

TRA BILINGUISMO E DIGLOSSIA ASPETTI DELLA LETTERATURA SARDA DEL NOVECENTO

QUAND'ERO BAMBINO credevo che la Sardegna non avesse una sua lingua, una sua cultura, che non avesse geografia né storia, perché nessuno ce ne aveva parlato. Sapevamo tutto dei fiumi della Cina, ma sulla Sardegna niente: la Sardegna non aveva fiumi, non un lago né un monte: niente di niente. O, se ce li aveva, erano senza nome. Se avevano nome, era un nome sbagliato. Il golfo dei granchi (ranci) è conosciuto come Golgo degli aranci, benché nessuno abbia mai visto un arancio, dai tempi dei tempi, in quelle scogliere nord-orientali dell'Isola. Il nuragico *Illune* divenne *Cala Luna*, nome dal sapore meno barbarico e più appetibile al raffinato gusto di colonizzatori e turisti. Scrittori sardi? Un buco nero. Ricordo che da ragazzino mi fermavo accanto a un vicololetto *sghembo* e *moleodarante* della mia città, ma solo perché lì accanto c'era il mio barbiere. Quel vicololetto era intitolato a un tale di cui nessuno aveva mai sentito parlare: Gerolamo Arrolla¹. Molto più tardi seppi che quello sconosciuto fu uno dei pochi, certo il primo di cui si ha notizia, a volere con tutte le sue forze una letteratura sarda scritta in sardo, benché lui usasse, come tutti i sardi, anche la lingua dei dominatori, che allora era lo spagnolo, e l'italiano, che continuava ad essere, parzialmente, una lingua di cultura. C'era bensì una grande scrittrice sarda, di cui da noi si parlava più male che bene: il premio Nobel Grazia Deledda (1871-1936); ma ci avevano insegnato che quella scrittrice, pur nata in Sardegna, non ci apparteneva, non aveva nulla da spartire, fuorché i cosiddetti *contenuti*, con la lingua e con gli altri codici sardi. Guai a parlare in sardo (dicevano « dialetto ») a scuola! Poi ho scoperto che proprio quegli intellettuali e scrittori che guardavano e ancora guardano alla loro lingua e cultura con la puzza al naso, erano rimasti intellettuali e scrittori a metà, vittime di quella schizofrenia dolcemente subdola e allettante, che oggi chiamiamo, più rudemente, diglossia: l'uso cioè di due lingue con funzioni diverse e complementari, una *alta* e una *bassa*, che a sua volta riflette una società divisa. Quegli scrittori non avevano risolto in termini creativi

la contraddizione apparentemente insanabile tra i due sistemi di codici, italiani e sardi, come solo ad alcuni grandi (come la stessa Deledda, Cambosu, Gramsci, Lussu e Salvatore Satta) era riuscito. Ma anche su questi grandi la critica italiana, che stenta a inquadrare il problema nei suoi termini corretti, continua a dire qualche grossa sciocchezza. Ne ho parlato altrove, e non vorrei ripetermi. Ricorderò soltanto che alcuni dei più illustri critici italiani, per giunta studiosi della Deledda, affermavano che la lingua della Deledda non aveva nulla a che vedere col sardo. Dicevano addirittura che dettava di musicalità, di ritmo.

Toccò a chi scrive mostrare che la Deledda usava una prosa ritmica², e che quei ritmi erano tolti dalla lingua sarda e dai testi popolari sardi.

Lessi e rilessi la Deledda, e scoprii alcune altre cose. Scoprii che la Deledda usava non solo la prosodia e i ritmi sardi, ma anche i colori (mi riferisco al sistema sardo, naturalmente, che è diverso da quello italiano). E li usava, si badi bene, non nel senso del colorismo di maniera cui la stessa Deledda indulgeva, come tanti del suo e del nostro tempo, ma come codici autonomamente aggiuntivi e integrativi. Insomma, ogni colore del sistema sardo funzionava da *significante* associato ad un particolare *significato* al di là di quello strettamente lessicale del termine che designava questo o quel colore. Riconobbi nelle sue pagine quella particolare luminosità dei cieli e dei paesaggi, che si ritrova nei pittori sardi. Scoprii che quel curioso contrasto tra violenza e tenerezza, tipico nei suoi personaggi, costituiva un tratto pertinente del sistema antropologico e culturale sardo; che quell'atmosfera di lontananza e mistero, che la critica italiana aveva messo in relazione con l'Oriente, era anch'essa un tratto fondamentale dei modelli culturali e delle metafore di base che la Sardegna aveva elaborato nei secoli. Scoprii, soprattutto, che sotto la superficie linguistica italiana c'era un'energia creativa, che aveva il suo referente e la sua origine nelle matrici semiotiche sarde, nei sistemi prosodici e ritmici, nella concezione dello spazio e del tempo.

Continuai l'esplorazione. Feci lunghe verifiche sul campo, analizzai i canti in collaborazione con eminenti musicologi, scoprii alcune relazioni tra le strutture lessicali, fonico-ritmiche e fonologiche e quelle musicali. Vidi che le vocali alte *i* ed *e* corrispondevano in genere a note alte e che lo stesso accento tendeva a cadere sui fonemi acuti.

Analizzai le fiabe raccolte sul campo, la conversazione tra pastori, tra casalinghe, ecc., e scoprii che la cellula ritmica e melodica che funzionava da unità di base nel canto era la stessa che costituiva l'unità ritmica e lessicale del parlato. Questa unità di base, costituita da quattro-cinque battute con accento forte in terza posizione, è anche quella il cui raddop-

pio conduce alla formazione del settenario, dell'ottonario e dello stesso endecasillabo sardi.

Analizzai gli spazi della festa, delle sagre paesane, delle piazze e delle vie dei paesi sardi, e vidi un contrasto, frutto di opposizione semiotica, tra gli spazi privati (che tendevano alla linea retta e alla struttura quadrangolare) e gli spazi della comunicazione sociale, che avevano struttura curvilinea.

Gli stessi caratteri ritrovavo nei grandi scrittori sardi di questo secolo. Sembrava che tutti questi tratti potessero ricongiungersi in qualcosa di unitario, che ci fosse cioè un'unica matrice generativa, una grande metafora culturale che battezzai col nome che ricorre frequentemente nei testi della tradizione orale: *s'oru* 'e *su mare*, la metafora aurea che localizza l'universo del desiderabile ai confini del mare.

Mi parve di cogliere nei testi della comunicazione sia orale che scritta gli stessi temi ricorrenti e le stesse forme. Tra i temi ricorderò brevemente quelli del viaggio e della solitudine, il paesaggio come « visione » associato non alla funzione contemplativa né al concetto di lontananza, sia in senso temporale che spaziale, ma al presente: e questo non perché il pastore itinerante « contempra », ma al contrario perché analizza e « vede ». Il sogno in sardo si dice infatti, alla latina, *bisu*, cioè « visione ». I temi letterari ricorrenti erano cioè anche temi culturali profondi, in senso antropologico, dei sardi.

Tra le forme ricorrenti, ricorderò solo il modello ritmico di base, la linea curva, l'amore per i codici, sia in senso giuridico che etico, e la predilezione per gli aspetti tecnici della poesia (rime e strofe di ogni tipo, fino a far nascere il sospetto di un gioco fine a se stesso) e per la forma in genere: quella che Lotman chiamerebbe *grammaticalità* della cultura? Non a caso i primi documenti del volgare sardo (e mi riferisco ai secoli XI, XII e XIII) sono codici, statuti, registri³.

Emergevano i tratti di una cultura *liminale* e di frontiera. Non solo. Ma emergevano con le stesse caratteristiche e le stesse configurazioni che apparivano dai testi popolari. Se teniamo conto di uno schema elementare utilizzato da Lotman, che si fonda sulla bipartizione (in termini semiotici) di due spazi correlati, uno interno *IV* e uno esterno *ES*, risultava che i sardi avevano ribaltato la centralità del modello (cosa che suole capitare alle culture *deboli* rispetto a quelle *forti*), trasformando un confine fisico, simboleggiato dallo spazio liminale ai confini del mare, in spazio semiotico.

In questo sistema la grande metafora de *s'oru* 'e *su mare* ha centralità semiotica: è lo spazio mitico ai confini del mare, che riverbera la sua luce e i suoi tratti costitutivi su tutti i testi della cultura sarda, sia orale che scritta, sia popolare che colta.

Nel 1977 uscì il capolavoro di un grande giurista, Salvatore Satta (1902-1975). Mi riferisco al *Giorno del giudizio*⁵, scritto non in sardo ma in un italiano colto, apparentemente distante da qualunque modello sardo. Eppure, un'analisi approfondita mi mise di fronte a concetti di spazio e di tempo tipicamente sardi. Curioso. Quell'uomo colto, che scriveva testi universitari e usava una lingua apparentemente anonima e priva di particolari inflessioni, doveva la forza drammatica e il fascino dell'opera, come già era accaduto alla Deledda, a Salvatore Cambosu (1895-1962)⁶, alle matrici semiotiche sarde, ai suoi ritmi interni, al modello ciclico e ripetitivo del tempo e dello spazio, quale si ritrovava nelle fiabe sarde: un modello spazio-temporale profondamente radicato nelle sue matrici culturali e nella stessa storia della sua terra, che replicava il dolore presente dei suoi protagonisti in un tempo ripetitivo e in uno spazio ciclico privo di riscatto. Era questa l'intuizione centrale del *Giorno del giudizio*. Andando a ritroso, ritrovai quegli stessi tratti, la coscienza acuta e dolente del limite, la lucida contemplazione del presente priva del conforto della memoria, che traduce l'angoscia del futuro nella più tenera e sopportabile nostalgia, la condanna a girare intorno allo stesso chiodo come asini alla mola senza speranza in un improbabile futuro: tutto questo ritrovavo in Salvatore Cambosu (1895-1962), in Emilio Lussu (1890-1975)⁷ che costruì il suo più bel racconto, *Il Cinghiale del diavolo*, su quei ritmi e su quei miti, ripetendo i tipi e le vere e proprie maschere di un teatro di vita che aveva per scena i grandi spazi quotidianamente percorsi e ripercosi dai pastori, le loro paure e le loro attese. Mi accorsi che anche in Antonio Gramsci le strutture sintattiche dell'argomentazione erano quelle che usavano i pastori nelle loro discussioni o nei giudizi popolari intorno alla quercia.

Le matrici della cultura sarda appaiono ancora attive, sia pure sotto la coltre (nella maggior parte dei casi soffocante) della lingua e della cultura italiana. C'è da esserne fieri, mi direte. Un esempio tipico è il poeta Sebastiano Satta (1867-1914), che fece cose mediocri finché rimase fedele ai moduli letterari del tempo, in special modo carducciani. Ma quando affrontò temi e motivi profondamente legati alla sua terra, e quei temi e motivi legò alle forme tradizionali dei canti sardi d'amore, i *mutos*, allora ridivenne veramente poeta. Non a caso le poesie cui faccio riferimento si intitolano *Muttos* (1910)⁸: in essi la tensione verso il mondo perduto tematizzato e lessicalizzato nella metafora de *s'oru* e *su mare* si attualizza, seguendo la falsariga di scelte lessicali adeguate e delle stesse strutture fonico-ritmiche della tradizione, in delicate e fantasiose figurazioni di attesa, proprio come nei *mutos* popolari. « Antiquam exquinte matrem », ammoniva Virgilio. In questo percorso a ritroso e in profondità verso le radici autentiche della lingua e della cultura, Sebastiano Satta trova uno strumento prezioso di riscatto e allo stesso tempo di rilancio verso nuove

dimensioni poetiche e di linguaggio. Il suo universo semiotico si presenta ora come una realtà a due facce: una che guarda alla cultura italiana, l'altra a quella sarda; una all'oralità, l'altra alla scrittura. Coerentemente i nuclei tematici sono ora affidati a segni *duali*, il più delle volte rappresentati da parole ambigue situate, come direbbe Riffaterre⁹, « nel punto in cui due sequenze di associazioni semantiche o formali producono intersezione ». È questo il nodo in cui s'incontrano e da cui si diramano due testi paralleli e speculari, uno in primo piano e visibile, l'altro in penombra e sullo sfondo. Bipartita è anche la struttura strofica e metrica: la prima strofe, sia nei canti popolari cui ci riferiamo che in S. Satta, chiamata *istèrida*, « stende », per così dire, il tema d'esordio e i versi, ciascuno dei quali rimerà col verso corrispondente della seconda parte, chiamata *torrada*, che riprende tema e rime dell'*istèrida*, ma senza un apparente svolgimento logico rispetto alla prima. Mi limiterò a proporre un solo esempio, non dei migliori, in cui però questi caratteri appaiono con chiarezza. La poesia si intitola *Il falco*.

«Allo, nell'alba fresca,
il falco, occhioni d'oro,
vaga qua e là sul vento.

Allo, nell'alba fresca...
Uno solo ne adora,
e tu ne adori cento,
ogni volta l'invesca ».

Il falco « occhioni d'oro » è segno duale in quanto, al di là del primo e banale significato di « uccello rapace » (sul piano mimetico), rimanda a un secondo significato sul piano della semiosi, che opera un raccordo analogico fra testo e intertesto. Nel testo *in praesentia* il falco è uccello rapace « che vaga qua e là sul vento »: immagine gradevole, ma priva, di per sé, di risonanza poetica, a meno che non venga correttamente collegata alla seconda parte e, soprattutto, restituita alla sua rete intertestuale. Come nei *mutos* popolari, anche questo di Sebastiano Satta presenta una apparente frattura tra la prima strofe e la seconda, che può essere colmata a livello intertestuale, vale a dire ricongiungendo il lessema *falco* a quella frase del testo orale (*in absentia*) della quale costituisce il nucleo, attraverso il ricupero dei percorsi obbligati di senso che costituiscono la *significanza*. In quell'*altro* testo-matrice il falco è metafora dell'amante innamorato di tutte e di nessuna. Solo su questo piano il falco « occhioni d'oro » passa da una funzione puramente decorativa e manieristica alla pregnanza semantica del segno duale.

Questa che vi ho brevemente mostrato ha una struttura semplice. In altre poesie, più complesse, assistiamo alla conversione e al ribaltamento delle marche semantiche del modello popolare, con risultati di straordinaria efficacia, in quanto la matrice sarda apparentemente negata

proietta la sua forza e i suoi tratti « a contrasto » sul testo in lingua italiana. Oggetti e personaggi evocati (l'oro, l'argento, la colomba, il falco, ecc.) sono, in Satta, gli stessi della metafora ricorrente de s'oru 'e su mare, così come le atmosfere rarefatte e sospese, la luminosità e l'intenso cromatismo. S'oru 'e su mare è infatti la metafora esplosa che ha disseminato le sue marche semantiche nei *mutos* di Sebastiano Satta. I frammenti aurei dell'esplosione riaffiorano insistentemente nei testi, instaurando all'interno di ciascun testo rapporti sintagmatici con segni contigui e all'esterno, fra un testo e l'altro, rapporti paradigmatici, che tendono indefinidamente alla ricostruzione del paradigma perduto. Per conquistare l'ipogramma nascosto e, attraverso la significanza, la dimensione poetica globale, bisogna rimbalzare da una parola all'altra del testo e nel testo, cioè da segno a segno, seguendo percorsi *metonimici*, per il grande balzo *metaforico* fuori del testo, ma all'interno del sistema intertestuale ritattivo.

La magia un po' misteriosa di queste poesie semplici e apparentemente banali nasce dunque dalla tensione inappagata della *metonimia* del testo presente verso la *metafora* del testo assente speculare al primo: tensione che nasce dal limite e crea da sé il proprio limite.

Ho fin qui parlato di percorsi obliqui di senso. Così sono i percorsi della poesia. Ma nel nostro caso sono *obliqui* anche per un'altra ragione: perché il poeta deve in primo luogo recuperare la dimensione linguistica e culturale perduta e soggiacente.

Si tratta infatti di quella tenace sopravvivenza, sia pure in forme impurissime, di cui natura e cultura hanno dotato tutto ciò che attecchisce e mette radici su questa terra, e non solo nella poesia, prima della definitiva scomparsa. Ma quale società potrà mai accontentarsi di queste estreme fiammate, di questa vitalità sotterranea che prelude a un indubbio e definitivo delle forme e dei contenuti legati alla lingua materna perduta o emarginata? L'arte, come gli esseri umani, vive *iuxta propria principia* o muore: come l'uomo, ha bisogno di libertà. Ma nei grandi esempi novecenteschi della letteratura sarda quelle matrici fanno da puntello ad altri sistemi e si realizzano in forme, per così dire, subalterne. C'è un fatto incontrovertibile: tutti quegli scrittori citati scrivevano in italiano. Il riaffioramento dei contenuti e forme appartenenti alla cultura e alla lingua sarda è di per se stesso testimonianza di una testualità che — per analogia con la lingua — potremmo definire diglossica.

* *

C'è infatti una costante diglossica che attraversa tutta la lingua e la letteratura sarda di ieri e di oggi, presentandosi in forme di volta in volta

diverse, in relazione alle differenti situazioni politiche, economiche e sociali. La Sardegna conobbe nella sua storia diverse dominazioni, tutte caratterizzate da uno sfruttamento sistematico e violento, quale nessun'altra terra d'Europa, a parere degli storici¹⁰, ha mai conosciuto. I Sardi hanno sempre parlato più lingue: la loro e quella dei dominatori di turno. Il plurilinguismo dei sardi assunse però di volta in volta caratteri diversi e in un certo senso atipici, secondo che la diglossia si manifestasse in forme rigide e, in un certo senso, « pure », o in configurazioni più complesse. Per limitarci ad alcune situazioni tipo, diremo che nella Cagliari catalana e spagnola (dalla metà del secolo XV fino a alla metà del XVI) convivevano due società e due lingue-culture distinte: quella catalana (poi spagnola) e quella sarda. Nel Castello vivevano i catalani, barcellonesi, aragonesi e maiorchini (gente di ogni rima sollecitata a venire in Sardegna con un'infinità di privilegi e con l'impunità per eventuali delitti commessi); nei quartieri bassi intorno al Castello, fino al mare, i Sardi, privi di diritti e trattati come nemici pericolosi. Da una parte i vinti, dall'altra i vincitori. A Sassari la situazione era un po' migliore, anche perché i sassaresi rimasero a lungo gelosissimi della loro autonomia e della loro lingua. L'una e l'altra faticosamente conquistate all'epoca degli intensi rapporti commerciali e politici con Pisa e Genova. Il dominio delle due città a Sassari e nell'intera isola nei secoli XI-XIII ebbe infatti caratteri peculiari, legati alla condizione stessa del dominio.

Il protettorato di Pisa (come quello di Genova) non deve essere inteso come qualcosa di monolitico né esclusivamente militare, ma piuttosto come la somma del dominio dei signori (cioè delle grandi famiglie pisane di nobili, commercianti, armatori, ecc.), del sistema religioso organizzato in « opere » (come quella della cattedrale di Pisa), e delle stesse strutture ospedaliere. Era tutta gente che per dominare era costretta a « trattare ». La città rispose a queste pressioni con spirito imprenditoriale aperto e allo stesso tempo guardingo. A Sassari chiunque poteva ottenere diritto di cittadinanza: gli stessi corsi erano cittadini a pieno diritto.

La stessa creazione della lingua non è da sola comprensibile se non all'interno del processo di formazione di una nuova identità culturale e politica, che sfocerà nel Comune. Gli *Statuti* del libero comune di Sassari, scritti nella illustre lingua logudorese (che aveva conservato, accanto al sassarese, il rango di lingua ufficiale della città) sono il grande monumento rimasto di una fortunata coincidenza di fattori culturali, economici politici e sociali, quale non si poté più ripetere nell'isola. Il sassarese è infatti (come ho mostrato altrove)¹¹ un pidgin formatosi, su base sarda e con fortissime componenti pisane, genovesi e corse, in funzione e per effetto degli scambi commerciali tra i sassaresi e i rappresentanti delle due repubbliche marinare, poi evolutosi in lingua creola.

Sempre a Sassari tra la seconda metà del XIV secolo e il XVI si parlavano il sassarese, il logudorese, il catalano prima lo spagnolo dopo, il latino e l'italiano. Si crea dunque fra le due lingue che possiamo considerare materne, e cioè il sassarese e il logudorese, e le lingue dei dominatori una complessa configurazione diglottica. Il sassarese veniva parlato soprattutto dalle classi popolari e, col logudorese, anche da quelle colte. I documenti ufficiali furono per lungo tempo stesi in logudorese¹². A queste due varietà si sovrappose pesantemente negli usi formali e/o ufficiali prima il catalano e poi lo spagnolo. L'italiano era ancora parlato (più raramente scritto) dalle persone colte e il latino continuava ad essere la lingua degli usi formali nei trattati, nell'agiografia (accanto al logudorese), nelle cronache, ecc.

La componente diglottica si andò stabilizzando come una costante con funzioni variabili, secondo la complessità dell'intreccio di lingue e culture compressi nello stesso repertorio: un carattere, questo, che non è stato sufficientemente studiato e che rientra con molte difficoltà e arrangiacimenti negli schemi classici della diglossia¹³. La complessità del problema ci induce a parlare di forme altrettanto complesse di bilinguismo e diglossia, applicabili non solo alla coppia italiano (catalano, spagnolo) e sardo, ma a ciascuna delle due componenti. Nell'ambito delle lingue dominanti (italiano, catalano, spagnolo) la diglossia si manifestò attraverso variazioni e irrigidimenti registrati difficili ma non impossibili da cogliere, senza la cui conoscenza è arduo parlare di letteratura sarda. La più importante resta naturalmente quella (classica) della differenziazione funzionale stretta tra lingua materna (il sardo) e lingua ufficiale, attiva allora come oggi.

Facciamo un gran salto verso il presente. I Sardi avevano intanto, dal XVIII secolo in poi, imparato ad apprezzare la loro lingua e a scriverla. C'è una bella fioritura letteraria, soprattutto poetica, dalla fine del Settecento a tutto l'Ottocento e alla prima metà del Novecento. Quello che viene tradizionalmente considerato il più grande poeta sardo, Antico Casula, morì nel 1957. Il premio Nobel Grazia Deledda (che scriveva in italiano) era morta nel 1936 e Sebastiano Satta nel 1914. Francesco Masala pubblica la sua opera fondamentale, *Quelli dalle labbra bianche*, nel 1962. Successivamente riscoprirà la sua lingua materna, il sardo, facendosi portabandiera negli anni Settanta e Ottanta (*Poesias in duas limbas* è del 1981).

Ma siamo già negli anni cruciali della grande crisi d'identità, nata come reazione alla concentrazione di forze sociali, politiche, economiche (si pensi all'insediamento delle industrie petrolchimiche in una struttura produttiva nei secoli agropastorale) e al vero e proprio assalto dei mass

media, che si abbatteva come una pesante coltre di abitudini, di codici linguistici e culturali e di tecnologie dell'informazione sulla vecchia e gloriosa cultura sarda, che rischiava di venire del tutto soffocata. Il rischio di perdita della lingua fece sorgere con nuova forza il problema della lingua e della stessa identità minacciata. Questa ventata di autocoscienza, partita da alcune avanguardie intellettuali e gradualmente penetrata in strati sempre più larghi della popolazione, ha caratterizzato la seconda metà del secolo, dagli anni Settanta a oggi, anche se non è mai riuscita ad assumere la funzione di tratto portante di un nuovo progetto di società, soprattutto per l'insensibilità dei politici, che si è venuta attuando soltanto in questi ultimi anni. La lettura dei testi letterari di questo secolo, sia in lingua sarda che in lingua italiana, rivela e in qualche caso esalta queste contraddizioni, e lascia affiorare all'analisi una serie di caratteristiche linguistiche e culturali, che non si lasciano incanalare (come si è accennato) nella tradizionale dicotomia bilinguismo/diglossia, con tutte le varianti previste da Ferguson e da Fishman, ma non riescono nemmeno ad emanciparsene. Difficile fare dei nomi, anche perché alcuni di noi operano proprio in questa prospettiva, sia nella produzione strettamente letteraria che in quella drammaturgica e teatrale. Direi che proprio dal teatro sono venute in questi anni alcune novità. E non è un caso, dal momento che il teatro è costretto, per la sua stessa struttura, a confrontarsi quotidianamente col presente e i suoi problemi. Ma sembra anche di osservare negli scrittori più recenti uno scarto, sia sul piano strettamente linguistico-stilistico che su quello delle forme narrative o poetiche di pertinenza, che rende problematico e forse non voluto il loro inserimento nel sistema letterario sardo. Sono scrittori italiani a pieno titolo, nel bene e nel male. Pare proprio che l'antica forza orientatrice della grande metafora culturale de s'oru 'e su mare, come onda che si smorza e rifrange sulla spiaggia, sia ormai diventata inattiva. La voce del passato non tormenterà forse più questi scrittori, anche se sospettiamo che l'apripittimento della memoria storica non potrà compensare le incertezze di un presente sempre più problematico e di un improbabile futuro.

Mi sono fin qui limitato a indicare alcuni tratti tipici e tipizzanti attivi nei maggiori scrittori di questo secolo, con particolare riguardo a quelli che hanno scelto la lingua italiana. Mi resta da aggiungere che non l'ho fatto per capriccio, ma per la semplice ragione che la critica ufficiale ha sempre ignorato o travisato, fino a tempi recentissimi, quelle componenti.

Anche quel linguaggio sommerso (dicevo) ai cui riaffioramenti è legata la stessa creatività degli scrittori sardi bilingui e diglottici è in crisi. La grande metafora d'orientamento della testualità sarda sembra aver esaurito la sua funzione e si morde la coda. Gli scrittori sardi attuali megliano preferibilmente modelli di importazione. Pochi hanno capito che

La crisi di un linguaggio può trovare la sua espressione propria e rivoluzionaria solo nel linguaggio della crisi. Come ha fatto Beckett (che non a caso era nato in Irlanda: in un'isola cioè che mostra numerose affinità con la Sardegna e con la Corsica), che ha tradotto insularità e sradicamento in totale riscrittura del suo universo segnico. In lui il senso acuto del limite, come nei grandi scrittori *liminali* dei quali abbiamo brevemente discusso, è diventato veramente insofferenza di ogni altro limite che non fosse il linguaggio.

Ci attende una nuova avventura nella scrittura che nasca e tragga forza proprio dallo sradicamento inconsapevole di quelle matrici, di quella cultura, di quel linguaggio.

Ho accennato agli scrittori sardi di oggi. Quel poco che so della letteratura corsa mi spinge a sperare che proprio in quest'isola si sia in qualche modo iniziato a cercare nuovi percorsi, non solo linguistici, ma letterari, dell'identità. Un popolo che non ha storia — ho scritto, pensano alla mia isola — deve almeno poter contare sui suoi miti. Un popolo che non ha storie da raccontare è infatti un popolo senza futuro. Ma non pensiamo ai grandi racconti epici, alle storie che hanno commosso il mondo. I miti che ci servono sono quelli del quotidiano: le piccole grandi storie della povertà, storie tipiche in cui potersi riconoscere come individui e come popolo. E anche questo è difficile. Perché quando lo strumento principe della nostra identità sociale, la lingua, è alla deriva, l'unica storia che possiamo raccontare è quella che ci coinvolge in prima persona. Ripartire da capo, dunque, con racconti che tornino ad essere *exempla vitae*. Credo che l'importante tentativo compiuto da Jacques Thiers di recuperare il sociale e la stessa dimensione storica attraverso il privato — un privato in cui di volta in volta si ritrova e si perde, crescendo su se stessa, la dimensione comunitaria — si muova in questa direzione. Il suo *Canto di Altea* è infatti in qualche misura confessione e racconto; ma è anche una ricerca, attraverso il filtro della memoria, del mito perduto.

Note

- 1 — Scrittore trilingue (usava, accanto al sardo, l'italiano e lo spagnolo), vissuto a Sassari tra il 1545 e la fine del XVII secolo, ha lasciato un'opera fondamentale nella storia letteraria dell'isola: *Sa Vida, Su Marritzu et Morie d'essos Ghoriosos Martires Gavinu, Brothu et Giannuari*, Cagliari 1582. A lui si deve quasi certamente l'introduzione in Sardegna dell'ottava.
- 2 — Si veda in particolare il mio *La semiosi iconica in Grazia Deledda. L'immagine e il suono*, in U. Collu (a cura di) *Grazia Deledda nella cultura contemporanea*, atti del seminario di studi « Grazia Deledda e la cultura sarda tra '800 e '900 », Nuoro, 25-26-27 settembre 1986, Cagliari 1992, pp. 83-119. Per i problemi che qui si discutono devo

rimandare il lettore ad alcuni miei lavori, anche perché non mi risulta che siano stati affrontati prima da altri secondo un approccio linguistico-semiologico e in funzione di un modello bilingue e diglossico. Si vedano in particolare: *I colori di Grazia*, relazione tenuta al convegno internazionale di studi deleddiani di Nuoro, 27-30 aprile 1987, in corso di stampa; *Il ritmo delle fiabe sarde*, in « Urno & Cultura », 13-14 (1974), pp. 51-139; *Il pindarismo sardo*, in « La grovta della vipera » II (1977) 8, pp. 34-46; *Strutture ritmiche e comunicativa orale in Sardegna. Per una semiotica delle culture subalterne*, in « Quaderni sardi di filosofia e scienze umane », I (1977) 1, pp. 67-95; « *I cinghiale del diavolo* » di Emilio Lussu tra orlità e scrittura, in Emilio Lussu e la cultura popolare della Sardegna, atti del convegno di Nuoro del 25-27 aprile 1980, Cagliari 1983, pp. 147-176; *Una cultura di frontiera*, in *Dalla civiltà nuragica agli anni '80. Poesia come solvazza*, atti del convegno nazionale di Selargius/1980, Quartu S. Elena (CA) 1981, pp. 13; *In s'oru 'e su mare. Per una semiotica della cultura sarda*, Sassari, Dessì 1981; *Spazio festivo e teatralità in Sardegna*, in *Il teatro in Sardegna. Per un teatro del meridione*, atti del convegno di Macomer, 1-3 dicembre 1978, pp. 76-88, Firenze, La Casa Usher 1983; *Lipogramma nascosto. La significanza nei Mutos di Sebastiano Satta*, in U. Collu, A. Quaquero (a cura di) *Sebastiano Satta: dentro l'opera dentro i giorni*, atti delle giornate di studio, Nuoro 9-10 marzo 1988, Cagliari 1988, pp. 161-68; *Il giorno del giudizio: tempo di vita, tempo di morte*, e *Satta scrittore sardo*, in « Quaterni » della Biblioteca S. Satta, Sassari, Chiarella 1979, pp. 5-9 e 23-7 (ora in *Salvatore Satta e il Giorno del giudizio*, Cagliari 1989, pp. 17-26 e 53-62); *Quel fiutare di gente tra la morte e la vita*, in U. Collu (a cura di), *Salvatore Satta giurista e scrittore*, atti del convegno internazionale di studi, Nuoro 6-9 aprile 1989, Cagliari 1990, pp. 103-17.

- 3 — Cfr. Iru, M. Lotman, B. A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani 1975.
- 4 — Cfr. E. Besta, A. Solmi (a cura di), *I condaghi di S. Nicola di Trullas e di S. Maria di Bonarcado*, Milano, 1937.
- 5 — *Il giorno del giudizio*, Padova, Cedam 1977 (rist. Milano, Adelphi 1979). L'opera è del 1972. Anche il romanzo giovanile *La veranda*, scritto nel 1928, fu pubblicato dopo la morte, nel 1981 da Adelphi.
- 6 — Vd. in particolare *Miele amaro* (Firenze, Vallecchi 1954), una specie di summa antropologica dell'isola, della sua storia, dei suoi miti, caratterizzata da una scrittura raffinatissima intrisa di una sorta di tregognato lirismo. Ma vd. anche i romanzi *Lo Zuffo*, Bologna 1932, e *Una stagione a Orolai*, Milano, Ist. Propeuganda Libraria, 1957.
- 7 — E. Lussu, *Il cinghiale del diavolo*, Torino, Einaudi 1976 (la prima edizione Lenzi è del 1968).
- 8 — Vd. tutte le sue poesie nell'edizione curata da F. Corda: *S. Satta, I canti e altre poesie*, Cagliari, ST 1983.
- 9 — M. Riffaterre, *Semiotica della poesia*, Bologna, Il Mulino, 1983, p. 149.
- 10 — Vd. per tutti J. Day, *La Sardegna sotto la denominazione pisano-genovese. Dal secolo XI al secolo XIV*, Torino, Utet, 1987.
- 11 — Vd. L. Sole, *La lingua di Sassari. Il problema delle origini* (in stampa).
- 12 — Cfr. P. Tola (a cura di), *Codice degli Statuti della Repubblica di Sassari*, Cagliari, Timon 1850 (reprint: Sassari, Amministrazione comunale, 1983).
- 13 — C. A. Ferguson, *Diglossia*, in P. P. Giglioli (a cura di), *Linguaggio e Società*, Bologna, Il Mulino 1973; I. A. Fishman, *La sociologia del linguaggio*, Roma, Officina 1975).