

PREFAZIONE

Gli studi sulla comunicazione letteraria e l'esperienza, maturata negli anni, di una produzione e di una circolazione che avviene in un ambito circoscritto con specifiche distinzioni linguistiche, storiche ed etniche, mi hanno spesso indotto a riflettere sulle pretese e sugli effetti negativi della cultura idealistica. Su quelli che ha prodotto nella società sarda e più in generale sulla società italiana peninsulare.

L'impegno, inoltre, speso nel promuovere e sostenere la ripresa dell'*automodello* culturale sardo, che insiste, come è noto, sull'oralità primaria – sul codice verbale come sui codici non verbali – mi ha sollecitato a prendere le distanze dalla estetica idealistica tanto nella accezione che ha dominato da noi quasi incontrastata e in maniera esclusiva per più di mezzo secolo, quanto in quella successiva del cosiddetto *rispecchiamento*. Essa ha in generale contribuito ad escludere l'Italia dal dibattito estetico che si svolgeva fuori dei confini nazionali, soprattutto nei paesi di cultura tedesca, francese e anglosassone.

Senza entrare nel merito del dibattito filosofico e critico e, attenendoci a conclusioni relative all'universo del nostro specifico discorso, si può tuttavia constatare come quell'estetica, che pretendeva di assurgere ad un concetto assoluto dell'arte – ponendola in un irraggiungibile iperurano, fuori dalla storia quotidiana degli uomini – abbia prodotto una deriva elitaria e abbia, in sostanza, assuefatto il pubblico alla competenza passiva del codice letterario mortificandone la creatività e la competenza del linguaggio poetico.

Le conseguenze si sono avute nella letteratura, ma soprattutto nell'arte e nel cinema. Nella dilemmatica alternativa tra l'essere grandi e geniali, almeno come Dante, o il non essere, i più si sono sentiti scoraggiati dal tentare le vie tanto

impervie dell'arte o più semplicemente dell'impiego della lingua letteraria, ed hanno rinunciato a scrivere o, quando anche avessero scritto, a pubblicare. Si pensi a quali effetti negativi può aver prodotto in quelle regioni e province dove l'editoria non aveva una tradizione e la possibilità di una diffusione capillare.

Non è possibile ipotizzare e neppure immaginare, a questo punto, non dico la quantità di testi che non hanno trovato esiti nella stampa, ma neppure quelli che sono andati perduti, sia perché gli autori non avevano sufficiente fiducia in se stessi, sia perché le strutture editoriali e di diffusione erano inadeguate. Non si parli poi degli autori che hanno rinunciato a pubblicare in assenza o quasi di un pubblico e di una critica che vagliasse i loro testi e li sostenesse. Tutto questo non può non aver rallentato la crescita culturale complessiva e quindi anche democratica della società. Spesso mi domando, naturalmente col senno del poi, come è stato possibile continuare a proporre un'idea della cultura e della letteratura tanto distanti dalla considerazione dei modi in cui si era svolta effettivamente la comunicazione, da quella orale, a quella scritta, e addirittura a quella elettronica, con le conseguenze che constatiamo.

Quanti racconti di autori sardi non sono andati dispersi o per inadeguatezza dei parametri per comprenderli e valorizzarli, o perché non sono mai venuti fuori dal cassetto?

Il caso della Sardegna è infatti ancora più marcato e vistoso poiché non c'è stata, fin dall'inizio dei rapporti con il nuovo Stato, espressione della nazione italiana, subito prima e subito dopo l'Unità, un'impostazione chiara del fenomeno letterario nell'isola. Abbiamo vissuto nell'equivoco dell'assimilazione esclusiva del modello culturale italiano proprio perché non si è tenuto conto delle interferenze che la compresenza dei due codici non solo linguistici, sardo e italiano, aveva e avrebbe inevitabilmente prodotto.

Un esempio significativo di quanto è stato appena affermato è l'opera di Antonio Mura Ena, un autore che ha vissuto drammaticamente questa doppia condizione di sardo e di italiano. Un nodo che ha creduto di risolvere solo nella maturità quando si è dedicato a scrivere e ordinare una raccolta di poesie in lingua sarda lasciando nel cassetto una serie di romanzi e racconti in italiano. Racconti e romanzi che non ha mai pubblicato. *Le Memorie del tempo di Lula*, autentico capolavoro, come del resto le poesie della raccolta *Recuida*, probabilmente sono state scritte e rielaborate nello stesso periodo, eppure solo ora e per ragioni che sono da attribuire al caso, vengono proposte al pubblico.

Nipote del più noto Giovanni Antonio Mura, sacerdote e scrittore, autore del romanzo *La tanca fiorita*, egli ha trascorso l'infanzia a Lula. Il padre, in questo paese nel quale il fratello Giovanni Antonio era parroco, aveva lavorato come impiegato di un'azienda casaria fino alla chiamata alle armi per la prima guerra mondiale. A Lula quindi il piccolo Antonio aveva frequentato le elementari e, affidato alle cure dell'illustre zio, aveva continuato gli studi. Sotto questo profilo fu certo un privilegiato perché poté crescere nutrito di solida dottrina umanistica, a differenza dei compagni, dai quali apprese invece a condividere l'esperienza del mondo e della vita, di quel mondo e di quella vita.

Proprio da queste prime esperienze, fondamentali per la sua presa di coscienza, egli prende l'avvio per raccontare, in prima persona, sentimenti, intuizioni, percezioni, esperienze, rimaste impresse nella memoria. Quel vissuto ha costituito certamente la matrice poetica di tutta la sua opera ma soprattutto di quella della tarda maturità. In qualche modo infatti la raccolta di poesie, *Recuida*, è complementare a questo «romanzo» che è *Memorie del tempo di Lula*. Entrambi provengono dallo stesso nucleo generativo poiché il romanzo racconta in italiano l'esperienza dei primi anni di scuola e la precoce rivelazione del doloroso amore della

vita, il medesimo vissuto cioè che costituisce in buona parte il tessuto lirico delle poesie in lingua sarda.

Quel periodo rimane avvolto da un alone mitico o leggendario quando viene rievocato nei suoi aspetti diversi e diversamente drammatici:

Il dramma non lo andavamo a cercare. Si offriva da sé, ai nostri occhi, ora all'improvviso, ora a lungo preparato. Qualche volta in una festa, quando dilagavano le risse che si concludevano sanguinosamente, qualche volta all'angolo della strada, nel momento in cui tornavamo da scuola. Abbiamo seguito uomini e donne riportare dal monte, sopra un carro, il corpo di un pastore ucciso; abbiamo sentito i parenti del morto minacciare a voce alta. Abbiamo incontrato cortei di minatori che venivano su dalla miniera col corpo di un loro compagno da poco dissepoltto da una frana. Abbiamo assistito a conflitti a fuoco tra carabinieri e latitanti, ritti sul muraglione della piazza della chiesa, mentre gli anziani ci gridavano:

– Nascondetevi (*cuàtebos*) scellerati!

Abbiamo assistito alle corride, più scellerati ancora. Perché non avevamo né arena, né spade, né toreri di professione. Faceva da arena l'intero paese, con le sue vie, viottoli e piazzette. Recitavano la parte dei tori delle corride i buoi tormentati dalle punture delle mosche e dei tafani e fuggiti dalle stalle durante la canicola. Facevano da *banderilleri* i ragazzi più coraggiosi, che si buttavano addosso ai buoi e li pungolavano con un vincastro e poi si riparavano, all'angolo d'una porta, sotto un carro fermo, dietro un albero. I muggiti salivano al cielo color lilla. Ma i buoi non venivano abbattuti. Venivano ripresi e legati dai loro padroni. Chi invece una volta fu abbattuto fu un ragazzo, e questo è un ricordo che non vorrei avere. Si chiamava di nome Giorgetto, *Zorzeddu*, e il cognome non l'ho più in mente. Fu appena sfiorato da una incornata e ferito leggermente all'addome. Morì d'infezione pochi giorni dopo. Oggi non sarebbe morto sicuramente. Avevo giocato con lui ma non era mio compagno di scuola.

Il racconto può convenientemente rientrare nel genere delle narrazioni memoriali più che di quelle di carattere autobiografico proprio per quella libertà narrativa che procede dal racconto in prima persona, dichiaratamente soggettivo, tanto che il narratore interviene come testimone dei fatti. Il narratore è esplicito e stabilisce subito il proprio patto col lettore:

chi scrive non è stato presente ma ha avuto notizia [...]

In realtà i veri protagonisti sono i ragazzi della scuola elementare, quell'atmosfera senza tempo, quel particolare tempo di Lula, il tempo di un paese che diviene paradigma di tanti paesi della Sardegna negli anni che precedono la prima guerra mondiale e che immediatamente la seguono. La narrazione non solo cattura il lettore con il suo fascino letterario ma ha soprattutto risvolti cognitivi ed etici rilevanti. Occorre fare opportune distinzioni rispetto ai libri che trattano di scuola, dal *Cuore* del De Amicis, ad esempio, a *I ragazzi della via Paal* di Molnar, come anche al celebre *Le bacchette di Lula* di Albino Bernardini. Di questi tre testi ricorrono certamente i temi e gli elementi che costituiscono un repertorio comune. L'impianto è tuttavia diverso, diversa soprattutto la caratterizzazione sarda dell'ambiente – uomini e ragazzi parlano in lingua sarda – differente è il punto di vista che è totalmente interno a quella società di cui l'autore condivide e in qualche modo commemora il destino.

Di grande interesse è non solo l'impiego attento del lessico ma anche della sintassi che è modellata su quella del parlato sardo ed è in grado di riformularne in italiano non solo l'intonazione ma anche la cadenza e il ritmo. Un esperimento davvero esemplare di grande efficacia e resa letteraria. L'autore si è accostato a questo vissuto antropologico con grande rispetto e con un complesso sentimento di soli-

darietà ma anche con una straordinaria consapevolezza dell'importanza che ha il punto di vista linguistico ed ermeneutico, tanto che ne ha fornito in italiano l'equivalente, proprio come in ogni vera e originale traduzione. E questo si spiega forse con il complesso lavoro che gli comportava la continua scrittura e riscrittura delle poesie in lingua sarda.

Bohumil Hrabal, lo scrittore ceco morto a Praga nel febbraio del 1997, amava ripetere che «le grandi letterature nascono nei crocevia di molte identità linguistiche, nei luoghi di intersezione»¹. È questo certamente il caso di Mura Ena. Egli ha dedicato una intera esistenza alla letteratura, alla conoscenza ed all'approfondimento dell'universo antropologico e linguistico sardo, naturalmente con quegli strumenti privilegiati che gli metteva a disposizione il metodo scientifico e l'approccio conoscitivo che muoveva dall'io, dalle esperienze profonde del soggetto, da quelle psichiche inconscie a quelle proprie alla funzione poetica del linguaggio. Infatti dopo aver stampato negli anni Trenta-Quaranta le prime prove poetiche, *L'isola e le città* e *Nuove poesie*, non ha più pubblicato altro. Solo sporadicamente e su qualche giornale o rivista sono comparsi alcuni suoi racconti.

Ernesto Ferrero ha scritto che la Sardegna, grazie ai suoi scrittori, costituisce oggi quel che il mondo sudamericano ha costituito nel passato per la letteratura italiana². Ebbene l'opera di Mura Ena, si situa proprio in quell'incrocio, in quella intersezione di culture e di lingue di cui si diceva poc'anzi, ed esprime, proprio per questo, un universo di esperienze autentiche che sono il risultato di una cultura millenaria vissuta certamente appartata, ma non tagliata fuori dai grandi flussi culturali e comunicativi, anzi, tanto

¹ «Corriere della Sera», 4 febbraio 1997.

² «La Stampa-Tuttolibri», 30 gennaio 1997.

attraversata e percorsa da questi flussi da dover difendere la propria autonomia, da trovarsi costretta a non lasciarsene permeare eccessivamente e dover preservare la propria identità. Sono queste le ragioni per le quali gli osservatori esterni hanno sempre difficoltà ad inserire i testi sardi nei loro sistemi di riferimento. Inoltre proprio il critico letterario raramente aveva ed ha i parametri e gli strumenti adatti a questa occorrenza.

È una questione e una vicenda che riguarda, in particolare, il funzionamento del sistema letterario in Sardegna. Ci sono scrittori sardi per i quali l'universo antropologico sardo non viene neppure preso in considerazione poiché si collocano, con i loro testi, al centro del sistema letterario italiano ed equivocando, a mio avviso, ne condividono totalmente il punto di vista. Altri invece, che si collocano all'interno del sistema culturale e linguistico sardo, anche quando impiegano l'italiano, e si preoccupano di trasferirvi l'esperienza sardofona del vissuto antropologico sardo. Sono posizioni diverse e plausibili mentre non è ammissibile che non ci si renda conto delle difficoltà che i differenti punti di vista creano ai recensori, ai critici ed agli studiosi che presiedono alle operazioni di inclusione e di esclusione nel sistema letterario italiano. Mentre il sistema letterario sardo insiste sull'universo culturale e antropologico costituito dalla lingua sarda ed è connesso al sistema letterario italiano ma in posizione distinta e in condizioni di autonomia.

Un'altra importantissima ragione è data dal fatto che quell'universo è ancora modellato linguisticamente e quindi anche antropologicamente dall'oralità primaria e la coscienza che da questa è stata strutturata risente in maniera ancora più marcata delle procedure della comunicazione orale. La conoscenza inoltre è, in questi casi, un momento aggregativo in cui tutti partecipano ad una identica originale visione del mondo che non è ancora un fatto indivi-

duale come diventa in seguito con la scrittura. Il rapsodo non è stato ancora trasformato in uomo tipografico (MacLuhan) che cerca di catalogare il sapere in sistemi chiusi.

La *tranche* narrativa dedicata a quel raduno di anziani che, in quel tempo di Lula, era stato chiamato *Il Parnaso*, lo spiega in buona parte e con chiarezza. Siamo fuori dal metodo logico della cultura occidentale. Il raduno dei vecchi nell'angolo della piazza consente la formazione, la trasmissione e la socializzazione del sapere. Un sapere vissuto in parte in contrapposizione alla scuola ed alla scrittura. Infatti i ragazzi non sempre vi sono ammessi ufficialmente, sono essi però che aspirano, seguendo le spinte della loro comunità, ad appropriarsi di quelle loro conoscenze. Ed è ciò che fa in definitiva chi racconta, scoprendo la ricchezza e l'integratività di quel sapere di cui partecipa la collettività nel suo insieme.

È sufficiente leggere alcune pagine di queste memorie per comprendere come il narratore si collochi proprio al centro di questo sistema di riferimenti e assuma un punto di vista interno alla narrazione che possa tener conto al massimo della resa letteraria, cioè della riformulazione in italiano di quella lingua che era la lingua di quei ragazzi e di quella società nei primi decenni del secolo. Una lingua che certo era rimasta immobile come sistema culturale complessivo, ma alla quale la guerra, il sorgere dell'industria casearia, le prime macchine, quella dei mulini a vapore o quelle dei primi autobus aveva imposto una forte accelerazione e ingenerato il timore e l'ombra lunga della scomparsa. Il mondo dell'oralità primaria veniva inesorabilmente distrutto dalla scrittura e dalla stampa e la scuola faceva perno solo sulla scrittura. Quella primitiva unificazione consapevole del sapere si era ormai frammentata e riformata in nuove costellazioni. E nel senso di questa perdita consiste il fascino e la nostalgia di queste pagine.

Egli rievoca quell'esperienza che, più che scolastica, era quella del condividere le medesime esperienze, dello stare insieme e dello scoprire il mondo e gli uomini. Da ciò traeva la sua forza e la sua energia educativa, proprio dall'affrontare insieme le difficoltà e l'esperienza dolorosa del vivere. È davvero il racconto dei riti di iniziazione di una piccola comunità educante, della difficoltà di un cambiamento della coscienza dell'esserci che doveva ristrutturarsi sulla base della scrittura (*s'istudiu*, come momento soggettivo). E sotto questo profilo è anche un romanzo di formazione che approfondisce gli aspetti psicologici e mitici di quella oralità primaria e al tempo stesso di quelli propri dell'adolescenza.

Indimenticabili risultano i personaggi raccontati a tutto tondo, personaggi ricchi di immaginazione e di spirito di avventura, piccoli uomini che si preparano ad affrontare la vita e definiscono i loro rapporti con gli adulti e il mondo che li circonda. Basti ricordare Cosimo il «legendario», che appartiene a questo mondo epico dell'oralità, prima della rottura e dell'alienazione della parola scritta, personaggio che occupa un posto centrale e di grande rilievo nella narrazione per la sua precocità e il suo spirito di indipendenza, per la straordinaria intelligenza e versatilità, per il suo parlare arguto e mordente, per la capacità di cavalcare, di addestrare animali e di adattarsi a qualsiasi situazione scoprendo con l'intelligenza e la riflessione ogni soluzione possibile e praticabile. Insomma per la sua *balentia*. Un modello cioè che dalla scuola, da quella scuola, non ha molto da apprendere. Per questo preferisce misurarsi subito con la realtà, inventarsi di volta in volta un personaggio diverso, giocare d'astuzia con gli uomini che vogliono domare e sottomettere, lui, primula rossa, sempre ribelle e imprevedibile:

Un giorno venne Cosimo dalla Baronia, e divenne legendario. Arrivò a piedi, con un sacco d'indumenti. Andò

di casa in casa chiedendo lavoro. Fu accolto qua e là. Fece lo stalliere, il mandriano, il valletto. Ma non si fermava a lungo in nessun luogo. Appena poteva piantava padrone e lavoro e correva da noi, a fare lo scolaro. Era agile e forte, e noi lo ammiravamo. In principio lo chiamavamo lo zingaro. Lui protestava:

– Che Zingaro! Io ho padre e madre. Ho case e terre. Ma mi piace vedere le terre degli altri. Ecco perché sono venuto in questo paese. Vi sembro un poveretto, perché non vesto bene; ma sono di buona famiglia. Sono uno dei Dalu, di Posada. Forse avete sentito nominare la famiglia Dalu, che da Posada andò ad abitare a Galtelli.

Gli obiettavano che anche a Lula c'erano i Dalu, ma che non era poi gente ricca. Che uno proprietario di casa e terre non va a cercare lavoro nelle terre altrui. Lui concluse:

– Va bene; ma io ci vado. E non continuate a chiamarmi zingaro; perché altrimenti son dolori. Toccate questi muscoli.

Da quella volta non fu più chiamato zingaro ma Cosimo. Non sapeva leggere né scrivere. Ma sapeva suonare l'armonica, fischiare, cantare. Inoltre saltava come un capriolo, correva come una lepre, si arrampicava sugli alberi come uno scoiattolo. Le bande se lo contendevano. Ma lui voleva rimanere indipendente. Diceva:

– Mi piace fare quello che voglio, quando voglio.

Personaggio sempre in bilico tra le due opzioni, soprattutto modello e testimone di quella condizione noetica di una cultura prodotta e trasmessa collettivamente.

Oppure il personaggio di Emanuele, il cacciatore di aquile che crede di scoprirne il nido e vive di questa suo sogno immaginario che introduce in ogni storia e che racconta a un uditorio ammaliato sia di compagni che di maestri e maestre. Quando il legame della sua fantasia col mondo viene reciso e negata la sorgente del rapporto mitico con gli astanti, quando il suo sogno-illusione viene vanificato e distrutto, non riesce, malgrado il soccorso di Cosimo e dei compagni, ad accettare la realtà e a sopravvivere:

La fama di Emanuele come cacciatore crebbe non solo fra i compagni, ma anche fra i maestri e le maestre, che durante le passeggiate gli facevano raccontare le sue avventure. Era un divertimento per tutti. Il corpo insegnante e le scolaresche si radunavano, e la sua maestra diceva a Emanuele:

– Adesso racconta la storia della cartuccera.

Oppure:

– Emanuele, vieni e siediti qua, vicino a me, Racconta la storia dei barattoli di conserva.

Anche i ragazzi proponevano dei temi:

– Emanuele, racconta la storia del formaggio.

Oppure:

– Racconta la storia del fulmine.

Quelle frasi indicavano il tema e servivano anche come titolo ai racconti. Nessuno diceva: «racconta la storia dell'aquila», perché quella era protagonista da per tutto. Ma ogni racconto si distingueva dall'altro per il particolare oggetto che l'aquila aveva tentato di rapire. Dopo il racconto, alle passeggiate, gli scolari applaudivano. Ma il maestro si avvicinava al narratore e toccandolo sul capo con la bacchetta gli domandava:

– Qui dentro hai molta fantasia. Ma com'è che al componimento prendi sempre quattro?

E non si domandava il maestro che altro era raccontare quell'universo antropologico sardo in sardo e con le modalità narrative del sardo, ed altro ancora raccontarle in italiano e con le modalità dell'italiano. La sua modalità era quella del rapsodo, del poeta estemporaneo che cambia costantemente e combina solo alcuni elementi variabili del racconto mentre l'insieme, la struttura permane identica. C'era inoltre, importantissima, l'identificazione mitica fra chi conosce e chi è coetico e fra quella conoscenza e la totalità dell'essere. Anche simbolicamente, nel racconto, nonostante la mediazione di Cosimo e l'espedito dell'aquila impagliata, Emanuele non accetta che quel mondo vada in frantumi, persiste nella sua rimozione e preferisce non sopravvivere al declino del suo mondo.

I maestri, le maestre, come intera l'istituzione scolastica, per questa inconsapevolezza antropologica di matrice idealistica, non avevano, e forse non hanno ancora, gli strumenti concettuali adeguati all'intelligenza ed alla esperienza di questi ragazzi. Quando a Lula succedeva che un maestro riuscisse a stabilire con i propri alunni un processo di empatia e ne aveva in cambio comprensione e simpatia che consentiva di stabilire una forma di comunicazione appropriata, finiva per essere rimosso e allontanato dalla stessa istituzione (*Il maestro Madau*).

Nel racconto, nei vari racconti, le esperienze dei ragazzi risaltano perciò in primo piano ma, insieme con loro, compare alla ribalta la vita sociale del paese, della comunità, le sue regole, la sua struttura aperta e al tempo stesso autonoma e autosufficiente. Non a caso nei racconti dei vecchi del «Parnaso» l'epica del quotidiano domina costantemente la pagina, mentre gli fa da *contra* o da contralto la nostalgia e la malinconia per quel tempo mitico di Lula di cui il lettore adulto si porta nel cuore l'irrevocabile importanza poetica e formativa.

L'esperienza di studioso dell'educazione e di educatore consente all'autore di riconoscere che quei ragazzi da soli erano in grado di recuperare quel meraviglioso mondo di potenzialità che era in loro e di realizzarlo per vie che risultavano alternative a quelle ufficiali. Ed è questo compatto mondo di cultura, di affetti, di ricchezza emozionale, estetica e poetica che la scuola idealistica ha compromesso nella società sarda in maniera quasi definitiva, quando non ha accettato di far crescere il nuovo sapere italiano sulle radici del sapere sardo perché crescesse più vigoroso. Nel guado, la società sarda non può contare più sulla robustezza dell'antico sapere antropologico né, d'altra parte, ha più la motivazione per fare affidamento su quelle risorse culturali ed emozionali per acquisire, se non solo in superficie, un sapere nuovo che perciò non diviene più sostanza di vita. Una

società che non ha coscienza della propria storia e della propria cultura, priva di quadri di riferimento certi, che non ha la capacità di costruirsi un automodello culturale, di crescere cioè adeguando costantemente, in un confronto positivo e dinamico, l'antico sapere della lingua e dell'oralità primaria sarda ai nuovi saperi del mondo moderno.

Nicola Tanda