

Il ‘racconto ripetuto’ di Giuseppe Dessì

Dino Manca

Nominato per «chiara fama» di scrittore Provveditore agli studi nel 1941 da Bottai, Giuseppe Dessì, dopo la feconda esperienza pisana e l'insegnamento a Ferrara – dove conobbe Bassani e Raffaella Baraldi, sua moglie nel '39 – fu trasferito a Sassari, città nella quale restò per tutto il periodo della guerra¹. Gli anni sassaresi, segnati da un intenso

¹ Giuseppe Dessì nacque a Cagliari il 7 agosto del 1909 da Francesco Dessì e Maria Cristina Pinna. Già da bambino soffrì molto delle continue assenze del padre, Maggiore dell'Esercito italiano, costretto a continui e lunghi spostamenti. Trascorse l'adolescenza a Villacidro, nella casa del nonno materno, con la madre e il fratello minore Franco. Alla fine del primo conflitto mondiale il padre si stabilì definitivamente in Sardegna, dedicandosi all'amministrazione del patrimonio della moglie e all'istruzione del primogenito che aveva sofferto in modo eccessivo per la particolare situazione familiare. Concluso il ciclo elementare, Giuseppe andò a Sassari per il primo anno di Ginnasio. Nel 1924 si iscrisse all'Istituto Tecnico inferiore. Nel 1925 il padre lo fece iscrivere al Collegio Carlo Felice di Cagliari, dove frequentò la scuola industriale. Da qui fuggì per essere ritrovato in una delle tenute di famiglia. Dopo l'inutile tentativo di farlo studiare a Cagliari e dopo essere stato mandato a lavorare nel frantoio e nel caseificio dello zio Ermínio, alla fine del 1926 egli preferì fare gli studi in privato con Don Luigi Frau per sostenere gli esami di licenza ginnasiale. Questa esperienza si concluse negativamente e il fallimento lo riportò alla decisione di intraprendere un corso di studi regolare. È importante sottolineare, tuttavia, come il ragazzo in questo primo movimentato periodo della sua vita, avesse sentito l'esigenza di leggere l'opera di importanti filosofi che lo portarono a riflettere sul mondo e sulla vita. Ritiratosi, infatti, dalle scuole regolari, scopri dietro un muro della casa del nonno la biblioteca lasciata da un prozio giacobino; biblioteca che i parenti avevano murato alla sua morte. Un'opera di lettura che, pur tra tante contraddizioni, costituì uno dei punti di partenza fondamentali della sua formazione. Analogamente importante fu per lui l'ambiente sociale e culturale di Villacidro. Frequentando pastori, servi e contadini alle pendici del Monte Linas, prese coscienza delle sue radici e comprese profondamente quel mondo che più tardi divenne per lui fonte di ispirazione. Nel 1928 si trasferì a Cagliari per completare la sua preparazione prima dell'esame che superò nel 1929. Già ventenne si iscrisse al Liceo Dettori dove incontrò Delio Cantimori, che insegnava storia e filosofia, figura determinante per la sua crescita intellettuale, politica e umana. Un anno dopo la dolorosa morte della madre,

impegno politico e da importanti frequentazioni filosofiche², furono gli anni della stesura di un nuovo romanzo, *Michele Boschino*³, dopo l'uscita della silloge di racconti *La sposa in città* e di *San Silvano*, romanzo che lo aveva imposto all'attenzione della critica letteraria nazionale⁴.

concluso il Liceo e facendo tesoro dei preziosi consigli di Cantimori e dell'amico fraterno Claudio Varese, si iscrisse all'Università di Pisa dove si laureò nel 1936 con una tesi su Manzoni discussa con Attilio Momigliano. Il soggiorno in questa città gli permise di inserirsi nell'ambiente dei normalisti e di seguire gli insegnamenti oltre che dell'illustre critico e storico della letteratura, di Binni, Saitta e Russo, i quali diedero alla sua formazione un respiro europeo. A Pisa, dove ebbe come compagni di studio Varese, Carlo Ludovico Ragghianti, Claudio Baglietto, Aldo Capitini, Enrico Alpino e Carlo Cordiè, il livello di partecipazione politica crebbe fino a diventare vera e propria lotta contro le dittature (a lungo sentirà il fascino delle teorie liberalsocialiste dei fratelli Rosselli e di Guido Calogero). Dopo la laurea, frequentò il gruppo raccolto attorno alla rivista "Letteratura". Intraprese la carriera di insegnante, fu in varie città italiane. Aderì al Partito Socialista Italiano e si candidò come indipendente nel Partito Comunista Italiano. Venne eletto due volte Consigliere comunale. Nel 1954 si trasferì a Roma come segretario dell'Unione Accademica Nazionale e lì rimase fino alla morte sopraggiunta il 6 luglio del 1977.

² Si deve tener conto «della formazione gentiliana e delle frequentazioni idealistiche pisane, lo storico dell'arte Ragghianti e Varese, il normalista sardo Borio. Soprattutto [...] occorre conoscere meglio le frequentazioni filosofiche sassaresi da Borio a Forteleoni, in un ambiente in cui si discuteva oltre che di socialismo, di idealismo, di contingentismo, di esistenzialismo. Quanto alla fenomenologia e alla linguistica, (partecipò alla presentazione dell'opera di Bailly, *Linguistica generale e linguistica francese*, Milano, il Saggiatore, 1963), ed è sufficiente scorrere il catalogo del "Saggiatore" di quegli anni per scorgervi opere di Gramsci, De Martino, Kerényi, Cantoni, Paci, Sartre, Lévi-Strauss, Jung; (io stesso ho assistito spesso a discussioni su Merleau Ponty e su Levy Strauss), né si può trascurare che curatore di quella collana era Giacomo Debenedetti, amico di Dessì» (N. TANDA, *Lingue e letteratura nella Sardegna moderna e contemporanea*, in *Dal mito dell'Isola all'Isola del mito*, Roma, Bulzoni, 1992, p. 177).

³ G. DESSI, *Michele Boschino*, Milano, Mondadori, 1942 [Milano, Mondadori, 1975; Milano, Mondadori, 1977; a cura di C. A. Madrignani, Nuoro, Ilisso, 2002].

⁴ A Pisa, già durante gli anni dell'università, quotidiani e periodici iniziarono a pubblicare alcuni suoi lavori. Nel 1937 collaborò a "La Stampa", seguirono poi le collaborazioni a "Primato", "Il Giornale d'Italia", "Il Resto del Carlino", "Il Giornale", "La Gazzetta del Popolo", "Il Messaggero", "Il Giornale", "Il Tempo", "Belfagor", "Il Ponte", "Botteghe Oscure", "Il Lavoro", "Rinascita", "Sipario", "L'Unità" e "Paese sera". Nel 1938 venne pubblicata, a cura dell'amico Varese, la sua prima raccolta di racconti *La sposa in città* [Modena, Guanda, 1939 (*La sposa in città*, *Un ospite di Marsiglia*, *La città rotonda*, *Giuoco interrotto*, *I piedi sotto il muro*, *Il cane e il vento*, *Le amiche*, *La rivedremo in Para-*

Durante gli anni drammatici del conflitto, Dessì avverte e interiorizza gli effetti devastanti della contingenza storica, quel clima di precarietà e di incertezza che lacera le coscienze di molti scrittori e artisti, disorientati e angosciati dalla tragicità e irrazionalità della guerra. Nel

diso, Una collana, Inverno, Cacciatore distratto]). Nel 1939 uscì il suo primo romanzo *San Silvano* [Firenze, Le Monnier, 1939 (Milano, Feltrinelli, 1962; Milano, Mondadori, 1981)]. Il romanzo piacque a Giaime Pintor, a Contini, a Pancrazi e a Silvio Benco, e gli meritò il titolo di Proust sardo. Nel 1942 uscì *Michele Boschino* e nel 1945 vide la luce un'altra raccolta dal titolo *Racconti vecchi e nuovi* [Torino, Einaudi, 1945 (*Giuoco interrotto, Inverno, Una collana, La rivedremo in Paradiso, Un ospite di Marsiglia, Cacciatore distratto, Incontro nel buio, Ricordo fuori del tempo, Un bambino quieto, L'insonnia, Suor Emanuela, Vigilia, Ritratto, Le aquile, Gli amanti, Saluto a Pietro Quendespuitas, Lebda, Paesaggio, Innocenza di Barbara, La cometa*)]. Nel 1948 a puntate la rivista "Il Ponte" pubblicò *Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo* [Venezia, Sodalizio del libro, 1959; Milano, Mondadori, 1973] e nel 1955 fu la volta de *I Passeri* [Pisa, Nistri-Lischi, 1955; Milano, Mondadori, 1965]. Del 1949 fu la silloge *l'Isola dell'Angelo* [Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1957 (*Isola dell'Angelo, I segreti, La cometa, La mia trisavola Letizia, Lei era l'acqua, Il bacio, La capanna, Black, La frana*)]. Nel 1957 furono pubblicati *La ballerina di carta* [Bologna, Cappelli, 1957 (*La mano della bambina, I violenti, La ballerina di carta, La magnolia, Fuga di Marta, La paura, Il fidanzato, La verità, Succederà qualcosa, Paese d'ombra, Giovani sposi, La rondine, Le scarpe nere, Caccia alle tortore, Oh Martina, La ragazza nel bosco, L'uomo dal cappello, Lo sbaglio, Il colera, La felicità, Un canto, La clessidra, L'utilitaria, Il grande Lama, La bambina malata*)] e i *Racconti drammatici* [*La giustizia, Qui non c'è guerra*, Milano, Feltrinelli, 1959] coi quali si affermò anche come autore teatrale. Il dramma *La giustizia* fu messo subito in scena in molte città italiane e venne trasmesso per radio in Italia ed in Inghilterra. Nel 1961 uscì *Il disertore* [Milano, Feltrinelli, 1961; Milano, Mondadori, 1974; 1976; a cura di S. Maxia, Nuoro, Ilisso, 1997]. Le sue opere iniziarono ad essere tradotte in molte lingue straniere. Al Festival di Bologna ricevette il "Nettuno d'oro" e la seconda rete televisiva venne inaugurata con la rappresentazione di un suo originale dal titolo *La trincea* [in *Teatro Nuovo*, marzo-aprile 1962; poi in *Drammi e Commedie*, Torino Eri, 1965]. Il dramma *Eleonora d'Arborea* [Milano, Mondadori, 1964; a cura di N. Tanda, Sassari, Edes, 1995] rappresentò, per i Sardi, quel che l'*Adelchi* aveva rappresentato per l'Italia risorgimentale, un'opera nazionale e popolare. Nel 1966 uscì *Lei era l'acqua*, un volume di racconti nel quale comparvero, con altre più recenti, tutte le composizioni già pubblicate in *l'Isola dell'Angelo*. Negli ultimi anni della sua vita fu pubblicato *Paese d'ombre* [Milano, Mondadori, 1972; 1975; Nuoro, Ilisso, 1997] il grande romanzo che gli meritò l'assegnazione del "Premio Strega". Collaborò ancora a "L'Unità", "Rinascita", "Paese Sera" e alle riviste "Nuova Antologia" e "L'Albero". La morte lo colse mentre era impegnato nella stesura del romanzo *La scelta*, pubblicato postumo [a cura di A. Dolfi, Milano, Mondadori, 1978].

maggio del 1942, qualche mese prima della pubblicazione del romanzo, scrive:

Lina [Raffaella] mi diceva l'altro giorno che io dovrei scrivere ciò che penso di quel che accade nel mondo oggi, delle origini di questo stato di cose; non perché sia importante quello che penso, ma perché è quasi impossibile scrivere altro. Eppure vorrei avere tanta forza da tornare in mezzo a questo tumulto, nell'orto del mio vecchio Boschino, di ritrovare nel dolore rassegnato di uno solo il dolore che oggi oscura il mondo: in altri termini: vorrei ritrovare la forza di pensare il dolore. In fondo, è questo l'unico nostro rifugio⁵.

La tragica esperienza del secondo conflitto mondiale, con gli orrori dei campi di sterminio e del massacro dei civili sotto le bombe nemiche, pone nuovi e impellenti interrogativi etici a quegli artisti e scrittori che si dimostrano testimoni lucidi e interpreti raffinati e sensibili di un secolo tormentato e complesso. Un impegno morale che in parte adeguano alle condizioni storiche mutate e alla profonda trasformazione segnata ad esempio di lì a qualche anno dall'uso delle armi atomiche. Negli anni Cinquanta, il mondo si troverà, infatti, in piena epoca di «guerra fredda», diviso in blocchi contrapposti, per zone di influenza, sotto il condizionamento totalizzante di due universi militari e ideologici che andranno costruendo un vero e proprio equilibrio del terrore. Molti scrittori della crisi, tra quelli più avvertiti e consapevoli, inizieranno a capire che una tale svolta pone l'umanità dinanzi ad un bivio: da un lato una via di progresso sociale, intellettuale e morale, dall'altro l'autodistruzione. Il «valore» decisivo nel mondo diviene, pertanto, il senso della responsabilità come condizione necessaria di una civile e umana esistenza. Dante, a distanza di secoli, ricorderà a tutti che senza la virtù morale il «volo» dell'intelligenza è folle e Bertrand Russell scri-

⁵ G. DESSI, *Diari (1931-1948)*, a cura di F. Linari, Roma, Jouvence, 1999, p. 80.

verà in quegli anni che, per la prima volta, «la pura e semplice sopravvivenza della razza umana dipende dalla misura in cui gli uomini sapranno imparare ad ispirarsi ad una prospettiva etica. Se si continuerà a lasciare libertà d'azione alle passioni distruttive, i poteri sempre crescenti non potranno che portare tutta l'umanità alla catastrofe»⁶. In un mondo pre-atomico «si possono di fatto avere due codici morali informati da desideri fra loro confliggenti: possono esserci società nietzschiane e tolstoiane che non vengono mai a contatto, o società nietzschiane che guerreggiano tra loro di tanto in tanto. In un mondo pre-atomico alla fin fine non si può dire quale codice sia migliore. In un mondo post-atomico chi non coltiva desideri impossibili sbaglia perché si vota all'autodistruzione»⁷.

A cavallo tra Ottocento e Novecento era entrato in crisi il modello di razionalità ereditato dall'Illuminismo che a sua volta lo aveva costruito sulla base della rivoluzione scientifica del Seicento. Per i positivisti fine ultimo della conoscenza era stata la spiegazione «oggettiva» del mondo e della realtà, nella sua costituzione materiale, concreta, e nei rapporti di causa ed effetto che la governano. Nel *Corso di filosofia positiva* Comte aveva sostenuto, ai primi decenni dell'Ottocento, che la "vera" conoscenza fosse quella assicurata dal metodo scientifico; l'unico metodo che possedesse i tratti della razionalità e della verificabilità. L'unico metodo che – tramite l'osservazione del fenomeno, la formulazione di una ipotesi in grado di spiegarlo e la verifica dell'ipotesi proposta attraverso la riproduzione sperimentale del fenomeno stesso – si concentrasse sul *come* avvenivano i fatti e non sul *perché*.

Per buona parte della seconda metà del secolo, dunque, la razionalità scientifica era stata assunta come unico paradigma e criterio del sapere, come il modo per pervenire ad una conoscenza considerata vera

⁶ B. RUSSELL, *Un'etica per la politica*, Roma-Bari, Laterza, 1994, p. 140 [*Human Society in Ethics and Politics*, Gorge Allen Unwin, 1954].

⁷ M. MORI, *Introduzione* a B. RUSSELL, *Un'etica per la politica*, p. XXI.

(cioè corrispondente ai fatti), utile ed efficace (perché in grado di governare i fatti e di orientarli), e come parametro di valutazione, secondo un'ottica evolutiva e progressiva, nella riconsiderazione e nella ridefinizione della vita dell'individuo e della storia dell'umanità. Tuttavia, la perdita dell'unicità di un tale modello meccanicista, che si era retto sulla possibilità di comprendere la natura solamente attraverso spiegazioni matematiche e geometriche e sulla possibilità di rappresentarla come una grande macchina che si muove secondo leggi di tipo deterministico, agli inizi del Novecento inizia ad essere messo in discussione proprio dalle stesse scienze cosiddette «esatte». Lo sviluppo della termodinamica e precipuamente il suo secondo principio, avvertono dell'irreversibilità del tempo e di un processo unidirezionale che conduce la natura, attraverso l'entropia, alla sua «morte termica». La scoperta delle geometrie non euclidee e la teoria della relatività di Einstein danno un altro colpo al presupposto che vi possa essere una sola (e sempre dimostrabile) verità circa il mondo e un'idea del tempo e dello spazio assoluti; ma soprattutto dimostrano che anche le scienze più rigorose si fondano su presupposti convenzionali e «relativi». Lo stesso dogma secondo il quale l'universo possa essere descritto come un sistema regolato da rigide leggi di causa ed effetto si incrina con la fisica quantistica elaborata da Planck, che intacca il principio di continuità dei processi naturali.

Le implicazioni di un'idea funzionale della scienza – che si fonda sulla produzione di modelli validi non perché ritenuti “reali” e rispecchianti la natura ma più semplicemente perché funzionanti – sono molteplici anche negli ambiti della cultura umanistica e filosofica.

Mentre nell'antichità e nel Medioevo si era creduto, infatti, che tra il *soggetto conoscente* e l'*oggetto* ci fosse una corrispondenza, per cui l'atto conoscitivo poteva cogliere l'essenza del mondo, e mentre con la filosofia kantiana si era ritenuto che si potesse conoscere solo ciò che appariva alla struttura razionale del soggetto conoscente, agli inizi del Novecento viene altresì meno un'idea di *verità* come corrispondenza tra sog-

getto e oggetto. Tra il soggetto e l'oggetto ci sono il *linguaggio*, il *discorso*, il *testo*, gli alfabeti del mondo. S'introduce così un carattere di convenzionalità e arbitrarietà che orienta l'attenzione verso l'analisi del linguaggio, verso gli enunciati. Le conseguenze sul piano conoscitivo, sulla visione della società e sui modi di rappresentarla filosoficamente e artisticamente, sono di portata epocale. Il reale diviene multiforme, polivalente, senza una prospettiva privilegiata da cui osservarlo, perché le prospettive possibili sono infinite. La realtà per molti artisti diventa magmatica, bergsonianamente «perpetuo movimento vitale», incessante divenire, flusso continuo, e non si può fissare in schemi totalizzanti e onnicomprensivi. Bergson avverte che il *divenire*, ovvero la fluidità mutevole e irriducibile degli accadimenti del mondo, non può essere in alcun modo determinata in senso rigoroso dalle leggi fisiche e matematiche. Accanto a un *tempo esterno*, misurabile secondo precise scansioni e accanto a un tempo meccanico della fisica, in cui tutti gli attimi sono rigidamente e convenzionalmente uguali tra loro e si susseguono sempre con lo stesso intervallo, esiste un *tempo interiore*, del vissuto soggettivo che si dilata nella coscienza e che da questa viene percepito come *durata*. Inizia a prevalere su tutto un forte relativismo conoscitivo proprio perché non è data più una verità oggettiva fissata a priori e immutabile.

La rivoluzione novecentesca sostanzialmente rivela, dunque, che Idealismo e Materialismo erano stati entrambi in errore. Infatti, il primo aveva cercato di ridurre l'oggetto al soggetto; il secondo, il soggetto all'oggetto, ritenendo, come il Realismo, che di fronte all'«io»-soggetto conoscente esistesse, appunto, un «mondo obiettivo», una «realtà in sé» oggettivamente rappresentabile. Invece, se in principio è il «verbo», la parola, e quindi la lingua, e se la *lingua* (sistema di segni geneticamente estranei al referente, come più tardi spiegherà Saussure) genera il *testo*, allora la mediazione tra l'uomo e il mondo avviene tramite il *testo*. Tra tutti i testi, il *letterario* è quello a più alta densità comunicativa, risultato di un'alta elaborazione del *codice*. A partire da questi assunti si ini-

zia a teorizzare che il mondo è un *oggetto* «*per*» un *soggetto conoscente* e che non esiste se non «*per*» il *soggetto*; esso è, per dirla con Schopenhauer, pura «rappresentazione». Quel «*per*» è il ponte tra l'«io» e il «mondo», è il *linguaggio*, il «*discorso del mondo*», la *cultura* stessa. È, infatti, la *cultura* che «*dà senso* al mondo, dato che il mondo prima di essere nominato, descritto e interpretato non è che il *caos*: il *sensò* del mondo è il nostro *discorso del mondo*»⁸, e il *discorso del mondo* è appunto possibile solo attraverso una *lingua*, dentro cioè una comunità di parlanti.

Con l'accesso all'ordine *simbolico* si accede alla società e alla cultura, necessarie al sorgere della soggettività. Quando cioè il *soggetto* entra nel sistema sociale del linguaggio (*langue*), a lui preesistente, viene modellato secondo le strutture del sistema simbolico proprio della comunità di appartenenza. Ma se il rapporto dell'*io* col *mondo* (la realtà esterna, il reale in sé) è mediato dal *linguaggio*, per la psicoanalisi anche il rapporto dell'*io* con il *sé*, con l'Altro Io (*l'inconscio*) è mediato dal *linguaggio*, e il significato profondo dell'inconscio si nasconde nelle immagini simboliche dei nostri sogni, perché il sogno altro non è che «drammatizzazione», ossia trasformazione dei pensieri in immagini. Nell'ottica lacaniana *l'inconscio* è perciò la struttura nascosta «sotto l'apparenza di una disposizione cosciente di se stessi»; esso è desiderio che diviene linguaggio. Lacan propone pertanto la sua rivoluzione epistemologica di «una società leggibile come natura alienata in un universo simbolico» attraverso il metodo della linguistica e dell'antropologia strutturale. Anche per Heidegger il rapporto uomo-mondo è mediato dal linguaggio («la casa dell'essere», la dimensione stessa nella quale si muove la nostra vita) ed è caratterizzato dall'interpretazione. La lingua si forma nel «dialogo» ed è essa stessa «dialogo», cioè reciprocità. L'ermeneutica, ponendo il fondamento della esistenza non più solo nella autocoscien-

⁸ C. SEGRE, *Testo letterario, interpretazione, storia: linee concettuali e categorie critiche*, in *Letteratura Italiana. L'Interpretazione*, Torino, Einaudi, 1985, IV, p. 126.

za ma nella *relazione*, nel «dialogo», nella «reciprocità», nella solidarietà, nel riconoscimento delle diversità, è perciò prima di tutto arte dell'ascolto da parte dell'*essere dialogico* per una *verità dialogica*, non individuale ma condivisa, non assoluta ma relativa, non finita ma infinita, proprio in quanto processo che diviene e si compie nella storia e nel *dialogo* stesso.

La perdita della verità oggettiva conduce alla moltiplicazione infinita delle verità soggettive, e quindi all'incomunicabilità e alla deriva monadica, alla moltiplicazione delle solitudini di individui che scoprono con angoscia di essere «nessuno». La perdita di fiducia nella possibilità di sistemare il reale in precisi moduli d'ordine, il relativismo conoscitivo, il marcato soggettivismo, il crollo di un meta-punto di vista collegano molti pittori (Picasso tra tutti) e scrittori (in Italia Pirandello) a quel clima culturale europeo del primo Novecento in cui si consuma la crisi delle certezze positivistiche, della fiducia in una conoscenza oggettiva della realtà mediante gli strumenti della razionalità scientifica.

La coscienza della crisi si ha in Italia con Svevo e con Pirandello (l'annuncio più precoce è stato certamente *Il fu Mattia Pascal*). Pirandello è il primo a rendere testimonianza di un ordine di valori che va in frantumi col suo dichiarato relativismo gnoseologico e che è quasi contemporaneo alla «relatività» della scienza. Egli, come già Bergson, ritiene che l'individuo sia una parte indistinta nell'«universale ed eterno fluire» della «vita» e che sotto la «maschera» in realtà non vi sia «nessuno», o meglio vi sia un fluire incoerente di *io-successivi*, di stati in continua trasformazione, per cui un istante più tardi non si è più quello che si era prima. Il «male di vivere» diventa così una condizione individuale estesa all'intera dimensione dell'esistenza. La mancata sintonia tra l'uomo moderno e il suo ambiente di vita e la conseguente difficile integrazione tra il singolo individuo e gli altri, hanno tra i motivi d'origine quella crisi dell'io che appare come uno dei temi più ri-

correnti della letteratura novecentesca. Nasce così il personaggio «escluso» di Pirandello, l'«inetto» di Svevo e di Tozzi, il «colpevole» di Kafka, l'«uomo senza qualità» di Musil, il moderno Ulisse di Joyce; ma anche gli uomini «vuoti» e «impagliati» di Eliot, quelli «finti» di Bontempelli i personaggi sempre tormentati, perché vittime del male od oppressi da vecchie colpe, come quelli della Deledda o quelli in eterna attesa di Buzzati.

In tutti i casi, pur con le dovute distinzioni e diversità, si tratta di personaggi che vivono una condizione di «io» debole e diviso, incapaci di inserirsi negli schemi della società, oppressi dalla nevrosi e condannati non di rado all'insuccesso e a una solitudine spesso definitiva, a una malattia che assume vari nomi: l'«indifferenza» e la «noia» di Moravia, la «nausea» di Sartre, la «peste» di Camus. L'uomo si scopre debole, impossibilitato a conoscersi e a conoscere, colpito da una sorta di paralisi della volontà e dell'azione.

Nel tema della perdita d'identità e della conseguente disperata ricerca di un senso per l'esistere, troviamo un motivo di profonda sintonia. Un individuo che, privato delle sue certezze, agisce, costretto dentro un mondo sempre più segnato dalle convenzioni e dall'inautenticità, sempre in bilico fra sdoppiamento e coscienza di sé, ricerca della verità e relativismo conoscitivo. Con *La coscienza di Zenò* Svevo frantuma la trama tradizionale e al tempo oggettivo sostituisce il tempo della coscienza, un tempo soggettivo, che mescola piani e distanze, in cui il passato riaffiora continuamente e si intreccia con l'adesso narrativo. Il protagonista, Zenò Cosini, ha tutta la problematicità e l'apertura di quelli novecenteschi. Sulla medesima linea di matrice psicanalitica di Svevo opera Tozzi. Anche l'opera della Deledda riveste un suo ruolo in questo contesto. La «sua» Sardegna richiama alla memoria del lettore immagini di sogno e nostalgia insieme, immagini sorrette da pagine piene di colore e di profumo, vissute e fortemente sentite. Il segreto e la forza della narrativa della scrittrice nuorese stanno appunto in questa stratificata e complessa rappresentazione dell'«automodello» sardo,

nella stessa proiezione simbolica del suo universale concreto: l'isola intesa come luogo mitico e come archetipo di tutti i luoghi, terra senza tempo e sentimento di un tempo irrimediabilmente perduto, spazio ontologico e universo antropologico in cui si consuma l'eterno dramma dell'esistere. Una realtà geografica e antropologica si trasforma nella terra del mito, metafora di una condizione esistenziale, quella del primitivo, che proprio la cultura del Novecento recupera come unica risposta possibile al disagio esistenziale creato dalla società industriale e luogo per eccellenza dove rappresentare le angosce dell'uomo contemporaneo di fronte al progresso scientifico⁹.

Il primitivismo è un elemento costitutivo dell'arte contemporanea, non accessorio. Le estetiche dell'Ottocento, applicando il concetto di progresso, avevano inteso la storia dell'arte come un continuo sviluppo. Esse erano state gerarchiche e verticali. Al contrario le poetiche primitiviste del Novecento pongono la storia dell'arte su un piano orizzontale. Tra i tanti stili non vi è un avanzamento, ma diversità. Ogni forma d'arte quindi, in quanto autonoma esperienza di linguaggio, è significativa e legittima.

In questo contesto, acquista rilievo l'operazione di quegli scrittori, tra i quali Giuseppe Dessì, che hanno saputo unire all'impegno etico e civile l'impegno formale sul piano del linguaggio e delle strutture letterarie. La lettura di filosofi, narratori e poeti come Spinoza, Leibniz, Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Bergson, Proust, Joyce, Einstein, Mann, Hesse, Rilke, Husserl, Merleau-Ponty, Heidegger, e la considerazione più tardi della portata eversiva della pittura di Monet, Manet, Pissarro, Sisley, Cézanne, Van Gogh, Gauguin ma soprattutto di Braque e Picasso, offriranno allo scrittore sardo importantissime chiavi di lettura della realtà sarda, quegli strumenti filosofici, conoscitivi e artistico-

⁹ N. TANDA, *Introduzione* a G. DELEDDA, *Canne al Vento*, Milano, Mondadori, 1981, VII-XXIX; *Dal mito dell'isola all'isola del mito*, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 9-41.

compositivi che condizioneranno e informeranno buona parte della sua scrittura sino a *Paese d'ombre*:

Ancora alla mostra con R. D. e F. e L. M. Checchino s'è un po' annoiato ma è stato buono. Capito meglio Braque e Rouault e anche Picasso, e sempre più li capisco come ribellione, e ribellione anche all'impressionismo, ch'era, a sua volta ribellione¹⁰.

Ma già in *Michele Boschino* si iniziano a leggere i segni di questa contemporaneità. Modernità nell'approccio demologico ed antropologico che informa soprattutto la prima parte del romanzo, nel relativismo prospettico e conoscitivo (straordinario antidoto contro ogni esclusivismo ed etnocentrismo) – che egli sperimenta come migliore dimostrazione della problematicità (se non talvolta impossibilità) gnoseologica, spesso sconfinante nell'incomunicabilità – nel rinnovato rapporto fra *soggetto* e *oggetto*, fra individuo e realtà, nel rapporto tra tempo fisico e tempo interiore, nell'analisi dell'inconscio e subconscio, nella riduzione fenomenologica attuata attraverso la coscienza dei personaggi.

Con *Michele Boschino* ci si trova dinanzi ad un *doppio racconto*, ciascuno con propria fonte di emittenza narrativa, proprio orientamento ideologico e orizzonte percettivo, proprio incrocio di punti di vista con rispettivi percorsi conoscitivi, proprie situazioni pratico-esistenziali rispetto alle quali si pongono in relazione gli eventi narrati, non sempre legati fra loro e, tuttavia, complementari e funzionali di una storia

¹⁰ G. DESSI, *Diari*, cit., pp. 170 e 235. Il 25 febbraio del 1948 fu inaugurata al Museo Sanna di Sassari, grazie all'interessamento di Raffaello Delogu, direttore della Sovrintendenza alle Belle Arti della Sardegna, e di Filippo Figari, direttore dell'Istituto d'Arte, una mostra didattica di pittura moderna presentata con un catalogo da Corrado Maltese, e comprendente stampe stereoscopiche di Manet, Gauguin, Pissarro, Sisley, Seurat, Derain, Monet, Renoir, Cezanne, Van Gogh, Degas, Picasso, Rouault, Matisse e Bonnard.

principale. Episodi apparentemente diversi confluiscono, in modo non di rado specularmente, nell'alveo di un percorso condiviso riproducendone il paradigma diegetico. Tale doppio racconto, dunque, ruota intorno ad un principale centro di gravità, Michele Boschino, appunto, alla sua storia, al suo vissuto, alla sfera pragmatica in cui è coinvolto, alla sua visione del mondo e della vita.

Questa sorta di «racconto ripetuto» sembra ripercorrere – secondo direzioni, orientamenti e prospettive differenti – il corso di un fiume, in un certo qual modo metafora della vita di un contadino del centro Sardegna, vittima di soprusi e rancori che lui stesso vorrebbe a un certo punto dimenticare per poter finalmente morire in pace. In una lettera a Carlo Varese del 1947, Dessì scrive:

Cose e gesti che ritornano, situazioni che si ripetono, dovrebbero vivere nel libro come un albero vive nella campagna; vivere e rivelarsi dai diversi punti di vista da cui l'occhio dello scrittore e del lettore lo guardano, e nei mille possibili e taciuti punti di vista. Avere in sé queste mille possibilità come cose reali. Credo che tutto il libro sia impostato in questo senso. Ci sono due punti di vista che interferiscono, quello oggettivo e quello soggettivo del giovane e della introspezione, ma il racconto è solo apparentemente continuato: in realtà è ripetuto [...] Tutto sta in questa ripetizione, in questo aprire due punti differenti sull'orizzonte, da cui convergono due raggi in un solo punto. Vorrei che si sentisse la possibilità di mille altri raggi. Il lettore, nel mio ideale, dovrebbe sentire, al di là della più rigorosa precisione della mia immagine, il desiderio fantastico di ripensarla¹¹.

Si tratta di un viaggio, soprattutto in un caso, dal forte taglio analitico-memorale, condotto in profondità – in entrambi i racconti attraverso una marcata alterazione dell'ordine lineare degli eventi – da due

¹¹ C. VARESE, *Introduzione* a G. DESSÌ, *Michele Boschino*, Milano, Mondadori, 1975, p. VII.

narratori diversi per statuto e funzione. La prima istanza produttrice del discorso narrativo richiama, molto sinteticamente, un narratore onnisciente, extradiegetico ed eterodiegetico. La seconda, più complessa, ricorda un narratore omodiegetico, rappresentato, protagonista, testimone (diretto e indiretto) e implicato nella vicenda¹². Emittente della narrazione e agente della storia, quest'ultimo gravita intorno al pianeta Boschino:

Boschino era ancora bambino, quando suo padre cominciò a essere in urto coi fratelli, a causa di una piccola eredità che essi non volevano riconoscergli. A quanto ho capito, si trattava di un giogo di vecchi buoi. Questi fratelli, zii di Boschino, non avevano nessun diritto all'eredità, tanto è vero che ricorsero a minacce e finirono per passare alle vie di fatto: più volte picchiarono a sangue il padre di Boschino. Finché costui, stanco, un giorno reagì e spaccò la testa a uno dei fratelli. Fu denunciato e condannato a due anni di reclusione... Con tutto questo, Boschino dice che suo padre, dopo scontata la pena, non serbava rancore né contro i fratelli, né contro i testimoni che con le loro deposizioni ambigue avevano confuso le idee dei giudici. (Bada bene che queste sono le testuali parole che traduco dal dialetto. Boschino ha un altissimo concetto della legge e di chi l'amministra: il Procuratore del Re è per lui una persona quasi sacra.) Il padre di Boschino era un uomo mite, che smentiva il suo sangue violento e cruccioso. Nella famiglia, era 'come un ramo d'olivo in un albero d'olivastro' dice Boschino. Conoscendo bene i fratelli, esortò sempre suo figlio a evitare con loro ogni relazione, per l'avvenire, anche se avessero mostrato di essergli amici. Boschino invece, dopo la morte del padre, si riconciliò con loro. Aveva comprato un terreno da mettere a vigna. Se ho ben capito, una parte di questo terreno, che apparteneva a una vedova, era intestato, forse per errore, a uno degli zii, che ne pagava anche le tasse; e la vedova lo rimborsava anno per anno. Da alcuni anni però, quando Boschino comperò il terreno, questo rimborso non veniva

¹² L'io narrante racconta innanzitutto se stesso, e fa di una parte della sua vita l'oggetto del racconto.

fatto. Boschino detrasse questa esigua somma dal prezzo del terreno che pagò alla vedova, per versarla allo zio, che già precedentemente s'era impegnato a far la voltura a suo favore. Lo zio però trascurò, in buona o in mala fede, di far la voltura, e i figli, dopo la sua morte, non vollero più sentire ragioni e pretendevano d'impadronirsi della parte intestata a loro che era al centro del terreno comprato da Boschino. Ci fu una prima causa, perduta, naturalmente, dai cugini. Rinasceva così, sotto altra forma, l'antica contesa, che finì per assumere tutti gli aspetti di quell'altra, perché i cugini non si davano pace, e chiedevano a loro volta un risarcimento dei danni della causa, riportando anche in ballo la questione dell'antica eredità! Qui, nella vicenda, considerata da un punto di vista oggettivo c'è un punto oscuro, che solo io forse sono in grado di spiegare. A un certo punto tutte e due le famiglie degli zii si trovano coinvolte nella contesa, mentre la causa era stata fatta contro gli eredi di uno solo di essi. A me è sembrato di capire che Boschino, per metter termine alla cosa, abbia promesso di dare – cioè di regalare – un giogo di buoi al più giovane dei cugini, figlio di Salvatore, quello che strepitava più di tutti. E meno strano di quanto può sembrare. Perché Boschino era rimasto vedovo, senza figli, e con un patrimonio discreto. Secondo la mia idea, gli altri parenti quando seppero che Boschino aveva deciso di regalare i buoi al giovane, accamparono anche loro dei diritti. Allora Boschino ritirò la promessa fatta. Tu ti chiederai perché. E molto semplice: Boschino, cedendo i buoi, non intendeva riconoscere il diritto dei parenti sull'antica eredità, ma comporre la lite presente. Intendeva fare un *dono* al cugino, un dono che fosse anche il *prezzo* , il *suggello* della pace – e che aveva la *forma* dell'antica pretesa dei parenti: un giogo di buoi. Le pretese avanzate dagli altri trasformarono questo giogo di buoi nell'oggetto stesso della contesa primitiva, ormai conclusa con gli zii morti. Si trattava di ammettere il torto del padre, il proprio, di rimangiarsi tutto, di toglier valore alla riconciliazione avvenuta con quegli altri due che non c'erano più. Niente di strano dunque se Boschino non mantiene la promessa fatta. Poco tempo dopo, il giovine a cui erano stati promessi i buoi, se li prese dal chiuso di nascosto: era un furto, Boschino avrebbe potuto denunciarlo: ma invece non lo fece neanche quando si seppe che i

buoi erano stati portati via, in un paese del Goceano. Minacciò però di sporgere denuncia, e allora i parenti del ragazzo gli promisero di fargli restituire i buoi o di rimborsarlo in qualche modo, e di pagargliene intanto il fitto. Per molti anni Boschino portò pazienza, e sempre, a chi gli chiedeva dei buoi, diceva di averli dati in affitto al cugino. Costui però andava dicendo che non gli avrebbe mai pagato un soldo, perché, secondo lui, Boschino era sempre debitore verso suo padre per via della vecchia eredità, e per giunta cominciò a metterlo in ridicolo. I parenti lo secondavano, e siccome Boschino, con la sua tolleranza, s'era fatto la fama di un buono a nulla, tutti credevano di poter approfittare della sua roba. Allora gli fu consigliato di rivolgersi a un avvocato. Antonio Colliva, che cominciava in quel tempo la sua carriera lavorando in provincia, gli offrì di patrocinarlo. Esaminata la questione gli assicurò che sarebbe riuscito a fargli restituire i buoi senza ricorrere al Tribunale. Era quel che desiderava Boschino. L'avvocato si fa fare una procura generale, interroga i testimoni, minaccia di denunciare il giovane per furto. I parenti protestano, affermano di aver avuto in affitto i buoi, si compromettono tutti quanti. Era lo scopo dell'avvocato, che intenta subito la causa per la restituzione dei buoi e per il pagamento del fitto di tutti quegli anni. Boschino ormai doveva accettare ciò che l'avvocato imponeva, e forse non si rendeva conto delle precise richieste del suo difensore. La causa è vinta. Capitale, interessi, spese della causa, onorario degli avvocati raggiungono una cifra incredibilmente alta. La roba dei disgraziati parenti viene messa all'asta. Non so dirti come si siano trovati tutti implicati, nella causa, ma è un fatto che si rovinarono tutti per cercare di salvarne uno. Questa fu una vera disgrazia anche per Boschino. Ormai non poteva più vivere nel suo paese. Incaricò l'avvocato di vendere anche la sua roba e se ne andò col carro e i buoi. Si diresse verso Parte d'Ispi, dove lo chiamava il ricordo della moglie, che era di Mamusa. E si stabilì qui a Ultra¹³.

¹³ Si propone qui una relazione "oggettiva" della vita di Boschino fatta da Linda, per via epistolare, al giovane Filippo nella seconda parte del romanzo: G. DESSI, *Michele Boschino*, cit., pp. 169-172.

Grande è il significato che, nella generale poetica dello scrittore, assume la temporalità intesa bergsonianamente come durata soggettiva, misura del vissuto e del percorso esperienziale dell'io, come rapporto imperfetto e non speculare tra tempo interiore e tempo fisico (l'oggetto si dà, appunto, *per* il soggetto). Il flusso memoriale, se non proprio coscienziale, diventa in Dessì scandaglio conoscitivo di universi ontologici, ricerca problematica di storie parallele, verticali e concentriche, verso verità spesso rinviate e rimandate all'infinito. Il tutto con un uso sapiente delle tecniche della variazione, del rallentamento e della sospensione ellittica, della ripresa e del disvelamento. La memoria, dunque, diventa la costante, il vero *tòpos* semantico:

Da molto tempo mi son fatto la convinzione che i fatti non hanno alcuna importanza: per questo è inutile notarli. Non i fatti contano né la loro concatenazione di causa e di effetto (che è una interpretazione astratta, meccanica) ma la loro trama, il loro fluire. E ho sempre preferito sentirli fluire nella memoria. Una nota che fissa un fatto sul diario mi dà tristezza come una fotografia; mi ripugna. Come se forzassi la natura del fatto stesso chiudendolo in una cornice artificiale e morta di tempo¹⁴.

Nella generale struttura segnica del racconto, fra le unità descrittive, più che gli attributi fisici prevalgono quelli psicologici e fra le unità funzionali si distinguono le *eidetiche* (riguardanti la processualità interiore degli esistenti) che si rapportano al codice semico-simbolico e alla struttura antropologica dei personaggi. La forma che gli avvenimenti assumono nella libera dinamica dell'esposizione è, come detto, ricca di sfasature temporali. Il confronto fra l'ordine degli accadimenti nel racconto-narrazione e l'ordine degli stessi nella storia-diegesi evidenzia sistematiche anacronie, ripetute e significative distorsioni temporali che connotano, in termini anche simbolici, l'impianto narrativo del-

¹⁴ G. DESSÌ, *Diari*, cit., p. 80.

l'opera. Un lavoro di destrutturazione della parafrasi integrativa della *fabula* – già estrapolata e asciugata delle numerose unità circostanziali e complete – ci consegna, infatti, un racconto caratterizzato da una struttura a recuperi analettici multipli, da un continuo ondivagare fra un non sempre ben definito *adesso narrativo*¹⁵ ed *excursus* regressivi con *flash-back* riassuntivi che ricostruiscono in modo quasi pulviscolare le *tranches* di un *prima* (l'utilizzo del verbo all'imperfetto concorre a suo modo a determinare un flusso temporale indeterminato, durativo e iterativo).

In questo quadro la *categoria tempo* si dilata e si frantuma nello spazio, che è altresì spazio verticale, dell'anima, dell'immaginazione e del vissuto. La memoria, individuale, familiare e collettiva, si convoglia entro percorsi apparentemente immotivati e distanti che si intersecano e si risolvono invece sullo sfondo di un paesaggio carsico, in una trama fitta puntellata di recuperi rimemorativi gestiti – nella prima parte – da una coscienza narrante depositaria di una “verità” ontologica di cui investe gli esistenti e che, nel sapiente atto della rappresentazione, diventa la verità stessa dei personaggi che interagiscono in vario modo e a vari livelli.

L'*io-narrante* conosce bene il microcosmo trasfigurato in finzione letteraria¹⁶; lo conosce dall'interno, tanto da insinuarsi, confondendosi

¹⁵ Spesso di carattere generico, continuativo, iterativo e singolativo sono infatti le determinazioni temporali: *un giorno, alcuni anni prima, sui vent'anni, parecchie volte, a distanza di tempo*, ecc.

¹⁶ «Non è vero che Vincenzo conosca la campagna meglio di me: lui sa sfruttarla meglio, ma io la conosco più intimamente di lui, e sono certo che se tornassi a San Silvano fra venti anni dopo essere vissuto a Milano o a Londra, tornando e sentendo la ruvidezza di questi tronchi, l'odore amaro di queste foglie, l'erba piegata dal vento sfiorarmi le gambe, io riacquisterei questa conoscenza perfetta della campagna. Che è conoscenza di questa campagna. Un giorno, ad Assisi, dove ero stato a trovare un amico sul finire della primavera, dopo un lungo soggiorno cittadino, mi sentii, mi svegliai in mezzo alla campagna. Intorno grano verde, odore della terra ricca di <...> riscaldata dal sole, l'odore della estate che si avanzava, uno di quegli annunci che ti fanno sentire la stagione che viene quasi spiritualmente; l'estate, l'autunno. Eppure io in quella ricchezza della natura, in mezzo a tutto quel verde, a quei monti lontani dalle linee ampie e calme, mi sentii

e mimetizzandosi, ad esempio, in non pochi eventi verbali. L'uso infatti – nel riferire i discorsi e i pensieri delle sue «creature» – del trasposto in stile indiretto, a volte determina, secondo un effetto di *transfert*, un certo grado di mediazione e di imitazione che riduce la distanza fra lettore e personaggi accrescendo nel contempo il livello di verosimiglianza narrativa:

Ma il malato, quando si parlava di questo, non ragionava più. S'era messo in testa di stare meglio, che quei dolori insopportabili era il letto che glieli dava, che la vera medicina per lui era l'aria della campagna; e voleva farla finita una buona volta, se no ci lasciava la pelle davvero [...] Neanche a lui i testimoni della difesa avevano detto le sole cose che importava dire: non osavano accusare apertamente Salvatore e Benedetto. Sapevano che l'avvocato si sarebbe valso delle loro parole e li avrebbe costretti a ripeterle nell'aula. Ora, con Salvatore e Benedetto Boschino non c'era tanto da scherzare. Non erano uomini di buona pasta come Giuseppe, quelli. Ecco cosa avevano fatto i testimoni della difesa, la gente! Cosa sarebbe accaduto ora, se dalla deposizione di Antonio Màsala, o da qualche altro indizio, si scopriva che c'erano anche Cosimo Aneris e lui, quella sera? O se la stessa persona che aveva avvertito Antonio Màsala faceva la spia? Chi lo avrebbe difeso? Chi avrebbe creduto che lui stesso aveva subito una violenza? Meglio non pensarci neppure. Non contava nulla essere onesti e miti come suo padre. Nulla! [...] Come avrebbe voluto ascoltare ancora quella voce amica e saggia! Come avrebbe voluto poter credere che per il vecchio non c'era nulla d'imprevisto, e che anche la cosa che era capitata a lui qualche sera prima non era né straordinaria né terribile, e che lui, Michele, era innocente, e che faceva bene a tacere, a confessarsi solo con lui, suo padre¹⁷.

rapire da quell'odore verso San Silvano, riconobbi San Silvano, la sola campagna che io conosco e possiedo come possiedo il mio corpo. Nessuno conosce e ama così San Silvano» (G. DESSÌ, *Diari*, cit., p. 71).

¹⁷ G. DESSÌ, *Michele Boschino*, cit., pp. 21 e ss.

Un *io-narrante* – proiezione per certi versi di un *io-autorale* – che si rivela figlio e voce “fedele” della coscienza di quel mondo, e che solo attraverso il racconto «oggettivo» cerca, in una prima fase, di spiegare e comunicare agli altri:

Un racconto oggettivo poteva essere bello poteva mettere me in comunicazione con gli altri più di quanto non potesse farlo il racconto intimistico. *Michele Boschino* nacque per soddisfare questa esigenza. [...] Ho portato avanti per un bel po' questo romanzo, ma a un certo punto mi risvegliò l'antico amore per le cose che solo nel segreto si conoscono, che solo violando il segreto, magari di un'altra persona, si riescono a penetrare. Il racconto oggettivo viene lasciato in tronco e il libro continua alla voce dell'io¹⁸.

Nel secondo racconto, a forte connotazione psicologica, si accentuano significativamente le incrinature (in parte già presenti nel primo) degli schemi canonici della rappresentazione. La narrazione si snoda attraverso una successione di eventi interiori che accompagnano lo stesso sviluppo narrativo. Alla logica obiettiva e spazio-temporale dei fatti, pur sperimentata e volutamente cercata¹⁹, si sostituisce la coscienza particolare e frammentaria del personaggio, con effetti di ingrandimento dell'episodio rievocato quasi a scapito dell'economia dell'insieme. La dissoluzione dell'ordine lineare degli eventi – cifra strutturale anche del primo racconto – è data ora, non più da un narratore onnisciente, ma è il risultato di una percezione tutta soggettiva della *durata*, lì dove cioè il tempo si riduce e si dilata a seconda dello stato di coscienza del giovane intellettuale, Filippo, che vive e racconta in prima istanza il proprio vissuto; il ritmo del racconto è il ritmo stesso del suo flusso memoriale e coscienziale. Pensieri, retrospezioni, ricordi, riflessioni, immagini, concorrono a costruire quella struttura – tipica della

¹⁸ C. TOSCANI, *Dessi*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, p. 5.

¹⁹ Si confronti, a tal riguardo, la ricostruzione «obiettiva», logico-cronologica delle vicende di Boschino fatta per via epistolare da Maria.

narrativa di Dessì – a recuperi analettici multipli che smaterializza, polverizzandolo, il tempo *diegetico* e lo traduce – questa volta per il personaggio protagonista – in tempo interiore. Il tempo storico si confonde cioè col tempo psicologico, soggettivo e pulviscolare.

La massa compatta del reale – come significato, come storia e come gerarchia di valori – si frantuma, ricostituendosi sotto forma di differenti galassie di senso. La realtà assume così aspetti diversi a seconda dei punti di vista dell'angolazione prospettica.

La memoria dell'*io narrante*, secondo la dinamica dei cerchi concentrici, finisce quasi fatalmente (grazie per altro all'aiuto di personaggi come Maria e Linda con i quali lo studente istituisce una serie di relazioni) con l'inglobare, nel dilatarsi, la memoria e il vissuto di Boschino. Il lettore si trova piacevolmente coinvolto in un viaggio *à rébours*, a ritroso, perduto tra i sentieri più reconditi della mente e dell'anima, in una trama intimistica di ricordi, di sensazioni, di *flash-back*, partecipe di un'opera di ripiegamento su se stessi, alla *ricerca* di un tempo perduto, ora ritrovato e rivissuto, quello dell'infanzia e della vita del giovane studente, che interseca, ad un certo punto, il tempo «immobile» del vecchio ortolano.

Si assiste ad un lavoro di scavo, di riesumazione e riabilitazione alla ricerca di un senso, di un *file rouge*, in un momento «favorevole» e gradito, segnato da una sorta di *beata solitudo* che diviene balsamo e lenimento di un presente segnato dall'immobilità fisica²⁰. Passato e presente si alternano e si sovrappongono in un susseguirsi, a tratti sfumato, di accadimenti e di figure inestricabilmente legate fra loro; una successione che si dissolve nell'indefinitezza temporale e nell'impercettibile confine che talvolta corre fra pensiero e realtà. Il tempo della memoria diventa tempo elastico, fluido e soggettivo della fantasia e

²⁰ L'evocazione, intesa come atto di coscienza del presente, non può non rimanere condizionata dall'adesso temporale.

della trasfigurazione, al di là della realtà, su una dimensione altra che non tollera la misura oggettiva:

Vale la pena di scrivere solo per raccontare fatti che non sono accaduti, o per “travisare”, trasformare, rivivere con la fantasia fuori del tempo reale, nel tempo della memoria, i fatti accaduti. Vale la pena di parlare di Elisa, che non è mai esistita, e di Boschino, che continua, completa, interpreta, spiega Giuseppe Rasino²¹.

Il passato non si conserva, lo si costruisce partendo dal presente, e la sua struttura dipende dalle circostanze dell’evocazione e si modifica con esse. Per dirla con Merleau-Ponty, i ricordi non sono nella coscienza, ma è la coscienza stessa che costituisce il ricordo ponendo il passato come passato. Infatti è il presente il vero tempo del nostro esistere:

Il tempo: è un pensiero – se così si può dire – che mi inebria. Passato, presente e futuro: momenti dello spirito, aspetti di un “eterno presente”²².

Il passato in Dessì non è una linea di demarcazione astratta ma un frammento della durata che avvolge il passato e il futuro. La memoria affettiva non è altro che la risurrezione dei sentimenti sotto forma di ricordi. Risurrezione spesso proustianamente suscitata da uno stimolo sensoriale, non di rado uditivo e olfattivo:

A un tratto, mentre ero immerso in questi ricordi, e quasi impregnato di odori campestri, pensai che anche a Maria il tonfo che fa cadendo l’uccello colpito deve dare un brivido, come succede a me al solo pensarci; e desiderai ardentemente di rivederla²³.

²¹ G. DESSÌ, *Diari*, cit., p. 81.

²² Ivi, p. 175.

²³ G. DESSÌ, *Michele Boschino*, cit., p. 130.

Si attiva così un percorso conoscitivo – ma anche riabilitativo – volto a comprendere le ragioni, la profondità e la validità morale di un mondo, quello di Boschino, guardato dagli altri con ritrosia e sospetto.

Un mondo per certi versi lontano, insondabile, statico, che mette a dura prova la capacità decifratrice del protagonista, Filippo, il giovane intellettuale cittadino, espressione di una cultura osservante, ciononostante figlia in qualche modo di quella osservata, contadina, primitiva, archetipica, sardofona (Boschino è l'«uomo dei boschi», la Sardegna arcaica).

Due mondi, due culture, due orientamenti prospettici, due Sardegne, dunque; o, se si vuole, due generazioni che, nel caso di Filippo e Michele, riescono a dialogare e a momenti ad intendersi²⁴. Ma anche

²⁴ Ritornano alla mente altre pagine della migliore letteratura sarda dalla Deledda ad Atzeni, lì dove riaffiora in modi diversi il conflitto dei codici, espressione di mondi e mentalità diverse, e quella interferenza comunicativa che è discrasia culturale e geografica oltre che generazionale. Una novella, ad esempio, dai risvolti sociali, che si risolve nell'arco di una sequenza scenica e si specifica per la presenza di esistenti modellati per statuti dicotomici (giovane e vecchio, ricco e povero, sano e malato, istruito e incolto, innovazione e conservazione) che interagendo producono il significato letterario del racconto, è *Lo studente e lo scoparo*. Come suggerisce il titolo, la vicenda si impernia sul confronto dialogico fra un giovane studente-giornalista di nome Lixia, sconcertato e abbattuto per lo stato di malessere sociale ed economico in cui ritrova la sua terra (e ciononostante mosso da una convinta tensione verso il cambiamento), e un vecchio e malazzato venditore di scope, zio Pascale, figlio di un'altra mentalità, uomo di oramai incerte e smarrite convinzioni, che, provato dalla miseria e dalla fatica rude, rassegnato e avvilito, si trascina, macerandosi, in un quotidiano senza speranza. È un confronto fra vecchi e giovani, fra tradizione e innovazione, fra generazioni diverse, lontane fra loro, proiezione simbolica di una Sardegna che vuole cambiare e di una terra invece diffidente e misoneista, irrimediabilmente prigioniera del suo atavico immobilismo. La relazione binaria di opposizione e antagonismo (in Dessì invece di curiosità, solidarietà e simpatia) che s'instaura tra i due personaggi, acquista dunque una forte valenza sul piano semico-simbolico. Così lo scoparo, simbolo di una vecchia Sardegna che muore, «s'avanza lentamente», si trascina, «geme», tossisce, parla «come un sonnambulo», risponde «a stento, umile e quasi pauroso», scuote «tristamente la testa» e sta ritto sotto il muro «con la falciuola in mano come l'immagine della Morte». Lixia, portavoce di una dimensione attivistica, è per converso un concentrato tumultuoso di stati d'animo, interessi, curiosità, scopi, abilità; egli si «annoia», si indigna, «si infervora», salta «a sedere nel muro», domanda, si sente «inspirato», si «dispera», «allarga le braccia», «nega l'elemosina», rimane in ultimo «fedele ai suoi principi». Nella novella deleddiana, ri-

altre due Sardegne, coesistenti e confliggenti, attraversano i due racconti: quella degli «olivi» e degli «olivastri», del lavoro e della grassazione, del rispetto e dell'invidia, della pace e della violenza, della giustizia e della sopraffazione.

La seconda agisce sulla prima come un tarlo, condizionandola e ostacolandola. Una molteplicità di codici e di sistemi valoriali cerca tuttavia di ricomporsi grazie ad una volontà vitalistica tesa a conoscere e a capire quella diversità morale e antropologica, se non anche ad apprezzarne e a valorizzarne il portato su se stessi, sul proprio presente e sulla definizione di una identità individuale e collettiva. Spesso, infatti, nell'alterità e nella ricerca dell'altro disveliamo e ritroviamo noi stessi. Ma solo attraverso la memoria si ricostruisce la propria identità personale e si dà un fondamento alla coscienza di sé, che sta alla base della conoscenza stessa. Senza memoria, infatti, vengono meno i legami con le proprie radici, si disperde il proprio io, ci si destruttura e si vive drammaticamente sospesi fra ordine e caos, fra pulsioni interne e co-genze esterne. Senza memoria e senza consapevolezza si cessa di essere coscienza progettante e si vive il proprio presente con angoscia e paura, sospesi sull'abisso del nulla:

spetto al romanzo di Dessì, non esiste evoluzione, non c'è convergenza. La distanza culturale e ideologica, ragione di un'incomunicabilità profonda, alla fine rimane. Ma è interessante constatare, nel caso della scrittrice nuorese, come sia pressoché impossibile capire da che parte alberghi il sentimento di adesione o repulsione autorale, e dove trovi piuttosto scaturigine un'eventuale discriminante in senso morale, intellettuale ed emotivo dell'io narrante nei riguardi di questo o quel personaggio (del vecchio e del giovane). Da che parte sta infatti la Deledda? L'impianto scenico infatti, essendo una forma di rappresentazione mimetica in cui il narratore, adottando il discorso riferito, cede direttamente la parola al personaggio, tecnicamente si fonda sull'eclissi dell'autore e sull'azzeramento della distanza fra narratore e creatura letteraria. Non si riscontra cioè nessun significativo riferimento all'istanza narrativa, attraverso digressioni, giudizi morali, commenti e osservazioni *metadiegetiche* (tipiche di una funzione ideologica) che rimandino alla *weltanschauungen* autorale. Si tratta invece di una voce che si limita a mantenere nei confronti della storia una funzione meramente esplicativa, evitando qualsiasi alterazione prospettica che alluda all'emittente di tale voce.

[...] gli uomini di oggi vivono tutto al presente. Non trovano nel passato una norma e non trovano nel futuro sufficiente ispirazione. E nata la filosofia dell'atto puro, è nato Picasso, che non continua neppure se stesso, ma è sempre diverso perché esiste per lui soltanto l'attimo in cui crea. Ti ricordi *Il Gallo* di Picasso? Si può dire il suo simbolo. Il suo vivere è come l'amore per il gallo: istantaneo, puntuale. Rotti i ponti con il passato (anche nell'interno della propria vita e nei suoi limiti), rotti i ponti con il futuro. Per questo dà quel senso di travisamento. È l'angoscia di noi moderni per questo sentirsi sospesi nel nulla²⁵.

La conoscenza, si sa, non è data senza *tempo* e senza *luogo*, e il *luogo*, come entità storica e culturale, esiste²⁶; *luogo* inteso come testo-cultura, spazio vissuto, paesaggio umanizzato e modellato, universo percettivo e simbolico. Nell'opera prevale su tutto un paesaggio sardo, a morfologia agraria, specchio di una comunità contadina autosufficiente e arcaica, indissolubilmente legata al suo territorio, condizionata, nelle sue attività e nella sua quotidianità laboriosa, dal ritmo delle stagioni. I luoghi e gli ambienti non hanno una mera funzione esornativa, quanto piuttosto significativa, funzionale e conoscitiva. Essi, nel secondo racconto, sono presentati attraverso l'orizzonte percettivo del personaggio protagonista e attraverso l'influenza che essi esercitano sulla sua psiche. I pensieri e i ricordi si rapportano ai luoghi sentiti, percepiti sensorialmente ed emotivamente, luoghi vissuti e amati. Lo spazio fisico e naturale si traduce in luogo dell'anima, condizione dell'*essere* e dell'*esistere*, talvolta sentimento inesprimibile, ai limiti dell'incomunicabilità:

²⁵ G. DESSÌ, *Diari*, cit., pp. 174-175.

²⁶ «Nell'introduzione a *I passeri* (1955) Dessì domandava e rispondeva "Perché in Sardegna? mi si chiederà ancora una volta. Perché, a parte le ragioni storiche e artistiche che richiederebbero un troppo lungo discorso, come ci insegnano Spinoza, Leibniz, Einstein e Merleau-Ponty, ogni punto dell'universo è anche il centro dell'universo"» (C. VARESE, *Introduzione a G. DESSÌ, Paese d'ombre*, Milano, Mondadori, 1972, p. V).

Forse anche l'amore per i luoghi è solitario e inesprimibile come l'amore per le persone [...] Ripensando alla terrazza di Giarrana, ora che sono qui immobile, in questo letto, mi pare di poter ritrovare tutta la mia vita in quel ricordo. E anche questo sentimento è solitario, incomunicabile. Mia madre entra nella stanza, si siede accanto a me. Non sa quello che penso, che sento. Inutile tentare di dirglielo, se lei stessa non lo capisce, se dal profondo del suo essere non è mosso lo stesso sentimento, lo stesso pensiero. Entro quell'orizzonte, nell'amore di quel luogo che è soltanto mio, in quel bisogno di andarmene, di ritornare, nella nostalgia che continuava a durare anche quando ero tornato, tutta la mia vita si delimita, si sistema, diventa comprensibile come se la leggessi narrata in un libro²⁷.

La significativa compresenza di differenti tipologie narrative e formali, di molteplici moduli della rappresentazione e di strutture superficiali di genere (racconto oggettivo e d'ambiente da una parte, scrittura soggettiva, memoriale e introspettiva dall'altra) e la non trascurabile valenza speculativa e filosofica – soprattutto per la proposta metodologica e per la mai risolta tensione gnoseologica – fanno di questo romanzo una sorta di laboratorio sperimentale che rende Dessì autore moderno e di respiro europeo²⁸.

²⁷ G. DESSÌ, *Michele Boschino*, cit., pp. 193-194.

²⁸ «*Michele Boschino* è uno dei primi "metaromanzi" della nostra narrativa proprio secondo l'accezione di Moravia [...] Le riflessioni di Dessì sulla lingua meritano indubbiamente un esame attento a cogliere e rilevare sia il versante dell'impegno teorico ma anche quello dell'impegno formale che egli, intellettuale ormai di cultura italiana ed europea, ha impiegato riformulare, in un altro sistema linguistico, italiano, ciò che egli riusciva a decifrare, con la sua competenza, dai codici sardi. Un impegno che è in ragione di una scelta linguistica e letteraria perfettamente ortodossa, come ha rimarcato la Lavinio ma, aggiungiamo, proprio perché altra, di inappartenenza: una scelta vissuta, evidentemente, e anche sofferta in maniera lacerante. Non a caso il suo modello di lingua tende verso l'integrazione nazionale verso una lingua letteraria che egli si è conquistato giorno per giorno, con lo studio. Davanti al suo tavolo di lavoro Dessì aveva un'edizione ottocentesca del *Dizionario* del Tommaseo. Solo ora nel rileggere alcuni suoi libri, in particolare *Michele Boschino*, riesco a immaginare e a comprendere quale debba essere stato il suo rovello nel commutare in italiano, in una prosa corrispondente

La Sardegna, «terra di permanenza e non di viaggio», è l'oggetto della sua scrittura e della sua speculazione. Essa diviene il suo correlativo oggettivo, l'equivalente emotivo del pensiero, di uno stato d'animo, di una condizione esistenziale; essa diviene, come per molti artisti sardi, il suo universale concreto:

È là che sono nato e là che sono diventato uomo. Là è la casa di mio nonno, dove io ho vissuto bambino, la casa di mio padre, e la mia gente: case e tombe. Ma ciò che conta di più è che io, anche ora, se vado là, io mi sento forte, intelligente, anzi onnisciente. Se immergo la mano nell'acqua della Spendula, o del Rio Mannu, so di che cosa è fatta quell'acqua. Se raccolgo un sasso di Giarrana ho di quel sasso una conoscenza che arriva fino alla molecola, fino all'atomo. È là che ho letto la prima volta Leibnitz e Spinoza senza bisogno di traduzioni o di note. Là mi sono sentito solo al centro dell'Universo come un astronauta. E perciò sono geloso della mia terra, della mia Isola²⁹.

E la modernità risiede proprio nella lettura che egli dà della sua Isola, terra peculiare, multiforme e complessa, i cui caratteri distintivi – oltre quello dell'insularità che ne ha in modi diversi condizionato l'evoluzione culturale e storica – sono quelli del plurilinguismo e del policentrismo. Una frammentazione interna mai risolta che si specifica in una dicotomia di base fra zone costiere e pianeggianti, non precluse ai traffici, più aperte verso l'esterno, percorse non sporadicamente da tendenze insediative favorevoli all'urbanizzazione (la Cagliari di Filippo), e zone interne – spesso contigue alle coste – elevate e di difficile accesso, ad economia agro-pastorale, meno permeabili agli influssi esterni, che generano sensi e comportamenti di identità locale, di cui

ai modelli letterari tra le due guerre, per intenderci tra “Solaria” e “Letteratura”, e che egli ha contribuito ad arricchire ed innovare, quanto aveva appreso e conosciuto dei codici sardi, ripulendo la lingua mediante il Tommaseo» (N. TANDA, *Dessì e il problema dei codici*, in *Letteratura e lingue in Sardegna*, Cagliari, Edes, 1984, pp. 119 e 122).

²⁹ G. DESSÌ, *Diari*, cit.

l'arcaicità linguistica e la conservatività culturale appaiono manifestazioni significative (la Sigalesa e Mamusa di Boschino).

Dessì – che a suo modo era stato quell'io dimidiato (sia il contadino Boschino → Villacidro che lo studente Filippo → Cagliari) – capisce che l'identità è il frutto di un processo storico polimorfo e dinamico, che va conosciuto e interpretato, e che la caratterizzazione della Sardegna è data da elementi tradizionali e non tradizionali che convivono e dalla compresenza di differenti culture (urbana, rurale, pastorale).

Ma soprattutto comprende che il rispetto della complessità e della diversità passa prima di tutto attraverso la riattivazione di un circuito interno della memoria, della conoscenza e della comunicazione che sostenga la crescita di una consapevolezza sempre maggiore di sé, della propria identità e della propria Storia.

La Sardegna di Boschino non è la Sardegna di Filippo (città *versus* campagna). Quella del vecchio ortolano è una Sardegna diversa, figlia di un tempo remoto, ripetitivo e mitico, con propria lingua, propri valori, propri criteri distintivi, propri reticoli di esclusione e inclusione, proprie leggi e proprie consuetudini, effetto di un millenario processo di adattamento alle difficili condizioni naturali. L'aver creduto di poter penetrare quel microcosmo attraverso codici e strumenti impropri, ha creato per secoli quello iato comunicativo fra potere costituito e società sarda, e fra Sardegna e Sardegna, che è stato fonte di incomprensioni e causa di irriducibile ribellione.

L'unico modo per capire l'*altro* e più in generale l'*alterità*, trova legittimazione solo nell'abbandono di ogni certezza, di ogni pregiudizio, di quella sorta di meta – punto di vista, onnicomprensivo, esclusivista ed etnocentrico, che forgia *topoi* degni, mentre tutto il resto decade a ruolo marginale, periferico, destituito in ultimo di propria dignità.

Dessì, ponendo il fondamento del *soggetto conoscente* non più solo nella autocoscienza ma nella *relazione*, nel «dialogo», nella «reciprocità», nella solidarietà, nel riconoscimento delle diversità, sembra aprire all'«essere dialogico» per una «verità dialogica». Si è già scritto in pre-

cedenza come la lettura di Spinoza, Leibniz, Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Bergson, Einstein, Husserl, Merleau-Ponty, Heidegger, gli offrano fondamentali strumenti filosofici e conoscitivi, e soprattutto importanti chiavi di lettura della realtà sarda. In questo senso la riflessione fenomenologica – che si affianca in quegli anni alla critica così detta postmoderna dei paradigmi scienziati, delle epistemologie fondative e del pensiero forte – come approccio metodologico, come orientamento e prospettiva, sembra rivestire nel percorso formativo dello scrittore sardo, un ruolo niente affatto marginale³⁰.

³⁰ La scuola gestaltista (della «Gestalt» o Psicologia della forma) ad esempio, che nasce fra il 1915 e il 1935 e che rappresenta una delle correnti più illustri della psicologia contemporanea, trova la sua filiazione in quella psicologia dal punto di vista empirico di Brentano, che getta le basi per una psicologia fondata sull'atto, sull'intenzionalità: quest'ultima intesa come l'atto che rapporta il soggetto all'oggetto. L'oggetto ha realtà sua propria ma diviene esistente in sede psichica solo quando un atto rapporta ad esso l'essere umano. La psicologia dell'atto convoglia l'attenzione verso il soggetto, verso il suo mondo e verso i dati immediati dell'esperienza. Matrice di questa analisi dell'esperienza diretta è proprio l'atteggiamento fenomenologico, fondamento della filosofia di Husserl, che costituisce un'alternativa alla psicologia empirica, ed influenzerà largamente la psicologia clinica (Rogers) e la psichiatria (Laing), nonché l'analisi psicologica di Sartre e di Merleau-Ponty. Tanda, in *Letteratura e lingue* (cit., p. 119), osserva che «[...] c'è non solo un'impossibilità gnoseologica, che è proprio quella della crisi delle scienze moderne denunciata soprattutto dalla fenomenologia husserliana, ma anche la consapevolezza della difficoltà di approccio alle persone e ai fatti relativa alle differenze dei codici rilevata da tutto il pensiero contemporaneo, Wittgenstein incluso, che soli possono metterci in comunicazione con questi e che ci rinviando continuamente al problema della incomunicabilità. La ragione della spaccatura del romanzo cui allude la Dolfi è da ricercarsi [...] in questa direzione [...]». E in *Dal mito dell'isola all'Isola del mito* (cit., p. 142) fa notare come nella vita di Dessì ci sia un momento «[...] in cui la sua superbia idealistica si incrina, sotto la crisi marxista, sofferta e tutta da esplorare e da ricondurre nei suoi termini esatti, almeno quanto ad ortodossia, per un liberal-socialista come lui, come i suoi amici del gruppo pisano, da Capitini a Borio, allo stesso Varese, finché trova nella fenomenologia husserliana un punto di riferimento. Poi, attraverso De Martino e Lévi Strauss, (il nodo problematico che riguarda il pensiero selvaggio più che le conclusioni scientifiche), quella superbia idealistica cede e crolla la fiducia nella ragione. Attenzione! Crolla nel senso e nei termini in cui, in quegli anni, si parlava di incrollabilità della ragione. In quel senso, appunto, e non nel senso della fiducia che la ragione possa e debba render conto dell'uomo». Maxia, inoltre, ci ricorda che «tra gli scrittori di lingua italiana del nostro secolo [Dessì] si distingue per un'autentica e non dilettantesca passione per il pensiero filosofico della modernità, da Spinoza ad

La fenomenologia, infatti, introduce un metodo che consente di aprire nuovi orizzonti alla possibilità e ai modi attraverso cui l'uomo conosce, o meglio «intenziona», il mondo e gli altri uomini. La «cosa in sé» si dà alla *coscienza* (il soggetto) attraverso fenomeni percettivi, e dunque sempre *per-un-soggetto*. Pur non essendoci divisione tra *apparenza* e *realtà* (l'apparenza è infatti ciò che della realtà appare, ciò che si presenta), le due dimensioni non coincidono totalmente per l'*oggetto esterno*, ma sono inscindibili per la *coscienza* nell'atto del *conoscere*:

I colli all'orizzonte invece erano posti al di là di quel limite entro il quale i sensi operano concordi e dell'oggetto ti danno la cognizione completa, immediata. L'oggetto è davanti a te, esiste. Esistono gli alberi, gli uccelli, i sentieri, gli sterpi. Non un oggetto solo, o meglio nessun oggetto isolato, ma tanti infiniti oggetti tutti assieme, uniti in una forma e in un nome vago. Non un sasso, non un rametto secco o una foglia, ma *un colle*. E nessuno dei tuoi sensi in particolare sente *il colle*, ma tutto il tuo essere sente l'esistenza del colle³¹.

E al variare del *punto di vista* e dell'attenzione del soggetto la figura mostra oggetti diversi al limite della trasfigurazione in chiave antropomorfa. Il significato sembra nascere quale esperienza fatta del mondo. Attraverso le sensazioni e la memoria la coscienza costruisce il suo mondo. L'idea del mondo che ognuno di noi ha, cambia in funzione delle proprie esperienze:

Ma se perdo il senso di questo orizzonte, di questa prospettiva, e cerco di guardarla più da vicino, ogni fatto si riempie di altri fatti,

Husserl (in una lettera a Claudio Varese del 27 febbraio 1964, affermava: '*Credo sia abbastanza facile trovare nei miei libri qualche ascendenza filosofica - il che è abbastanza raro in Italia. I pochi filosofi che ho letto mi sono serviti perché li ho amati come si amano i poeti, e forse anche di più*'») (Prefazione, in G. DESSI, *Paese d'ombre*, cit., p. 30). Sul pensiero filosofico di Dessì si veda anche: A. DOLFI, *Il luogo e la percezione dell'istante*, in *La parola e il tempo*, Firenze, Nuove Edizioni Vallecchi, 1977.

³¹ G. DESSI, *Michele Boschino*, cit., p. 193.

all'infinito, è un brulichio infinito [...] Mi accontentavo di fermare su un oggetto, su una persona, su un luogo le mie fantasie e i miei pensieri; come si àncora una nave al fondo sconosciuto del mare. Io stesso non riconoscevo ora una roccia, sopra Giarrana, che a un certo punto del sentiero sembrava, vista dal basso, un uomo seduto, un marinaio con un largo cappello di tela cerata dalla falda rialzata sulla fronte, come usano i pescatori del Baltico. A Maria invece sembrava una donna china sul suo bambino. Salendo ancora, non era più possibile riconoscere in quella roccia alcuna forma umana. Era una roccia come tutte le altre. Ma accanto ve n'era una che per un foro che l'attraversava faceva pensare a uno di quegli anelli che vi sono nelle darsene per legarci le gomene. E io mettevo in relazione la figura del marinaio seduto con quell'anello, e pensavo che, un tempo, solo la cima di quei monti emergeva dal mare, e forse qualche ciclopica nave era stata ormeggiata a quell'anello³².

L'approdo fenomenologico – e per certi versi esistenzialista – di Dessì sembra corrispondere alle più suggestive sollecitazioni filosofiche ed artistiche che in quel momento attraversano la cultura europea. Per altro, forti sono i debiti dell'esistenzialismo verso pensatori quali Kierkegaard e Nietzsche, come del resto verso la fenomenologia di Husserl. Se dalla fenomenologia viene preso il nuovo senso della realtà, ovvero la decisione di accogliere come base dell'indagine filosofica i dati apparenti nella loro fluidità ed entro i loro limiti, da Kierkegaard e da Nietzsche l'esistenzialismo eredita l'affermazione che il divenire si mostra più di ogni altro nell'individuo, nelle sue libere scelte come nella sua volontà di creare da sé la propria esistenza e i propri valori. L'uomo è heideggerianamente *esistenza* (*Da-sein*, «esser-ci», «essere-qui») in quanto «essere-nel-mondo». Esistere (*ex-sistere*, «venir fuori», «emergere da», «non permanere»), vuol dire continuo mutare e continuo proiettarsi verso ciò che ancora non è, progettarsi come evento del futuro. L'*essere*, dunque, non è altro che il «dipinarsi» dell'*esistenza* nel

³² Ivi, p. 194.

tempo che finirà, perché, *esistere* significa vivere il dinamismo della realtà non solo nella propria *coscienza* ma anche e soprattutto nel proprio *essere*. L'uomo è impotente di fronte alla realtà del divenire, nel quale ogni cosa si genera e si distrugge. Egli si erge, assieme alla sua esistenza, al di sopra del nulla, e decide le direzioni che deve prendere la propria esistenza ben sapendo che la realtà è indifferente alle sue scelte, e che il suo destino è quello di ritornare nel *nulla*.

Pur rinunciando ad ogni pretesa fondativa della filosofia e, soprattutto, di una poetica di Dessì, tuttavia l'approccio fenomenologico (ma si può parlare di paradigma) si rivela fin da una prima analisi particolarmente adatto ad essere applicato, soprattutto ad una concezione, tradotta in finzione letteraria, che intenda farsi carico del problema della differenza e della diversità culturale. Nell'impostazione fenomenologica, *soggetto* e *oggetto* si trasferiscono all'interno della *coscienza*. Gli oggetti, i fatti, la realtà perdono di significato come in sé, e lo ritrovano solamente per il senso che assumono per la *coscienza* che li *intenziona*. Questo porta necessariamente ad una decisa rivalutazione del *soggetto* che implica, per quello che qui più interessa, una scelta di campo nella direzione di un'accettazione dell'altro autentica, non vincolata da pre-giudizi o pre-concetti. Una rivalutazione tanto necessaria in quanto, come ha notato Maurice Merleau-Ponty, «l'esistenza dell'altro costituisce una difficoltà e uno scandalo per il pensiero oggettivo»³³.

La fenomenologia si oppone decisamente ad ogni oggettivismo, ad ogni personalizzazione, ad ogni visione del mondo che escluda l'individuo, l'essere umano, la sua esistenza e la sua capacità di dare un senso alle cose. In ciò, l'atteggiamento fenomenologico si mostra attuale prima ancora che come strumento epistemologico per fondare

³³ M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimards, 1945 (edizione italiana *Fenomenologia della percezione*, a cura di A. Bonomi, Milano, il Saggiatore, 1965, p. 453).

una scienza, come punto di osservazione privilegiato per cogliere i fenomeni legati alla comprensione e al rispetto delle differenze, che scaturiscono necessariamente dalla molteplicità dei soggetti.

L'aspetto più vivo e moderno di Dessì sta forse proprio in quell'educazione dello *sguardo*³⁴, in quell'invito ad imparare a conoscere, a vedere autenticamente il mondo per poi accorgersi che la realtà «oggettiva» altro non è che il frutto di tradizioni, saperi, opinioni, convenzioni, giudizi, limitati e parziali, sedimentati attraverso la storia e reificati dall'abitudine. Il soggetto, ben inteso, non è il centro esclusivo che porta ad un solipsismo esasperato. L'accento è posto essenzialmente sulla capacità del soggetto di intenzionare il mondo e gli altri soggetti. Ciò porta a considerare come assolutamente centrale l'aspetto *relazionale*. Il mondo è *relazione*. L'individuo si trova a vivere implicato

³⁴ La condizione negativa dell'uomo contemporaneo sarà il tema di fondo della corrente francese soprannominata «École du regard» («scuola dello sguardo») chiamata anche «École du nouveau roman» («scuola del nuovo romanzo»). Una serie di scrittori ritengono che l'uomo si illuda quando ritiene di poter interpretare e spiegare la realtà. Per loro il narratore contemporaneo non può ordinare i fatti per raccontare, non è possibile né dare un ordine né interpretare. Il narratore allora dovrà soltanto enumerare gli elementi della realtà, rinunciando ad interpretarla, oppure potrà tentare di raccontare, mostrando però il non senso, proprio perché la realtà è un labirinto. Ecco allora che anche il linguaggio si deve piegare a questa pluralità di sensi possibili, quindi la struttura del romanzo ripete la caratteristica del labirinto. Questi scrittori decostruiscono, da fronti diversi, le strutture narrative tradizionali servendosi di monologo interiore, flusso di coscienza, sottoconversazione, descrizione fenomenologica di gesti e oggetti. Questa sorta di antiromanzo inizia da Nathalie Sarraute con *Tropismi* (1938, e poi con i successivi del dopoguerra come *Ritratto di un ignoto* 1956), seguito da Alain Robbe-Grillet con *Le gomme* (1953) e dalle opere successive che intendono porsi come momenti di descrizione freddamente oggettiva della realtà eliminando ogni preoccupazione di tipo psicologico, da Michel Butor con *La modifica* (1957) fino a Georges Perec con cui viene a perdersi la distinzione di genere (romanzo, diario, saggio, registrazione di eventi, pensieri, discorsi). Manifesto dell'«École du regard» può essere considerato il saggio di ROBBE-GRILLET, *Una via per il romanzo futuro* (1956), ma fondamentale è anche quello di Butor, *Il romanzo come ricerca* (1955). Allo stesso Robbe-Grillet, sceneggiatore e regista, si deve lo stretto rapporto tra ricerca letteraria e cinema.

entro una rete intersoggettiva di relazioni reciproche che lo inducono ad un continuo sforzo di comprensione della visione del mondo dell'altro. Questo sforzo è infinito in quanto l'*oggetto* della conoscenza non viene mai definitivamente colto, sfugge all'abbraccio quando si è prossimi ad afferrarlo:

Mi sono chiesto quale differenza passa tra la conoscenza che ho di me stesso e la conoscenza che ho di quest'uomo che si chiama Michele Boschino. Ho pensato a lungo a questo. Che valore hanno i fatti della sua vita? Io li conosco, questi fatti, o perché lui stesso me li ha raccontati, o perché li ha raccontati a Maria, e poi Maria a me; o da altri. Se accetto questi fatti come se fossero la sua vita stessa, e do a questi fatti un valore assoluto (così, in fondo, li ho accettati finora) la sua vita si delinea chiarissima nel mio spirito, coerente [...] non è la simpatia o l'odio che conta, ma i fatti, che si vestono di un sentimento particolare *che io ho di lui* [...] I due racconti si confondono, o meglio coincidono in un punto che è fuori di essi. Allo stesso modo, dalle descrizioni di Linda e dal ricordo delle descrizioni di Boschino è risultato questo paese di Sigalesa, concreto, visibile, noto come può esserlo Ultra, per esempio. Se quest'idea che io mi son fatto di Boschino coincide col Boschino reale, io conosco quest'uomo *meglio di me stesso*. Ma è assurdo. Non si conoscono così gli uomini reali, ma i personaggi dei romanzi. C'è dunque, dietro quest'uomo che io vedo muoversi, che sento parlare, che vive con me ormai tutte le ore, e del quale conosco il tormento fino a soffrirne, c'è un altro uomo vero, sconosciuto, impenetrabile alla mia coscienza, un'inviolabile realtà morale [...] E se anche Maria si fosse fatta di lui un'idea falsa? Io e Maria potremmo avere di Boschino la stessa idea falsa. I nostri pensieri s'incontrano spesso, e tale incontrarsi ci dà la certezza della loro giustezza [...] Ma questa verità che a un tratto appare a noi due, non potrebbe essere un'illusione comune? Nel caso di Boschino, per esempio³⁵.

³⁵ G. DESSI, *Michele Boschino*, cit., pp. 185-186 e pp. 187-188.

Non si tratta perciò di inseguire una mistificatoria conoscenza «oggettiva», ma di tentare di cogliere la *visione del mondo* dell'*altro* attraverso uno sforzo di *decentramento* e di *sospensione del giudizio* sulla *propria visione del mondo*. L'*entropatia*, questo atto che per Husserl si limitava all'assegnazione del carattere di *soggetto* ad un corpo percepito come simile al mio, diventa un atteggiamento *empatico*, il tentativo infinito di penetrare l'*esperienza vissuta* dell'*altro*, il pensiero costante di *sentire insieme* all'*altro* e di *vedere il mondo* attraverso i suoi occhi:

[...] io posso agire, nei riguardi di Boschino, solo se lo considero come me stesso, se agisco verso di lui come potrei agire verso me stesso [...] Sono io stesso Michele Boschino. Sono io, disteso, non qui, nella mia camera, nel mio letto, ma sulla branda della rimessa. Ritrovo in me l'abitudine antica e tenace³⁶.

Si assiste al crollo di un *meta-punto di vista*, di una verità «oggettiva». Quale Boschino dunque?:

Non è il Boschino di Maria, il Boschino che parla, e forse neppure il Boschino che monologa e mugola vicino al fuoco. E quello e questo, è anche un Boschino finora sconosciuto e solitario e disperato come solo si può esser nella solitudine della bestemmia. Il Boschino che accenna a Maria il segno lasciato dal Crocefisso sulla carta ingiallita, è *un aspetto* di Boschino *un modo di essere*³⁷.

Alla fine, privo della comprensione della propria comunità d'appartenenza («quel mondo che per lui è di irreparabile colpa»), Boschino vive in se stesso, chiuso nella propria realtà incomunicabile.

³⁶ Ivi, p. 189 e p. 196.

³⁷ Ivi, pp. 197-198.

Egli diventa per Filippo un tramite, senza sbocchi risolutori, verso l'«altro», verso un qualcosa che resta comunque misterioso e inconoscibile³⁸.

³⁸ Bibliografia critica essenziale sulla personalità e l'opera di Giuseppe Dessì: G. CONTINI, *Inaugurazione di uno scrittore* [1939], ora in *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974; G. BARBERI SQUAROTTI, *Narrativa di Dessì* [1959], ora in *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Milano, Mursia, 1967; A. LEONE DE CASTRIS, *Decadentismo e realismo*, Bari, Adriatica, 1959; E. DE MICHELIS, *Narratori al quadrato*, Pisa, Nistri-Lischi, 1962; G. DEBENEDETTI, *Dessì e il golfo mistico*, in "Intermezzo", Milano, Mondadori, 1963; C. VARESE, *Occasioni e valori della letteratura contemporanea*, Bologna, Cappelli, 1967; *Sfide del Novecento. Letteratura come scelta*, Firenze, Le Lettere, 1992; M. TONDO, *Lettura di Giuseppe Dessì*, in *Sondaggi e letture di contemporanei*, Lecce, Milella, 1974; G. DESSÌ - N. TANDA (a cura di), *Narratori di Sardegna*, Milano, Mursia, 1965; N. TANDA, *Realtà e memoria nella narrativa contemporanea*, Roma, Bulzoni, 1970; *Dal mito dell'isola all'isola del mito*, Roma, Bulzoni, 1992; M. MICCINESI, *Invito alla lettura di Giuseppe Dessì*, Milano, Mursia, 1976; A. DOLFI, *La parola e il tempo. Saggio su Giuseppe Dessì*, Firenze, Nuove edizioni Vallecchi, 1977; *In libertà di lettura. Note e riflessioni novecentesche*, Roma, Bulzoni, 1990; G. TRISOLINO, *Ideologia, scrittura e Sardegna in Dessì*, Bari, Milella, 1983; A.A. V.V., *La poetica di Giuseppe Dessì e il mito Sardegna*, Atti del Convegno, Facoltà di Lettere dell'Università di Cagliari, settembre 1983, Cagliari, 1986; C. LAVINIO, *Narrare un'isola. Lingua e stile di scrittori sardi*, Roma, Bulzoni, 1991; G. MARCI, *Narrativa sarda del Novecento. Immagini e sentimento dell'identità*, Cagliari, CUEC, 1991; N. RUDAS, *Il disertore: il romanzo del segreto*, in *L'isola dei coralli. Itinerari dell'identità*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1997; S. MAXIA, *Prefazione a G. DESSÌ, Paese d'ombre*, Nuoro, Ilisso, 1998.