porto, / che tuo padre in mare è morto. // Ohi! la febbre, la febbre! / Un filo lucente e caldo, / babbo, il morto in mare, / mi porgeva per salire / nella via dei cieli. // E saliva al mio fianco / un giovane ferito / con il corpetto aperto, / bianco come cristallo / e una spada in mano. / E una ferita nell'inguine, / come la mia. // Lo guardavo io, / mi guardava lui. - *Eres herido?* Si, signore. - *Eres torero?* No, signore. / Lei, signore, ha una ferita nell'inguine / aperta, come la mia. // - Lei è un torero? / *Yo soy un río de leones. / Gloria de Andalucía. / Tu eres torero?* // - No signore. Io non ero un torero. Io ero Giovanni Farina, / un ragazzo pastore. / Di mattina e di sera, / in tempo di semina / pungolatore di buoi e di vacche. / Ma io non ero un torero. Nel cancello dell'orto / un bue mi aveva incornato. / Ma non ero un torero... // - *Calla, niñito, calla. / Tú eres torero! / Lo más grande torero sardegnolo, / demasiado pequeño. // Subimos juntos a los toros celestes. / Toma tu mano pequeña / a esto herido león, / torero sardegnolito / niñito del corazón.*

Credo che abbiate potuto osservare che Anotoninu Mura Ena mette in evidenza la “rottura”, “la frattura”, “la Katastrophé”, cioè il ribaltamento della tradizione recente per indicarne una più larga, più europea, nella quale queste culture e letterature locali possono coesistere. Egli mette a confronto un torero che si fa incornare nell'arena e un bovaro che si lascia incornare di fronte al cancello dell'orto: l'eroe romantico riconosce e legittima l'eroe del quotidiano. Come Giovanni Farina corrisponde al torero, gloria di Andalusia, così Antonino Mura Ena corrisponde al grande poeta Federico García Lorca. García Lorca poeta si riconoscebbe nel poeta Mura Ena in una tradizione che legittima non soltanto un esercizio retorico assoluto, ma anche un esercizio letterario contestuale ad una realtà locale e ad essa funzionale.

Credo che a questo punto possiamo concludere su questa implicita allusione metaforica che indica una frattura nella tradizione che annuncia il modificarsi del canone per adeguarsi ad una interconnessione europea. Arrivederci, sempre si *deus cheret*, all'anno prossimo.