

PREDU MURA

SAS POESIAS
D'UNA BIDA

nuova edizione critica
a cura di Nicola Tanda

con la collaborazione
di Raffaella Lai

SCRITTORI SARDI

coordinamento editoriale
CENTRO DI STUDI FILOLOGICI SARDI / CUEC

Predu Mura
Sas poesias d'una bida

ISBN 88-8467-160-4
CUEC EDITRICE © 2004
prima edizione marzo 2004

La pubblicazione di questo libro è stata resa possibile anche grazie al contributo della XIII Comunità montana "Sarcidano Barbagia di Seulo"

L'edizione delle sezioni D e E del dattiloscritto Z alle pp. 199-416 è opera di Raffaella Lai

CENTRO DI STUDI FILOLOGICI SARDI

PRESIDENTE Nicola Tanda
VICEPRESIDENTE Giuseppe Marci
DIRETTORE Paolo Maninchedda
CONSIGLIERI Marcello Cocco, Mauro Pala, Maurizio Viridis

Via Principessa Iolanda, 68
07100 Sassari

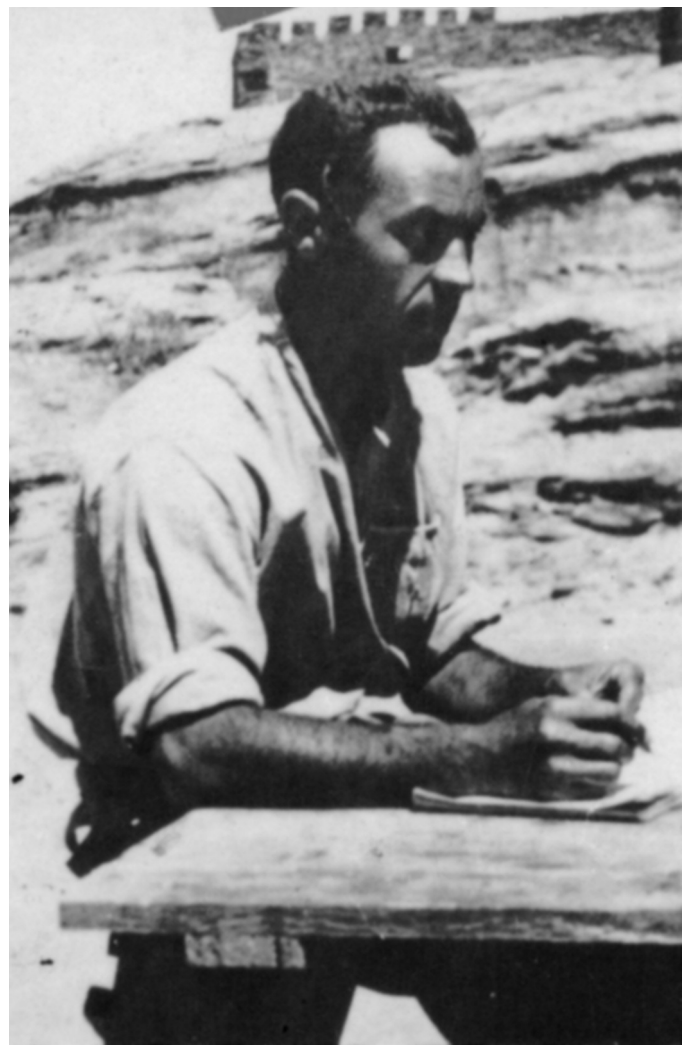
Via Bottego, 7
09125 Cagliari

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)



INTRODUZIONE ALLA NUOVA EDIZIONE

Sono trascorsi poco più di dieci anni dalla data di pubblicazione, in edizione critica, delle ultime tre raccolte delle *Poesias d'una bida* di Predu Mura¹. Quella edizione, che qui viene riprodotta (e che introduceva i criteri della filologia d'autore per i testi letterari sardi contemporanei) non ebbe, sulla stampa locale, nemmeno una recensione. Come a dire che Predu Mura è stato reso sconosciuto al suo pubblico. Eppure, nella sala della Biblioteca Sebastiano Satta di Nuoro, la sua opera poetica era stata presentata, con grande stupore degli stessi nuoresi, da Maria Corti, da Claudia Villa e da chi scrive. Definito il 'Garcia Lorca sardo', il poeta di Isili era invece già entrato, da protagonista, nei circuiti della comunicazione letteraria in lingua sarda, grazie soprattutto ai premi letterari, che in Sardegna, non da oggi, hanno significativamente compensato la carenza di azione culturale ed educativa delle istituzioni.

Il suo nome resta dunque legato alla straordinaria ripresa della produzione poetica in lingua sarda e a lui spetta il merito di esserne stato, con le sue *rimas nobas*, l'iniziatore e lo sperimentatore. Per questo, di recente, gli ho dedicato il volume che raccoglie alcuni miei scritti sulla produzione letteraria in Sardegna e il cui titolo riprende, in parte, un suo verso, *Un'odissea di rimas nobas*, e indica nel sottotitolo il progetto, *Verso la letteratura degli italiani*². Quel titolo era

¹ P. MURA, *Sas poesias d'una bida*, 2D Editore, Cagliari-Sassari 1992.

² Non mi resta che rinviare il lettore, e me ne scuso, al mio recente volume che comprende, insieme a due relazioni, sulla poesia e sulla narrativa bilingui, una serie di saggi che presentano la letteratura in Sardegna secondo un modello storiografico adatto sia alla letteratura delle regioni italiane, sia alla letteratura delle altre regioni europee e non europee. Il titolo del volume, riprendendo un verso di Predu Mura lo integra in un

comparso, con evidente rilievo, nella relazione che avevo presentato al V Convegno internazionale su *L'italiano oltre frontiera* svoltosi nel 1998 nelle Università di Leuven, Leuven Le Neuve e Bruxelles³. Vi si confermava come la ripresa della poesia in lingua sarda avesse trovato il suo punto di forza nel gruppo dei poeti del Premio Ozieri che avevano operato a cavallo degli anni Sessanta, in particolare in Predu Mura e Benvenuto Lobina. Chi avrà la pazienza di leggere le poesie delle sue raccolte che qui pubblichiamo per la prima volta, a confronto con quelle delle tre raccolte già pubblicate, potrà notare il salto di qualità che la poesia di Mura ha compiuto raggiungendo traguardi di grande rilievo nel panorama della nuova poesia italiana ed europea.

A metà degli anni Sessanta, assecondando i tentativi di rinnovamento della critica e della storiografia letteraria, l'editore Mursia di Milano aveva voluto dedicare una collana alle letterature regionali. Nel 1965, in *Narratori di Sardegna*, firmato insieme con Giuseppe Dessì, grazie anche alla dottrina e all'esperienza culturale dell'amico Antonio Sanna, primo docente di Linguistica sarda nell'Università di Cagliari, avevo affrontato il problema del bilinguismo nella letteratura sarda. Restai molto sorpreso allora del fatto che la letteratura italiana registrasse solo pochissimi nomi di autori sardi. Perciò, per documentare l'esistenza del bilinguismo avevo aggiunto una appendice di poeti in lingua sarda ove un particolare rilievo e significato assumeva il testo di Predu Mura, *Fippo operaiu 'e lucche soliana*. Inutile

contesto più vasto: *Un'odissea de rimas nobas. Verso la letteratura degli italiani*, Cuec, Cagliari 2003. Si rinvia a questo volume anche per la bibliografia generale e particolare.

³ La relazione al convegno in *Atti del V convegno internazionale, L'italiano oltre frontiera*, Leuven 22-25 aprile 1998, Leuven University Press, Franco Cesati Editore, Firenze 2000, ora anche in *Un'odissea de rimas nobas. Verso la letteratura degli italiani*, cit.

dire che la scelta di affidare ad una antologia scolastica il discorso nuovo e problematico sulla letteratura contemporanea in Sardegna ha rappresentato una tappa assai importante per la ripresa del discorso teorico e militante dell'autonomia e del bilinguismo. Una scelta che mi ha messo nelle condizioni di seguire, almeno dal punto di vista letterario, il processo di ammodernamento della letteratura italiana stimolato allora non solo da Gianfranco Contini e da Pasolini ma anche dalla rivoluzione linguistica, antropologica ed estetica conseguente alla traduzione che del *Corso di linguistica generale* del De Saussure aveva fatto Tullio De Mauro. Il testo del linguista ginevrino veniva diffuso finalmente in Italia ma non riusciva ad aggiornare lo statuto della letteratura italiana, che proseguiva ancora su posizioni che erano in grande ritardo rispetto al dibattito che investiva la nozione stessa di letteratura e di storiografia letteraria in Europa e nel mondo occidentale anche oltre Atlantico.

Sono trascorsi circa quaranta anni da allora e le cose non sono ancora molto cambiate nella *vulgata* culturale che in genere permea l'accademia, le scuole e di conseguenza gli scrittori e la stampa. Eppure nonostante la legislazione europea, nazionale e regionale proponga il tema del rapporto locale-globale, nonostante gli stessi programmi scolastici richiedano la conoscenza della cultura locale nell'insieme delle culture nazionali, persiste l'atteggiamento di disconoscimento e di disprezzo della letteratura in lingua sarda che trova le sue radici nelle profonde rimozioni dell'inconscio. Intorno e fuori nel mondo, ma anche nell'Isola, il panorama è tuttavia cambiato. Le leggi che sono state approvate, anche se trovano ostacoli e tardano a produrre i loro effetti, sono la riprova che una nuova coscienza dell'identità e quindi dell'autonomia linguistica e culturale si è diffusa.

Non è il caso di riprendere qui, in questa sede, i termini del dibattito, ma l'opera completa dell'autore che presentiamo ne è la testimonianza più pertinente e appropriata.

Quando, nel 1992, alla fine di uno studio durato molti anni, avevo potuto licenziare l'edizione critica delle poesie di Predu Mura, pubblicando le raccolte ultime che l'autore considerava meglio rispondenti alla maturazione poetica che egli aveva raggiunto con la partecipazione al clima fervido e coinvolgente del Premio Ozieri, molte cose avevano cominciato a cambiare. Io stesso ero cambiato rispetto alle posizioni che avevo quando lavoravo per *Narratori di Sardegna*. La mia maturazione come studioso convinto dell'importanza del plurilinguismo e del pluriculturalismo cominciava ad avvalersi di dottrina, di sperimentazione, di ricerca e soprattutto di impegno civile, che era tanto più necessario in quanto si operava in un ambiente che era ostile sia sul piano nazionale che su quello regionale. Certo, avevo il conforto di studiosi illustri, ma avevo intorno una trincea ed un fuoco di sbarramento incredibile. La mia operazione culturale, lo dico per l'ormai lunga esperienza, era motivata dalla urgenza di innovare in un settore che non amava il confronto con i risultati delle scienze umane e preferiva piuttosto i proclami ideologici e le profezie politiche.

I poeti in lingua sarda, dalla fine degli anni Cinquanta in poi, avevano davanti a sé contemporaneamente presenti i due filoni letterari della tradizione orale e della tradizione scritta, tra le quali c'era, da tempo, continua permeabilità, scambio e interazione reciproca. Persistevano in entrambe, repertori, schemi, strutture e convenzioni metriche, innovative semmai, nella tradizione scritta, attingendo dai modelli della lingua poetica italiana delle 'tre corone' (Carducci, Pascoli, D'Annunzio) e rappresentate, in italiano, da Sebastiano Satta, e, in sardo, da Peppino Mereu e da Antioco Casula, *Montanaru*, il poeta che, in questo ambito e su questi presupposti, aveva goduto di maggior credito. Alla fine degli anni Cinquanta però la lingua poetica sarda, grazie soprattutto a Predu Mura, si era avviata a percorrere, d'un tratto, le tappe che da Pascoli, attraverso l'esperienza dan-

nunziana e le deflagrazioni delle avanguardie approdavano agli erbosi fossi, all'analogismo e ai procedimenti formali dei Lirici nuovi e degli Ermetici e alle esperienze del surrealismo ispanico contemporaneo. Un percorso certamente più congeniale al vecchio idioma che recuperava così un tono medio, un registro meno sostenuto, timbri meno squillanti che hanno consentito un'amalgama dello straordinario materiale fonosimbolico e ritmico in cui esperienze nuove e vissuti individuali scoprivano nuovi significanti. Questo rifiorire della poesia sarda era dovuto alla rinuncia ai modelli di Sebastiano Satta, il quale aveva certo contribuito a costituire un repertorio simbolico, peraltro ambivalente, ma che ha trattenuto la nostra lirica su un terreno culturalmente e linguisticamente incerto nelle scelte stilistiche e nelle decisioni morali. Un repertorio collegato a un tono alto, solenne e declamato, insostenibile come un acuto, che ha rallentato il fluire della lirica sarda, nutrita di quotidianità e di abnegazione, nel suo alveo silenzioso e appartato. Ha insomma disseminato stereotipi ingombranti, i detriti di quell'agonismo declamatorio che Leopardi aveva abbandonato e Carducci ripreso. Un agonismo fieramente rivolto a denunciare i sintomi di un 'malessere sardo'.

Sono stati, come ho detto, proprio i premi letterari in lingua sarda, ma primo fra tutti il Premio Ozieri, ad aiutare i poeti a doppiare questo pericoloso Capo Horn, a evitare questo ingorgo di senso, il grido, la declamazione rispetto alla 'vita strozzata', a un male di vivere riservato solo ai Sardi. I poeti non hanno più considerato come proprie ed esclusive quelle delusioni che invece erano comuni alla più generale società del pianeta ed erano avvertite come tali dalle coscienze più sensibili del nostro tempo. Hanno abbandonato gli appelli e le denunce, il lungo elenco di doglianze («*su murmuttu tramandan de edade in edade*»). Hanno privilegiato piuttosto lo scavo nel vissuto del sog-

getto, nell'intimo della coscienza. Hanno cominciato proprio i poeti meno 'colti', i meno 'laureati', quelli che la scuola non aveva coinvolto in una concezione della poesia assoluta e impraticabile, nel tono solenne e sublime, non condivisibile da chi della poesia aveva un'idea più modesta e quotidiana e ne faceva un uso più funzionale alle esigenze di comunicazione culturale della società. Il salto di qualità, occorre dirlo, è stato impetuoso, un'apertura d'orizzonte, una ventata d'aria nuova: «*a bentanas apertas*», appunto, «*a su tempu nobu promissu*», «*a Sardigna, barandilla de mares e de chelos*». Un'avventura straordinaria, come ha scritto lapidariamente Predu Mura, «*un'odissea de rimas nobas*».

Ed ecco la lirica in lingua sarda immediatamente alla scuola della contemporanea poesia, italiana e straniera, più viva e consapevole. Pietro Mura, e con lui, come abbiamo detto, Benvenuto Lobina, e successivamente Antoninu Mura Ena hanno iniziato un'operazione letteraria nuova. Hanno messo in moto la funzione poetica della vecchia lingua sarda e hanno usato sperimentalmente i procedimenti formali del linguaggio poetico contemporaneo, lo hanno adeguato, con mediazione ardita, alla straordinaria meraviglia di nuovi significanti e di nuovi significati. Hanno riplasmato l'immaginario sardo con una scansione lirica tutta interna e hanno ricreato una lingua poetica scavata nelle profondità del soggetto, risolvendola in valori fonosimbolici del tutto nuovi e insospettati. Non solo Mura, non solo Lobina, non solo Mura Ena, si sono assoggettati alla scuola del Novecento. Una folta schiera di poeti («astronauti sembravamo») ha prodotto una poesia in grado di permeare tutti, di coinvolgere gli strati sociali alti e quelli più umili, poeti colti, dunque, e poeti che la tradizione orale, almeno inizialmente, aveva alimentato e nutrito.

Un'operazione semantica, o meglio semiotica, che ha rimesso in discussione quel modello culturale che la società

degli anni Sessanta proponeva e che anche i 'Novissimi' contestavano, quello della monocultura industriale e dell'omologazione. Si è prodotta allora una rottura a livello di significato e uno scarto a livello di significanti. La monocultura industriale che massifica e mette in forse l'esistenza delle lingue, le lingue tagliate, ha provocato un sussulto di appartenenza, una tensione e un riscatto a livello antropologico. Il tema-problema della identità linguistica assume, in questo contesto, un rilievo che non aveva mai avuto in precedenza, neanche nei momenti più accesi della lotta autonomistica. Il Premio Ozieri ne diviene il vero catalizzatore e ne assume, in quegli anni di indifferenza e di 'benessere', la guida. Quel modello dell'industria a senso unico, totalmente dipendente dall'esterno, estraneo alla vocazione antropologica del territorio, viene contestato dai poeti e con esso il progetto economico del Piano di Rinascita e, insieme, viene rigettato il modello della fiera barbaricina e il codice della vendetta, arcaici e inutilizzabili in un futuro civile e democratico⁴.

Da allora la scelta della lingua sarda nelle sue varietà, viene condivisa da un numero sempre crescente di scrittori e di poeti che vogliono appropriarsi dei procedimenti formali della lingua poetica e delle culture contemporanee e si assiste all'avanzata di una produzione letteraria nuova. Il rinnovamento metrico diventa elemento di rottura e produce l'abbandono degli schemi della poesia della tradizione e una nuova libertà espressiva. Si contaminano procedimenti formali del passato e del presente con risultati di sincretismo che esaltano al massimo la capacità del vecchio volgare romanzo che, sopravvissuto nel volgere dei secoli, diviene uno strumento di comunicazione straordinariamente moderno, in grado di far circolare messaggi aggiornati.

⁴ Si vedano in Predu Mura *Cantzone imbriaica* e *Pro chi colet ridende su beranu*.

nati, esperienze nuove e di permeare le coscienze e fondare finalmente, nel confronto, un automodello culturale. La scelta della lingua diviene segno di rinnovamento di codici linguistici ed espressivi. Si inaugura una nuova stagione poetica e dunque una 'vita nuova' in lingua sarda. I percorsi appaiono ben distinti e differenziati: le due coordinate principali della comunicazione sono ormai l'italiano e/o il sardo, un vero e proprio bilinguismo letterario. Le altre vie appaiono piuttosto sentieri, crocevia, non direttrici di marcia. La Sardegna, finalmente, da 'non luogo' diventa 'luogo', non di un esclusivo recupero memoriale, ma luogo dell'immaginario che produce il progetto di un'identità dinamica, dal quale deriva l'energia vitale e morale di un nuovo modello di sviluppo economico e civile.

Le inclusioni recenti dei poeti così detti neodialettali hanno, in qualche modo, modificato l'orientamento del sistema letterario italiano. È questa la ragione che ha indotto Franco Brevini, a giudizio di Pier Vincenzo Mengaldo, «il maggior competente di poesia dialettale contemporanea», a rileggere la poesia scritta nei diversi dialetti e a ristemarla in tre fondamentali volumi comparsi qualche anno fa nella collana 'I Meridiani' di Mondadori col titolo, *La poesia in dialetto*⁵. Un traguardo molto importante che consente di tenere finalmente nella giusta considerazione le opere prodotte in quelle lingue solitamente impiegate dagli italiani che comunemente sono chiamate dialetti.

Nell'*Avvertenza*, Brevini spiega come l'esigenza di una nuova sistemazione della stagione neodialettale, venga anticipata da Pascoli e Di Giacomo ma inaugurata, di fatto, nel 1952 dall'antologia *Poesia dialettale del Novecento* di Pasoli-

⁵ F. BREVINI, *La poesia in dialetto. Storia e testi dalle origini al Novecento*, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1999, per gli autori sardi II, p. 1532 e s. La recensione di V. Mengaldo, *Dialetto. La poesia della realtà*, "Il Corriere della Sera" del 10 settembre 1999.

ni e Dell'Arco. Il privilegio che egli ha accordato a questa stagione nasce dalla convinzione che, se oggi si riparla di poesia in dialetto, ciò accade certamente perché, come abbiamo accennato, sono mutate, grazie alla linguistica, all'antropologia e alla critica letteraria, le prospettive metodologiche e storiografiche. Ma soprattutto accade, a suo avviso, perché i poeti neodialettali ci hanno offerto risultati non solo quantitativamente, ma soprattutto qualitativamente eccezionali. E questo è quanto è accaduto, nell'ultima metà del Novecento, anche in Sardegna con la ripresa della poesia in lingua sarda che, nella sua opera antologica, occupa un posto ed un ruolo che in precedenza non gli era stato mai riconosciuto.

Brevini nel delineare il panorama nazionale della poesia in dialetto, rileva che al sistema letterario sardo occorre riconoscere uno statuto particolare:

Va subito detto che allo stesso modo in cui il sardo non può essere considerato un dialetto italiano, difficilmente la Sardegna, a causa della sua posizione decentrata e della sua peculiarissima storia, segnata dall'incontro con diverse culture, può essere integrata in un discorso di storia rigorosamente italiana⁶.

Ma quanti lettori sardi hanno avuto modo di leggere e di prestare attenzione a quest'affermazione? Quanti sono stati messi nelle condizioni di rendersi conto del grande rilievo che egli ha dato alle recenti e importantissime acquisizioni della nostra poesia? E come può cambiare l'orizzonte di attesa del lettore se quanti si occupano di letteratura in Sardegna o non hanno sentito il dovere d'informarsi o continuano ad impiegare categorie concettuali obsolete? Brevini, inoltre, motiva le ragioni che lo hanno indotto ad adottare

⁶ *ivi*, p. 1533.

questo modello storiografico. Dimostra di conoscere a fondo quanto invece, in Sardegna, ignorano non solo i comuni lettori ma addirittura anche gli addetti ai lavori, professori o critici letterari che siano:

La storia della Sardegna appare scandita da ricorrenti campagne di estirpazione delle lingue egemoni successivamente avvicendatesi. Nel 1567 s'impose nelle scuole gesuitiche il castigliano ai danni del catalano, che sopravviverà a lungo, pur influenzando solo sulle classi colte, mentre due secoli più tardi sarà l'italiano dei Savoia a soppiantare negli usi ufficiali lo spagnolo⁷.

E per scardinare il concetto che nell'isola occorra tenere conto solo o prevalentemente della produzione letteraria in italiano, nei confronti del quale il sardo sarebbe, in ogni caso, nella posizione di un dialetto, egli insiste nel ribadire, non senza efficacia e chiarezza, l'interagire nell'isola anche del catalano e del castigliano:

Su questo sfondo di ritornanti colonizzazioni linguistiche e culturali si staglia l'impiego del sardo, lingua di comunicazione della stragrande maggioranza della popolazione, resistita nei secoli a tutti i tentativi di cancellazione intrapresi dai vari occupanti e a tratti utilizzata anche sul piano letterario. Va detto che furono molti in Sardegna gli autori bi- o trilingui, che scrivevano normalmente testi letterari in italiano, spagnolo e sardo. Questa situazione fa sì che il modello a due livelli (lingua-dialetto) utilizzato per interpretare la poesia dialettale della penisola non sia esportabile in Sardegna. Alla classica diglossia toscano-dialetti tende, infatti, a sostituirsi uno scenario più mosso, in cui le lingue e le culture in gioco sono almeno tre: sarda, spagnola e italiana (per non menzionare catalano e

⁷ *ibidem*.

latino). La produzione in sardo elabora di volta in volta le proprie rappresentazioni attraverso un confronto tra i valori locali e i sistemi egemoni che si sono alternati e spesso hanno convissuto⁸.

Nelle parti storiche e nelle parti antologiche, Brevini documenta ed esemplifica le vicende della produzione letteraria in lingua sarda, dalle origine umanistiche, con Cano e Araolla, fino alla *Lezione del Novecento* e alla *Dialettalità postuma*, nella quale inserisce con grande risalto Benvenuto Lobina, Francesco Masala, Pietro Mura e Antoninu Mura Ena. Egli ci fornisce in questo modo una rassegna della situazione della poesia sino alla conclusione degli anni Novanta, all'interno di un panorama complessivo della produzione dialettale italiana, nella quale i nostri poeti sardi, non solo quelli citati, acquistano il giusto rilievo nazionale. Insomma, il panorama della comunicazione letteraria in lingua sarda risulta approfondito, completo e chiaro nella nettezza del suo profilo, libero finalmente da quelle ambiguità concettuali che ne avevano finora reso discutibile l'impianto teorico. Un risultato per noi tanto più importante se si considera che l'autore osserva e documenta le diverse produzioni poetiche dialettali e in lingue altre, come il sardo all'interno dell'intera produzione letteraria in italiano. La novità del metodo consente di correlare il numero e la quantità delle scelte dei poeti sardi, in ragione della mole imponente della produzione letteraria dei poeti dialettali italiani e dei limiti invalicabili di spazio dell'opera. Si deve aggiungere ancora, che le scelte superano di molto, come numero di testi e di autori, quelle delle antologie sarde pubblicate finora. In questo modo noi abbiamo la dimostrazione che non si può delineare un panorama complessivo della

⁸ *ivi*, pp. 1533-34.

letteratura sarda, anche come progetto editoriale, se non si considerano quegli autori recenti che, proprio in funzione della qualità della loro produzione, hanno modificato e riqualficato il sistema letterario sardo nel suo insieme e lo hanno immesso nell'intero panorama complessivo della comunicazione letteraria italiana ed europea. Abbiamo inoltre anche la riprova che i preconcetti o i filtri di carattere ideologico che continuano a governare in Sardegna l'informazione e di conseguenza la scienza, almeno quella filologico-letteraria, rallentano e spesso sono di ostacolo alla diffusione nella nostra società di una conoscenza seria e aggiornata della nostra produzione letteraria plurilingue.

Ma il nodo cruciale del problema consiste sempre nella conoscenza che si ha dello stato dell'arte, cioè della produzione letteraria e poetica attuale e dell'impiego che i poeti contemporanei fanno della lingua poetica nelle loro opere e dell'idea che propongono della letteratura, poiché ogni generazione fa sempre le sue scelte poetiche e prende le distanze da quelle della generazione precedente. Quando cambia infatti la visione delle cose del mondo, cioè il significato, cambia anche il modo di comunicarla, cambia cioè insieme al significato anche il significante. Come nella scienza, occorre quindi, per capire, mantenersi aggiornati ed avere l'umiltà di rimettersi in discussione e di non considerare definitivo quel che si sa.

E questo è appunto quel che è accaduto nel caso di Predu Mura. Per voler rimanere legati a schemi ideologici vecchi e superati, l'informazione e la scuola non hanno potuto e quindi voluto prendere coscienza, se non con poche eccezioni, che il modo di fare e di leggere la letteratura era cambiato in Sardegna e nel mondo. Così la maggior parte della nostra società è rimasta tagliata fuori dai veri ed effettivi circuiti culturali contemporanei. Non c'è tuttavia da meravigliarsi troppo poiché, come è noto, la presunzione dei sardi, non di tutti i sardi fortunatamente, oscilla tra i due poli della

manca e dell'eccesso di autostima. Due atteggiamenti provinciali, poco umili, che non sempre li rendono disponibili a ragionare in maniera autonoma o non conformistica e quindi a capire. Nel settore delle competenze letterarie le conoscenze linguistiche e filologiche oltre che antropologiche ed estetiche sono diventate necessarie e indispensabili. E il discorso sulla letteratura, che pareva ovvio e scontato, è diventato difficile e richiede impegno, tempo e fatica, e non schemi facili o peggio stereotipi ideologici. Le scelte di colui che impiega la lingua poetica, il gradimento che riceve dal pubblico e l'accoglienza e la ricezione critica che gli tributano i lettori dotati delle competenze letterarie necessarie, determinano il diversificarsi storico del fenomeno letterario. Purtroppo però non solo il pubblico ma anche i critici non sempre hanno competenze letterarie aggiornate e, in genere, spesso e volentieri restano ancorati ai criteri pregressi sui quali si sono formati e che finiscono per essere proprio quelli dai quali i poeti e gli artisti prendono le distanze e tendono semmai a contraddire e a modificare (lo scarto appunto tra codici poetici e letterari). Questi meccanismi di inclusione e di esclusione, cioè il costituirsi e il rinnovarsi di un canone o meglio di diversi canoni, variano appunto storicamente e decidono del ristrutturarsi del sistema letterario che, come è noto, è il risultato dell'impiego, nella sua funzione poetica, di un sistema linguistico. Ora è sempre l'uso presente che gli utenti fanno della lingua e quindi della letteratura a decidere delle sorti della lingua e della letteratura stessa. E a questo punto diventa importantissimo il nostro problema, che è quello appunto della funzione che hanno avuto nel passato e soprattutto alla fine del Novecento i dialetti o le lingue meno diffuse. In questo quadro, estremamente complesso, per chi naturalmente si è formato in modo problematico e non dogmatico e che avverte l'esigenza di capire e di aggiornarsi, che va collocato il problema della letteratura in Sardegna.

Per la particolarità della sua situazione, e per la conseguente necessità che venga riconosciuto alla letteratura in Sardegna uno statuto speciale, proprio la nostra isola è diventata un laboratorio o, se volete, un punto di osservazione privilegiato nel momento in cui leggi europee, nazionali e regionali, riconoscono alle lingue cancellate e marginalizzate, diritti e dignità pari a quelle delle lingue di maggiore prestigio. Il che cambia completamente la prospettiva dalla quale guardare la situazione dei dialetti e della poesia in dialetto che è stata sempre considerata fuori dal canone. L'aspetto drammatico della situazione della nostra scuola è costituito da quei professori che ancora si sentono delegati a sostenere le ragioni di quella letteratura con la maiuscola, e rallentano il sorgere e l'affermarsi di una concezione nuova della letteratura nelle diverse lingue e varietà. Una scuola che stenta a rendersi conto come proprio Predu Mura, un artigiano del rame di Isili, si possa trovare a Nuoro, al centro di un processo di cambiamento epocale che riguarda non solo l'ambito sardo e italiano, ma anche quello europeo e planetario. Un cambiamento che rende imprescindibile che si affronti il grande problema che si dibatte oggi, nell'era della rete informatica, del rapporto tra locale e globale.

Quali sono infatti le maggiori preoccupazioni e a questo punto le enunciazioni di maggior rilievo di cui Franco Brevini ha voluto tenere conto nel progettare l'antologia? Quello di mettere al centro della sua riflessione il problema vero, la rivoluzione di centottanta gradi che è avvenuta nella situazione letteraria del Novecento. Un secolo di poesia che non abbiamo saputo né voluto capire, poiché avevamo libri di testo di letteratura italiana, universitari e scolastici, viziati dalla ideologia che apriva tutte le porte e che spiegava tutto, proprio tutto, ma nei termini in cui conveniva in un particolare momento, in ogni momento particolare, poiché si trattava di scelte strumentali e aprioristiche,

eseguite per giunta in maniera del tutto conformistica e ripetitiva. Così ne scrive Brevini:

Certo è che la novità della situazione novecentesca appare clamorosa. Un tempo scrivere in dialetto significava ricostruire la continuità tra *Umgangssprache* e lingua letteraria esclusa da un codice libresco come il toscano. Con il Novecento è invece il poeta dialettale a interrompere tale continuità, in un modo simmetricamente opposto: la lingua veicolare è l'italiano, dal quale il dialettale si discosta ricorrendo a varietà spesso neppure adottate nella comunicazione quotidiana. La vita della società si svolge oggi in italiano e l'adozione del dialetto comporta una scelta straniente. Paradossalmente, mentre Saba parlava in dialetto e scriveva in italiano, come per secoli era accaduto, Giotti, secondo l'aneddoto divulgato da Pasolini, parlava italiano e scriveva in dialetto⁹.

Ma così ragionano anche altri, poiché sulla categoria interpretativa della neodialettalità introdotta da Brevini concordano Ugo Vignuzzi e Patrizia Bertini Malgarini che la citano:

Il tratto più vistoso della produzione neodialettale è certamente la prevalenza del registro lirico. Lingua dell'*hic et nunc*, da sempre inseparabile da una precisa realtà territoriale, il dialetto vede definitivamente dissolversi le sue coordinate spazio temporali, per diventare lingua di soggettività fortemente risaltate. Se un tempo la poesia dialettale presupponeva la vitalità dei dialetti, oggi si fonda sul loro inarrestabile declino. Proprio perché il dialetto non si parla più, esso ha potuto attrarre lo scrittore, riciclandosi come lingua privata ed evocatrice¹⁰.

⁹ F. BREVINI, *La poesia in dialetto* cit., III, p. 3192.

¹⁰ N. P. BERTINI MALGARINI - U. VIGNUZZI, *Dialetto e letteratura*, in AA.VV., *Dialetti Italiani. Storia struttura uso*, a cura di M. Cortelazzo -

Inoltre, quasi a conferma dell'importanza del fenomeno della crescita della poesia in lingua sarda, l'intervento dei due studiosi si conclude con citazioni di testi di Camilleri per la Sicilia e di Antoninu Mura Ena per la Sardegna.

Ora se teniamo conto della situazione della poesia del Novecento in Sardegna che gli storici della lingua poetica hanno registrato, possiamo comprendere l'importanza del ruolo che Predu Mura ha svolto in questo contesto. Nella sua libreria aveva i saggi laterziani di Benedetto Croce, la collana di Guanda dei "Poeti stranieri" con testo a fronte, le collane dei 'saggi' di Einaudi, la collana dello Specchio di Mondadori; padroneggiava ormai l'italiano e si esprimeva, nelle lettere, con grande semplicità e competenza letteraria¹¹. Altrettanto si può dire di Benvenuto Lobina. Non parliamo poi di Antoninu Mura Ena che era professore di pedagogia e filosofo.

Occorre tuttavia introdurre una distinzione fondamentale: il sardo viene percepito da loro non come un dialetto ma come una lingua che ha i suoi dialetti. E il loro impiegarla letterariamente come antilingua ha delle conseguenze rilevanti. Conseguenze che sono culturali, sociali e politiche. Non possiamo dimenticarlo. Non si tratta di un dialetto che diventa strumento di 'estroversione lirica' in cui, si allentano i tradizionali referenti culturali storici e sociali, ma per un 'supplemento di soggettività' essi, anzi, si rinforzano. Quella lingua impiegata nei suoi vari dialetti, rappresenta un sapere, una cultura raffinata che ha sempre guardato all'Italia come patria di cultura ma che ha dovuto convivere all'interno di uno stato sopranazionale come quello della Confederazione dei Regni di Aragona e di Castiglia

C. Marcato - N. De Blasi - G. Clivia, Torino, Utet 2002, pp. 996-1023; F. BREVINI, *La poesia in dialetto* cit., III, p. 3211.

¹¹ P. MURA, *Sas poeias* cit., pp. 12-13.

come parte distinta di un insieme. Essa ha dovuto quindi interagire per vari secoli con almeno due altre delle lingue consorelle della comune cultura romanza europea, il catalano e il castigliano e non l'italiano. Inoltre al popolo che parlava quella lingua, alla *naciò sardesca*, quel grande impero concedeva oltre all'autonomia della sua lingua e della sua cultura anche una larva di autonomia giuridica.

Il problema diventa perciò diverso e più complesso rispetto alla situazione che si presenta quando la Sardegna entra, con i Savoia, nell'orbita italiana, perché si carica anche dei risvolti di una coscienza identitaria e quindi della responsabilità di una autonomia culturale effettiva e irrinunciabile. Quella identità allude infatti ad un sapere popolare che si è strutturato nei secoli e addirittura nei millenni e che ha, da un punto di vista antropologico-religioso, costruito e costituito un popolo.

Le riflessioni che facciamo oggi devono riguardare il fatto che nel corso di questi ultimi anni ci sia stata riconosciuta dai critici e studiosi italiani l'inclusione – in un sistema letterario italiano che era fermo a Montanaru – di Predu Mura, di Benvenuto Lobina, di Antonio Mura Ena e di tanti altri poeti con il riconoscimento essenziale di una specialità del nostro sottosistema letterario che è bilingue nel presente, plurilingue nel passato. Queste nostre conclusioni ci devono indurre a riguardare infatti non solo l'importanza e il valore simbolico di questo riconoscimento ma dovrebbero anche lasciar emergere l'esigenza di rendere evidente il contributo che a questo riconoscimento hanno dato Predu Mura e i suoi seguaci con le loro poesie.

Negli anni in cui lavoravo all'edizione delle poesie di Predu Mura e avevo davanti la raccolta dattiloscritta delle sue *Poesias d'una bida*, non ho avuto difficoltà a rendermi conto delle ragioni che lo avevano indotto ad ordinare cronologicamente a ritroso le diverse sillogi, dalle ultime verso

le prime. Si era accinto a curarne l'allestimento rispondendo ad un preciso invito di Antonio Sanna che intendeva pubblicarle. In quell'occasione si scambiarono alcune lettere dalle quali risulta la consapevolezza del valore delle sue poesie e della sua raggiunta competenza letteraria ed estetica¹².

Guardava perciò a quelle poesie che aveva scritto agli esordi con distacco critico. Seguendo l'attività del Premio Ozieri, aveva partecipato ai dibattiti sulla ripresa della lingua, sulla sua grafia e sulle scelte delle forme poetiche della tradizione e di quelle che faceva la lingua poetica contemporanea non solo italiana. Predu Mura ha creduto subito nella scelta di tenerle presenti entrambe e di coniugare il nuovo e l'antico. Aveva alle spalle l'esperienza dei componimenti elaborati seguendo i temi e il repertorio della tradizione e capiva che i risultati raggiunti nel giro di circa quindici anni avevano completamente modificato la sua concezione della poesia. Percepiva il clima e la nuova coscienza che si stava formando in quel movimento che è stato definito della neo-dialettalità. Dovendo a quel punto rivisitare i testi precedenti la nuova presa di coscienza, fu tentato di rielaborarli e di riscriverli. Si rese conto però che non ne avrebbe avuto il tempo. Si rassegnò quindi a ricopiarle e migliorarle prima di consegnarle al dattilografo, ma non a riscriverle. Riscriverle anche avendo una coscienza della filologia genetica che si era formato e quindi del valore di ciascuna singola variante prima della redazione definitiva. Appuntava perciò, con precisione e in fine di pagina, le date delle redazioni del testo ripreso.

¹² Si veda la tesi di laurea di G. PIRODDI, *La rappresentazione della Sardegna nella poesia di Predu Mura*, che ne ha studiato le numerose intertestualità e complessivamente, sul piano del contenuto e sul piano dell'espressione, la sua nuova rappresentazione della Sardegna; tesi archiviata presso la Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia di Sassari, sessione autunnale 2003, relatori: Nicola Tanda e Dino Manca.

Ma, in sostanza, non si riconosceva più in quelle raccolte e tuttavia era affezionato alle poesie che costituivano le tappe del suo continuo apprendistato sul piano dei significati e su quello dei significanti. Perciò, nel decidere di pubblicare le quattro raccolte rimaste inedite, a me è parso di trovarmi nella condizione di un esecutore testamentario che doveva eseguire le sue ultime volontà. Se avessi pubblicato insieme a quelle ultime raccolte anche le prime, avrei creato un ingorgo di senso nella ricezione di quel complesso di testi e non sarei riuscito a fornire l'immagine di un poeta che aveva profondamente innovato la sua poetica e indicato nuovi percorsi tanto da proporre un manifesto della nuova poesia in lingua sarda. Manifesto espresso magnificamente in forma profetica in quel testo ormai giustamente famoso che è intitolato *Fippo operàiu 'e luche soliana*. Probabilmente avrei offerto occasione di critiche non benevole agli immancabili detrattori e materia per altrettanto immancabili strumentalizzazioni.

Un grande successo popolare gli era venuto dalle poesie pubblicate dai giornali in occasioni dei premi ricevuti e dalla limitata divulgazione che ne era derivata. Ma soprattutto i suoi versi e l'efficacia modellizzante della sua voce lirica esercitavano una seduzione nei lettori che produceva un vero entusiasmo. Inoltre i musicisti, i cori *a tenores* e perfino i cantautori utilizzarono e misero in circolazione le sue poesie. Le intertestualità che le riguardano sono disseminate nella poesia contemporanea e sono state feconde perché hanno rafforzato l'automodello e aperto percorsi nuovi:

Il sistema letterario sardo, elemento fondamentale del testo complessivo di questa cultura, si è aperto, grazie alla sua opera, alle esperienze più interessanti della lingua poetica contemporanea. Avendo alle spalle l'intero patrimonio della poesia e della cultura, Mura ha arricchito la lingua poetica sarda di nuovi significanti, immettendola nel grande filone classico-romanzo europeo, e di nuovi signi-

ficati, rompendo definitivamente con la tradizione dell'odio e della vendetta. Ha aperto così le frontiere dell'*ethos* barbaricino alla cultura della pace e del perdono, senza le quali è impossibile edificare una società degna di considerazione e di rispetto. L'operazione letteraria compiuta con questi testi ha contribuito al rafforzarsi dell'automodello della cultura sarda che ha ripreso energia dal basso e che funziona secondo nuovi orientamenti¹³.

Mi è parso che ora sia giunto il momento di pubblicare integralmente i testi che egli aveva radunato e raccolto per destinarli alla pubblicazione. Intanto perché la sua opera è stata riconosciuta come un punto di riferimento da un vasto pubblico di poeti, di musicisti, di lettori e studiosi di letteratura sarda, sardi, italiani e stranieri. L'edizione integrale della sua opera consente di studiare meglio il percorso che la sua poesia ha compiuto fino al salto di qualità che l'ha imposta all'attenzione di tutti.

A questi suoi affezionati lettori, sperando che se ne aggiungano altri, affidiamo ora queste raccolte che costituiscono, *si parva licet componere magnis*, quel che l'autore de *Lo scrittoio del Petrarca*, Giuseppe Billanovich avrebbe chiamato lo scrittoio di Predu Mura, e Pasolini l'officina del poeta e altri ancora il suo laboratorio, e noi il suo avantesto. Tanti auguri al lettore.

¹³ Così avevo scritto in quarta di copertina della edizione citata delle *Poesias d'una bida*.

SAS POESIAS
D'UNA BIDA

INTRODUZIONE

“Quando ero piccolo mio padre, / era sempre curioso / di leggere i miei versi di nascosto. / Fra se stesso diceva: L’ha per dote / e in fondo ne era orgoglioso. / Mio padre me l’aveva detto, / tu non combinerai niente, / lasciale le poesie, / poeti e pittori / non hanno tolto mai di che campare. / E io zitto mi appartavo e componevo”.

Pietro Mura ricorda in questo modo gli inizi di una vocazione a comporre versi improvvisando, secondo una tradizione, che in Sardegna era ed è ancora assai diffusa e che aveva ed ha, fortunatamente anche oggi, un destinatario e un pubblico, quello della gara poetica. Due poeti estemporanei salgono sul palco, assistono all’estrazione del tema, premettono un esordio, e a turno, rivolgendosi al pubblico, improvvisano e cantano le loro sequenze di ottave. La gara continua, per ore, con solenne ritualità. Questo spettacolo che proviene dal passato ancora allietta le lunghe serate estive delle feste che, dalla fine del raccolto fino all’autunno inoltrato, si avvicendano nei vari paesi dell’isola. L’uso quotidiano della poesia orale ha in Sardegna una tradizione plurisecolare ininterrotta, anzi in ripresa e rafforzata dal reciproco scambio, di repertorio se non di forme, con la tradizione scritta.

È comprensibile che Pietro Mura abbia avuto da questa tradizione la spinta a comporre versi. Versi naturalmente destinati ad un pubblico di cerimonie o feste o di amici nelle bettole, come egli ci racconta nei suoi ironici frammenti autobiografici.

I modelli della tradizione scritta erano rimasti, all’inizio del secolo, se si eccettua lo scatto rivoluzionario di Francesco Ignazio Mannu, quelli dell’Arcadia attardata di Pisurzi, Pes, Cubeddu e di tanti altri. Paolo Mossa e Peppino Mereu vi avevano aggiunto i modelli melodici del sentimentalismo

metastasio, del sentimento romantico di fine secolo. Entrambi poeti colti avevano alimentato la loro lirica alle fonti dei classici latini e italiani e l'avevano arricchita, Mossa dei modelli settecenteschi e romantici, e Mereu di quelli parnassiani sia nelle forme metriche sia, si intende, nei temi e nel repertorio. Ma il poeta per eccellenza era, tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento, Sebastiano Satta, che pure aveva fatto la scelta della lingua italiana. L'immagine della Sardegna che Satta ci ha consegnato ha costituito un modello letterario che ha bloccato in Sardegna la crescita della poesia, trattenendola, sia in italiano che in sardo, nel limbo dell'aura carducciana e, solo in parte, pascoliana.

I poeti dei primi anni del Novecento, contemporanei di Sebastiano Satta, hanno respirato quel clima del protonovecento carducciano, pascoliano e dannunziano e hanno accettato tutti l'immagine di una Sardegna barbarica, manierata e retorica, sull'onda declamatoria delle odi barbare diventate, non senza rinvii etimologici e di assonanze, "barbaricine". Satta ha prodotto insomma tanti epigoni carducciani e pochi e non convinti seguaci del Pascoli che, come lui del resto, non hanno saputo mediare i procedimenti della lingua poetica italiana adeguandola al sistema culturale e letterario sardo. Il problema dell'interferenza tra i due sistemi culturali e linguistici non è stato posto in quel momento con chiarezza, e tuttavia è stato vissuto come un'identità negata che ha aumentato la distanza tra universo antropologico sardo e universo nazionale, a scapito della singolarità di questo sistema linguistico e letterario nei confronti di quello italiano. L'automodello semiotico era infatti orientato verso l'esterno, in uscita, e non prevedeva un ritorno. In conformità, del resto, con la generale situazione sociale e politica in Sardegna, in quegli anni postunitari, di "andata" verso la nazione. La classe politica risorgimentale, non a caso, aveva espresso la rinuncia alla sia pure tenue

autonomia del *Regnum Sardiniae* per realizzare, nel 1848, la parificazione con gli Stati di terraferma. Il disegno autonomistico degli intellettuali e scrittori sardi, democratici e federalisti, infatti, aveva segnato il passo, e l'identità sarda, negata sul piano politico, aveva trovato in Satta un assertore poco critico e semmai tutto rivolto a rivendicazioni di carattere sociale, che misconoscevano, di fatto, gli aspetti antropologici, culturali e linguistici della stessa questione sarda.

Certamente, rispetto a un Sebastiano Satta che ha occupato la scena del primo Novecento, andrebbe rivisitata l'opera di tanti altri scrittori e poeti, che hanno mediato nell'isola i significati e i procedimenti formali dell'operazione letteraria dei Crepuscolari. Amici, quasi coetanei, Sebastiano Satta e Salvator Rujù, non hanno saputo cogliere, nel primitivismo che pure avevano assorbito da Pascoli, il carattere eversivo della poetica del fanciullino. La riduzione all'essenzialità e all'innocenza dell'infanzia comportava la rivalutazione della quotidianità e quindi della dialettalità pascoliana. Il motivo sattiano della rivendicazione sociale, col suo modello letterario alto, in ritardo rispetto all'evolversi della società, ha influito sui poeti sardi e ne ha ritardato l'approccio ai procedimenti della lingua poetica contemporanea.

L'altro modello importante, successivo, ma questa volta in lingua sarda, è rappresentato da Montanaru. Anche lui tuttavia tributario di Sebastiano Satta e di quell'immagine di fierezza che rimane a lungo un topos della poesia sarda, rappresenta l'identità di un popolo nell'immagine di un paese o della Barbagia estesa all'intera Isola. Occorre inoltre considerare che, mentre Satta impiega in pochi occasionali sonetti la lingua sarda, Rujù sceglie, a distanza di tempo, come già Pompeo Calvia, la varietà dialettale sassarese. Entrambi, Calvia e Rujù, tributari di Pascarella, fanno riferimento a una tradizione dialettale italiana che va dal Porta

al Belli e a una ininterrotta tradizione sarda. È sufficiente scorrere gli interventi critici di Ruju negli ultimi anni per convincersene. Poeti colti non ignoravano il filone della tradizione alla quale rifarsi nella loro scelta di lingua o di vernacolo, e comprendevano assai bene come la marcia di avvicinamento al sistema letterario non passasse esclusivamente attraverso la lingua italiana.

Inoltre Ruju, negli anni romani, aveva preso coscienza del conflitto dei codici che già la Deledda aveva dovuto affrontare, rispetto ai tanti postdeleddiani che non hanno avuto la consapevolezza del come, in quella rappresentazione della Sardegna, il folklore rientrasse soltanto come repertorio simbolico e come affermazione di un automodello culturale. In realtà la Deledda utilizzava la sua esperienza e il suo vissuto sardo come materia narrativa per connotare entro quale cornice naturale e entro quale rappresentazione della natura e del mondo, agissero i suoi inquieti personaggi, lacerati da angosce recenti e modernissime e dense di risvolti psicologici profondi.

Pietro Mura, a differenza di questi, non aveva altra scelta se non la lingua sarda. Il suo destinatario iniziale e finale, come abbiamo detto, era il pubblico sardofono della tradizione orale e scritta. Ma la sua tenace passione culturale lo induceva a leggere, a documentarsi dal punto di vista linguistico, a informarsi, a impadronirsi della cultura del passato e di quella contemporanea per trasferirla nella sua lingua.

Il “canzoniere”, se così vogliamo chiamarlo, il testo dattiloscritto e rilegato che raccoglie tutte le sue poesie, *Poesias d'una bida*, riporta anche i versi di occasione e ci rivela le tappe di questo percorso dalla sua precoce vocazione poetica nella linea dell'oralità fino al confronto non solo con la tradizione sarda ma anche con quella italiana ed europea.

All'incirca a metà degli anni Venti egli è a Nuoro e in rapporto con una circolazione culturale più ricca di scambi.

Alla fine degli anni trenta è in Africa, in Eritrea e in Somalia e da quella distanza sente vivo e cocente il ricordo della sua isola. Il fascismo aveva modificato il suo atteggiamento inizialmente favorevole alle istanze regionali e coerentemente con l'impresa coloniale aveva assunto una posizione rigidamente centralistica e di rifiuto dei regionalismi e dei dialetti, tanto da 'proibire' nell'Isola le gare poetiche.

La sua cultura, dopo il matrimonio, frequentando la casa del canonico Ticca, zio della moglie, e la sua biblioteca, si era aperta a un sapere più vasto e si era rafforzata con la lettura dei classici latini, italiani e sardi. Nella sua casa di Isili, come egli stesso ci racconta, aveva avuto a disposizione solo la *Divina Commedia*, *La Gerusalemme Liberata*, che aveva mandato a memoria, e *L'Orlando Furioso*. L'esperienza, rivelatasi fallimentare dell'acquisto di una cartoleria-libreria, gli aveva lasciato una rimanenza di libri, probabilmente quelli della casa editrice il Nuraghe che Raimondo Carta Raspi dirigeva insieme alla rivista omonima. Una collana di testi che si proponevano la ripresa e la diffusione della cultura sarda, secondo gli orientamenti del nascente Partito sardo d'Azione che aveva nel nuorese una delle sue roccaforti.

Non tanto al suo ritorno dall'Africa, quanto nell'immediato dopoguerra, egli poté leggere e meditare sulle sue poesie e maturare una sua concezione rivolta all'aggiornamento dei vecchi canoni. Il clima di ripresa culturale determinato dal nuovo corso democratico gli offrì nuovi rapporti e nuove possibilità. Cominciò a far conoscere le sue poesie in riviste che, in Sardegna, avevano ripreso a pubblicare una sparsa e mai sopita produzione letteraria in lingua sarda. L'evento importante che modificò sostanzialmente l'orientamento e il percorso della sua poesia fu però indubbiamente il Premio Ozieri.

Il premio era stato istituito nel 1956 da Tonino Ledda, un poeta che aveva sempre scritto in italiano ritagliandosi un suo spazio e un suo stile in ambito postermetico tra Saba e

Scotellaro. Primo presidente della giuria era stato Francesco Masala, che conosceva, proprio in quegli anni, una buona affermazione della sua opera narrativa e in versi in italiano, sulla scia del neorealismo. Probabilmente perché Masala non riteneva allora tanto importante la poesia sarda, oppure per ragioni più complesse, collegate alla linea culturale della giuria, si era dimesso e la presidenza era stata assunta da Antonio Sanna. Allievo dei linguisti Max Leopold Wagner e Gian Domenico Serra, che avevano decisamente riaffermato l'autonomia del sistema antropologico e linguistico sardo, Sanna finalmente, dopo una battaglia culturale sostenuta nell'ambito del Consiglio Regionale, aveva ottenuto la convenzione per l'istituzione, presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Cagliari, di una cattedra di Linguistica sarda, assorbita successivamente nell'ordinamento universitario nazionale.

Occorre però ricordare che la fiaccola della lingua e della poesia sarda era stata mantenuta viva da fogli e riviste di minore o maggiore prestigio, da "Sardegna Poetica" di Francesco Serra e, dal 1949, da "S'Ischiglia" di Angelo Dettori. Questa rivista benemerita aveva iniziato a pubblicare, e ancora oggi pubblica, una vasta produzione poetica e letteraria. Soprattutto negli anni difficili del dopoguerra aveva svolto una intensa attività culturale a favore della lingua e della poesia sarda rivolgendosi a lettori molto motivati dalla tradizione appartenenti ai ceti non urbani e a quelli urbani sardofoni. Angelo Dettori era animato dalla passione di poeta e dai suoi buoni propositi, mentre Antonio Sanna era motivato dalla passione intellettuale e civile, dalla sua preparazione scientifica di linguista e dalla sua straordinaria cultura letteraria, non insensibile egli stesso alla pratica della poesia. Egli impresso al Premio un impulso e una sterzata assai forte nella direzione della modernità e della scrittura per rinnovare la lingua poetica dei Sardi e adeguarla alle correnti poetiche contemporanee. Le premiazioni di

quegli anni Sessanta e Settanta hanno costituito una vera e propria cattedra ambulante di un'università popolare, destinata a formare il pubblico e i poeti sardi.

Pietro Mura, come abbiamo detto, aveva cominciato, nell'immediato dopoguerra, a collaborare prima a "Sardegna Poetica" e poi a "S'Ischiglia", ma quasi subito partecipò al Premio Ozieri. Forse in occasione degli studi medi e superiori dei figli, in particolare del figlio Antonio, con maggiore assiduità e sistematicità aveva potuto conoscere e seguire i problemi della cultura letteraria italiana e straniera. La sua biblioteca, soprattutto negli anni Cinquanta-Sessanta, si era arricchita in maniera determinante per la sua formazione. Vi figurano le più prestigiose collane di poesia italiana e straniera, la collana mondadoriana dello "Specchio", quella dei "Poeti stranieri" di Guanda, la collana einaudiana dei saggi, da Cattaneo a Pisacane, da Durso a Gramsci, i volumi laterziani delle opere di Croce, posseduto quasi per intero, i saggi di Momigliano, Gobetti, Salvemini, Salvatorelli, Moscati, Bobbio, Huizinga, Trevelyan, Hérzen. Inoltre vi figurano le opere di D'Annunzio, Marino Moretti, Saba, Ungaretti, Montale, Valeri, Quasimodo, Luzi, Fortini, Spaziani, Pavese, Silone, Levi, Scotellaro, Fiore, Pasolini, insieme le traduzioni, con o senza testo a fronte, di Shakespeare, Novalis, Heine, Baudelaire, Ruskin, Coleridge, Petöfi, Whitmann, Rimbaud, Verlaine, Claudel, Nekräsov, Eliot, Yeats, Pound, Eluard, Donne, Auden, Beckett, Nazim Hikmet, Lorca, Alberti, Neruda, Paz. Liriche cinesi, raccolte da Valensin con una introduzione di Montale, trovano posto nella sua libreria accanto alle opere di Leopardi, di Dante, dei poeti del Trecento, della Scuola siciliana, di Cecco Angiolieri, di Guicciardini, di Buonarroti, di Giordano Bruno, di Cellini, di Teocrito, Marziale, S. Agostino. Infine le opere di autori sardi, di Francesco Carboni, Sebastiano Satta, Pisurzi, Murenu, Pes, Mossa, Montanaru, Casu, Cambosu, Mazza, Salvatore Sini, e degli intellettuali e sag-

gisti della questione sarda, Manno, Martini, Carta Raspi, Bellieni, Deffenu, Pola, del canonico Melis, dei linguisti Max Leopold Wagner e Giacomo Devoto, e dello studioso delle tradizioni popolari sarde, Alberto M. Cirese.

Naturalmente letture da autodidatta, con scarse possibilità di verifiche e di riscontri che non fossero quelle degli amici, l'avvocato e letterato Gonario Pinna, Raffaello Marchi e più tardi Gavino Pau, membro della giuria del Premio Ozieri, preside dell'Istituto Magistrale di Nuoro, che organizzò un ciclo di letture delle sue poesie. Ma i riscontri più interessanti sono, probabilmente, per quel che risulta anche da alcune lettere, quelli con Tonino Ledda e, soprattutto, con Antonio Sanna. Certamente Mura è, o in qualche modo vuole essere, informato di problemi estetici, tanto che, in una sua lettera ad Antonio Sanna, appare sintomatica una sua frase: "sabato scorso Le ho potuto finalmente spedire una copia di quasi tutte le mie poesie e non 'poesie'".

Egli inizialmente, come abbiamo detto, aveva pagato il suo tributo a Sebastiano Satta e ai poeti sardi, ma ora i suoi maestri erano anche i maestri del linguaggio poetico contemporaneo, da Ungaretti a Lorca. Importante, come risulta da una traduzione e da vari e sparsi echi, la figura e l'opera di Rocco Scotellaro, per una sorta di affinità che egli sentiva con l'opera di questo poeta contadino nel nuovo clima della cultura italiana del dopoguerra.

In *Poesias d'una bida* le raccolte procedono a ritroso, da quelle degli ultimissimi anni fino a quelle degli anni giovanili, da *Cantos urtimos* a *Cantos quasi urtimos*, a *Cantos anticòs e de sa pitzinnia*, da *Pro Sardinia terra de su coro*, a *Sonetos e rimas d'ammentu e d'imparu*, da *Sonetos e rimas pro jocu e no*, a *Ammentos e contos de fochile*.

La scelta, né cronologica né tematica, tiene conto tuttavia dei temi e dei tempi, e probabilmente vuole essere indicativa di un percorso a ritroso, dagli ultimissimi risultati, a

quelli quasi ultimi e alla produzione, talvolta ripresa e rielaborata della giovinezza. Il percorso soprattutto stilistico, veramente una “odissea e’ rimas nobas”, come afferma in quel manifesto della nuova poesia in lingua sarda che è *Fippo operàiu ‘e luche soliana*. Cambia e matura insieme anche la sua rappresentazione della Sardegna. Fondamentali, sotto questo profilo, sono gli anni Cinquanta. La Consulta regionale sarda ha appena finito di elaborare lo statuto dell’autonomia speciale della Regione Sardegna e programma il Piano di Rinascita.

Intorno a questo progetto si appuntano le speranze dei sardi e tanto più di quanti, immersi nella cultura sarda e sardofoni, sperano che questa occasione restituisca loro la speranza per procedere sulla via di uno sviluppo sulla linea della propria tradizione ma anche della modernità e li chiami a raccolta per contribuire a questa impresa anche dai luoghi dell’emigrazione recente.

Mura aveva elaborato, probabilmente nel 1955, il progetto di una pubblicazione in fascicoli di sue poesie destinate al pubblico sardofono, da vendersi per posta dietro prenotazione o da affidare a quei venditori che, in alcuni punti della città e nelle feste, espongono sopra minuscole bancarelle, fogli e volumi a stampa contenenti testi dei poeti della tradizione orale e scritta. Il progetto consisteva nella indicazione del titolo di copertina e in alcuni fogli manoscritti che tracciano le sommarie linee del progetto. Il titolo era *Poesias limadas e non di Piero Mura* e il sottotitolo, *Sa tragedia sarda*. Il progetto non era stato evidentemente realizzato, tuttavia rivela quanta importanza avesse nella coscienza del poeta la motivazione storico sociale o, se vogliamo, nazional-popolare.

La raccolta successiva, rilegata con una copertina telata, con titolo a stampa, comprendeva cinquantuno testi accuratamente dattiloscritti con date e indice. Risale ai primi anni del 1960, certamente non posteriore al 1962, poiché

non comprende un testo importante come *Fippo operaiu* che è del 1963. Il titolo, *Cantos d'Isperanza*, indica il passaggio ad un orientamento meno negativo e drammatico di *Tragedia sarda*, che significava, piuttosto, tragedia del popolo sardo, secondo lo spirito del pensiero politico sardista che era stato elaborato in trincea da Lussu e Bellieni, ed era stato ripreso e continuato, specialmente nelle zone interne del nuorese, da Oggiano, Mastino, Melis, Giacobbe fino a Columbu.

Il poeta, in questi anni, compie mentalmente, e non solo emotivamente, un inventario della cultura sarda, degli elementi arcaici e barbarici che ancora sopravvivono e funestano la società, e di quelli sognati e augurabili di uno sviluppo economico compatibile, cui alludono i versi finali di *Fippo operaiu* che vorrebbero saldare passato e presente.

Sempre più spesso la sua lingua poetica si avvale non solo dei procedimenti della lingua poetica contemporanea ma anche della carica simbolica di metafore bibliche o dantesche come di metafore ricavate dal mondo naturale. Soprattutto prevale, dal punto di vista dei significati, un fortissimo senso della giustizia e un fervido sentimento cristiano.

Nell'ultimo anno di vita, quando la malattia che lo ha colpito gli impedisce di fare un uso sicuro della scrittura, quando la sua mano costella di segni incerti la pagina, probabilmente assecondando l'invito di Antonio Sanna, che intende pubblicare e far conoscere le sue poesie e le sue traduzioni, egli allestisce la raccolta definitiva, le *Poesias d'una bida* appunto.

In essa troviamo compendiata la sua intera opera poetica, dagli inizi all'ultimissima produzione. Mura ha curato la raccolta con attenzione particolare, aiutato anche dal figlio. Come ha appreso, probabilmente frequentando la produzione critica recente sui poeti, non solo le prefazioni, ha coscienza del valore di date e di varianti. Come attesta una lettera ad Antonio Sanna, ritorna con lena, anche se

con fatica, sulle vecchie poesie, rilegge i vecchi dattiloscritti delle poesie del “tempo antico”, traccia segni e note per la sua memoria, si lascia prendere dalla tentazione di rielaborarli, ma trova inopportuno farlo e, come risulta dalle varie redazioni di alcune di esse, ritorna, dopo aver già apportato qualche variante di lessico nuorese, all’impiego originario della varietà logudorese degli inizi giovanili a Isili.

La lingua letteraria per eccellenza, come voleva la tradizione, prima della riforma dell’Ozieri, era infatti il logudorese, ed egli era ormai passato all’impiego della varietà nuorese nella produzione della maturità. Le sue carte riportano appunti di termini che riguardano soprattutto la varietà nuorese e barbaricina. Egli procede in questo modo all’utilizzazione programmatica e alla valorizzazione di questo straordinario materiale verbale, un materiale affascinante dal punto di vista fonico-ritmico che già autonomamente, a livello di significanti, con l’espressività dei suoi timbri, dei suoi registri bassi e dei suoi suoni aspri, si presta a produrre suggestivi effetti fonosimbolici che ben si addicono ad un orientamento culturale in cui la matrice barbarica viene ripresa e al tempo stesso contraddetta.

Non ci si può infatti presentare all’appuntamento con il futuro con un’eredità di codici che sanciscono la violenza. *Pro chi colet ridende su beranu*, che apre quest’ultima fondamentale raccolta, affronta giustamente questi nodi fondamentali. Se non si sciolgono preliminarmente questi, pare ammonire il poeta, non è possibile sperare in una nuova primavera che passi feconda e sorridente. Egli riconsidera dalla base la rappresentazione che i poeti sardi, anche quelli in lingua italiana, hanno dato alla Barbagia, insistendo sulla fierezza e sulla “balentia”. Uno stereotipo che ha collocato l’Isola nell’immaginario italiano ed europeo, fino da Dante, come luogo separato dal consorzio civile, luogo scosceso e inaccessibile del mito e del lutto.

Ombre di uomini bruciati dall'odio, alla luce della luna si raccontano afflizione e segreti rancori. Figli di un deserto dimenticato, "arato" e "seminato" solo dalla morte, generati da un destino di pietra, attendono il refrigerio della rugiada che consenta di lavare le loro piaghe aperte. Voci di solitudini secolari tramandano di età in età il lamento e la protesta. Ma il tempo è sordo. "Riscuotiti Barbagia", suona l'appello di Mura, "dal dolore ricava una spada, rovente come il cuore del sole, e brucia senza rimpianto la radice del tuo male. Apri una porta nel muro dell'odio, alta e grande quanto il sole a mezzogiorno, larga quanto il cuore della natura, perché finalmente passi la primavera, feconda portatrice di profumi, perché finalmente dopo questa notte oscura, l'aurora, con la rugiada del mattino dia refrigerio al deserto e gli restituisca i figli diventati fiori".

Questa lirica costituisce il suo testamento morale e spirituale. Contiene intera la sua esperienza di uomo e di poeta che ha saputo penetrare il senso oscuro e ingannevole di una tradizione che ha custodito troppo a lungo valori sterili come l'odio e la protesta. Una tradizione vissuta in maniera sado-masochistica come martirio e come vendetta, una piaga dolorosa, sempre aperta. Identificandosi in questa rappresentazione della Barbagia, nel suo isolamento e nella sua separatezza, egli può esprimere, dall'interno di questa stessa società, il suo nobile messaggio di pace e di perdono. Gli antichi sardi peliti e mastrucati, "belli, feroci, prodi" come li definiva Satta, hanno resistito con le armi e con le scorriere, le "bardane", non solo alla penetrazione romana e di qualsiasi invasore, ma anche alla penetrazione effettiva della Chiesa, anche al messaggio evangelico dell'amore e della pace. Hanno conservato nel cuore un senso ancora feroce e barbarico della giustizia come retaggio di una religione primitiva e remota. Quando anche hanno accolto il messaggio evangelico, non si sono lasciati intimamente convincere e permeare dalla parte di esso più significativa, il perdono e la speranza.

Cantos d'Isperanza, suonava infatti in maniera significativa già il titolo della sua precedente raccolta. Riscattati da un destino di pietra, dal destino di una sopravvivenza difficile e aspra, essi finalmente potranno accogliere la ventata nuova di vita, di luce, di profumi e di canti.

Non si può non cogliere il riferimento extratestuale a Sebastiano Satta, nel modello formale e culturale adottato, di significante e di significato, un modello che a tratti è oppositivo e pregnante, ricco e denso di rinvii interni e di allusioni. Da Satta media la struttura compositiva, la prosopopea della Barbagia, alla quale si rivolge come a persona, ancora con linguaggio parenetico di ascendenza sattia-na. Non insiste tuttavia sulla fierazza barbara e sull'orgoglio atavico, su cui spesso insiste in maniera ambivalente ed equivoca il Satta, anzi decide che quel messaggio non può avere più corso nel presente, non ha e non può aver un significato se non quello arcaico, assolutamente inattuale, messaggio più che da abbandonare da sprofondare in mare, come del resto in qualche modo aveva anche suggerito Satta, ma, come Mura dice con una felice espressione dal sapore biblico, da bruciare con una spada di fuoco come la vera radice del male.

La nuova identità va infatti ricomposta e ricostituita in maniera diversa. In quell'inventario non può risultare all'attivo il feroce messaggio della violenza, non si può rimanere identici a se stessi, bruciati dall'odio, in perenne contestazione, separati dal mondo, isolati in un deserto dominato solo dall'istinto di morte. Mura punta con decisione verso altri valori, verso altri significati e, di conseguenza, verso altri significanti, sulla capacità di rinnovarsi dall'interno, nella coscienza e quindi nel linguaggio. La nuova aurora non è solo l'attesa della rinascita sociale di Sebastiano Satta, è rinnovamento morale, rifiuto deciso e definitivo della violenza e dell'istinto di morte, redenzione, speranza di vita interiore e di figli che diventano fiori.

Rispetto a Sebastiano Satta, Mura ha ancora il grande vantaggio, idoleggiato dallo stesso Satta nella sua poesia *Ai rapsodi sardi*, di impiegare una parlata fraterna, capace finalmente di penetrarne i cuori e di scioglierne la pietrosa durezza. Ha inoltre una consapevolezza stilistica che poco concede agli stereotipi della tradizione ed è in grado di scavare nell'abisso del cuore la parola per ricaricarla di senso. Recupera nell'impasto linguistico dialettale significati appropriati, ne martella l'aspra durezza così da aprire un varco enorme, "alto anch'esso quanto il sole a mezzogiorno e largo quanto il cuore della natura", verso un'umanità nuova e insieme verso una nuova forma di comunicazione poetica, verso un nuovo stile, verso "nuove rime", nelle quali i Sardi possano riconoscersi e insieme camminare verso il futuro.

Il suo discorso, insomma, non ha, da questo punto di vista, minore pregnanza culturale e morale di quello di altri scrittori barbaricini illustri di questi ultimi anni, da Salvatore Satta a Salvatore Cambosu, a Bachisio Zizi, che vorrebbero tuttavia, anch'essi aprire in quell'*ethos* barbarico un varco alla *pietas* occidentale e cristiana.

Il motivo tematico della madre dell'ucciso rientra nel repertorio antropologico e artistico sardo. La statua di Francesco Ciusa che la rappresenta, vi occupa un posto di grande rilievo. *La madre dell'ucciso*, accolta ed esposta nella Galleria nazionale d'Arte moderna di Roma, impenetrabile e muta nel suo dolore, si presenta a chi la osserva nel bronzo scuro del suo stile tardo-verista, simbolo di solitudine e di silenzio ma anche di una memoria tenace.

La rappresentazione che Mura ne dà nella sua lirica, mediata da quella del "morto", in *Sorpresa* di García Lorca, è però di segno opposto e ancora diverso. "Me l'hanno ritrovato morto sul sentiero scosceso, tra le rocce, con gli occhi rivolti verso il cielo", dice la madre con il suo dativo etico e di affetto tipico del canto funebre, e indugia sul fiore rosso della morte spalancato sulla fronte, sul vento che gli

morde i capelli. La natura soltanto ha pietà di questo morto, non gli assassini fuggiti nella notte come ombre cattive. Li conosce solo la natura che tiene conto di assassini e di morti e li racconta a stelle e a nuvole. “È caduto senza avere coscienza di essere vissuto, senza sapere di morire, l'hanno ucciso mentre cantava con la canzone in bocca”.

L'hana mortu cantande propone una ulteriore riflessione sull'odio e sulla assenza di pietà. Il poeta intende sottolineare lo scarso apprezzamento che, nella sua considerazione nichilistica, questa società arcaica ha della vita e della mancanza di una coscienza moderna del vivere. Né il messaggio del Vangelo né la *pietas* della tradizione classica e umanistica hanno permeato quei cuori.

Gli ultimi versi riportano l'attenzione sul canto troncato sulle labbra del giovane e sul valore simbolico di quel canto come espressione della felicità umana possibile. Solo il linguaggio della poesia può rappresentare a questi uomini l'orrore di quella morte e di quel canto così irresponsabilmente e crudelmente troncato. Non insiste sul dolore della madre custodito nel silenzio di una rassegnazione apparente che attende solo la vendetta. In primo piano è proprio quella vita stroncata, ogni vita stroncata. Occorre interrompere la catena della vendetta perché gli uomini ritrovino il senso umano e cristiano della vita come dono.

La consapevolezza della “fabbrilità” stessa del poetare, raggiunta da Mura, eleva *Prena sa notte 'e crarore* a livelli finora sconosciuti alla poesia in lingua sarda.

Nei modi della poesia popolare, ritorna sul senso liberatorio del canto che solo può vincere i pensieri malvagi degli uomini e accomunarli nella fraternità e nella solidarietà.

È la notte di Sant'Antonio, il patrono di agricoltori e pastori, il santo del fuoco, che unisce le forze ctonie e quelle solari della luce. Ardono gli enormi tronchi che illuminano la notte. Il poeta si rivolge al Santo perché vegli sulle loro anime.

In quest'ora calda di tiepido gennaio estivo, massai e pastori, bardanieri e banditi, gli accendono fiamme alte come muri, che nella notte piena di stelle, senza chiarore di luna, illuminano volti che sembrano fiori, mentre fuochi di ginepri e sarmenti esalano profumi, aromi di boschi e di erbe, e gli uomini cantano con ugole che sembrano trombe.

“Tu, Sant’Antonio, sai quante scommesse e intenzioni malvagie vince il canto pietroso del bomborimbò. A te, Santo, viene offerto e sacrificato il fuoco, a te affido la Sardegna”, dice il poeta, “perché produca grano e spiga, semi e frutti, perché la vita degli uomini continui e la società si sviluppi, perché possa dissetarsi e vivere l’assetato e incontrare la morte ciò che è secco e destinato a morire. Spaventa e respingi i demoni infernali, Murguriò, Luguriò, e il cavallo del fuoco”.

La diramazione simbolica di questa lirica allude anzitutto al tema del rinnovamento morale della società sarda. Al di là delle scommesse malvagie da vincere e superare, e ravvisabile l’invito e l’augurio al dominio del fuoco e degli incendi che divampano nell’isola e la devastano. Un accenno che ha occorrenze intertestuali in altre liriche.

Ancora tutta interna all’universo antropologico sardo è la riflessione sulla necessità del pane e sull’ostilità della natura che può essere piegata solo dalle intenzioni chiare dell’uomo che ne conosce i cicli e il senso vitale e profondo. In *Vivimus de pane, Signore* il poeta riprende le tradizionali invocazioni della pioggia e insieme invoca anche il cambiamento e l’avvento di tempi migliori.

“Signore, offrici mannelli di grano, dacci sostentamento. La pasqua dei fiori, la festa della rigenerazione della natura, porti col vento montagne di nuvole d’acqua. Le ore della siccità sono ore di pianto. La Sardegna è un luogo di morti, un luogo assetato dove crescono gli spaccasassi, mentre nei campi umidi crescono fiori, erbe e l’albero della vita. Chi va

tessendo luce e intrecciando corbule di erba secca dove crescono gli alberi che conciliano la pioggia? Sebbene abbia le ossa già calcinate dalla morte”, dice il poeta, “voglio seminare una meraviglia di fresche nubi sopra la neve assoluta. Le nuvole si vestono di fiori d’acqua, le maschere rituali dei mamuthones ballino il ballo degli armenti e i tempi tristi si mutino in fiumi regolari, e il fratello di ogni acqua chiara (San Francesco), ogni fratello portatore di volontà buona e di intenzioni buone, sia premessa e promessa di erba e di fecondità. Il sole invece è in vampe di guerra”. Le lacrime causate dalla siccità sono giuste perché derivano da forze che l’uomo non può dominare.

Il sole in vampe di guerra rinvia all’ostilità della natura leopardiana, al deserto novecentesco, ungarettiano montaliano e alla terra desolata. Mura ne rovescia il senso immanentistico in senso cristiano e spirituale. Il Signore è sceso nel campo della morte dove i fiori si sono seccati. Chi può dar vita alle erbe? “Dacci l’acqua Signore! Nubi di pietra ascoltano le invocazioni empie, la civetta intona il canto monotono del deserto, canto di tenebre e non di luce, canto che ha perso il senso religioso della vita”. La solidarietà può trovare spazio solo quando l’uomo prende coscienza della propria condizione nella natura che è altrimenti ostile.

Il carattere aspro e roccioso del paesaggio sardo, correlativo oggettivo di un’esistenza difficile al limite della sopportabilità, viene riproposto in *Non bies che predarjos*. “Pietraie, rovi e pietraie, pruni e lentischi e pietraie e cippi di morte nelle rocce, nessuna coltivazione se non qualche solco di grano sfiorito. La voce di un bambino canta in mezzo a tanta solitudine una melodia triste che pare l’eco lontana di un dolore che non ha fine. Gli risponde a valle un pianto accorato di agnello che forse chiede perdono di essere nato”.

È uno scenario surreale di morte, connotato negativamente da pietre, rovi, solchi di grano sfiorito che, in parte rinviano a un paesaggio apocalittico, in parte alla metafora

del deserto. Si avverte ancora, nell'insistenza sulla condizione dell'uomo, un'eco di Leopardi e del pensiero contemporaneo, mediato dalla lirica del Novecento.

La rappresentazione di una natura sempre eccessiva, per assenza di elementi vitali o per piena di acqua rovinosa o abbondanza di vegetazione infestante, raggiunge un equilibrio in *Annuntzia chi est bènnia s'aurora*, che è il canto della speranza.

La dedica a Sebastiano Satta, in epigrafe, allude esplicitamente al confronto con quella tradizione poetica. Mura in parte la continua, in parte se ne discosta. Questa lirica occupa, non a caso, un posto centrale nella raccolta dei *Cantos ùrtimos*. Satta vedeva nella scuola di Chilivani l'affrancamento sociale dei giovani e su questa premessa civile rivolgeva il suo canto di speranza alla Sardegna. Rimanevano per il resto mali secolari, come le alluvioni e gli incendi.

Ora la Sardegna cambia, dice Mura, le scuole si riempiono di vita e i seni colmi di latte promettono pace e ritornano i figli emigrati con la morte nel cuore e una grande luna piena di vento. È il canto della speranza, della nuova alba sognata dal poeta. "Pipieddu, vola di stella in stella e annunzia che è venuta l'aurora, annunzia alle giovani promesse spose che si consumano in sospiri il ballo tondo e il ritmo di quest'età novella".

Fippo operàiu 'e luche soliana rappresenta certamente il vertice dell'esperienza poetica di Pietro Mura e probabilmente di quella sarda contemporanea. Nel 1963 ebbe infatti per questa lirica il Premio Ozieri. Sono gli anni della programmazione e del Piano di Rinascita. Un fiume di denaro, destinato a investimenti produttivi, doveva creare in Sardegna due poli dell'industria chimica. Ma non fu tenuto conto né della vocazione del territorio né della cultura degli uomini che da secoli vi risiedevano. L'impatto determinò un vero e proprio choc antropologico e ambientale, una *deregulation* della cultura sarda, come la Deledda aveva del

resto sempre paventato. Mura voleva dare il contributo della sua esperienza di saggio dai capelli ormai canuti, desiderava intonare la canzone della speranza.

L'esperienza di artigiano gli ha facilitato la comprensione del carattere artigianale della poesia e reso familiare la fabbrilità del poetare ("fu miglior fabbro del parlar materno"). Le tracce di una meditata lettura dello stil nuovo e di Dante sono evidenti insieme alle esperienze del petrarchismo di Ungaretti e della lirica italiana novecentesca. Un'avventura culturale e umana esaltante, davvero "un'odissea di rime nuove". Vi è condensata la lezione del surrealismo di Lorca, di Alberti e di poeti ispano americani, che risalta nella sintassi delle immagini e delle analogie, tanto più ardite perché immettono una corrente ad alto potenziale in una materia inerte e quasi spenta, quale era la tradizione scritta della precedente lirica in lingua sarda, producendo un cortocircuito di straordinari effetti e proporzioni. Analogie ungarettiane, quasimodiane, lorchiane vengono calate in un universo antropologico diverso, il "muro d'ombra" diviene *"su nuraghe 'e s'umbra"*, "balaustrata di cielo", *"barandillas de mares de chelos"*, l'"operaio di sogni" di Quasimodo, *"operaiu 'e luche soliana"*; sinestesie ardite come *"musica 'e framas"*, *"frailariu 'e cantones friscas"*, analogie come *"una tempesta 'e luche"*, *"unu mare 'e isteddos"*, sono associate a calchi danteschi, del dolce stil nuovo (*"un'odissea 'e rimas nobas"*), e indicano una ricerca di nuovi percorsi, di aperture e saldature tra circuiti vecchi e nuovi che non comportano perdita di identità, come nell'orientamento solito dei poeti sardi in lingua italiana, anzi la rafforzano e ne fanno un vessillo.

Si può davvero affermare che dopo l'opera di Pietro Mura il sistema letterario sardo assuma un orientamento nuovo e diverso, poiché si apre, in senso moderno, verso tutta l'area romanza. L'inclusione e l'entrata in circolo del gruppo, sia pure limitato delle sue liriche più significative, determina

un assestamento che modifica in maniera sostanziale i meccanismi di inclusione e di esclusione del sistema.

Il testo della cultura sarda, privato per tanti anni di orientamenti costanti e convincenti, si è come rafforzato e sviluppato sul proprio automodello fino ai risultati attuali di una produzione letteraria sia in sardo che in italiano di estremo interesse. In quegli anni del Piano di Rinascita, non venivano importati e accolti acriticamente soltanto i modelli culturali connessi alla produzione industriale ma anche modelli estetici e di linguaggio che, in ogni settore, avevano prodotto orientamenti subalterni verso l'esterno, poiché di fatto escludevano una mediazione culturale e la ricerca di un linguaggio autonomo.

Solo operazioni letterarie ed estetiche di grande rilievo culturale come quelle di Mura, hanno consentito all'automodello di rafforzarsi e riprendere vigore dal basso. Sono stati aperti, da allora, prospettive e orizzonti nuovi e importanti, che andavano assai al di là della datata *querelle* sociale e di lotta di classe. Riletta nel suo insieme la cultura letteraria sarda può consegnare la sua esperienza e il suo messaggio di speranza anche a quei paesi colonizzati, come è stato ed è il nostro, che possono, sulla base della loro appartenenza e identità, progettare e promuovere una crescita economica e civile sulle proprie radici culturali invece di guerre e scontri tribali.

Le convinzioni di Mura sono profonde e provengono dalle "disamistades" che hanno segnato per secoli ostinate divisioni nelle comunità sarde. Queste inimicizie si concludevano spesso con una pace che era solo una tregua. Uno degli aspetti negativi del senso di appartenenza è infatti quello di custodire nella memoria e di covare a lungo i rancori, fino a lasciarli divampare in feroci vendette. La perdita e la cancellazione della memoria è perciò fisiologica e necessaria perché la vita continui verso il bene. Per usare una espressione del nostro poeta, "occorre bruciare con una

spada di fuoco le radici del male”, quel male oscuro che è l’ipertrofia della memoria e dell’orgoglio, che genera sempre processi distruttivi o autodistruttivi. Quei processi mentali e psichici che Alfieri aveva rivelato nei suoi tragici superuomini, incapaci di adattarsi alla realtà, giganti dell’orgoglio, ma anche del delirio di potenza e dell’altrettanto distruttiva impotenza. Fantasmi che si possono suscitare per accrescere energia e coraggio quando la libertà manca, inutili quando la lotta quotidiana richiede eroismi diversi. “Balentes” sono gli ottanta cavalieri di Mura che scendono dal Supramonte. Essi somigliano abbastanza ai cavalieri andalusi del *Romancero gitano*. Con l’Andalusia hanno in comune il centauro di morte e di odio, “l’angelo della morte e della disperazione che sta a guardia della porte dell’Andalusia” di cui parla García Lorca. Mura li fa cavalcare in una progressione inarrestabile verso nuovi valori. La sua lingua poetica, arricchita di nuovi e moderni significanti analogici, può giungere meglio al cuore del lettore e confermare il messaggio di pace della croce, messaggio di perdono e di speranza.

In *Su mortu de Orolai*, la verità del morto non è più di odio e di vendetta, è il messaggio cristiano che resta confermato: luce e alba sono il contrario di oscurità e tenebra, di irrazionalità e crudeltà, cioè di invidia, rancore, vendetta. La solitudine non è quella dei luoghi, dei grandi spazi deserti, è la solitudine del cuore umano che non trova la via dell’alterità e della solidarietà fraterna.

La riflessione sul tempo trova in Mura risvolti ed echi che appartengono alle concezioni filosofiche del Novecento. Il tempo a poco prezzo di *Bendimus tempus barattu* diviene metafora, per un verso, della marginalità sarda e, per un altro, dell’attualissimo suo essere isola e luogo dove il tempo ha dimensione e durata diversa, isola fuori del tempo storico. L’immaginario europeo, dopo la Secessione e la rottura dell’asse eurocentrico della cultura, ha, da un punto di vista

antropologico, riscattato il tempo, ha recuperato la sua dimensione relativa e bergsoniana, mettendo tra parentesi il punto di vista utilitaristico occidentale che il tempo è denaro per chi ha e mira soprattutto alle risorse economiche. Mura scardina ironicamente questo stereotipo, lo rovescia, lo deautomatizza già a livello dei significanti, insinua le sue domande-argomentazioni. “Chi compra tempo sardo? Lo vendiamo a ore, a anni, a età, a epoche, per stagioni, per qualità: tempo di provvista, tempo forte, tempo giovane, tempo gagliardo. Ne abbiamo in arrivo”, dice l’autore, “migliaia di anni. Comprate tempo a poco prezzo. Oppure offre il tempo della coscienza: tempo sognato, tempo fermo, immobile, con fiori di pianto, tempo nuovo e tempo vecchio”. Offre insieme quello dell’esperienza comune, quello della proverbialità: “prendete sempre tempo, chi ha tempo non aspetti tempo”. Una mole enorme di tempo, “tempo sardo, tempo antico, tempo eterno, tempo maledetto”.

L’iteratività e la pregnanza di questa lirica è stata, per così dire, aggiunta in un intervento successivo. Il primo orientamento di senso era quello polemico della marginalità sarda. Il risultato ottenuto mostra la capacità che Mura aveva raggiunto di ri-orientare i suoi testi dandogli una pregnanza simbolica infinitamente più ricca, in ragione della cultura nuova e moderna che si era deliberatamente e con pazienza costruito. Su questa base, proprio nel momento in cui sentiva l’approssimarsi della fine, avrebbe voluto ricominciare, come scrive ad Antonio Sanna, ma, intanto non aveva più tempo, e forse non era neppure lecito compiere una simile antistorica operazione.

Il poeta aspira a cambiare il mondo ma deve fare i conti col principio di realtà, con il cuore dell’uomo che ha altri tempi e altri ritmi. *Hat intesu su bentu* allude a questo motivo proprio mentre dichiara la lezione surrealista lorchiana: “impastare aria e gigli per dipingere la luce, prendere in pre-

stato la luna per sognare un sogno di stelle e una colomba di nebbia, costruire un pugnale d'oro per illuminare l'oscurità". Invece solo il canto del grillo gli racconta la storia della notte nerastra e fa eco ai sogni e ai desideri del poeta.

In *Cherimus un'arbor e pache* il confronto è di nuovo con la tradizione, con il senso di deprivazione, dell'essere orfani, privati di qualcosa di indispensabile, l'amore, la comprensione, l'essere accettati e graditi. I cinque orfani esprimono desideri sempre più fantastici e irreali, predominano invece dell'abbondanza dei beni materiali, i beni della fantasia. Lo schema che il poeta assume è in parte quello del *plazer*, ma lo arricchisce con l'apporto dei procedimenti analogici del surrealismo. Il risultato è di una straordinaria vivacità e freschezza di giochi, di ritmi, di assonanze, di analogie sempre più ardite, rispetto alla tradizione: "una macchina e sole", "un'arbore e sole caente", "un'arbore e luna".

In *Ma s'arbeschia chi tottu sa bida* il rapporto intertestuale è con la poesia di Montanaru e in parte con Carducci e con Lucrezio, col celebre passo sulla morte. Il lavoratore è morto, ormai la vita non può più tormentarlo non sente più neanche la pietra che gli pesa sul cuore.

La raccolta, *Cantos quasi ùrtimos*, trova una linea di demarcazione nel "quasi" che segna la transizione tra l'ultima e la prima maniera. Mura sperimenta le acquisizioni della nuova lingua poetica. La tenacia della sua vocazione raccoglie i primi risultati. Si confronta con testi più congeniali come quelli di Scotellaro, nei quali l'elemento sociale prevale, riflette sui mali storici dell'isola, sul sadomasochismo dei sardi, sull'incapacità di affrontare il nuovo, di guardare dentro di sé, di badare alla propria coscienza e salvaguardare la propria identità ma soprattutto la propria dignità di uomini. Affronta i temi dell'alcool, della siccità e dell'alluvione, dell'assenza dello Stato e della delinquenza. Oppure tende alla liricità pura, immette nel paesaggio la percezione di uno stato di coscienza, ricava dalle sue ricer-

che sulla lingua poetica straordinari effetti musicali, allitterazioni, rime, dissonanze aspre a confronto con assonanze melodiche, andamenti e ritmi che talora contrastano col fluire armonioso dell'endecasillabo o dei versi tradizionali come il settenario e l'ottonario.

Comente si podian ajudare? insiste sulla disunione dei Sardi, sull'eccessivo concetto di sé e sull'orgoglio, ma anche sull'assenza di scuole, sul luogo comune della scuola impropria, il grande viale della delinquenza. Mura non rifiuta il ruolo del poeta regional popolare, vuole anzi essere la coscienza e la saggezza della propria società e ricava metafore e analogie sempre dall'universo antropologico della cultura sarda. La speranza è un motivo costante nelle sofferenze della gente umile. Trova conferma alle sue riflessioni sulla condizione di subalternità nell'accentuazione meridionale e contadina della poesia di Scotellaro. Ma il suo atteggiamento non può essere definito populistico. Egli è parte viva e dolente di quella società. *Sos Cristos semus nois* non comporta infatti il rifiuto di questa condizione, né l'oscillazione tra l'attrazione masochistica per il sacrificio, per la croce e il rigetto polemico e anacronistico del significato stesso della croce.

Come i contadini lucani di Scotellaro i Sardi sono stati sempre e sono ancora colonizzati. Essi hanno accettato questa condizione senza reazioni adeguate. L'unica via di uscita resta comunque per Mura l'accoglimento pieno del proprio ruolo di Cristi, il non aver pena del proprio dolore di uomini battezzati, portatori della coscienza del bene e della volontà di bene: "non muove foglia se noi non vogliamo". Si può cercare di uscire da quella condizione solo costruendosi una cultura moderna e codici di comportamento adeguati al presente ma solidali. È conoscitore esperto delle virtù e dei vizi dell'animo umano, soprattutto dei meccanismi perversi e autolesionisti dei Sardi. Ne elenca alcuni: amici dei nostri nemici, servi fidati dei padroni, quelli

appunto che aiutano i padroni a spogliarci. Elenca anche quelli positivi: la forza d'animo, le risorse, la bellezza della natura, le fonti, che danno acqua ai fiumi. Mutare sì, ma a misura d'uomo, uscire dalla subalternità sulla base della coscienza cristiana, della volontà buona, del ruolo comunque positivo del lavoro.

Mura raccoglie infine in *Cantos anticos e de su tempu pitzinnu* le poesie composte in un tempo per lui antico, del periodo giovanile, ma anche remoto come concezione della poesia. Tenta di ricostruire il testo della sua opera, tenta di rileggere e ricuperare quei componimenti che avevano avuto come orizzonte esclusivo i modelli della lirica sarda. Rispetto a Paolo Mossa la sua poesia vuole esser canto umile che ristora le pene di chi fatica nel lavoro dei campi, tende ad essere in qualche misura anche poesia di significato sociale, un ruolo al quale un poeta sardo non riesce facilmente a sottrarsi.

In *Tiu Barore*, riprende infatti i temi sociali di Montanaru e, in *Cando senza zorronada*, la fame, il freddo e la mancanza di lavoro. Fame e freddo che venivano sopportati come un flagello biblico, quando la povertà veniva accolta e sopportata con dignità, perché ancora la cultura teneva unite le coscienze e gli uomini riuscivano a fare i conti con il dolore e gli inevitabili eventi drammatici della realtà. I bambini ignari si lasciavano coinvolgere dall'affabulazione del racconto, dal gioco dei desideri e dal miracolo del sogno. Il poeta inventa situazioni che la fantasia risolve per incanto nella fiducia della Provvidenza, la fiaba distrae perfino dalle privazioni e in qualche modo sembra risarcirle.

Esperimenti pascoliani più o meno ingenui si alternano a incursioni nella lirica sarda settecentesca. *Dormi o abe bella*, riprende il motivo di Pisurzi dell'ape. In Pisurzi l'ape avida si invischiava e moriva nel mosto, dando luogo a una rappresentazione moralistica dell'avidità del piacere che procura la morte dell'anima. Quella di Mura può benissimo

discendere, almeno dal punto di vista del significato, da quella del Poliziano, che ricava dai fiori il miele come il poeta il canto. Il canto del poeta è in Mura come il sogno che ristora l'animo di chi fatica nel lavoro.

Questa produzione è sostanzialmente rappresentativa del primo Mura, precedente alle letture che ne hanno determinato la maturazione e la crescita culturale e quindi la visione del mondo più articolata e complessa, e ci lascia intendere quale distanza intercorra tra questi esercizi e i risultati successivi in linea con le soluzioni estetiche della lingua poetica contemporanea. Soprattutto con la concezione contemporanea della poesia che Lorca sintetizza così bene, quando scrive: "l'uomo si avvicina per mezzo della poesia con rapidità al punto a cui il filosofo e il matematico volgono le spalle in silenzio".

Mura si è interrogato a fondo sul significato della modernità e sulle possibilità che questa civiltà così antica ha di sopravvivere identica. Non poteva perciò sottrarsi al tentativo di compilarne un inventario se non accettando preliminarmente che la parte viva e assetata bevesse l'acqua che dà vita e ciò che è secco e destinato a morire andasse incontro alla morte, come afferma in *Prena sa notte 'e crarore*.

Nostalgia, scritta in Africa, quando Mura era partito come volontario consente non solo di liberare la nostalgia, ma anche di guardare l'isola a distanza, come luogo qualsiasi del pianeta, e di considerare l'illogicità della politica coloniale che non solo contraddiceva così profondamente il suo sentimento di solidarietà fraterna, ma toglieva alla Sardegna risorse di capitali e di investimenti che avrebbero potuto alleviare la sua secolare miseria. Era opportuno inoltre e sacrosanto lasciare quelle terre agli indigeni che vi erano nati e cresciuti. Era molto forte in lui la coscienza della solidarietà nei confronti di nazioni e popoli come il nostro sorretti dal medesimo sentimento di appartenenza e oggetto sempre di conquista e di colonizzazione.

La lettura e l'attenzione per San Francesco e per il *Cantico delle creature* si può rintracciare nei suoi appunti e ricerche di vocaboli e di versi interessanti, ma soprattutto si può individuare nel suo saluto e invito alla malasorte. L'invito discende senza dubbio dal sentimento fraterno verso le manifestazioni della vita che troviamo in San Francesco e in particolare nella lettura che delle sue nozze con la povertà ne dà Dante. *Accùrtzia, malasorte* chiude perciò in maniera significativa i *Cantos anticos e de sa pitzinnia*. Li chiude confermando la sua fede nella coscienza morale come lezione fondamentale dello stoicismo classico e, in particolare, del cristianesimo.

Insiste sulla necessità del porgere l'altra guancia perché sorga un sentimento di fraternità per tutte le manifestazioni della vita. Forte della consapevolezza di questo messaggio morale nobile e alto Mura decide di orientare la cultura sarda, risalendo il filone classico-romanzo della cultura moderna europea, verso la speranza cristiana, di cui la sua lirica intende essere fervida testimonianza.

NOTE

La lirica *Cando fia minore, babbu meu...* in apertura dei *Cantos quasi urtimos*. Informazioni su autori e passi della letteratura sarda citati in N. Tanda, *Per una storia della comunicazione letteraria nella Sardegna settentrionale* e in *Le antologie poetiche e le letterature regionali*, in *Letteratura e lingue in Sardegna*, Edes, Cagliari 1984, pp. 11-68 e 69-84. La lirica *Tiu Puntudu* di Montanaru in Antioco Casula (Montanaru), *Sos cantos de sa solitudine*, Ist. Ed. Agis, Cagliari 1933, ora in edizione anastatica Trois 3T, Cagliari s.d., II, pp. 51-53. La raccolta *Le barbaricine* in S. Satta, *Canti* (a cura di M. Ciusa Romagna), Mondadori, Milano 1955-62, il riferimento certamente non chiaro alla esigenza di sprofondare in mare l'"antico costume" in *Il poeta*, in *Canti* cit., p. 245: "Udite, morituri archimandriti, / patriarchi custodi / dell'antico costume, e voi, banditi, / belli feroci prodi: / la patria che nudrì l'anima amara / di crocci è moribonda. // Or voi con l'elce fatele una bara / grande grave profonda / e,

morta, ve la chiudete nei manti / neri del secolare / suo silenzio ravvolta, e senza pianti, / sprofondatela in mare”.

Le altre citazioni di Satta sono sempre in *Canti* cit.: *La scuola di Chilivani*, è compresa nella silloge *L'automobile passa*, p. 263-267: “Tutti con un palpito / di gioia guardan voi, / Piccoli alunni, figli / di tutti i cuori, fiori / fioriti in rudi solchi, / albe aspettate in tormentose notti.”; *Ai rapsodi sardi*, pp. 277-289: “Ma fu negato a me questo celeste / dono, d'un pietoso nume dono, / molcer gli acerbi affanni e le funeste / cure col canto. E amati e venerati / siete perciò, fratelli, e senza trono / né spada, siete re...”.

Una prima rapida informazione sul pensiero e sui protagonisti del Partito Sardo d'Azione in L. Nieddu, *Dal combattentismo al fascismo in Sardegna*, Vangelista, Milano 1979.

Il canto del “bomborimbò” è il coro sardo a “tenores”. Gli uomini, il “tenore” al centro e i “contras” intorno, si avvalgono delle loro ugole come di “trombe”, come dice Mura, per produrre musica e canto.

Le citazioni di García Lorca in “Note ai testi” del *Romancero gitano. Tutte le poesie* (Introduzione e traduzione di Carlo Bo), Garzanti, Milano 1975, vol. II, p. 1047-1048. La lettera di Mura ad Antonio Sanna è pubblicata nel capitolo, *Corrispondenza*, in questo volume.

La citazione di Lucrezio, in *De rerum natura*, III, 896 e ss. Gli echi e i calchi carducciani provengono dall'incedere di Nonna Lucia in *Davanti a San Guido*: “alta, solenne, vestita di nero...”; “arta e silente, besti” e “lentore, / in sos campos de s'umbra est avantzende”.

NOTIZIA BIOGRAFICA

«Nacqui a Isili, cittadina ridente del vecchio e sonante Sarcidano, che si affaccia come una fanciulla alle floride pianure del Campidano. Mio padre faceva l'artigiano, costruiva e vendeva caldaie di rame. Era un aribari. Aribari erano chiamati in gergo romanisco e siccome mio padre era un cobeddari maggeri e maggeri voleva dire capitalista, ciò significa che io ero figlio di un benestante, maggeri. Mio padre era un uomo buono, ma specie con i figli, un po' rigoroso. Voleva le cose fatte a dovere. E a me, più che andare a scuola o lavorare, mi piaceva andare in cerca di nidi o di altri divaghi. All'età di sette anni mi mandarono a scuola ma volli dar prova subito della mia capacità operativa, difatti dieci minuti dopo che mi avevano adagiato su un banco mi vinse il sonno e caddi nel banco russando. Il maestro Ledda, mio insegnante, uomo alto e baffuto, non faceva che richiamarmi, ma io non lo sentivo nemmeno, nel sonno.

Dopo qualche giorno cominciai a prendere confidenza con i compagni e con la scuola e mi feci qualche amico. Ero timido e taciturno, sincero e affettuoso e sempre pronto a concordare birichinate con i compagni.

Il primo anno fui promosso con ottimi punti, tanto che babbo avrebbe già il disegno nella mente di mandarmi a studiare a Cagliari. Di quel disegno non se ne fece nulla perché l'anno dopo mi bocciarono.

Nella guerra '15-'18 fu requisito dal Governo il rame per cui dovemmo chiudere bottega. I miei fratelli furono chiamati alle armi e io restai a fare il vagabondo in compagnia di due cani da caccia Amiga e Americanu.

Erano due cani invidiati e ben voluti da tutti i cacciatori del paese. Non avendo altro da fare, perché il babbo possedeva un po' di terreni, ci inviava a lavorare le terre e a dare

aiuto a ziu Cabiddu, che era il nostro “bastante”, “bastante” voleva dire giornaliero annuo.

Così costituimmo la triplice intesa “canina”... io e i due cani fummo sempre d'accordo e la sera al rientro il buon “bastante” non disdegnava d'accettare in regalo qualche coniglio e qualche lepre per tenergli la bocca in ordine nei miei confronti sullo svolgimento del lavoro da me fatto durante la giornata.

La povera mamma, sempre indaffarata nelle faccende domestiche, non sapeva come prepararsi a tenere calmo il marito dalle sfuriate che avrebbe fatto a me al rientro dalla campagna nel vedere il tavolo zeppo di carneficina pronta a scuoiare.

Intanto gli anni passavano e io ero quasi nel limitare della mia gioventù.

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 di ascoltarmi. Mi accorsi di possedere una facile vena poetica.

Nel frattempo cessò la guerra. Tornarono i fratelli e dovetti seguirli sul lavoro in bottega. Nel 1925 mi trasferii a Nuoro dove mi sposai, il 9 ottobre 1925, con una bravissima ragazza figlia di ottima famiglia.

Il mio carattere sempre allegro e vivace contribuì non poco ad alleviare le mie pene durante l'allevamento della famiglia.

Piantai un laboratorio di rame e mi misi a lavorare. Ma le cose sulla mia bottega andarono presto male, ma dopo pochi anni mi accorsi che era vero che *preda lodurana non ponet mai lana* ...tornai a lavorare nel mio mestiere.

Cominciai così la mia lunga odissea viaggiando nella Barbagia con colli di rame. Qui bisogna che chiuda perché il cuore non regge a raccontare tutto. Basti dire che ho perso la salute, nonché i beni conosciuti dai genitori e quelli da me lavorati».

Così Pietro Mura racconta gli anni incantati e irresponsabili dell'adolescenza, della giovinezza, della precoce vena di improvvisatore, e delle prime esperienze nelle gare poetiche.

In un manoscritto autografo successivo, probabilmente destinato al progetto di stampa, nel 1955, delle *Poesie limbate e non* di Pietro Mura, col sottotitolo *Sa tragedia sarda*, tracciò ancora un breve profilo biografico.

«Piero Mura nato a Isili il 23 febbraio 1901 da Antonio e da Orrù Luigia.

Frequentò di mala voglia la scuola elementare fino alla quarta classe, poi dovette seguire i fratelli nei lavori di articoli di rame di cui il padre possedeva una bottega. Ben presto si accorse che quel mestiere non era fatto per lui e si pentì di non aver seguito a frequentare le scuole elementari. Gli nacque subito la passione alla lettura della poesia tanto che in poco tempo imparò a memoria la *Divina Commedia* e *La Gerusalemme Liberata* del Tasso, unici libri che costituivano la biblioteca della casa.

All'età di quattordici anni Piero, si prova a scrivere versi che vengono ammirati da amici e conoscenti. All'età di ventiquattro anni per consiglio del padre prese residenza a Nuoro ove si sposa e pianta una bottega di articoli di rame. Questo fatto gli permise di conoscere a fondo le pene della Barbagia, essendo costretto ogni tanto a recarsi nei paesi vicini per vendere i suoi articoli.

Ebbe cinque figli ai cui bisogni dovette provvedere con il suo estenuante lavoro, riservando la maggior parte delle ore libere alla lettura dei classici».

Come abbiamo appreso da quanto egli stesso ci ha lasciato scritto, era nato a Isili, in provincia di Nuoro, da una famiglia di ramai e commercianti di prodotti artigianali in rame. A Isili si era insediata e probabilmente integrata una comunità di zingari che parlavano il gergo dei ramai, il *rom*, in sardo *s'arromanisca*. Avevano abbandonato il nomadismo o meglio avevano continuato a esercitare il commercio dei loro stessi prodotti nei vari paesi della Sardegna. A venticinque anni Mura è però a Nuoro stabilmente, con una propria bottega. Aveva frequentato la quarta elementare, non bene perché, come egli ci ha raccontato, a scuola dormiva oppure correva dietro la propria fantasia, o si assentava per girovagare con i suoi due cani nella campagna. In seguito concepì una forte passione per le letture di carattere storico e letterario soprattutto per accrescere la sua cultura in funzione della sua poesia. Aveva imparato malvolentieri il mestiere di ramaio dal padre, tuttavia nonostante la sua riservatezza, mentre era in viaggio per vendere i suoi prodotti, spinto dalla naturale curiosità, cercava di capire meglio il mondo dei contadini e dei pastori sardi.

Anche alcuni testimoni, suoi amici, confermano che a quattordici anni era in grado, in occasioni di feste e matrimoni, di improvvisare componendo ottave estemporanee.

A diciotto anni comincia a scrivere le sue prime poesie in rima come era l'uso di quei primi anni del Novecento.

A Nuoro aveva sposato la nipote del canonico nuorese Giuseppe Ticca, una ragazza che, rimasta orfana, era stata allevata ed educata dallo zio. Trasferitosi in casa loro ebbe modo di migliorare la sua cultura a contatto con lui e con i suoi libri, che erano numerosi e comprendevano testi di letteratura italiana latina e greca e autori sardi. Anche lo zio canonico componeva versi in lingua sarda e, quasi certamente, predicava anche in sardo, come era costume dei preti in quegli anni nei quali avevano molto successo le prediche in lingua sarda di Pietro Casu. Nel 1936 avendo

acquistato una cartoleria ebbe una crisi finanziaria e partì in Africa Orientale come volontario e vi rimase per tre anni fino al 1939. In questo periodo scrisse varie liriche. Rientrato a Nuoro, nel seguire i figli che frequentavano le scuole superiori, ebbe modo di dedicarsi a letture molto impegnative per un autodidatta. Sono questi gli anni importanti della sua formazione di poeta, quelli del dopoguerra. A Nuoro egli frequentò, come raccontano parenti ed amici, uomini di cultura e poeti, Gonario Pinna, Raffaello Marchi, Gavino Pau. Sono anni che corrispondono anche alle date delle edizioni delle opere della collana dello "Specchio" e di quella dei poeti stranieri di Guanda, il Lorca di Macrì e quello di Bo, le collane di Einaudi delle opere di Gramsci e dei meridionalisti come Durso e Fortunato, la collezione quasi completa delle opere di Croce di Laterza. Dal 1949 si abbonò alla rivista "S'Ischiglia", diretta da Angelo Dettori e cominciò a collaborarvi. La rivista suggeriva norme ortografiche che i poeti cominciarono a utilizzare migliorando notevolmente il loro uso della lingua scritta.

Nel 1955 concepì un progetto di pubblicazione delle sue poesie cui si è già fatto cenno e ne predispose la copertina e il comunicato: "Con questo fascicolo ha inizio la pubblicazione delle mie poesie. Cento operette diverse che presento al popolo sardo amante della poesia dialettale, convinto che saprà vagliarle con lo stesso spirito con cui io amo la Sardegna.

Sono versi scaturiti dal pianto di centinaia di famiglie sarde (*de cussas chi non tenen santos in corte*) tra le quali ho passato molti giorni della mia vita dividendo con esse gioie e dolori.

In questa modesta opera che non vuole essere d'arte ma solo il simbolo di quell'amore che nutro per la mia terra, ho tentato di esprimere aspirazioni e speranze del nostro popolo abbandonato da secoli.

Chiedo scusa a certi lettori se dai miei versi non emana il

profumo (*de sa petta arrustia*) e chiedo scusa a tutti se non ho fatto meglio come forse avrei potuto se le circostanze della vita non mi avessero inchiodato col mio martello all'incudine sulla quale per molti anni cercai l'aurora riuscendo solo a scalfirle un fosso".

Il progetto documenta abbastanza il livello di consapevolezza e di maturazione degli anni precedenti la sua partecipazione al Premio Ozieri.

L'attività culturale del Premio, ebbe inizio nel 1956 e segnò una svolta nella ripresa della poesia scritta in Sardegna. Iniziò a prendervi parte fin dal 1957 ed ebbe numerose progressive affermazioni. Incoraggiato dai responsabili della giuria, il segretario Tonino Ledda, il presidente Antonio Sanna e gli altri autorevoli membri, iniziò a comporre versi liberi. Non impacciato dalla rima, raggiunse subito risultati letterariamente notevoli e fu in grado di arricchire la lingua poetica sarda attingendo i procedimenti formali dai testi della lirica italiana, spagnola ed europea. Tenne una lettura delle sue liriche presso l'Istituto Magistrale di Nuoro nel 1961, probabilmente su invito di Gavino Pau, che ne era allora preside. Ottenne i massimi riconoscimenti del Premio Ozieri e ne divenne membro onorario. Morì il 16 agosto del 1966.

NOTE

I manoscritti relativi alla autobiografia e il progetto di stampa del 1955, l'elenco delle letture fatte presso l'Istituto Magistrale di Nuoro, sono conservati nell'Archivio Mura. L'"Autobiografia" ha subito qualche intervento relativo agli errori di ortografia. Il testo occupa otto cc. Non numerate di un quaderno per conti ed appunti, scritto con calligrafia incerta, con cancellature ed errori ("ettà", "vogli" per volli, "nemenò", c.2; "indafarata" c.4; "fratempo", "caratere", c.7; "Barbaggia", c.8). Nell'interlinea all'inizio di c.1 è scritto: "sonante Sarcidano"; alla fine della stessa "o lavorare"; alla fine di c.3 su una cancellatura nell'interlinea

“Cabbiddu”; all’inizio di c.4 sull’interlinea, “annuo”, alla fine, sopra: “svolto”, sull’interlinea: “da me”; molte cancellature e correzioni e nelle cc. 7 e 8.

Sintomatica delle letture fatte è la frase a c. 6: “Intanto gli anni passavano e io ero quasi sul limitare della mia gioventù” che ricorda il verso leopardiano, “il limitare di gioventù salivi” di *A Silvia*.

Nel manoscritto autografo dell’altro brevissimo profilo biografico è risultata illeggibile una parola della riga 12 c.1 (dopo, “quattordici anni...”). Altre informazioni sono state ricavate da interviste.

Il proverbio: “preda lodurana non ponet mai lana” significa “la pietra che rotola mai si copre di muschio”.

NOTA AL TESTO

Nell'edizione è stata seguita generalmente la lezione di *Sas poesias d'una bida* rivista dall'autore e dal figlio Antonio. Sono stati operati rari interventi singoli che risultano in apparato tranne quelli di carattere ortografico che rientrano nel quadro dei criteri generali delle norme ortografiche adottate. Sono state eliminate le maiuscole ad ogni inizio di verso. Sono state inoltre seguite, in linea di massima, le indicazioni date dalla giuria del Premio Ozieri (cfr. *I poeti del Premio Ozieri* cit., vol. I, pp. 17-19), attualmente confermate in larga misura dalla *Grammatica del sardo logudorese* di Massimo Pittau (Delfino, Sassari 1992), e concordate con lo stesso Pittau, Giulio Paulis e Mario Tonino Rubattu, poeta e attuale direttore della rivista "S'Ischiglia". In conformità con le norme suddette, sono stati operati interventi sugli accenti, volti a rendere più facile la lettura dove l'accento nel sardo differisce da quello italiano, e sulla grafia di alcune consonanti nella direzione implicita, per altro nello stesso testo della raccolta di Mura.

Siccome il modello della lingua letteraria sarda scritta era sostanzialmente il logudorese, come del resto avevano fatto molti altri poeti prima del Premio Ozieri, Mura mostra di prediligerlo soprattutto nelle poesie giovanili. Per questo si è preferito conservare in genere le oscillazioni delle scelte grafiche. Negli anni della piena maturità si accosta progressivamente, come si può riscontrare dal testo e dalle varianti, al nuorese, sua parlata di adozione, e, quando rielabora qualche testo, ne segue il modello. La parlata di Isili, a parte "s'arromanisca", un gergo e quasi una piccolissima isola linguistica interna, è in una zona di confine tra il campidanese e il nuorese. Con sempre maggiore consapevolezza egli si dirige verso l'uso letterario della parlata nuorese, più congeniale alla sua particolare ricerca di effetti timbrici e fon-

simbolici, e arricchisce la lingua poetica sarda con la sperimentazione di procedimenti formali mediati dalla contemporanea lingua poetica, dai surrealisti agli ermetici.

CRITERI E NORME GRAFICHE

Riportiamo le principali norme per una ortografia unificata proposte dai professori Antonio Sanna, Massimo Pittau, Enzo Espa, accolte e fatte proprie dalla Giuria del Premio Ozieri, accettate in genere dai partecipanti ai vari premi letterari dell'Isola, e confermate di recente ancora dal prof. Pittau, dal prof. Giulio Paulis e dal dott. Tonino Rubattu, direttore della rivista "S'Ischiglia".

I criteri della presente edizione seguono pertanto le norme che qui per comodità riportiamo:

1. le parole vengono scritte senza tener conto delle alterazioni fonetiche proprie dei singoli dialetti; per cui si scrive *sardu* e non *saldu*, *mortu* e non *moltu*, *Sardigna* e non *Sal-digna...*;

2. quando la parola inizia per consonante, questa nella grafia non viene raddoppiata, anche se la sua pronuncia è allungata in seguito a fenomeni di fonetica sintattica: *a notte* e non *a nnotte...*;

3. la copula singolare viene scritta *est*, anche quando nella effettiva pronuncia subisce trasformazioni;

4. le terze persone plurali dei verbi perdono in genere la *t* finale; la medesima consonante *t* viene indicata nella terza persona singolare, anche quando il vocabolo seguente inizia con consonante;

5. il suono della *j* francese di *jour* viene indicato con la lettera *j*, come nei vocaboli *jaga* "cancello rustico di legno", *maju* "maggio", *ruju* "rosso"...

6. il suono della cacuminale o invertita *dd* e *nd* viene scritto senza alcun segno aggiuntivo, *caddu*, *sedda*, *cando...* e non *cadhdu*, *sedhda*, *candho...*;

7. non vengono usate nella scrittura le preposizioni articolate; la preposizione viene scritta sempre distinta e distaccata dall'articolo: *a su*, *cun su*, *de su*, *in su*, *in sos*, *in sas...*;

8. per quanto attiene l'impiego della lettera *h* davanti al verbo *hàere* la questione è rimasta aperta. Nel testo si opta per l'uso della lettera *h* davanti ad alcune voci del verbo *hàere* (*happo, has, hat, hamus, hazis, han, haiat, haian...*); mentre la lettera *h* non viene mai usata davanti alla parola: *omine*, non *homine...*;

9. dopo le consonanti finali non viene scritta la vocale paragogica tranne che in fine di verso per esigenze di rima;

10. l'avverbio negativo è in genere scritto *no* quando è seguito da vocale, *non* quando è seguito da consonante;

11. la congiunzione negativa *ne* = italiano "né" non viene in genere accentata, poiché non è possibile confonderla con altra particella;

12. la zeta sonora (o dolce) viene scritta con *z* semplice, mentre quella sorda (o aspra) viene scritta con gruppo *tz*: ad esempio *zente, muzere, tzittade, fatzile, catzare...*;

13. tutti i vocaboli sardi che siano privi dell'accento grafico sono da leggersi parossitoni o piani; soltanto la *e / o* toniche hanno la doppia accentazione (aperta / chiusa) seguendo le regole della metaforesi.