

# *Plurilinguismo nella narrativa in Sardegna: da negato o occultato a esibito ed esasperato*

di Cristina Lavinio\*

## *1. Il plurilinguismo timido del passato*

Il titolo di questo lavoro si riferisce sia alla scrittura narrativa di autori sardi considerati in diacronia, lungo il Novecento e fino ad oggi, sia alla situazione attuale, dove le due linee convivono: da una parte scrittori indifferenti al plurilinguismo e poco inclini ad utilizzarlo come strumento espressivo; dall'altra scrittori che invece lo esibiscono ed esasperano nella propria narrativa.

In passato, almeno fino agli anni Settanta, l'atteggiamento dominante era quello di indifferenza ed estraneità, oppure di grande timidezza, nel ricorso ad una lingua plurilinguisticamente mescolata, anche come semplice mezzo per rappresentare il mondo narrato, in modo comunque esente da tentazioni espressionistiche. Era un mondo sardo che, certo, emergeva e campeggiava spesso, quando non esclusivamente, nella narrativa di scrittori come Salvatore Cambosu, Giuseppe Dessì, Giuseppe Fiori, Francesco Masala, Paride Rombi<sup>1</sup>; un mondo rappresentato ampiamente nelle sue abitudini culturali, nei modi di vita quotidiana di pastori e contadini, di pescatori e taglialegna, nelle dinamiche sociali tra servi e padroni, con uomini e donne abitanti di piccoli centri (quasi mai delle città) e rappresentati nella fatica del lavoro ma anche durante feste e balli, tra timori e superstizioni,

\* Università degli Studi di Cagliari.

<sup>1</sup> Autori per i quali cfr. almeno C. Lavinio, *Narrare un'isola. Lingua e stile di scrittori sardi*, Bulzoni, Roma 1993 e Ead., *Lingue e stile nella narrativa di Paride Rombi*, in G. Caltagirone (a cura di), *La coscienza e il coraggio. Esperienze letterarie della modernità. Scritti in onore di Sandro Maxia*, AM&D Edizioni, Cagliari 2005, pp. 598-616.

tra religiosità e credenze popolari, tra ingenue concezioni del mondo e mature aspirazioni alla modernità e al progresso. Insomma, era un mondo sardo così pervasivamente presente da poter fare affermare che la Sardegna è la vera protagonista, il personaggio principale, di questa narrativa, come di tanta altra successiva, fino a molta di quella che ancora oggi gli scrittori sardi producono.

Tuttavia, in tali rappresentazioni della Sardegna, molto poche erano le concessioni a un plurilinguismo che andasse oltre la sporadica presenza di qualche coloritura locale, affidata soprattutto:

a) al ricorso qua e là – specie nel dialogato – a giri di frase o vocaboli regionali o calcati sul sardo (es.: «Orgiadese sei?»<sup>2</sup>; «venite, aiò, venite all'anguria, aiò, quando la tagli fa tric-trac, che cosa bella»<sup>3</sup>), in una timida venatura con forme locali del parlato di personaggi da considerare come parlanti dialetto (e spesso dichiarati come tali). Per di più, questo 'parlato' della mimesi si contrapponeva spesso ad una lingua diegetica non esente, invece, da vezzi letterariamente toscaneggianti;

b) all'emergere sporadico, anche nella diegesi, di vocaboli designanti oggetti tipici, privi di un esatto corrispondente in italiano (*leppe*, *corbule*, *nuraghi* e *tanche*, *balli tondi* e *cumbessie* ecc.), spesso evidenziati dal corsivo e corredati di glosse all'interno del testo o di esplicazioni in nota, come avveniva nei testi di Grazia Deledda;

c) a qualche sporadico inserto *tout court* dialettale (singoli vocaboli non italianizzati neanche morfologicamente, modi di dire, imprecazioni, formule di saluto ecc.), anche in questo caso in corsivo. Così, per esempio, in *Perdu* di Paride Rombi<sup>4</sup> troviamo *adiosu*, *bonas tardas*; nel Dessì di *Paese d'ombre*, in cui l'intento documentario dell'autore si fa più forte che nei romanzi precedenti, troviamo più occorrenze di *filu ferru* o di *prinzipales*, e troviamo *cabidanni*, *brujas*, *gioddu*, *massaius*, *maiolus*, *piccioccus de crobì*<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> G. Fiori, *Sonetàula*, Canesi, Roma 1960, p. 68. Fiori ha poi pubblicato con Einaudi, nel 2000, una versione più stringata di questo romanzo.

<sup>3</sup> F. Masala, *Quelli delle labbra bianche*, Feltrinelli, Milano 1962, p. 9.

<sup>4</sup> P. Rombi, *Perdu*, Mondadori, Milano 1953. Invece, nel romanzo *Il raccolto* (Leader, Milano 1969), scandito dai ritmi del lavoro contadino, Rombi è più incline a tradurre e ad usare semmai dei calchi: spiega, per esempio, già nell'*incipit*, che «L'anno incomincia a settembre, laggiù da noi. Apposta questo mese si chiama, laggiù, 'capodanno'» (p. 9); o cita, spiegandone l'origine, anche il «mese delle idi» (p. 62), cioè dicembre, oppure «il mese dei lampi» (p. 159), che in sardo è *lamparas* (cioè giugno).

<sup>5</sup> G. Dessì, *Paese d'ombre*, Mondadori, Milano 1972.

Ma la sola presenza di alcuni di questi fenomeni (in particolare di quelli indicati nei punti *a*) e *b*)) è sufficiente a far parlare di plurilinguismo? O meglio, qual è il confine e quale tasso di presenza linguistica 'altra' occorre perché si possa parlare più propriamente di plurilinguismo per un testo letterario e narrativo contemporaneo? La domanda pare particolarmente importante perché:

*a*) da una parte si può sostenere che è legittimo parlare di plurilinguismo anche quando si registri la sola compresenza in un testo di varietà interne al medesimo sistema linguistico, senza necessariamente pensare alla compresenza, per esempio, di lingua it. e dialetto/-i, lingua it. e altre lingue;

*b*) d'altra parte è quasi inevitabile che in un testo in italiano emerga qua e là qualche regionalismo, anche inconsapevole (in particolare nell'uso di qualche preposizione o di qualche geosinonimo, nella preferenza per qualche forma verbale o per qualche giro sintattico); così come è inevitabile che qualche regionalismo emerga soprattutto nel dialogato, in cui la mimesi del parlato, specie se conversazionale e spontaneo, può – per ciò stesso – comportare l'emersione di tratti locali, dato che – come sappiamo – la standardizzazione dell'italiano parlato è tutt'altro che compiuta e che chi voglia simulare il parlato nella sua spontaneità potrà trovare quasi inevitabile, ancora oggi, farvi affiorare qualche localismo più o meno tenue.

Si possono avere, insomma, le gradazioni e i dosaggi più vari di compresenza in un testo di lingue e varietà diverse, lungo un *continuum* che va da testi apparentemente monolingui o quasi ad un plurilinguismo densissimo ed esasperato, promosso a strumento espressionistico e lontano dall'essere meramente mimetico (anche se non necessariamente ogni espressionismo coincide con scelte plurilinguistiche).

La produzione letteraria in Sardegna, almeno fino agli anni Sessanta/primi anni Settanta del Novecento, faceva i conti, peraltro, con un uso sociale delle varie parlate locali ben più rilevante e diffuso rispetto alla loro regressione attuale. Però esse, al di là di alcune tracce documentarie, lontane dall'essere considerate come un serbatoio cui attingere abbondantemente per farne una risorsa espressiva che incidesse a fondo sulla lingua usata nei testi, erano semmai, più spesso, oggetto di annotazioni metalinguistiche nei testi di questi scrittori. Erano anni di neorealismo, eppure Giuseppe Dessì, per esempio, escludeva si potesse ricorrere ad una caratterizzazione anche linguistica del mondo sardo narrato: questione di eccessiva

‘distanza’, secondo lui, tra parlate sarde e italiano, a differenza di quanto accadeva con i dialetti di altre regioni. Ciò spiega la sua ‘sordità’, come quella di tanti critici italiani, rispetto ai timidi tentativi deleddiani di caratterizzare localmente la parlata dei personaggi, in una lingua che Dessì ebbe a giudicare piena di «sgrammaticature e improprietà» e che Emilio Cecchi ebbe a definire «spampanata»; ma ciò spiega anche l’operazione di alcuni scrittori, tra cui Salvatore Cambosu, alla ricerca di coincidenze linguistiche tra l’italiano letterario e le parlate sarde, con vocaboli ambivalenti perché considerabili come ‘preziosi’ e arcaici da parte di lettori non sardi ed evocanti, invece, il sardo corrente per lettori sardi (ad esempio: *bacolo*, *bambo*, *stearica*, *cinigia*, *lucore*, *bracia* ecc.)<sup>6</sup>.

## 2. Dagli anni Settanta a oggi. Il caso Niffoi

A partire dalla fine degli anni Settanta, però, le cose cominciano a cambiare. C’è un ‘sobbollire’ di plurilinguismo (inteso soprattutto come plurivocità) nella scrittura apparentemente monolingue del grandissimo Salvatore Satta<sup>7</sup>. Non a caso c’è chi sostiene che l’intreccio tra sardo e italiano è in Satta ben più intimo e profondo dei relativamente pochi sardismi espliciti inventariabili nel suo romanzo<sup>8</sup>. Tale intima sardità è del resto stata riscontrata da tempo<sup>9</sup> negli ossimori che pervadono la scrittura sattiana e fanno così consonare la sua amara, sardonica e diabolica ironia, condensandovi le voci contraddittorie che si intrecciano in un testo dove i medesimi personaggi sembrano ‘giudicati’ in modi diversi e talvolta opposti: di volta in volta cambia caleidoscopicamente e ‘nascostamente’ la voce di chi li giudica. Si tratta di una bachtiniana somma plurivocità, prima ancora che di un bachtiniano plurilinguismo, se ricordiamo, con Bachtin, che «Il romanzo come totalità è un fenomeno plurilinguistico, pluridiscorsivo, plurivoco» e che «Il romanzo è pluridi-

<sup>6</sup> Attardato su questa ricerca di un italiano regionale letterario che non trova riscontro nell’italiano regionale corrente e comunemente parlato in Sardegna è attualmente lo scrittore Antonio Puddu.

<sup>7</sup> S. Satta, *Il giorno del giudizio*, CEDAM, Padova 1977; poi Adelphi, Milano 1979.

<sup>8</sup> Cfr. G. Paulis, *Osservazioni sulla lingua del* *Giorno del giudizio*, in M. Masala, V. Serra (a cura di), *Il giorno del giudizio. Ambiti e modelli di lettura*, AIPSA Edizioni, Cagliari 2012, pp. 93-101.

<sup>9</sup> C. Lavinio, *Narrare un’isola*, cit. Cfr. ora, inoltre, Ead., *Ex ungue leonem. Stimoli didattici dal frammento al testo*, in Masala, Serra (a cura di), *Il giorno del giudizio*, cit., pp. 123-35.

scorsività sociale, a volte plurilinguismo e plurivocità individuale artisticamente organizzate», in un tutto sinfonicamente orchestrato<sup>10</sup>. In altre parole, il romanzo è un genere che riproduce artisticamente, imitandoli o anche trasfigurandoli, la pluridiscorsività e il plurilinguismo che caratterizzano la vita sociale di ogni lingua e delle varietà in cui ogni lingua si articola<sup>11</sup>.

Nella narrativa di fine anni Settanta, in Sardegna, inoltre, grazie a Giulio Angioni prima, a Sergio Atzeni subito dopo, entrano in modo deciso nella scrittura letteraria l'italiano regionale (in Angioni) e l'italiano molto dialettalizzato e ampiamente mescolato (in Atzeni), in *switching* continui da italiano a dialetto e da questo all'italiano, da forme regionali a crudi dialettismi, assieme a forme gergali e giovanili del colorito linguaggio parlato a Cagliari.

Si creano così le premesse perché si arrivi al plurilinguismo appariscente e sempre più esasperato che ormai dilaga in autori come l'orinese (barbaricino) Salvatore Niffoi o il sassarese Nello Rubattu (e con loro tanti altri)<sup>12</sup>. Questi scrittori, peraltro, considerati complessivamente, rendono più che mai evidente anche il plurilinguismo interno all'isola, con le sue numerose varietà di sardo o di altre parlate locali e con le subvarietà regionali, interne allo stesso italiano regionale di Sardegna: l'italiano regionale parlato a Cagliari e nel Campidano, al di là dei tanti fenomeni comuni, è in parte differente da quello parlato a Sassari e nel Sassarese da una parte, a Nuoro e in Barbagia dall'altra<sup>13</sup>.

Limitiamoci qui ad osservare Niffoi e il suo plurilinguismo pervasivo, dove è grande la presenza di forme crudamente dialettali, per sottolinea-

<sup>10</sup> Cfr. M. A. Bachtin, *La parola nel romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979 [ma 1934-35], pp. 67-230. Le citazioni riportate sono rispettivamente alle pp. 69 e 71.

<sup>11</sup> Si possono identificare con quelle che oggi chiamiamo *varietà* le «lingue delle professioni», la «lingua quotidiana», le «lingue di genere e dei generi» di cui parla Bachtin nelle sue straordinarie sottolineature sociolinguistiche *ante litteram*.

<sup>12</sup> Cfr. C. Lavinio, *LinCi e oltre. La Sardegna in diatopia*, in A. Nesi (a cura di), *La lingua delle città. Raccolta di studi*, Cesati, Firenze 2013, pp. 165-79 e C. Lavinio, *Sardegna narrata e varietà subregionali dell'italiano*, in A. Dettori (a cura di), *Dalla Sardegna all'Europa: lingue e letterature regionali*, Franco Angeli, Milano 2014, pp. 177-200.

<sup>13</sup> Cfr. C. Lavinio, *Articolazioni diatopiche dell'italiano regionale in Sardegna*, in G. Marcato (a cura di), *Lingua e dialetti nelle regioni*, CLEUP, Padova 2013, pp. 307-19.



re quanto esso sia affidato prevalentemente all'onomastica, incrementata soprattutto quando l'autore comincia a pubblicare con importanti case editrici nazionali (prima Adelphi, ora Feltrinelli). In concomitanza diminuiscono, in modo quasi inversamente proporzionale, i numerosi inserti dialettali (intere frasi) che, invece, abbondavano nei romanzi pubblicati in Sardegna. Infatti, numerosi antroponimi e toponimi dialettali si addensano nelle pagine di Niffoi, dove tutto riceve un nome proprio, dal compaesano incontrato per strada e che mai più entrerà nel racconto, alla strada, alla curva, alla tanca, all'anfratto, al terreno, alla fonte o al ruscello più minuti. I luoghi, così nominati, si impongono all'attenzione, ma anche alla disattenzione, del lettore nella loro esibita sardità. E si può dire proprio "attenzione/disattenzione" perché in fondo, per un lettore non sardo e, anzi, non barbaricino, poco importa che si realizzi la comprensione piena del significato di tali designazioni toponomastiche, per giunta di invenzione o richiamanti talvolta solo per assonanza luoghi reali che risultano comunque, così, trasfigurati<sup>14</sup>. Ma questa congerie di nomi propri è funzionale a far apparire nei testi molto più sardo di quanto già non ci sia. Per mostrare come la loro presenza si intensifichi nel momento in cui l'autore passa da un editore sardo a uno nazionale, si veda la TAB. 1, dove sono indicate le occorrenze dei toponimi reperibili nelle pagine iniziali (equivalenti quanto ad estensione<sup>15</sup>) di sei romanzi di Niffoi<sup>16</sup>: 7 occorrenze di toponimi differenti nelle prime pagine dei primi tre, 26 nelle prime pagine dei secondi tre<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> *A latere* di tale niffoiana 'furia toponomastica' (oltre che antroponimica) viene da considerare che il ricorso alla toponomastica è la prima e più comune operazione per la quale si adoperano coloro che vogliono 'salvare' o 'tutelare' una lingua quando la sentono periclitante e temono cada in disuso. Così, anche in Sardegna, tutti coloro che vogliono tutelare il sardo, pensano di farlo rispolverando, creando o ricreando in sardo i nomi dei luoghi e chiedono per prima cosa alle amministrazioni comunali l'uso di tali toponimi.

<sup>15</sup> I numeri delle pagine considerate per questi rilevamenti non sono gli stessi per i vari testi perché si è tenuto conto dell'impaginazione e dei diversi caratteri usati nelle edizioni citate.

<sup>16</sup> Indicati con *Co*, *VI*, e *PP* sono tre romanzi pubblicati in Sardegna (rispettivamente *Collodoro*, Solinas, Nuoro 1997; *Il viaggio degli inganni*, Il Maestrale, Nuoro 1999; *Il postino di Piracherfa*, Il Maestrale, Nuoro 2000); con *LR* e *VS* due romanzi pubblicati a Milano con Adelphi (*La leggenda di Redenta Tiria*, 2005; *La vedova scalza*, 2006); con *Pa* il più recente, sempre a Milano con Feltrinelli (*Pantummas*, 2012). Sarebbe poi interessante fare un confronto tra l'edizione sarda di *Collodoro* qui considerata e quella adelphiana del 2008. Nelle citazioni che si faranno i corsivi sono miei.

<sup>17</sup> La forbice crescerebbe computando anche le varie occorrenze (indicate in

Tabella 1. Toponimi

Co (pp. 9-12)	VI (pp. 17-21)	PP (pp. 11-5)	LR (pp. 15-8)	VS (pp. 13-5)	Pa (pp. 13-5)
Madonna di Gonare (santuario)	Oropische (2 occ.) Su Patù (lastricato di) Sa Tinzosa (vigna di)	Piracherfa S'Armiddosa (tanca) Moliana (vino di)	Abacrastra (10 occ.) Melagravida Ispinarva Oropische Piracherfa Orotho Muristene fiume Alenu	Su Rosariu (chiesa de) Monte Leporittu Sas Istajeras (vicinato di) Pedi Pudios (vicinato di) Taculè	Chentupedes (4 occ.) Sos Bodiolos (vicinato di) Cuccureddu Murta Levrina (pascolo) Molentinas Punta Lizzos Monte Furriajolu Crastulè Santu Frantziscu (collina di) Cambuzzones (vicinato di) Musciadinos (le sughere di) Predas Ruias (gelsomini di) fiume Ghillinzzone
1	3	3	8	5	13

Anche gli antroponimi sono, come si è detto, numerosissimi, con tanto di nomi e cognomi sardi corredati pure di soprannomi e, assieme ai toponimi, garantiscono l'esibizione di un alto tasso di esotica sardità, ma anch'essi sono in fondo irrilevanti per lo svolgersi della vicende narrate ed è irrilevante capirne il significato letterale (per quanto, ad un altro livello di lettura, possa essere interessante indagarne il valore simbolico, riattivandone significato ed etimologia)<sup>18</sup>. Ciò che conta, al primo impatto, è la loro sonorità<sup>19</sup>, che va di pari passo con la sonorità dei moltissimi

TAB. 1) di uno stesso toponimo: si arriverebbe a 8 in tutto nei primi tre, a 35 nei secondi tre.

<sup>18</sup> Si vedano al riguardo numerosi lavori di Antonietta Dettori, tra cui *Costanti onomastiche nella narrativa di Salvatore Niffoi*, in Ead. (a cura di), *Itinerari di ricerca linguistica e letteraria*, Carocci, Roma 2008, pp. 47-63.

<sup>19</sup> La cosa non è sfuggita, almeno per *Pantummas*, a M. Lauro (*Salvatore Niffoi, "Pantummas": le cose più segrete sono a volte le più conosciute*, in "Panorama.it", 6 agosto 2012), che parla al riguardo di una «**grammatica musicale** che sgorga dal

suoni onomatopeici e dei tanti ideofoni (ad esempio: «*Brooooooummmm!* Poi di colpo più niente, fu come cadere in un crepaccio dal quale saliva un ronfare che mi buca i timpani e mi allontanava dal mondo. *Riooò, riorrò, rioò. Iò, iòò, iòòò*», *Pa*, p. 24) di cui l'autore riempie le sue pagine, una sonorità che diventa fonte di neoformazioni d'autore come *birimb-nare* (*Pa*, p. 79) e, soprattutto, *ciucciuffare* («il treno scomparve *ciucciuffando*», *Pa*, p. 107). È questo un andamento altamente orale, e lo è anche quanto a giri di frase, in una sintassi piena di dislocazioni che possono essere scambiate per calchi sintattici dialettali solo da chi non tiene presente che il parlato italiano comune ne abbonda: anche se, nel caso delle dislocazioni, parlate sarde e italiano convergono in una forte analogia di costrutti altamente sovrapponibili parola per parola, non si può ignorare che ciò capita anche tra parlato italiano e dialetti di altre regioni.

Co	VI	PP	LR	VS	Pa
—	– Bene vénniu Ninè e bona vortuna àppasa!	Non che par- lasse molto Melampu: po- sta qui, posta là, telegramma, paccu, raccu- mandada, bella die, die mala, piove, non pio- ve (p. 14) – ‘Tzos de chen- tu bagassas! Bastardos chene rispettu! (p. 14)	—	– Ohi Micheddu, che hai lasciato una moglie zova- nedda e unu orfa- neddu!	zia Mundica, suo- ra di clausura che aveva lasciato tut- to all’ordine delle clarisse e a noi niente, soriches e ballaroddas, topi e bacche di quer- cia, che da queste parti è peggio di uno sputo



Nella TAB. 2 è poi visualizzata l'estensione e la 'qualità', nelle stesse pagine già considerate, degli schietti inserti dialettali non onomastici e provvisti di un'estensione appena più ampia di quella di singoli vocaboli (la cui natura di mero dialetto, oppure di dialettalismi con semplice adattamento morfologico, di calchi, di forme di italiano regionale, ma anche di neoformazioni d'autore è, peraltro, spesso indecidibile o di difficile identificazione).

Forse, in questo caso, i risultati sono meno evidenti, ma un decremento di tali inserti nei testi non pubblicati in Sardegna risulta confermato dal confronto più puntuale tra l'intero *VI* e l'intera *LR*: nel *VI* si trovano almeno una quindicina di testi dialettali in versi dall'andamento di filastrocche o di *battorine*, senza che nessuna traduzione li corredi. Sono testi mutuati dalla (o ricreati guardando alla) letteratura orale tradizionale, in un romanzo in cui altri enunciati in schietto dialetto emergono numerosi e in posizioni spesso privilegiate (ad esempio: a chiusura di capitoli). Invece, molto meno numerosi sono gli interi enunciati dialettali in *LR*, dove sono assenti quasi del tutto i versi dialettali, ad eccezione di una breve filastrocca (*LR*, pp. 47-8), per di più tradotta in nota.

In modo simile a quanto fa Camilleri con il siciliano, permangono certo anche tanti rinvii al sardo-nuorese/barbaricino nei romanzi di Niffoi pubblicati fuori dalla Sardegna. Ma non sempre si tratta di schietto dialetto (come nell'esempio citato per *Pa* nella TAB. 2), bensì di trasporti lessicali, di calchi costituiti da parole sarde leggermente trasformate foneticamente e italianizzate morfologicamente, le quali, inoltre, si capiscono abbastanza facilmente, anche quando il loro senso non sia esplicitato in modo ridondante in glosse e incisi.

Tutto ciò finisce comunque per conferire alla scrittura di Niffoi un tasso maggiore di plurilinguismo, di un plurilinguismo esibito ed esasperato, violento e che violenta anche linguisticamente l'italiano usato, approdando ad una cifra stilistica particolare. Esso può piacere oppure può annoiare nella propria ripetitività, ma è sicuramente interessante per linguisti a caccia di contaminazioni e mescidanze di vario tipo tra italiano e sardo. Non si può, però, perdere di vista che comunque si tratta di stilizzazioni di una realtà plurilingue extraletteraria in cui le cose possono stare in modo alquanto diverso.

Inoltre, c'è in Niffoi (come in tanti altri degli scrittori più recenti) una relativa uniformità tra lingua della diegesi e lingua della mimesi, benché in lui il narratore si conceda anche annotazioni e

pennellate descrittive cariche di simbolismo e di liricità, attraversate da pensosi traslati e degne della più classica tradizione letteraria. Non c'è modo qui di fare molti esempi ma, tralasciando le varie occorrenze di italiano regionale comune, che non mancano nella sua scrittura<sup>20</sup>, tra le forme che si possono considerare specifiche dell'italiano subregionale di area barbaricina attestate in *Pa*, possiamo citare l'uso di *bette* ad introdurre espressioni esclamative («*bette* cosa brutta, Lisà», p. 100); l'uso di *a* introduttivo di interrogative (ad esempio: «*A* ti piacciono i film di cauboi?», p. 94)<sup>21</sup> che M. L. Wagner nel *DES*<sup>22</sup> (s.v.) dice tipico delle varietà dialettali «centrali e rustiche» (ma lo si trova anche nel sassarese Rubattu); e l'uso di *avere* per *essere* nei riflessivi e falsi riflessivi («*se lo ha portato via* il vento», p. 94<sup>23</sup>), anch'esso centro-settentrionale e assente quasi del tutto in area campidanese.

Troppo poco, si dirà, per far parlare specificamente di Barbagia e non di Sardegna in generale, ma si consideri che i tanti vocaboli dialettali che Niffoi dissemina nella sua scrittura sono spesso voci esclusivamente barbaricine o logudoresi, difficilmente comprensibili per sardi di altre zone. Vediamo per esempio l'*incipit* di *Pantumas*:

<sup>20</sup> Tra quelle che è però interessante citare perché non documentate di frequente (in esempi d'ora in poi ricavati tutti da *Pa* ed evidenziati da corsivi miei) ci sono l'uso di *come che* per 'come se' (*come che* stai contando stelle, p. 31; è *come che* sia tornato bambino, p. 50); oppure l'uso di *già* rafforzativo in enunciati antifrastici, che può risultare poco chiaro per lettori non sardi («tanto *già* vengono qui per risolvere i nostri problemi», p. 79). Nessun problema dovrebbero fare, invece, i *maestri di panno* (chiariti, del resto, subito dopo con una ripresa coreferenziale, tramite il vocabolo standard, in «molti di quei *sarti*», p. 128); il *maestro di legna* (p. 157); la *maestra di parto* (p. 167). Un po' più strano, per quanto comprensibile, appare quel *gentina* (p. 131, ma usato più volte, anche in altri luoghi del testo) per *gentucola*. Né manca l'uso regionale di *fare a* («non *faceva a* cercarla», p. 161), il crudo dialettalismo «Rideva *a scacaglio*» (p. 144, *sic!*: probabile refuso per *scracaglio*, italianizzazione di *iscracallu*) che, però, è solo uno dei tanti disseminati nel romanzo, dove non mancano neanche annotazioni metalinguistiche come la seguente: «e dopo l'avrebbero saputo anche oltremare, con la doppia m, come dicevano a Piracherfa per rinforzarne il significato» (p. 161).

<sup>21</sup> Anche in una interiettiva troviamo la medesima *a* introduttiva: «*A* ti fermi bagassona!» (p. 124), attestata anche in un enunciato interamente dialettale: «ma custa guerra *a* la vinchimus» (p. 109).

<sup>22</sup> M. L. Wagner, *Dizionario etimologico sardo*, a cura di G. Paulis, Ilisso, Nuoro 2008 [1960-64].

<sup>23</sup> Oppure, «*si hanno portato via* questo e quello» (p. 120); «*si avevano cambiato* in fretta le scarpe» (p. 123) «dopo *aversi scolato* il terzo cicchetto di liquore» (p. 146).

A Chentupedes, il giorno dei Morti, le anime lasciano il *campusantu* di Muriscari e se ne tornano in paese a *manicare*, bere e ballare con tutti i santi che non hanno voglia di stare in cielo. Correva l'anno 1964 ed era un novembre di quelli diacciosi che fanno *thirriare* i cani legati alla catena e indemoniare i cristiani. Le raffiche di maestrale erano così forti che facevano volare le ultime galline rimaste per strada. Io allora avevo quindici anni e la mia famiglia viveva nel vicinato di *Sos Bodiolos*, quello dei poveri che erano sempre a *panza bodia*. L'anno prima, il giorno di Ferragosto, ero caduto dal tetto della chiesa di Cuccureddu mentre per scommessa con gli amici cercavo di toccare la punta del parafulmine. Da allora ho imparato a rispettarli, i santi, e a *brullare* poco con l'aldilà, che forse è solo vita che continua al buio, come diceva sempre *mannai* Rosaria Lutzeri quando dava le condoglianze (corsivi miei).

Emerge immediatamente il fatto che siamo di fronte ad una varietà nuorese, lingua *kentum*, dove manca la palatalizzazione che invece esiste in campidanese: *Chentupedes* (lett. 'centopiedi') è il nome del paese dove si svolge il racconto. Ci sono poi il pansardo *campusantu*, ma anche i nuoresi *manicare* ('mangiare', che sarebbe *pappai* in camp.), *thirriare* ('gridare', equivalente del camp. *tzerriai*) e il vicinato di *Sos Bodiolos*, cioè di quelli a *panza bodia* (che in camp. sarebbe invece *brenti sbuida*, 'pancia vuota'), per poi arrivare ad una voce lessicale usata spesso anche nell'italiano panregionale dialettizzato (*brullare*, 'scherzare'; in camp. *brullai*), mentre di nuovo molto più locale è *mannai* ('nonna', *jaja* invece in camp.).

### 3. Oltre la Barbagia

Se il mondo narrato e la lingua di Niffoi rinviano dunque alla Barbagia (ed è ora di smettere di pensare riduzionisticamente che la Sardegna sia tutta rappresentata dalla sola Barbagia), a Cagliari rinviano invece le scelte linguistiche di un autore come Gianni Mascia<sup>24</sup>, sul modello del tipo di plurilinguismo inaugurato a suo tempo da Sergio Atzeni soprattutto con *Bellas Mariposas*<sup>25</sup>. Ma quello di Mascia è un plurilinguismo esasperato che finisce per tradire il suo stesso modello, mentre più sobrio ed efficace è invece l'atzenismo di Francesco Abate, con il suo dosaggio di forme locali e gergali usate in modo più diluito e con-

<sup>24</sup> Cfr. G. Mascia, *Tzacca stradoni! Racconti della mala cagliaritano*, Condaghes, Cagliari 2011, per il quale cfr. Lavinio, *LinCi e oltre*, cit.

<sup>25</sup> Racconto lungo pubblicato da Sellerio nel 1996, al cui riguardo cfr. C. Lavinio, *Bellas Mariposas e la stilizzazione del parlato cagliaritano. Tra linguaggio giovanile e italiano popolare*, in corso di pubblicazione.

trollato e, in fondo, più credibile, oltre che più stilisticamente efficace. Di questo giornalista e scrittore cagliaritano, approdato ormai alle edizioni Einaudi in due romanzi a quattro mani: *Mi fido di te* (2007, scritto con Massimo Carlotto) e *Chiedo scusa* (2010, con coautore Saverio Mastrofranco), seguiti dal più recente *Un posto anche per me* (2013), si veda per esempio il seguente brano tratto da uno dei suoi primi romanzi:

Ho il cervello *appoddoso*, la gelatina si espande nella scatola cranica. Ho i pensieri *appoddosi*.

Chiedo agli altri, spruzzando bava e saliva, se sentono il pavimento gommoso.

Riesplode la ridarella.

Ho i piedi *appoddati*, mi sento Neil Armstrong su base Luna. Rimbalzo fra crateri di gomma.

Affianco a me ho il mio equipaggio. Apollo Bo. Siamo l'Apollo Bo.

Bo, sta per: non lo so. Non so chi siamo, dove andiamo e perché.

Apollo Bo non la smette più di ridere. E le sue risate si confondono con la musica che arriva dal salone. Ultrasuoni alieni, carambolano fra i padiglioni auricolari e lo stomaco. *Unu casinu* (Francesco Abate, *Il cattivo cronista*, Il Maestrale, Nuoro, 2003, p. 162).

In corsivo e grassetto (miei) sono evidenziate le forme con adattamento all'italiano (*appoddosu* vale 'appiccicoso' in campidanese e cagliaritano), in semplice corsivo è *unu casinu*, forma dialettale che è però, in realtà, un italianismo di vecchia data. Evidente è poi soprattutto l'alta e studiata ritmicità, quasi da rap, di questo brano in cui gli a capo e le ripetizioni giocano la loro parte a tal scopo.

Uno sguardo alla produzione letteraria sassarese può permettere di riscontrarvi fenomeni simili, ugualmente pervasi da un forte ancoraggio alla realtà linguistica cittadina, popolare e/o giovanile. Si può citare in particolare Nello Rubattu, anch'egli un fuoco d'artificio di attestazioni plurilingui, già in *Hanno morto a Vinnèpaitutti*, ma soprattutto in *Pierre*<sup>26</sup>. Per dare qui solo un'idea delle mescolanze altamente espressive di questo autore, si veda il brano seguente, in cui, senza soluzione di continuità, si passa al francese (graficamente approssimativo), al sassarese (in corsivo mio), all'italiano regionale (in corsivo e grassetto miei) e in cui compare una neoformazione espressiva costituita dagli «*oroscopaioli taroccati*» (una sorta di parola macedonia dalle componenti autoevidenti):

<sup>26</sup> N. Rubattu, *Hanno morto a Vinnèpaitutti*, Il Maestrale, Nuoro 2006 e Id., *Pierre*, Angelica Editore, Tissi (SS) 2010.

Perché a le Panier non era come in altri posti, era toujours theatre! E lo spettacolo era *a baratto*, all'incanto a prezzi popolari. Perché sotto i nostri occhi passava la festa di *tuttu lu mondu* delle quattro *cantunaddi universali*: dalla Cina all'Indocina, dall'Africa alla Louisiana, dalle Antille all'Amerique du Sud. Gente nella maggioranza *fora di cabbu*, ruttata da chissà quale *improsata* pazzesca, a farsi nel nostro quartiere un bel giro di giostra al bacio e con la spinta. [E, sempre "au Panier", ci sono] veggenti fintoegizie e voyent africaine che sanno toglierti il malocchi "comme nous faisons en Gabon"; o per sentire le cazzate allucinanti di oroscopaioli taroccati che sanno dove ti devono mettere le lune, insieme a cartomanti zingare dalle unghie più lunghe di una canna di palude (Rubattu, *Pierre*, cit., pp. 30-1).

#### 4. Tra linea monolingue e plurilinguismo superficiale. Tre giovani autrici

Si deve però ricordare che, anche nel panorama della narrativa sarda attuale, non manca chi si attesta sull'altra linea, quella 'monolingue', dell'indifferenza verso un plurilinguismo da intendere bachtiniana-mente come compresenza consapevolmente orchestrata di lingue e varietà di lingua che si alternano e contaminano nello spazio di una medesima opera. Su tale linea 'monolingue' si colloca, ad esempio, la narrativa di Salvatore Mannuzzu o quella di Giorgio Todde o persino quella del più recente Flavio Soriga<sup>27</sup>. Ma le virgolette (e la cautela) a proposito del 'monolinguismo' sono d'obbligo non solo perché, come si è detto, il monolinguismo totale non può esistere quasi per definizione, ma anche perché una lettura accurata delle opere di questi autori rivela o può rivelare che non sono completamente esenti dall'affiorare, anche se più sporadicamente, di qualche sarda coloritura linguistica.

Comunque, questa linea 'monolingue', almeno se dovesse continuare l'arretramento e la perdita di competenza reale delle parlate dialettali, come si può fin d'ora constatare nelle generazioni più giovani, è forse destinata a ri-diventare dominante, appena intaccata da tentativi volontaristici di colore linguistico locale solo spennellato qua e là in modo superficiale e di maniera, ma in realtà non vitalmente controllato. Ciò sembra già accadere, per esempio, nella scrittura di Milena Agus e lo si vede in particolare nel suo ultimo romanzo, *Sottosopra*<sup>28</sup>. Benché alcuni vocaboli o espressioni dialettali cadano qua e là sulla pagina, in corsivo e addirittura glossati o tradotti in nota, ne restano però estranei, senza intaccarne il mono-

<sup>27</sup> In particolare con il suo *Metropolis*, Bompiani, Milano 2013.

<sup>28</sup> M. Agus, *Sottosopra*, Nottetempo, Roma 2012.



tonale monolinguismo di fondo, fatto di frasi semplici che si susseguono in modo asindeticamente paratattico. Per di più, nello stesso modo meramente ‘decorativo’, vi si insinuano qua e là parole o espressioni francesi o inglesi, giustificate quasi ‘naturalisticamente’ dalle vicende di attraversamento del mondo di Mr. e Mrs. Johnson e della loro bislacca famiglia, approdata a Cagliari, quartiere Marina, dopo una vita vissuta tra New York e Parigi. Gli inserti in sardo (per esempio, *mischineddu/-a, egua, s’aposentu bonu, su mundu a fundu insusu, priogu resuscitau*, tutti in corsivo nel testo, quasi a ribadirne l’estraneità) sono forme isolate, di quelle che un traduttore lascerebbe inalterate. Del resto, a parte queste volontaristiche concessioni a tocchi di localismo linguistico, quella della Agus è una scrittura che può anche essere totalmente esente sia da inserti dialettali sia da regionalismi consapevoli, come accade nel racconto *Il vicino*, ugualmente ambientato a Cagliari<sup>29</sup>. Con tutta la buona volontà di trovarvi qualche forma marcata, si possono citare solo alcune dislocazioni, a partire da quella, a sinistra, dell’*incipit* («Il vicino lo aveva incontrato un giorno mentre tornava con il suo piccolo dalla passeggiata», p. 7) oppure quella a destra («Li porterei al mare i bambini», p. 16), entro un discorso (o meglio un pensiero) citato e posto tra virgolette<sup>30</sup>. Solo con molta buona volontà può intravedersi una forma regionale in un *tutti soddisfatti* («Poi, la sera, tornavano bruciati di sale e tutti soddisfatti», p. 19) dove *tutti* ha un valore intensivo ed elativo, come in sardo e come nel parlare in italiano da parte dei sardi. Nient’altro. Insomma, anche se in altri testi di Milena Agus le concessioni all’emersione di alcuni vocaboli locali o di alcune tra le forme locali più ovvie (interiezioni comprese) possono essere maggiori, sembrano sempre troppa poca cosa per far parlare di plurilinguismo nei suoi romanzi.

Anche per la scrittura di Michela Murgia possono dirsi cose analoghe: nonostante il titolo in sardo del romanzo *Accabadora*, che le ha dato una certa notorietà anche a livello nazionale<sup>31</sup>, le concessioni dell’autrice a piccoli assaggi di sardo sono pochissime, benché l’*incipit* del romanzo sia «Fillus de anima. / È così che

<sup>29</sup> Pubblicato a Cagliari da Tiligù nel 2008 e deliziosamente illustrato da Giorgio Podda, pittore di buona fama.

<sup>30</sup> Ma delle dislocazioni come forme normalissime di parlato panitaliano, benché strutturalmente coincidenti con costrutti ugualmente dislocati in sardo, non si può che ribadire quanto già detto.

<sup>31</sup> M. Murgia, *Accabadora*, Einaudi, Torino 2009.

li chiamano [...]» (p. 3), sia sarda l'onomastica (e non solo cognominale: c'è per esempio *Arrafiei* per 'Raffaele'), ci siano, senza peraltro ricorrere ad alcun corsivo, i vari *tzia* e *tziu* anteposti a nomi propri (*tzia* Bonaria), compaiano dolci come *gueffus* (pp. 44, 46), *piricchittus* (p. 45), *tilicas* e *aranzada* (p. 46), oppure compaia la forma di italiano regionale *studiati* (p. 43) per 'istruiti, colti'. Gli inserti meramente dialettali si riducono ulteriormente nel più recente *L'incontro*<sup>32</sup>, un racconto lungo anch'esso ambientato a *Crabas* (piccola metatesi di Cabras, il paese dell'Oristanese in cui Michela Murgia è nata). Vi troviamo poi un isolato *tziu Antoni* (p. 63), usato allocutivamente entro una battuta dialogica; mentre con la loro denominazione sarda restano le *Panas*<sup>33</sup> e il soprannome di un personaggio dai capelli rossi, *Conch'e bagna*, in corsivo e poi spiegato in nota come (letteralmente) 'testa di sugo'. *Conch'e bagna* si ritrova pari pari anche in *Sottosopra* di Agus, ma già prima era in *Bellas mariposas* di Sergio Atzeni e, anche se si può essere tentati di vedere in questo 'ritorno' un omaggio nascosto ad Atzeni, è utile ricordare che si tratta della designazione più normale in campidanese per chiunque abbia i capelli rossi. Se poi, sempre ne *L'incontro* di Murgia, si va tignosamente a caccia di qualche voce lessicale di italiano regionale, non possono sfuggire le *merdone* (pp. 42-5, cioè i 'grandi topi di fogna'), le *arratonere* (p. 44), cioè 'le trappole per catturarle' (con un mero dialettalismo adattato morfologicamente all'italiano), la *canala* (per 'il canale'), l'espressione, ugualmente molto diffusa in Sardegna, *nascere imparato* («nessuno nasce imparato», p. 63) e un *toghissimo* (p. 102): tutte forme che, per quanto molto sporadicamente disseminate entro un italiano piano e, insieme, usato con sobria eleganza, 'fanno' anch'esse Sardegna.

Sempre guardando alla produzione letteraria più recente, si può trovare inoltre qualche tocco di plurilinguismo, almeno mimetico, esercitato verso parlate, lingue e dialetti che non siano solo quelle

<sup>32</sup> M. Murgia, *L'incontro*, Einaudi, Torino 2012.

<sup>33</sup> Si tratta di figure temibili che, nella tradizione popolare, minacciano la vita dei neonati. Ma non le si potrebbe chiamare altrimenti, in questo racconto attento ad alcuni aspetti tipici della vita comunitaria di un piccolo paese sardo, dove «la casa e la strada non sono ancora realtà diverse e contrapposte, ma sfumature verbali dello stesso significato» (pp. 21-2) e la sera, portate le sediette in strada, ci si riunisce a raccontare storie, tra cui quelle di fantasmi e di streghe, entro una «grammatica sociale» (p. 22) intrisa, tra l'altro, in un tipico sincretismo di «una fede popolare in cui malocchio e rosario convivevano senza contraddizione» (p. 26).

che fanno parte del repertorio linguistico della Sardegna, come accade nel romanzo di un'altra giovane autrice, Paola Soriga. Nel suo *Dove finisce Roma*<sup>34</sup>, il romanesco di 'ambientazione' (e di alcuni personaggi) va ad affiancarsi ai sobri inserti di sardo motivati dal fatto che la protagonista è una ragazza sarda che vive da tempo a Roma con la sorella, lì trasferitasi dopo il matrimonio. Ed ecco dunque che, nei suoi ricordi, emerge il sardo campidanese («e si ricordava del mercato del paese, le grida dei venditori, tammàtiga croccorìga e la' 'ta bella sa cancioffa», p. 30), mentre subito dopo, a proposito della *marrana* e di luoghi romani che ha imparato a conoscere, leggiamo: «E dall'altra parte della marrana non ci andava mai, ce stanno le baracche, le avevano detto, lì ce sta la gente malfamata», con l'emersione di voci liberamente riportate (almeno quanto ad assenza di segni grafici di riporto), e con le cadenze di un romanesco che si addensa poi in molte altre pagine (ad esempio: «gli altri gli dicono dàì, annamosene, dàì, annamosene, dice te stai sempre dove nun devi sta', dice vai a casa e nun te fida' de nessuno, dice ce stanno pure le spie fra li compagni, ieri ne avemo preso uno che se vede che aveva iniziato a parla' co' li fascisti, uno che s'è messo paura e j'è andato a raccontà cose che sapeva, dice dàì, ti accompagniamo noi», p. 118, un parlato riportato direttamente ma anche liberamente, ritmato da quel *dice dice dice* che, in effetti, nel parlato spontaneo e narrativo, caratterizza e intercala il discorso riportato, segnalandone peraltro la prosecuzione).

Comunque, nelle tre autrici appena citate, il modello del plurilinguismo esasperato e della forte ibridazione tra parlate sarde e italiano comincia a dare segni di cedimento. Più in generale, si può dire che è difficile che esso possa continuare a lungo, dato che – in autori come Niffoi – si fonda su una competenza dialettale che va però complessivamente diminuendo nelle scrittrici e negli scrittori più giovani. È però difficile fare previsioni, entro un quadro complicato dalla lenta ma progressiva avanzata della presenza di lingue di migranti e immigrate, che cominciano ad essere disponibili ad entrare anche nella produzione letteraria in italiano, e che sono a loro volta destinate a contaminare e riempire di sé e delle proprie più o meno evidenti sonorità molte pagine di vari autori.

<sup>34</sup> P. Soriga, *Dove finisce Roma*, Einaudi, Torino 2011.