

Plurilinguismo e sperimentazione nella produzione narrativa contemporanea di autori sardi

di Antonietta Dettori*

1. Introduzione

Nel nostro paese, la riflessione sul plurilinguismo della produzione letteraria contemporanea non può prescindere da far riferimento alla possibilità di operare scelte non univoche, in relazione alla lingua di base del testo narrativo. Non mancano, infatti, aree in cui l'opzione della lingua nazionale può non essere scontata e uno scrittore ha la possibilità di elaborare testi narrativi anche utilizzando varietà dialettali ancora vitali. Faccio riferimento ad aree minoritarie e agli esperimenti rivendicativi di prosa narrativa in lingua locale che le interessano, ma considero anche altre esperienze più generali di utilizzo letterario dei dialetti, delle quali il romanzo di Andrei Longo *Lu campo di girasoli* – scritto in una lingua che si colloca fra varietà d'invenzione e koinè meridionale – costituisce un esempio significativo¹.

La vitalità dei dialetti e il loro radicamento nel repertorio e nella cultura nazionale rimotivano aperture e interesse da parte di autori, editori e – sebbene in misura ancora difficilmente valutabile – di lettori. Direi che si tratta di una situazione di possibile uso narrativo dei codici del repertorio nazionale che include anche dialetti e lingue di minoranza, e si concretizza in un plurilinguismo che può contemplare

* Università degli Studi di Cagliari.

¹ L'opera, pubblicata nel 2011 per la milanese Adelphi, costituisce un interessante esempio di uso narrativo del dialetto al di fuori delle logiche rivendicative delle aree di minoranza, la cui rilevanza è accresciuta dall'importanza della sede di pubblicazione, cfr. A. Dettori, *Note sull'uso letterario di dialetti e lingue di minoranza*, in G. Marcato (a cura di), *Lingua e dialetti nelle regioni*, CLEUP, Padova 2013, pp. 329-44: 229-30.

l'intercambiabilità fra varietà di base e varietà di inserimento del linguaggio letterario.

Nella mia area di riferimento – la Sardegna – la possibilità di una duplice opzione linguistica costituisce una realtà con la quale gli autori sono chiamati a confrontarsi, vuoi per coinvolgimento diretto nei programmi di valorizzazione della lingua minoritaria, vuoi per sollecitazioni esterne, che muovono spesso dalla vivacità e dalla *vis* polemica che accompagnano nell'isola ideologie linguistiche e politiche culturali correlate. La situazione trova riscontro nella frequente coesistenza di sezioni in sardo e in italiano nei premi letterari, che scandiscono con inusitata frequenza la vita culturale locale, e richiamano notevole partecipazione di autori e pubblico. Particolare importanza, per il riconoscimento letterario della produzione in sardo, ha assunto per esempio la creazione di un'apposita sezione, all'interno del prestigioso premio nazionale intitolato a Grazia Deledda², che viene bandito a Nuoro con scadenza biennale.

Sta di fatto che le scelte linguistiche diversificate degli autori vengono localmente dibattute, dando luogo a interpretazioni contrapposte e alimentando polemiche infuocate sui fatti di lingua. Gli autori vengono chiamati in causa per dar conto delle loro scelte linguistiche e sollecitati ad assumere posizione sul sardo e sul suo uso letterario.

A Salvatore Niffoi – narratore che intreccia l'italiano di base della sua scrittura con la varietà nativa, ma anche col ricorso a lingue straniere – viene frequentemente posto il problema della possibilità di scrivere un libro in sardo³. L'autore invoca l'esigenza di uno strumento adeguato alla comunicazione con il mondo esterno e la necessità di parlare della realtà locale in modo comprensibile ad un ampio pubblico, rifiutando ogni camicia di forza linguistica e inneggiando alle commistioni e agli innesti di lingue, oltre che alla possibilità di attingere a tutte le risorse espressive che l'odierno repertorio linguistico nazionale offre.

Marcello Fois polemizza, con i fautori dell'impiego della lingua minoritaria in letteratura, sulla possibilità d'essere definiti scrittori sardi senza cimentarsi nella scrittura in sardo, e difende il contributo che,

² Intitolata *Narrativa in lingua sarda*, la sezione è stata attivata nel 2001, nel momento di ripresa del premio, dopo circa trent'anni di interruzione.

³ Faccio qui riferimento, in particolare, ai contenuti dell'intervista condotta da Antonella Loi per la rivista bilingue "Làcanas" (n. 19, marzo-aprile 2006), disponibile in <http://www.lacanas.it/>.

alla valorizzazione della lingua locale, può derivare da una sperimentazione che la utilizzi come componente realistica ed espressiva, all'interno dell'italiano di base del linguaggio narrativo⁴. Sperimentazione perseguita con esiti particolarmente felici nelle opere dell'autore, che sa sfruttare con maestria e misura le dinamiche di contatto e reciproca interferenza fra italiano e varietà nuorese – dialetto dell'area di ambientazione dei suoi romanzi – con una elaborazione dei codici in gioco, basata sulla messa in evidenza della loro alterità e distanza, anche culturale.

Giulio Angioni – antropologo che alla produzione saggistica ha sempre accompagnato quella letteraria, a partire dall'opera d'esordio *A fuoco dentro / A fogu a intru* (Edes, Cagliari 1978) fino a giungere agli ultimi romanzi *Gabbiani sul Carso* (Sellerio, Palermo 2010) e *Doppio cielo* (Il Maestrale, Nuoro 2010) – viene considerato uno dei protagonisti dell'avvio della prosa narrativa in sardo⁵. Nella sua prima opera, costituita da una silloge narrativa che nell'intitolatura bilingue anticipa le scelte linguistiche operate, include un racconto scritto nel proprio campidanese nativo – *Arrichetteddu* 'Enrichetto' – che è considerato uno dei primi testi narrativi composti in sardo. Probabilmente fu una scelta di utilizzo letterario congiunto delle lingue del repertorio locale che esemplificò concretamente la possibile coesistenza di sperimentazioni diverse, sdrammatizzando la durezza dello scontro fra ideologie linguistiche contrapposte, in relazione al sardo e al suo uso letterario. Si era andato sviluppando in quegli anni, infatti, un vivace dibattito sulla rivendicazione del sardo quale lingua di minoranza e sulla necessità di mostrarne le potenzialità espressive attraverso l'impiego letterario; dibattito che impegnò fautori e oppositori delle istanze rivendicative, ed ebbe comunque il merito di richiamare l'attenzione sulla lingua locale. Oggi l'autore – che usa un italiano variamente interferito dalle varietà locali nei suoi romanzi e sperimenta l'impiego del sardo in poesia⁶ – viene chiamato in causa per le scelte linguistiche operate, e coinvolto in discussioni e confronti di segno contrapposto.

⁴ Cfr. il dibattito sviluppatosi sul quotidiano "La Nuova Sardegna" e rintracciabile, sotto il nome dell'autore, in lanuovasardegna.gelocal.it.

⁵ Sul valore innovativo della scelta linguistica dell'autore, cfr. S. Tola, *La letteratura in lingua sarda. Testi, autori, vicende*, CUEC, Cagliari 2006, p. 480.

⁶ Due le raccolte poetiche pubblicate, *Tempus* (CUEC, Cagliari 2008) e *Oremari* (Il Maestrale, Nuoro 2013).

2. Avvio della moderna prosa narrativa

Negli ultimi decenni del Novecento, nella vita culturale isolana era riemersa la “questione della lingua sarda”, con rivendicazioni sulla sua tutela e valorizzazione. Rivendicazioni che – sotto l’impulso di intellettuali e scrittori ispiratori – si indirizzarono anche alla sperimentazione di un suo uso narrativo⁷.

Nella mancata affermazione storica di una varietà di koinè regionale, gli autori che aderirono alla sperimentazione usarono i singoli dialetti nativi; l’emergere di una lingua letteraria comune venne da loro affrontata come un’aspirazione a cui tendere, attraverso l’esercizio della scrittura. Al testo letterario vennero attribuite anche finalità documentarie e di selezione “puristica”: le opere avrebbero contribuito al recupero del lessico sardo e a porre riparo all’adozione di italianismi⁸. L’avvio della produzione narrativa venne incentivata dall’istituzione di specifici concorsi letterari e di sezioni speciali nei premi di poesia esistenti⁹.

Si cimentarono nella sperimentazione autori di rilievo che avevano maturato precedenti esperienze di scrittura letteraria in italiano, quali Antonio Cossu, Francesco Masala, Benvenuto Lobina.

Il primo, autore noto anche per opere in italiano¹⁰, esordì nella narrativa in sardo col romanzo di satira politica *Mannigos de memoria. Paristoria de una rivoluzione / Frammenti di memoria. Racconto di una rivoluzione* (Irse, Nuoro 1984), opera nella quale si cimentò in un’interessante rappresentazione della variazione interna del sardo, aprendo il suo logudorese di base a inserti dialogici nei diversi dialetti dell’isola, oltre che all’italiano; pubblicò successivamente anche un dramma in

⁷ L’uso poetico del sardo, avviato nel Quattrocento con contenuti di carattere religioso, aveva conosciuto particolare rilievo ed estensione nel corso del Novecento. La produzione in prosa, oltre che dalla drammaturgia sacra, protrattasi fino all’Ottocento, era costituita dalle commedie satiriche d’età contemporanea.

⁸ Su scelte linguistiche e finalità documentarie perseguite, cfr. A. Cossu, “*Problemi della narrativa in lingua sarda*”, in “La grotta della vipera”, XIII, 1987, 38-39, pp. 3-10.

⁹ Nel 1979 venne creato il *Premiu de literatura sarda Casteddu de Sa Fae* (Premio di letteratura sarda “Castello della Fava” di Posada), mentre fin dall’anno precedente il prestigioso concorso di poesia dialettale “Città di Ozieri” – nato nel 1956 – aveva dedicato una sezione al racconto.

¹⁰ Autore dei romanzi *I figli di Pietro Paolo* (Vallecchi, Firenze 1967) e *Il riscatto* (Vallecchi, Firenze 1969), oltre che della raccolta poetica *I monti dicono di restare* (Pacini, Pisa 1987).

tre atti sulla vita di san Lussorio: *A tempos de Lussurzu. Contu a moda de teatru in tres partes* (Della Torre, Cagliari 1985).

Il secondo – apprezzato poeta e narratore anche in lingua nazionale¹¹ e importante autore di riferimento per la successiva produzione letteraria isolana¹² – compose in logudorese il romanzo *S'istoria. Condaghe in limba sarda* / *'La storia. Condaghe in lingua sarda'* (Alfa, Quartu Sant'Elena 1989).

Benvenuto Lobina, infine, poeta dialettale¹³ e autore anche di poesie in italiano, compose nella varietà campidanese del nativo Sarcidano il romanzo *Po cantu Biddanoa* / *'Per quanto Villanova'*. L'opera, presentata e premiata nel concorso per testi in prosa sarda "Castello della Fava" di Posada, venne pubblicata nel 1987¹⁴ e costituisce uno dei risultati più elevati della narrativa in lingua locale.

Negli stessi anni emersero autori che composero in italiano le loro opere, ma aprirono il linguaggio narrativo al sardo e alle varietà del repertorio locale da esso interferite. Ricordiamo in particolare, per rilievo e contemporaneità di produzione, Giulio Angioni e Sergio Atzeni. Il primo fu autore, in quegli anni, oltre che delle raccolte di racconti *A fuoco dentro* / *A fogu a intru* e *Sardonica* (Edes, Cagliari 1983), dei romanzi *L'oro di Fraus* (Editori Riuniti, Roma 1988), *Il sale sulla ferita* (Marsilio, Venezia 1990), *Una ignota compagnia* (Feltrinelli, Milano 1992), *Il gioco del mondo* (Il Maestrale, Nuoro 1999)¹⁵; il secondo, dopo il racconto lungo *Araj dimoni* (Le volpi Editrice, Cagliari 1984), pubblicò i romanzi *Apologo del giudice bandito* (Sellerio, Palermo 1986), *Il figlio di Bakunin* (Sellerio, Palermo 1991), *Il quinto passo è l'addio* (Mondadori, Milano 1995), *Passavamo sulla terra leggeri* (Mondadori,

¹¹ A lui si devono il romanzo *Quelli dalle labbra bianche* (Feltrinelli, Milano 1962) e le raccolte di poesie *Pane nero* (Maia, Siena 1956) e *Poesias in duas limbas* / *'Poesie in due lingue'* (Scheiwiller, Milano 1981).

¹² A riconoscere il proprio debito letterario è, ad esempio, Salvatore Niffoi, che all'autore fa riferimento nel corso di interviste e interventi pubblici; sul versante della produzione in sardo, il collegamento viene esplicitamente espresso fin dal titolo dell'opera di Bustianu Murgia, *S'arte de sos laribiancos. Littera a Tziu Frantziscu* / *'Il mestiere di quelli dalle labbra bianche. Lettera a tziu Francesco [Masala]'*, Condaghes, Cagliari 2003.

¹³ Tutta la produzione poetica in sardo è stata pubblicata da ultimo nella raccolta *Passus* (Ilisso, Nuoro 2010).

¹⁴ Dalla DueD Editrice Mediterranea, Sassari-Cagliari; una seconda edizione sarà pubblicata nel 2004 dalla nuorese Ilisso. Nel mio contributo faccio riferimento alla seconda edizione del testo.

¹⁵ La produzione dell'autore prosegue senza interruzioni fino ad oggi.

Milano 1996) e *Bellas mariposas* (Sellerio, Palermo 1996)¹⁶. Gran parte dei suoi racconti saranno pubblicati in raccolte postume.

Le loro opere, che diedero nuova visibilità letteraria al meridione isolano, avviarono una modalità di rapportarsi alla realtà linguistica locale e di valorizzarla, alternativa all'impiego diretto del sardo, ma anche innovativa rispetto all'adeguamento al linguaggio della tradizione letteraria di parte della narrativa isolana coeva. La percezione del valore della lingua locale sfociò nel suo uso, all'interno di un plurilinguismo aperto all'intreccio e alla commistione di codici e varietà. Si trattò di scelte linguistiche che influiranno sulle successive generazioni di scrittori locali, mediando e favorendo l'affermazione di tendenze al multilinguismo e alla mescolazione in atto anche nella letteratura nazionale.

Negli anni Novanta esordirono anche Marcello Fois e Salvatore Niffoi, autori che proseguono efficacemente nella sperimentazione di un linguaggio narrativo in cui l'italiano di base, coniugato in una gamma di varietà, si alterna e interagisce con la lingua locale. La loro produzione narrativa, ambientata nell'area di consolidata tradizione letteraria del nuorese, accompagna al rilievo letterario una piena affermazione nazionale, con ampio seguito di lettori fuori dell'isola.

I due filoni narrativi, che si collocano su versanti diversi del bilinguismo locale, mantengono la loro produttività. Anche la narrativa in sardo si arricchisce di titoli ed autori, sostenuta dall'editoria locale, all'interno dalle più generali politiche di tutela della minoranza linguistica. Nel tempo le distanze fra autori e ideologie linguistiche, delle due componenti narrative, si sono radicalizzate. Sono venuti meno in particolare gli spazi e i contesti condivisi di discussione e confronto, che avevano caratterizzato l'avvio della nuova stagione letteraria, negli ultimi decenni del secolo scorso. Fondamentale era stato, ad esempio, il ruolo esercitato dalla rivista "La grotta della vipera", che, fondata nel 1975 da Antonio Cossu, ospitò il dibattito linguistico e letterario, aprendo al confronto con la letteratura nazionale e internazionale e dando spazio alla produzione letteraria locale. La discussione aveva interessato autori diversamente schierati nel dibattito sulla lingua, ma comunque disponibili al confronto su temi letterari di comune interesse.

Amplificando tendenze in atto nella letteratura nazionale e recependo l'influsso della produzione straniera coloniale e mistilingue,

¹⁶ Come è noto, l'attività dello scrittore venne interrotta dalla morte, avvenuta tragicamente nel mare dell'isola di San Pietro, nel 1995.

l'impegno letterario degli autori più significativi seppe sperimentare il sardo e mettere a frutto il plurilinguismo del repertorio locale, indipendentemente dalla scelta linguistica di base del testo narrativo.

3. *Il plurilinguismo di Lobina e Atzeni*

3.1. L'opera di Lobina

A rappresentare i due filoni narrativi, prendo in considerazione in questa sede gli autori Benvenuto Lobina (1914-1992) e Sergio Atzeni (1952-1995), accomunati dalla contemporaneità del loro emergere in ambito regionale. Il primo, dopo l'esperienza poetica innovativa e di riconosciuta modernità¹⁷, si convertì alla sperimentazione in prosa col romanzo *Po cantu Biddanoa*. Il testo, che ha un'estensione temporale che coincide col primo dopoguerra, affianca, a fronte del testo sardo, la traduzione italiana, fatta dallo stesso autore¹⁸.

Ambientata a Villanova Tulo – paese nativo di Lobina – la narrazione ha come personaggio centrale Luisicu, un eroico reduce della Prima guerra mondiale che è costretto dalle difficoltà della vita a rinunciare alle proprie ideologie politiche e religiose, aderendo formalmente al fascismo e sposando, anche con matrimonio religioso, l'amata compagna friulana. Fino alla ribellione, sfociata nella sua partecipazione alla sommossa antifascista, realmente avvenuta nel paese d'ambientazione del racconto nel 1932. In realtà, attorno a Luisicu è tutto il paese ad essere messo in scena, in una narrazione corale che dà voce ad una pluralità di personaggi e visibilità anche ai fatti più minuti della vita quotidiana. Vengono descritti e messi a confronto destini e punti di vista, in un continuo alternarsi di scenari, personaggi, temi che trovano raccordo narrativo in un onnisciente io narrante.

La volontà di sperimentare la scrittura narrativa in sardo nasce nell'autore dalla condivisione dei progetti di rivendicazione linguistica del periodo, ma risponde anche all'esigenza di raccontare in forma linguistica adeguata la vita della piccola comunità rappresentata nel testo. Lobina definisce, infatti, la sua opzione linguistica una scelta

¹⁷ Rimando a I. Delogu, *La poesia di Benvenuto Lobina: 'Teatro della memoria' e 'Inventario di assenze'*, in F. Cocco (a cura di), *L'amarezza leggiadra della lingua*, in Atti del Convegno "Tonino Ledda e il movimento letterario felibristico del premio di letteratura Città di Ozieri. Percorsi e prospettive della lingua materna nella poesia contemporanea in Sardegna", Il Torchietto, Ozieri 1997, pp. 167-81.

¹⁸ Per una prima analisi linguistica dell'opera, mi permetto di rimandare al mio contributo *Note sull'uso letterario di dialetti*, cit., pp. 338-43.

obbligata: non sarebbe stato verosimile mettere qualsiasi altra lingua in bocca a personaggi che avevano piena competenza solo della loro varietà nativa e che esclusivamente con essa erano in grado di raggiungere naturalezza e pienezza espressive¹⁹. La varietà di sardo utilizzata è il campidanese, che, come vedremo, si articola in varietà diverse e lascia spazio anche all'italiano.

Esponendo le sue scelte linguistiche, l'autore delinea una tripartizione di base delle varietà di sardo campidanese utilizzate nel romanzo, elencando il campidanese generale dell'io narrante, il dialetto del paese d'ambientazione usato dai personaggi, «il sardo degli acculturati (una lingua sarda un tantino più *civile*)»²⁰, ovvero una varietà dialettale profondamente interferita dall'italiano, con fenomeni di mescolanza e commutazione di lingua.

In realtà il ventaglio linguistico è più articolato e include varietà diverse dei due codici del repertorio comunitario, frutto dell'influsso sul sardo dell'italiano, con i suoi vari registri e sottocodici funzionali, ma anche dell'interferenza del sardo sull'italiano d'uso locale. Di particolare rilievo appare l'occorrenza di costrutti mesciati sardo-italiani in bocca agli "acculturati", fenomeno speculare delle mescolazioni che caratterizzano la produzione del versante narrativo in lingua italiana.

Dal romanzo emerge una distribuzione diglottica di sardo e italiano, con distinzioni funzionali delle varietà a livello diastratico e diafasico, oltre che diamesico. L'autore ricostruisce in modo verosimile la distribuzione di codici e varietà del repertorio, tracciando un profilo plurilingue coerente col punto linguistico d'ambientazione e col periodo storico di riferimento. Il dialetto locale – una varietà periferica dell'area dialettale del Sarcidano – è la lingua di tutti i personaggi paesani evocati, nella maggior parte delle situazioni comunicative che li vede protagonisti. La lingua dell'io narrante è la varietà di koinè meridionale, che viene definita campidanese generale, e che ha nel cagliaritano elevato il suo modello di riferimento. Un campidanese quest'ultimo ricco di italianismi; prestiti che del resto non mancano neanche

¹⁹ L'autore chiarisce le sue scelte linguistiche nel corso di interviste e conferenze universitarie, riportate rispettivamente da S. Tola, *Benvenuto Lobina intervistato da S. Tola*, in AA.VV., *Il piacere di scrivere. Scrittori sardi allo specchio*, Atti del Convegno in onore di Michelangelo Pira, Comune di Quartu Sant'Elena, Quartu Sant'Elena 1991, pp. 23-31, e da G. Marci, *In presenza di tutte le lingue del mondo. Letteratura sarda*, CUEC, Cagliari 2006, pp. 296-7.

²⁰ Cfr. *ivi*, p. 297.

nel dialetto locale, come naturale conseguenza del secolare contatto linguistico con la lingua nazionale.

I passi che riportiamo mostrano ad esempio l'adozione, con diversi gradi di adattamento del lessico militare e burocratico (*sottufficiali, prémius, indennidadis, a riposo, trincerar, repartus, cumandanti, divisioni, assalto, battaglione, reticolati*), ma anche di parole e sintagmi della lingua comune (quali *trancuillu, divertimentus, ponniri a parti, ancora*) negli usi della voce narrante (1) e di Elias, compagno d'armi di Luisicu (2):

1. Po 'moi, cun su chi teniat, Luisicu podiat bivi trancuillu. Tra sa paga de sottufficiali, chi fut bona, prémius e àtaras indennidadis calincuna cosa iat postu a parti. Pagu spendiat candu andat a riposo, pagu buffada (e in trincera nudda). Non fut che cuddus chi a riposo si sperdiziànta finz'a s'urtimu soddu in binu, licoris o àturus divertimentus. No fut unu santu manch'issu, no, ma su dinai ddu castiada, ca no 'nd'iat biu meda, in vida sua²¹ (p. 162).

2. Cando fuaus a Monte Zerbio, in su mesi 'i argiòlas de su sexi, apustis chi is àturus repartus, sa di innanti, no fùant arrennèscius a arribai a is trincerar austriacas, unu domìngu a merì su cumandanti 'e sa divisioni c'iat scutu all'assalto il terzo battaglione. Ananti 'e is trincerar austriacas ddui fuànta i reticolati ancora intreus. Senza 'e manc'unu giassu accantu ci podi scoittai²² (p. 106).

L'adozione integrale di tecnicismi politici – con modalità di mescolanza di codici – trova attestazione nell'uso formale del dialetto in un bando pubblico, riportato e glossato dall'io narrante:

3. “Si 'èttat custu bandu – cun su premissu de su Podestà. Avvértit – il segretario politico – ca candu – in sa radio – ligginti – il Bollettino di guerra – sa genti chi è sézia – in Sa Prazitta – s'indi dèpit – pesai strantaxa”. Ma su secretariu politicu, a s'ora chi sa radio trasmittiat il Bollettino di guerra, in Sa Prazitta no ddui passaàt mai. Po no biri ca sa genti sézzia fut e sézzia abarrada²³ (p. 486).

²¹ L'autore traduce: 'Per adesso Luisicu con ciò che aveva poteva vivere tranquillo. In passato, tra la paga di sottufficiale, che era buona, premi e indennità, qualcosa aveva messo da parte. Poco spendeva quando andava a riposo, poco beveva (in trincea nulla). Non era fra quelli che a riposo spendevano fino all'ultimo soldo in vino, lui al denaro ci badava perché non ne aveva visto molto in vita sua' (p. 163).

²² 'Quando eravamo a Monte Zerbio, nel luglio del '16, dopo che gli altri reparti, il giorno prima, non erano riusciti a raggiungere le trincee austriache, una domenica mattina il comandante della divisione aveva buttato all'assalto il terzo battaglione. Davanti alle trincee austriache c'erano i reticolati intatti, senza un benché piccolo varco dove poterci infilare' (p. 107).

²³ 'Si dà questo bando – col permesso del podestà. Avvertendo – il Segretario

L'italiano, più o meno interferito dal sardo, è la lingua del potere e della cultura. Lo usa il maestro – *su maistu* – rappresentante più autorevole della politica locale, lo usano le autorità e i politici che giungono a Villanova dall'esterno. Lo usa anche la voce narrante, spesso con finalità ironiche e irridenti, in riferimento a temi relativi alla politica e all'amministrazione pubblica.

All'italiano, variamente connotato in diatopia e diastratia, ricorrono anche alcuni dei personaggi locali, in situazioni comunicative che ne rendono necessario l'uso. L'italiano, con tratti regionali e di parlato (dislocazioni e riprese pronominali, posposizione del possessivo, uso esteso del gerundio, impiego di peculiari forme di attenuazione, ridondanza pronominale), è la lingua con cui Sinzula ['zanzara'] – il capo della sommossa antifascista di Villanova – conversa con Giorgio Amendola nel carcere di Regina Coeli:

4. *Amendola*: [Sinzula] E cosa vuol dire?

Sinzula: Sinzula da noi, in Sardegna, lo diciamo a quelle zanzare piccoline, che pungono e danno molta molestia alla gente-

A.: E tu a chi hai dato molestia?

S.: Beh, io con altri ventisette compagni miei siamo entrati nel Municipio del mio paese ed abbiamo buttato fuori a spinte tutte le autorità fasciste [...] E fuori c'era quasi tutto il paese gridando fuori fuori, tutti d'accordo con noi. Abbiamo fatto anche un poco di danno, ma poco. [...] Siccome la cosa l'avevo organizzata io, a me mi hanno dato quattro anni e nove mesi con l'amnistia per violenza privata e resistenza [...] (p. 410).

Interferenze fonetiche dialettali caratterizzano l'italiano di personaggi che hanno colto nel fascismo l'opportunità di distinguersi e prendere le distanze dalla comunità d'origine; personaggi quali lo squadrista Guerinu, che, rientrato in paese, parla di *giornalli* e di *pugnallate* (p. 280), e il gerarca "molto vicino al Duce", che chiude i suoi discorsi politici con *eia, eia per il nostro ammatto ducce* (p. 476). La sottolineatura del rafforzamento consonantico, vero stereotipo associato all'italiano dei parlanti nativi dell'isola, sanziona ironicamente, per bocca dell'io narrante, un'esibita presa di distanza dal paese d'origine, della quale l'abbandono del dialetto costituisce la manifestazione più evidente.

politico – che quando – alla radio – viene letto – il Bollettino di guerra – la gente che è seduta – in sa prazitta – si deve alzare in piedi. Ma il Segretario politico, quando la radio trasmetteva il Bollettino di guerra, in Sa Prazitta non passava mai. Per non vedere che alla lettura del Bollettino la gente che era seduta non si muoveva nemmeno' (p. 487).

L'italiano è la lingua della scrittura: in un italiano dalla coloritura regionale sono scritte le lettere mandate a Luisicu, dai figli – Ninnu e Millieddu – chiamati alle armi. Nei passi delle lettere di Ninnu, riportati di seguito, trovano attestazione fenomeni quali l'accusativo preposizionale, la resa della duratività con essere+gerundio, l'uso di *già* rafforzativo, sovraestensione del lessema *cosa*, impiego della polirematica *dare attenzione* col significato di 'proteggere':

5. "Cari genitori. Oggi sono molto contento perché ieri è capitata una cosa che non potete credere. Ero entrando in camerata e ho sentito a uno che mi chiamava, mi sono girato e ho visto a Millieddu ancora vestito di borghese. L'hanno mandato qui anche a lui, al 60° Reggimento [...]" (p. 490).

6. "Cari genitori. Già l'avrete saputo da lui stesso, Millieddu si trova a Tarquinia alla Scuola dei paracadutisti. [...] E così per rimanere di nuovo insieme ho fatto la domanda anche io e partirò domani. Già vi scriveremo quando arriverò a Tarquinia, state tranquilli che tutto tornerà come prima quando eravamo tutti e due qui a Sassari. State tranquilli anche per Millieddu che già ci sarò io a dargli attenzione..." (p. 496).

Come emerge anche dai passi finora citati, il plurilinguismo del testo si caratterizza per la rilevanza dei fenomeni di interferenza e cambio di codice. Il passaggio da un codice all'altro può interessare il singolo elemento lessicale e configurarsi come prestito o estendersi a interi enunciati. L'intreccio e la mescolanza fra sardo e italiano può giungere fino alla sovrapposizione funzionale e all'intercambiabilità, in particolare nella rappresentazione del parlato di personaggi bilingui. Nel discorso riportato del postino – Tiu Pepi – che consegna a Millieddu la cartolina di chiamata alle armi (7), si verifica l'impiego congiunto dei due codici, con equivalenza di funzione comunicativa e di adeguatezza situazionale. La scelta manifesta, oltre alle competenze plurime del parlante, il riconoscimento implicito del repertorio bilingue della famiglia del ragazzo, nella quale la madre friulana ha introdotto l'italiano:

7. A is tres Tiu Pepi est ispainendu sa posta in mesu su fragu de s'anguidda a arrustu: "Millieddu, la cartolina. Una firma qua, un'àtara innoi, sulla ricevuta. La ricevuta a mei, sa cartolina a tui. Ecco qua". "... Il giorno 25 ottobre 1940... presentarsi al Distretto Militare di Cagliari per essere avviato al Corpo"²⁴ (p. 488).

²⁴ 'Alle tre Tiu Pepi sta distribuendo la posta in mezzo all'odore delle anguille arrosto: "Millieddu, la cartolina. Una firma qua, un'altra qua, sulla ricevuta. La ricevuta a me, la cartolina a te. Ecco qua". "... Il giorno 25 ottobre 1940... presentarsi al Distretto Militare di Cagliari per essere avviato al Corpo" (p. 489).

Bilinguismo familiare ben rappresentato nella sequenza dei saluti indirizzati ai genitori da Millieddu (8), in partenza per raggiungere il distretto militare a Cagliari. Il cambio di lingua segnala il mutare d'interlocutore e conferma l'appropriatezza della distribuzione dei codici all'interno della famiglia. Al sardo è anche affidata la funzione di glossare e rafforzare gli enunciati in italiano:

8. No, non venire alla stazione, mamma, aió, seu cun is cumpàngius... già viene Defendente. Tui e babbo venite solo finz'a Cuccuru 'e Callia dai, ma': non piangere, non sto andando in guerra, seu andendu a fai su sordau, che is àturus. Già scrivo subito, appena so dove mi mandano. Stai tranquilla. E fustei, ba', no mi nat nudda?²⁵ (p. 488).

Nel dialogo (9) fra il maestro – massima autorità culturale e politica del paese – e Luisicu, il discorso bilingue evidenzia l'asimmetria diastratica che intercorre fra gli interlocutori. I passaggi al sardo del maestro, in un discorso basato su un italiano di registro formale e burocratico, chiosano e ribadiscono i contenuti del messaggio trasmesso; ma segnalano anche un avvicinamento all'interlocutore, attenuando la formalità del discorso col richiamo ad una competenza linguistica condivisa:

9. [Maestro] Primu: "Per quanto tu sia sposato civilmente, ma dato che d'ora in poi, per effetto del Concordato, il matrimonio civile e quello religioso verranno celebrati contemporaneamente, dal parroco, che è anche ufficiale dello stato civile, sei tenuto, nella tua qualità di fascista e di mio vice-comandante, a regolarizzare anche la tua posizione matrimoniale dal lato religioso. È un tuo preciso dovere, crètas o no crètas ['creda o non creda'] in fatto di religione'. [Lusicu] "Eit'iat a bolli nai, totu custu?". ['E cosa vorrebbe dire tutto questo?']

[M] "Ca tui e Sara dovete contrarre anche il matrimonio religioso, ca si depeis sposai in crésia puru" ['che dovete sposarvi anche in chiesa'].

[L] "Comandante, custu no mi ddu dèpit nai, gei ddu scit ca deu a crésia no ddu andu, ca no creu nì in Déusu nì in santus. [...]E poi, oramai seu coiau, coiau in s'offiziu, apu fattu il matrimonio civile candu fua sardista. I a mei mi bàstada"²⁶.

²⁵ "No, non venire alla stazione, mamma, aiò, sono con i compagni... già viene Defendente. Tu e babbo venite solo fino a Cuccuru 'e Callia. Dai, ma', non piangere, non sto andando in guerra, sto andando a fare il soldato, come gli altri. Già scrivo subito, appena so dove mi mandano. Stai tranquilla". "E lei, ba'[bbo], non mi dice nulla?" (p. 489).

²⁶ 'Comandante, questo non me lo deve dire, sa bene che io in chiesa non ci vado, che non credo né in Dio né in Santi. E poi oramai sono sposato in Municipio, dove ho fatto il matrimonio civile quando ero sardista. E questo mi basta".

[M] “A mei no [‘a me no’], e neppure al Console comandante la Legione, e mancu a su Segretariu Federali [‘e neanche al Segretario Federale’]. Candu mai [‘quando mai’] il Caposquadra Luisicu, Vicecomandante di Reparto della M.V.S.N., l’eroico combattente ed “invalido” Luisicu [...] può venir meno ad un suo preciso dovere di fascista, che oggi è anche quello di essere, almeno formalmente, un buon cattolico? Oggi che con questo Concordato l’Italia, per merito del Fascismo, si è riconciliata con la Chiesa, tui no pòdis istai [‘tu non puoi stare’] “fuori”.

3.2. L’opera di Atzeni

Nell’ampia produzione dell’autore, che comprende, oltre alle opere narrative e ai componimenti poetici²⁷, articoli e interventi sui giornali, frutto di una ininterrotta attività giornalistica²⁸, conferenze e partecipazioni a dibattiti²⁹, il problema di scelte linguistiche e di sperimentazione letteraria occupa uno spazio di particolare rilievo. In una elaborazione del plurilinguismo che va dalla ricostruzione del repertorio della Sardegna spagnola del primo romanzo, alla rappresentazione di stratificazioni e mescolanze negli usi delle periferie urbane cagliaritanee, raccontate in *Bellas mariposas*, la riflessione linguistica si concretizza in risultati di notevole originalità, che nascono dal confronto con altre culture letterarie, anche estranee alla tradizione italiana.

In particolare, la conoscenza e il confronto con le letterature creole, approfonditi nella sua attività di traduttore³⁰, aprono nuove prospettive all’interpretazione e alla sperimentazione letteraria dei fenomeni di contatto e scambio fra varietà del repertorio regionale. Prendendo in considerazione i racconti, cerchiamo di cogliere momenti e articolazioni diverse della sperimentazione linguistica di Atzeni.

Il plurilinguismo nelle sue opere non si struttura gerarchicamente, italiano e sardo si confrontano da posizioni complementari: la valorizzazione del sardo in letteratura comporta l’arricchimento dell’italiano.

²⁷ Pubblicati in un’accurata edizione critica da Giancarlo Porcu: S. Atzeni, *Versus / ‘Versi’*, Il Maestrale, Nuoro 2008.

²⁸ Ricostruita a cura di Gigliola Sulis nella raccolta in due volumi *Scritti giornalistici (1966-1995)*, Il Maestrale, Nuoro 2005; costituisce una vera *summa* del pensiero di Atzeni, anche in materia di lingua e di usi e scelte linguistiche.

²⁹ Che ci giungono anch’essi raccolti e pubblicati da studiosi e amici dello scrittore, cfr., ad esempio, *Il mestiere dello scrittore*, testo di una conferenza tenuta a Cagliari nel 1991 e pubblicata a cura di Giuseppe Marci in S. Atzeni, *Sì...otto!*, Condaghes, Cagliari 1996, pp. 79-93.

³⁰ Grazie alla traduzione di *Texaco* (pubblicata da Einaudi nel 1994), ma anche ai rapporti instauratisi col suo autore Patrick Chamoiseau.

Per l'autore, la vera sfida di ogni etnia regionale è quella di contribuire all'arricchimento più ampio possibile della lingua letteraria nazionale³¹.

Nel suo primo racconto, *Araj dimoniù / Il demonio è cane bianco*³², l'autore persegue con coerenza e originalità di soluzioni questa linea di sperimentazione. Alla narrativa popolare locale – campo privilegiato di ricerca e fonte inesauribile di ispirazione – attinge il lessico con cui arricchisce e connota etnicamente il suo italiano di base. Le parole sarde sono citazioni necessarie per evocare personaggi e temi culturali rimessi in scena nel racconto. Compaiono, infatti, nel testo i nomi degli esseri fantastici della fiabistica sarda – dalla *stria*, alla *coga*, alle *duennas*, ai *dimonius*, alle *gianas* –³³, di erbe magiche e cibi miracolosi, dall'*erbaluzza*, l'erba che frammista al denaro lo rigenera in continuazione, rendendolo senza fine, al *fillindeu*, la minestra sacra, il cui rifiuto assume valenza di sacrilegio e richiama la punizione divina³⁴.

La ripresa lessicale si estende anche alle terminologie di referenti peculiari della cultura locale: dai cibi (*pistoccus* 'pane biscottato', *malloreddus* 'gnocchi'), agli oggetti della quotidianità (*manta* 'coperta', *leppa* 'coltello a serramanico', *ragas* 'pantaloni di tela del costume maschile tradizionale'); nomi sardi designano anche i sentimenti (*disisperu* 'disperazione'), e le voci, i rumori, i canti evocati nel testo (*bogbes*, *sonus*, *anninnia* 'ninnananna').

³¹ Su queste posizioni si veda l'intervista concessa dall'autore, un anno prima della morte, e pubblicata da G. Sulis, *La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità. Intervista a Sergio Atzeni*, in "La grotta della vipera", 66-67, 1994, pp. 34-41. Per una puntuale sintesi di opere e teorie linguistiche e letterarie dell'autore, rimando a G. Sulis, *Chi era Sergio Atzeni?*, disponibile in <http://www.leparoleele cose.it/?p=7524>.

³² Il testo, intitolato *Araj dimoniù* nella prima edizione del 1984 (Le volpi Editrice, Cagliari), assumerà il secondo titolo, nella ristampa del 1996. Nelle mie citazioni faccio riferimento alla seconda edizione.

³³ Designano streghe *stria* e *coga*, folletti e spiriti *duennas*, mentre sono fate le *gianas* e personificazioni del demonio o esseri umani di particolare malvagità i *dimonius*.

³⁴ Le parole citate e la valenza semantica e culturale che assumono nel racconto rinviano alla principale opera di riferimento del nostro autore, in materia di narrativa popolare: la raccolta di Gino Bottigioni *Leggende e tradizioni di Sardegna* (Olschki, Genève 1922), opera nella quale ricorrono tutte. Lo stesso titolo del racconto – *Il demonio è cane bianco* – riprende una delle forme che assume il diavolo (ovvero, con ricorrente denominazione sostitutiva, *sa tentazioni* 'la tentazione') per ingannare gli uomini, in un testo popolare campidanese, registrato da Bottigioni (ivi, p. 142).

Nelle parti dialogiche, i passaggi di codice evidenziano in particolare titoli di cortesia e forme allocutive:

Ogni mattina nel giardino *tzia* Cosima comanda: – Chiudi gli occhi, *bitzinné* [‘ragazzino’] – e Luisu li chiude (p. 15).

Cosima ha i piedi nel braciore, e Luisu si accuccia sulla stuoia. – *Mammai* [‘mamma’], cantami un’anninnà (p. 17).

Laciatemi, lasciatemi, *dimonius maradittus* [‘demoni maledetti’] (p. 45).

Fra i regionalismi merita segnalazione la polirematica *leggere la vita* col significato di divinare, predire il futuro:

Una coga scende dai pasi del nord, inattesa. La chiamano, e *legge la vita* al neonato (p. 13).

La lingua dell’autore attinge con libertà alle varietà locali – oltre il cagliaritano di cui ha competenza – secondo esigenze espressive e documentazione di riferimento. Per cui al lessico campidanese si possono accompagnare forme galluresi, quali *stria* ‘strega’, e logudoresi, quali *bitzinné* ‘ragazzino’ e *fillindeu*, denominazione quest’ultima della tipica minestra del Nuorese, resa mitica dalla leggenda di san Francesco di Lula³⁵. Nel testo di narrativa popolare – ripreso, con adeguati adattamenti all’intreccio, nel racconto in esame (pp. 42-5) – la consumazione della pietanza costituisce una manifestazione obbligatoria di devozione, per i fedeli che partecipano alla novena in onore del santo.

Alla narrativa popolare Atzeni ricorre anche in un racconto del 1986, *San Pietro fra i drogati a Is Mirrionis. Quasi un apologo*³⁶, dove rielabora in chiave moderna il ciclo narrativo incentrato sulla figura di san Pietro³⁷. L’ambientazione in un quartiere popolare cagliaritano – *Is*

³⁵ Riportata da Bottiglioni, pp. 76-8.

³⁶ Pubblicato in “L’unione sarda” (12 agosto 1986), viene riedito nella raccolta *Gli anni della grande peste*, Sellerio, Palermo 2003, pp. 30-5. Per un’analisi del testo, rimando al mio contributo *Sergio Atzeni e la narrativa orale. Modelli narrativi popolari, struttura testuale e lingua del racconto San Pietro fra i drogati a «Is Mirrionis». Quasi un apologo*, in S. C. Trovato (a cura di), *Studi linguistici in memoria di Giovanni Tropea*, Edizioni dell’Orso, Alessandria 2009, pp. 141-67.

³⁷ Ciclo presente in tutto il mondo cristiano e di particolare diffusione nella tradizione orale italiana, come sottolinea Italo Calvino nelle sue *Fiabe italiane* (Einaudi, Torino 1956; II ed. 1971), dove ne dà documentazione con testi raccolti in Friuli e in Sicilia. Le attestazioni sarde del ciclo narrativo assumono particolare evidenza, invece, nella raccolta di E. Delitala, *Fiabe e leggende nelle tradizioni popolari della Sardegna*, Edes, Cagliari 1985, pp. 65-71.

Mirrionis appunto – consente di valutare la distribuzione dei codici nella rappresentazione che l'autore ci offre della città.

L'apostolo, mandato in ricognizione nell'isola da Gesù, si ferma a riposare in piazza San Michele, accanto a due giovani che si drogano. Ne scaturisce una conversazione giocata sui fraintendimenti che derivano dalla mancata comprensione, da parte del santo, del lessico della droga usato dai ragazzi.

Il quadro linguistico urbano che emerge, riflesso negli usi dei personaggi, è quello di un bilinguismo senza diglossia. I ragazzi si esprimono, anche parlando fra di loro, in un italiano che si colloca fra linguaggio giovanile e varietà di parlato di basso registro, caratterizzato da fenomeni di sintassi frammentata, brachilogie, elissi, ridotta estensione di pianificazione degli enunciati:

“Guarda”, interrompe il [ragazzo] grassoccio, “io una volta in un cinema di Marina piccola ho visto un film che c'erano questi negli elicotteri con la musica che mitragliavano e gettavano bombe e bruciavano la foresta e uccidevano gli uomini e perché Gesù non li ha fermati. Tutto quello del film era uguale com'era stato davvero nella vita” (p. 34).

I pochi casi di cambio di lingua hanno funzione espressiva; in sardo occorrono un'interiezione (*ma bai* ‘ma vai’, p. 33) e una glossa ironica, basata sul collegamento del nome dell'apostolo alla pietra e alla durezza che la contraddistingue:

“Come ti chiami?”. – “Perdu”. – “E itta boriar'essi po gussu ses tostau”³⁸ (p. 34).

Nella Cagliari della seconda metà del secolo, lo sviluppo demografico e i processi di inurbamento, provenienti dalle diverse aree isolate, avevano favorito la diffusione dell'italiano, e introdotto, accanto al dialetto locale (non più dalle funzioni socialmente riconosciute), varietà di altre aree sarde. In un racconto degli anni Novanta³⁹, l'autore rappresenta con particolare efficacia la situazione linguistica che ne è derivata, con un'ambientazione che riporta alle stesse periferie precedentemente narrate. Il protagonista – *alter ego* dell'autore – dalla

³⁸ «Pietro». «Non poteva essere altrimenti [= non potevi avere altro nome], per questo hai la testa dura’.

³⁹ Intitolato *Un amico a Babele*, nasce come racconto radiofonico nel 1990; viene pubblicato nella raccolta postuma *Gli anni della grande peste*, cit., pp. 80-113, edizione dalla quale traggio la citazione riportata.

lontananza dell'emigrazione ricorda la polifonia di lingue che lo ha accompagnato, nel quartiere popolare in cui è cresciuto: accanto all'inglese delle canzoni trasmesse alla radio e all'italiano della cultura scritta, le varietà e i registri del sardo: dal cagliaritano popolare e sopra le righe dei vicini, al registro controllato e "a bassa voce" della riflessione politica, al logudorese di una vecchia, che, dalla città ancora estranea dove ormai vive, rimpiange il paese d'origine:

Parole. Ecco quel che ricordo. Le parole cagliaritane dei vicini di casa: zerrius, scraccagliu, frastimus, cantus, boxis, sonus, prantus, arrisus.

E le parole logudoresi di una vecchia donna che viveva al piano di sopra: Dogni notte mi paret de intender una oghe, comente chi mi giamen, boghes e mugunzos, no isco. Una olta connoschia ogni ticchirriu, ogni oghe chi passait in carrela. Cand'intendia unu cane, ischia chi fulanu fit torrende dae sa roba. Si bolait puzone, ischi aite fit. Ogni cosa aiat una oghe sua.

E le parole degli amici di mio padre: Sa boxi nosta gi est bascia abbastantis, sa box' e is poburus est coment' e su entu in tempus de messa, coment' un arreseu in cresia, boxi calma, finzas troppu. Ma candu nc' est chi si ponid is peis in zzugu, insaras sa boxi bessit manna e nci arziad a is ceus, e chi no dda intendint is cristianus dda intendit Gesu Gristu⁴⁰ (p. 81).

Sarà affidata ancora ad un quartiere popolare delle amate periferie, la realizzazione dell'ultima pagina della lunga storia di contatti e intrecci di lingue della città, vera Babele isolana, crogiolo nel tempo di popoli e culture. Nell'ultimo racconto, *Bellas Mariposas* del 1995, la distanza fra codici trova soluzione in una varietà, tra il giovanile e il popolare, dell'italiano regionale di un'adolescente, che affida anche alla lingua l'aspirazione al riscatto da un destino di emarginazione.

In contemporanea, la sperimentazione linguistica dell'autore percorre altre strade e si concretizza nell'ultimo romanzo, *Passavamo sulla terra leggeri*, nell'invenzione della lingua degli antichi abitanti dell'isola, ovvero nella creazione della tessera mancante nella storia linguistica locale, finalizzata a dare voce adeguata ai miti di fondazione ricostruiti nell'opera.

⁴⁰ Traduco in sequenza le parti in sardo: 'grida, scoppi fragorosi di riso, imprecazioni, canti, voci, suoni, pianti, risa'; 'Ogni notte mi sembra di sentire una voce, come se mi chiamino, voci o mugugni, non so. Una volta conoscevo ogni grido, ogni voce che passava per strada. Quando sentivo un cane, sapevo che fulano ['un tizio, un tale', dallo sp. *fulano*] ritornava dal[l'aver accudito il] gregge. Se volava un uccello, sapevo perché avvenisse. Ogni cosa aveva la sua voce'; 'La nostra voce (già) è bassa abbastanza, la voce dei poveri è come il vento in tempo di mietitura, come una sosta in chiesa, voce calma, anche troppo. Ma quando c'è chi ci mette i piedi sul collo, allora la voce si leva alta e giunge fino al cielo, e se non la sentono gli uomini, la sente Gesù Cristo'.

