

SCRITTORI SARDI

*Non mi dispiace il morire,
mi addolora solo il chiudere
gli occhi con la vergogna di veder
la mia patria caduta in mani
straniere...*

NICOLÒ MONTAGNANO
Eroe sassarese

OPERA PUBBLICATA CON IL CONTRIBUTO DI



REGIONE AUTONOMA DELLA SARDEGNA

ASSESSORATO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, BENI CULTURALI,
INFORMAZIONE, SPETTACOLO E SPORT

SCRITTORI SARDI

coordinamento editoriale

CENTRO DI STUDI FILOLOGICI SARDI / CUEC

COMITATO SCIENTIFICO: Nicola Tanda - Università di Sassari, Paolo Cherchi - Università di Chicago, Giuseppe Frasso - Università Cattolica di Milano, Rosanna Bettarini - Università di Firenze, Andrea Fassò - Università di Bologna, Edoardo Barbieri - Università Cattolica di Brescia, Carlo Donà - Università di Messina, Marcello Cocco - Università di Cagliari, Giovanna Carla Marras, Università di Cagliari, Giuseppe Marci - Università di Cagliari, Maurizio Viridis - Università di Cagliari, Dino Manca - Università di Sassari, Mauro Pala - Università di Cagliari, María Dolores García Sánchez - Università di Cagliari, Patrizia Serra - Università di Cagliari.

I volumi pubblicati nella collana del Centro di Studi Filologici Sardi sono passati al vaglio da studiosi competenti per la specifica disciplina e appartenenti ad università italiane e straniere. La valutazione è fatta sia all'interno sia all'esterno del Comitato scientifico. Il meccanismo di revisione offre garanzia di terzietà, assicurando il rispetto dei criteri identificanti il carattere scientifico delle pubblicazioni, ai sensi dell'art. 3-ter, comma 2, del decreto legge 10 novembre 2008, n. 180, convertito dalla legge 9 gennaio 2009, n. 1.

POMPEO CALVIA

QUITERIA

edizione critica a cura di
Dino Manca

SCRITTORI SARDI

coordinamento editoriale
CENTRO DI STUDI FILOLOGICI SARDI / CUEC

Pompeo Calvia
Quiteria

ISBN: 978-88-8467-639-9
CUEC EDITRICE © 2010
prima edizione dicembre 2010

CENTRO DI STUDI FILOLOGICI SARDI

PRESIDENTE Sandro Catani

DIRETTORE Giuseppe Marci

CONSIGLIERI María Dolores García Sánchez, Dino Manca, Mauro Pala,
Patrizia Serra, Maurizio Viridis

Via Bottego, 7
09125 Cagliari
Tel. 070344042 - Fax 0703459844
www.filologiasarda.eu
info@centrostudifilologici.it

Realizzazione editoriale:
CUEC Editrice
by Sardegna Novamedia Soc. Coop.
Via Basilicata 57/59, 09127 Cagliari
Tel. e Fax 070271573
www.cuec.eu / info@cuec.eu

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



Tav. 1. A 1r.: Frontespizio.

LA PERSONALITÀ E L'OPERA

1. Pompeo Carmine Calvia¹ nacque a Sassari il diciotto novembre del 1857 da Salvatore Calvia Unali e Antonietta Diana Casabianca, figlia del pittore Vittorio Diana. Centrale fu, per un periodo non breve della sua vita e della sua formazione culturale e umana, la figura del padre, vero archetipo di Mentore². Questi era nato il quindici agosto del 1822 a Mores, piccolo centro del Meilogu, regione storica del Regno di Sardegna. Compiuti gli studi elementari e secondari a Sassari, aveva frequentato, per poco tempo, la facoltà di Leggi, prima di dedicarsi allo studio dell'architettura. Giurista mancato con vocazione d'artista, dunque, nel 1842 si era iscritto a Roma dapprima all'Accademia nazionale di San Luca (avendo come professori Marchi e Ciconetti) e subito dopo a "La Sapienza", conseguendovi rispettivamente i diplomi di architetto e di geometra. Fervente garibaldino, durante i moti del '48 si era arruolato nel battaglione universitario e aveva fatto parte della legione dei volontari romani, accorsi alla squilla dell'«universal chiamata» in aiuto dell'«Eroe dei due mondi». Aveva seguito Garibaldi come aiutante maggiore e combattuto nei fatti d'armi di Luino e di Morazzone³.

¹ Pompeo Carmine Calvia è il nome completo che risulta dalle liste di leva del 1878, col numero di elenco «14».

² «La vita del padre offrì a Pompeo il modello, che egli ambì forse di ripetere, ma senza riuscirci che in parte, di una biografia romantica e favolosa» (M. BRIGAGLIA, *La poesia e la vita di Pompeo Calvia*, in P. Calvia, *Sassari Mannu*, Sassari, Chiarella, 1967, p. X).

³ Garibaldi si «imbarca per Luino. Il 15, in marcia verso Varese, si scontra con una colonna austriaca. È il primo combattimento in Italia. Secondo le sue abitudini, attacca per primo, carica a cavallo alla testa dei suoi. Dopo più di un'ora gli avversari si ritirano. La banda raccogli-ticcia, formata da giovani in gran parte nuovi alla guerra, ha risposto bene. Il brillante successo dà fiducia ai soldati e alle popolazioni. Però

Era stato ferito ad un piede, ricevendo le prime cure da Ugo Bassi⁴, cappellano barnabita della legione, prima della fuga per Milano:

Il padre Ugo Bassi gli fasciò una larga ferita di mitraglia come rilevo da un certificato medico del capitano Vinai Andrea. Io conservo la scheggia insanguinata della mitraglia⁵.

gli austriaci sono stati messi sull'avviso. Contro di lui il maresciallo Radetzky manda un intero corpo d'armata al comando dell'energico generale D'Aspre. Teme di essere sorpreso da forze preponderanti. Fraziona il battaglione in varie compagnie, sia per ragioni logistiche, sia per non essere individuato facilmente. Una è al comando di Medici. Incalzate dagli austriaci, si rifugeranno una alla volta nella vicina Svizzera. A Varese l'imposizione di contribuzioni gli aliena gli animi. Riprende il cammino, destreggiandosi abilmente tra i reparti austriaci che cercano di stringerlo in una morsa. A Morazzone, durante una sosta, è sorpreso da una forte colonna nemica. Come a San Antonio, si difende disperatamente, e nella notte riesce a sottrarsi all'accerchiamento per sentieri impervi. Con lui sono una trentina d'uomini. Il 27 agosto, attraverso il lago di Lugano, travestito da contadino, sconfinò in Svizzera. Vorrebbe formare una banda per disturbare gli austriaci con improvvise incursioni: ne è dissuaso da Medici, che ha in mente un piano più ampio, d'accordo con Mazzini (il tentativo in Val d'Intelvi attuato da loro a fine ottobre si chiuderà con un insuccesso). L'avventura militare è finita. Il condottiero venuto dall'America ha tenuto in scacco truppe regolari superiori di numero, bene armate ed equipaggiate, accuratamente addestrate» (A. SCIROCCO, *Garibaldi: battaglie, amori, ideali di un cittadino del mondo*, Bari, Laterza & Figli, 2001, pp. 127-128).

⁴ Padre barnabita e abile predicatore, Bassi si schierò con Garibaldi nella estrema difesa della Repubblica Romana e lo seguì poi nella fuga. Fu però catturato a Comacchio e fucilato dagli austriaci che sostenevano lo Stato pontificio. Pompeo Calvia pare conservasse il "Giornale di campo" tenuto dal padre, che segnava giorno per giorno il movimento della forza. Sulla figura di Bassi si veda: A. PETACCO, *W Gesù W Maria W l'Italia. Ugo Bassi, il cappellano di Garibaldi*, pref. di B. Craxi, Roma, Nuova Edizioni del Gallo, 1990.

⁵ P. CALVIA, *Sassari Mannu*, Sassari, Tipografia «Libertà!», 1912, p. 114.

E da un manoscritto di Francesco Tanda Calvia veniamo a sapere che:

pugnò da forte, fu ferito ed amorevolmente tenuto e curato in casa del compianto conte Lita in Milano⁶.

Nel 1849 aveva combattuto per la difesa di Roma. Per meriti di guerra era stato nominato aiutante di campo e, dopo l'infausta campagna romana, chiamato col grado di sottotenente del genio militare come insegnante di matematica nel collegio di Cherasco. Abbandonata la vita militare e rientrato in Sardegna, nel 1855 avrebbe ricevuto l'onore di una visita del «condottiero» nella sua casa di Sassari:

1.
[...]
Nisciunu disdignaba di li Sardi
Di visitazzi in casa, umili e manni,
e una di finzamenta Garibaldi!

2.
Garibaldi lu manzanu
i la to' casa vinisi
e la manu t'istrignisi.
E tu babbu, paj rjposta
dittu l'hai: Soggu italianu,
cun te vengu un'altra volta [...]⁷

⁶ Manoscritto di Francesco Tanda Calvia, s.d. [agosto 1909], s.l. Lo scrivente fa verosimilmente riferimento al conte Giulio Litta-Modignani. Cfr. D. MANCA, «*Tenimmo tutte quante 'o stesso core*». *Lettere a Pompeo Calvia*, "Bollettino di Studi Sardi", II, 2 (2009), Centro di Studi Filologici Sardi, Cagliari, Cuec, p. 167.

⁷ P. CALVIA, *Pinsendi*, in *Sassari Mannu...*, p. 114. La casa sorgeva in piazza Tola, al numero 2. Il Calvia Unali rivide Garibaldi quando, molti anni dopo, venne in visita a Sassari. Egli, inoltre, guidò la spedizione dei garibaldini e dei sodalizi che nel giugno del 1882 si recarono a Ca-

Il trasferimento coincise più o meno con la nascita di Pompeo e l'inizio di un'attività da libero professionista che durò almeno sino al 1869, anno in cui venne chiamato come insegnante di disegno in una scuola tecnica governativa, istituita per merito dello stesso Garibaldi, allora deputato della circoscrizione di Ozieri⁸. Dopo poco tempo, però, soppressa la scuola «per mene clericali e per l'ignavia dei maggioraschi»⁹, ritornò alla libera professione sino a quando, «pregato e ripregato»¹⁰, nel 1881 riaccettò la cattedra in un corso professionale e quella di incaricato nell'Istituto Tecnico di Sassari. Salvatore Calvia fu un epigono («allievo prediletto», recita il suo epitaffio) dell'Antonelli, illustre architetto del Regno di Sardegna e progettista della Mole. A lui, infatti, si deve il disegno del campanile della chiesa di Mores, nella quale dopo la sua morte venne sepolto¹¹:

[...]
 E li fregi so' canzoni
 drent'a l'archi e in li barandi,
 so' ricami fini e randi
 come piumi di paoni...
 Mores! Mores! no drummini,

prera per partecipare ai suoi funerali.

⁸ P. MEZZANO, *Giuseppe Garibaldi deputato di Ozieri*, "La Nuova Sardegna", Sassari, 18 ottobre 1958.

⁹ F. TANDA CALVIA, cit.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Il campanile della parrocchiale di Santa Caterina, che con i suoi quarantotto metri è il più alto della Sardegna, è stato dichiarato alto monumento d'interesse artistico e storico. L'opera, portata a termine nel 1871, presenta gli elementi dello stile neoclassico, con intagli e stucchi vari elaborati sulle pareti di vulcanite rosa. Salvatore Calvia Unali, morto ad Alghero l'undici agosto del 1909, è sepolto nell'attigua parrocchiale di Santa Caterina, ricostruita nel XVII secolo: «*E intendu la to' bozi / o babbu, suttarraddu / da me luntanu tantu*» (P. CALVIA, *Due date*, in *Sassari Mannu...*, p. 130).

gloria e canti a lu to' artista
 chi t'ha fattu fini fini,
 meraviglia di la vistha!
 Chistu lizu di granitu
 beddu che la libarthai,
 che l'onori sempri drittu,
 forti che la viriddai.
 Campanili, sona sona,
 sona sona, o campanili
 fiori, istelli, inni d'Abbrili
 a te fozziani curona.
 Accumpagna li me' canti
 par un babbu tantu caru,
 campanili, sii tu un faru
 d'jpiranzia a tutti ganti¹².

Non v'è dubbio, come detto, che la figura paterna con il suo amor di patria, gli interessi per l'arte e il partecipato coinvolgimento in alcune delle più importanti vicende italiane del periodo, assunse, nella formazione civile, culturale e umana del giovane Calvia, un significato importante:

[...]
 E hai lassaddu a to' figliori
 l'ideali d'un gran cori,
 ed un pezzu di mitraglia

¹² P. CALVIA, *Al campanile di Mores*, in *Sassari Mannu...*, 152. Al padre di Pompeo si devono altresì la facciata della chiesa parrocchiale di Ittiri e il cimitero di Usini: «[...] Altri più grandi progetti egli ci lasciò nei tipi di una chiesa parrocchiale per Oschiri; progetto che per la sua grandiosità non venne eseguito; e nei disegni della chiesa di Santa Croce di Ozieri, che un vescovo, dottissimo in scienze teologiche, profano però di arti belle, fece mutilare, conservandone le linee generali e deturpandone, per una mala intesa economia, le decorazioni, consone allo stile. Fece anche il progetto per un monumento ai caduti nelle patrie battaglie da erigersi in Sassari, monumento che «*in odium auctoris*» non venne eseguito». Cfr. F. TANDA CALVIA, cit.

la to' più bedda midaglia¹³.

Conseguita la licenza liceale, Pompeo iniziò, infatti, il suo apprendistato artistico, scoprendo i primi segreti del mestiere grazie ai buoni insegnamenti del padre¹⁴. Chiamato a vent'anni alla visita di leva, venne arruolato alla prima classe del 56° fanteria, diventando caporale furriere¹⁵. Fu destinato a Napoli, fino al termine della ferma. Perso oramai il rango di capitale, dopo la fine del Regno borbonico, e umiliata dall'Unità, la città continuava ad essere il centro politico, economico e sociale del meridione d'Italia. Col passare del tempo, infatti, aveva ripreso, il suo ruolo di principale porto del Mediterraneo, dal quale partivano le spedizioni per le colonie d'oltremare e dal quale milioni di italiani emigravano per l'Argentina e gli Stati Uniti. Ma, soprattutto, la Napoli *fin de siècle* fu un centro culturale tra i più vivaci e frequentati della nuova Italia. Da qui partì la fervida stagione del teatro, della poesia e della canzone in lingua napoletana anche come orgogliosa risposta al tormentato processo di unificazione politica e linguistica governato dalle regioni del nord non senza contraddizioni e violenze (in molti territori del vecchio Regno, infatti, l'opposizione al nuovo regime durò per un ventennio, con deportazioni, massacri di civili e devastazioni). Vi fu una produzione drammatica, letteraria e musicale che – grazie a poeti ed autori come Bracco, Petito,

¹³ P. CALVIA, *Pinsendi...*, p. 114.

¹⁴ Sulla formazione artistica si veda: L. FADDA, *Quiteria di Pompeo Calvia: tra poesia, pittura e prosa d'arte*, "Portales", II, n. 2 (agosto, 2002), Cagliari, pp. 142-152.

¹⁵ A questa classe erano destinati tutti quelli che possedevano un diploma di scuola media superiore e che avevano discrete possibilità economiche. Partì con lui da Sassari un certo Gavino Luigi Michele Salis, viandante, arruolato nella terza classe del medesimo reggimento di Fanteria.

Scarpetta, Russo, Di Giacomo, Capurro, Viviani, Galdieri, Postiglione, Murolo, Bovio e Gaeta – riuscì, tra Ottocento e Novecento, a oltrepassare gli angusti orizzonti interni e a confrontarsi col mondo, contaminandosi con le esperienze artistiche più avanzate. In quella temperie visse le sue prime esperienze il giovane Calvia e in quel *milieu*, anche a contatto con altre personalità delle tante patrie italiche, verosimilmente maturò la propria forza e la propria consapevolezza linguistica e letteraria. Frequentò gli ambienti mazziniani ed entrò in contatto, tra gli altri, col poeta Alberto Mario¹⁶.

Nel 1880, finito il periodo di ferma, fece ritorno a Sassari, dove risiedette fino alla morte:

Cari genitori [...]

Domattina, saremmo a Napoli, e se Dio vuole, il giorno 5 saremmo disarmati. Ho scritto a Mario che ci manderei alcuni versi, ma lui non mi ha voluto rispondere, forse in attesa. Salutatemelo tanto, e ditegli che non voglio serbare rancore quando uno non mi scrive. Non vorrei però che avesse a credere ch'io desiderassi le lettere per

¹⁶ Alberto Mario fu patriota, politico e giornalista. A Milano conobbe Garibaldi e Mazzini. Dopo aver passato alcuni mesi nel carcere di Genova per il fallimento dei progetti rivoluzionari, si trasferì a Londra dove nel 1858 sposò Jessie White, corrispondente del "Daily News". Dopo essere stato espulso dal Regno di Sardegna si rifugiò a Lugano, dove assunse la direzione dell'organo mazziniano "Pensiero e azione". Partecipò alla spedizione garibaldina, il cui memoriale, *La camicia rossa*, scrisse nel 1862. Combatté in Calabria, sul Lago di Garda, a Monterotondo e a Mentana. Si veda a tal riguardo: P. L. BAGATIN (a cura di), *La Repubblica e l'Ideale. Antologia degli scritti di Alberto Mario*, Lendinara, Tip. litografia lendinarese, 1984 [in appendice Jessie White Mario: *Della vita di Alberto Mario*]; AA. VV., *Alberto Mario nel primo centenario della morte* (Atti del Convegno nazionale di studi, Lendinara, 2-3 giugno 1983), a cura di P. L. Bagatin, Lendinara, Tip. litografia lendinarese, 1984; P. L. BAGATIN (a cura di), *Alberto Mario, un repubblicano federalista*, Firenze, Centro editoriale toscano, 2000 [ed. aggiornata e accresciuta de *La repubblica e l'ideale*].

altri motivi. [...] Se il giorno 5 o sei ci congederanno, forse questa sarà l'ultima lettera [...] salutatemi tutti, tutti, tutti anche il pantalone e la giacchetta, e ditegli che il gilè è pronto a riprendere il suo posto, sebbene senza bottoni, pieno di sudore e sdrucito [...]»¹⁷

Quelli sassaresi furono anni intensi, segnati dalla passione, dal grande impegno e da un'attività febbrile, tutta volta ad una non banale forma di sperimentalismo eclettico. Nel primo periodo aiutò il padre come disegnatore, senza trascurare nel contempo i suoi personali interessi per l'arte figurativa e iniziando a cimentarsi con i primi bozzetti, acquerelli, oli e con le prime, ancorché acerbe, prose narrative e composizioni poetiche¹⁸:

Caro Antonino [...]

In questi giorni fui occupato a fare quattro acquerelli per reclame di olio [...] Papà mi ha detto che son cosette riuscite. Li ha visti anche Cristina e le piacquero.

Verranno litografati dai fratelli Tensi, sulle grandi scatole di olio.

Ho collocato vedute di Sassari, costumini di Sardegna, armi antiche, foglie simboliche d'ulivo, monete Sarde, stemmi Sardi, eppoi immodestamente più grande che era possibile il mio riverito nome. [...] Ho scritto anche dei settenari per un giornale letterario che uscirà in Cagliari diretto da Ranieri Ugo. Giornale letterario che non uscirà immagino più di tre numeri, come le solite cose di Sardegna, e al quale ho mandato pregato e ripregato [...]»¹⁹

¹⁷ Lettera di Pompeo Calvia a Salvatore Calvia Unali e Antonia Diana Casabianca, Nocera 31 luglio 1880. Cfr. D. MANCA, «*Tenimmo...*», p. 169.

¹⁸ M. BRIGAGLIA, *La poesia...*, p. XII. Le composizioni furono in lingua italiana, sassarese e logudorese: «[...] egli, come già Emilio Praga, scandiva i suoi versi sulla tavolozza del pittore» (A. FADDA FAGGIANI, *Pompeo Calvia*, «*Rivista Sarda*», I, n. 5-7 (1919), p. 170).

¹⁹ Lettera di Pompeo Calvia ad Antonino Calvia, s.l. [Sassari], s.d. [1898:

Sempre in qualità di disegnatore fu impiegato all'Ufficio lavori delle Ferrovie, quando ingegnere capo della Compagnia Reale era Benjamin Piercy²⁰. Al 1882 risale l'ode *Su*

post 1897-ante 1899]. Cfr. D. MANCA, «*Tenimmo...*», p. 170. Calvia faceva riferimento a «La Piccola Rivista», prima quindicinale e poi mensile uscito nel dicembre del 1898 a Cagliari, diretto da Ranieri Ugo. La rivista durò due anni cessando le pubblicazioni nel luglio del 1900. Vi collaborarono «Vittorio Amedeo Arullani, Pompeo Calvia, Antio-co Casula («Montanaru»), Vittorio Cian, Grazia Deledda, Luigi Falchi, Raffa Garzia, Silvio Lippi, Giulio Natali, Paolo Orano, Salvator Rujū, Filippo Vivonet ed altri. Ampio spazio fu riservato alla critica letteraria, accanto alla quale comparvero poesie in sassarese, sardo, italiano ed altre lingue, articoli e studi di archeologia, storia locale, critica musicale, recensioni e materiali di interesse folklorico. L'orientamento letterario della rivista è rappresentato specialmente dagli scritti del Falchi. In *Letteratura stracciona* egli sosteneva che non era da considerarsi arte o scienza folklorica una letteratura fiorita all'ombra dei campanili sardi, «una produzione grigia e malinconica – aggiungeva – che è segno certo della nostra povertà intellettuale» (n. 3, 15 gennaio 1899). L'intervento del Falchi, assai polemico, suscitò un dibattito cui parteciparono il Cian, il Natali ed altri. In *Grazia Deledda e il romanzo sardo*, lo stesso Falchi affermava che la scrittrice nuorese, delineando «il dramma della vita dei sardi», era andata ben oltre quella narrativa e quella novellistica che si erano nutrite esclusivamente di banditismo e di vendetta sarda (n. 6, 28 febbraio 1899). L'interesse della rivista per il rapporto fra letteratura e dialetti è confermato da un articolo del direttore, Ranieri Ugo, su Cesare Pascarella. Di un certo rilievo sono gli studi storici: va ricordato il saggio del Lippi *Gli archivi di Spagna e la storia sarda* che individua fonti e materiali documentari di biblioteche ed archivi iberici riguardanti le vicende storiche isolate (n. 4, 31 gennaio 1899); in varie puntate comparve poi uno studio del Vivonet sulla vita, il pensiero e le opere di Giovanni Siotto Pintor» (*I giornali sardi dell'Ottocento. Quotidiani, periodici e riviste della Biblioteca universitaria di Sassari. Catalogo (1795-1899)*, a cura di R. Cecaro, G. Fenu, F. Francioni, Stef, Cagliari, 1991, p. 174).

²⁰ Cfr. L. FADDA, *Nota biografica*, in P. CALVIA, *Quiteria*, pref. di G. Pirodda, Nuoro, Ilisso, 2001, p. 23. Nel 1862 l'ingegnere gallese Benjamin Piercy (1827-1888) ricevette l'incarico di coordinare un gruppo di progettisti per studiare i tracciati ferroviari da realizzare in Sardegna. Sbarcò nell'isola per un breve sopralluogo nel 1865, per farvi ritorno

duos de Lampadas, recitata sulla tomba di Garibaldi a Caprera pochi giorni dopo la sua morte²¹, e al 1885 quella a

definitivamente sul finire di quel decennio, dopo alcuni incarichi nella Francia nord-occidentale e in India. Fu durante la costruzione della linea ferroviaria Cagliari-Porto Torres che Piercy decise di investire alcuni capitali nell'isola, nel settore agricolo e minerario, e di acquistare la tenuta di *Badd'e Salighes*, in territorio di Bolotana, dove fissò la sua residenza. Qui il Piercy impiantò la più grande e moderna azienda agricola sarda dell'epoca, al cui centro si trovava la villa, costruita tra il 1879 e il 1882, circondata da uno splendido parco all'inglese. Pompeo Calvia dedicò alla figlia di Piercy un'ode alcaica.

²¹ Il corpo di Garibaldi fu avvolto in un lenzuolo ricamato dalle signore sassaresi, poi donato in sua memoria alla municipalità turritana. «*Lampadas*», in lingua sarda era detto il mese di giugno. Alberto Mario l'aveva pubblicata «nel suo "La lega della democrazia" con un giudizio lusinghiero: ed era piaciuta al Carducci, che l'aveva letta nella versione italiana di Giuseppe Martinez, amico ed ammiratore del Calvia» (M. BRIGAGLIA, *La poesia e la vita...*, p. XV). A tal riguardo si vedano: P. CALVIA, *Duos de Lampadas. Versos nados in Caprera subra sa tumba de Garibaldi* (Tattari, IX de Lampadas MDCCCLXXXII), rist. in "Due Giugno", Numero unico, Sassari, Tipo-litografia di Ubaldo Satta, 1892, p. 14. La rivista contiene: Presentazione dell'Editore U. SATTA; telegrammi del Sindaco di Cagliari prof. O. BACAREDDA e del Sindaco di Sassari, prof. A. CONTI; F. GARAVETTI, *Carissimi amici*; G. GARIBALDI, *Proclama ai vincitori di Acquapendente e Bagnorea*; SEBASTIANO SATTA, *Caprera* (poesia); G. GARIBALDI, *Lettera a Emanuele Canepa*, da Caprera 20 Luglio 1881; L. FALCHI, *Tristis hora ruit* (poesia); pensiero di A. SIOTTO (in francese); E. CANEPA, Roma (canzone); S. MANCA, *Poemetti patriottici*; G. GARIBALDI, *Al Sindaco di Sassari*, da Caprera 14 Febbraio 1861; «Due Giugno 1882», riprod. di disegno di POMPEO CALVIA su incisione di G. Manno; altro disegno di P. CALVIA: *Il tappeto del Municipio di Sassari che copri la bara di Garibaldi*; P. CALVIA, *Duos de Lampadas* (canzone in sardo del 1882 e trad.); *La Cala Rossa*, stornelli in musica di L. CANEPA; brani di S. MANCA, G. GRANATA e P. SATTA BRANCA e versi di P. CALVIA e G. CAPRINO; S. MANCA, Sindaco di Sassari, *Ottimi amici* (risposta a S. Vallero Usai); E. COSTA, *Il funerale di Garibaldi a Caprera* (versi); disegno: *Garibaldi sul letto di morte*, schizzo dal vero di E. Costa. Ci resta una lettera inedita di Giuseppe Garibaldi senza destinatario (verosimilmente a Salvatore Calvia se non allo stesso Pompeo) datata Caprera 3 Novembre 1881.

Victor Hugo, scomparso qualche tempo prima²². Nel 1887 venne assunto presso l'Archivio del Comune di Sassari in qualità di applicato, mansione che ben presto sentì inadeguata. Perciò nel 1917 chiese di essere messo a riposo per dedicarsi ad attività più gratificanti e confacenti alla sua indole di artista:

non era un brutto lavoro, il suo, anche se il poeta qua e là lascia trasparire una piega di malinconia («*veggu impiegaddi tristi i l'appusentu / con li dumandi par'habé l'amentu*»), perché gli lasciava del tempo libero, che gli permetteva di insegnare disegno al Convitto nazionale («*vularia dà lizioni in un giardinu / e insignavvi pintura all'aria abertha*»), diceva però ai suoi alunni)²³.

Culturalmente attivissimo iniziò quasi da subito un'intensa collaborazione con giornali e riviste²⁴, curando, di

²² P. CALVIA, *A Victor Hugo*, "La Stella di Sardegna", VI, 9 (5 luglio 1885), pp. 167-168.

²³ M. BRIGAGLIA, *La poesia...*, p. XIII. Nel 1895 fu nominato direttore dell'Archivio del Comune di Sassari Enrico Costa.

²⁴ "Nella Terra dei Nuraghes", "Sardegna Artistica", "La Sardegna Letteraria", "La Piccola Rivista", "La Stella di Sardegna", "L'Isola", "Il Burchiello", "Il Giornale d'Italia". Tra i tanti contributi, si ricordano: *Medusa di A. Graf, accresciuta di un terzo libro, adorna di circa 100 disegni di C. Chessa*, "Nella Terra dei Nuraghes", I, 2 (17 luglio 1892); *Una Madonna del Sassoferrato*, "Nella Terra dei Nuraghes", I, 3 (9 ottobre 1892); *Per una testa dipinta da Salvator Rosa*, "Nella Terra dei Nuraghes", I, 4 (23 ottobre 1892); *La leggenda della chiesa di Sorres*, "Nella Terra dei Nuraghes", I, 5 (13 novembre 1892) ["La Sardegna Letteraria", I, 17 (14 dicembre 1902)]; *Pompeo Calvia critico d'arte*, a cura di G. Perantoni Satta, Sassari, Tipografia Poddighe, 1963; *Quiteria e altri racconti*, Nuoro, Ilisso, 2001, pp. 149-154]; *Nello Studio del Cav. Sartorio*, "Nella Terra dei Nuraghes", II, 1 (25 dicembre 1892); *La deposizione dalla croce*, "Nella Terra dei Nuraghes", II, 4 (2 aprile 1893); *Momenti*, "Nella Terra dei Nuraghes", II, 5 (16 aprile 1893) [*Quiteria e altri racconti*, Nuoro, Ilisso, 2001, pp. 155-160]; *Abba a su trigu*, "Nella Terra dei Nuraghes", II, 6 (30 aprile 1893) ["L'Isola", II, 11-12 (8 mag-

alcune, illustrazioni e disegni²⁵. Spesso, aiutato dagli amici, fu lui stesso il promotore di iniziative, in una Sassari di fine secolo particolarmente vivace ed attenta alle sollecitazioni che giungevano d'oltre mare. Poeta, scrittore, pittore, critico d'arte, osservatore sagace e ironico dei costumi sociali, nonostante l'indole schiva e una rinomata introversione, egli seppe includere, nel suo sistema di relazioni, personaggi quali Grazia Deledda, Salvatore Farina, Salvator Ruiu, Felice Melis Marini, Filippo Figari, Stanis Manca, Michele Saba, Giovanni Antonio Mura, Dionigi Scano, Giuseppe Martinez, Francesco Cucca, Ra-

gio 1910); *Quiteria e altri racconti*, Nuoro, Ilisso, 2001, pp. 161-170]; *Dal taccuino di un soldato. Impressioni*, "Sardegna Artistica", I, 1 (23 luglio 1893) [*Quiteria e altri racconti*, Nuoro, Ilisso, 2001, pp. 171-74]; *La discesa dalla croce* (quadro di Mattia Preti), "Nella Terra dei Nuraghes", numero unico (3 dicembre 1893); *Lu fonografu*, "La Piccola Rivista", I, 1 (1898); *A Ranieri Ugo, La piccinedda è morta*, "La Piccola Rivista", I, 6 (1899); *Cristo morto in grembo al Padre Eterno (critica d'arte)*, "La Piccola Rivista", I, 23-24 (1899); *Il martirio di Ss. Cosma e Damiano (quadro ad olio di Annibale Carracci esistente nella Chiesa di San Nicola di Sassari)*, "La Piccola Rivista", I, 5 (16 febbraio 1899); *Cristo morto in grembo al Padre eterno (quadro esistente nella Chiesa di santa Caterina di Sassari)*, "La Piccola Rivista", I, 23-24 (11 dicembre 1899); *Su sonniu*, "La Piccola Rivista", II, 1 (1900); *Novella di Natale*, "La Sardegna Letteraria", I, 18 (1902) [*Quiteria e altri racconti*, Nuoro, Ilisso, 2001, pp. 181-183]; *L'automobili*, "Il Burchiello", VIII, 11 (14 giugno 1908) [*Quiteria e altri racconti*, Nuoro, Ilisso, 2001, pp. 184-188]; *Per un sarcofago*, "L'Isola", II, 3 (30 gennaio 1910); *Sebastiano Satta pittore*, "Il Giornale d'Italia", 31 dicembre 1914.

²⁵ Calvia preparò delle litografie che andarono ad illustrare l'album *Ricordo della passeggiata ginnastica (in ferrovia) da Sassari a Cagliari* svoltasi in occasione della sagra di S. Efsio il primo maggio del 1883. Collaborò per la parte artistica oltre che letteraria, realizzando la testata di copertina, con il settimanale "Sardegna Artistica". Con Gavino Clemente e Lorenzo Caprino curò, inoltre, l'esposizione svoltasi a Sassari del 1896 di *Ferragosto e l'esposizione*. Cfr. *Pompeo Calvia critico d'arte...*, cit.

nieri Ugo, Gavino Soro Pirino²⁶. In modo particolare fece parte del gruppo che, intorno a Enrico Costa²⁷ e ai più giovani Sebastiano Satta, Luigi Falchi, Antonio Ballero e a suo fratello Antonino, animava la fervida vita culturale cittadina²⁸. Col Satta e il Falchi pubblicò, nel volume dal titolo *Nella Terra dei Nuraghes*²⁹, le sue prime poesie, diventate presto popolari:

L'argomento mi riporta ad anni lontani, fino al 1891: nel quale anno io avevo diciotto anni, Bustiano ne aveva ventiquattro e Pompeo Calvia poco più di trenta. La mia fraternità con Bustiano nacque in un comizio di studenti contro la minacciata soppressione della Università Sassarese: nel quale io, triumviro del Circolo universitario "Aurelio Saffi", presentai l'oratore prescelto dagli studenti repubblicani, che era, naturalmente, Bustiano. Era già nostro amico Pompeo Calvia, non più studente, ma d'accesa anima goliardica, che conservò fino alla morte. Il Calvia diede ospitalità ai nostri primi convegni nella sua abitazione, una camera molto ampia, alta su quella che oggi si chiama "Via Cagliari". L'amico Antonio Ballero, che era dei nostri, ricorda bene quel camerone con le pareti coperte di quadri, di disegni, di poesie: un'esposizione permanente. In quelle riunioni, che avvenivano anche in molti spacci di vernaccia e, successivamente, in un nostro ufficio di redazione in via Cavour, nacque la *Terra dei Nuraghes*³⁰.

²⁶ La Deledda scrisse per la rivista "La Sardegna Letteraria". Il rapporto del Calvia con molti di questi personaggi è testimoniato da alcune lettere rimaste per lungo tempo inedite. Cfr. D. MANCA, «*Tenimmo...*», pp. 208-240.

²⁷ Cfr. G. MARCI, *Narrativa sarda predeleddiana: E. Costa e P. Calvia*, "La Grotta della Vipera", Cagliari, XII, n. 36-37 (1986), pp. 12-20.

²⁸ M. BRIGAGLIA, *La poesia...*, pp. I-X.

²⁹ S. SATTA, P. CALVIA, L. FALCHI, *Nella Terra dei Nuraghes*, Sassari, Premiato Stab. Tip. G. Dessi, 1893 [rist. anast., Sassari, Gallizzi, 1990].

³⁰ L. FALCHI, *L'umorismo di Sebastiano Satta (con documenti inediti)*, Collezione «Mediterranea», Cagliari, Edizioni dell'Eces, 1930, p. 8.

Non tardò poi a raccogliere le sue liriche scritte nell'arco di trent'anni (molte delle quali aveva periodicamente visto uscire su «La Nuova Sardegna» e su vari fogli isolani) in un unico *corpus*. La silloge – intitolata *Sassari mannu*, pubblicata a sue spese e composta di centoventuno componimenti raccolti in otto sezioni tematiche³¹ – è attraversata, come un filo rosso, dal tema della memoria individuale e collettiva e della nostalgia per una «civiltà», quella sassarese e «zappadorina», che egli vedeva – attraverso il ciclo dell'uomo e dell'anno, con le storie, le figure, i luoghi, le feste – inesorabilmente scomparire³². Con lui la lingua poetica sassarese entrò a pieno titolo nella letteratura nazionale³³. Le sue conoscenze, accompagnate anche dal

³¹ Dopo il componimento intitolato *Sassari mannu. Brindisi a Pasarella* (poesia improvvisata durante il pranzo in onore del poeta romano che si tenne nell'isola dell'Asinara il ventitre maggio del 1904) che fa d'introduzione alla raccolta, si susseguono le otto sezioni: *Li cionfri* (ventiquattro componimenti), *Lu bironi* (ventidue componimenti), *Donna Rimedia* (racconto di Natale in terzine che si divide a sua volta in cinque unità di contenuto: *La Melapiu*, *Lu Cuciucciu*, *Li Ciarameddi*, *Lu Gobbu*, *Lu Pintimentu*), *Le rime familiari* (sette componimenti), *Il libriccino di Mariuccia* (sette componimenti), *Rumagliettu* (dodici componimenti), *Le memorie* (venti componimenti), *Fiori d'aranzu* (ventitre componimenti).

³² P. CALVIA, *Sassari Mannu*, Sassari, Tipografia «Libertà!», 1912 [*Sassari Mannu. Poesie edite ed inedite di Pompeo Calvia*, con introd. di L. Falchi, Sassari, Tipografia Ubaldo Satta, 1922; *Sassari Mannu*, con intr. di M. Brigaglia, Sassari, Chiarella, 1967]. Nell'ultima pagina della prima edizione – finita di stampare a Sassari il diciotto giugno del 1912 nella tipografia «Libertà!», in una tiratura limitata – il volume, in ottavo su carta avorio, recava l'annuncio di una seconda raccolta (*Pa li carreri*) che l'autore però non pubblicò. Dopo la sua morte molti componimenti inediti furono aggiunti alla ristampa del 1922 curata da Luigi Falchi e fortemente voluta da Michele Saba, Salvator Ruiu e Medardo Riccio. L'edizione del 1967 è corredata di alcune foto del poeta, diverse riproduzioni di acquerelli, oli e disegni dello stesso autore.

³³ Pompeo Calvia sceglie di utilizzare il sassarese «che aveva avuto fino ad allora pochi poeti [...] Egli invece poté arricchirlo dell'esperienza e

sentimento di stima, varie volte espresso nei suoi confronti, lo portarono al di fuori dell'ambito regionale. La ragione di ciò andrebbe ricercata nell'ampia circolazione che ebbero le sue riviste³⁴, nell'anelito mai sopito a conoscere nuove realtà e confrontarsi con chi, in altre parti d'Italia, condivideva iniziative e orizzonti di senso:

[...] pubblicherò, quanto prima, un volumetto di «fraternità vernacole», una antologia dove son rappresentati tutti i dialetti d'Italia.

Il fine ch'io mi propongo è tutto nel congedo, ch'io Le trascrivo per risparmiare disquisizioni superflue:

Bandiera a tre culure,
cielo turchino e terra cu tre mare:
tenimmo tutte quante 'o stesso core.

dell'ampiezza di visione e di cultura propri di uno scrittore che padroneggiava anche l'italiano letterario. Calvia però cercava nel dialetto di Sassari la tavolozza, i toni e i timbri di colore adatti a raccontare la crisi di crescita di una città che usciva da una economia e da una civiltà che erano rimaste immutate e immobili per quasi cinque secoli, mentre vedeva insorgere esigenze nuove che avrebbero cancellato il volto della "Vecchia Sassari". Anche il titolo, *Sassari mannu*, è da intendersi come Sassari antica, con le sue tradizioni e il suo colore locale» (N. TANDA, *Letterature e lingue in Sardegna*, Sassari, Edes, 1984, p. 37).

³⁴ Lo stesso Pirandello compare come collaboratore di un numero del giornale quindicinale di lettere e arti "Nella terra dei Nuraghes". Il giornale, fondato da Luigi Falchi che la diresse fino al marzo del 1893, quando gli succedette Antonio Andrea Mura, pubblicò per tre anni dal giugno del 1892 al febbraio del 1894. «Il Falchi comunque continuò a collaborarvi. La copertina del primo numero è opera di Pompeo Calvia. La rivista pubblicò bozzetti, racconti, componimenti poetici in italiano, sardo-logudorese e sassarese, recensioni, articoli di storia e di carattere etnologico. Le rubriche fisse furono "Nuraghe a mosaico" e "Posta aperta". Fra i collaboratori ricordiamo Oreste Antognoni, Giuseppe Calvia, Pompeo Calvia, Enrico Costa, Giovanni De Giorgio, Grazia Deledda, Salvatore Farina, Genserico Granata, Stanis Manca, Pietro Nurra, Edoardo Sancio, Sebastiano Satta» (*I giornali sardi dell'Ottocento...*, p. 160).

Vale a dire ch'io, con versioni in vernacolo napoletano, intendo dimostrare che, almeno in fatto di sentimento, siamo un pò tutti italiani.

Ora, di suo non ho che due sole poesie poco facili a tradursi.

Può inviarmene un discreto numero? E di quelle meno locali?

Avrei piacere di non escludere dal... censimento vernacolo la sua bella arte e la nota sfriccatissima della Cenerentola d'Italia.

Le sarei anche grato se mi facesse tenere la Sua effigie recentissima per incastorarla sulla poesia tradotta. [...] ³⁵

2. L'opera di Pompeo Calvia si colloca – a partire dall'universo antropologico sardo, veicolato da un sistema linguistico peculiare e complesso (sassarese, logudorese, italiano) – in quella più generale temperie culturale che tenta, tra Ottocento e Novecento, per reazione alla dilagante soluzione fiorentina dei manzoniani e alla «declamata superprosa» di matrice dannunziana, di recuperare – assecondando un rinascente orientamento centrifugo e riattivando circuiti alternativi della comunicazione letteraria – il significato e la funzione di una dialettalità che, nella storia culturale e linguistica degli italiani, si era connotata nei secoli di valenze molteplici:

Per secoli i nostri centri regionali sono stati portatori di una mentalità culturalmente autonoma; se non egemone, certamente avanzata, di avanguardia. Il contrasto dialetto-lingua non si è mai evidenziato nei termini di Francia, poniamo, *patois*-lingua, cioè come opposizione sociolinguistica di incultura-cultura, come criterio e segno esteriore di una situazione socioculturale di inferio-

³⁵ Lettera di E. A Mario [Giovanni Ermete Gaeta] a Pompeo Calvia, Napoli 18 dicembre 1908. Cfr. D. MANCA, «*Tenimmo...*», p. 198.

rità. Al contrario, il dialetto è stato sentito come segno di distinzione (si pensi al lombardo, al veneziano), come tramite di libertà e di distacco, e di coscienza superiorità culturale rispetto alla prigione anche letteraria del toscano [...] La nostra unità nazionale conta un secolo appena. L'italiano è stato, fuori di Toscana, e per secoli, lingua più scritta che parlata; e tra le scritte, la meno rinsanguata dal parlato, la più costante nel tempo, immobile in una fissità letteraria impopolare; quasi una lingua di cerchie ristrette di persone socialmente privilegiate; «lingua di cultura», non «lingua di natura» per la totalità di una nazione (salvo la Toscana). Ancora nel secondo Ottocento, a unificazione politica avvenuta, un piemontese, un lombardo, un siciliano continuano a sperimentare la drammatica scelta tra dialettale e libresco, tra naturale e culto, tra *koinè* e mediazione dialetto-lingua, tra equilibrio puristico e mistilinguismo provocatorio. Il che permetterebbe di scrivere, con tutta legittimità, una storia della lingua letteraria italiana prendendo a principio direttivo le difficoltà di adattamento degli scrittori periferici a calarsi in un sistema linguistico espressivo ad essi naturalmente estraneo.³⁶

Nessuna nazione dell'Europa, infatti, era stata storicamente attraversata, come l'Italia, da un'annosa questione della lingua. Le ragioni sono note e ampiamente dibattute³⁷. Mentre altri idiomi del vecchio continente si erano

³⁶ G. L. BECCARIA, *Prefazione a Letteratura e dialetto*, Bologna, Zanichelli, 1975, pp. 1-2.

³⁷ Su italofoonia, dialettologia, letteratura e dialetto, la bibliografia è vasta. A titolo esemplificativo si vedano: R. BONGHI, *Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia. Lettere critiche*, Milano, F. Colombo, F. Perelli, 1856; B. CROCE, *La letteratura dialettale riflessa, la sua origine nel Seicento e il suo ufficio storico*, "La Critica", XXIV, 6 (20 novembre 1926), pp. 334-343 [poi in: ID., *Uomini e cose della vecchia Italia*, serie I, Bari, Laterza, pp. 225-234]; M. SANSONE, *Relazioni fra la letteratura italiana e le letterature dialettali*, in AA. VV., *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana - IV, Letterature comparate*, Milano, Marzorati, 1948, pp. 281-287; *Poesia dialettale del Novecento*, a

modellati nei secoli sulla lingua della capitale politica e amministrativa, la Penisola non aveva mai avuto un cen-

cura di P. P. Pasolini e M. Dell'Arco, Parma, Guanda, 1952; G. CONTI, *Dialetto e poesia in Italia*, "L'approdo", III, 2 (1954); *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi, 1988; B. MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, intr. di Gh. Ghinassi, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1960 [1988]; T. DE MAURO, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza, 1963 [1972]; D. ISELLA, *Introduzione* a A. MANZONI, *Postille al Vocabolario della Crusca nell'edizione veronese*, a cura di D. Isella, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964, pp. VIII-XVII; M. RAICICH, *Questione della lingua e scuola (1860-1900)*, in *Scuola, cultura e politica da De Sanctis a Gentile*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966; C. DIONISOTTI, *Per una storia della lingua italiana*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967; G. DEVOTO, G. GIACOMELLI, *I dialetti delle regioni d'Italia*, Milano, Bompiani, 1971; C. SEGRE, *Polemica linguistica ed espressionismo dialettale nella letteratura italiana*, in *Lingua, stile e società*, Milano, Feltrinelli, 1974, pp. 407-426; AA. VV., *Letteratura e dialetto*, a cura di G. L. Beccaria, Bologna, Zanichelli, 1975; G. DEVOTO, *Profilo di storia linguistica italiana*, Firenze, Le Monnier, 1976; P. V. MENGALDO, *Lingua e letteratura*, in *Lingua, sistemi letterari, comunicazione sociale*, Padova, CLEUP, 1978, pp. 137-200; *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P. V. Mengaldo, Milano, Mondadori, 1978, LXXVII-1096; A. CASTELLANI, *Quanti erano gl'italofoni nel 1861?*, "Studi linguistici italiani", 8, 1982, pp. 3-26; F. BREVINI, *Poeti dialettali del Novecento*, Torino, Einaudi, 1987; *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*, Torino, Einaudi, 1990; *La poesia in dialetto. Storia e testi dalle origini al Novecento*, III tomi, Milano, Mondadori, 1999; A. DETTORI, *Italia e sardo dal Settecento al Novecento*, in *La Sardegna, Storia d'Italia. Le regioni (dall'Unità a oggi)*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 432-87; L. SERIANNI, *Storia della lingua italiana. Il secondo Ottocento: dall'Unità alla prima guerra mondiale*, Bologna, il Mulino, 1990; A. STUSSI, *Lingua, dialetto, letteratura. Dall'unità nazionale a oggi*, Torino, Einaudi, 1993; L. SERIANNI, P. TRIFONE (a cura di), *Storia della lingua italiana*, II - *Scritto e parlato* / III- *Le altre lingue*, Torino, Einaudi, 1998; C. MARAZZINI, *La lingua italiana. Profilo storico* [1994], Bologna, Mulino, 1998; C. GRASSI, A.A. SOBRERO, T. TELMON, *Fondamenti di dialettologia italiana* [1997], Roma-Bari, Laterza, 1999; F. BRUNI, *L'Italiano. Elementi di storia della lingua e della cultura* [1987], Torino, UTET, 2002; AA. VV., *Dialetti italiani. Storia struttura uso*, a cura di M. Cortellazzo, C. Marcato, N. De Blasi, G. P. Clivio, Torino, UTET, 2002.

tro culturale veramente predominante. Gli stati regionali, formatisi sulle ceneri di signorie e principati proprio quando le grandi monarchie feudali compivano, a prezzo di guerre sanguinose, la formazione dei primi grandi stati nazionali, solo dopo quasi cinque secoli di lotte, ostilità e divisioni erano giunti all'unità politica e territoriale. Una unità che non si conosceva, nella forma particolare in cui si era realizzata nell'ambito dell'impero romano, proprio dall'età gotico-giustiniana, prima che si infrangesse definitivamente dinanzi all'avanzata degli eserciti longobardi³⁸. A differenza di quanto era accaduto per altre grandi lingue di cultura, dunque, la fisionomia dell'italiano era stata determinata soprattutto dallo stretto legame con la tradizione letteraria di matrice toscana, per altro avviata, soprattutto a partire dalla proposta normativa del Bembo, sui binari della compattezza e dell'arcaismo classico³⁹. Una tradizione che si era dimostrata lontana dalla lingua d'uso quotidiano, riccamente rappresentata dai dialetti parlati nelle varie regioni. Un tale scarto avrebbe provocato col tempo il declino della stessa lingua italiana, appresa, come una lingua straniera, in modo libresco, attraverso lo studio delle grammatiche, dei vocabolari e delle opere dei classici e sentita, parafrasando Isella, «estranea e inamabile»: da una parte, quindi, un'élite di intellettuali, scrittori e poeti proiettati verso un modello alto e sublime informato

³⁸ Cfr. D. MANCA, *Introduzione a Il carteggio Farina-De Gubernatis (1870-1913)*, ed. critica a cura di D. Manca, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi, Cuec, 2005, p. XI.

³⁹ E non «si può dire che sia stata questione di autorevolezza da parte del Bembo, né di moda; o che la posizione del Bembo fosse reazionaria ed astorica. Si appoggiava invece su una solida ideologia emersa dal pensiero umanistico che proponeva il concetto di imitazione dell'antico come atto creativo: il trasferimento delle scritture classiche dalle spalle gigantesche degli antichi sulle moderne trasferiva perennità e normatività (cioè la «verità») nelle nuove scritture» (G. L. BECCARIA, *Prefazione...*, p. 7).

in poesia sul monolinguisimo petrarchesco e in prosa sul «bello stilo» boccacciano, dall'altra i tanti parlari e parlanti italici con i numerosi autori, cosiddetti «periferici», esclusi da quella minoranza di eletti del Parnaso, non disposti ad adeguarsi ad un sistema linguistico allotrio. Si era attivata cioè una dinamica centripeta, che più che ad includere tendeva ad escludere dal diritto di cittadinanza, in un'ideale e anelata *res publica litterarum*. *Per aspera sic itur ad astra*. Ciò spiega, per converso, perché nel Cinquecento, accanto alla codificazione di una lingua letteraria italiana (con la quale aveva da subito fatto i conti un autore come l'Ariosto), si fosse consolidata, contestualmente, una prestigiosa e solidissima produzione poetica, narrativa e soprattutto teatrale in dialetto. Un rapporto dicotomico che in verità era già emerso nella Napoli del Sannazaro e nella Firenze di Lorenzo il Magnifico, col Burchiello e il Pulci⁴⁰.

⁴⁰ Ha scritto, a tal riguardo, Franco Brevini: «Quando nasce la poesia in dialetto? Le due più autorevoli proposte sono venute da Benedetto Croce e da Gianfranco Contini. Nel 1926 il filosofo napoletano pubblicava un saggio che sarebbe divenuto famoso e che contiene una risposta fino dal titolo: *La letteratura dialettale riflessa, la sua origine nel Seicento e il suo ufficio storico* [CROCE 1926]. Lo spartiacque è per Croce l'imporsi della norma toscana. A un Cinquecento inteso come il secolo del classicismo linguistico codificato dal cardinale Pietro Bembo, Croce contrappone il Seicento barocco, età del nuovo e del bizzarro, dell'antinorma e appunto del dialetto. Nel salutare la nascita della poesia dialettale riflessa nel XVII secolo Croce risente certamente della sua consuetudine di studioso di storia napoletana. La tradizione municipale si inaugura infatti proprio nei primi decenni del Seicento con tre corposi autori come Giulio Cesare Cortese, Giambattista Basile, edito proprio dal Croce, e il misterioso Felippo Sgruttendio di Scafato. Particolarmente clamorosa nell'interpretazione crociana ci appare oggi la dimenticanza di Ruzzante. Contini retrodata invece l'origine della poesia dialettale "all'inizio stesso della letteratura nazionale, nessun momento della quale è scevro d'una polarizzazione bilingue" [CONTINI 1988: 13; posizione in parte diversa in CONTINI 1954]. A ragione l'illustre filologo riconosce nella nostra letteratura il precoce affermarsi di una linea comico-parodica e plurilinguistica, antitetica all'altra

Una produzione di testi ricca e, non infrequentemente, di alto valore estetico – con propri canali, propri codici, proprio pubblico, e una circolazione orale e scritta diffusa – si era andata dunque protraendo, a volte secondo le modalità del fiume carsico, sino all'Ottocento: dal Ruzzante al Basile, Maggi, Cortese, Meli, Tanzi, Balestrieri, Ottolina, Calvo fino alle alte vette del Porta e del Belli. E non poteva essere altrimenti, nel contesto storico-culturale dato: un mosaico screziato entro cui tanti sistemi linguistici andavano costruendo complessi sistemi letterari:

linea tragico-sublime e monolingvistica. Nella prima si situerebbero gli esercizi di “quella poesia dialettale che sorge, almeno da noi, esattamente a un tempo con la poesia in lingua” [CONTINI 1988: 16]. La tesi che sosterrò in quest'opera si discosta da entrambe queste interpretazioni. Il prerequisite essenziale per parlare di poesia in dialetto ritengo sia il fissarsi di una norma linguistica, che non necessariamente deve essere istituzionalizzata sul piano letterario e/o garantita da una sanzione politica, per la quale in quella singolare nazione senza stato che fu l'Italia occorrerà attendere fino al 1861. È sufficiente che la coscienza linguistica dei colti avverta l'esistenza di un primato, di un'egemonia, che tenderà a essere anche culturale e politica. In letteratura come in politica ogni opposizione presuppone una maggioranza. Il testo dialettale nasce quando lo scrittore decide consapevolmente di operare uno scarto, di opporsi a una norma. *Dià-léxis*, appunto: una parola fondata dalla differenza. Ciò accade per la prima volta nella seconda metà del Quattrocento nella Firenze di Lorenzo il Magnifico, dunque un buon secolo e mezzo in anticipo sulla data indicata da Croce. Il fenomeno ha un aspetto duplice, ma un'identica base parodica. Il bersaglio sono in un caso i dialetti che agli orecchi dei fiorentini suonano barbaramente dissonanti, nell'altro le varietà rustiche del fiorentino stesso. A inaugurare la tradizione dialettale italiana saranno dunque da una parte i testi di satira linguistica del Burchiello e del Pulci, dall'altra *La Nencia da Barberino*. Gli stessi meccanismi si ripresentano in parte nella Napoli del Sannazaro e dell'Accademia Pontaniana con *gliommeri* e farse cavaiole» (F. BREVINI, *Preistoria del dialetto in poesia* -I, in *La poesia in dialetto. Storia e testi dalle origini al Novecento*, III tomi, a c. di F. Brevini, Milano, Mondadori, 1999, p. 6).

[...] La dialettica lingua-dialetto è stata in Italia una delle strutture portanti dell'espressione letteraria, particolarmente radicata e perennemente ritornante, sin dalle Origini. Questo soprattutto per l'eccezionalità della policentrica storia d'Italia, paese di secolare tradizione comunale e regionale ove l'esito dialettale ha potuto costituire (ed anche sul piano dei valori) non già un paragrafo estravagante e marginale, ma una variante equipollente degli esiti in lingua. Sul piano dell'ideologia e dello stile ha operato come forza centrifuga; l'uso del dialetto (o il recupero massiccio del dialettismo) ha costituito una robusta alternativa di carattere espressivo, quando non, addirittura, una sovversione della sicurezza nel linguaggio unico (il toscano), immobile, onnicontestuale. La storiografia recente ha difatti giustamente inglobato nel canone dei valori, a parità di livello degli scrittori in lingua, i grandi dialettali come Ruzzante, Basile, Maggi, Porta e Belli; la storia della letteratura è in realtà monca se non dà il luogo che loro compete. La scelta dialettale non è stata una scelta privata, soltanto di lingua, ma una scelta di cultura che ha inteso porsi in antinomia rispetto alla tradizione letteraria nazionale e ha potuto spesso esprimere una «visione dialettale», cioè una esperienza letteraria derivante da suggestioni di cultura diverse da quelle fissatesi nella letteratura in lingua. Il rapporto non si è configurato soltanto come soggezione ed influenza univoca dal grande al piccolo, dall'alto al basso, come processo di assimilazione, di conservazione (o di contraffazione). Né Porta né Belli si sono limitati a «tradurre» modelli colti estranei alla dialettalità⁴¹.

Per altro qualcosa era avvenuto in conseguenza della crisi linguistica del Settecento. Il Monti aveva aperto la strada alla soluzione adottata dal Manzoni, che, partendo dal suo milanese e dal suo francese, aveva pensato ad una lingua d'uso che oltrepassasse i confini regionali e unifichesse, garantendo con la propria medietà, la «popolarità»

⁴¹ G. L. BECCARIA, *Prefazione...*, pp. 1-2.

della letteratura⁴². Una soluzione che, nonostante l'opposizione dell'Ascoli, si era andata affermando incontrastata, per tutta la parte centrale del secolo – salvo qualche rottura (con l'opera, ad esempio, del Belli) – sul fronte del monolinguisimo letterario. Solo a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, dunque, «il momento centripeto e l'evasione centrifuga ripresero la secolare alternanza. La soluzione fiorentina dei manzoniani, e la neutra e grigia prosa vulgata nel secondo Ottocento, spinsero gruppi periferici a distanziarsi dalla media linguistica, che si teneva lontana da ogni audacia ed oltranza stilistica»⁴³.

Va da sé che tutte le riflessioni proposte in questo contesto argomentativo, implicino una rilettura e una diversa considerazione di tanti autori, oggi ancora considerati «minori» o «periferici», tra i quali Pompeo Calvia, che in Sardegna e in Italia scelsero di attivare la funzione poetica del «parlar materno», principale veicolo di quel patrimonio di saperi che nei secoli ha concorso a costruire l'identità culturale e civile degli italiani. La *letterarietà*, oltre che il risultato di un'alta elaborazione e stilizzazione artistica del codice e una manipolazione del valore denotativo della lingua d'uso attraverso molteplici procedure scritturali, è infatti un sapere particolare che può essere impiegato nelle lingue che si «padroneggiano», quelle del «cuore». Il segno letterario non può, infatti, prescindere dal suo sostrato, che è il codice linguistico, meglio se d'appartenenza. Una concezione, questa, che ha condotto nel secondo Novecento ad uno studio diverso della fenomenologia letteraria. Una fenomenologia che, come ha scritto Nicola Tanda, non può essere più inclusa in modo semplice nei vecchi termini della storia della letteratura in una sola lingua ma, semmai, in quelli nuovi di storia

⁴² *Ivi*, p. 11.

⁴³ *Ivi*, p. 12.

della comunicazione letteraria, di uno studio cioè della produzione ma anche della circolazione dei testi in uno spazio storicamente circoscritto e in situazioni complesse di plurilinguismo e di pluriculturalismo⁴⁴.

3. Per quanto riguarda il *milieu* e il rapporto con i codici di appartenenza, non è irrilevante il fatto che il Calvia fosse nato in una realtà geo-linguistica (area sassarese) decisamente più vicina – rispetto al logudorese e al nuorese (area centrale e conservativa) – al toscano e ai dialetti italiani, e in un contesto socio-economico che aveva conosciuto col tempo l'insediamento di una borghesia di origini genovesi e pisane. Egli scrisse in lingua sassarese, logudorese e italiana⁴⁵. Le prime due erano le lingue del «cuore», del «parlar materno» e «paterno», delle radici del soggetto conoscente e poetante, le uniche che potessero autenticamente veicolare il suo mondo e il suo vissuto. Le utilizzò convintamente, consapevole della loro forza espressiva e rappresentativa, nonostante si schernisse sostenendo di comporre alla «zappadorina», «fora mali, senza tanta duttrina»⁴⁶. Lo fece in una Sardegna che neanche cinquant'anni prima aveva rinunciato, *motu proprio*, alla propria autonomia attraverso le istanze delle Deputazioni, degli Stamenti e di varie Città, presentate il ventinove novembre del 1847 a Carlo Alberto di Savoia-Carignano. Per alcuni storici quell'atto aveva sancito, quantomeno *de facto*, la fine del Regno di Sardegna; per altri, più precisamente, il passaggio da uno Stato composto ad uno unitario o semplice, con un solo popolo, un unico territorio e un solo potere pubblico e, dal quattro marzo 1848, un

⁴⁴ N. TANDA, D. MANCA, *Introduzione alla letteratura. Questioni e strumenti*, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi/Cuec, 2005, p. 250.

⁴⁵ Le poesie in lingua logudorese sono inedite.

⁴⁶ P. CALVIA, *Sassari Mannu...*, p. 3.

solo Parlamento bicamerale chiamato subalpino, con sede a Torino. Certamente si era trattato di una «fusione perfetta» con gli Stati sabaudi di Terraferma, con cessazione del Parlamento originario e della carica viceregia e con la conseguente perdita, da parte dell'Isola, dell'autonomia formale e di lì a poco della propria identità giuridico-territoriale⁴⁷. Era stato l'inizio della storia contemporanea della Sardegna come regione d'Italia. Passaggio, questo, da molti considerato punto dirimente di una più generale e complessa questione sarda⁴⁸. La perdita del Regno, infatti, avrebbe significato non solo la perdita dell'autonomia formale, ma il venir meno col tempo, nell'immaginario e nella coscienza dei sardi, di una identità insieme territoriale e antropologica. Ad una mutazione (e/o privazione) statuale e giuridica sarebbe andato a corrispondere, di lì a un secolo, l'avvio, dirimpente per le sue implicazioni, di una profonda e talvolta ardimentosa opera di adattamento (e/o snaturamento) dei modelli culturali autoctoni ai codici, ai generi, alle tipologie formali e alle modalità compositive proprie di un sistema culturale, letterario e linguistico altro. Tutto ciò nel tentativo, non privo invero di repulsioni centrifughe, di accompagnare il generale processo di costituzione del nuovo stato nazionale da parte delle culture regionali:

⁴⁷ «Errammo tutti» ebbe a scrivere Giovanni Siotto Pintor. Cfr. *Storia civile dei popoli sardi dal 1798 al 1848*, Bologna, Forni, 1978 [Torino, 1877], p. 476.

⁴⁸ Con la «fusione» con gli Stati di Terraferma, infatti, vennero estesi anche all'isola gli ordinamenti amministrativi dello Stato sabaudò. Furono soppresse le antiche istituzioni medievali del *Regnum Sardiniae* e, con la legge del dodici agosto 1848, la Sardegna fu ripartita in tre divisioni amministrative con Cagliari, Sassari e Nuoro come capoluoghi, governate da un Intendente generale e da un Consiglio divisionale ed articolate in province (quella di Sassari ne contava quattro, con sede a Sassari, Alghero, Ozieri e Tempio).

gli scrittori e i poeti della prima e della seconda metà del secolo rappresentano la tendenza centrifuga della cultura sarda nel momento di inserimento e di integrazione della produzione letteraria sarda nel sistema della letteratura nazionale secondo le linee del movimento risorgimentale e romantico. L'approdo all'italiano letterario è vissuto, specialmente dai ceti urbani, come acquisizione di un modello 'altro': i problemi sarebbero sorti semmai per le generazioni successive. Intanto occorre parlare di quella schiera, più ristretta solo in apparenza, che il senso di appartenenza alla comunità sarda o, come si diceva allora, alle 'popolazioni delle campagne', aveva indotto a proseguire nell'impegno di continuare la comunicazione letteraria in lingua sarda rafforzando la tradizione orale con l'uso scritto, non tanto e non solo per dare dignità letteraria al sardo, quanto per offrire alla propria comunità un servizio favorendo un flusso di comunicazione più attivo e moderno⁴⁹.

Dinanzi a un tale processo di capovolgimento culturale e prospettico (ES/IN → IN/ES), l'insularità, in termini materiali, da condizione di favore andò tramutandosi per alcuni in motivo d'inferiorità e di svantaggio. Il limite geografico (*centro-periferia*) specularmente cominciò a de-

⁴⁹ N. TANDA, *Letterature e lingue in Sardegna*, Sassari, Edes, 1984, pp. 35-39. Sulla situazione storico-politica e sociale della Sardegna nell'Ottocento e fra Ottocento e Novecento si vedano: G. SIOTTO PINTOR, *Storia civile dei popoli sardi* cit.; M. BRIGAGLIA, A. BOSCOLO, L. DEL PIANO, *La Sardegna contemporanea. Dagli ultimi moti antif feudali all'autonomia regionale*, Cagliari, Edizioni Della Torre, 1995³ [1974]; G. SOTGIU, *Storia della Sardegna dopo l'Unità*, Bari, Laterza, 1986; G. MELIS, *L'età contemporanea*, in *La Sardegna - I*, a cura di M. Brigaglia, Sassari, Edizioni della Torre, pp. 115-141; M. BRIGAGLIA, L. MARROCCU, *Il Regno perduto*, Roma, Editori Riuniti, 1995; G. G. ORTU, *Tra Piemonte e Italia. La Sardegna in età liberale (1848-96)*, in *La Sardegna, Storia d'Italia. Le Regioni. Dall'Unità a oggi*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 203-288; M. L. DI FELICE, *La storia economica dalla «fusione perfetta» alla legislazione speciale (1847-1905)*, in *La Sardegna, Storia d'Italia. Le Regioni, Dall'Unità a oggi*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 291-322.

terminare reazioni diverse. I processi di proiezione verso l'esterno, che per i più consapevoli sortirono effetti oltremodo lusinghieri (il Nobel alla Deledda ne fu un esempio) – con qualche inedito tentativo di completa fuoriuscita dai modelli della cultura interna (si pensi al caso di Salvatore Farina) –⁵⁰ si trasformarono per altri in introiezioni autolimitanti, che non di rado si risolsero nell'angusto orizzonte interno e nella comprensibile incapacità di transcodificare in un sistema linguistico prevalentemente appreso sui libri e sulle grammatiche, un mondo peculiare e complesso, difficilmente traducibile attraverso codici e sistemi segnici d'inappartenenza. Per altro non va dimenticato, ancorché si assistette a una graduale e generale evoluzione della società sarda, che a fine Ottocento l'Isola deteneva un tasso di analfabetismo fra i più elevati d'Italia (dato questo facilmente accostabile all'alto indice di mortalità scolastica e alla scarsa presenza di strutture educative pubbliche, capaci di avviare un più generale progresso d'istruzione). La politica di unificazione culturale dopo l'Unità, dovette, dunque, fare i conti in Sardegna con una realtà linguistica che in vaste aree presentava caratteri di eccezionale specificità e conservatività. Il processo di contaminazione (se non di privazione), spesso forzato e imposto, iniziò ben presto ad avere implicazioni sociali, di *status* ed effetti del tutto inediti sul terreno della mentalità, della comunicazione e della formazione culturale (con inevitabili forme d'interferenza). Il codice veicolare (materno, familiare e sociale), utilizzato dalla maggioranza della popolazione, rimaneva la lingua sarda, parlata nelle sue molteplici varietà (logudorese, nuorese e campidane-

⁵⁰ Relativamente a Salvatore Farina, rispetto ad altri poeti e scrittori di Sardegna, vale, per scelte esistenziali ed artistiche (lasciò l'isola quando aveva quattordici anni), un ragionamento diverso. Ma per quanto riguarda il *milieu* e i codici di appartenenza, si riscontrano, almeno in partenza, alcune analogie con Calvia.

se, oltre il sassarese, il gallurese e le isole alloglotte). E se il processo di alfabetizzazione stava avvenendo secondo spinte centripete attraverso il toscano letterario, il numero elevatissimo di analfabeti, non poteva che trovare scaturigine dalla naturale condizione di sardofonia⁵¹. Soprattutto nelle campagne e nei piccoli centri, soltanto le classi dirigenti erano italofone («localmente bilingui»). L'italiano diventò la lingua del maestro elementare, del medico condotto, del segretario comunale, del prefetto, dell'esattore, del parroco, del semplice funzionario statale, ossia di figure rappresentative e autorevoli dentro la comunità di parlanti. Molti di loro (soprattutto gli uomini di chiesa), per evidenti ragioni di mediazione, parlavano anche il sardo. Per altro il complesso di inferiorità linguistica, investì soprattutto i ceti borghesi; una piccola borghesia più che terriera, impiegatizia, della pubblica amministrazione e della libera professione:

Con l'unità d'Italia, poi, muta radicalmente l'atteggiamento verso il sardo. Infatti, sebbene a contatto con le lingue ufficiali dei dominatori stranieri, il suo ambito si fosse inevitabilmente ristretto, con una tendenza a restringersi ulteriormente, il sardo che non era mai stato posto in discussione nei periodi precedenti, ma era stato sempre riconosciuto come lingua nazionale fino al Piemonte, dopo essere stato lingua ufficiale e diplomatica e lingua di codici e di leggi, decade al livello di «dialetto» regionale, subordinato all'esigenza di unificare, anche linguisticamente, il nuovo Stato. Tutto parte dal concetto accettato che, secondo la frase del D'Azeglio, l'Italia era fatta e bisognava fare gli italiani. Una proposizione funesta, oltre che sul piano politico anche su quello linguistico. La realtà era, invece, che gli italiani c'erano,

⁵¹ Al momento dell'Unità, fuori della Toscana e di Roma, solamente l'otto per cento della popolazione conosceva la lingua nazionale. Cfr. T. DE MAURO, *Storia linguistica dell'Italia unita...*, cit.

già belli e fatti. Sarebbe stato necessario fare l'Italia alla loro misura, anche dal punto di vista linguistico, tenendo conto delle differenze dialettali delle singole regioni, delle minoranze e non semplicemente imponendo una unità linguistica che non partiva dalla considerazione della realtà⁵².

È pur vero, tuttavia, che, quantunque in modo difficoltoso e contraddittorio, la «scuola italiana» si dimostrò fattore rilevante nell'opera di ampliamento dei ceti intellettuali e del pubblico dei lettori. Accanto ad essa, inoltre, risultati niente affatto trascurabili ebbero i sistemi informativi. Il forte incremento della stampa e il proliferare di riviste nazionali e regionali (letterarie, storico-politiche, artistiche, scientifiche) suscitarono in Sardegna, fervore e dibattito. Esse divennero gradatamente i principali canali di comunicazione di vicende, fatti e opinioni d'oltremare. Il giornale e la rivista, la loro fioritura, sebbene di breve durata, furono veri strumenti capaci di rompere l'isolamento. Pur nella carenza cronica di istituti associativi, di biblioteche, di canali distributivi, non pochi intellettuali riuscirono ad instaurare rapporti con editori della penisola, grazie al sistema della distribuzione personale. E non è improbabile per altro che gli stessi periodici abbiano contribuito ad alimentare quella ideologia mazziniana, socialista e massonica, che forgiò alcune fra le migliori personalità della seconda metà dell'Ottocento e del primo Ventennio del nostro secolo:

Cariss. . F. . Pompeo Calvia,
Gioisco di poterVi partecipare che il Governo dell'Ordine con Tav. . 30 Aprile pp. n. 5910, esprimendomi la più

⁵² A. SANNA, *Introduzione agli studi di linguistica sarda*, Cagliari, 1957, p. 43. Anche in: ID., *La situazione linguistica e sociolinguistica della Sardegna*, in *Convegno Internazionale della SLI*, Cagliari, 27-30 maggio, 1977.

viva soddisfazione per l'opera veramente provvida, civile e massonica che la nostra R. L. svolge a tutela dei principi liberali e del retto funzionamento delle istituzioni di beneficenza, mi ha pure dato il gradito incarico di porgerVi ringraziamenti e vive e fraterne congratulazioni per avere Voi gareggiato cogli altri FF. nell'adempiimento dei più nobili doveri, ed avere dimostrato – coll'aprire una scuola operaia di disegno già fiorentissima, coll'aver efficacemente contribuito a rendere possibile l'esposizione artistica dell'estate decorsa, e col dirigere in «unione» ad altri FF. con avvedutezza le <+++> Economiche – che intendete ed esercitate l'alta missione civile, benefica, educatrice e redentrice imposta alla nostra Istituzione.

Gradite, cariss. F. il mio tr. fr. bacio e l'augurio che presto vi si possa offrire occasione di altra opera feconda.

Il Venerabile
G. Soro Pirino⁵³

⁵³ Lettera di Gavino Soro Pirino a Pompeo Calvia, Sassari 10 maggio 1897. Cfr. D. MANCA, «*Tenimmo...*», p. 198. Illustre avvocato, massone, amico di Mazzini e capo dei mazziniani sardi, Gavino Soro Pirino (1830-1902), fu per molti anni *leader* della Sinistra sassarese. Mentre era ancora studente, nel 1848, fu uno dei promotori della cacciata dei Gesuiti dall'università turritana. Anche se per pochi mesi, nel 1878 divenne sindaco di Sassari. Fu consigliere comunale e provinciale, amministratore dell'Ospedale Civile e fondatore della Società di mutuo soccorso (1851). Eletto deputato nel 1880 non mise mai piede in Parlamento per non venir meno ai suoi principi repubblicani e non dover prestare giuramento alla monarchia. Si batté, tra le altre cose, per conservare l'Università di Sassari minacciata di chiusura e per la costruzione di un nuovo carcere. Fu da una costola del partito mazziniano che, alla fine del secolo, nacque un gruppo di giovani radicali anti-giolittiani, seguaci di Felice Cavallotti, che imposero Filippo Garavetti nelle elezioni tra il 1890 e il 1904. Fra questi giovani vi furono gli avvocati Enrico Berlinguer (nonno del futuro segretario del partito comunista italiano), Giuseppe Castiglia (professore di Filosofia del Diritto all'Università di Sassari); Pietro Moro (industriale di idee nittiane), Salvatore Azzena Mossa e Antonio Zanfarino (nonno di Francesco Cossiga). Sarà questo il nucleo storico di quella borghesia anticlericale, democratica e repubblicana sassarese che caratterizzerà la vita politica

4. Dentro il controverso processo di unificazione e di integrazione, che condizionò e connotò altresì i rapporti tra la letteratura in lingua sarda e quella in lingua italiana, furono soprattutto gli artisti e i poeti, a farsi interpreti raffinati di un passaggio così difficile, e promotori a loro modo di una rivalutazione della propria storia e della propria lingua. Alcuni lo fecero contaminandosi, dialogando proficuamente e costruendo interscambi e reticoli di relazioni con i pittori e i letterati delle molte Italie. Altri preferirono l'orizzonte interno. Una delle questioni principali, ad esempio, che la Deledda più avvertita e consapevole dovette affrontare da un punto di vista narrativo fu come tenere insieme cultura osservata (il mondo nuorese e barbaricino) e cultura osservante (sardo-italica); come costruire un narratore capace di raccogliere lo straordinario bagaglio conoscitivo di un autore implicito figlio di quel mondo e profondo conoscitore dei suoi codici. Un narratore che, ponendosi a una distanza minima dall'universo rappresentato, sapesse nel contempo raccontare l'anima e il vissuto della sua gente a un pubblico d'oltremare. Una completa estraneità linguistica, culturale e morale rispetto al mondo narrato avrebbe, infatti, reso inautentica e soprattutto incomprensibile la sua operazione letteraria. Anche per questo talvolta, per accrescere la naturalezza della resa «oggettiva» dell'ambiente, l'autrice attinse dal ricco giacimento etnolinguistico, intraprendendo la dif-

sassarese del primo Novecento. Sulla personalità di Gavino Soro Pirino si veda: S. RUJU, *Un mazziniano sardo. Gavino Soro Pirino*, Sassari, Edes, 2007. Molti dei temi fin qui trattati si trovano altresì in D. MANCA, *Voglia d'Africa. La personalità e l'opera di un poeta errante*, Nuoro, Il Maestrale, pp. 30-40; *Sussidi interpretativi*, in S. FARINA, *Amore ha cent'occhi*, Cagliari, Condaghes, pp. 290-293; *Introduzione a Il carteggio Farina-De Gubernatis...*, pp. IX-CXVII.

ficile strada del mistilinguismo; opzioni certamente più adeguate e rispondenti alla messa in scena di un microcosmo sardofono⁵⁴. Perciò ella innestò sul tronco della lingua di derivazione toscana elementi autoctoni (calchi, sardismi, soluzioni bilingui), procedimenti formali della colloquialità e termini pescati dal contingente lessicale della lingua sarda; per corrispondere all'intento mimetico di *traducere*, trasportare, un universo antropologico fortemente connotato dentro un sistema linguistico altro; o viceversa, per modellare o rimodulare il codice letterario di riferimento (quello della tradizione letteraria italiana scritta) su un sostrato linguistico altro, per secoli quello dell'oralità primaria e principale veicolo di comunicazione del tessuto semiotico e dei saperi della comunità rappresentata letterariamente⁵⁵.

Pompeo Calvia, invece, sperimentò direttamente sulla lingua poetica sassarese, riadattandole, modalità compositive e forme metriche (come, ad esempio, il sonetto «narrativo») che già Pascarella e Trilussa avevano ampiamente utilizzato col romanesco. Ma soprattutto strinse rapporti con una parte importante del mondo dialettale italiano. Egli si legò in particolar modo al musicista e poeta napoletano Giovanni Ermete Gaeta (più famoso con

⁵⁴ Frequenti nell'opera deleddiana sono i calchi, i sardismi sintattici e le traduzioni dal sardo, i modi di dire e le risposte in rima, i proverbi, gli intercalari, i tentativi di riprodurre intonazioni o di ricalcare gli andamenti ritmici. Ampiamente scandagliato in senso marcatamente etnolinguistico risulta essere, inoltre, l'ambito dell'onomastica, della toponomastica, dell'arte culinaria e della festa.

⁵⁵ L'argomento si trova trattato altresì in: D. MANCA, *Introduzione* a G. DELEDDA, *Il ritorno del figlio*, ed. critica a cura di D. Manca, Centro di Studi Filologici Sardi, Cagliari, Cuec, 2005, pp. LIV-LX; *Il segreto della colpa e la solitudine dell'io nella novella deleddiana*, in *Grazia Deledda e la solitudine del segreto* (Atti del Convegno, Sassari, 10-12 ottobre 2007), a cura di M. Manotta & A. M. Morace, Nuoro, Ilisso, 2010, pp. 196-197.

lo stravagante pseudonimo di E. A. Mario)⁵⁶, fecondo interprete dell'anima partenopea, pure molto più giovane di lui, futuro autore della *Leggenda del Piave*, l'inno che celebrò la riscossa delle truppe italiane sul fronte veneto nella prima guerra mondiale, e a Libero Bovio, poeta, scrittore, drammaturgo, giornalista, anch'egli autore di testi di molte celebri canzoni e, insieme a Mario, Di Giacomo e Murolo, considerato uno degli artefici dell'epoca d'oro della canzone napoletana⁵⁷. All'amico Gaeta Pompeo dedicò un

⁵⁶ E(rmes) A(lessando) Mario, nome d'arte di Giovanni Ermete Gaeta (1884-1961), fu autore di numerose canzoni di grande successo. Secondo Max Vajro la «E» era di Ermes, *petit-nome* con cui firmava i suoi articoli, la «A» del poeta Alessandro Sacheri, redattore capo de «Il Lavoro», giornale letterario genovese al quale collaborava, il «Mario» di una scrittrice e poetessa polacca che si faceva chiamare Mario Clarvy che dirigeva «Il ventesimo». Per altri Giovanni Ermete Gaeta assunse tale pseudonimo in onore e ricordo del patriota e scrittore Alberto Mario. I suoi brani vennero composti sia in lingua italiana che napoletana: *Santa Lucia luntana*, *Profumi e balocchi*, *Vipera*, *Rose rosse*, *O' Paese dò sole*. Gaeta fu, però, soprattutto il cantore dei soldati, della *Canzone di trincea*, di *Ci rivedremo in primavera*, della *Marcia d'ordinanza della Marina*, di *Ho sognato un bersagliere*. Tradusse in lingua napoletana alcuni versi di Pompeo Calvia facenti parte della raccolta *Sassari Mannu*. Lo stretto legame con Calvia ci è testimoniato da lettere e cartoline rimaste per lungo tempo inedite. A tal riguardo si vedano E. DE MURA, *Enciclopedia della Canzone Napoletana*. Napoli, Il Torchio, 1969; *Poeti napoletani dal Seicento ad oggi*. Napoli, Marotta Editore, 1977; M. VAJRO, *E. A. Mario*, a cura del comitato per le celebrazioni del centenario della nascita di E. A. Mario, promosso dal Ministero delle Poste e Telecomunicazioni, 1984; B. CATALANO GAETA, *E. A. Mario (Leggenda e Storia) di Napoli*, Liguori Editore, 1989; S. PALOMBA, *La Canzone Napoletana*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 2001; O. NICOLARDI, *Funtane e funtanelle. E. A. Mario*, Napoli, Morano Editore, 1984; M. BECKER, *La canzone napoletana*. Firenze, Octavo Edizioni, 1999; *Celebri canzoni napoletane ed italiane di E. A. Mario*, Napoli, Edizioni Bideri, 1984; V. PALIOTTI, *Storia della canzone napoletana*. Roma, Newton & Compton, 2004; D. MANCA, «*Tenimmo...*», pp. 175- 203.

⁵⁷ Bovio si appassionò sin da giovane alla musica ed al teatro dialettale. La sua bravura di autore di testi di canzoni napoletane si manifestò

sonetto, che l'artista reinterpretò, secondo il *vertere* terenziano, nella sua lingua:

L'INGANNI CHI MI FAI

A 'na nnammurata

a l'amico G. E. Gaeta

Cara pà no pigni
e no lassatti mai,
più no vogliu intindì
li trampi chi mi fai.

'E nganne ca me faje
nisciuno ll'ha da di:
pe' nun mme ne penti...
pe' nun te lascia' maje!

E da ghi probarai
l'ommu cument'è fattu,
bedda tu torraraì
a lu me' cori jfattu.

Bella, tu pruvarraje
'stù munno comm'è brutto
e doppo turnarraje
ncopp' a 'stu core strutto!

Ma si tu lu cunsoli
chistu cori dibenta
nidu di rusignoli
cun profumi d'amenta.

Si, invece, mm' 'o cunzuole,
'stu core mio addeventa
'nu nido 'e rusignuole,
nido ca addora 'e menta...

Ma si tu lu maltratti
mancu rosa canina
nasci in mezzu a li ratti
tutti pieni d'ispina.⁵⁸

Ma tu 'o maltratte, e maie
schiuppà 'na rosa pò!
Nàsceno 'e spine, e sò
spine pugnente assaie!

E. A. Mario⁵⁹

quando divenne direttore di case editrici musicali, come *La Canzonetta* e *Santa Lucia*. Grazie alle sue collaborazioni con i musicisti più in voga del momento, intorno al 1915 confezionò canzoni come *Tu ca nun chiagne*, *Reginella*, *Cara piccinae* «Carmela è na' bambola». Fu altresì autore di opere teatrali, come *Gente nostra*, *'O professore*, *'O Macchiettista* e anche di canzoni, come *Lacreme napoletane*, *Carcere*, *'E figlie e Zappatore*. Nel 1934 fondò *La Bottega dei 4*, una casa editrice musicale, con Nicola Valente, Ernesto Tagliaferri e Gaetano Lama.

⁵⁸ P. CALVIA, *L'inganni chi mi fai*, in *Sassari mannu...*, p. 168.

⁵⁹ Lettera di Giovanni Ermete Gaeta a Pompeo Calvia, Napoli 27 dicembre 1908. La lettera si trova integralmente pubblicata in: D. MANCA, «*Tenimmo...*», p. 201.

Conobbe, inoltre, Cesare Pascarella⁶⁰ – cantore, come

⁶⁰ Pascarella collaborò con la “Cronaca bizantina” e successivamente con il “Fanfulla della domenica”. Fu un uomo profondamente legato alla sua città, scenario di molte sue opere, e abitò per tutta la vita in Campo Marzio. Nel 1886 pubblicò *Villa Gloria* (cioè Villa Glori, ora parco pubblico situato a nord della città), un poema di venticinque sonetti, celebrati dal Carducci, sul tentativo fallito, nel 1867, di prendere Roma da parte dei fratelli Cairoli e dei loro settanta compagni. *La scoperta de l’America* (di cui dà letture pubbliche) è del 1894, ma non mancano elzeviri, resoconti e collaborazioni. *I Sonetti*, del 1904, raccolgono le sue opere sparse dal 1881. *Storia Nostra*, composta da duecentosessantasette sonetti, nei quali si narra della storia d’Italia dalla fondazione di Roma al secolo scorso, rimase invece incompiuta (ne erano stati previsti trecentocinquanta). Pascarella fu certamente tra i modelli letterari preferiti dal poeta sassarese. Tanda ha scritto che Calvia media dal poeta romano «il gusto dell’esplorazione del mondo vernacolo con le sue strade, i suoi vicoli, i quartieri popolari, gli interni di case, di caffè, di osterie, il mondo delle feste popolari e delle processioni e di taluni personaggi plebei di ingegno e di lingua pronta. Nel delineare questi personaggi lo *humour* del poeta trova nell’ultima terzina, proprio come in Trilussa nella conclusione del sonetto, la soluzione, piuttosto umoristica che comica, di una situazione umana osservata con spirito disincantato e bonario. Lo stesso spirito venato di malinconia lo induce inoltre a rievocare con accenti teneramente patetici gli effetti familiari e la gioventù rapidamente trascorsa. L’opera del Calvia sorge però su un terreno di cultura locale che non va dimenticato e che ha contribuito certamente a modellare i caratteri della poesia sassarese quale si verrà sviluppando anche in seguito. Essenziale per comprendere lo spirito burlesco e talora sarcastico del sassarese è la *gòbbula*: per comprenderne l’importanza basta scorrere le raccolte che gli studiosi della tradizione orale ne hanno fatto, ma è anche evidente che c’è osmosi tra i versi delle *gòbbule* della tradizione orale e quelle di autori che usano la scrittura» (N. TANDA, *Letterature e lingue...*, p. 38). Sulla bibliografia delle opere: *Tutte le opere di Pascarella*, a cura dell’Accademia dei Lincei, pref. E. Cecchi, voll. II, Milano, Mondadori, 1955-1961. Sulla personalità e l’opera di Cesare Pascarella, si vedano: B. CROCE, *Cesare Pascarella*, in ID., *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, II, Bari, Laterza, 1921, pp. 309-322; E. BIZZARRI, *Vita di Cesare Pascarella*, Bologna, Cappelli, 1941; G. MARIANI, *Pascarella nella letteratura romantico-verista*, Roma, Istituto di Studi Romani, 1954; F. SARAZANI, *Vita di Cesare Pascarella*, Roma, Casini, 1957; G. ORIOLI,

Belli e Trilussa, della storia e delle atmosfere più autentiche delle strade e dei vicoli della Roma *fin de siècle* – e Berto Barbarani, celebre poeta in lingua veneta:

Penso tante volte alle nostre chiacchierate poetiche, ed ò seguito in questi ultimi tempi la campagna elettorale in Sardegna per illudermi e per rivivere attraverso i nomi i bei giorni sassaresi.

Certo ci ritornerò un anno o l'altro, e riprenderemo, sia pur per poco, le nostre recitazioni: lei mi dirà qualche cosa sua, io le reciterò le ultime canzoni di Barbarani, come allora. [...] ⁶¹

Per l'amico sassarese, l'autore di Villa Gloria scrisse un componimento pubblicato nella raccolta *Dodici sonetti romaneschi*, «combinati da un amico dell'amichi»:

Cesare Pascarella, in AA.Vv., *Letteratura Italiana. I minori* – IV, Milano, Marzorati, 1962, pp. 3257 e sgg.; R. M. MONASTRA, *L'epica serio-comica di Cesare Pascarella*, in *Carducci e il tramonto del classicismo* – 53, in LIL, Bari, Laterza, 1981, pp. 164-170; N. MEROLA, *Introduzione a C. PASCARELLA, La scoperta dell'America*, Vibo Valentia, Monteleone, 1993; F. BREVINI, *La poesia in dialetto...*, pp. 2649-2653.

⁶¹ Lettera di Attilio Pani a Pompeo Calvia, Milano 15 dicembre 1919. Cfr. D. MANCA, «*Tenimmo...*», pp. 176-177. Quando Pani scrive la lettera non sa che Calvia è morto da qualche mese. Berto Barbarani, pseudonimo di Roberto Tiberio Barbarani (1872-1945), fu un importante poeta dialettale veronese e giornalista e direttore del quotidiano "L'Adige" di Verona. Con Crespi, Testoni e Trilussa viaggiò per molte città italiane con grande successo di pubblico. Conobbe d'Annunzio e Di Giacomo. Tra le sue opere: *El Rosario del Cor*, pref. di A. Alberti, Verona, Libretti, 1895; *I Pitocchi*, Verona, Franchini, 1897; *Canzoniere Veronese*, Milano, Società Editrice Lombarda, 1900; *Nuovo canzoniere veronese*, Verona, Cabianca, 1911; *I Sogni*, terzo canzoniere veronese, Verona, L'Albero, 1922; *L'Autunno del Poeta*, quarto canzoniere veronese, Milano, Mondadori, 1936; *I quattro canzonieri*, Verona, L'Albero, 1940; *Tutte le poesie*, a cura di G. Silvestri, pref. D. Valeri, Milano, Mondadori, 1953 [1984]. Sulla personalità e l'opera di Barbarani, fra tutti: G. BELTRAMINI, *Berto Barbarani, la vita e le opere*, Verona, Vita Veronese, 1951.

Co' te che – sarvognuno – in poesia
 semo collegghi, posso francamente
 fatte la storia e di come quarmente
 tra de voi antri mò venuto io sia.

Lo so, lo so che nun t'importa gnente
 sapè la storia de 'sta gita mia;
 che or monno ce n'è tanta de la gente
 che gira a piedi, 'n mare e 'n ferovia.

Lo so, lo so; ma er mio è 'n antro fatto,
 e si mò a riccontatelo me metto,
 è pe' fatte vede che nun so' matto

si viaggio... Ma decco ch'er sonetto
 co' questo verso e 'n antro è bell'e fatto,
 e questo è quanto. Er resto sia pe' detto⁶².

Il ventitre maggio del 1904 Pascarella venne in visita a Sassari (dopo aver già nel 1882, con D'Annunzio e Scarfoglio, visitato l'isola per conto del "Capitan Fracassa")⁶³, condividendo col Calvia i lieti momenti di un pranzo offerto in suo onore all'Asinara. In quella occasione l'amico sardo improvvisò dei versi che più tardi andarono a far parte dell'introduzione alla silloge *Sassari mannu*:

[...]
 Di zappatori chi
 impari a l'altri Sardi
 andesini a muri

⁶² C. PASCARELLA, *A Pompeo Calvia, poeta dialettale*, in *Dodici sonetti romaneschi (combinati da un amico dell'amichi)*, Sassari, Tip. Ubaldo Satta, 1904, p. 8.

⁶³ Sulla visita di Pascarella in Sardegna si vedano: F. MULAS, *D'Annunzio, Scarfoglio, Pascarella e la Sardegna*, Cargeghe, Biblioteca di Sardegna, 2007; *La Sardegna di Pascarella nel 150° anniversario della nascita dell'artista romano*, a c. di S. Ruiu, Sassari, Edes, 2008.

cun Garibaldi;

Fraddeddu nostru e gloria,
beddu com' un'istella,
forti com'un lioni,
vibu che li canzoni

Ditti da Pascarella
dananzi a Villa Gloria.
Canzoni di vittoria,
poemi iscunsuladdi,
lagrimi rigistraddi
megliu di dugn'istoria.

Li to canti, o poeta,
so un vocabolariettu:
dall'A finza a la zetta,
v'è lu mondu paifettu,
anzi vi n'è più assai,
chi v'è lu nobu mondu!

Poeta, tu chi sai,
parchì non giri in tondu

Tutta chista Sardigna,
e in mezzu e drentu e fora?
Poeta, la Sardigna
No, no è iscuberta ancora.

Abà iscobbrila tu,
chista Sardigna amadda,
terra dimintiggadda
peggiu di li zulu.

Tu rimmi freschi e rari
priparazi dumani,
tutti pebaru e Sali
cument'e li romani.

In tanti sunetteddi

di tuttu lu ghi z'è,
li nostri vaggianeddi
ti basgiarani... Embè!...⁶⁴

Vincoli di amicizia lo legarono altresì al prizzese Vito Mercadante⁶⁵, poeta in lingua siciliana, raffinato interpre-

⁶⁴ *Sassari grande. Brindisi a Pascarella*: «Di zappatori che / insieme agli altri sardi / andarono a morire / con Garibaldi; // Fratello nostro e gloria, / bello come una stella, / forte come un leone, / vivo come le canzoni, // Recitate da Pascarella / davanti a Villa Gloria. / Canzoni di vittoria, / poemi sconsolati, / lacrime registrate / meglio di ogni storia. // I tuoi canti, o poeta, / sono un dizionarietto: / dall'A fino alla zeta, / c'è il mondo perfetto, / anzi c'è molto di più, / perché c'è il mondo nuovo! // Poeta, tu che sei bravo, / perché non percorri // Tutta questa Sardegna, / dell'interno e delle coste? / Poeta, la Sardegna / No, non è stata ancora scoperta. // Adesso scoprila tu, / questa Sardegna amata, / terra dimenticata / peggio degli zulu. // Tu rime fresche e rare / preparaci domani, / con tutto il pepe e il sale, / come i versi romani. // Da tutto quel che c'è / in tanti tuoi sonetti / i nostri giovinetti / ti baceranno... Embè!...» (P. CALVIA, *Sassari mannu...*, pp. 8-9).

⁶⁵ Mercadante svolse un'intensa attività nel sindacato dei ferrovieri seguendo le posizioni di Sorel. In quest'ambito scrisse l'opuscolo *La ferrovia ai ferrovieri*, con prefazione di Vilfredo Pareto. La sua massima opera poetica fu *Focu di Muncibeddu*, pubblicata nel 1910. Nel 1927 pubblicò una commedia in lingua siciliana, *Mastru Mircuriu*. Il fascismo ne proibì la rappresentazione al teatro Biondo di Palermo perché, secondo Verzera, «le autorità avrebbero visto riflesse nel lavoro le idee politiche dell'autore: l'uguaglianza delle classi sociali, che pone su uno stesso piano l'umile e saggio calzolaio, mastru Mircuriu, e il sindaco tiranno». Tra le sue opere si ricordano: *Spera di suli* (1902); *Castelluzzo* (1904); *L'omu e la terra* (1908); *Focu di Muncibeddu* (1910); *Lu Sissanta* (1910); *La ferrovia ai ferrovieri* (1911); *Mastru Mircuriu* (1927). Sulla personalità e l'opera di Mercadante, si vedano: A. VERZERA, *Un poeta di Sicilia: Vito Mercadante*, Palermo, ed. Palma, 1965; V. MERCADANTE, *Introduzione a Vito Mercadante*, in *Vitu Mercadante, Focu di Muncibeddu*, Palermo, Sigma edizioni, 1991; S. VAIANA, *Il poeta-sindacalista Vito Mercadante e le sue radici nel mondo contadino prizzese*, in "Annuario 1994/95", Nicosia, 1995; R. FARAGI, M. SCALABRINO, S. VAIANA, *Vito Mercadante, dimensione storica e valore poetico*, Comune di Prizzi, 2009.

te di un socialismo romantico di derivazione roussoiana, a Gaetano Crespi, di Busto Arsizio, poeta e studioso di lingua meneghina, autore de *El convent di filomenn* (novella lombarda in sestine milanesi), del *Canzoniere milanese* e de *La Balonada*, «bosinada» che descrive una gara tra palloni aerostatici⁶⁶, ad Attilio Rillosi, di Trivolzio, critico letterario e poeta di lingua pavese, direttore della «Rivista di letteratura dialettale»⁶⁷, autore di *Lagrim e frusta* e *Trilogia poetica*⁶⁸, studioso del Tenca e dello stesso Calvia⁶⁹, e a Giacinto StiaVELLI, di Pescia, poeta anarchico,

⁶⁶ La «bosinada» era una composizione poetica popolare, scritta in dialetto milanese su fogli volanti, recitata da cantastorie («bosin») e di contenuto spesso satirico. Il metro poteva essere di varie misure e andava dall'ottonario all'endecasillabo. I versi erano perlopiù in distici a rima baciata e variabile era la lunghezza dei componimenti. La «bosinada», i cui inizi sarebbero per gli studiosi da porsi verosimilmente alla fine del Cinquecento, conobbe il massimo del suo successo nell'Ottocento. Per il Crespi il termine «bosin» per indicare la «frazione del contado milanese che sta tra il Ticino, il Lambro e i monti del Varesotto», sarebbe derivato dal nome di «un torrentaccio, quasi sempre asciutto, denominato Bozzente e in antico Bosintio». Si vedano a tal riguardo: F. CHERUBINI, *Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese*, 12 voll., Milano, Pirota, s.d. [1816-17]; F. FONTANA, *Antologia Meneghina*, Bellinzona, E. Colombi, 1901; G. CRESPI LEGORINO, *Poesie in dialetto milanese e in vernacolo bosino*, Milano, Tip. L. Macchi, 1887; G. CRESPI, *El convent di Filomenn: novella lombarda in sestinn milanes*, Milano, Tipografia nazionale de Virgili Ramperti, 1897 [P. Carrara, 1908]; *Canzoniere milanese*, Milano, Tip. Edit. L. Di G. Pirola di Enrico Rubini, 1903; *La balonada. Satira giornalistica in sestine milanesi di G. C.*, Milano, Libreria Renato Baggio, 1907; *Il patriottismo di Carlo Porta*, Milano, P. Carrara, 1908; C. REPOSSI, *Bibliografia delle Bosinate in dialetto milanese (1650-1848)*, in *Milano e il suo territorio* - II, a cura di F. Della Peruta, R. Leydi, A. Stella, Milano, Silvana edizioni, 1985, pp. 167-246.

⁶⁷ P. CALVIA, *Pa la paltenzia di lu Reggimentu*, «Rivista di letteratura dialettale», III (1903), p. 15.

⁶⁸ A. RILLOSI, *Lagrim e frusta*, Pavia 1902; *Trilogia poetica*, Mantova [1907-1910].

⁶⁹ ID., *La rinascenza della poesia vernacola. Pompeo Calvia e la poesia sarda*, Mortara, Tip. Pagliarini, 1903.

critico letterario e saggista, amico del Pascoli e di Severino Ferrari, collaboratore di vari fogli come «Gazzetta italiana letteraria illustrata della domenica», «Fiammetta», «Avanti!», autore di vari studi sul Risorgimento, tra cui quelli sul Guadagnoli e Garibaldi⁷⁰. Fu, infine, estimatore del milanese Felice Cavallotti, deputato dell'estrema sinistra radicale e di Aldo Spallicci, autonomista e federalista, cultore e promotore dell'identità e delle tradizioni popolari della Romagna⁷¹:

Caro Calvia,
grazie per tutto, e massimamente per la sollecitudine.
Le vostre poesie dall'accento rude son forse le più ribelli
al compito ch'io mi sono imposto, ma d'una originalità
ch'io vi invidio.
Inutile dirvi che ho dovuto scegliere la meno ribelle (qui
a latere) e quella che poteva sopportare la «napolitaniz-
zazione», permettetemi la brutta parola.
Il nostro dialetto, che è certo dei più belli, è incontestabilmente
il più povero, se non d'espressioni, di vocaboli.
Ad ogni modo son lieto di non essermi ingannato quando,
rubacchiando un pò il mestiere ai profeti, ho detto
che «tenimmo tutte quante 'o stesso core». Voi forse non
conoscete nulla della mia piccola arte vernacola sboccia-

⁷⁰ In occasione della pubblicazione della poesia *Su duos de Lampadas*, letta dal Calvia sulla tomba di Garibaldi qualche giorno dopo la sua morte e accolta con favore dal Carducci e dal Mario, StiaVELLI scrisse: «La poesia è tutta un inseguirsi d'immagini luminose, tutta un'elevazione del cuore verso l'ideale garibaldino, finisce con un saluto all'Italia libera e grande e con un saluto al popolo sardo che canta, sincero, le sue canzoni e liberamente pensa» (G. STIAVELLI, *Garibaldi nella letteratura italiana*, Roma, Voghera Editore, 1901, pp. 291-294).

⁷¹ Spallicci fu medico e parlamentare. Fu un autonomista e federalista: «Siamo tutti italiani e la Repubblica è una ed indivisibile. La storia, la cultura, la stessa geografia ci ha, però, fatti diversi. È una opportunità da mettere a profitto nell'interesse generale del Paese responsabilizzando, nell'esercizio autogestionario, le varie popolazioni» (S. SERVADEI, *E Ba' dla Rumagna*, 19 ottobre 2008, p. 10).

ta a l'ombra d'uno pseudonimo che mi è caro, arte che finora s'è limitata alle canzoni più o meno in voga; ma quando mi sarà dato raccogliere in volume gran parte delle poesie edite, osserverete che ho di comune con voi qualcosa, che c'è, come dire? Una affinità sentimentale. Per ora vi invio una mia poesia e spero che vorrete farne la versione per darmi ragione. Quanto a la vostra ho creduto di dover venir meno alla mia intenzione di atternermi al concetto ed alla forma originali: non vi pare che l'ultima quartina chiuda meglio col sistema di rima che governa la prima?

Ora, una preghiera: all'appello di Gaetano Crespi, il pontefice massimo della fioritura odierna, accorreste anche voi? E potreste darmi l'indirizzo del Crespi e d'altri confratelli? E c'è qualche altro confratello sardo? Io voglio radunare tutta la prole delle... materne muse vernacole. Aiutatemi come potete.[...] ⁷²

E così scrisse l'amico Mercadante, sulla personalità e l'opera poetica del quale Calvia compose nel 1910 un saggio critico:

Caro Pompeo,
giorni fa ho ricevuto una cartolina a firma di G. E. Gaeta da Napoli, il quale mi scriveva che, dietro tue indicazioni si era deciso a chiedermi le mie pubblicazioni (!) e la mia fotografia (!!!).

Che io fossi un grand'uomo non l'avevo mai pensato, ma che la simpatia del Calvia mi ci volesse in sua compagnia non mi sorprende, perché della tua bontà ho anche sentito parlare a comuni amici. Ma, per tornare al Gaeta E. G. di Napoli (che io sconosco), tu sai che in dialetto non ho pubblicato che lo *Spera di suli*, il quale non è che un saggio-prologo del *Focu di Muncibeddu* che sperò vedrà la luce quest'anno.

E però, prima di mandare quanto il G. E. Gaeta di Napo-

⁷² Lettera di E. A. Mario [Giovanni Ermete Gaeta] a Pompeo Calvia, Napoli 27 dicembre 1908. Cfr. D. MANCA, «*Tenimmo...*», pp. 199.

li mi chiede mi piacerebbe sapere che cosa sarà e vorrà essere quella pubblicazione “*fraternità vernacola*” per la quale egli raccoglie gli elementi o il materiale.

Tu sapresti dirmene qualche cosa?

Intanto è bene essere grati al Gaeta, perché, quanto meno, ci ha dato motivo di scrivere una lettera ad un amico buono, e di potergli così chiedere notizie di lui e delle sue cose e soprattutto della sua arte: Che fai? Che pensi? Hai scritto? Pubblichì?

– Io? Ecco: la barba ed i capelli imbiancano con un crescendo... rossiniano (il traslato è feroce ma credo efficace); ma resto sempre un bambino, sogno sempre, e dei miei dolori, che non son pochi e che sono profondi, tolgo argomento di canto, e delle mie idee, delle mie convinzioni, che non sono le più accette alla... folla dominante, vivo con l'entusiasmo di un giovane neofita. Se non fosse così non mi saprei spiegare la ragione di vivere.

Ti mando una poesia della seconda parte del Focu di Muncibeddu, cioè da “li passioni”, pubblicala in qualche giornale o rivista dell'isola o della penisola; così mi annunzierai la prossima pubblicazione del volume, ma sopra tutto fammi sapere se ti piace quest'altro aspetto dell'anima isolana.

...di Messina? – Non te ne parlo, non ne parlo con alcuno: quello che videro i miei occhi, quello che vide e senti e sente l'anima mia spero di rendere in un lavoro che ho incominciato e ... non male.

Come vedi, con gli anni divento immodesto ma... sempre affezionatissimo[...]”⁷³.

⁷³ Lettera di Vito Mercadante a Pompeo Calvia, Palermo 16 febbraio 1909. Cfr. D. MANCA, «*Tenimmo...*», pp. 204-205. «...di Messina? – [...] Quello che videro i miei occhi, quello che vide e senti e sente l'anima mia spero di rendere in un lavoro che ho incominciato»: Mercadante si riferisce al terremoto di Messina, verificatosi il ventotto dicembre 1908. Le vittime furono più di centomila. Il lavoro che egli preannuncia all'amico verosimilmente è *L'omu e la terra. Missina: dicembri 1908 – dicembri 1909* (Palermo, 1910).

Ma gli interessi dell'ecclettico artista sassarese, come già sottolineato, furono molteplici. Tra questi non mancò certamente quello musicale. Nel febbraio del 1899, infatti, aveva sposato Cristina Manca, diplomata in pianoforte al conservatorio di Roma con il maestro Giovanni Sgambati, figura importante assieme a Giuseppe Martucci per lo sviluppo della musica strumentale in Italia⁷⁴:

Ti dò una notizia la quale forse non ti parrà vera. Sono facendo l'amore. Indovina con chi. Ebbene, voglio dirtelo subito. Con Cristina Manca, la quale sta dirimpetto alla mia finestra.

È della mia età.

Non è brutta.

È istrutitissima ed è anche una buona ed esimia pianista. Non so nemmeno io come ci sono caduto.

La solitudine, l'averla sempre innanzi agli occhi, avendo le finestre dirimpetto, il vederla soffrire, il vederla guardarmi [...] Mi scrive delle lettere splendide per eleganza di stile e per sentimento. È una giovine seria.

Vi è da fare un romanzo. Povera Cristina, quanto ha sofferto. Tu saprai che nel letto di morte, come Consalvo nel Leopardi, sposò il mio compagno di scuola, di armi, di pensiero: Andrea Tedde, il capitano. Ammesso che uno debba pigliare moglie, credo di non avere fatto una cattiva scelta. Forse non ne avrei preso mai mai, ma... insomma. [...] Papà è contentissimo della scelta. Sono quattro mesi che fo l'amore, ed ancora non mi sono deciso a dimandarla. Cristina, poveretta, ha pazienza, e dimagrisce di giorno in giorno. Vive col padre che è il Dottor. Manca, ed è giubilato. Pare una fatalità che si debba pigliare sempre una Manca. Piglierai anche tu una Manca? Mi ti immagino al braccetto. Lei sottile sottile, ed io grosso grosso. Verrò a Genova per il viaggio di nozze,

⁷⁴ Sgambati perfezionò i suoi studi in pianoforte con Franz Liszt e grazie a Wagner poté pubblicare le sue prime composizioni. Fondò a Roma il Liceo di Santa Cecilia e fu altresì pianista e direttore del Quintetto della Regina Margherita.

ma questa volta vestito elegantississimamente⁷⁵.

E nella silloge *Sassari mannu*, in apertura della sezione de *Le rime familiari*, si trova un acrostico di apprezzabile fattura intitolato *A Cristina (mentre tu suoni al piano un 'Notturmo' di Chopin)*, in cui le sillabe iniziali di ciascun verso formano un acronimo riprodotto la scala delle note musicali:

DOLzi dolzi è lu cantu,
REsta no ti n'andà:
MI ch'haggiu pientu tantu,
FADda, no mi lassà !
SOLu tu sei la vidda,
LA vidda sei tu abà:
SI ti n'andi è finidda...⁷⁶

Dal matrimonio con Cristina⁷⁷ il nove dicembre del 1902 nacque Maria, alla quale dedicò e fece dedicare alcuni componimenti poetici:

[...]

Mariuccia Antonietta, ha ora tre mesi. Si fa molto lunga, e comincia a ridere quando la si fissa, e vuole intavolare un discorsetto in lingua volapusch⁷⁸.

⁷⁵ Lettera di Pompeo Calvia ad Antonino Calvia, Sassari 6 novembre 1898. Cfr. D. MANCA, «*Tenimmo...*», p. 179.

⁷⁶ P. CALVIA, *A Cristina (mentre tu suoni al piano un «Notturmo» di Chopin)*, in *Sassari mannu...*, p. 83.

⁷⁷ *Per le nozze di Pompeo Calvia con la signorina Cristina Manca*, 11 febbraio 1899 (versi di Antonio Scano, Luigi Falchi, Ranieri Ugo), "La piccola rivista", Cagliari, 1899.

⁷⁸ «*Volapusch*» sta qui verosimilmente e ironicamente per «*Volapük*», lingua artificiale ausiliaria realizzata tra il 1879 e il 1880 da Johann Martin Schleyer, molto noto nel periodo storico in questione. Si è stimato che nel 1889 esistessero quasi trecento circoli e venticinque periodici scritti in «*Volapük*».

Si guarda continuamente le mani e cerca di afferrare gli oggetti. [...] È già da tre giorni con un poco di tosse, e puoi capire le ansie di Cristina e mie. Non ci è troppo da scherzare perché corre in paese l'influenza della pertosse, ed infatti muoiono molti bambini.

Poveretta, quando le viene il colpo della tosse soffre terribilmente.

In pochi giorni dimagrì a vista d'occhio, però è più simpatica.

Antonietta ha occhi neri neri e belli come mamma. È un poco bruna. Ha un nasino delicato e stringe il labbro inferiore come fo io, quando mi adiro. Scrivile dei versi alla nipotina lontana⁷⁹.

Per tutto il primo quindicennio del nuovo secolo Pompeo Calvia continuò a scrivere di arte e di letteratura per giornali e riviste⁸⁰. Seguendo la corrente letteraria riproposta con forza in Sardegna da Enrico Costa, con *Quiteria* e *Peppeddu*, storia di un giovane bandito di Sardegna⁸¹, si cimentò altresì col racconto storico in lingua italiana. Dopo l'esperienza come narratore scrisse ancora, dedicandosi alla poesia in logudorese e in sassarese, senza trascurare l'arte del disegno, del bozzetto e della pittura.

Si spense in una stanzetta dell'ospedale di Sassari, colpito da una paralisi di origine diabetica, il sette maggio del 1919 a sessantadue anni, «confortato dalla moglie Cristina Manca, dalla figlia Maria, dalla sorella Peppina, dal fratello Mario e dal cognato Giuseppe Manca»⁸²:

⁷⁹ Lettera di Pompeo Calvia ad Antonino Calvia, Sassari 12 marzo 1902. Cfr. D. MANCA, «*Tenimmo...*», p. 180.

⁸⁰ Cfr. *Pompeo Calvia critico d'arte...*, cit.

⁸¹ Il romanzo è inedito.

⁸² L. FALCHI, *Pompeo Calvia e la sua poesia*, in *Sassari mannu. Poesie edite e inedite di Pompeo Calvia*, Sassari, Tip. Ubaldo Satta, 1922, p. VII. Scrisse il Falchi: «Finché avrò vita ricorderò la sera tristissima in cui – appena ebbi notizia della paralisi che lo aveva colpito – corsi alla sua casa. Reso immobile in tutto un lato, aveva – ed ebbe fino all'ultimo

Distintissima Signora,
la notizia della scomparsa del povero signor Pompeo, mi giunge così inaspettata a tanta distanza di tempo, che rende maggiore il mio rincrescimento e mi lascia come dubbioso, come fosse non vera. Alcuni giorni fa, scrivendo al signor Margelli di Sassari per pregarlo di inviarmi delle fotografie fatte all'Asinara, gli chiedevo notizie del signor Pompeo, meravigliato di non averne da tempo. E qualche mese fa insistevo presso un amico dedito a studî letterari, perché volesse occuparsi della poesia del povero Signor Pompeo: e pur mancandomi notizie ero naturalmente lontano dall'attribuirne la causa a sì triste e doloroso motivo irreparabile. Anch'io ò ricordato, signora, più volte, le mie conversazioni sassaresi col povero scomparso e mi ricordo tenacemente di certe sue esclamazioni di gioia quando, in certi versi dialettali della nostra regione, che io gli recitavo, egli trovava sentimenti o movimenti di poesia comuni al suo caro dialetto sardo. E ci eravamo promessi di ri-incontrarci, forse in Italia, vinta la guerra, e tornato il tempo dolce dei poeti. Ahimè! Abbiamo vinto la guerra, ma il tempo sperato non è ancora tornato e intanto, stanco forse di aspettarlo, il povero scomparso lo à cercato e sicuramente trovato altrove. Certo non vi può essere per Lei conforto di parola alcuna, perché nessuna avrebbe il potere di riempirle nemmeno per poco, il vuoto che il caro scomparso à lasciato: certo Lei sola per la continua intimità vissuta con lui può misurare la dolorosa gravità della sua

– chiarissima la mente e ben viva la carducciana fierezza degli sguardi neri e penetranti. Quando mi vide – avevo voluto essere solo con lui – cercò di sollevarsi, ma non poté; e diede in uno scoppio di pianto. E col dito, come a dirmi che l'avrebbe riveduto presto in un mondo migliore, m'indicò il ritratto di Sebastiano Satta, pendente sulla parete opposta, offertogli nel 1906, con queste parole: "*A Pompeo, amico nella vita e nel sogno, per ciò che si visse, per ciò che si vive, per quanto si vivrà. Bustiano*". Ed io sentii che sopra il nostro dolore aleggiava, in quel momento, lo spirito grande del fratel nostro, anche egli uscito da questa bassa vita carico di immeritati dolori» (*Ibid*).

scomparsa: ma pure quelli che gli sono stati anche per poco tempo vicini, sanno quale forza viva di poesia, che è bontà, è scomparsa, da lui portata nell'infinità dei cieli: e ne sono sinceramente commossi e profondamente; era in lui tanta bontà, da farlo giovane per la chiarezza che questa gli metteva nell'anima e nel viso: ed io, fra me e me, nelle nostre discussioni, dopo la prima, amavo già quest'uomo per la bontà che traspariva in lui come una luce.

Certo, signora, Ella avrà trovato nel commosso rimpianto di chi lo conobbe, un conforto dolce alle sue lagrime: auguriamoci che il palpito di poesia e di bontà che lo animava non sia scomparso con lui, ma vibri in quello di questo mondo ancora sconsolato⁸³.

⁸³ Lettera di Attilio Pani a Cristina Manca vedova Calvia, Parigi 28 aprile 1920. Cfr. D. MANCA, «*Tenimmo...*», pp. 181-182.

QUITERIA QUASI TOSCA

1. Firmato con lo pseudonimo anagrammato Livio de Campo, il romanzo *Quiteria* uscì tra il primo marzo e il primo agosto del 1902 nei primi sedici numeri de “La Sardegna Letteraria”, articolato in quindici puntate e strutturato in XVII capitoli⁸⁴.

La rivista, che usciva il primo, il decimo e il ventesimo giorno d’ogni mese – diretta da Luigi Falchi e stampata nella tipografia di Ubaldo Satta, a Sassari – vide la luce proprio nel marzo di quell’anno⁸⁵.

⁸⁴ Il romanzo avrebbe dovuto conoscere la stampa in volume: «Nel prossimo numero finirà *Quiteria*, il romanzo sassarese che presto uscirà in elegantissimo volume edito dal nostro Ubaldo Satta». Cfr. “La Sardegna Letteraria”, I, 15 (20 Luglio 1902), p. 130.

⁸⁵ Assieme a Pompeo Calvia e Sebastiano Satta, Luigi Falchi fondò a Sassari, tra il 1890 e il 1893, il periodico “La Terra dei Nuraghes” in cui curò la rubrica *Nuraghe a mosaico* e pubblicò liriche ed articoli. Diresse con Antonio Scano ed Enrico Costa la collana dedicata dall’Editore Giuseppe Dessì agli scrittori sardi e fondò nel marzo del 1902 la rivista “La Sardegna letteraria”. Nel 1895 si trasferì a Roma dove si laureò in Giurisprudenza, discutendo una tesi sulle Carte d’Arborea. Nel 1903 conseguì la laurea in Lettere. Strinse amicizia con Grazia Deledda con la quale intrattenne una lunga corrispondenza epistolare. Nel 1901 lavorò presso il gabinetto del ministro di Grazia e Giustizia Francesco Cocco Ortu, e, in seguito, fu consigliere comunale nella capitale negli anni del «blocco popolare» durante l’amministrazione del repubblicano Ernesto Nathan. Nel 1916 rientrò con la famiglia a Sassari. Nel 1921 conobbe Emilio Lussu e con lui condivise le ragioni del pensiero autonomista e sardista. In quegli anni collaborò con le riviste “Il Nuraghe” e “La Nuova Antologia”. Nel 1929 ottenne la libera docenza in letteratura italiana. Per le sue idee sugli Ebrei esposte ed argomentate in due lavori (*Gli Ebrei nella storia e nella poesia popolare dei Sardi*, Sassari, Stamperia della Libreria italiana e straniera, 1934; *La dominazione ebraica in Sardegna*, Cagliari, F.lli Melis-Schirru, 1936), fu trasferito a Piacenza. La tipografia di Ubaldo Satta si trovava in via Caserma, n° 4. Il primo numero accolse contributi di Sebastiano Satta

L'opera incontrò da subito il giudizio lusinghiero della Deledda:

Ho ricevuto "La Sardegna letteraria". Interessantissima. Ma perché Calvia non firma col suo nome il romanzo *Quiteria*, che è originale e interessante?...⁸⁶

Il racconto prende spunto dalla storica battaglia di Macomer tra i Sardi e gli Aragonesi⁸⁷, e narra della sfortunata vicenda e del dramma personale e sentimentale della giovane e bella figlia di Leonardo Alagon, «oltraggiata» e rinchiusa nel castello di Sassari insieme coi fratelli, dopo la sconfitta degli eserciti sardi:

Il racconto – del quale cominciamo oggi la pubblicazio-

(*Notte di S. Silvestro*, versi), Dionigi Scano (*La chiesa di S. Maria del Regno in Ardara*, con incisione), Giuseppe Caprino (*Note romane*), Alfredo Giannini (*Breve fiorita*, versi), Luigi Falchi (*Felice Uda*) e in ultimo, come detto, la prima puntata di *Quiteria* (*racconto tratto dagli avvenimenti sardi del sec. XV*) di Livio de Campo.

⁸⁶ L. FALCHI, *I due ultimi romanzi sassaresi*, "Mediterranea", VII, 1 (Gennaio, 1933), p. 22.

⁸⁷ L'antefatto storico vuole che il quindici maggio del 1478 Nicolò Carros d'Arborea venga a sapere, mentre assedia il castello di Burgos, che Leonardo de Alagon si trova con tutto il suo esercito a *Sa Rochitta*, nel quartiere fortificato di Macomer. A quel punto, passando per Bolotana e Nuragugume, il giorno diciotto decide di raggiungere *Campu castigadu* per poi, attraverso *Iscalarba*, raggiungere il pianoro di Macomer. All'alba del diciannove maggio 1478, tutto l'esercito viceregio si schierò alle spalle del forte marchionale, nei pressi dell'attuale quartiere di *S. Maria Bonudrau*. Dopo una battaglia durissima, i Sardi ribelli vengono sconfitti e molti restano sul campo, fra cui Artale, figlio maggiore di Leonardo Alagon. Il marchese, con pochi fedelissimi, fugge a Bosa dove s'imbarca sulla galera di un certo Giovanni Saragozza per approdare a Genova. Ma in alto mare è vittima di un tradimento e consegnato, a Palermo, nelle mani dell'ammiraglio aragonese Giovanni Vilamari il quale lo conduce a Valenza, nella prigione di *Jàtiva* (o *Xàtiva*), dove resterà fino alla morte sopraggiunta il tre novembre del 1494.

ne – è tratto dalla storia, cupa e dolorosa, della Sardegna del sec. XV. La nazionale casa d'Arborea, la casa di Leonardo Alagon, la casa che avea prodotto Eleonora e i rigogliosi rifiorimenti dell'arte sarda, era stata schiacciata, non vinta, dalle armi d'Aragona. Sotto il peso delle armi straniere, l'anima dei sardi, dei sassaresi specialmente, ebbe contrazioni spasmodiche: essa avea l'energia di rigettare, in un impeto di sollievo improvviso tutto quel ferro e le forche molteplici dalle quali corpi di patrioti nostri penzolavano, nelle grigie mattinate. In questo romanzo la figura di Quiteria, la condannata e oltraggiata e bella figlia di Leonardo Alagon – la quale era stata arrestata assieme coi fratellini Michele e Francescuccio e con la sorellina Giovanna, dopo la disfatta che la casa d'Arborea toccò a Macomer, il 19 Maggio del 1479 – spicca nella purezza d'uno sfondo lieto, fatto d'amore e di sogni. Lì accanto a lei e innanzi a lei, dormono – con un respiro affannoso e roco – figure di congiurati, che attendono l'ora della insurrezione: e su tutto il quadro; infine, lampeggia d'un baleno liberatore il pugnale di Gavino Puliga, l'eroico trafittore di Don Angelo Marongio. Tempo glorioso era quello e di sventura! Sassari era patria di spiriti forti che non si piegavano sotto il bastone del villano dominatore. N. d. Dir.⁸⁸

Al centro della scena recita il suo dramma Quiteria, donna irriducibile e fiera, oggetto delle violenze e dei desideri del Conte di Bonafides e vittima di un tragico destino. Intorno alla sua figura, modellata e a tutto tondo, che «spicca nella purezza d'uno sfondo di sogni e d'amore»⁸⁹, gravitano e si muovono entro un reticolo di relazioni (fattuali e sentimentali) e di rapporti dicotomici di attrazione e repulsione, di solidarietà e conflitto, altri personaggi più o meno complessi, come Pierino Unali, altra figura focale

⁸⁸ «La Sardegna Letteraria», I, 1 (1° Marzo 1902), p. 7. La nota del direttore compare a piè di pagina.

⁸⁹ L. FALCHI, *I due ultimi romanzi...*, p. 22.

del racconto, pittore, amante dell'eroina, che raffigura nel Castello di Oristano il martire turritano *Gabinus*, dandole il volto della fanciulla (conosciuta in quella occasione), e che accetta di dipingere il ritratto di Rosa Gambella, pur di ottenere la sua intercessione in favore dell'amata, tradotta e rinchiusa nelle segrete del Castello di Sassari; come il vecchio conte di Bonafides, «tristo uomo» la cui faccia conserva «l'impronta d'un Satana da strapazzo», freddo e impietoso capitano del carcere, inquisitore sadico e violento, il quale, travolto dal morboso amore per Quiteria, è vittima del suo pugnale; come Gabinu Sura, il carceriere e il boia del Castello, uccisore dei fratelli Alagon, verso la donna tuttavia «pietoso» e «inteso» con frate Carmine («eroica figura manzoniana»)⁹⁰, che non può non ricordare già nel nome (*Gabinus*, *Gabinu*) ma soprattutto nella sintassi attanziale, nella pragmatica e nel processo di maturazione del personaggio (soldato-carceriere, ravvedimento, pentimento e «conversione» alla causa), il modello cristiano e popolare, esemplare ed archetipico di Gavino, uno dei tre martiri turritani⁹¹; come Rosa Gambella, signora di Romangia, moglie di Don Angelo Marongio, luogotenente del governatore e capitano delle milizie che sconfissero Alagon, raffinata e aristocratica donna di potere ma anche madre premurosa e sensibile, («la cui unica consolazione» è il figlio Salvatorico), che, suscettibile di evoluzione, si riscatta dinanzi agli occhi del lettore quando predispose il piano per liberare Quiteria; come lo scultore Albertuccio Casena, cortigiano opportunista e dissimulatore disonesto, che commissiona a Pierino – purché a suo nome («*Albertuccius Casena sculp.*

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Cfr. [A. CANO], *Sa Vitta et sa Morte, et Passione de sanctu Gavinu, Prothu et Januariu*, a cura di D. Manca, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi/Cuec, 2002; D. MANCA, *Il tempo e la memoria*, Roma, Aracne, 2006, pp. 225-345.

fecit.») – il disegno di una «finestra trionfale» e i ritratti «dei fortunati sposi»; come Nicolò Montagnano, patriota sassarese, capitano dell'esercito arborense, figura nobile e forte, il quale, sfuggito alla morte e in città nascosto, è ricercato da sgherri e traditori; come Mauro e Gavino Puliga, partigiani del marchese di Oristano, che si distinguono per il sacrificio e il coraggio (il primo, subiti i tormenti della tortura e gli interrogatori di Bonafides, è impiccato, il secondo ucciderà Marongio):

Quiteria riconobbe allora il Conte di Bonafides, quel tristo uomo che avea ordinato al boia di far più rapidi i giri di corda della tortura, e di passare i ferri roventi sui piedi nudi di Mauro Puliga, legato sulla graticola. Il Conte avea indossato per l'occasione il candido giustacuore di seta. Un ampio collare ricamato gli copriva metà della nuca. Le sue maglie erano anch'esse bianche e bianche le scarpette di raso. Alla cintura teneva un pugnaleto con manico d'oro tempestato di gemme. I pochi capelli della testa eran ricciuti ed ondulati pei molti aggrovigliamenti di ferro caldo, ed avevano quel nero lucido ed ambiguo e quell'odore dell'essenze di chi s'unge per attutire cattive esalazioni e fisiche magagne. Gli occhi erano infossati più del solito e le ciglia più appiccicate ai rossi bordi che contornavano le pupille sinistre ed il giallo della cornea. Sul viso era stata passata molta cipria e molto unguento per nascondere le grinze e le screpolature fatte da mali segreti.

Sullo sfondo, infine, sempre incombente, si staglia, nella memoria dei personaggi e in tutta la nitidezza dei contorni, la gloriosa immagine di Leonardo Alagon, principale nemico della casa di Aragona, mitico eroe della patria e della lotta sardista contro lo straniero usurpatore. Intorno a questa variopinta galleria di personaggi si agita una moltitudine di esistenti, comprimari e comparse, di congiurati, uomini d'arme, di chiesa e di popolo.

I motivi della passione civile e dell'amor di patria, del-

la lotta contro lo straniero e dell'eroismo sfortunato (del singolo e di un intero popolo)⁹², della congiura e del tradimento, della tortura e della violenza, del sentimentale e del patetico, della passione irresistibile e tentatrice, costituiscono l'orditura tematica ricca e screziata del romanzo, che si compone dei fili propri del tessuto melodrammatico e sentimentale, delle trame di personaggio e di destino, ma anche di quelle d'azione e di prova con finale tragico.

Prevalentemente incentrato sulle disgrazie della giovane protagonista (fonte prospettica interna al Castello) e sulla azione parallela del suo amato (punto di vista esterno), l'intreccio si dipana secondo un vettore diegetico a sviluppo fundamentalmente diadico: l'*exordium* è segnato direttamente dall'azione complicante (arresto di Quiteria e dei suoi fratelli), la quale, dopo nuove peripezie e secondo una sorta di *climax* ascendente (quanto più forti sono i contrasti tra i personaggi tanto più cresce la tensione), evolve nel corso del racconto fino a raggiungere il punto parossistico (uccisione degli oppressori e morte della protagonista) che coincide con l'epilogo. La sfera pragmatica in cui sono coinvolti i due amanti, e il processo evolutivo di cui sono suscettibili, costituiscono il doppio filo che attraversa la vicenda, restituita, con sapiente alternanza, secondo le modalità della tessitura ad incastro.

L'ordine di successione logico-cronologica degli avvenimenti non differisce dall'ordine di disposizione che gli stessi hanno nel libero discorso narrativo. L'unica significativa distorsione temporale si riscontra nel quarto capitolo quando, attraverso il processo rimemorativo di Pierino Unali («come in un sogno»), il lettore viene si-

⁹² «Le note della serenata si perdevano lontano con lunga e luttuosa onda di pianto come il lamento di tutto un popolo dolente».

gnificativamente catapultato, con orientamento visivo straniante, dentro una nuova dimensione crono-topica: dal sinistro Castello di Sassari – luogo di violenza, sofferenza ed intrigo – alla regale sala d'armi del Castello di Oristano, dove giganteggia la ieratica e austera figura del marchese Alagon:

La mente di Pierino andava rievocando, come in un sogno, le dolci visioni del suo amore dentro il Castello di Oristano...

Don Leonardo Alagon passeggia nella sala d'armi del Castello. Severo e dignitoso è l'incedere, e negli occhi brillano fulgidi lampi pel guizzar serpentino dei pensieri, dove non è accolta mai una idea vile.

I turbinosi nemi delle lance non sono per lui che il sorriso della gloria.

Nemico d'intrighi, di tossici, di spie e di cortigiani, di rapine e di violenze.

La spada che gli pende al fianco ed il pugnaleto dal manico d'oro e dalla fodera di rosso velluto, non scintillarono che in battaglia, in faccia all'invasore.

Segue concitato a passeggiare coi pugni incrociati sotto l'ampio e candido colletto accartocciato che incornicia il viso maschio e diventato quasi di bronzo pel sole che dona i suoi raggi agli eroi, chiedendo in compenso solo il sangue e la vita.

Spesso l'affilata ed energica mano corre sull'impugnatura, con fremiti accompagnati da improvviso corrugarsi della fronte.

L'analessi, esterna e parziale, non si basa sulla stessa linea contenutistica del racconto primo ma recupera una unità di contenuto narrativo autonoma, e solo in parte l'anacronia sana la falla diegetica. Per altro la struttura temporale si connota per una certa varietà della velocità del racconto. La durata, pur intervallata da talune accelerazioni e compressioni ellittiche (esplicite e implicite), da

non poche dilatazioni descrittive (di natura attributiva e spazio-temporale), con effetti di rallentamento e di arresto contemplativo, e da pause e sommari (che concorrono a scandire in vario modo il ritmo delle diverse sequenze), si caratterizza altresì per la sua alta valenza scenica e drammatica.

– Tutti così li uccidono? – Taci! – Ei! Gesù non c'è? – Taci! – Sono della vile razza d'Arborea, figli del peccato. – A morte con vostro padre Leonardo Alagon. – A Morte Nicolò Montagnano, traditor sassarese! – A morte! A morte! – Abbasso e per sempre, Arborea! – Giù, giù, Arborea!
– No! – gridò Quiteria, riscuotendosi. – No! abbasso Arborea, mai!

Il tempo della storia e il tempo del discorso, dunque, non di rado corrispondono, aumentando la resa mimetica, lirico-teatrale e patetica del romanzo, ed attenuando ogni tanto la presenza di una voce narrante, esterna alla storia, che regola il flusso prospettico alternando l'angolo di visuale illimitato tipico dell'onniscienza classica, a focalizzazione zero, alla narrazione a focalizzazione interna fissa, variabile e multipla.

La struttura segnica è conforme al tema trattato. Fra le unità funzionali e pragmatiche significativamente emergono, oltre le sceniche e drammatiche, quelle d'azione, concernenti i processi che dinamizzano la storia. L'incrocio fra prospettiva e voce narrante ci consegna, come detto, una sorta di polifonia eterodiretta, orientata da un narratore etico-manzoniano che spesso sembra modulare e regolare – anche attraverso le parole e i pensieri dei personaggi – la sua distanza, in senso morale, ideologico ed emotivo, rispetto all'universo rappresentato e alla fauna umana che lo popola. Significativo ci sembra, a tal riguardo, il riscontro, tutto narrativo, della sua vicinanza

al dolore della protagonista Quiteria, vittima di angherie e soprusi:

L'infelice Quiteria avrebbe voluto versare tutto il suo sangue, per scrivere quel motto su tutti i muri delle segrete ove erano tanti infelici.

Questo le pareva dovesse essere il suo testamento e quello dei fratelli.

La campana del bargello, che avea cessato di suonare, ricominciò i lentissimi rintocchi.

Quiteria s'inginocchiò innanzi al finestrino, e tolse dalla borsetta, che le pendeva a fianco, il rosario, pio ricordo della madre.

E pregò a lungo per la patria sua, per il padre suo, pei fratellini e per la madre lontana, la quale, nell'estasi della preghiera, le pareva che teneramente la chiamasse.

– Mamma! mamma! dove sei? – esclamò Quiteria; e ruppe in un pianto diretto.

La *narratio* è intervallata, soprattutto nel manoscritto, da lunghe pause descrittive, in parte asciugate nel passaggio all'edizione a stampa. La storia, calata dentro cornici ambientali pervase di sinistra suggestione, è sostenuta da una particolare tecnica espositiva volta in alcuni casi a creare *suspense* (con focalizzazione sul personaggio nei momenti cruciali, senza anticipazioni del narratore e atmosfere preparatorie). La rappresentazione spaziale, prevalentemente concentrata sui luoghi chiusi, dentro il Castello (luogo del male e della violenza), si connota in alcune pagine per interessanti effetti chiaroscurali, di vaga eco caravaggesca, e per significative contrapposizioni cromatiche:

Era tutto sinistro in quella stanza così piena di contrasti. Le veneri e le ninfe denudate degli arazzi come tende mosse alquanto dal vento, parevano visioni convenute per vendetta ad un banchetto infernale. Lo stesso riso infernale ch'era impresso sulle labbra del cadavere si ri-

peteva sulle bocche delle procaci fanciulle. Le vivande ed il profumo dei fiori mandavano un odore strano.

Effetti lirici, con echi tardo-romantici, si registrano, per converso e significativamente, soprattutto nelle descrizioni degli spazi aperti (connotati di valenze positive), della città in festa, colorata e chiassosa, e dei paesaggi campestri, resi con taglio bozzettistico, come microcosmi idilliaci, a tratti edenici, da mitica Arcadia:

Non fo per vantarmi, ma quella campagna è un vero paradiso. Si vede tutto Sassari ed i villaggi vicini. Ci sono ciriegie. E che aranci! Tutti d'oro, e che sapore. Le vigne si stendono tutt'intorno e quando vien l'autunno non si sa dove trovar tante botti per raccogliervi tutto il sugo bianco, e rosso, e nero, che si stilla da quei grappoli che paion quelli della terra promessa.

In questo universo liricamente rappresentato si parla un solo linguaggio. Qui, infatti, l'uomo può diventare natura e la natura partecipando alle vicende umane sa tendere all'antropomorfismo:

I capelli di Quiteria si erano in parte aggrovigliati al collo dell'innamorato. Due grandi alberi secolari di ulivo s'erano anch'essi intrecciati coi rami simili a due corpi che un giorno avessero vissuto e che ora seguitassero ad amarsi. Pierino depose Quiteria sotto questi alberi.

Non manca altresì lo sguardo di prevalente valenza folklorico-demologica, l'inserito linguistico, l'informante spazio-temporale che si rapporta direttamente alla sfera antropologica e al codice culturale del racconto:

- Eh, ci siamo figliola! – esclamò Zia Maria soffiandosi le mani e battendo allegramente i piedi per terra. – Io non sono medico, ma di certe cose me ne intendo. Que-

sto male è la *madre*, come diciamo noi in dialetto, povere donne. Ci vuole un bambino, ci vuole un bel figlioletto per guarir tutto.

Domina su tutto una descrizione basata sull'osservazione, l'emozione, l'esperienza sensibile e il gusto raffinato dell'artista; una descrizione pittorica fatta di sensazioni forti e pervasa di immediatezza espressiva e di bellezze classiche. La percezione degli spazi esterni ed interni è oltre che visiva, uditiva e olfattiva. La penna talvolta sembra immergersi nella policroma tavolozza del ritrattista; il tratto, per prospettive, profondità e visioni d'insieme, ricorda la matita dell'architetto decoratore; l'accumulazione di dettagli e la dovizia dei particolari nella rappresentazione degli oggetti (apparentemente esornativa e di maniera, ma in realtà significativa e simbolica), richiama la mano paziente del miniaturista:

In questo libro in certi punti io mi sono un po' dilungato nel descrivere questi frammenti decorativi, però vi fui tratto dall'aver dovuto far vivere come protagonista del racconto un giovane pittore Sassarese, l'autore del quadro dei tre martiri Turritani, dove in un lato sta effigiato l'infelice Don Leonardo Alagon, il quale oltre questo quadro donò alla Vergine di S. Maria di Betlemme un ricco medaglione con catena, che la Vergine de l'Assunta ancora conserva sul petto.

Il quadro è sito attualmente nella Sagrestia della Chiesa di S. Maria⁹³.

Nella scrittura poetica del Calvia sono chiaramente individuabili gli echi, le suggestioni e le influenze derivanti da una intertestualità ampia e stratificata che, a partire dal

⁹³ Cfr. APPENDICE (*Un pochino di Storia*). Sullo stretto rapporto esistente nell'opera di Calvia tra linguaggi artistici e lingua poetica si veda: S. MANCA, *Artisti sassaresi*, «Vita Sarda», III, n. 18 (1893), p. 6.

sistema letterario sardo – soprattutto della seconda metà dell'Ottocento (Baccaredda, Brundu, Angius, Carboni, Cossu, Costa, Farina, Satta, Deledda), – si estende, *a rebours*, riportandoci fino al primo Romanticismo italiano ed europeo:

Questa è l'ombra della verità che io vidi.

Percy Bisshey Shelley

La lingua letteraria ricorda spesso opzioni lessicali, contesti linguistici, figure retoriche (se non vere e proprie isotopie sememiche) ricorrenti nei testi di autori come Manzoni, Giusti, Grossi, Tommaseo, D'Azeglio, Guerrazzi, Varese, oppure, risalendo nel tempo, come Nievo, Rovani, Pindemonte, Boito, Tarchetti, Praga, Rovetta, Foggazzaro, per non parlare di tutta una fecondissima produzione drammatica e librettistica di età postunitaria (Boito, Solera, Piave, Ghislanzoni, Giacosa, Illica)⁹⁴, come si dirà più avanti, e di talune suggestioni carducciane, dannunziane e debosisiane⁹⁵.

Ma è ad un soggetto di Enrico Costa che fa prima di tutto riferimento Calvia⁹⁶. Nel 1897, infatti, anno di datazione del manoscritto di *Quiteria*, l'amico – che da poco era stato chiamato a dirigere l'Archivio del Comune, lì dove Pompeo lavorava come applicato da un decennio – pubblicò con la tipografia de "La Nuova Sardegna" il racconto storico *Rosa Gambella*, sugli avvenimenti che,

⁹⁴ Cfr. M. LAVAGETTO, *Per una "morfologia" dei libretti verdiani*, Parma, Ed. di Palatina, 1974.

⁹⁵ Cfr. note esplicative e di commento dell'edizione a stampa. Sulle congruenze con alcuni tratti dell'ideologia di Adolfo De Bosis, e in modo particolare con la sua fede assoluta nel valore quasi messianico del progresso umano, che si affianca all'ammirazione di poeti romantici «di rottura» come Shelley, si veda: G. PIRODDA, *Prefazione a...*, p. 20.

⁹⁶ *Ivi*, 12.

intorno alla figura e alle vicende private della nobildonna sassarese, agitarono il centro turritano tra il 1478 e il 1483, dopo la caduta dell'«infelice» Alagon e il «tradimento ordito dagli ufficiali della corona spagnola, per strappare la Corsica alla repubblica di Genova»⁹⁷. È da questo romanzo, dall'argomento trattato, dall'ambientazione storico-geografica e dai personaggi coinvolti che, con ogni probabilità, prende abbrivo il lavoro compositivo di Calvia. Ma, soprattutto, nell'opera dell'amico – mutuando temi, motivi, stilemi e orientamenti di senso – egli trova stimoli e sollecitazioni molteplici nell'azione di rilancio di una materia caratteristica del romanzo sardo ottocentesco, in un contesto, come quello sassarese, da sempre particolarmente recettivo e sensibile:

Il lettore non deve meravigliarsi perché a 42 anni Leonardo Alagon avesse già quindici figli. Nel secolo XV, come nei precedenti e nei susseguenti, a cominciare dai sovrani e a finire nel più modesto dei sudditi, l'aver figli naturali era una cosa... molto *naturale*!

Ma come morirono i quattro poveri fanciulli nel castello di Sassari? Certo non di morte naturale. Nessuno storico ha avuto il coraggio di dirlo... e il Fara doveva ben saperlo!⁹⁸

Assieme al romanzo «misto di storia e d'invenzione», sardo e italiano, un altro importante filone ispirò nondimeno Calvia, anche grazie alle suggestioni derivanti dal sodalizio col Costa: il dramma e il melodramma, sempre di argomento storico.

Sulla sensibilità musicale e teatrale, oltre che artistico-figurativa, dell'ecclettico autore sassarese, si è precedente-

⁹⁷ E. COSTA, *Prefazione a Rosa Gambella. Racconto storico sassarese del sec. XV (con note e documenti)*, pref. di G. Olla Repetto, Nuoro, Ilisso, 2004 [Sassari, tipografia della Nuova Sardegna, 1897], p. 9.

⁹⁸ E. COSTA, *Rosa Gambella...*, p. 343.

mente scritto⁹⁹. Nel febbraio del 1899, infatti, egli aveva sposato Cristina Manca, diplomata in pianoforte al conservatorio di Roma con il maestro Sgambati. Durante la stagione lirica, molti dei cantanti e dei direttori che si avvicendarono sui palcoscenici del Politeama, inaugurato nel 1884, e del Civico, rinnovato nel 1897, furono ospiti di casa Calvia¹⁰⁰. In quegli anni operava a Sassari Luigi Canepa, con il quale Pompeo condivise amicizie ed ideali. Militante garibaldino, durante il periodo dei suoi studi, al conservatorio di Napoli, egli si era, infatti, unito alle truppe che combatterono a Mentana. Figura di primo piano del panorama musicale sardo, il compositore aveva visto rappresentata alla Scala di Milano nel 1874 una sua opera lirica, *I Pezzenti*, riscuotendo un grande successo¹⁰¹. La sua prima fatica, intitolata *David Rizio*, sulla figura dell'infelice musicista amante di Maria Stuarda, e proposta al Carcano di Milano nel 1872, venne composta ad appena vent'anni proprio su libretto del Costa. E fu sempre Costa a scrivere l'*Arnoldo*, scena con cori (e musica del Canepa), rappresentata al Civico di Sassari nel gennaio del 1868 e, soprattutto, a ideare le musiche del melodramma in tre atti *Eleonora d'Arborea alla battaglia di Sanluri*, su libretto di Gavino Nino, rappresentato a Cagliari un anno dopo¹⁰².

⁹⁹ Più di quaranta termini, tra quelli che occorrono nel romanzo, fanno strettamente riferimento all'area semantica propria della musica e del canto; oltre settanta sono quelli, invece, concernenti la sfera della pittura e delle arti figurative. Per altro è opportuno ricordare l'importanza che ebbero per Calvia opere drammatiche di autori come Baraca, Nino, Ciuffo, Ortolani. Inediti di Giovanni Baraca (drammi lirici e in prosa), ad esempio, sono stati trovati nella sua casa di Sassari.

¹⁰⁰ In via San Sisto, al numero 2.

¹⁰¹ Dell'opera, sulla rivolta del proletariato in Olanda nel '500 contro gli spagnoli, piacque soprattutto l'inno dei pezzenti, col suo ritmo marziale, di rivolta.

¹⁰² Cfr. S. BULLEGAS, *Storia del teatro in Sardegna*, Cagliari, Edizioni Della Torre, 1998, p. 78.

Pompeo Calvia – come Salvatore Farina, altro suo amico –¹⁰³ appartenne, dunque, a questo momento di espansione del nuovo pubblico, che, in molte città d'Italia, riempiva i teatri dell'opera lirica, dalla platea, ai palchi, al loggione¹⁰⁴. Proprio in quegli anni il modello musicale wagneriano e quello teatrale-drammaturgico (e, in minor misura, lirico-musicale) dell'ultimo Verdi furono rielaborati da compositori quali Smareglia, Mascagni, Cilea, Giordano, Leoncavallo e soprattutto Puccini. Il sei febbraio del 1900 fu inaugurato con la *Bohème* il Civico di Sassari rinnovato (con ampliamento del palcoscenico e l'installazione dell'impianto di illuminazione a corrente elettrica, che sostituiva quella ad olio)¹⁰⁵. Lo stesso compositore lucchese ventitre giorni prima, aveva fatto rappresentare al Costanzi di Roma l'opera lirica *Tosca*, su libretto di Giacosa e Illica, ricavato dal dramma omonimo di Victorien Sardou, con il soprano Hariclea Darclée nel ruolo di Tosca, il tenore Emilio de Marchi nei panni di Cavaradossi e il baritono Eugenio Giraldoni in quelli di Scarpia. All'opera del francese si era già interessato Alberto Franchetti che però nel 1896 cedette il soggetto a Puccini. La partitura fu determinata nell'ottobre del 1899. L'esito trionfale dell'esordio si ripeté nell'arco di due anni in quarantatre teatri.

Non sappiamo se, e in che termini, il dramma storico in prosa di Sardou, rappresentato per la prima volta nel

¹⁰³ Calvia compose un sonetto in onore di Salvatore Farina e in ricordo di una visita fatta nella sua casa di Lugano (P. CALVIA, *In Lugano. Ospite di Salvatore Farina*, in *Sassari mannu...*, 111). Sul rapporto con Farina si veda altresì: D. MANCA, «*Tenimmo...*», pp. 210-211.

¹⁰⁴ «un pubblico che comprende tanto l'aristocratico in declino, quanto il borghese, il piccolo borghese e l'artigiano. C'è bisogno di fiducia e di buoni sentimenti. Lo impongono i sacrifici che sono stati fatti per realizzare la grande patria italiana.» (N. TANDA, *Prefazione a S. FARINA, La mia giornata (Dall'alba al meriggio)*, Sassari, Edes, 1996, pp. VIII-IX).

¹⁰⁵ Cfr. S. BULLEGAS, *Storia del teatro...*, p. 76.

novembre del 1887 al Théâtre de la Porte-Saint-Martin di Parigi, abbia fatto parte di uno dei modelli di Calvia, e quanto lo abbia ispirato nella composizione della sua *Quiteria*. Certo è che, come si leggerà (sia nel testo a stampa che in quello autografo), esistono, tra le due opere, non poche analogie e significativi punti di contatto, relativamente agli argomenti trattati, alla tipologia, al sistema e alla pragmatica dei personaggi, alle atmosfere, ai contesti situazionali e ad alcune informazioni accessorie.

Proviamo qui a offrire al lettore un essenziale ed esemplare quadro sinottico-comparativo servendoci sia della fonte letteraria che di quella più specificatamente librettistica:

A

	T	Q
TITOLO	<i>La Tosca</i>	<i>Quiteria</i>
ARGOMENTO	STORICO	STORICO
ANTEFATTO E CONTESTO STORICO	L'azione si svolge a Roma, nel 1800, durante la battaglia di Marengo e nell'atmosfera che segue l'eco degli avvenimenti rivoluzionari in Francia e la caduta della prima Repubblica Romana. Infatti l'esercito napoletano di Ferdinando IV di Borbone aveva abbattuto la repubblica e processato i suoi esponenti.	L'azione si svolge a Sassari, subito dopo la vittoria degli eserciti Aragonesi, nella battaglia di Macomer (19 Maggio del 1479) e la disfatta che ha colpito la nazionale casa d'Arborea. Molti patrioti vengono processati e impiccati.

B

PERSONAGGI
tipologia,
sistema
e sfera
pragmatica

FLORIA TOSCA

Protagonista femminile, eroina fiera e orgogliosa, amante del pittore Mario Cavaradossi, oggetto dei desideri del Barone Scarpia. Disperata, Tosca chiede a Scarpia di concedere la grazia al suo uomo imprigionato a Castel Sant'Angelo. Ma il barone acconsente solo a patto che Tosca gli si conceda. La donna lo ucciderà con un pugnale. In conclusione Tosca si toglierà la vita.

MARIO CAVARADOSSI

Pittore, amante di Tosca, filo-bonapartista, eroe-patriota, dipingerà una Maria Maddalena, dandole il volto della marchesa Attavanti.

IL BARONE SCARPIA

Freddo e impietoso capo della polizia, inquisitore e torturatore, uomo sadico e violento, odiato e temuto, travolto dal morboso amore per Tosca, sarà vittima del suo pugnale.

QUITERIA

Protagonista femminile, eroina fiera e orgogliosa, amante del pittore Pierino Unali, oggetto dei desideri del Conte di Bonafides. Disperata, Quiteria chiede a Bonafides di poter vedere i suoi fratelli imprigionati nel Castello di Sassari. Ma il Conte acconsente solo a patto che Quiteria gli si conceda. La donna lo ucciderà con un pugnale. In conclusione Quiteria si toglierà la vita.

PIERINO UNALI

Pittore, amante di Quiteria, filo-Alagon, eroe-patriota, dipingerà il martire turritano Gabinus, dandole il volto di Quiteria. Dipingerà altresì il ritratto di Donna Rosa Gambella.

IL CONTE DI BONAFIDES

Freddo e impietoso Capitano del Carcere, inquisitore e torturatore, uomo sadico e violento, odiato e temuto, travolto dal morboso amore per Quiteria, sarà vittima del suo pugnale.

PERSONAGGI
tipologia,
sistema
e sfera
pragmatica

CESARE ANGELOTTI

Angelotti, bonapartista ed ex console della Repubblica Romana, fuggito dalla prigione di Castel Sant'Angelo cerca rifugio nella chiesa di Sant'Andrea della Valle, dove troverà un travestimento femminile che gli permetterà di passare inosservato. Cavaradosi gli offre protezione e lo indirizza nella sua villa in periferia. Dal pittore, incarcerato, si cercherà, attraverso i tormenti della tortura e gli interrogatori di Scarpia, di ottenere informazioni utili per la sua cattura. Angelotti alla fine morirà.

IL SACRESTANO
(Eusebio nel dramma di Sardou)

IL CARCERIERE

DIEGO NASELLI
(solo nel dramma di Sardou)
principe d'Aragona, governatore di Roma in nome del re.

NICOLÒ MONTAGNANO

Montagnano, patriota sassarese, capitano dell'esercito di Leonardo Alagon, sfuggito alla morte e nascosto in città, è entrato dalla porta Sant'Antonio, travestito da frate per non dar sospetto. Dai congiurati gli viene offerta protezione in una casetta di periferia. Da Mauro Puliga, patriota ed eroico capitano incarcerato, si cercherà, attraverso i tormenti della tortura e gli interrogatori di Bonafides, di ottenere informazioni utili per la sua cattura. Montagnano alla fine morirà.

FRA CARMINE

GABINU SURA
(Carceriere e boia)

MOSSEN JULIA
venuto appositamente in Sassari per ordine del re Giovanni II d'Aragona

C

LUOGHI,
AMBIENTI,
SFONDI,
SCENARI,
ATMOSFERE

Città

Chiesa di Santa Maria degli
Angeli

San Pietro

Prigioni di Castel Sant'An-
gelo

Camera Scarpia

*Cielo sereno, scintillante di
stelle*

E lucean le stelle...

Il cigolio delle carrette lon-
tane, le vicine campane...

...di un'altra diversa serie
di campane

le campane delle chiese
suonano mattutino

Si avvicina alla statua del-
la Madonna, dispone con
arte, intorno ad essa i fiori
che ha portato con sé, si
inginocchia e prega con
molta devozione

Città

Chiesa di Santa Maria di
Betlem

San Nicola

Prigioni del Castello Ara-
gonese

Camera Bonafides

In alto scintillavano le stel-
le ed attorno spirava una
solenne pace silenziosa
come in un sogno.

fulgidi nell'alto, come le
stelle

Le stelle si moltiplicavano.

condusse l'infelice Quiteria
a rivedere le stelle.

Le campane di San Nico-
la, di Santa Catterina, di
Sant'Apollinare, suonava-
no allegramente.

suono dei lenti rintocchi
della campana del bargello.

Allo sbocco della via eravi
un altarino con la Madon-
na delle Grazie.

Molte candele di cera era-
no accese intorno e posa-
vano sulla mensa ricoperte
di fiori.

della Madonna, depone i fiori nella vaschetta e s'inginocchia

Un individuo avvolto in un bruno mantello stava inginocchiato ai piedi dell'altare.

D

ATTI
LOCUTORI E
DINAMICHE
DI RELAZIONE,
MOVENTI E AZIONI
COMPLICANTI,
EVENTI E
CONTESTI SITUAZIONALI

S(ARDOU)

La folla: Evviva la regina!... (Poi): Angelotti!... Angelotti!... A morte!

Trévilhac (a Caprèola):
Che dicono?

Maria (al verone della finestra centrale, volgendosi verso Scarpia, al centro della scena): Li senti Scarpia? Vogliono la testa di Angelotti.

Scarpia (freddamente): Sì, Maestà.

La folla: Scarpia! a morte Scarpia!

S(ARDOU) & G(IACOSA)

(Scarpia, approfittando dell'accasciamento di Tosca, va presso la camera della tortura e fa cenno di ricominciare il supplizio – un grido orribile si fa udire – Tosca si alza di scatto e subito con voce soffocata dice rapidamente a Scarpia:)

LSL

– Evviva Marongiu... [...]

– Morte a Marongiu, morte!... –

– Morte, mamma, Dio mio! perché? non è buono il babbo?

– Evviva, evviva, – ripeteva la folla [...]

– Viva Leonardo Alagon – si senti gridare dalla strada.

– Viva Marongio – ripeterono più frenetiche ed entusiaste le acclamazioni.

– Viva Don Angelo Marongio e Donna Rosa Gambella esclamò il Conte. Tutti ripeterono l'evviva.

Quiteria riconobbe allora il Conte di Bonafides, quel tristo uomo che avea ordinato al boia di far più rapidi i giri di corda della tortura, e di passare i ferri roventi sui piedi nudi di Mauro Puliga, legato sulla graticola.

ATTI
LOCUTORI E
DINAMICHE
DI RELAZIO-
NE, MOVENTI
E AZIONI
COMPLICAN-
TI, EVENTI E
CONTESTI SI-
TUAZIONALI

SCARPIA (*fermandosi*) | Odi? | È il tamburo. S'avvia. Guida la scorta | ultima ai condannati. Il tempo passa! | (*Tosca, dopo aver ascoltato con ansia terribile, si allontana dalla finestra e si appoggia, estenuata, al canapè*) | Sai... quale oscura opra laggiù si compia? | Là... si drizza un patibolo!... | (*Tosca fa un movimento di disperazione e di spavento*) | Al tuo Mario, | per tuo voler, non resta che un'ora di vita.

TOSCA (*nel massimo del dolore*) | Sempre con fe' sincera, | la mia preghiera | ai santi tabernacoli sali.

[SCARPIA] Quest'ora io l'attendeva! | Già mi struggea | l'amor della diva! | Ma poc' anzi ti mirai | qual non ti vidi mai! | (*eccitatissimo, si alza*) | Quel tuo pianto era lava | ai sensi miei e il tuo sguardo | che odio in me dardeggiava, | mie brame inferociva!... | Agil qual leopardo | ti avvinghiasti all'amante; | Ah! In quell'istante | t'ho giurata mia!... | Mia! | (*si avvicina, stendendo le braccia verso Tosca: questa, che aveva ascoltato immobile, impietrita, le lascive parole di Scarpia, s'alza di scatto e si rifugia dietro il canapè*)

- Via! parlate. - disse il Conte. - Vi piace questa mia stanza? Ma perché non mi date alcuna soddisfazione? Volete andarsene? Volete ritornare in prigione tra il terrore e le immondezze? Preferite, se può dirsi riposo, il riposare su quel duro tavolaccio dove prima avrà dormito un ladro od un assassino figlio di un impiccato?

- Ah! - esclamò Quiteria, coprendosi gli occhi, quasi le fosse apparsa l'immagine di una forca.

- Vedete! Voi stessa al solo pensarvi, tremate. Io non voglio farvi del male.

Quiteria tolse il rosario dalla borsetta e cominciò a pregare.

I suoi sensi eccitati sentivano strisciare attorno attorno come serpentelli delle nude veneri, ed i profumi e le luci guizzavano come bocche piccoline pronte a baciare. - Tu sei immune nel pericolo e preghi rassegnata, ed io invece mi struggo come un pazzo che è nel pieno possesso di ciò che ha ed ha desiderato da tempo, e non vuol toccare e non vuol ottenere senza prima picchiare alla porta di quell'anima che adora...

ATTI
LOCUTORI E
DINAMICHE
DI RELAZIO-
NE, MOVENTI
E AZIONI
COMPLICAN-
TI, EVENTI E
CONTESTI SI-
TUAZIONALI

E allor... sedete... e favelliamo. | (*forbisce un bicchiere col tovagliolo, quindi lo guarda a traverso la luce del candelabro*) | E intanto un sorso. È vin di Spagna... | (*riempie il bicchiere e lo porge a Tosca*) | Un sorso | (*con gentilezza*) | per rincorarvi.

TOSCA | (*come un gemito*) | Salvatelo! || SCARPIA | Io?... Voi! ||[...]|| SCARPIA (*a Spoletta*) | Aspetta. | (*piano a Tosca*) | Ebbene? | (*Tosca accenna di sì col capo e dalla vergogna piangendo affonda la testa fra i cuscini del canapè*) | (*a Spoletta*) | Odi... || TOSCA | (*interrompendo subito Scarpia*) | Ma libero all'istante lo voglio! ||[...]|| SCARPIA | Io tenni la promessa... || TOSCA (*arrestandolo*) | Non ancora. | Voglio un salvacondotto onde fuggir | dallo Stato con lui. ||[...]|| SCARPIA | Si adempia il voler vostro. ||[...]|| (*Finalmente ha potuto prendere il coltello, che dissimula dietro di sé appoggiandosi alla tavola e sempre sorvegliando Scarpia. [...]*)

– Allegra, allegra! Bella fanciulla – esclamò il Conte togliendo dal tavolo un calice e ricolmandolo di vino. Il vino traboccò sulla tovaglia ricamata. – Segno d'allegria! – disse il Conte cercando di ridere. Avvicinò al labbro il liquido, e chinandosi con raffinata cavalleria disse a Quiteria: – Bevete, guarisce ogni dolore!

Quiteria pallidissima fece uno sforzo per rispondere e gli domandò: – Dove sono i miei fratelli? Parla!

– Che idea! Io non so!

– Come, tu non sai? Oh! Questo solo io voglio, rivedere quelle povere creature. Conducimi presto dentro le loro prigioni, tu lo puoi.

– Sì posso tutto – disse il Conte. – Ma prima giurami che sarai mia. Vedi quanti godimenti ci attendono attorno – e si slanciò per stringerla al petto.

Quiteria si studiò di nascondere l'interno turbamento. Si lasciò prendere la mano per poterlo condurre vicino al divano. Il Conte si sedette ammirando. Quiteria tolse la mano dal taschino temendo che il Conte potesse indovinare, e le si sedette vicino.

ATTI
 LOCUTORI E
 DINAMICHE
 DI RELAZIO-
 NE, MOVENTI
 E AZIONI
 COMPLICAN-
 TI, EVENTI E
 CONTESTI SI-
 TUAZIONALI

SCARPIA | Tosca, finalmen-
 te mia!... | (*ma l'accento
 voluttuoso si cambia in un
 grido terribile - Tosca lo
 ha colpito in pieno petto*) |
 (*gridando*) | Maledetta! ||
 TOSCA | (*gridando*) | Que-
 sto è il bacio di Tosca! ||
 SCARPIA (*con voce strozza*)
 | Aiuto! muoio! | (*Scarpia
 stende il braccio verso To-
 sca avvicinandosi barcol-
 lante in atto di aiuto. Tosca
 lo sfugge ma ad un tratto
 si trova presa fra Scarpia e
 la tavola e, vedendo che sta
 per essere toccata da lui, lo
 respinge inorridita. Scarpia
 cade*) | Soccorso! Muoio! ||
 TOSCA | (*con odio a Scar-
 pia*) | Ti soffoca il sangue?
 | (*Scarpia si dibatte inutil-
 mente e cerca di rialzarsi,
 aggrappandosi al canapè*) |
 E ucciso da una donna!

Il Conte chiuse gli occhi in attesa di quei baci, e Quiteria gli ficcò il pugnale di suo padre nel cuore. Il Conte mandò un ruggito e ruzzolò nella pelle di tigre che gli stava ai piedi. Quiteria inorridita ritolse lo sguardo dal quel mostro. Le pareva che tutto quanto la circondava le domandasse stretto conto del suo operato. Il sangue del cadavere cominciava a scorrere sul pavimento.

2. Il romanzo di Pompeo Calvia, ci è stato trasmesso attraverso un manoscritto autografo (da ora in poi **A**) e una edizione su rivista (da ora in poi **LSL**) realizzata sotto il controllo o comunque con il consenso dell'autore (o di persona da lui delegata), con riedizione (Nuoro, Ilisso, 2001)¹⁰⁶. Nel sommario di tutti i numeri della rivista, nei quali fu pubblicata l'opera, diversamente dal titolo di testa riportato nelle pagine interne, si legge:

¹⁰⁶ *Quiteria (racconto tolto dagli avvenimenti sardi del XV secolo)*, "La Sardegna Letteraria", I, 1-16 (marzo-agosto 1902). Quasi certamente fu lo stesso direttore, l'amico Luigi Falchi, il curatore editoriale o comunque uno dei revisori del testo.

Quiteria (racconto tratto dagli avvenimenti sardi del sec. XV)

È inverosimile che un'opera letteraria, costruita con prevalenti scopi estetici, venga composta di getto, *una tantum*, senza incertezze o pentimenti di sorta e senza essere sottoposta a un sia pur superficiale o parziale lavoro di revisione ed elaborazione (in corso d'opera, in sede di controllo finale, oppure in momenti diversi e a distanza di tempo). E questo accade a prescindere dalle iniziali intenzioni dell'autore circa la destinazione del suo scritto:

Pompeo Calvia, che non aveva mai scritto lunghi racconti, fu molto esitante prima di concedere la stampa della sua *Quiteria*; e la sua esitazione non cessò neppure quando io m'impadronii del manoscritto e lo passai in tipografia. Pompeo Calvia volle rimanere nascosto – durante la pubblicazione – sotto un altro nome¹⁰⁷.

La prima operazione di analisi da parte del curatore ha riguardato l'individuazione e lo studio della tipologia, delle modalità di esecuzione e delle fasi elaborative delle varianti tutte interne ad A. In un secondo momento l'attenzione è stata rivolta a LSL e al suo rapporto con A. Procediamo nell'ordine.

L'esemplare autografo non è in pulito ma presenta numerose correzioni, aggiunte, varianti marginali o interlineari che attestano un processo elaborativo in svolgimento, anche se, per quanto riguarda la parabola diegetica, si tratta comunque di una redazione sostanzialmente compiuta. L'autore ha non infrequentemente abbandonato la lezione primitiva, sostituendola, espungendola, spostandola internamente o modificandola con una o più correzioni successive:

¹⁰⁷ L. FALCHI, *I due ultimi romanzi...*, p. 22.

A

- Chi vive?
- Aragona! -
- Avanti Aragona! -
- *Vaya iuso Aragona* - *disse a Quiteria. (>^aaccentuò il mito, ma quasi a fior di labbro, Quiteria ^{b1}accentuò ²il mito, ³ma quasi a fior di labbro, ⁴Quiteria.<.)
- Prudenza, figliola! - /esclamò/ [disse] il carceriere.
- Ora io ti lascio, si/i/ buona.
- Dove vai? - disse Quiteria, provando un gran dolore per il distacco di quell'uomo pel quale avea prima sentito ribrezzo.
- Rimani! rimani!
- Nessuno ti farà male (← mala), figliola!

La presenza cospicua e non marginale di varianti alternative indica, inoltre, che all'autografo non è consegnata una forma dell'opera che Calvia considerava definitiva, o meglio: sostanzialmente compiuta nella determinazione dei cardini proairetici della storia, come detto, ma non ancora decisa nella sua veste discorsiva, formale e linguistica.

Appare evidente come il Calvia, soprattutto tramite interventi sostitutivi e soppressivi, ricerchi già nel manoscritto lo snellimento dell'impianto narrativo. I ritocchi per espunzione e per espunzione-sostituzione, infatti, confermano i caratteri di un orientamento correttorio vertente alla ricalibratura delle unità drammatiche, scenico-dialogiche, oppure alla riduzione di attributi ed informanti spazio-temporali quando oltremodo esornativi e didascalici, e alla potatura di ridondanze discorsive ed esplicative che con gli indugi descrittivi dilatano le unità pragmatiche d'azione, rallentando il ritmo narrativo e la velocità del racconto. Una tendenza espuntiva, quindi, non di rado volta all'essenzialità e al sottinteso, ad ottenere un maggiore equilibrio e ritmo compositivo:

A

ed eri tu, era il tuo spirito che mi sorvolava sempre attorno, mi faceva coraggio, mi dava la vita che pareva mancarmi.

E sulla **nera e fredda roccia** tu spargevi rose e gigli come ora in **questa via olezzante**. Anche fra le torture, tu mi confortavi, ed io più di una volta, ho peccato, vedendo nel Cristo che mi pendeva innanzi, il tuo volto. E tu mi hai esclamato, mentre io chiudeva gli occhi con la preghiera che mi moriva fra le labbra: Oh! lascia Quiteria, che porti anch'io la corona di spine, per alleviare i tuoi dolori, oh! Quiteria, amor mio, lascia che parte delle tue ferite, si imprimano nel mio costato, che i chiodi che ora hai alle mani ed ai piedi siano sulle mie mani, sui miei piedi, perché tu sei **sangue del mio sangue, carne della mia carne tu sei**. E tu allora eri **sulle mie braccia**, ed io nel delirio **ti davo** con tutta l'anima, senza negarti cosa alcuna. Cercavo anzi col cuore la parte più eletta per fartene dono, e non trovava che il cuore. Che è tuo, che ti offro.

Pierino se la serrò tutta al petto allora, e volle baciarla anche in bocca. [...]

A¹

ed eri tu, era il tuo spirito che mi sorvolava sempre attorno, mi faceva coraggio, mi dava la vita che pareva mancarmi.

> E sulla **mia via** tu spargevi rose e gigli come ora in **questo sentiero fiorito**. Anche fra le torture, tu mi confortavi, ed io più di una volta, ho peccato, vedendo nel Cristo che mi pendeva innanzi, il tuo volto. E tu mi hai esclamato, mentre io chiudeva gli occhi con la preghiera che mi moriva fra le labbra: Oh! lascia Quiteria, che porti anch'io la corona di spine, per alleviare i tuoi dolori, oh! Quiteria, amor mio, lascia che parte delle tue ferite, si imprimano nel mio costato, che i chiodi che ora hai alle mani ed ai piedi siano sulle mie mani, sui miei piedi, perché tu sei **la mia vita, anima della mia anima**. E tu allora eri **fra le mie braccia**, ed io nel delirio **mi ti davo** con tutta l'anima, senza negarti cosa alcuna. Cercavo anzi col cuore la parte più eletta per fartene dono, e non trovava che il cuore. Che è tuo, che ti offro.

Pierino se la serrò tutta al petto allora, e volle baciarla anche in bocca. [...]

A¹

ed eri tu, era il tuo spirito che mi sorvolava sempre attorno, mi faceva coraggio, mi dava la vita che pareva mancarmi.

*E sulla mia via tu spargevi rose e gigli come ora in questo sentiero fiorito. Anche fra le torture, tu mi confortavi, ed io più di una volta, ho peccato, vedendo nel Cristo che mi pendeva innanzi, il tuo volto. E tu mi hai esclamato, mentre io chiudeva gli occhi con la preghiera che mi moriva fra le labbra: Oh! lascia Quiteria, che porti anch'io la corona di spine, per alleviare i tuoi dolori, oh! Quiteria, amor mio, lascia che parte delle tue ferite, si imprima-
no nel mio costato, che i chiodi che ora hai alle mani ed ai piedi siano sulle mie mani, sui miei piedi, perché tu sei la mia vita, anima della mia anima. E tu allora eri fra le mie braccia, ed io nel delirio mi ti davo con tutta l'anima, senza negarti cosa alcuna. Cercavo anzi col cuore la parte più eletta per fartene dono, e non trovava che il cuore. Che è tuo, che ti offro.*

Pierino se la serrò tutta al petto allora, e volle baciarla anche in bocca. [...]

A²

ed eri tu, era il tuo spirito che mi sorvolava sempre attorno, mi faceva coraggio, mi dava la vita che pareva mancarmi.

> Pierino se la serrò tutta al petto allora, e volle baciarla anche in bocca. [...]

Una ulteriore osservazione merita di essere fatta relativamente ai tempi di esecuzione e alle fasi elaborative di A. La presenza copiosa nell'autografo di lezioni cassate con correzioni soprascritte o a margine in quantità maggiore rispetto a quelle immediate in rigo, e il passaggio frequente dagli interventi a matita a quelli ad inchiostro

(e viceversa), farebbero pensare ad interventi tardivi e comunque a più fasi elaborative, anche se l'indizio topografico non sempre aiuta. Infatti, il foglio di protocollo uso bollo, inevitabilmente costringe il menante, quando non può sopra scrivere, a superare i confini dello specchio di scrittura prestabilito, utilizzando gli ampi spazi esistenti oltre i margini. Comunque, è pur vero che la realizzazione di più fasi, nell'elaborazione artistica, è confermata dalla presenza di varianti sincrone, introdotte contemporaneamente e significativamente in luoghi diversi della stessa unità narrativa o dello stesso segmento unitario.

La seconda operazione svolta sulle testimonianze superstiti è stata quella di studiare i rapporti reciproci intercorrenti tra A e LSL e di stabilire se esista tra loro identità redazionale, oppure difformità e, nel qual caso, di che natura e portata. Giova da subito ricordare, per iniziare dalla foresta anziché dall'albero, che buona parte delle lezioni di A ricavate da altre per soppressione¹⁰⁸ e sostituzione – ma anche quelle per aggiunta e permutazione¹⁰⁹ – trovano poi sostanziale sbocco, esito e conferma in LSL.

Premesso questo, tuttavia, va altresì detto che in molti altri luoghi tale difformità redazionale esiste. Infatti, pur attestando che il testo a stampa è nel suo complesso il risultato finale di un processo correttorio che parte da A, non sempre la lezione risultante dal ripensamento interno all'autografo corrisponde poi alla lezione del testo pubblicato su LSL.

Si rimanga, per facilità comunicativa ed esplicativa, all'esempio precedente (da A ad A¹, da A¹ ad A², da A² ad LSL)¹¹⁰:

¹⁰⁸ In alcuni casi si tratta della cassatura di intere pagine. Cfr. APPENDICE.

¹⁰⁹ Senza, tuttavia, alcuna significativa mobilità dislocatoria da luogo ad altro luogo del testo.

¹¹⁰ I numeri ad esponente indicano le fasi elaborative (e/o campagne correttorie).

A²

ed eri tu, era il tuo spirito che mi sorvolava sempre attorno, mi faceva coraggio, mi dava la vita che pareva mancarmi. Pierino se la serrò tutta al petto allora, e volle baciarla anche in bocca. [...]

LSL

ed eri tu che davi all'animo mio tutta la forza per vincere nella lotta crudele.

> Pierino se la serrò tutta al petto allora e volle baciarle le labbra. [...]

Se è fuor di dubbio che ogni minima variazione degli elementi di un sistema modifichi, sia pur di poco, l'identità stessa del sistema, è essenziale per la stessa prassi ecdotica ed editoriale, sottolineare da subito la presenza o l'assenza di eventuali trasformazioni strutturali o modifiche di assetto. Nel nostro caso, soffermandoci sulle divergenze fra i due testimoni presi in esame, vi è da segnalare anzitutto come talora intercorra una differente scansione del testo e come cambi l'articolazione e l'organizzazione della materia narrata in unità narrative differenti per partizione e per estensione: i diciassette capitoli si distribuiscono in tre ampie sezioni (o parti) nel manoscritto e in due nell'edizione a stampa¹¹¹.

Le difformità, inoltre, in qualche caso coincidono con lo stravolgimento di intere originarie unità sintagmatiche, quando non di intere unità di contenuto narrativo (descrittive, dialogiche, d'azione, discorsive):

¹¹¹ Per ulteriori osservazioni a riguardo, si rinvia alla sezione dell'edizione che tratta specificatamente dell'autografo.

A²

– Fermiamoci qui, un poco – disse Quiteria innanzi ad un cancello aperto, dietro il quale era una piccola piazzetta circolare con dei sedili coperti di ardesia e sulle spalliere intrecciate di canna si arrampicavano fiori vaghissimi.

Dietro vedeasi il vignetto con le viti maritate a grossi pali, ed il frutteto con gli alberi nani di melo, di pesche, e con qualche albero d'ulivo dai rami contorti. Una leggiera aurette fece tremolare le foglie degli ulivi, ed in quel tremolio parevano degli intrecci di perle su una seta azzurra, perché tale era il colore del cielo.

Nel fondo del viale vedevasi la palazzina ritinta di color roseo. Sulla palazzina eravi un piccolo terrazzo di stile gotico, al quale si arrampicavano dei grossi tralci. Una bandiera con le armi di Sassari, sventolava sul terrazzo. Vicino alla palazzina eravi il pozzo, che s'indovinava attraverso le larghe foglie dei fichi d'India fioriti.

Un grosso cane nero stava legato ad un anello infisso dietro il muro del pozzo. Quel paesaggio facea ricordare a Quiteria il giardino di Oristano, dove Pierino aveala amata.

– Zitto Piri – disse una dolce voce di bimbo, avvicinandosi al cane. L'animale leccò le manine del fanciullo, scodinzolando allegramente.

Un volo di farfalle bianche si innalzò da un alberello di ciliegie ancor bianche.

>

LSL

– Fermiamoci qui, un poco – disse la giovinetta innanzi ad un cancello aperto. Una leggiera aurette faceva tremolare le foglie degli ulivi. Un volo di farfalle bianche si innalzò da un alberello di ciliegie ancor bianche. – Curiosa; io credeva che fossero le bianche ciliegie a volare – disse Pierino.

Nel viale che divideva l'oliveto comparvero quattro bimbi con le teste infiorate. Tenevano in mano delle spade di canna e marciavano allineati imitando con la bocca il suono della tromba. Il maschiotto, il più grandicello, con un pennacchietto in testa, dava dei comandi con molto sussiego. I bimbi uscirono dal cancello. Al più piccino cadde la sciabola. Gli altri allora seguirono la marcia quasi di corsa. Il poveretto, visti i fratellini che s'allontanavano, cominciò a piangere cercando di raggiungere i soldati crudeli ed era così bello in quelle lacrime.

– Fatemelo baciare – esclamò Quiteria sospirando.

Zio Zuniari ch'era smontato da cavallo per alleggerire la bestia, prese il bimbo in braccio. [...]

– Curiosa! Io credeva che fossero le bianche ciliegie a volare – disse Pierino.

Si sentì in fondo al viale un coro di voci infantili imitanti una fanfara di soldati. Quattro bimbi con le teste infiorate e con spade fatte di canna sulle spalle, s'avanzavano pel viale. Un maschietto, il più grandicello, con un pennacchietto in testa, dava dei comandi con molto sussiego. I bimbi uscirono dal cancello; d'improvviso cadde la sciabola al marmocchio, si chinò per raccogliarla ma gli cadde nuovamente. Gli altri seguirono la marcia senza aspettar punto.

Il marmocchio visti gli altri lontani si diede a piangere tentando di raggiungere i soldati crudeli, ed era così bello in quelle lacrime!

– Fatemelo baciare – esclamò Quiteria sospirando.

Zio Zuniari, ch'era sceso da cavallo, per alleggerir la bestia, prese il bimbo in braccio, il quale cessò subito di piangere. [...]

Riscontrate tali incongruenze, si è pertanto cercato di appurare se esse siano frutto di volontà autorale o invece vadano attribuite a iniziativa di figure altre nella fase dell'intermediazione tipografica. Come si vedrà nei testi e negli apparati genetici, gli interventi e i rimaneggiamenti presenti in LSL rispetto ad A sono tali, per natura, tipologia ed estensione, che crediamo inverosimile – nella ipotesi queste innovazioni siano stati volontariamente introdotte da figure altre (pensiamo, ad esempio, al ruolo di *editor* rivestito dal Falchi) – non essere stati dallo scrittore condivisi e accettati.

La sostenuta campagna correttoria messa in essere dallo scrittore in una certa fase dell'elaborazione (corrispondente a quella testimoniata da A), la presenza di varianti alternative, l'esistenza, nel passaggio dalla redazione A alla stampa LSL, di numerose difformità che, come più su attestato, consistono nello stravolgimento di intere unità narrative, ci fanno supporre che sia esistita una redazione successiva ad A, sua diretta emanazione, oggi andata perduta.

Pensiamo, in altri termini, ad una copia per la tipografia [A^x], verosimilmente in pulito (e forse fascicolata), esemplata su A dallo stesso autore e consegnata (forse periodicamente e in un numero limitato di fogli, come accadeva per facilitare il lavoro di tipografia) al direttore ed amico Luigi Falchi¹¹².

In sede di pubblicazione Calvia ha dunque apportato ulteriori innovazioni. Per quanto riguarda questa diversità redazionale, il discorso, nel merito, sostanzialmente non cambia. Esistono, infatti, in LSL rispetto ad A, ulteriori varianti che per natura, portata e modalità continuano il vettore correttorio che in buona parte ha ispirato il lavoro di revisione del manoscritto.

Viene modificata la struttura del periodo nel senso della semplificazione e dell'essenzialità. Si inizia a prediligere il costruito paratattico a fronte di subordinazioni lunghe e farraginose:

¹¹² Pensiamo ad un esemplare preparato per l'inoltro in tipografia, con gli ultimi interventi dell'autore o semmai in parte del curatore, nella persona dello stesso amico e direttore. Nonostante Falchi scriva del «manoscritto» e non di «manoscritti», non si può a priori escludere una modalità di consegna periodica, in un numero limitato di fogli, secondo le esigenze editoriali e i tempi di pubblicazione della rivista, che andava licenziando il romanzo a puntate.

A²

– Ora io vi faccio da padre – disse con voce solenne. – Amatevi sempre e siate benedetti.

Fra Carmine distese le braccia al Cielo e davanti a quei cari fratelli li unì in matrimonio.

Pierino baciò Quiteria singhiozzando, e così tutti un dopo l'altro, compresi Zia Maria la moglie di Zio Zuniali, Gavino Puliga, e Antonio Diana, il notaio, l'uomo dal tizzo che li aveva preceduti [...]

LSL

Ora io vi faccio da padre – disse con voce solenne. – Amatevi sempre e siate felici.

> Fra Carmine li benedisse.
Pierino baciò Quiteria singhiozzando.
[...]

Lo scrittore continua la potatura e ripulitura del tessuto narrativo, sopprimendo gli elementi che appesantiscono e rallentano il flusso diegetico in direzione di un ritmo più rapido e, a tratti, più incalzante e verso una maggiore scorrevolezza e incisività scenico-rappresentativa:

A²

Ed a Quiteria, con lente pause, seguiva ancora a ripassare questa dimanda dei soldati: – Tutti così li uccidono? – Taci! – Ei! ... Gesù non ci è? ... taci!

La infelice giovinetta ricordava rabbrivendo d'orrore i gradini che sembravano infiniti, gli urti ricevuti, il suono delle catene ripercotentesi con sinistri rumori, e la selvaggia scena, allorquando i soldati la cacciarono di casa, assieme ai fratelli; ed i soldati e Puiades, ed il Viceré Carroz e Don Angelo Marongio, gridavano come belve: – A Morte, figli del

LSL

Ed a Quiteria, con lente pause continuavano a ripassare nella mente queste domande dei soldati.

> – Tutti così li uccidono? – Taci!
– Ei! Gesù non c'è? – Taci! – Sono della vile razza d'Arborea, figli del peccato. – A morte con vostro padre Leonardo Alagon. – A Morte Nicolò Montagnano, traditor sassarese! – A morte! A morte! – Abbasso e per sempre, Arborea! – Giù, giù, Arborea!
– No! – gridò Quiteria, riscuotendosi. – No! abbasso Arborea, mai!

peccato, a morte con vostro padre Leonardo Alagon, traditore, fellone!

A morte tutta la vostra razza!
A morte Nicolò Montagnano,
traditor Sassarese. A morte, a morte!
ABBASSO ARBOREA!

– No! – gridò Quiteria, ancora nel delirio del sogno.

– No! Abbasso Arborea! *Arborea vaya suso, e Aragona vaya a juso*. No, no, *suso Arborea* – e si sollevò soffregandosi gli occhi come per discacciare tutte quelle tetre immagini, le quali, sebbene desta, in mezzo a quella oscurità, la costringevano ancora a sognare delirando.

[...]

E si sollevò soffregandosi gli occhi come per discacciare tutte quelle tetre immagini, le quali, sebbene ella fosse desta, in quella oscurità la costringevano a sognare ancora delirando. [...]

Per altro vengono eliminate: l'introduzione storica e la poesia in lingua sassarese *Ave Maria*:

Ave Maria

*Deu ti salvia, o Maria, piena d'affettu,
Piena di grazia e piena d'umilthai.
Benedettu lu fruttu i lu to pettu,
E lu latti purissimu chi dai.
Prega pal ca t'adora ingiunicciaddu,
E prega pa lu pobaru e l'innuzenti
Pa lu debili afflittu e lu putenti,
Eddu puru infilizi e tribuladu.
Prega pal ca senza cummiti fura
Piggia la fronti sott'a la turthura,
Mamma di cariddai,
E mamma d'umilthai!
Saivedizi da dugna mala sorthi,
Abani e sempri e ill'ora di la morthi¹¹³.*

¹¹³ Cfr. *L'autografo*.

Le varianti genetiche interne ad A ed intercorrenti fra A e LSL mostrano, per concludere, un percorso correttorio vario e articolato per tipologia, tempi e modalità d'esecuzione, fasi elaborative e impianto stratigrafico. Tali differenze, come già ampiamente argomentato, riguardano inevitabilmente un po' tutto: elementi complementari e appendicolari, ritocchi interpuntivi, elementi frastici o segmenti periodali, unità descrittive e d'azione, sceniche e dialogiche, porzioni minime ma anche abbastanza estese di scrittura.

Varianti e difformità che, soprattutto nel passaggio dalla redazione A alla stampa LSL, non potevano non comprendere gli aspetti più specificatamente formali. Nella collazione delle due redazioni si ravvisano, infatti, tendenze correttorie volte ad una più evoluta regolarizzazione e modernizzazione grafica e linguistica.

Variazioni non marginali riguardano, ad esempio, la regolarizzazione di oscillazioni e alternanze grafiche tra le diverse formazioni di plurali, fra circonflessi, condensati e analitici:

A		LSL
sì		sii
idè		idee
delirì		deliri
dondolì	>	dondolii
odì		odi
luccichì		luccichii
gridì		gridi
scalpittì		scalpittii

la regolarizzazione delle forme scempie:

A		LSL
copia		coppia
capuccio		cappuccio
tapezziere		tappezziere
seppellire	>	seppelliremo
sprazi		sprazzo
appiccate		appiccate
appoggiata		appoggiata
faciamo		facciamo

la regolarizzazione delle forme geminate:

A		LSL
olivetto		oliveto
tappetto	>	tappeti
traffiture		traffitti

l'ammodernamento di forme antiquate o comunque desuete:

A		LSL
ugne		unghie
limosina	>	elemosina
bevère		bere

l'ammodernamento di alcune arcaiche uscite dell'imperfetto:

A		LSL
avea		aveva
sapea	>	sapeva
parea		pareva

la conversione nella forma piena di ricorrenti fenomeni di apocope e contrazione:

A

eran
gidaron
davan

>

LSL

erano
gridarono
davano

IL MANOSCRITTO

Il manoscritto autografo del romanzo *Quiteria* di Pompeo Calvia è un cartaceo datato «novembre 1897» che si compone di 221 carte di formato protocollo, uso bollo, dell'epoca, successivamente fascicolate e rilegate. I due piatti che costituiscono la copertina sono cartonati e di color marrone. Il piatto superiore, che misura mm. 307 x 210, non riporta indicazioni di sorta, né riguardo al titolo né relativamente all'autore. Il dorso, liscio, di cuoio nero, con nervature dorate finte (apposte per imitare l'estetica del libro antico e conferire importanza al libro) reca scritto in caratteri dorati il titolo e l'autore del libro: «POMPEO CALVIA | QUITERIA». L'unghiatura è minima, di mm. 4 circa. Non è improbabile che la rilegatura sia stata realizzata da Cristina Manca, moglie del Calvia, che era solita rilegare gli spartiti musicali. Ogni carta misura in media mm 303 × 209. Il manoscritto è integro. Lo stato di conservazione è accettabile; rare le gore d'umido, nessuna abrasione o corrosione. Qualche fascicolo appare leggermente sfilato dal corpo rilegato; ciò rende non uniforme il livellamento dei tre tagli. Nella parte alta del contropiatto anteriore si legge:

Questa è l'ombra della verità che io vidi. | Shelley¹¹⁴. | |
 [Il dolore – ha detto Ribot – è la sentinella della vita; e il |
 delitto può essere la sentinella che ci avverte dell'esistenza |
 d'una piaga sociale. | L'ingiustizia degli uomini è l'ingiuria del tempo.]

Nella parte bassa del contropiatto anteriore si legge:

¹¹⁴ I brani che seguono – delimitati con le parentesi quadre ([]) – sino al CAPITOLO I sono inediti: presenti in A non compaiono in LSL.

[Scritto nella casa di Rosa | Gambella. | Sassari Novembre 1897.]

Nella carta di guardia c'è il FRONTESPIZIO e si legge:

[*Quiteria* | [motivo ornamentale che riproduce una immagine floreale] | *Novella* | di | *Pompeo Calvia* | (*Livio Campodena*) | *Su avvenimenti storici Sassaresi* | del | *Secolo Decimo quinto*. | [motivo ornamentale che riproduce una immagine floreale] //

Nel *recto* della prima carta si legge:

[*Ah! dolore! Ah! dolore!*
Ahimè! pena, pena sempre, per sempre!
Io chiudo gli occhi senza lagrime,
ma vedo più chiaro le tue opere nella
mente illuminata dal dolore, o astuto
tiranno! Pace è nella tomba; la tomba
invola e cela.
Oh re feroce, le parvenze con le
quali tu mi torturi, cingono la mia
anima di nuova pazienza sino a che
arrivi l'ora ch'esse non saranno più
tipi a cose reali...
Vi sono nomi e sacre parole
d'ordine di natura: esse furono portate
alto in uno splendido vessillo: le
nazioni si accalcarono attorno ad
esso e gridarono forte, come a
una sola voce: "Verità, Libertà,
Amore!" E subito una fiera
confusione cadde dal cielo fra
esse; vi fu, inganno, timore;
vi si scagliarono in mezzo dei tiranni, e si
divisero la spoglia. «Questa è l'ombra
della verità che io vidi.»

(*Dal Prometeo Liberato, dramma lirico in 4 atti, di | Percy Bisshe Shelley – Traduzione di Ettore | Sanfelice, con prefazione di Giosuè Carducci*) || [motivo ornamentale che riproduce una immagine floreale sovrastata da una croce] || //

Nel *verso* della prima carta:

[motivo ornamentale a matita su foglio mm. 155x212 incollata sulla carta che riproduce una immagine dello stemma nobiliare della famiglia Gambella]

Nel *recto* della seconda carta:

[motivo ornamentale in acquerello che riproduce l'immagine del balconcino con bassorilievo istoriato della storica «finestra trionfale» del palazzo dei Marongiu, voluta da Rosa Gambella per celebrare la vittoria del marito su Leonardo Alagon]

DISCASCALIA:

[«*Fenestra demolita nell'Ottobre | dell'anno Millenovecento* [inchiostro rosso] – *Casa Oggiano* [inchiostro blu] (← X)»¹¹⁵//

¹¹⁵ Una delle poche note esplicative e di commento storico presenti a piè di pagina nell'edizione a stampa fa riferimento a questa finestra, che secondo lo stesso Enrico Costa avrebbe rappresentato la vittoria di don Angelo Marongiu sull'Alagon. Si legge in nota: «Questa bellissima finestra storica fu tolta nel passato anno 1901, per le esigenze della costruzione della casa Oggiano, ove attualmente è il negozio dei fratelli Depaolini (Piazzetta Azuni)».

Nel *recto* della terza carta si legge:

[*Parte prima*

pagine 16
pagine 156

Un pochino di storia «pagine 16 separate»

Capitolo	1°	da pagina	1	a pagina	10	
„	2°	„	10	„	16	[motivo ornamentale]
„	3°	„	17	„	51	
„	4°	„	52	„	62	
„	5°	„	63	„	78	
„	6°	„	79	„	94	
„	7°	„	95	„	110	
„	8°	„	111	„	142	
„	9°	„	143	„	156	

Parte Seconda

pagine 251

Capitolo	10°	da pagina	157	a pagina	180.	
„	11°	„	181	„	215	
„	12°	„	216	„	239	
„	13°	„	240	„	262	[motivo ornamentale]
„	14°	„	263	„	286	
„	15°	„	287	„	313	
„	16°	„	313	„	360	
„	17°	„	361	„	407	

*Indice * * **

pagine 423

A. Ω.
[motivo ornamentale] //

Nel *verso* della terza carta:

[Disegno di Pierino Unali eseguito da | Albertuccio Casena] |

[motivo ornamentale riproducente in uno schizzo con inchiostro nero la finestra di casa Oggiano]

DIDASCALIA:

[Schizzo della finestra esistente nella Piazza S. Catterina | ora Piazza Azuni, nella casa di proprietà del Sig. Oggiano A.]¹¹⁶ //

Nel *recto* della quarta carta:

[motivo ornamentale riproducente un ritratto di profilo di PIERINO UNALI di fronte al quale è ritratta l'effigie della Madonna con Bambino all'interno di un'edicola, al centro una grande tavolozza col nome di «Pierino»,

¹¹⁶ E nel saggio di critica d'arte *Per un Sarcofago* l'autore scrive: «Ricordo ancor oggi la fuga verso il continente, della storica finestra detta di Don Angelo Marongiu, il vincitore di Macopissa, primo marito di Rosa Gambella. Non vi è sassarese che non rammenti l'artistica opera, sita al primo piano della casa ove trovasi il negozio dei fratelli Depaolini. Parecchi strati di calce aveano deturpato sì, ma ad un tempo salvato dalle ingiurie degli anni, la sublime opera del rinascimento. La mano paziente dell'architetto Mario Calvia, tolti i molti strati di calce, ridonò all'opera il primitivo valore. Il pubblico sassarese per molti giorni accorse ad ammirare le gentili candelieri, che non scolpite parevano, ma cesellate da un esperto orafo del Quattrocento. Quante bizzarrie e quale magnifico intreccio di fiori in quel balcone dove l'artista pareva avesse divinato il vasto stile floreale spesso malamente inteso dagli architetti moderni, di poco gusto ed arruffoni. Di tutta la nostra grandezza decorativa architettonica non resta ora che il porticale di stile romano in Santa Maria di Betlem, e le finestre di stile gotico spagnolo del Corso, appartenenti al Sig. Defraia» (P. CALVIA, *Per un Sarcofago, in Pompeo Calvia critico d'arte...*, p. 50).

uno scudo, un elmo da battaglia, una rosa, uno scudo e un nastro che riporta alcune parole del motto della casa di Arborea] //

Nel *recto* della quinta carta:

[motivo ornamentale riprodotto – incastonato in una ricca cornice – il probabile ritratto della protagonista QUITERIA, la cui immagine sovrasta il motto arborense in caratteri simil gotici: «*arborea | vaia | suso; | Aragona | vaia | juso...*». Di lato, a destra, in verticale sta scritto sempre in caratteri simil gotici: «*Quiteria Romanzo Storico di Pompeo Calvia*».] //

Nel *recto* della sesta carta: \

Quiteria

Novella

di **Pompeo Calvia**

su avvenimenti di Sassari del
Decimo quinto Secolo.]

Dal *recto* della sesta carta parte la numerazione del manoscritto. Essa è moderna, progressiva, in cifre arabe, procede da 1 a 16 e comprende le carte contenenti il capitolo proemiale dal titolo: *Un pochino di storia* (presente nell'autografo ma non nell'edizione a stampa). La numerazione riparte da 1 a 407 e procede senza altra soluzione di continuità per le carte che contengono, invece, la redazione del racconto, strutturato originariamente in due e poi, dopo correzione, in tre parti e articolato in XVII capitoli. Le cifre sono cerchiare o sottolineate con inchiostro nero, con scrittura calligrafica, riportata verosimilmente dalla stessa mano nel *recto* e nel *verso* di ogni carta in alto a sinistra tranne la c. 6, numerata 1 in alto a destra.

La prima parte del romanzo, dalla carta numerata 1 alla carta numerata 156, si chiude, nel *recto* della carta che segue, con un disegno ad inchiostro ad alta condensazione figurativa, costituito dall'unione di più immagini (tra le quali i ritratti dei diversi protagonisti del racconto) combinate in un unico blocco visivo a marcata valenza simbolico-allegorica. In alto a sinistra campeggia lo stemma del comune di Sassari, l'emblema araldico e la sua blasonatura: un inquartato con inchiostro nero al I e al IV di Savoia; al II e III al castello merlato, aperto e finestrato. Al centro in alto un ritratto in primo piano di donna (verosimilmente Donna Rosa Gambella) raffigurata di profilo.

Dal punto di vista formale, domina la linea morbida e fluida. Più dabbasso, in diagonale, il ritratto, con una nuova postura (si passa, infatti, dalla descrizione di profilo alla posa a tre quarti) del volto di Don Angelo Marongio. Ancora più in basso, secondo una sorta di *gradatio* discendente, ci sovvien in primo piano il ritratto verosimilmente di Fra Carmine. Con la posa frontale si concentra ora l'attenzione sul suo viso che emerge da un fondo scuro. Lo sguardo penetrante e il volto assorto e teso rendono partecipe l'osservatore di un'ansia esistenziale.

Gran parte dello spazio compositivo è occupato verso la destra dalla tetra raffigurazione di una donna e un uomo dirimpetto a una forca, col cappio penzolante appena tratteggiato, predisposta per un'impiccagione imminente. Sullo sfondo se ne staglia una seconda senza corda. Lo svolazzar di due corvi oltre il patibolo preconizza l'incombente futuro di morte. Si tratta verosimilmente della raffigurazione di Quiteria e del boia Gabinu Sura.

La seconda parte del racconto è introdotta, nel *recto* della carta successiva, dalla raffigurazione di un edificio con balconcino e finestra trifora con archi a sesto rialzato e stemma laterale (verosimilmente si tratta del palazzo di

Don Angelo Marongio e di Donna Rosa Gambella descritto nel romanzo):

Ho scritto tutte queste pagine nella casa di Rosa Gambella e di Don Angelo Marongio, abitata dalla mia famiglia per molti anni.

Frammenti di cornici, di Archetti, di porticales, di finestre bifore esistono ancora vicino a questa casa, sita nel Corso V. Emanuele ed unita a quella degli eredi Defraia. Sono questi frammenti, dopo la vandalica demolizione del Castello Sassarese, i soli segni atti ad attestare un doloroso ma pur grande passato vissuto dalla Città di Sassari, e che io in questo modestissimo racconto debolmente ho cercato di rievocare.¹¹⁷

Altre quattro carte dell'autografo, non numerate, chiudono l'elaborato manoscritto arricchito solo sul *recto* da quattro illustrazioni ad inchiostro nero, a imitazione delle riproduzioni xilografiche, ispirate all'argomento del testo e fatte a mano sempre dallo stesso autore.

La prima immagine ritrae un cavallo sellato, nero, colto in un passo lento, un'andatura camminata e basculata, quasi dimessa, con la nuca abbassata, attraversare un cupo paesaggio campestre disseminato di croci. Sulla parte alta, a destra dello spazio compositivo delimitato da una cornice ornamentale, è invece ritratta la figura a mezzo busto di un angelo in sospensione, tre le nubi scure, che sorregge un cartiglio contenente la scritta «*Riposa in cielo o Vergine*». Nella parte inferiore dell'illustrazione, a mo' di didascalia, sta invece scritto: «*Mors Quiteriae*».

Nel disegno successivo, nel *recto* della carta che segue, è rappresentata – sempre a imitazione delle riproduzioni xilografiche – una scena del romanzo, ossia l'incontro all'interno del carcere fra Quiteria e Fra Carmine. In

¹¹⁷ Cfr. APPENDICE (*Un pochino di Storia*).

basso, nell'angolo a destra, oltre lo spazio incorniciato con motivi ornamentali, sono punteggiate le figure di un uomo e di una donna in costume sardo.

Segue la raffigurazione di un alto e solenne palazzo con ampio balcone a finestra bifora e archi trilobati, dove si stagliano due nobili figure. Figurano nella composizione alcuni soldati e un araldo a cavallo. Sulla nicchia di uno degli archi è ritratto lo stemma del Comune di Sassari, riportato poi anche in calce.

In chiusura, nell'ultima carta dell'autografo, è raffigurato ad inchiostro lo stemma nobiliare della famiglia Gambella con la scritta posta di lato a sinistra: «Stemma di Rosa Gambella»¹¹⁸.

Il testo è scritto quasi sempre sul *recto* e sul *verso*, a piena pagina, tranne qualche eccezione in corrispondenza della fine dei capitoli. La mano è verosimilmente sempre la stessa. La scrittura, distribuita in media su 25 righe per pagina, è corsiva, calligrafica, appena angolosa, inclinata verso destra, con un angolo di 40-45° circa, comunque chiara e prodotta con un inchiostro nero. La presenza di numerose cancellature, soprascritture, inserzioni, aggiunte, spesso a matita, testimonia di una sostenuta e variegata campagna correttoria. Il *ductus* generalmente non varia né per intensità, né per ampiezza ed altezza, se non ovviamente in corrispondenza degli spazi interlineari utilizzati per le lezioni aggiunte o sostituite, soprascritte o inserite, più raramente, nell'interlinea inferiore.

¹¹⁸ È ancora visibile a Sorso, nella via Fiorentina, lo stemma nobiliare della famiglia Gambella, murato nella facciata della cosiddetta «casa di Rosa Gambella».



Tav. 2. A 5r.: motivo ornamentale con ritratto di Pierino Unali.



Tav. 3. A 6r.: motivo ornamentale con ritratto di Quiteria.



Tav. 4. A 93r.: disegno ad alta condensazione figurativa con i ritratti dei diversi personaggi del racconto.



Tav. 5. A 219r.: incontro fra Quiteria e Fra Carmine.