

ANTONIO MURA

POESIA ININTERROMPIA
E CAMPUSANTU MARINU

Traduzioni da Paul Eluard e Paul Valéry

a cura di
DUILIO CAOCCI

SCRITTORI SARDI

coordinamento editoriale
CENTRO DI STUDI FILOLOGICI SARDI / CUEC

Antonio Mura
Poesia ininterrompia e Campusantu marinu
Traduzioni da Paul Eluard e Paul Valéry

ISBN 88-8467-128-0
CUEC EDITRICE © 2003
prima edizione settembre 2003

Si ringrazia la Casa Editrice Gallimard
per la cortese disponibilità dimostrata

CENTRO DI STUDI FILOLOGICI SARDI

PRESIDENTE Nicola Tanda
VICEPRESIDENTE Giuseppe Marci
DIRETTORE Paolo Maninchedda
CONSIGLIO DIRETTIVO Angelo Castellaccio,
Marcello Cocco, Giuseppe Meloni,
Mauro Pala, Maurizio Viridis

Via Principessa Iolanda, 68
07100 Sassari

Via Bottego, 7
09125 Cagliari

Tel. 070344042 - Fax 0703459844
www.centrostudifilologici.it
info@centrostudifilologici.it

CUEC

Cooperativa Universitaria
Editrice Cagliariitana
Via Is Mirrionis, 1
09123 Cagliari
Tel. e Fax 070291201 - 070271573
www.cuec.it
info@cuec.it

Realizzazione grafica Biplano snc, Cagliari
Stampa Grafiche Ghiani, Monastir (Ca)

Poesia hueterrampid

1

^{jarbia}
Kuda ^{brasa} ~~rasa~~ ^{sublime} salitaria
profunda obliqua manzanile (-shikulana)
frisa mudante ipilurisa
lobida priua soberana

Lengosa

allosiada biva appassionada
Arantada ^{rasa} rasa ^{pianta} pianta

minya

Grassiosa ^{causa} pitica ^{pi} irragada ^{vaga} vaga
Naturale ^{essata} corcada ^{interna} ricca
Arbitra ^{arbitra} largha ^{arbitra} repollia
Rasiosa incordada

? Zingara ridicula insovina
Riluchente assimilante
Lurda secreta suterranea
Zeca rude disastrosa

canaliglia = corzula (?)

Arbitra
Agreste

Arborata erbosa insubstantada
Selvaggia incura murina hulhulike
Arachada illuminada
freria confusa cariguante
tetrina discreta ingeniosa
fidele facile intessada

mharia

inbidustia opaca palpitante
inalterabile retorta im

Appresada

impresada castroia abbricada
globale arta populare

inferiada

szaniada colha causticaria
Uguale pesante metallica

spantada

impiedosa imperdonabile
surpresa inmudada trunkada
duriva umihonda mauzada

Appresada
de ka sa
impahada

semus in duas o so solitaria?

INTRODUZIONE

Il titolo della raccolta delle poesie bilingui del Mura, *Lingua e dialetto*¹, apparsa a Nuoro nel 1971 per le Edizioni Barbaricine, in quanto primo dato della lettura, ci costringe a fare i conti con l'eteronomia ideologica e metaletteraria della sua poesia e delle sue scelte poetiche.

E, come non bastasse quell'indicazione, un altro titolo che apre una lunga introduzione di Raffaello Marchi², *Dialetto e cultura*³, insiste sui nodi problematici di portata politica e culturale, che allora come oggi sembrano "precedere" ogni discorso letterario. L'introduzione di Marchi si apre infatti con una interrogativa complessa che rimette in gioco quei nodi, interrogandosi e interrogandoci addirittura sul "senso" della scrittura in sardo da parte di un autore colto:

Che senso può avere, oggi, un libro di poesia sarda scritto da un autore colto, che avrebbe potuto tranquillamente poetare in lingua italiana e che invece ha usato l'italiano come semplice lingua di traduzione e questo "parlato" di Nuoro come lingua prima, "ricostruito", al di fuori della

¹ La prima edizione della raccolta era intitolata *Lingua e dialetto. Poesie bilingui* e fu stampata nel 1971 a Nuoro per le Edizioni Barbaricine create per l'occasione dal poeta e da Raffaello Marchi. L'opera è stata riproposta nel 1998, a cura di Maurizio Viridis, per le edizioni Ilisso di Nuoro con il titolo di *Su birde. Sas erbas. Poesie Bilingui*. Da qui in poi faremo riferimento a quest'ultima edizione che ha il pregio di comprendere, oltre ai testi della precedente, anche tutta una serie di testi presenti nel più antico manoscritto preparatorio della raccolta, intitolato appunto *Su birde. Sas erbas*, e poi esclusi dalla versione del 1971.

² Anche il Marchi era poeta. Sue poesie e prose giovanili si trovano in R. MARCHI, *Preambolo alla Simpatia*, La Poligrafica Solinas, Nuoro 1984. Interessante l'introduzione di Ignazio Delogu che traccia i punti di riferimento culturali del giovane poeta.

³ R. MARCHI, *Dialetto e cultura*, in A. MURA, *Su birde. Sas erbas. Poesie Bilingui*, a cura di Maurizio Viridis, Ilisso, Nuoro 1998, pp. 41-57.

vecchia piccola Arcadia sarda, su modelli popolari o, almeno, popolareggianti e talvolta, per certe forme, su archetipi (Condaghi)?⁴

L'autore colto, appunto, «avrebbe potuto» e, se non avesse voluto opporre resistenza all'inerzia delle normali dinamiche di prestigio socio-linguistico, «avrebbe dovuto» scrivere in italiano. Un italiano, allora percepito come lingua immobile priva di ogni articolazione diatopica e diastratica, che si proponeva come polarità alta indiscutibile e indiscussa, contro un sardo invece presentato in maniera estremamente articolata. Si dice di un «parlato» di Nùoro» (e, dunque, si dà per nota l'esistenza di una tradizione di scrittura in nuorese), che viene «ricostruito su modelli popolari», insistendo su una diastratìa percepibile e ovvia. E, inoltre, si menziona l'esistenza di un'altra polarità alta di prestigio che è l'Arcadia sarda che comporta evidentemente un modello assai diffuso cui il poeta si sottrae.

Secondo Marchi, s'intuiva anche dal titolo del suo intervento, che un autore colto come Antonio Mura scriva in sardo, ha senz'altro un senso.

Ha un senso preciso, implicitamente polemico, e forse persino provocatorio, per Antonio Mura, e può avere un significato, anzi una serie di significati fondamentali in un contesto di temi e problemi socio-culturali che restano sempre aperti, caso per caso, all'indagine e alla verifica...⁵.

La contrapposizione dialettica *poesia sarda vs. poesia italiana* rivela certo un primo intento polemico e provocatorio nell'inversione del prestigio e delle priorità dei due poli del sistema diglossico: l'italiano come semplice lingua di

⁴ Ivi, p. 41.

⁵ Ibidem.

traduzione (dunque come semplice lingua strumentale), il sardo impiegato come «lingua prima».

È però pensare il problema, il complesso problema dell'uso del sardo in poesia, secondo un'opposizione binaria, tutto sommato rassicurante, non era possibile all'intelligenza del Marchi e a quella del Mura, e subito uno dei poli, quello del sardo, smaschera la sua identità franta, i suoi volti molteplici: il logudorese letterario, quello dell'Arcadia sarda, il nuorese, quello letterario e colto, quello «parlato» e «ricostruito» al di fuori della tradizione alta e monolingvistica, «su modelli popolari o, almeno, popolareggianti».

La stessa «Avvertenza» a firma di Antonio Mura ripropone la problematicità dei modelli tràditi, di un canone locale ormai usurato:

Ho usato il nuorese per la sua arcaica, rude bellezza.
In ogni modo ho voluto scartare, per quanto possibile, ogni forma di loquutio artificialis, aulica, eletta, com'è nella tradizione poetica sarda, ed ho preferito servirmi delle forme linguistiche comuni e popolari che, anche quando sembrano barbariche e anticlassiche, non perdono mai la loro aspra e pietrosa autenticità⁶.

Qui certo non appare quella preziosa sfumatura critica di Marchi che poneva fra virgolette il «“parlato” di Nùoro» per cogliere meglio, nell'aspirazione dell'autore di misurare il “reale” nella sua immediatezza, il valore di “ricostruzione” partecipata della poesia altrimenti “ammutilata” sulla pagina.

Forse a Marchi e a Mura l'etichetta “lingua italiana” (come quella di “poesia italiana”) non si presentava in tutta la sua articolazione, per cui ci appare come un contenitore di modelli tutto sommato omogeneizzati da una lunga tra-

⁶ A. MURA, “Avvertenza”, in ID., *Su birde...*, cit., p. 59.

dizione scritta e giustificati all'interno di una tradizione critica e storiografica relativamente recente ma ancora assai autorevole. La lingua italiana utilizzata da Mura non è tuttavia mai una semplice lingua strumentale, di semplice traduzione, ma un veicolo di modelli letterari che s'infiltrano anche nel testo sardo.

La scolarizzazione, l'alfabetizzazione di gruppi sociali sempre maggiori, l'editoria che proponeva traduzioni di autori importanti delle letterature europee, avevano immesso nel patrimonio letterario locale punti di riferimento assai autorevoli che intaccavano notevolmente il prestigio del "logudorese illustre"⁷.

Gli autori italiani, gli autori stranieri proposti in traduzione italiana (in un italiano con caratteristiche particolari), si disponevano, nella memoria di chi aveva frequentato la scuola e di chi aveva affrontato la lettura dei classici stranieri del Novecento, accanto ai modelli della produzione regionale, mescolandosi con questi, attivando un sistema nuovo di riferimenti⁸.

Nella produzione originale di Mura le traduzioni in italiano sono sempre riscritture dotate di una densità intertestuale che rivela un forte debito nei confronti della scuola.

Ma, come si diceva, le questioni linguistiche, in casi come quello sardo, sono sempre la spia di un rovello politico e culturale che le precede.

⁷ Il nuorese costituiva comunque già da tempo un'alternativa importante al logudorese. Si veda G. PORCU, *La parola ritrovata. Poetica e linguaggio in Pascale Dessanai*, Il Maestrale, Nuoro 2000.

⁸ Anche M. VIRDIS, "Introduzione", in A. MURA, *Su birde...*, cit., p. 13, osserva che la polarità lingua/dialetto tende «non a disporsi in termini contrappositivi immediati, ma a mettere in campo due diversità coesistenti e di cui si postula la necessità di interazione».

La scelta di un linguaggio che s'allontani quanto più possibile dal canone "classico", da quanto possa apparire artificiale, aulico ed eletto e che invece, anche pietroso e barbarico, si serva di forme comuni, popolari, è orientata politicamente verso un impegno schietto nella (e per la) realtà, per il *mondodellavita*.

Poco più che ventenne Antonio Mura si era impegnato, accanto a Marchi che lo aveva fondato e diretto, nella redazione del periodico *Aristocrazia*⁹. Il sottotitolo del giornale, *Rivista sarda di cultura sociale*, lo caratterizzava come un periodico impegnato nel dibattito culturale e politico. L'aristocrazia a cui rimanda la testata non è naturalmente un'aristocrazia di sangue perché, afferma Marchi nell'editoriale del primo numero

le aristocrazie storiche furono oligarchie dei più violenti e dei più astuti, volte solo a instaurare sistemi di privilegio e a reprimere ogni slancio al progresso...

I migliori cui allude il direttore sono «i migliori intellettualmente, i migliori moralmente, i migliori nelle attività pratiche», insomma *optimi viri* «animati da amore», capaci di guidare «fraternamente» le «moltitudini infelici».

⁹ La collaborazione di Antonio Mura al periodico è verificabile per gli anni 1947-1948. La testata della rivista muta da *Aristocrazia. Rivista sarda di cultura sociale* del n. 1 anno I a *Aristocrazia. Periodico sardo di cultura sociale* del n. 2 anno I. Sono questi i due numeri in cui compaiono le dichiarazioni di intenti di R. Marchi. Antonio Mura, nel secondo numero compare con la funzione 'Segretario di redazione'. Tra le altre firme che vi collaborarono a vario titolo è bene ricordare Angela Maccioni, la nota maestra antifascista di Nuoro, moglie del Marchi. È ricco di notizie, sulla vita e la figura intellettuale della Maccioni e sul ventennio fascista a Nuoro, il testo M. MACCIONI, *Memorie politiche*, a cura di R. Marchi, Edizioni Della Torre, Cagliari 1988.

Per costruire una società giusta si dovrà dunque partire dall'«antico ideale di aristocrazia educatrice, amplificato e impinguato con millenni di vita e di pensiero che comprendono le più vitali esperienze dell'umanità, dal cristianesimo al socialismo...».

Come si vede gli ideali professati sono in qualche modo ancorati alla realtà con il riferimento a due tradizioni di pensiero assolutamente vitali che durante il governo fascista avevano potuto dialogare.

L'idea di poeta e di letterato, cui facevano riferimento molti giovani italiani ed europei della generazione di Mura, era quella di un intellettuale interessato a partecipare alla costruzione di modelli di società giusti e a discutere, anche attraverso un contributo schiettamente letterario, i mali e le gioie della vita. Un intellettuale dunque disposto a “sporcarsi le mani” con la realtà e, se si vuole, a preferire al “dentro”, privilegiato da un certo immaginario decadente, un “fuori” che richiedeva, per essere meglio compreso, lo sguardo attento anche della letteratura.

La pressione del “dovere” della letteratura nei confronti del *mondodellavita* diede luogo a esperienze assai variegata nel corso del medesimo periodo e l'idea di “realtà”, di “realismo”, fu intesa nelle maniere più diverse. Certo è che la speculazione su quelle idee di “realtà” produsse ovunque un interesse centrifugo, da un lato rivolto alle letterature straniere (quelle di maggior prestigio politico e culturale, ma anche quelle di minor prestigio), dall'altro per le produzioni regionali.

Anche durante il ventennio, malgrado il maggior controllo, a Nuoro era continuato un sotterraneo dibattito culturale che vedeva rappresentate tutte le istanze politiche pre-fasciste e non mancarono episodi di insubordinazione nei confronti del regime. Un documento dell'OVRA testimonia di come fosse attivo un reticolo di contatti tra uomi-

ni di diversa estrazione politica ma uniti dal comune sentire antifascista. Gonario Pinna, repubblicano¹⁰; Dino Giacobbe, «capo dell'organizzazione militare sardista»; Filippo Satta-Galfré, socialista; Salvatore Mannironi, «già capo del Partito Popolare nuorese»¹¹, di cui si dice che «nel '31 in occasione del conflitto tra il Regime e la Santa Sede fu uno dei principali fautori della reazione popolaresca nuorese»; Luigi Oggiano, del Partito Sardo d'Azione. Questo documento parla anche di «gruppi»: uno «giovanile», «composto per lo più da operai e piccoli impiegati», di ispirazione comunista; uno sardista, i cui membri sono accusati di essere «fondamentalmente [...] favoreggiatori di latitanti»; infine un gruppo cattolico, di cui si dice che «per ragioni facili a comprendersi è il più attivo di tutti per sua intima natura il più pericoloso. Opera indisturbato in veste di Azione Cattolica. I capi sono gli avv/ti Mannironi e Congiu. Animatore di questo gruppo è il monsignor Vescovo Giuseppe Cogoni»¹².

¹⁰ Gonario Pinna ci interessa in questa sede anche, e soprattutto, per la sua *Antologia dei poeti dialettali nuoresi*, Fossataro, Cagliari 1969, in cui compaiono un capitolo dedicato a Pietro Mura ed un altro dedicato ad Antonio Mura. Nella "Relazione del questore E. Di Benedetto al Prefetto" datata 20 luglio 1945 riportata in E. CORDA, *Storia di Nuoro*, Rusconi, Milano 1990, p. 301, alla voce "Partito Repubblicano Italiano" si legge: «diretto dall'avv. Gonario Pinna, con pochissimi aderenti. Questo partito non esiste più perché si è fuso con il Partito Sardo d'Azione».

¹¹ Salvatore Mannironi nel dopoguerra rivestirà importanti ruoli nel governo italiano, tra i politici di maggior rilievo della Democrazia Cristiana. Su questa interessante figura di intellettuale vd. *Commemorazione di Salvatore Mannironi: Nuoro 20 gennaio 1979*, Estr. da Annali della facoltà di Scienze Politiche dell'Università di Cagliari, a.a. 1979-80, vol. 6., Grafiche Elmas 1981, pp. 420-459; S. MANNIRONI, *L'esperienza antifascista, il politico, l'uomo: attualità del suo pensiero politico a 20 anni dalla sua scomparsa*, Convegno di studi, Nuoro 5-6-7 aprile 1991, Grafica Mediterranea, Bolotana 1991; F. ATZENI, "Salvatore Mannironi", in *Archivio Storico Sardo*, vol. 37 (1995), pp. 295-308.

¹² Il documento è riportato in E. CORDA, *Storia ...*, cit., p. 270.

Tra repubblicani, sardisti, socialisti, popolari e comunisti già ci si orienta fra le tendenze politiche che, dopo la caduta del fascismo, avranno il compito di animare il dibattito politico del dopoguerra.

Insomma la dittatura non aveva potuto arrestare il dibattito culturale ed anzi, con le sue forme di controllo, aveva accresciuto la sete di libertà delle persone più consapevoli.

In questo contesto, tra la fine degli anni Quaranta e il principio dei Cinquanta, iscrittosi alla Facoltà di scienze economiche e marittime di Napoli, Mura prosegue l'attività iniziata con il giornale di Marchi, impegnandosi come collaboratore di *Volontà*, rivista anarchica napoletana, e nell'attività dei gruppi libertari partenopei. Questa esperienza, che gli costò qualche giorno di reclusione nelle patrie galere per aver distribuito volantini sovversivi, acuirà in lui una certa sfiducia nei confronti di una giustizia priva di capacità di discernimento.

La sezione degli *Addobios* (*Addobiu I, II, III, III bis e IV*¹³) della sua raccolta di versi testimonia poeticamente i giorni del carcere, come un viaggio che comporta una serie di incontri con personaggi dall'involontaria funzione esemplare. Qui, meglio che altrove, si può valutare qualche aspetto del pensiero del Mura oltre che alcuni punti di riferimento letterari.

L'ascendenza dantesca, ove non bastasse il suggerimento del titolo, si fa via via più chiara con citazioni dirette, con richiami più sottili (ma comunque di passi molto noti) e con un uso sapiente di suggestioni allegoriche.

¹³ In A. MURA, *Su birde...*, cit., pp. 90-101. L'edizione del 1971 conteneva solo quattro dei cinque testi citati. Uno dei testi, il *III bis* alle pp. 96-97 dell'edizione curata da Maurizio Viridis, è stato ripreso dalla bozza dattiloscritta intitolata *Su birde. Sas erbas*.

Secondo una tradizione assai documentata, il percorso del narratore segue un viaggio di cui nient'altro ci viene detto se non che è avvenuto su un'auto della polizia («Su primu sero, appustir dessoru biàzu / in cellulare...») e ci introduce nella prima delle tappe *ex abrupto*.

In viaggi di tal fatta la vita ha un nuovo cominciamento e la *tranche de vie* descritta si presenta come un momento sacralizzato dalla soluzione di continuità spazio-temporale: «Su primu sero».

E l'interruzione e il ricominciamento, che isolano questi momenti nel *continuum* delle vite, sono marcati anche da un senso di spaesamento e di sorpresa che richiede una ridefinizione e una verifica dell'identità misurate nella precisa descrizione di un rito codificato: quello del riconoscimento nella stazione di polizia che implica, dopo la svestizione («dogada sa zinta, e kad'atteru / ornamentu ki si deket ass'omine»), una verifica delle impronte digitali, una rituale ripetizione dei nomi propri del recluso e dei suoi genitori e della data di nascita. Evidentemente, con la perdita di ciò che si ha e con il nuovo battesimo che ripercorre i dati oggettivi dell'identità, è come si volesse compiere un ciclo di rinnovamento dell'individuo.

Tutta la procedura di ricognizione dell'identità è infatti descritta in modo del tutto impersonale con stile nominale che accumula le azioni in progressione senza il minimo cenno alle reazioni o ai comportamenti dei protagonisti. Tutto ciò che in questo primo passaggio si dice fa infatti parte della ritualità e dunque riguarda ogni uomo. Lo stile nominale e l'impersonalità ribadiscono l'alterità della procedura e insieme l'estraneità dell'individuo che non a caso si presenta nudo al suo destino, privato della cinta e di tutto ciò che possiede.

Il primo incontro che il poeta fa in carcere, invece che con le tre fiere, è con le cimici: «s'addòbiu nobu e imprevediu est istàu / kin d'unu milione de kinnikes, ki sos kari-

gnos / paria' kk'aèren imparàu in karki libbru / de su divinu markesu de Sade». La funzione indeterminativa di «unu milione» è la medesima del «tre» riferito agli ostacoli che Dante-personaggio incontra al principio del suo viaggio, ma le cimici che hanno imparato l'arte delle carezze dal divino marchese, naturalmente, sono ancora il segno di una riduzione comica dell'allegoria dantesca.

Il numero della trinità compare al secondo incontro con i «tres sekundinos kin kantor de verru / sun bènnios a ssonare a pprova prova / galu m'ammento sa melodia arcana / sar ruker de verru 'essa bentana / Pape Satàn, pape Satàn – pape Satan, pape Satàn¹⁴ / [...] / Deo pro paku no' sso mortu ass'assustru».

La presunta funzione purgatoriale del carcere viene misurata dal detenuto quando compare la luce «su manzanu, kando sa luke a' torrau su korpus suo a kkada kosa / e kkada animale es' torràu assa bida 'e kada die», che rovescia i versi danteschi riferiti all'«aere bruno» che «toglie gli animai che sono in terra / da le fatiche loro...» e ripropone il rumore delle porte del purgatorio dantesco¹⁵ con il purgante già purificato: «sar yànnas zikkirriande ass'arrebbeutu, / dego benende kin d'unu lizu i' mmanos / mind'ana akkumpanzàu a una zella / ube pake bb'àià dde kristianos».

Si tratta di un gioco sottilissimo da parte di Antonio Mura.

Nella polemica politica contro gli incarceramenti troppo facili dell'epoca, l'angelo guardiano, cui Pietro aveva detto

¹⁴ Si tratta delle parole di invocazione al demonio pronunciate da Pluto in Inferno, VII, 1. Lo stesso canto in cui, a proposito di avari e prodighi viene enunciata la teoria della fortuna.

¹⁵ Ricordiamo che i versi sono riferiti a Purgatorio IX, 133-138: «E quando fuor ne' cardini distorti / gli spigoli di quella regge sacra, / che di metallo son sonanti e forti, / non ruggiò sì né si mostrò sì acra / Tarpèa, come tolto le fu il buono / Metello, per che poi rimase macra».

che errasse «anzi ad aprir» la porta del purgatorio piuttosto «che a tenerla serrata...», si sovrappone alla figura della guardia carceraria il cui compito è appunto quello di passare in rassegna i nuovi ingressi, ma ancora una volta seguendo un'investitura tutta terrena (quella della Giustizia umana, contraltare evidentemente comico della Giustizia per eccellenza, quella divina). Il fatto è che l'angelo dantesco agisce secondo un principio di generosità e di perdono, la guardia carceraria, quando eccede nell'aprire la sua porta, risponde a un criterio punitivo.

I personaggi presenti in questa sezione sono disegnati con una capacità di penetrazione psicologica eccezionale. I colpevoli di reati gravissimi (uno stupro, un omicidio...) sono da un lato assimilati a Caino, per la violenza e la crudeltà, dall'altro ad Abele, per il rimorso che senza sosta tormenta la loro vita: «kussu zòvanu kainita, o no isko, / si dess'erènzia dessa parte 'e Abele...».

Questo periodo napoletano fu molto importante per Antonio Mura. Lesse molti autori, confrontò la sua esperienza con altri giovani intellettuali, prese coscienza del suo interesse per la letteratura iniziando ad esercitare il suo pensiero nella tortuosità degli "a capo".

Ma, poiché cresceva il bisogno di rientrare nella sua città natale, di trovare un lavoro, decide di abbandonare gli studi universitari prima di aver conseguito la laurea.

Al suo rientro a Nuoro gli si presenta l'immagine di una città prostrata dalla disoccupazione, dall'emigrazione, dalla arretratezza¹⁶. La percentuale di analfabeti è quasi doppia

¹⁶ Vedi M. BRIGAGLIA e G. MELIS, "La Sardegna autonomistica", in *Storia della Sardegna*, a cura di M. Brigaglia, Soter, Sassari 1995, pp. 283 e sgg.

rispetto alla media nazionale¹⁷. In un quadro simile a molti giovani come Antonio Mura, non resta che la via dell'emigrazione.

Dopo aver aiutato il padre Pietro nel suo negozio di ferramenta, dopo essersi impiegato in una azienda che però fallisce e chiude, nel 1963 decide di andare in Germania a fare l'*Hilfs-arbeiter*, l'aiuto operaio nella fabbrica della Volkswagen.

Del valore di questi pochi mesi di emigrazione ci resta una traccia nella poesia *I'ssas terrar frittari de su nord Europa*¹⁸ che investe di un valore negativo ogni elemento della civiltà industriale in opposizione con una realtà positiva che è quella della sua terra.

Antonio Mura torna nuovamente deluso e amareggiato a Nuoro e, dopo una brevissima parentesi di insegnamento in un Istituto Tecnico della provincia, viene assunto presso l'Associazione dei commercianti.

In questi anni Mura è già un poeta maturo, ha raggiunto una sicurezza nella scrittura che gli permette di poter rendere pubbliche le sue poesie. Partecipa al Premio Ozieri, che nel frattempo era divenuto un importante punto di riferimento per la produzione letteraria in lingua sarda, e appronta una raccolta di sue poesie dal titolo *Su birde. Sas erbas* che muterà, dopo una selezione carica di significato, in *Lingua e dialetto. Poesie bilingui*.

La politica culturale del premio era chiara e prevedeva, come affermerà Antonio Sanna¹⁹, l'intenzione di «scegliere,

¹⁷ Si calcolano 221.000 analfabeti, il 22% della popolazione. La media nazionale era in quegli anni del 12%. Ivi, p. 280.

¹⁸ A. MURA, *Su birde...*, cit., p. 68.

¹⁹ Si veda A. SANNA, "Poesia tradizionale e poesia moderna in Sardegna", in *Linguaggio poetico e linguaggio musicale*, a cura della Biblioteca S. Satta di Nuoro, Altair, Cagliari 1981.

della tradizione, quanto v'era di valido, rifiutando quello che, pure, poteva piacere di più a un certo gusto popolare, ma significava evasione e fuga dalla nostra realtà e dall'impegno» e di portare «la poesia dell'Italia, dell'Europa e del mondo nell'ambito degli interessi sardi. Avvicinarli a Ungaretti, a Quasimodo, a Montale, a Garcia Lorca, a Neruda, a Hikmet...».

In ogni caso, se le giurie e le presidenze che si succedettero operarono con la medesima intenzione di introdurre fratture significative rispetto a una tradizione ritenuta moribonda o, quantomeno, ormai inefficace, si deve tuttavia osservare che esse proponevano, di volta in volta, modelli di riferimento caratterizzati da soluzioni letterarie assai diversificate.

La politica culturale dei primi anni del Premio (dal 1956 al 1960 compreso)²⁰ fu certamente segnata dalla irruente personalità del presidente, Francesco Masala, e dalla reazione dei poeti locali, abituati, come detto, a un'altra idea di poesia.

Il verbale della seconda edizione (1957) ha infatti i toni severi della crociata:

La commissione ha potuto constatare che troppi autori sono *tuttora* ancorati a manierismi secenteschi e leziosità arcadiche che si rivelano in paesaggi oleografici, stati d'animo triti e scontati, esercitazioni encomiastiche. Inoltre,

²⁰ Chiarisce numerosi aspetti del Premio il volume *L'amarezza leggiadra della lingua*, Atti del Convegno "Tonino Ledda e il movimento felibristico del Premio di letteratura Città di Ozieri", a cura di Franco Cocco. All'interno di questo, Michele Pinna, *Il Premio Ozieri visto da un "esterno": appunti per una sua storia*, tenta una periodizzazione delle varie fasi e Natalino Piras, *Il rame e le terre fredde: Pietro e Antonio Mura*, propone un interessante raffronto tra i due poeti.

troppi autori subiscono *ancora* l'influsso dei rimatori ed improvvisatori delle cosiddette gare poetiche paesane: certami in rima che, se da un lato, ebbero in Sardegna, in altri tempi, una storica importanza nella formazione della cultura popolare, dall'altro lato determinarono un gusto *corrotto* della poesia identificandola con la superficiale versificazione²¹.

A parte l'idea, che emerge dagli avverbi di tempo iterati, di un'evoluzione identica ovunque che opererebbe per sostituzione di modelli e di moduli letterari, nettamente, nella forma della rottura che esclude, si deve rimarcare l'opinione sulle «cosiddette gare poetiche», anche queste ricondotte all'interno di una storia che attribuisce valore ora a un modello, ora a un altro. Le gare poetiche avrebbero inoltre determinato «un gusto corrotto della poesia identificandola con la superficiale versificazione».

Noi non sappiamo a quali poeti facesse riferimento la giuria che firmò quel verbale ma sappiamo che, se un gusto per il virtuosismo e per un locale *trobar clous* appassionato delle forme e delle soluzioni “difficili” (comune del resto, *mutatis mutandis*, a molta produzione novecentesca) percorre la tradizione poetica in lingua sarda, in quegli anni circolavano poeti apprezzati da molti, e non solo per il virtuosismo. Certo la versificazione, essendo la specificità su cui misurare la capacità “fabbrile” dei poeti, nel giudizio del pubblico aveva (ed ha) un peso notevole, ma solo in quanto quel fare ridispone contenuti di molto interesse in modo inedito, nuovo e dunque sorprendente nella forma e nei contenuti.

Ciò che i giurati allora non potevano notare era il fatto che, volendo sollecitare i poeti alla lettura di autori contemporanei italiani ed europei, non avrebbero dovuto ope-

²¹ *I poeti del Premio Ozieri*, a cura di Tonino Ledda, Edizioni della Torre, Cagliari 1981, vol. I (1956-1970), p. 37. I corsivi sono nostri.

rare in opposizione a una tradizione, come quella estemporanea, che nel tempo aveva canonizzato una serie di autori e di opere e solidificato modelli che avevano ancora vita propria e continuavano a dare frutti assai importanti, ma avrebbero dovuto rivolgere la sfida della “modernità” ai poeti *a taulinu*, a quelli cioè meno ancorati ai modi secolari della produzione estemporanea. Già in tempi remoti diversi poeti “colti” avevano mostrato una maggiore disponibilità all’addomesticamento di proposte “nuove”.

Quella giuria tuttavia, mentre desiderava “alterare” le tradizioni locali da un punto di vista formale e tematico, mostrava tentazioni puristiche da un punto di vista linguistico.

Si voleva da un lato il “nuovo” e, dall’altro, si chiedeva la massima conservatività²².

Non solo, mentre si chiedeva la riduzione degli italianismi, si lamentava che

La Sardegna è, forse, l’unica regione italiana che non abbia dato il grande poeta dialettale alla storia della letteratura italiana; mentre la poesia è nutrimento naturale del popolo sardo [...].

L’oscillazione tra una presa di posizione che ad ogni costo vuole rimarcare l’autonomia e la differenza, e l’altra istanza, di segno opposto, che invece pretende la riconduzione del

²² Nel medesimo verbale del 1957 si dice esplicitamente che gli autori «abbondano spesso nell’uso degli italianismi, a tutto detrimento della purezza e della proprietà della lingua sarda», p. 37; anche il verbale del 1959 afferma di voler «riproporre ancora al ripensamento dei poeti sardi l’uso e l’abuso di italianismi inammissibili e controproducenti, specie ai fini della conservazione della purezza lessicale dei dialetti sardi», p. 57 e invita gli autori «ad adeguare i mezzi d’espressione alle limpide radici del nostro nativo linguaggio», p. 68.

sistema letterario locale alla “letteratura italiana”, nasce da un rovello ideologico che in quei medesimi anni di immediato dopoguerra tormentava molti intellettuali italiani e che scuoteva l’idea stessa di una letteratura nazionale, riproponendo la forza centrifuga della elaborazione letteraria regionale, rispetto agli schemi di una certa storiografia letteraria ottocentesca.

È però a partire dall’edizione del premio del 1960, anno in cui si verifica il nuovo e autorevole ingresso nella giuria di Antonio Sanna, che si intravede un nuovo atteggiamento critico ispirato a una maggiore coerenza teorica.

Può essere interessante notare lo scricchiolio nei rapporti interni anche da un passo del verbale che afferma che

la Giuria, dopo lungo esame, e *quasi all’unanimità*, ha ristretto la sua attenzione su tre autori degni dei primi tre premi in palio...²³.

Questa edizione del 1960 sarà l’ultima sotto la presidenza del Masala (che uscirà dalla giuria) e già si nota un deciso mutamento anche nella cura dei verbali. Ai generici proclami di poetica si sostituisce ora un tentativo di presentazione più accurata dei testi poetici. Sembra quasi che la giuria divenga un “laboratorio” di discussione aperto agli apporti esterni e che le deliberazioni aspirino a farsi strumento di “formazione” dei poeti.

L’attenzione morbosa al purismo linguistico²⁴ sembra

²³ *I poeti del Premio Ozieri*, cit., p. 85; il corsivo è nostro.

²⁴ Nel verbale della XII edizione (quella del 1967) si legge nuovamente una annotazione riguardante la questione dell’uso di lessico italiano, ma i toni non hanno più la nettezza miope di un tempo: «Quest’anno, da parte della Giuria, più evidente che nel passato, è stata notata la presenza di italianismi, in vari elaborati. Ciò, se può sembrare comprensibile

attenuarsi notevolmente e si affaccia un gusto capace di accogliere e valutare le più varie tendenze.

Ne è prova anche l'attenuazione delle posizioni nei confronti delle strutture chiuse e soprattutto della presenza della rima.

Nei primi anni del Premio si era scatenata una discussione di merito sull'argomento che coinvolse numerosi intellettuali, e la discussione era proseguita a lungo.

Il convegno *Lingua e poesia di Sardegna e Premio "Città di Ozieri"* organizzato nel 1967 sotto l'autorevole presidenza di Aldo Cesaraccio, allora direttore della *Nuova Sardegna*, serviva a discutere proprio dell'eventuale "essenzialità" della rima nella creazione poetica.

La [...] "questione della rima", che oggi può persino far sorridere, ieri, tra i poeti, era considerata di fondamentale importanza, e da ciò può ben definirsi la dimensione culturale in cui si trovavano molti degli interessati. Paragonando la poesia ad una giovane da vestire con la gonna, umoristicamente venne detta "in bunneddona" la maniera tradizionale del poetare in rima, e "in minigonna", la nuova moda della poesia in versi sciolti²⁵.

Eppure la giuria già notava che la battaglia contro la rima produceva spesso risultati di segno opposto rispetto a quelli sperati. Da un lato spingeva i poeti a fare i conti con un

per quanto riguarda la necessità di riportare termini della tecnica e della civiltà contemporanea, non può assolutamente giustificarsi quando esistono, consacrati dall'uso vivo, i termini corrispondenti in lingua sarda», p. 221. L'uso degli italianismi si giustifica dunque ogni volta che il lessico sardo non presenti corrispondenti lemmi «consacrati dall'uso vivo», e ogni volta che il pensiero si serva di «termini della tecnica e della civiltà contemporanea» e, dunque, si sconsiglia, si può dedurre, il goffo conio di neologismi e "l'archeologia linguistica".

²⁵ T. LEDDA, *I venticinque anni del "Premio Ozieri"*, in *I poeti del Premio Ozieri*, cit., p. 13.

“canone” esterno e a rielaborarlo e così alimentava e stimolava un processo già in atto, promovendo poeti del calibro di Predu Mura; dall’altro ingenerava confusione nei poeti che, provenienti dal mondo della poesia “tradizionale”, pure si accostavano a un’idea di scrittura per la quale non avevano punti di riferimento e modelli.

La goffaggine e gli scarsi risultati di questi ultimi inducevano i giurati a rivedere le loro posizioni e a considerare la possibilità di un uso della rima, ma solo «quando sia strumento proprio e duttile di espressione».

La giuria insiste nel sottolineare che, se nei verbali dei Premi si è esortato i poeti sardi a non sottostare all’imposizione della rima – ritenuta tradizionalmente dimostrazione essenziale di poesia – non si è mai escluso l’uso di essa, quando sia strumento proprio e duttile di espressione. Ciò si chiarisce perché la preoccupazione di liberarsi dalla rima non deve portare gli autori a stonature formali o a forzature metriche del tutto deprecabili e di pessimo gusto. La Poesia, quando è tale, trova in sé e da sé la sua veste espressiva, e non può soggiacere preventivamente a imposizioni di sorta²⁶.

Naturalmente, fatti salvi i grandi meriti della politica culturale del Premio Ozieri, nella tradizione poetica in lingua sarda erano da tempo in atto modificazioni di notevole rilievo. Per “tradizione poetica in lingua sarda” non si deve intendere un tutto omogeneo, ma un sistema complesso che va dalla poesia estemporanea cantata a quella scritta (che veniva diffusa oralmente o attraverso i libri o le riviste). La poesia estemporanea, dai primi decenni del Novecento²⁷, aveva decisamente imboccato la via della sperimentazione e

²⁶ *I Poeti del Premio Ozieri*, cit., p. 111.

²⁷ A proposito di poesia estemporanea gioverà la lettura di P. PILLONCA, *Chent’annos*, Soter, Sassari 1996.

dell'introduzione di temi "impegnati" rielaborati con il contributo di influenze esterne. Si pensi alla poesia di Peppino Mereu (1872-1901), alla varietà di forme (spesso della recente tradizione letteraria italiana), ai temi che sperimenta e alla forza di impatto sociale dei suoi versi.

Ma la stessa struttura della gara, con la norma che prevede l'estrazione del tema, obbliga i poeti alla riflessione sulle tematiche di più stringente attualità e ad impegnarsi nell'approfondimento del pensiero. Il pubblico competente riconosce ai poeti la virtù di disporre, in forme misurate, un pensiero articolato.

Per quanto riguarda poi la poesia scritta basterebbe pensare alla figura di Antioco Casula e alla sua capacità di introdurre moduli e temi della recente produzione nazionale, a partire dai primi decenni del Novecento.

Tue ses Predu...

Nel contesto del dibattito che animava gli intellettuali del Premio Ozieri si distinse nel corso degli anni Predu Mura, fra gli altri considerato il poeta più interessante.

Predu, padre di Antonio, è costantemente presente nei versi del nostro poeta. È un punto di riferimento umano e anche letterario, rappresentando nell'arco della sua produzione poetica una evoluzione che parte dai canoni più tradizionali e s'avanza, forte proprio dell'abilità "fabbrile" esercitata nel contesto dell'improvvisazione, verso una sperimentazione efficacissima.

La sua presenza umana è evidente anzitutto nella dedica di *Lingua e dialetto* («Alla memoria di mio padre») e nelle poesie scritte da Antonio nel periodo immediatamente successivo alla morte di Pietro (nel 1966): *Sa festa de su rame-*

ne (1967), *Sa notte de tottu sor mortos* (1968), *Su banduleri bendidore de ramene* (1968), *Sos ispentumor dessa bida* (1968)²⁸.

Ma anche nelle poesie in cui è in gioco il rapporto con il padre-Pietro s'affaccia la poesia del poeta-Pietro.

Pietro era un ramaio per il quale il lavoro del rame e il rame stesso erano ben presto divenuti motivi poetici privilegiati. In una delle sue liriche più note, *Fippo operaiu 'e luche soliana*, Pietro confronta il suo antico lavoro di fabbro, «operaiu 'e luche soliana», a quello attuale di poeta, «oscuru artisanu de versos».

In *Sos ispentumor dessa bida* di Antonio sono numerosissime le «citazioni» dalla poesia di Pietro: le «kàmpanas de ramene» del secondo verso sono quelle «ramenosas campanas» evocate in *Fippo operaiu 'e luke soliana*²⁹; «sa luke e su kalore 'e sa frama» sono due elementi invocati da Pietro nella stessa poesia: «cada corfu 'e marteddu / allughia unu sole / e su drinnire / de una musica 'e framas / m'ingravidabat su coro / e mi prenabat sos ocros / d'unu mare 'e isteddos».

Tra padre e figlio, tra un poeta e l'altro esisteva un vero e proprio sodalizio letterario, fatto di letture comuni, di ammiccamenti di temi: «Pedimi torra sor libros ki amabas / kirkandebi sinzales de amore» – esclama Antonio in *Sa notte de tottu sor mortos*.

I libri cui allude quel verso dovevano essere quelli di Eluard, Lorca, Neruda e altri i cui echi sono presenti in entrambi i poeti.

Gli esordi di Predu, come egli stesso ci racconta in un frammento autobiografico, furono caratterizzati dal rispet-

²⁸ A. MURA, *Su birde...*, cit., rispettivamente alle pp. 180, 182, 102, 130.

²⁹ P. MURA, *Sas poesias d'una bida*, 2d Editrice Mediterranea, Sassari 1992, p. 64.

to delle forme della poesia orale e della poesia scritta della tradizione sarda.

Una domenica sera vidi amici e altri giovani ascoltando una gara poetica che si svolgeva dentro una bettola. Entrai anch'io e cantai un'ottava. Avevo tredici o quattordici anni: scoppiarono tutti in un fortissimo applauso, tanto che mi tentarono a cantare ancora. Da quel giorno mi esibivo ogni tanto specialmente in occasioni di feste. Avevo una bella voce e tutti avevano piacere ad ascoltarmi. Mi accorsi di possedere una facile vena poetica³⁰.

E in effetti se si osserva la sezione *Cantos antigos de su tempus pitzinnu* di *Sas poesias de una bida*, che raccoglie poesie che vanno dagli anni Trenta al 1960, ci si accorge della gradualità di alcuni mutamenti significativi. Un poeta estemporaneo deve conoscere benissimo l'ottava in rima che è il metro cardine della gara e cantare in logudorese letterario, evitando le forme di scarsa diffusione per farsi capire dal pubblico. Su diciotto testi³¹, nella sezione citata, in sei viene utilizzata la variante logudorese (uno del 1930, uno del 1942, uno del 1949, uno del 1955 e due del 1957), in altri sei la varietà base è sempre quella logudorese ma con elementi barbaricini (due del 1937, due del 1957, uno del 1958, uno del 1960), in altri tre la variante base è il logudorese ma con elementi italiani (uno del 1947, uno del 1949, uno senza data), in altri due la varietà base è ancora il logudorese ma con «elementi» o «reminiscenze» sarcidanesi (uno del 1937, uno del 1945), solo uno, datato 1959, sceglie la varietà nuorese con elementi logudoresi. Ma nella sezione *Cantos urtimos*, comprendente tredici poesie datate dal 1958 al 1964, tutte le poesie utilizzano la varietà nuorese.

³⁰ Si veda P. MURA, *Sas poesias...*, cit., p. 34.

³¹ Si utilizzano le preziose schede approntate da Nicola Tanda in P. MURA, *Sas poesias...*, cit., pp. 172-251.

Questa progressiva e graduale “provincializzazione” della lingua (dal sardo “letterario” ad una varietà locale, sia pur di grande prestigio) corrisponde a una altrettanto progressiva “sprovvincializzazione” delle forme e dei temi, oltre che la crescente presenza di influenze letterarie europee³².

Appunto le forme! Anche in questo caso si passa dalla presenza costante della rima, come richiedevano le tradizioni in lingua sarda (scritta e orale) e tanta parte della tradizione peninsulare, ad una assenza della rima come elemento strutturante.

Nella sezione *Cantos antigos de su tempus pitzinnu di Sas poesias d'una bida* domina la quartina in rima (undici poesie su sedici di cui: cinque in quartine di ottonari rimati, una in quartine di novenari rimati variamente, cinque in quartine di endecasillabi tutte in rima). Nella sezione *Cantos ùrtimos* la presenza delle rime è una rarità preziosa e le strofe chiuse lasciano il posto a strutture più aperte. Compare il “verso libero” anche se dominano settenari ed endecasillabi (quasi tutti i testi usano queste misure).

Antonio riprende ed evolve le sue scelte a partire dal punto in cui era giunto Predu. Inizia a scrivere in nuorese e non usa, se non di rado e in momenti precisi, la rima o le forme chiuse della tradizione. Questa scelta si caratterizza come dettata da una forte consapevolezza poetica e politica.

³² G. PORCU, *Verso l'appropriazione poetica della parlata locale*, in ID., *La parola ritrovata...*, cit., p. 51, nota acutamente che proprio nel momento in cui si passa «da una fase di tendenziale bilinguismo a una di diglossia» si verifica «l'apparente paradosso per cui nella fase di bilinguismo, e quindi di minore compromissione del sardo con la lingua nazionale, si ha una poesia *in lingua sarda* (logudorese) italianizzante, mentre nella fase di diglossia (la situazione attuale per intenderci) si ha una poesia *dialettale* [...] sarda che tende a rifuggire il vocabolario nazionale e la koinè regionale».

Il poeta dichiara di aver utilizzato il dialetto di Nuoro per il suo fascino arcaico e rude, ma anche perché, con la scelta del nuorese, poteva evitare di utilizzare un linguaggio artificiale, aulico, eletto (quello, per intenderci, della “tradizione”). La scelta però non dipende solo da ragioni di carattere letterario, ma anche e soprattutto da ragioni politiche e culturali. Si è detto, Antonio Mura intendeva servirsi «delle forme linguistiche comuni e popolari che, anche quando sembrano barbariche e anticlassiche, non perdono mai la loro aspra e pietrosa autenticità».

Una lingua sarda astratta, artificiosamente normalizzata, costruita secondo criteri di adeguamento alla lingua latina, non trova mai rispondenza nella concreta realtà dei parlanti. Noi parliamo un linguaggio riferito alle cose e pieno di cose. Gli orpelli e gli artifici sono estranei al nostro spirito e alle forme della nostra lingua³³.

Alla motivazione estetica («rude bellezza» del nuorese), che certo veniva al poeta da una illustre linea letteraria che ha le sue radici nel pensiero romantico e nella produzione “carducciana” di Sebastiano Satta e di Antioco Casula, si accosta quella poetica dell’impegno che spinge il poeta a parlare delle cose del mondo e della “realtà”, a farsi interprete del “popolo” («concreta realtà dei parlanti», l’anticlassicismo, l’autenticità, il linguaggio «riferito alle cose e pieno di cose»). È già un programma di poetica.

Si tenga conto che, in una bozza di poco precedente l’“Avvertenza” poi pubblicata, la frase «Noi parliamo un linguaggio riferito alle cose» era espressa così: «Il nostro popolo parla un linguaggio riferito alle cose». Se la stesura precedente metteva l’accento sul popolo, quindi su una cora-

³³ Citiamo da A. MURA, “Avvertenza”, in *Su birde...*, cit., p. 59.

lità di intenti impersonale, quella definitiva con il “noi” sottolinea la partecipazione del poeta a quel linguaggio.

Altrove, in un brogliaccio dattiloscritto e corretto a penna, troviamo scritto³⁴: «Il vocabolo per sé e in sé significa poco. Esso acquista rilevanza nella frase nella espressione significativa...». Si tratta di una presa di distanza da un tipo di poesia incantato dalla parola preziosa, illuminante di per sé.

Ciò che per Predu non poteva che essere detto in sardo, si trattava di scegliere quale, per Antonio doveva dirsi in sardo-nuorese ed in italiano, perché queste erano le lingue in cui il pensiero di Antonio si concretizzava. L'italiano era la lingua della scuola e delle letture, anche dei poeti stranieri, il sardo-nuorese era la lingua della vita quotidiana e di quella tradizione che proprio con Predu viveva forti scarti evolutivi.

E, poiché la letteratura cui faceva riferimento Antonio non era quella espressa in logudorese dalle più prestigiose voci poetiche sarde, anche la scelta del tipo di sardo non poteva che essere condizionata. Se la “letteratura” per eccellenza era quella italiana o quella straniera tradotta in italiano, veniva a cadere quella polarità di prestigio che, all'interno della lingua sarda, era rappresentata dalla varietà logudorese.

L'anticlassicismo, il rifiuto della *loquutio artificialis*, ormai non si rivolgeva solo alla produzione poetica della tradizione letteraria regionale ma anche a quella nazionale che pro-

³⁴ La frase che qui citiamo si trova, cerchiata e barrata, in un foglio isolato, dattiloscritto e corretto a penna tra tutti gli altri documenti relativi all'opera di Mura. Si tratta forse di una bozza dell'“Avvertenza” a *Lingua e dialetto*.

prio in questi anni era assediata dalla pressione dello sperimentalismo e dalle produzioni locali.

... e dae kusta preda...

C'è tra i due poeti una trama di richiami tematici e letterari, nutriti certo dalle comuni letture, e variati in modulazioni diverse.

La pietra, come elemento costitutivo del mondo naturale e come elemento simbolico della durata, è presente in numerosi testi di Predu, fino a diventare presenza ossessiva nella poesia di Antonio.

Per Predu, in una terra fatta di pietre la pietra può essere parte di una natura animata ed essere capace di osservare le azioni dell'uomo: in *L'hana mortu cantande*³⁵ il fiume «in sos seros de luna / cando dormin sas predas / si sedet a contare in segretea / a isteddos e nues / comente l'hana mortu»; in *Su mortu de Orolai*³⁶ il morente invoca «unu sudari' 'e lentre / mi cubet a sos ocros de sas predas»; in *Non bies che predàrjos*³⁷ l'arsura e la sterilità della natura si mostrano attraverso l'insistito richiamo alle pietraie.

Ma la roccia può anche far fiorire canzoni come in *Annuntzia chi est bènnia s'aurora*³⁸: «Commo in Sardigna tua / s'imbonini sos ribos / e frorit in sa rocca / sa cantone 'e su pane».

Fin dal primo dei testi di *Lingua e dialetto* fa la sua comparsa la pietra come simbolo dell'immobilità nel tempo, dell'antichità selvatica, delle diverse durate dell'uomo e

³⁵ P. MURA, *Sas Poesias...*, cit. p. 44.

³⁶ Ivi, p. 48.

³⁷ Ivi, p. 52.

³⁸ Ivi, p. 54.

della natura e già si affaccia l'altro elemento, l'acqua, strettamente associato (spesso *in absentia*) a quello della pietra: «M'ispanta' ssu rides tristu 'e kusta zente / antika, e pprur m'ispanta' kki sia' bbiba, / restu predosu 'i ssa terra de tottu s'iskunquassu / de prima 'essu dilluviu. Su korbu inoke / ei s'ozzastu s'alimentan dae sa rokka, sustanzia/ de granittu o kodina, / donu preziosu d'unu deus pikka-prederi. / Inoke mamar festadas i' ssa preda / fazzar de krapa dolentes / kresken sor fizos pro ssa morte in frore / e ssunu marmoradas in eternu»³⁹. Il fatto che il corvo e l'olivastro si nutrano di roccia e che esista un dio (minuscolo) spaccapietre, che dona alimento ad animali e piante, potrebbe far pensare al ciclo della vita; ma la vita, quando c'è, si misura nel tempo, nel mutare delle stagioni mentre «il tempo qui non passa, non ha moto».

E già il lettore è avvertito che il verso avrà il rude taglio della pietra franta. La sintassi non si flette a un susseguirsi ordinato di misure ripetute: necessita di interruzioni, di un respiro ansimante.

Attraverso l'iterazione del dimostrativo *kusta/kustu* e dell'avverbio di luogo *inoke*, il poeta scolpisce ed attualizza un luogo senza nome, senza tempo, in cui filtrano le tracce di un sentire tormentato in cui la vita può essere pavesianamente assimilata a un mestiere: «su questa terra sto / affinando il mestiere di vivere...»⁴⁰.

Paradossalmente questa vita statica e triste è minacciata dalla possibilità che in quel mondo irrompa la storia, la guerra: «timo ki si torret a iskidare finzas in kustos oror dessu mundu / s'Orku ki mùrika' / ssu sàmbene luttàu des-sar gherras [...]. E ss'angustia m'isarboli' sa kara / essu sam-ben mi tremet i' ssu koro / ke foza sikka i' ssos àrborer d'at-

³⁹ A. MURA, *Su birde...*, cit., p. 62.

⁴⁰ Ivi, p. 67.

tonzu [...]. E bbois, sennores, / ki dazer boke e impèriu
 assos kannones / lassàe ki s'omine kiettu / kusserve' ssos
 okror de kando vi' pizzinnu»⁴¹.

A dire il disagio dell'uomo nella storia sono chiamate in causa voci autorevolissime (diremmo "di scuola") della modernità. C'è l'angoscia di Pascoli, c'è Leopardi con quella spia che è il verbo "spaurare"⁴² del testo in italiano (usato anche da Leopardi in associazione con il cuore), c'è Ungaretti con una citazione non a caso da *Soldati*⁴³ del 1918, c'è ancora Pascoli nel verso finale.

È a partire da *I' ssas terrar frittassu dessu nord Europa*⁴⁴ che comprendiamo che l'uso del dimostrativo *kustu/kusta* e dell'avverbio di luogo *inoke* si dà in opposizione a *kussu/kussos* e a un *ube*. Ed è a partire dallo sguardo "da fuori" che acqui-

⁴¹ Ivi, p. 66.

⁴² La versione italiana a fronte è riportata come segue: *ma temo che di nuovo si risvegli / anche in questi angoli del mondo / l'Orco che rimesta / il sangue nero e vile delle guerre... E questa angoscia mi spaura / e il sangue mi trema dentro il cuore / come le foglie morte agli alberi d'autunno... E voi, signori, / che voce date e imperio ai cannoni lasciate / che l'uomo quieto / conservi gli occhi di quando fu bambino*. Per quanto abbiamo potuto verificare, questo verbo ha pochi esempi nella storia della letteratura italiana fino all'Ottocento. Viene usato come participio passato *spaurato* una sola volta nell'opera di Dante, nel verso 98 del canto XXII dell'*Inferno*. Un'altra volta lo troviamo nelle *Rime* di Cecco Angiolieri. Ben tre volte è invece presente alla terza persona del presente indicativo *spaura* in Leopardi e ad indicare l'effetto di una immagine di vastità: nell'*Infinito* (l'esempio *ove per poco il cor non si spaura* è importantissimo perché associa il verbo al cuore), in *La vita solitaria* (... *e si spaura delle ardenti lucerne e degli aperti / balconi*), in *Amore e Morte* (*Forse gli occhi spaura / allor questo deserto*).

Un'altra volta in Leopardi è presente il participio passato *spaurato*. Anche I. NIEVO, *Confessioni di un Italiano*, usa, in un solo caso, nel capitolo 21, il presente indicativo *spaura*.

⁴³ G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo*, Mondadori, Milano 1966, p. 72.

⁴⁴ A. MURA, *Su birde...*, cit., pp. 67-73.

sta vita anche «s'isula nadia». Recupera vita nella stessa possibilità dell'osservatore di commisurare la sua crescita individuale ai mutamenti della terra, in cui era tanto immerso da non poterne percepire il divenire. Il nord Europa è infatti il luogo in cui la modernità ha sconvolto i ritmi dell'uomo, fino ad ora in sincrono con quelli capricciosi della natura. È il luogo del lavoro che aliena l'uomo, che gli fa perdere la capacità di misurare le frazioni del tempo: «appo imparau su morrer dessa luke / e su naskire d'una die yai manna / i' mmesu assu trumentu 'ess'officina». Il tempo del lavoro e della macchina così concepito, pur avendo l'aspetto rassicurante della precisione, è un tempo che imprigiona.

Il luogo della libertà dell'uomo è paradossalmente situato dove i tempi sono "imprecisi", dove lo scandire del tempo è una variabile che trascende l'uomo.

Come si vede il tema della pietra propone quello dello scorrere inesorabile del tempo e quindi dell'esistenza stessa dell'uomo.

Il binomio roccia/acqua aumenta la sua "radioattività" segnica attraverso il rilancio intertestuale che chiama in causa (tra le infinite possibilità) un testo cardine della modernità che Antonio aveva ben presente⁴⁵: *The waste land* di Eliot e in particolare la V sezione, *What the thunder said*.

E qui, se è vero che per numerosi aspetti si può stabilire una opposizione Antonio-Predù *versus* la tradizione poetica in lingua sarda, pure si consuma il "tradimento" di Antonio nei confronti del padre, lo scarto ideologico e poetico.

Se Predù aveva un dio da invocare, ad Antonio resta l'uomo, solo con il suo lavoro.

⁴⁵ Antonio Mura traduce l'intero poema di Eliot. Di questa traduzione, di cui possediamo un manoscritto e un dattiloscritto in fase avanzata di elaborazione, daremo conto in una edizione a parte.

Si confrontino due testi esemplari dei due poeti: *Vivimus de pane, Signore*⁴⁶ di Predu e *Terra birde meda*⁴⁷ di Antonio.

La prima poesia è impostata come una invocazione al Signore affinché mandi la pioggia in questa terra arida: «Locu 'e mortos / domo de sardos assidaos / bi creschet unu campu 'e soliacre». È certamente presente la vocazione dell'uomo al lavoro, ma l'intervento di Dio è la condizione senza la quale qualunque volontà umana è destinata a rimanere frustrata: «Signore 'e su pane bramau / rende s'abba a su pane sidu / Signore 'e su pane appampau / rende s'abba a su pane sudau».

La seconda, *Terra birde meda*, è invece un inno laico al lavoro. Ad una disperazione laica iniziale («Pista preda kin preda / no' mmuda ddae preda sikka») segue un maggiore ottimismo e l'invocazione è diretta ai "fratelli": «Abbàrra / vrade karu, no' ssias / troppu lestru in dizizos / pro àer abba bbi kere' / pprea, preda kin preda / e pprea e ggalu pprea / e ssudore e ssàmbene de vrades». Ed è ripetutamente sottolineata l'inutilità dello stupore mistico, dell'invocazione religiosa in tale lotta terrena: «Òmine, no ispantu / né indolénzia assortada / ti porrit abba / ma preda supra preda»... e, pochi versi dopo, «Ube kurre' s'abba / i' sso' lettor mortales / poniebi preda sikka».

L'aridità dei luoghi è simile: «Sa bida ke lassinamus in terras de preda sikka / tra prughere e abba vughia / in benar de preda sikka». Ma non lo sono i toni: nel più lirico Pietro troviamo una variazione di immagini che portano sprazzi di colore, nel pietroso Antonio l'iterazione ossessiva di «preda sikka» e «abba» e dei suoni rimanda a ritmi ancestrali di un tempo senza Dio.

⁴⁶ P. MURA, *Sas poesias...*, cit. p. 70.

⁴⁷ A. MURA, *Su birde...*, p. 120.

Non è contemplata la possibilità di un intervento salvifico esterno, il presente ed il futuro sono determinati dalla fatica e dal sudore degli uomini. È il segno della speranza di una unione degli uomini a contrastare la siccità di una natura più avara che altrove, lo svantaggio cui si può porre rimedio solo con il sudore.

Il lavoro della costruzione delle dighe, col sangue e il sudore degli uomini, porterà acqua anche in questa terra di pietra secca: «Sa preda vake' mmares / non de preda sikka / ma d'abba durke / e tterra birde meda».

L'etica del lavoro, l'idea che il riscatto del suo popolo sarebbe avvenuto solo a costo di un impegno corale, di un duro lavoro, è un motivo costante anche nelle scelte di traduzione del Mura. In Esiodo⁴⁸, per esempio, trovava tematizzata la stessa tensione ideologica che poneva in primo piano l'esistenza sociale degli individui e rintracciava appunto nell'impegno di ciascuno l'unica via per la costruzione di un ordine salvifico.

E così, appunto, la poetica di Eluard si prestava ad essere letta secondo il medesimo orientamento.

⁴⁸ Numerosi stralci tradotti dall'opera dell'autore greco occupano un'ampia parte di *Lingua e dialetto*. Delle *Opere e i giorni* di Esiodo possediamo diverse stesure che ci consegnano una traduzione in fase assai avanzata di elaborazione redazionale. Va detto che quest'opera è un testo di riferimento di numerosi autori sardi (e italiani). Lo stesso Montanaru riteneva di dover «seguire nella vicenda delle stagioni il corso delle opere e i giorni con l'antica e saggia serenità di Esiodo», si veda G. PIRODDA, "Prefazione", in MONTANARU, *Boghes de Barbagia, Cantigos d'Ennargentu*, Ilisso, Nuoro 1997.

La parola trascinata e la traduzione di Poésie ininterrompue

Durante la sua prima giovinezza, Antonio Mura visse il crescente disagio del venir meno delle libertà sotto il regime fascista, poi lo stupore della guerra.

Il danno maggiore provocato dalla guerra mondiale in Barbagia non fu la distruzione delle case (visto che i bombardamenti, malgrado la presenza di obiettivi strategici, non toccarono Nuoro), ma quella delle famiglie, il “rapimento” degli uomini che avrebbero dovuto stare nei campi o in montagna con il bestiame.

La caparbità dei fascisti nel tentativo di ammutolire ogni forza centrifuga, in uno Stato che aspirava ad essere compatto, aveva portato a un atteggiamento di diffusa diffidenza verso l'uso delle lingue locali, il che in buona parte della Sardegna significava (per insegnanti e studenti) l'insegnamento di un pessimo italiano.

Eluard, anche quando parlava “d'amore”, aveva presente il disastro, l'invasione della sua terra, l'ipocrisia del governo di Vichy. Ancor prima aveva avuto l'esperienza della guerra civile in Spagna, condivisa con un altro grande poeta, Neruda.

In questi poeti Antonio Mura poteva trovare la poesia “impegnata” fervidamente a ricomporre le macerie, materiali e morali, della storia e, soprattutto in Eluard, poteva trovare quella pulsione corale all'unità tra gli uomini, che aveva condiviso con socialisti come Marchi e con i compagni napoletani, durante la sua esperienza di studente universitario.

Come si vede nella descrizione dei testimoni della traduzione di *Poesia ininterrompia*, questa fatica occupò Antonio Mura tra il novembre e il dicembre 1968 (l'ultima datazione riportata dall'autore nel dattiloscritto E è il 18 dicem-

bre). Senz'altro un tempo molto breve per una mole di lavoro davvero notevole, come documenta l'apparato di varianti riportato di seguito.

Due ordini di ragioni spingevano il Mura a dedicarsi a tale fatica: in primo luogo, una affinità poetica cui abbiamo già accennato; in secondo luogo, il desiderio di cimentarsi con opere che lo impegnassero alla ricerca delle possibilità della sua lingua di "rendere" le sfumature di cui erano capaci altre lingue di maggior prestigio (del gennaio 1969 è la prima ed unica stesura, almeno per quanto ci è dato sapere al momento, di *Su campusantu marinu*).

Esistono diversi modi di affrontare la traduzione di un testo: dipende dagli obiettivi che si hanno e dalla funzione che si attribuisce alla traduzione.

Franco Fortini nell'introduzione alla sua traduzione di una antologia di testi di Eluard sostiene che

una traduzione che proponga a fronte il testo originale ha un compito didascalico e esplicativo, e corrisponde, presso a poco, a una nota a piè' di pagina. L'intento invece di una appropriazione totale del testo poetico, della sua sostituzione con un'opera totalmente nuova, è la via regia del tradurre. La traduzione presente vuol essere del primo tipo⁴⁹

ma poi è costretto a spiegare che non è sempre possibile mantenersi fedeli alle intenzioni e che talvolta era sollecitato a «costruire un ritmo intenzionale che desse al testo italiano una dignità, se non poetica, almeno letteraria».

Anche la traduzione di Mura è "del primo tipo", con la differenza però che, se Fortini traduceva in italiano, che è

⁴⁹ F. FORTINI, "Introduzione", in P. ELUARD, *Poesie*, Einaudi, Torino 1966, p. XIV.

lingua di prestigio letterario riconosciuto, Mura traduceva Eluard in un dialetto (per quanto prestigioso) di una lingua pressoché ignota ai non sardi.

A ciò si deve aggiungere che questa traduzione era ben lungi dall'aver le funzioni didascaliche che poteva avere quella di Fortini, confortata dall'obiettivo di rendere intelligibile la poesia di Eluard ad un ampio pubblico di lettori poco avvezzi al francese.

Mentre Mura traduce, tutti i sardi che avessero avuto intenzione di leggere Eluard potevano farlo acquistando la traduzione italiana di Fortini. Infatti, anche se in Sardegna i sardofoni erano comunque molto numerosi, tutta la popolazione sarda alfabetizzata era in grado di comprendere l'italiano.

La motivazione del nostro autore era di altro tipo: non *di servizio* ai lettori, ma alla sua lingua. Era chiara in lui la consapevolezza che, per arricchire e rivitalizzare una lingua, occorreva esercitarla nel confronto con altre tradizioni culturali, ignorando quell'inerzia che vedeva la lingua sarda sempre più relegata in ambiti situazionali assai ristretti.

Come abbiamo detto, negli anni Sessanta e Settanta, vi era stata una tale penetrazione della lingua e dei modelli culturali peninsulari (e continentali) che la generazione della quale faceva parte Mura (tanto più se scolarizzata) non poteva che riflettere la situazione diglossica che si era venuta a creare.

Se per Mereu, Montanaru, Predu Mura, e per la folta schiera di improvvisatori non si pone il problema di quale lingua usare in poesia⁵⁰, per Antonio il problema si pone e può dar luogo a molteplici soluzioni.

⁵⁰ Ovviamente qui parliamo della scelta netta tra italiano e varietà del sardo, perché i poeti citati certamente si ponevano, come accennavo sopra, il problema di quale sardo utilizzare.

Coerentemente con la sua propria lingua poetica, Mura si dispone a tradurre in nuorese la *Poesie ininterrompue*, cercando di attenersi quanto più possibile alla lettera del tracciato eluardiano, in una lingua scevra da preziosismi linguistici, eppure con l'impegno di sondare tenacemente il nuorese alla ricerca delle sfumature che potessero *reddere* il senso letterale di quelle francesi.

Traduce insomma *ut interpretes*, ma solo perché a quella poesia partecipa intensamente.

Il poema di Eluard⁵¹ è aperto da una lunga fila di puntini di sospensione, come volesse rappresentare graficamente l'urgenza inarrestabile del fiume di aggettivi con cui si apre, l'evento indomabile delle parole che tentano invano di comprendere e dire una realtà sfaccettata, di ricomporre i frantumi dopo un lungo silenzio.

Lo stesso silenzio di «duamiza annor de mutria» a cui Antonio Mura attribuiva la tristezza della sua gente (si noti che «mutria», significa sì malumore, ma anche silenzio. Infatti il testo italiano a fronte in *Lingua e dialetto* lo rende con «sdegno taciturno»).

I puntini di sospensione sono la storia, le tradizioni, il tempo trascorso che vive in ogni parola che il poeta pronuncia, l'attesa di una parola nuova che possa pronunciare la vita e progettare il futuro.

In realtà il poema eluardiano è un poema sul tempo, sulla esperibilità del presente in maniera collettiva, un lungo respiro comune degli uomini.

Il tema dominante dei versi del poeta francese è l'amore, ma non «un amore individuato», piuttosto un «amore che *deborda*, oltrepassa dei margini precisi, fino a diventare sempre meno specifico, verso ideali più ampi. Un amore

⁵¹ Citiamo sempre da P. ELUARD, *Poesia ininterrotta*, Einaudi, Torino 1990.

universale, fraterno che, in definitiva, non senza perplessità, abbraccia e coinvolge ogni fatto umano e poetico»⁵².

Le voci passano da una a due, a tre, fino a giungere al coro. La donna in apertura parla di sé a se stessa in una fusione panica con la natura: «su sole naskit in s'ispakk'e unu fruttu / Mi naskit sa luna in sa kima 'e sas tittas»; poi interviene l'uomo, «s'omine de barbaridades lentas», esposto al passato, proprio come l'*Angelus Novus* di Benjamin

I suoi occhi sono spalancati, la bocca è aperta, le ali sono disperate. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Là dove a noi appare una catena di avvenimenti, egli vede un'unica catastrofe, che ammassa incessantemente macerie su macerie e le scaraventa ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi e ricomporre, destare i morti e riconnettere i frantumi. Ma dal paradiso soffia una bufera, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che l'angelo non può più chiuderle. Questa bufera lo spinge inarrestabilmente verso il futuro, a cui egli volge le spalle, mentre cresce verso il cielo il cumulo delle macerie davanti a lui. Ciò che noi chiamiamo il progresso, è questa bufera⁵³.

Segue una voce che rovescia una sequenza di ottantaquattro aggettivi di fila, con un'alta densità di opposizioni.

Senz'altro un ottimo banco di prova per la lingua che Mura intendeva esercitare: *choisie / ressemblant; couchée / debout; obscure / étincelante / illuminée; régnaute / populaire...* tradotti in sardo con: *isseperada / assimizante; isterria / pesada; iskùra / iskinziddante / illuminada; renniànte / popolare...*

⁵² V. ACCAME, "Introduzione", in P. ELUARD, *Ultime poesie d'amore*, Fabbrì, Milano 1997.

⁵³ W. BENJAMIN, *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997, pp. 35-37.

Era necessario frugare nella lingua per trovare sfumature diverse, lasciando filtrare gli italianismi ormai entrati nell'uso comune e nel contempo evitando recuperi archeologici che non rientravano nella poetica di Mura. E in questo il nostro aveva buon gioco con il testo di Eluard che, della capacità della parola di diffondersi a vari livelli, aveva fatto una questione di poetica: «Si nous montions d'un degré / Dans ce monde sans images / Vers la plainte d'un berger / Qui est seul et qui a froid...» forse indicando al gruppo dei surrealisti la necessità di una scrittura che si faccia comprendere, si muova «verso il linguaggio comune, la fraternità e l'unione, contro la guerra perpetua». Qui, del resto in sintonia con il pensiero di Mura, «la poesia si fa confessione dell'anarchismo volontaristico che è il passato medesimo di Eluard e dei suoi “amici esigenti”, dell'impazienza, del loro “esigere tutto da nulla”, e appello sempre più intenso a salire, a crescere su se stessi»⁵⁴.

Ma gli italianismi, come si vede in apparato, diminuiscono progressivamente dal primo dei manoscritti all'ultimo dei dattiloscritti: nella stesura definitiva possiamo contare circa 20 aggettivi italiani, concentrati soprattutto nei primi 25 versi: *sublime, solitaria, obliqua, appassionada, grassiosa, naturale, rude, disastrosa, diskreta, inzeniosa, globale, palpitante, fortunada, indifferente, responsabile, immadzi-narios, suave, vitale, kimerika, assurdu, pròdiga...*; una decina di sostantivi: *foresta, kima, futuro, obbiettores, pelliccia, elegantzia...*; qualche calco frastico: *pikkare possuessu de su mundu, ponner fine, kampàu in àgheras, intro 'e parentesi*; qualche verbo come *raddòppiat*.

Davvero poco per la traduzione di un poema così lungo.

⁵⁴ F. FORTINI, “Introduzione”, cit., p. xxxv.

Ma questo “affinamento” del tessuto linguistico del testo “definitivo” non fu ottenuto senza fatica. È metodica nella genesi di *Poesia ininterrompia*, la ricerca di nuove soluzioni.

Non si deve tuttavia pensare che Mura fosse disposto a cedere al purismo o all'arcaismo nella sua ricerca del termine preciso. Era anzi assai disponibile, nella traduzione come nella produzione originale⁵⁵, ad accogliere gli italianismi ogni volta che se ne presentasse la necessità, pur di non venir meno all'assunto principe della sua poetica che voleva una poesia rivolta a un ampio numero di persone.

D'altra parte, non avendo una conoscenza profondissima del francese, faceva costantemente riferimento alla traduzione italiana di Fortini.

Nei vari testimoni ricorrono le annotazioni che accostano, alla variante sarda, quella italiana. Si osservi al verso ottavo come le scritture a margine rimandino l'attenzione ora alla versione francese, ora a quella italiana, fungendo d'appoggio, nei testimoni più antichi, alla selezione del lessico: **grassiosa**] (grassiosa) *(*disinvolta*)* A *disinvolta* BDE **grassiosa** C; **galana**] (pitticca) ·*cara*· **minuya** A *pittikka* ·*pittikkedda*· **mignonne** B (~~*minoreda*~~) *(*galana*)* *~~*mignonne*~~* C **galana** DE; **isarbolia**] ·*di·irvagada* **vaga** A *irvagada* **délurée** B (*irvagada*) *(*isarbolia*)* **délurée** C **isarbolia** ·*délurée*· D **isarbolia** E.

«Disinvolta», «cara», «vaga» sono gli aggettivi della traduzione di Fortini, «*mignonne*» e «*délurée*» quelli del testo di partenza.

⁵⁵ Ancora nella sua “Avvertenza”, in A. MURA, *Su birde...*, cit., p. 59, afferma: «Quando lo ho ritenuto opportuno, per non forzare il dialetto, ho usato le forme italiane».

Vi è un caso interessante che conferma questa dipendenza. Ai versi 500-501 del testo francese (502-503 della traduzione in sardo), il nostro traduttore aveva qualche difficoltà a comprendere cosa significasse «Les coquilles dans la nuit / D'un piano sans fondations» e, dunque, consultò la traduzione italiana. Fortini così aveva tradotto: «Nella notte i passi falsi / di un pianoforte inattendibile»⁵⁶.

Correttamente, rendeva «*coquilles*» con «passi falsi». Mura, che evidentemente utilizzava un dizionario non troppo ricco, non comprese come quel termine francese potesse insieme significare «conchiglie» e «passi falsi» e, forse, pensò a una traduzione eccessivamente libera (o a un malinteso) di Fortini. Si decise per «conchiglie», commettendo un errore d'interpretazione.

Del resto anche «*sans fondations*» comportò qualche problema e fu tradotto con un improbabile calco dall'italiano «*kampàu in àgheras*», malgrado l'efficace suggerimento della traduzione italiana che traduceva con «inattendibile».

Tuttavia, tutte le volte che è possibile, ed anche a costo di qualche forzatura, la struttura frastica tende a modellarsi ad imitazione di quella francese e ad allontanarsi da quella italiana.

È sintomatico come ai versi 456-459 («*Allez donc penser à l'homme / Allez donc faire un enfant // Allez donc pleurer ou rire / Dans ce monde de buvard*»), preferendo la complessità alla linearità, la sfumatura esclamativa a quella esortativa, il nostro traduce «*Batze bois a pessare a s'òmine / Batze dunkas a faker pipìos // Batze bois a prangher o a ridere / In kustu mundu de kartassuga*», a differenza di Fortini che traduce «*Pensate all'uomo dunque / fate un bambino dunque // Piangete ridete in questo / mondo di cartassuga*». Ogni sfumatura retorica è, nel testo italiano, affidata

⁵⁶ P. ELUARD, *Poesia ininterrotta*, cit., p. 33.

alla dislocazione in sede di fine verso della congiunzione «dunque» che, nel primo verso del testo sardo, Mura sacrifica per meglio aderire alla misura ritmica dei versi francesi.

E laddove la perizia linguistica del poeta imponeva a Fortini, alla ricerca di un efficace testo italiano, scelte retoriche divergenti dal testo di partenza, Mura torna sempre al suo Eluard. Si vedano, giusto per fare un esempio, i versi 481-484 (483-486 del testo sardo): «*Ils croient qu'ils ont été des diables des lionceaux / Des chasseurs vigoureux des nègres transparents / Des intrus sans vergogne et des rustres impurs / Des monstres opalins et des zèbres pas mal*». Ora, nel ridisporre chiasticamente i cola paralleli paralleli francesi («robusti cacciatori o negri trasparenti»), nell'inversione della loro posizione («Zotici impuri o intrusi svergognati»), nel ribaltamento della posizione del sostantivo e dell'aggettivo del primo o del secondo sintagma nei singoli versi («Mostri opalini o passabili zebre»⁵⁷), Fortini tentava, con la variazione, di addomesticare al suo classicismo formale le strofe ininterrotte di Eluard.

Mura, che nella sua produzione in sardo sempre preferisce alla simmetria l'asimmetria, qui torna al testo di partenza e ne riproduce la disposizione lineare: «*Kreden d'esser istàos diàulos leoneddos / Kassadores de brùssiu negros transparentes / Intrusos kene birgondza e rùstikos irfatzziòs / Mostros asulinos e zebras ki non b'hat male*».

Il traduttore sardo recepiva dunque la versione fortiniana davvero nel suo valore didascalico e quasi di «nota a piè di pagina» e, nella migliore delle ipotesi, come il luogo in cui poteva comprendere i passi più complessi e sciogliere i suoi dubbi. Cercava infatti un rapporto diretto col testo straniero, il cortocircuito del sardo a contatto con una lingua di

⁵⁷ Ivi, pp. 32-33.

grande tradizione, con la lingua del grande poeta francese.

L'armamentario di grafemi già ampiamente sperimentati, hanno, anche questi, la funzione di mostrare visivamente l'insufficienza dell'alfabeto italiano rispetto ad alcuni suoni del sardo. Ma non si utilizzano qui tutte le soluzioni che poi compariranno nell'edizione definitiva di *Lingua e dialetto*.

Nella sua produzione originale, in quella aspirazione a guidare il lettore nella corretta dizione dei suoni aspri e agresti del nuorese, Mura tenta un'operazione assai ampia di trascrizione dei fenomeni fonetici. Non solo il suono sempre velare di "c" anche dinanzi alle vocali palatali viene normalmente indicato con il grafema "k", ma vengono indicati fenomeni come la rotacizzazione di "s" finale dinanzi alle consonanti "b", "d", "g", "m", "r", "z", l'assibillazione della "r" finale dinanzi alle consonanti "k", "p", "s", "t", etc.

Qui il traduttore utilizza certo l'indicazione del suono velare sempre con "k" e, fatto che poi eviterà in *Lingua e dialetto*, l'opposizione tra il suono sordo e sonoro di "z" (qui resi con "tz" e "dz"), ma rinuncia alla scrittura di tutti gli altri fenomeni fonetici del nuorese.

La potenza del Dodici e la traduzione di Le cimetière marin

Fu in primo luogo una figura ritmica vuota, o riempita di vane sillabe, che venne ad ossessionarmi per un certo tempo. Osservai che questa figura era decasillabica e feci tra me e me qualche riflessione su questo tipo di verso molto poco utilizzato nella poesia moderna; mi sembrava povero e monotono. Era poca cosa di fronte all'alessandrino [...] Il demone della generalizzazione suggeriva di tentare di portare questo Dieci alla potenza del Dodici⁵⁸.

La coerenza delle scelte degli autori su cui esercitarsi come traduttore è certo un fatto pertinente alla ricezione "sincretica" di Antonio Mura che, con il suo "discorso" poetico piuttosto solido, sottoposto all'inerzia delle scelte della grande editoria italiana e della disponibilità della biblioteca che condivideva con il padre Pietro, pure si orienta nella selva delle edizioni dei classici con grande capacità di discernimento.

Il *corpus* delle traduzioni inedite del nostro poeta è infatti eterogeneo. Vi troviamo opere che vanno da *Le opere e i giorni* di Esiodo a *Poésie ininterrompue* di Eluard, da *The Waste land* di Eliot a *Le Cimetière marin* di Valéry, da Fortini a Pavese, da Auden a Dylan Thomas, fino a Neruda.

Si tratta di autori ed opere molto distanti da un punto di vista culturale come dal punto di vista della concezione poetica. L'entusiasmo del traduttore che accosta *Le Cimetière marin* a *The waste land*, alla *Poésie ininterrompue* al fine di confrontarsi con tradizioni diverse, si spiega forse nell'ottica di un tentativo del poeta di esercitare la sua scrittura e la sua lingua, costringendole al cortocircuito con espe-

⁵⁸ Si utilizza in tutto questo paragrafo P. VALÉRY, "Introduction", in G. COHEN, *Essai d'explication du «Cimetière marin»*, Gallimard, Paris 1933 [Trad. it. P. VALDUGA, P. VALÉRY, "Sul cimitero marino", in ID., *Il cimitero marino*, Mondadori, Milano 1995, p. 46].

rienze stilistiche tanto distanti da poter essere assunte come i paradigmi di una dialettica di tradizioni (è il caso del movimento surrealista di fronte alla poesia di Valéry ed Eliot) che attraversa tutto il Novecento.

A un Eliot che afferma che

Nello scrivere poesia, c'è molto di cosciente e premeditato. Anzi, il cattivo poeta è di solito incosciente laddove dovrebbe essere cosciente, e cosciente laddove dovrebbe essere incosciente. [...] La poesia non è un libero sfogo di sentimenti, ma un'evasione da essi; non è espressione della personalità, ma un'evasione dalla personalità...⁵⁹

si contrappone ogni aspetto del pensiero surrealista (il rapporto tra creazione artistica e inconscio, la concezione del passato e della tradizione).

Da un lato incontriamo dunque Eliot e, accanto a lui, Valéry con il suo radicamento nella tradizione strofica e metrica francese e con la sua poetica che vede nella forma e nella partitura musicale del testo il punto di massimo equilibrio della poesia; dall'altro Eluard, il poeta impegnato in una esplorazione irrazionale del mondo, le cui forme rappresentano il momento di tracimazione di un sentire incontenibile.

Della medesima tendenza di Valéry partecipa, pur con le ovvie differenze, anche Franco Fortini, il «raffinatissimo rielaboratore di metri chiusi», il poeta del «classicismo formale» che, come afferma Mengaldo, «appare l'esito estremo di un'idea della forma come oggettività e storicità data, necessaria prigioniera, che interpone brechtianamente obliquità e straniamento fra il soggetto, e il linguaggio, e l'oggetto»⁶⁰.

⁵⁹ Citiamo dalla traduzione di Vittorio Di Giuro. Cfr. T. S. ELIOT, *Tradizione e talento individuale*, in ID., *Opere 1904-1939*, Bompiani, Milano 1992.

⁶⁰ Citiamo dal paragrafo 5 del capitolo *Questioni metriche novecentesche* in

Arnold Hauser individua due tendenze contrapposte nel surrealismo e in poeti “classici” come Valéry ed Eliot: la prima, spinta alla distruzione delle forme consuete e attenta ad un’esperienza originale dell’inconscio dell’individuo, e perciò considerata come una tendenza continuatrice di quella propensione romantica alla ricerca della spontaneità, la seconda mossa da una «fede mistica nella “magia della parola” che li rendeva poeti» in quanto «espressione del loro intimo essere», ritenuta continuatrice del simbolismo rappresentato da Mallarmé⁶¹.

T. S. Eliot e P. Valéry sono quindi esponenti «di un’arte formale ardua e squisita, i fedeli della “magia della parola” e la loro poesia nasce dallo spirito della lingua, della letteratura, della tradizione». Ma, modificando i nomi degli esponenti delle due tendenze concorrenti, Hauser ancora aggiunge che «per T. S. Eliot e Paul Valéry il principio è sempre un pensiero, un’idea, un problema; per Joyce e Kafka, un’esperienza irrazionale, una visione, un’immagine metafisico mitologica»⁶².

A voler semplificare ciò che invece è assai più complesso, abbiamo da un lato a che fare con la “misura” di Valéry che magistralmente distende il *decasyllabe* in splendide sestine, dall’altro con la “dismisura” di Eluard nella cui metrica libera, con le sue strofe irregolari che non dipendono dalla scelta di un genere precostituito, ma solo dal fluire di un pensiero “incontenibile”, si apprende la frattura delle forme consegnate dalla tradizione.

P. V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991. Nel contesto, analizzando la fortuna nel Novecento delle forme strofiche chiuse, Mengaldo opponeva Sereni «con la sua avversione per l’apriorismo della forma, che ha da essere esistenzialmente plastica, trasparente verso i mutevoli contenuti» a Fortini, p. 54.

⁶¹ A. HAUSER, *Storia sociale dell’arte*, Einaudi, Torino 1956, pp. 457-458.

⁶² *Ibidem*.

La poesia in Sardegna era dominata da forme importate dalla letteratura italiana e spagnola, ma sempre “classiche” ed estremamente chiuse⁶³. Le virtù del poeta, nel corso del Novecento sino agli anni '50, nella poesia colta come in quella popolare, si valutavano anche in base alla capacità di esprimere la poesia rispettando i canoni adatti ai temi ed alle occasioni. Il pubblico, anche quello della poesia popolare, era competente ed avvertiva le imprecisioni del metro. Un'ottava di Antoni Cubeddu rende bene l'idea di cosa significasse nella gara poetica la precisione della forma: «Pensas chi faghes mannas conquistas / si apperis cun superbia sas laras. / Si non misuras primu su chi naras / faghes de sas figuras pius tristas. / A pones mente a mie e calmu t'istas / e dae chie pius nd'ischit pius imparas? / E bides chi sos mastros naran goi: / innanti pensa bene e nara poi»⁶⁴. Con l'ammonimento al suo avversario di misurare il suo pensiero prima di pronunciarsi, Cubeddu voleva mettere in risalto sia la virtù di misurare l'ottava, seguendo e smontando i contenuti del pensiero dell'avversario nella gara poetica, sia la capacità di fare questo con un'ottava allo stesso tempo precisa e brillante. “Uscire dalla misura” significa scarsa abilità del poeta, ma anche scarso valore dell'uomo che non sa dosare il proprio pensiero ed “esagera” nei contenuti.

Non può passare inosservato il richiamo ad una tradizione forte del primo dei due versi del distico di chiusura: *bides chi sos mastros naran goi*.

Anche nella poesia “colta”, come quella di Antioco Casula, la precisione del verso e delle strofe ha una importanza notevole.

⁶³ Si pensi all'ottava, alla quartina, al sonetto, alla terzina dantesca, alla deghina glossa, alla complessità della *moda*, del *trintases*. Per un quadro chiaro della metrica in Sardegna si veda A. DEPLANO, *Rimas*, Artigianarte Editrice, Cagliari 1997.

⁶⁴ P. PILLONCA, *Chent'annos*, Soter, Sassari 1996, p. 52.

Negli anni in cui scriveva Pietro e iniziava il tirocinio poetico di Antonio Mura, l'introduzione e la sollecitazione della scrittura in metrica libera, come anche lo stimolo all'innovazione stilistica e tematica da parte di molti intellettuali, provocarono tra i poeti sardi le dure prese di posizione cui si è accennato.

Ma i mutamenti storici, la diffusione delle opere delle letterature italiane e straniere, gli stessi mutamenti delle strutture economiche e sociali non potevano non avere ripercussioni in ambito letterario.

La spinta a sperimentare forme, temi, stili nuovi da parte delle nuove generazioni rispondeva alla necessità di esprimere in modo nuovo un mondo diverso, che non poteva essere raccontato secondo le modalità rassicuranti delle forme chiuse. Bisognava insomma guardare altrove, per capire come la poesia contemporanea nel resto dell'Europa rifletteva il mondo contemporaneo.

Quali aspetti del *Cimitero marino* potevano stimolare Antonio Mura? Cosa, della sua poetica della «poesia pura», del suo «linguaggio degli dei», di questo equilibrio strofico addirittura *a priori* rispetto all'idea, al contenuto?

Certo, più che una completa condivisione delle poetiche, nella storia della diffusione delle idee (e nella storia in generale) funziona la forza evocativa dei frammenti, delle rovine e di ciò che il lettore comprende di quelle rovine.

Quando Antonio Mura dice di voler evitare tutto ciò che suona inautentico e artificiale e di preferire attingere al serbatoio linguistico e tematico del suo popolo dice qualcosa che diverge profondamente dalla poetica di Valéry.

Il poeta francese è convinto che

il poeta è una specie singolare di traduttore che traduce il discorso ordinario, modificato da un'emozione, in "linguaggio degli dei"; e il suo lavoro interno consiste meno

nel cercare parole per le sue idee che nel cercare idee per le sue parole e per i ritmi predominanti⁶⁵.

Per Mura il linguaggio prediletto è il linguaggio «pieno di cose» degli uomini, ed è proprio nella «rude e arcaica bellezza» della sua lingua che il nostro poeta rinviene i valori, le idee e le emozioni che fanno da sfondo alla sua poetica.

Eppure vi è un'affinità in quel cercare di fratturare, in quel cercare di dilatare l'ampiezza del verso e delle strofe, in quella volontà di portare il «Dieci alla potenza del Dodici».

Se noi dicessimo che in Mura c'è la volontà di "portare l'Undici alla potenza del Tredici" e "il Sette alla potenza del Nove", vi troveremo la stessa insofferenza per il carcere della forma che sembra spingere verso l'aspirazione ad una forma altra, alterata dal suo essere "difforme" rispetto alla struttura complessiva del poema.

In Valéry questa "dismisura" è il segno di una tensione che aspira a dilatare la forma *a priori* della sestina di endecasillabi in una simbologia della struttura complessiva del poema: ventiquattro strofe di sei versi ciascuna.

In Mura la "dismisura" è esercitata al livello della massima tensione tra sintassi e misura del verso.

Si prenda, per fare qualche esempio, *Kusta, inoke, es' sa terra*⁶⁶. L'inaratura, il segno di interpunzione forte all'interno del verso, l'alternanza di endecasillabi, versi brevi (settenari, ottonari), e versi assai lunghi (venti sillabe, tredici sillabe...), lo slittamento di codice linguistico all'interno dello stesso verso («... mùdan in kelu sos astros; il grappo-

⁶⁵ P. VALÉRY, *Variazioni sulle Bucoliche*, a cura di G. Lombardo, in *Testo a fronte*, anno II, n. 3, Guerini e Associati, Milano 1990, pp. 9-45. Nello stesso numero del semestrale citato sono presenti due traduzioni tra loro diversissime di *Le Cimetière marin* eseguite da Oreste Macrì e Gianni D'Elia, pp. 47-65.

⁶⁶ A. MURA, *Su birde...*, cit., pp. 62-63.

lo delle stelle dell'orsa» ...ottonario + endecasillabo) contribuiscono a infrangere ogni aspettativa metrica del lettore e a costringerlo a seguire il movimento del testo, quasi verso per verso.

Ma spesso i versi lunghi sono dilatazioni di misure tradizionali e il poeta ottiene l'effetto di sconfinamento nello spazio bianco con l'aggiunta di una o più parole che, appunto perciò, acquistano un rilievo maggiore, sono come isolate a causa della loro presenza insospettata: «sinzu de sàmbene pattu, d'òmines uguales /...»; «e ssu trìdiku kossu bantzika' ssu bentu /...» [i sottolineati sono nostri].

Uguals associato a òmines e sintatticamente connesso a *de sàmbene pattu*, acquista un rilievo notevolissimo all'interno della sfera antropologica, del sistema di valori tradizionale.

Nell'idea diffusa in Barbagia che attribuisce un valore sacro alla “parola data”, al patto tra gli uomini (tanto più se è un patto di sangue), *s'òmine* si distingue dalla *zente* proprio per la sua capacità di “dire” e “dare” parole affidabili.

Si può comprendere quanto, in questo contesto culturale, e considerate le convinzioni politiche del Mura e la tradizione basata su una forte etica cristiana, quel “di più” rispetto alla misura del verso endecasillabo non costituisca affatto un “di più” da un punto di vista ideologico e poetico, e come, anzi, questa sua posizione ne accresca il rilievo segnico.

Si pensi poi alla parola bentu che, nel quadro di eternità e immobilità proposto nella parte iniziale della poesia, è l'unico forte elemento dinamico che ci fa pensare a una speranza di riscossa, a un mutamento della sorte; e, inoltre, poiché, «sas kampùrar bikinar dessoru quaternariu / ube kreske' sa bide e ss'inkupona' ssu binu /...» sembrano essere le pianure del Campidano⁶⁷, dei fratelli sardi delle pianure,

⁶⁷ «Nuorese eccentrico, profeta d'“altra” patria fu dunque Antonio Mura, bilingue barbaricino del limite, proveniente com'è, per la via del paterno

questo *bentu* rappresenta l'abbandono delle tradizionali divisioni che hanno reso i sardi più vulnerabili rispetto all'esterno.

Ma allora come conciliare per il traduttore questa distanza che è di poetica e ha ovvi risvolti nella prassi della traduzione? Come appunto far convivere due aspirazioni alla "dismisura" così distanti? E, infine, perché scegliere un poema così difficile da tradurre per un poeta "pietoso" com'era Antonio Mura?

Intanto va specificato che possiamo analizzare solo una prima stesura di questa traduzione, che è stata abbandonata in fase redazionale e manca appunto della fase di messa a punto.

Nell'unico dattiloscritto che ci resta è specificato «prima stesura a occhio».

Le numerose oscillazioni di grafia (anche alla luce delle scelte metodicamente applicate nella traduzione della *Poesia ininterrompia* che è solo di un mese precedente) come *Campusantu*, *Qussa...*, le scelte lessicali e la forte presenza di italianismi (*s'abbenimentu puru*, *cisterna*, *griglias...*) ci fanno ritenere che l'autore avrebbe effettuato, in fase redazionale e di messa a punto, modifiche nella stessa direzione dei suoi lavori precedenti.

Si nota la tensione verso una *fedeltà* nei confronti della struttura complessiva: ventiquattro sestine. Una sostanziale libertà si avverte nel trattamento del verso che, da una iniziale tentazione di "fedeltà" al "numero", giunge ad una

amore, di Isili: da quel Sarcidano che, frontiera delle eterne due "culture" e "geografie" isolate, è la terrazza dove la Barbagia si affaccia sui Campidani; che è la *giara* in cui questi ultimi, portando con sé *su nusku dess'aranzu in frore* cominciano ad assumere la rugosità montanara». M. VIRDIS, "Introduzione", cit., p. 25.

diversificazione che riporta il ritmo alla “aritmia” che Mura ricercava nella sua produzione originale.

La prima sestina, con i suoi quattro endecasillabi (tre dei quali *a minore*, uno *a maggiore*), denuncia una certa volontà di seguire, almeno per grandi linee, il tracciato metrico del testo di partenza.

Ma questa stessa sestina si apre con un doppio ottonario, ed ha al suo interno una misura molto usata da Antonio Mura: il verso di tredici sillabe che ha tanta parte in *Su birde. Sas erbas*.

Dalla seconda sestina aumenta la presenza del verso di tredici sillabe, ma alternato a endecasillabi, doppi senari, versi lunghi di varia misura (in particolare un verso di quattordici sillabe, composto da un ottonario e da un senario).

Insomma non solo non è individuabile una misura metrica costante, ma anche il ritmo ha continue variazioni.

Per quanto riguarda lo schema rimico, che in Valéry era evidentemente importantissimo per il raggiungimento dell'ordine della struttura e della perfezione musicale dell'evento poetico, nella traduzione di Mura perde ogni importanza.

Anche in questo caso il traduttore parte con buone intenzioni. I primi due versi della prima strofa propongono la rima baciata *kulumbas/tumbas* (tenuto sempre conto della differente misura dei due versi: ottonario doppio il primo, endecasillabo il secondo) ma i quattro versi successivi sono “sciolti”.

Il primo tentativo di ricreare un sistema rimico si ha nell'ottava strofa, all'interno della quale si crea una “quartina” comprendente gli ultimi quattro versi, con il terzo verso in rima con il sesto e il quarto con il quinto), con rime *purul/futuru* e *internal/cisterna*. Può essere interessante notare che i primi due versi sono endecasillabi ipermetri, il terzo un endecasillabo e il quarto, come accade spesso nella poesia originale di Mura, un verso di quattordici sillabe forma-

to da un endecasillabo cui segue una parola di tre sillabe di particolare rilievo: *futuru*.

Si deve poi attendere fino all'undicesima e dodicesima strofa per trovare un tentativo di riportare la rima nella traduzione.

Nell'undicesima strofa ritroviamo la rima tra primo e secondo verso *impostore/pastore*, e tra terzo e sesto verso intercorre ancora la relazione metrica di cui abbiamo appena detto: il primo dei due versi è endecasillabo *a maiore*, il secondo è un verso di quattordici sillabe (endecasillabo+trisillabo *pastore*). Il terzo e sesto verso, con rima *misteriosos/curiosos* sono due endecasillabi.

La dodicesima strofa ha anch'essa quattro versi in rima (primo/secondo e quarto/quinto: *istrakkesa/sicchesa* e *essentzia/assentzia*).

In totale sono tredici su ventiquattro le strofe in cui compaiono almeno due versi in rima, assai spesso baciata.

Queste caratteristiche ci fanno ritenere che, in prima stesura, il traduttore tentasse appena di impadronirsi del *sensum* del poema francese, nel contempo disseminando tracce di rima e versi endecasillabi quando la sua competenza linguistica glieli rendeva immediatamente disponibili.

Ci chiediamo tuttavia se, in una seconda fase redazionale e in quella, eventuale, di messa a punto, il nostro poeta avrebbe tentato la difficile via della "fedeltà alla struttura".

Il fatto stesso che l'elaborazione di questa traduzione sia stata interrotta dopo un primo timido tentativo è significativo di una distanza poetica che deve aver pesato sulla rinuncia del Mura.

NOTA BIOGRAFICA

Antonio Mura nasce a Nuoro il 24 luglio 1926 da Pietro, ramaio di origine isilese e poeta tra i maggiori del Novecento sardo, e da Maria Antonia Bande Ticca.

Il tempo della sua prima giovinezza, dagli studi elementari a quelli superiori, coincide con la parabola evolutiva del fascismo fino al termine della seconda guerra mondiale.

Dopo la conclusione della guerra, nel 1945, Antonio Mura, con un diploma di ragioniere, si trova a dover decidere del suo futuro. Tra il '47 e il '48 collabora al periodico *Aristocrazia*, fondato e diretto da Raffaello Marchi, attivo animatore culturale e poeta che avrà un ruolo assai importante nella redazione definitiva di *Lingua e dialetto*.

In questi stessi anni si iscrive alla Facoltà di Scienze economiche e marittime di Napoli, come volesse comprendere la stranezza di quei mari che, come affermerà in *Kando sor bendulerir de Venècia*, per i sardi *sun murallas*, sono mura glie. Anche qui, a Napoli, il suo bisogno di riflessione e di azione lo vede impegnarsi come collaboratore della rivista anarchica *Volontà* e nell'attività di gruppi libertari.

Nell'ambito di questa militanza subì una reclusione nelle patrie galere per aver distribuito volantini di contenuto anarchico. Dei pochi giorni di prigione il poeta ci parla nelle cinque poesie intitolate *Addobiu*.

Tuttavia così come non era stato soddisfatto dei suoi studi di ragioneria, non lo fu nemmeno della disciplina scelta per gli studi universitari: iniziava a prendere coscienza di essere poeta ed aveva un interesse sempre maggiore per la letteratura. Abbandonò l'università prima di aver conseguito la laurea. In questo "periodo napoletano" Antonio legge molti autori, italiani e stranieri, e confronta la sua esperienza con altri giovani intellettuali, prende coscienza delle sue capacità e inizia ad esercitare il suo pensiero nella tortuosità degli "a capo".

Quando rientra a Nuoro sperimenta l'amarezza del giovane pieno di progetti in una città prostrata dalla disoccupazione, dall'emigrazione, dall'arretratezza.

Dopo aver aiutato il padre Pietro nel suo negozio di ferramenta, dopo essersi impiegato in una azienda che però fallisce e chiude, si vede costretto ad allontanarsi dalla sua terra e dalla giovane moglie Nereide Spano, sposata il 14 febbraio del '63, che stava per dargli Ludovico, il primo dei quattro figli.

Si reca in Germania nello stesso 1963 a fare l'*Hilfsarbeiter*, l'aiuto operaio nella fabbrica della Volkswagen. Delle sue impressioni in questi mesi di emigrazione resta traccia nella poesia *I'ssas terrar frittari dessu nord Europa* che cristallizza l'opposizione di due mondi, due modi di intendere la vita e i rapporti tra gli uomini.

Antonio Mura torna ancora una volta deluso nella sua città natale e, dopo una brevissima parentesi di insegnamento all'Istituto Tecnico di Isili, viene assunto presso l'Associazione dei commercianti.

In questi anni è già un poeta maturo, ha raggiunto una sicurezza nella scrittura che gli permette di poter rendere pubbliche le sue poesie.

Partecipa al Premio Ozieri, che nel frattempo era divenuto un importante punto di riferimento per la produzione letteraria in lingua sarda, e prepara una raccolta di sue poesie dal titolo *Su birde... sas erbas* che poi, anche per l'intervento strutturale e ideologico di Raffaello Marchi, muterà in *Lingua e dialetto. Poesie bilingui*.

Nel 1966, all'età di 65 anni, muore Pietro la cui presenza umana e letteraria nei versi di Antonio è costante.

Tra il '68 e il '71 l'attività letteraria di Antonio si intensifica e cominciano a giungere riconoscimenti e gratificazioni notevoli. Traduce numerosi autori (Eliot, Auden, Eluard, Valery, Neruda, Pavese, Fortini) la cui influenza è riscontrabile, in misura diversa, nella sua produzione originale.

Nel 1968 vince il primo premio della sezione “Poesia sarda” del Premio Ozieri con la poesia *Ammentos de emigrante* (una stesura di *I'ssas terrar frittar d'essu nord Europa*). Negli ultimi mesi dello stesso anno prepara la complessa traduzione di *Poésie ininterrompue* di Paul Eluard con la quale nel 1970 vincerà il primo premio della sezione “Traduzione” del Premio Ozieri. Nell'aprile del 1969 vede la luce l'*Antologia dei poeti dialettali nuoresi* di Gonario Pinna, nella quale Antonio Mura è presente nella duplice veste di traduttore dei versi del padre Pietro e di poeta antologizzato.

Nel 1970 la poesia *Unu populu es' kupinde sa zustissia* non può essere premiata per la sezione “Poesia sarda” del Premio Ozieri perché l'autore aveva vinto nel triennio in corso, ma la giuria gli assegna un diploma di merito e una medaglia.

Dell'anno seguente è l'uscita di *Lingua e dialetto. Poesie bilingui* e la vittoria del primo premio *ex aequo* della sezione “Grazia Deledda” del Premio Ozieri con la poesia *Billu, su zovaneddu*.

Nel medesimo concorso del 1971, cui aveva partecipato curiosamente con il motto *Su birde... sas erbas* anche per la sezione “Poesia sarda”, la giuria, «pur ritenendo degna del massimo riconoscimento» la poesia *Su respiru iskurtamus*, non può attribuirgli il premio ma, «in considerazione di tutta la sua opera di poeta e di studioso della lingua isolana», gli assegna la coppa del Presidente del Consiglio Regionale sardo.

Proprio mentre raccoglieva i frutti del duro lavoro, mentre la sua fortuna di poeta andava crescendo viene colpito da una grave malattia e muore l'11 dicembre del 1975 a Bologna, lontano dalla sua terra, oltre la muraglia del mare.

A custodire i suoi versi e a continuare a promuoverli rimane la moglie Nereide cui si deve anche l'interessamento per la pubblicazione postuma di *Und wir, die klugen Mondmeister* (traduzione tedesca di *Lingua e dialetto. Poesie*

bilingui a cura di Wolfgang Dietrich), Verlag Huber & Klenner, München 1982.

Nel 1998 esce *Su birde. Sas erbas*, a cura di Maurizio Viridis, per le edizioni Ilisso di Nuoro. Si tratta di una riedizione di *Lingua e dialetto*, cui si aggiunge una sezione di “Poesie sommerse”, ricavate da una bozza dattiloscritta inedita.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Raccolte edite

Lingua e dialetto. Poesie bilingui, edizioni Barbaricine, Nuoro 1971

Und wir, die klugen Mondmeister (traduzione tedesca di *Lingua e dialetto. Poesie bilingui* a cura di Wolfgang Dietrich), Verlag Huber & Klenner, München 1982

Su birde. Sas erbas. Poesie bilingui, a cura di Maurizio Viridis, Ilisso, Nuoro 1998

Poesie pubblicate su riviste, quotidiani, antologie

Ammentos de emigrante, in "La Nuova Sardegna", 29 settembre 1968

Ammentos de emigrante; Lamentu; Die de beranu, in G. Pinna, *Antologia dei poeti dialettali nuoresi*, Fossataro, Cagliari 1969

Su respiru iskurtamus, in "La Nuova Sardegna", 14 marzo 1972

Kussertu, in "La grotta della vipera", anno I, n. 2, estate 1975

Artu e grave inoke est su lamentu, in "La grotta della vipera", anno III, n. 10-11, estate 1978

Ammentos de emigrante, in *I poeti del Premio Ozieri*, vol. I, Della Torre, Cagliari 1981

Billu, su zovanneddu, ibidem, vol. II

Doch wenn dann, mit leuchtenden Augen (traduzione tedesca di *Ma kando kin s'okru lukende*, a cura di Wolfgang Dietrich), in Westermanns Monatshefte, März 3/1982

Unu populu es kupinde sa zustissia; Mi naban sos amicos, in R. Manelli e G. Carubelli, *Trent'anni di poesia in Sardegna*, Fossataro, Cagliari, 1982

Solu sa luna, inoke, érema sorre; Su banduleri bendidore de ramene; Ke bbelas a su bentu; Prantar dessoru kelu; Su respiru iskurtamus; Sos ispentumor dessa bida; in *Le parole di legno. Poesia in dialetto del '900 italiano*, a cura di M. Chiesa e G. Tesio, Mondadori, Milano 1984

Recensioni, articoli, saggi e riferimenti

- ANONIMO, *Il poeta A. Mura di Nuoro vince il XIII Premio Ozieri per la poesia sarda*, in "La Nuova Sardegna", 29 settembre 1968
- G. PINNA, *Antonio Mura*, in *Antologia dei poeti dialettali nuoresi*, Fossataro, Cagliari 1969
- R. MARCHI, *Dialetto e Cultura*, in A. Mura, *Lingua e dialetto*
- G. FILIPPINI, *Lingua e dialetto. Poesie bilingui di A. Mura*, in "L'Unione Sarda", 3 novembre 1971
- S. PUTZU, *I cognomi sardi e un poeta elegiaco*, in "L'Ortobene", 20 novembre 1971
- R. RUJU, *La politica del poeta*, in "La Nuova Sardegna", 19 marzo 1972
- G. TELLINI, *A. Mura, Lingua e dialetto. Poesie bilingui*, in "Il Ponte", 31 agosto-30 settembre 1972
- S. SALVI, *Sardigna*, in *Le nazioni proibite*, Vallecchi, Firenze 1973
- I. DELOGU, *Due poeti dialettali della Sardegna d'oggi*, in "L'Unità", 26 marzo 1973
- S. SALVI, *La minoranza di lingua sarda*, in ID., *Le lingue tagliate*, Rizzoli, Milano 1975
- D. P. MINGIONI, *A. Mura, il poeta solitario della speranza*, in "L'Ortobene", 7 marzo 1977
- A. SANNA, *Poesia tradizionale e poesia moderna in Sardegna*, in *Linguaggio poetico e linguaggio musicale*, a cura della Biblioteca S. Satta di Nuoro, Altair, Cagliari 1981

- R. MANELLI, G. CARUBELLI, *Antonio Mura*, in *Trent'anni di poesia in Sardegna*, Fossataro, Cagliari 1982
- C. PIRISI, *Umanità e sardità di un poeta nuorese*, in "La nuova Città", 3 maggio 1982
- M. CHIESA, G. TESIO (a cura di), *Antonio Mura*, in *Le parole di legno. Poesia in dialetto del '900 italiano*, Mondadori, Milano 1984
- N. PIRAS, *Il rame e le terre fredde: Pietro e Antonio Mura*, in F. Cocco (a cura di) *L'amarezza leggiadra della lingua. Atti del convegno "Tonino Ledda e il movimento felibristico del Premio di letteratura Città di Ozieri"*, edizioni Il Torchietto, Ozieri 1997
- D. CAOCCI, *Tra misura e dismisura: le traduzioni e il tirocinio poetico di Antonio Mura*, in "La Grotta della Vipera", anno XXV, n. 85, 1999
- ID., *Tràdere, tradurre, tradire*, in "La Grotta della Vipera", anno XXV, n. 85, 1999.

DESCRIZIONE DEI MANOSCRITTI E DEI DATTILOSCRITTI DI
*Poesia ininterrompia**

Manoscritto A

Il manoscritto A consta di 30 fogli divisi in due blocchi ciascuno dei quali è tenuto da 3 punti metallici posti sul lato sinistro.

Il primo blocco è costituito da 14 fogli di formato 23cm x 32,5cm. Il secondo è costituito da 16 fogli del medesimo formato.

Ogni foglio è numerato in alto a destra da due serie di numeri: quella situata più in alto, scritta con penna stilografica nera (la stessa utilizzata per la scrittura del ms.) e sottolineata, indica il numero di pagina dell'edizione utilizzata dal Mura (questa serie di numeri va dal 9-10 al 72); la serie di numeri più in basso, segnata con normale penna a sfera blu, indica il numero progressivo (da 1 a 30) dei fogli del ms.

I fogli sono manoscritti nel solo *recto* a parte alcune eccezioni di cui daremo conto. Il foglio 1 in alto a destra riporta la traduzione della citazione da Tristan Tzara.

Il *verso* dei fogli 17 e 18 riporta, rovesciati, i seguenti versi: *Su boe lentu a iskuttas de koa | s'iskùtulat masedu sa muska molesta | e inkurbiat sa kon.*

Il *verso* dei fogli 20, 21 e 22 riporta, rovesciata, la seguente parola: *RICORDI*. Si tratta della prima parola del titolo *Ricordi di emigrante* (una delle versioni della poesia pubblicata poi in *Lingua e dialetto. Poesie bilingui* con il titolo *I'ssas terrar frittarr dessu nord Europa*. Infatti nel *verso* dei fogli

* Tutti i documenti che qui vengono descritti sono custoditi a Nuoro presso l'archivio privato della sig.ra Nereide Spano, vedova di Antonio Mura.

23, 24 e 25 troviamo, rovesciati, la dedica e i primi versi di quella poesia: *RICORDI DI EMIGRANTE* | (*Ai sardi di Berliner Bruke in Wolfsburg e a tutti i sardi emigrati per il mondo*) | *Tra verdi oscurità d'alberi e d'erbe* | *nelle terre fredde dell'Europa del nord* | *ho appreso come muore la luce* | *e come nasce un giorno.*

Dattiloscritto B

Il dattiloscritto B è composto da 30 fogli di formato 33cm x 22cm scritti (a parte qualche appunto) nel solo *recto* e rilegati con tre punti metallici posti sul lato sinistro.

I fogli da 1 a 5 riportano correzioni manoscritte con due penne: una stilografica nera dal tratto sottile e una ordinaria penna a sfera rossa. Dal foglio 5 in poi gli interventi saranno segnati solo con la penna nera.

I fogli, a partire dal 3, sono numerati progressivamente da un numero tra trattini dattiloscritto: -3-, -4-, -5-... fino a 30. L'ordine dei fogli 29-30 è invertito per un errore di legatura.

A partire dal foglio 1 è inoltre presente un'altra numerazione, manoscritta a margine destro nella parte alta del foglio, che inizia a coppie di numeri tra parentesi e separati da un trattino [(8)-(10), (10)-(12)...] e continua con numeri pari progressivi tra parentesi da (20) a (72). Si tratta senz'altro dei numeri di pagina dell'edizione di *Poésie ininterrompue* con testo italiano a fronte cui faceva riferimento il Mura.

Tra i versi 20-21, 44-45, 66-67, 90-91, 114-115 è presente un segno di divisione tra parti a penna rossa, rispettivamente 1-2/2-3/3-4/4-5/5-6, e, alla fine del testo riportato nel foglio 5, una linea ancora a penna rossa sovrastata dal numero 6, che dovrebbe indicare la fine della sesta parte. Anche questa indicazione rimanda all'edizione del testo di partenza cui faceva riferimento il Mura. L'autore, con quei

segni e con la numerazione in alto a margine destro, indicava che nel foglio 12 del suo dattiloscritto si trovavano i versi di p. 8 e p. 10 dell'edizione di riferimento e, in particolare, i versi da 1 a 20 appartenevano al foglio 8, i versi dal 21 al 44 si trovavano a p. 10 e così via.

Nel verso del foglio 3 sono riportati i seguenti versi: *Ke femina solitaria | ki pintat pro faveddare | in su desertu*. Il foglio è rovesciato e nella parte bassa riporta il numero 3.

Il verso del foglio 20 riporta, manoscritta obliquamente al centro del foglio, la parola *karrayolu*.

Alla fine del foglio 30 sono riportate le seguenti indicazioni dattiloscritte: *Traduzione di Antonio Mura | da Paul Eluard, -Poésie Ininterrompue*. E le seguenti indicazioni manoscritte: *Antonio Mura | copiato da una prima elaborazione | Nuoro -10 Dicembre 1968 | Finito di rileggere ed elaborare riguardando verso per verso l'originale - oggi 12/XII - 68 || Ora terza lettura*.

Dattiloscritto C

Il dattiloscritto C è composto da 31 fogli di formato 33cm x 22cm rilegati con tre punti metallici lungo il lato sinistro. I fogli, a parte il primo, sono numerati da 2 a 31 per mezzo di un numero dattiloscritto tra due trattini, situato in alto in posizione centrale.

In alto a destra, un'altra serie di numeri pari tra parentesi, progressivi da (10) a (16) per i fogli da 2 a 5, da (20) a (56) per i fogli da 6 a 24, da (60) a (68) per i fogli da 25 a 29, (68) e (72) per i fogli 30 e 31, rimanda alle pagine dell'edizione cui Mura faceva riferimento per la sua traduzione. Questa serie di numeri è, a parte il 22, dattiloscritta.

Le correzioni sono riportate con penna nera e con penna rossa. Gli interventi con penna rossa sono davvero rari e correggono sia il testo di C sia le varianti a penna nera, e si

trovano nei seguenti punti: nel foglio 1 a correggere *contraidorya* in *contraidora*; nel foglio 4 a sottolineare *likanza*; nel foglio 10 a sottolineare la variante (~~*perka?*~~); nel foglio 11 a correggere *impinnos* in *impunnos* e (~~*prozetos*~~) in (*impunos*); nel foglio 14 a correggere *frittu àlzidu* in *frittu frittu*; nel foglio 16 con la correzione *sa fortuna* per *s'alligrìa*; nel foglio 19 a correggere *prodiga* in *dàdiva*; nel foglio 20 a riportare la variante *malu àlore* per *malaulore*; nel foglio 28 in cui riporta la variante doppia al verso 615 *da ube brinkat s'irfunad'e s'abba* in *da ube k'istrumpat s'irfunad'e s'abba | da ube ke falat s'istrumpada 'e s'abba*.

Riteniamo perciò che quella a penna rossa rappresenti una fase di elaborazione più recente rispetto a quella rappresentata dalle varianti a penna nera.

La penna rossa è una normale penna a sfera mentre quella nera è una penna stilografica dal tratto molto sottile.

Il dattiloscritto C non riporta né la traduzione della dedica eluardiana né la citazione da Tristan Tzara posta in apertura di *Poésie ininterrompue*.

A fondo pagina del foglio 31 *recto* sono riportate le seguenti annotazioni dattiloscritte: *Paul Eluard, Poésie Ininterrompue. | Traduzione di Antonio Mura 10-14 Dicembre 1968*.

Il foglio 31 *verso* riporta le seguenti annotazioni manoscritte obliquamente: *maturare = crompere | kokere | falare | mittere | diliku = debole | punnare = progettare | isporu = scoragg. | impudu = rimpianto | per carogna | mortoryos*.

Dattiloscritto D

Il dattiloscritto D si presenta molto ordinato e con poche correzioni con penna nera a tratto sottile.

Si tratta di 37 fogli dattiloscritti nel solo *recto* di formato 33cm x 22cm rilegati con 11 punti metallici.

Il primo foglio rappresenta un frontespizio e riporta la seguente impaginazione: [in alto, centrato] *Paul Eluard* | [a centro pagina] *POESIA ININTERROMPIA* | *Traduzione di* | *antonio mura* | *NUORO*.

Il foglio 2 riporta, nel quarto superiore e allineata a destra, la dedica eluardiana al lettore così tradotta: *Kustas pazinas las dediko a kie las | hat a leggher male e a kie no han a | piakere*.

Il foglio 3 si apre con il titolo *POESIA ININTERROMPIA* e, subito sotto, allineata a destra, la citazione da Tristan Tzara.

A fondo pagina del foglio 13 è stato cancellato (forse con una gomma tanto che quella parte di foglio risulta stropicciata) il verso 247 e l'avverbio di luogo *ube* che introduce il verso 248.

A fondo pagina del foglio 21 si trovano, dattiloscritti e barrati con penna nera, i versi 418-421 che poi compaiono all'inizio del foglio 22.

I numeri di pagina, segnati tra due trattini in cima alla pagina e centrati, sono progressivi a partire dal numero 2 in corrispondenza del foglio 4 sino al numero 24, e dal 26 al 35 (quest'ultimo in corrispondenza col foglio 36). Il testo prosegue senza soluzione di continuità dal foglio 24 al 26. Il numero di pagina 25 deve essere saltato per un errore dell'autore nella numerazione.

Il foglio 30 *recto*, in corrispondenza della parola "lezza" del verso 574 riporta la variante *aperta* seguita da un rimando di nota (1) scritto a matita dal tratto spesso e, a piè' di pagina, la seguente citazione scritta con la stessa matita: (1) *G. Cavalcanti: E porti nello core una ferita | che sia, com'egli è morto, aperto segno*.

È curioso notare come la medesima citazione si ritrovi in G. Pinna, *Antologia dei poeti dialettali nuoresi* a pagina 205 in corrispondenza di un rimando in nota alla traduzione italiana firmata da Antonio Mura della poesia *Pro chi colet ridende su beranu* del padre Pietro. La nota riporta il

seguinte testo: (1) *Sembrerà un vezzo, ma mi piace a questo punto ricordare i versi d'un sonetto di Guido Cavalcanti assai più espressivi, che non siano questi: I' vo come colui ch'è fuor di vita, | che pare, a chi lo sguarda, ch'amo[sic!] sia | fatto di rame o di pietra o di legno, | - che si conduca sol per maestria | e porti nello core una ferita | che sia, com'egli è morto, aperto segno. (n.d.t.)¹.*

Il foglio 36 riporta a fondo pagina la firma di Antonio Mura e la data: *Nuoro 18 Dicembre 1968.*

Il foglio 37 è vuoto.

Dattiloscritto E

Il dattiloscritto E è composto da 37 fogli di formato 26cm x 20cm fermati a colla sul dorso. Il foglio 1 *recto* e *verso* è bianco. Il foglio 2 *recto* è bianco. Il foglio 2 *verso*, nella parte bassa, riporta la seguente dicitura: *Titolo originale Poésie Ininterrompue | Copyright by.*

Il foglio 3 *recto* riporta un frontespizio: [in alto, allineato a destra] *Paul Eluard* || [a centro pagina] *Poesia Ininterrompua* || [subito sotto, allineato a destra] *Traduzione di Antonio Mura* || [a fondo pagina, allineato a destra] *1968 Nuoro.*

Il foglio 3 *verso* e il foglio 4 *recto* e *verso* sono bianchi. Il foglio 5 *recto* riporta la traduzione della dedica: *Kustas padzinas las dediko a kie las hat || a legher male e a kie non han a piakere*

Nel foglio 5 *verso* inizia il testo francese di Eluard aperto dal titolo e dalla citazione da Tristan Tzara e, nel foglio 6 *recto*, il testo a fronte di Mura in sardo.

¹ Si tratta delle terzine che chiudono il sonetto *Tu m'hai sì piena di dolor la mente*, ma il verso 10, rispetto alla citazione riportata nell'*Antologia* di Pinna, deve essere corretto in: *che pare a chi lo sguarda, ch'omo sia...* Si veda G. CAVALCANTI, *Poesie*, a cura di D. De Robertis, Einaudi, Torino 1986.

La numerazione delle pagine inizia al foglio 5 *verso* con il numero 8 in basso a sinistra, segue con il numero 9 in basso a destra nel testo a fronte (foglio 6 *recto*). Con numerazione progressiva, si arriva fino al numero di pagina 69 in corrispondenza con il foglio 36 *recto*. Non ci sono correzioni a penna se non per errori di dattiloscrittura. Il foglio 36 *recto* riporta inoltre la data: [in basso, a sinistra] *Nuoro, 18 Dicembre 1968*.

Il foglio 36 *verso* e il 37 *recto* e *verso* sono bianchi.

Dattiloscritto F

Il dattiloscritto F consta di 43 fogli di formato 26cm x 20cm dattiloscritti e fermati a colla nel dorso.

Il foglio 1 *recto* e *verso* e il foglio 2 *recto* sono bianchi. Il foglio 2 *verso* riporta, a fondo pagina e centrata la seguente indicazione: *Titolo originale Poésie Ininterrompue*.

Nel foglio 3 *recto* appare il medesimo frontespizio che abbiamo trovato in E. Il foglio 3 *verso* e il foglio 4 *recto* e *verso* sono bianchi.

Il foglio 5 *recto* riporta, nel quarto alto e allineata a destra, la seguente dedica del Mura: *A MIA MOGLIE || AI MIEI FIGLI*.

Il foglio 5 *verso* è bianco. Il foglio 6 *recto* riporta la dedica eluardiana come segue: "*Kustas padzinas las dediko² a kie las hat | a legher male e a kie no han a piakere*".

Con il foglio 6 *verso* inizia il testo francese cui corrisponde, sul foglio 7 *recto*, il testo sardo a fronte.

Nello stesso foglio 6 *verso* inizia anche la numerazione delle pagine: a partire da 12, a fondo pagina centrato, prosegue per numeri progressivi, nella medesima posizione, fino a pagina 83, in corrispondenza con il foglio 42 *recto*.

² Vedi l'apparato di note.

Ancora vi sono correzioni con penna nera dal tratto sottile. Il foglio 42 *verso* e il foglio 43 *recto* sono bianchi. Il foglio 43 *verso* riporta, in cima al foglio e allineati a sinistra, i seguenti versi scritti con penna diversa dalla precedente: *cantande a pizzinnu minore | Bella so e mind'abbizzo | finar mama mi l'a' nnau | a su sole appo ghettau | a s'istella m'assimizo | bella so e mind'abbizo.*

AVVERTENZA

Abbiamo riportato la variantistica in base al numero di verso, facendo precedere la *lectio* “definitiva”, cioè quella della versione licenziata dall’autore in occasione della partecipazione alla sezione traduzione del Premio Ozieri nel 1970 (dattiloscritto F aggiornato dalle varianti a penna). La parte di verso interessata viene delimitata a destra da una parentesi quadra chiusa.

L’apparato è sempre positivo (cioè riporta anche le lezioni che concordano con quella poi promossa a testo “definitivo” dall’autore) tranne il caso di F.

La scelta è giustificata dal fatto che F riporta quasi in tutti i casi la *lectio* di E. Quindi, tutte le volte che la *lectio* di E non concorda con quella “definitiva” significa che “a testo” si trova la *lectio* di F e, ogni volta che in apparato è presente F, si deve intendere che la *lectio* definitiva è quella delle correzioni a penna su F.

Questo tipo di apparato è l’unico che possa suggerire, pur senza l’ambizione di ricostruire una “genesi”, l’idea di un lavoro di elaborazione e il percorso seguito dall’autore.

In realtà, paradossalmente, riproducendo nella sua sincronia ognuno dei testimoni, avremmo avuto più chiara l’idea di una diacronia, di una evoluzione nelle scelte.

Non abbiamo tenuto conto delle varianti ortografiche se non quando si trattava di opposizioni significative (cfr. p. es. al verso 549 *deus*] *Deus* A *deus* BCDE). Solo se uno dei testimoni riporta varianti importanti, la grafia indicata è quella del manoscritto o del dattiloscritto. Al verso 189 (*Dzusta e pretzisa*] (\mathfrak{E}) *zusta e prezisa* A *zusta e prezisa* **prezisa prezisa** B *Dzusta e pretzisa* CDE) abbiamo trascritto la grafia di A e B (*zusta e prezisa*) perché il testimone meritava di essere citato separatamente per ragioni diverse dalla grafia del termine. Qualora i testimoni concordino sul ter-

mine utilizzato e discordino sulla grafia, sono riportati come concordanti con la grafia più recente. I termini non sardi (francesi o italiani), non essendo considerabili come varianti prese in considerazione dall'autore, sono stati indicati in corsivo.

Le parole o le lettere barrate riproducono il barrato dei testimoni.

I punti interrogativi sono tutti dell'autore. Gli interventi del redattore dell'apparato sono tutti indicati dalle parentesi graffe: {abc}.

Le parentesi tonde (abc) che racchiudono una parola o un insieme di parole indicano che l'autore ha disegnato una forma circolare o rettangolare intorno alla parola o all'insieme di parole.

I sottolineati riproducono sottolineature dell'autore. Una sola volta, al verso 488 si trova una sottolineatura doppia che, alternata alla sottolineatura singola, serviva all'autore a distinguere i due rimandi a margine (cfr. verso 488: doppios sensos e enimmas *calembours charades* B).

Per ciascuno dei manoscritti e dei dattiloscritti si è indicata, tra parentesi graffe in corsivo, la fine dei fogli (si tratta infatti di annotazioni del curatore): {abc}.

Le varianti scritte a margine destro o a margine sinistro sono comprese tra asterischi *abc*. Quando si trovino più varianti in posizioni diverse, nell'apparato saranno accostate e ciascuna sarà racchiusa tra due asterischi: cfr. p. es. il verso 8 (*minoredda*) *(galana)* *mignonne* C, dove deve intendersi che la variante *galana* e *mignonne* si trovano una a margine destro e l'altra a margine sinistro del dattiloscritto C.

Le varianti (come le parti di parola) in interlinea sono comprese tra due punti: ·abc·. Anche qui se una o più varianti si trovino dislocate nell'interlinea superiore e altre in quella inferiore, indicheremo la diversa posizione racchiudendo ciascuna variante o serie di varianti tra due

punti: cfr. p. es. il verso 56 (*e si limitat sa luna*) ·Sa luna si limitat· *·sa luna menguande?*· B.

Le integrazioni e le aggiunte in linea sono indicate dalle parentesi quadre [abc]. Le parentesi quadre vengono anche utilizzate ad indicare due parole o parti di parola sovrascritte: [a+b] indica che il segmento “b” è stato scritto sopra “a”.

I numeri in apice rappresentano ogni indicazione di mutamento nell’ordine delle parole.

Nei testimoni l’autore segnala le inversioni ora scrivendo dei numeri sulle parole, ora indicando, con un sistema di frecce non rappresentabile in apparati di questo genere, la nuova posizione dei termini. Dunque si avrà $abc^3 bcdef^2$ $hilm^1$ a significare in entrambi i casi la nuova posizione $hilm bcdef abc$.

La barra verticale | indica gli accapo e separa le varianti multiple.

