



PUBLIO DUI (Lula 1930 – Nuoro 1995) è un «poeta onesto», non finto, ma genuino e autentico. Il suo canto è schietto, originale e nuovo, perché sgorga spontaneo dalla fonte della sua ispirazione, riemergendo dalle carsiche profondità del suo vissuto. Il suo verso nasce dalla carne, dalla propria dolorosa esperienza del vivere, dal seme amaro (*su chivu amaru*), per sublimare le ferite aperte dell'anima che ancora agiscono sull'Io, celate nel guscio duro e protettivo dell'essere.

La *poësis* trova scaturigine dal bisogno di recuperare se stesso, di sublimare il proprio passato e riconciliarsi con lo straniero che abita in lui (*s'umbra cumpanza*). È un «poeta onesto» perché predisposto e orientato, senza infingimenti retorici o reticenze morali, a gettare lo scandaglio nell'ipocentro del proprio Io e delle sue pulsioni contrastanti. Il suo è il vocabolario della quotidianità che mirabilmente si fa creazione poetica. La sua «pietra», viva e parlante, lavorata con colpi brevi e fitti, è simbioticamente sintonizzata col suo stesso canto rapido e vibrante, scandito e ritmato come il martello del suo scalpello. Nella loro semplicità le rime e le assonanze sembrano seguire l'eufonia dei sentimenti, in perfetta sintonia con l'auscultazione del cuore. Il sentimento è una facoltà cognitiva, è conoscenza, connessione col mondo e con la vita. Publio Dui sembra davvero comporre versi per il sincero bisogno di sostenere col ritmo l'espressione delle sue passioni.



DINO MANCA insegna Filologia della letteratura italiana e Letteratura e filologia della Sardegna all'Università di Sassari. La sua attività di ricerca ha riguardato il rapporto tra filologia, linguistica e critica letteraria, con particolare attenzione rivolta alla filologia d'autore.

Ha approntato, tra le altre cose, le prime edizioni critiche delle opere di Grazia Deledda. Ha al suo attivo oltre cento pubblicazioni, fra cui più di cinquanta volumi, tra edizioni critiche, monografie, curatele ed edizioni varie. È stato docente invitato presso diverse Università italiane e straniere.

La collana «Filologia della letteratura degli Italiani» si inserisce nella più generale e complessa opera di recupero di una testualità plurilingue che ha concorso a costruire nei secoli il variegato sistema linguistico e letterario dei sardi e degli italiani.

ISBN 978-88-6025-648-5



€ 25,00



SAS CANTONES DE PUBLIO DUI
edizione critica

DINO MANCA

UNISS/ISRE/EU



FILOLOGIA DELLA
LETTERATURA
DEGLI ITALIANI



REGIONE AUTONOMA DELLA SARDEGNA
ISTITUTO SUPERIORE
REGIONALE
ETNOGRAFICO



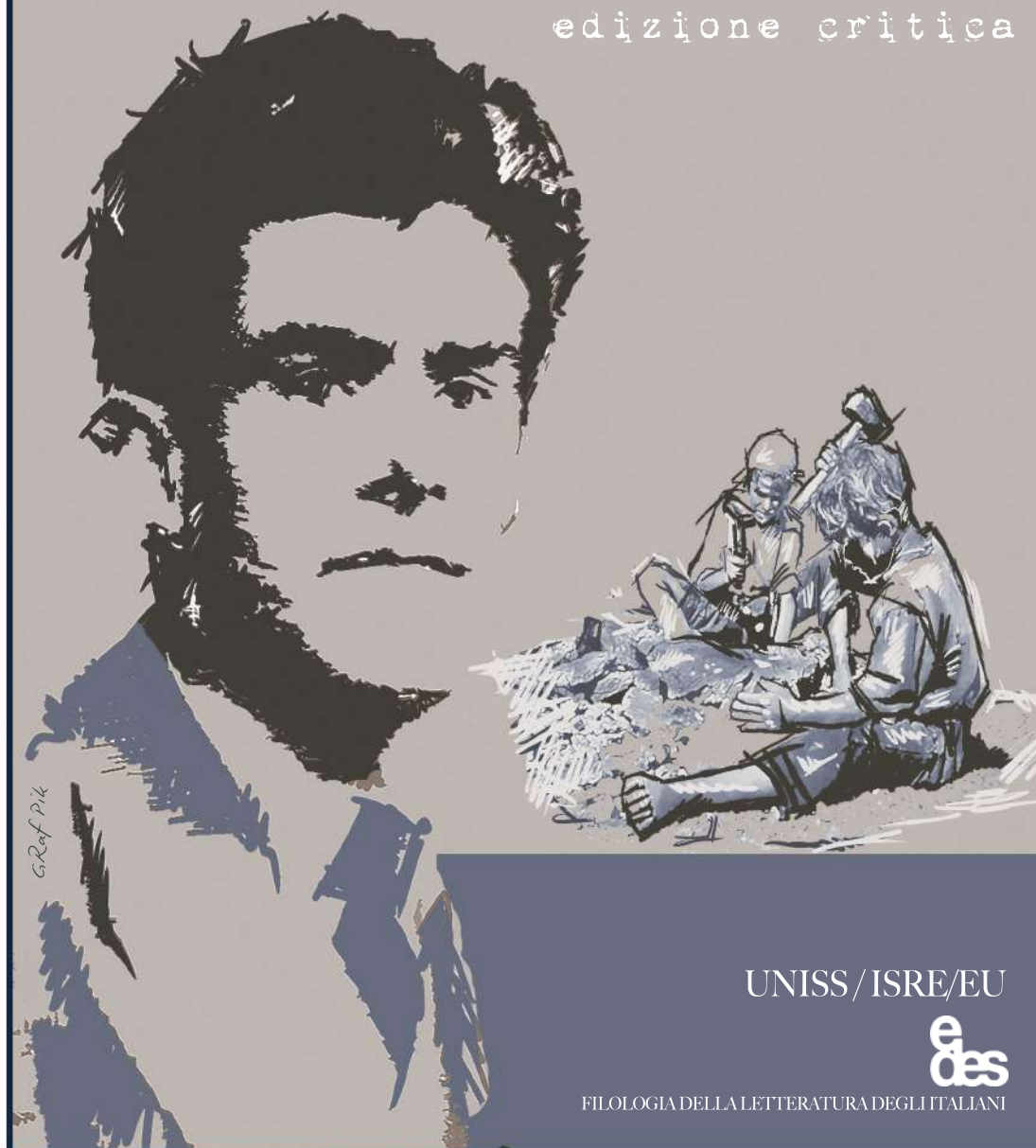
UNISS
UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI SASSARI



DINO MANCA

SAS CANTONES DE PUBLIO DUI

edizione critica



UNISS/ISRE/EU



FILOLOGIA DELLA LETTERATURA DEGLI ITALIANI

Dino Manca

SAS CANTONES
DE PUBLIO DUI

edizione critica

FILOLOGIA DELLA LETTERATURA DEGLI ITALIANI

Collana di Filologia, linguistica e critica letteraria

EDIZIONI CRITICHE/11 STRUMENTI/16

DIRETTORE

Dino Manca (Università di Sassari)

COMITATO SCIENTIFICO Tania Baumann (Università di Sassari) Daniela Brogi (Università per Stranieri di Siena) Duilio Caocci (Università di Cagliari) Marzia Caria (Università Lumsa di Roma) Maria Carosella (Università di Bari) Paolo Cherchi (Università di Chicago) Silvia Chessa (Università di Perugia) Antonio Di Silvestro (Università di Catania) Maurizio Fiorilla (Università di Roma Tre) Rita Fresu (Università di Cagliari) Marta Galiñanes Gallén (Università di Sassari) Milena Giuffrida (Università di Catania) Miryam Grasso (Università di Catania) Maria Teresa Laneri (Università di Sassari) Gianluca Lauti (Università di Cassino) Gabriella Macciocca (Università di Cagliari) Marco Manotta (Università di Sassari) Luigi Matt (Università di Sassari) Alessandro Pancheri (Università di Chieti-Pescara) Daniele Piccini (Università per Stranieri di Perugia) Simone Pisano (Università per Stranieri di Siena) Bruno Pischedda (Università di Milano Statale) Loredana Salis (Università di Sassari) Antonio Soro (Università Tor Vergata di Roma) Giovanni Strinna (Università di Sassari) Silvia Teresa Zangrandi (Università IULM di Milano)

I volumi pubblicati sono passati al vaglio da studiosi competenti per la specifica disciplina. La valutazione è fatta sia all'interno che all'esterno del comitato scientifico. Il comitato scientifico si avvale di almeno due revisori per la pubblicazione di ogni testo. Il meccanismo di revisione, tra pari, offre garanzia di terzietà, assicurando il rispetto dei criteri identificanti il carattere scientifico delle pubblicazioni.

Indirizzo web: www.filologiaitaliana.com

EDES – Editrice Democratica Sarda
Sede legale, piazzale Segni, 1- Sassari
Tel. 079 262236

ISBN 978-88-6025-648-5

Stampa: T.A.S. – Tipografi Associati Sassari
Zona industriale Preda Niedda Sud strada 10 – Sassari
Tel. 079 262221

E-mail: tipografiatas@gmail.com
2025

Dino Manca

SAS CANTONES
DE PUBLIO DUI

edizione critica

UNISS / ISRE / EU



FILOLOGIA DELLA LETTERATURA DEGLI ITALIANI

*Ma credo chi at a bennere una die
de lavare sos muros de sa tanca
chin s'abba cristallina 'e su perdonu,
e gridare a su munnu
chi semus tottu frates.*

Agheras de sàmbene

*Beni, istranzu, a mi chircare,
ti lu naro a boche manna,
tue vales prus de s'oro:
e si serrata est sa gianna,
abertu l'as [a] accattare
su barconittu 'e su coro.*

S'umbra cumpanza

Ma credo che verrà il giorno
in cui lavare i muri della tanca
con l'acqua cristallina del perdono,
e gridare al mondo
che siamo tutti fratelli.

Arie di sangue

Vieni, straniero, a cercarmi,
te lo dico a voce alta,
tu vali più dell'oro,
e se chiusa è la porta,
aperta troverai
la finestrella del cuore.

L'ombra compagna



ISTITUTO
ETNOGRAFICO
DELLA SARDEGNA



uniss
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI
dumas
DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE E SOCIALI



Finanziato
dall'Unione europea
NextGenerationEU

Questa edizione critica è il risultato dell'attività di studio e di ricerca scientifica svolta dapprima nell'ambito del progetto dal titolo *Filologia della letteratura dei sardi* finanziato dall'ISTITUTO SUPERIORE REGIONALE ETNOGRAFICO DELLA SARDEGNA, poi nell'ambito del progetto del DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE E SOCIALI dell'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI dal titolo *Il governo del patrimonio linguistico e culturale per lo sviluppo sostenibile delle destinazioni*, finanziato dall'UNIONE EUROPEA – NEXTGENERATIONEU, DM 737/2021, risorse 2021/2022 e 2022/2023.

IMMAGINE DI COPERTINA: Publio Dui, a cura di Raffaele Piquereddu (ISRE)

INDICE

INTRODUZIONE	13
La « <i>poesia onesta</i> » di Publio Dui, cantore delle pietre, della memoria e della vita	15
NOTA AL TESTO	133
Testo, avantesto e paratesto	135
Questioni linguistiche e criteri di edizione	159
CANTONES	187
<i>Beneico sas pretas</i>	188
<i>Iscarponeddos de preta</i>	194
<i>Sos duos secapreteris</i>	198
<i>Granitos de 'idda mea</i>	202
<i>A sonu 'e gàligas</i>	204
<i>Die fritta</i>	208
<i>S'umbra cumpanza</i>	210
<i>Sa mènnulla 'e domo</i>	214
<i>Campos de risu</i>	218
<i>Su ponte de sa vita</i>	222
<i>Canta, o monte</i>	226
<i>Pane de ògliu</i>	230
<i>Pane lentu</i>	234

<i>Duas panneras</i>	236
<i>Pro su coro 'e Vitti</i>	240
<i>Sa ninnia 'e su pastore</i>	242
<i>Sardigna, mama mea</i>	246
<i>Sa droga 'e sa tiria</i>	248
<i>Nara</i>	252
<i>Gronias</i>	256
<i>In su pinnettu 'e s'eremita</i>	260
<i>S'arrennegu 'e Ligabue</i>	262
<i>Agheras de sàmbene</i>	264
<i>Su pastoreddu mortu</i>	268
<i>Rios</i>	270
SEZIONE FILOLOGICA	273
I - <i>Beneico sas pretas</i>	275
II - <i>Iscarponeddos de preta</i>	286
III - <i>Sos duos secapreteris</i>	292
IV - <i>Granitos de 'idda mea</i>	301
V - <i>A sonu 'e gàligas</i>	307
VI - <i>Die fritta</i>	316
VII - <i>S'umbra cumpanza</i>	322
VIII - <i>Sa mènnulla 'e domo</i>	327

IX - <i>Campos de risu</i>	335
X - <i>Su ponte de sa vita</i>	340
XI - <i>Canta, o monte</i>	346
XII - <i>Pane de ògliu</i>	358
XIII - <i>Pane lentu</i>	368
XIV - <i>Duas panneras</i>	372
XV - <i>Pro su coro 'e Vitti</i>	384
XVI - <i>Sa ninnia 'e su pastore</i>	387
XVII - <i>Sardigna, mama mea</i>	394
XVIII - <i>Sa droga 'e sa tiria</i>	397
XIX - <i>Nara</i>	404
XX - <i>Gronias</i>	408
XXI - <i>In su pinnettu 'e s'eremita</i>	417
XXII - <i>S'arrennegu 'e Ligabue</i>	425
XXIII - <i>Agheras de sàmbene</i>	430
XXIV - <i>Su pastoreddu mortu</i>	435
XXV - <i>Rios</i>	439
BIBLIOGRAFIA	443

INTRODUZIONE

LA «POESIA ONESTA» DI PUBLIO DUI,
CANTORE DELLE PIETRE, DELLA MEMORIA E DELLA VITA

*Amai la verità che giace al fondo,
quasi un sogno obliato, che il dolore
riscopre amica.*

UMBERTO SABA, *Amai*

0. Quando mi avvicinai per la prima volta all'opera di Publio Dui e iniziai ad avere contezza della qualità della sua produzione, grazie alla lettura delle carte che il figlio aveva generosamente messo a mia disposizione, compresi da subito di trovarmi davanti a un poeta *sui generis*, originale e nuovo, dotato di una spiccata singolarità compositiva ed esecutiva, non facilmente definibile e inquadrabile con le classiche categorie interpretative, in parte estraneo alle esperienze poetiche canonizzate.¹

¹ Publio Emilio Dui nacque a Lula l'undici dicembre del 1930 da Giovanni, scalpellino (*secapreteri*) e Maddalena Prontu, casalinga, quinto di dieci figli: due femmine (Grazietta e Giuliana) e otto maschi (Mario, Mario Dante, Salvatore, Antonio Raimondo, Publio, Mauro Andrea, Arnaldo Giuseppe, Giuseppe): «*Il mio paese, Lula. La mia casa, antica, con cinque stanze in tutto. Tre a piano terra e due al piano di sopra, a cui si accedeva dalla scala esterna che faceva da ballatoio sul grande cortile basolato con le pietre di scisto levigate dal tempo. [...] Il grande camino nella cucina, che accomunava grandi e piccoli, in famiglia, agitava fiamma e fumo in dentro e fuori a seconda di come tirava il vento. Le pareti tappezzate, durante tutto l'inverno, di pelli di volpe e cinghiale, che mio padre cacciava e stendeva ad asciugare per poi venderle ai compratori forestieri. Un canterano antico, che pare sia stato ereditato da uno zio prete. Sopra il canterano, un soppalco su cui si accantonavano dei reperti e arnesi che non sempre si adoperavano, come sedie, perché in cucina usavamo gli sgabelli, calderoni in rame, sos lapiolos con i mestoloni in legno che servivano, una volta all'anno, a ferragosto, per fare s'arantzata. Nel soppalco vi erano custoditi, ormai per sempre, gli arnesi da contadino che adoperava il mio povero nonno materno. Tutta una serie di tridenti, dal più grande al più piccolo, in legno di olivastro, finemente allisciato dall'usura. Poi vi erano le palas di legno castagno, che i Desulesi facevano e vendevano in tutta la Sardegna e si usavano per rivoltare e spogliare il grano sull'aia» (DUI, Q³). Abbandonati per necessità gli studi, Publio decise di non seguire la strada del padre e dei fratelli maggiori, tutti tagliapietre, preferendo fare la vita di campagna. La tragica morte del fratello minore, barbaramente ucciso a soli 12 anni, e l'odissea esistenziale che ne seguì lo costrinsero, ancora ragazzo, a partire per Genova e da lì in Toscana, terra di accoglienza per migliaia di pastori sardi. Rientrato in Sardegna si stabilì nel capoluogo barbaricino, che proprio in quel periodo stava conoscendo la sua massima espansione urbanistica, ritornando all'attività di famiglia, addetto al brillamento mine (fochino) e allo sbancamento rocce. A Nuoro conobbe e sposò Giovanna Manca. Morì il 5 settembre del 1995, a 65 anni, per un male incurabile. Le tragiche vicende della famiglia Dui – famiglia di antifascisti (il poeta fu chiamato Emilio in onore di Lussu) – conobbero una loro trasfigurazione letteraria, non senza qualche distorsione diegetica, nel romanzo di Maria Giacobbe *Gli arcipelaghi* (Roma, Il Vascello, 1995, anno della morte del poeta), che vinse il premio Giuseppe Dessi speciale della Giuria (Dino Giacobbe, padre della scrittrice nuorese, antifascista e tra i fondatori del Partito Sardo d'Azione, fu il padrino di battesimo di Publio). La storia,*

Realizzai da subito che la polimetria immediata e corriva della sua poesia, ad esempio, seguiva più i flussi del pensiero e le fibrillazioni del cuore che i misurati ritorni retorici e metrici imposti da una tradizione per la quale la sua *ars lirica* esisteva, ma alla quale purtuttavia resisteva e in qualche modo si sottraeva. Non era il pensiero poetante a essere costretto nella canonica gabbia normativa, quanto semmai era lo schema prosodico conformante che si adeguava al fluido e ritmato periodare.

Il cantore di Lula utilizzava la tradizione poetica in lingua sarda dell'oralità, della parola viva,² e solo dopo della scrittura, quella dell'improvvisazione prima e del «tavolino» poi, per riadattarla alla sua Musa, per riplasmarla a immagine e somiglianza della propria singolare ispirazione. La revisione delle vecchie strutture era dunque funzionale a un nuovo disegno, lo affrancava per altre possibilità espressive.

Nel leggere e nell'ascoltare le sue poesie pensai che i severi sacerdoti della scienza metrica e i custodi della tradizione, con i loro epigoni zelanti, forse non avrebbero apprezzato, perché le sue strofe non dovevano essere semplicemente misurate, ma semmai ponderate e pesate come e quanto le pietre levigate dalla sua inarrestabile vena poetica. Lo stesso segno letterario si fondava su un sostrato linguistico unico, variegato nel suo contingente lessicale, prodotto da un'identità culturale e umana veicolata da più varietà, il lulese, il nuorese e il logudorese (la qual cosa poneva peraltro al filologo una interessante questione ecdotica legata alla *restitutio textus*).

Quando il figlio, non senza un certo coinvolgimento emotivo, mi fece ascoltare la voce recitante del padre, le sue intonazioni, le incrinature, lo

ambientata tra gli anni Sessanta e Settanta tra Dolomè e Trezene, toponimi immaginari situati in un'isola senza nome, si sviluppa secondo le tecniche della focalizzazione interna variabile e dell'incrocio dei punti di vista dei personaggi. Il romanzo inizia con un furto di venti vacche che cagionerà l'uccisione di Giosuè, il pastorello dodicenne testimone. Sarà sua madre, Lucia Solinas, a spingere, un anno dopo, il fratello gemello di Giosuè, Oreste, a commettere a sua volta un omicidio per vendicare il nome della famiglia. Nel 2001 il regista Giovanni Columbu traspose la storia romanzata dalle pagine allo schermo, proponendo un altro finale. Relativamente al romanzo *Gli arcipelaghi*, presso il Centro Studi Fondo Autografi Sardi dell'Università di Sassari (CENSAS) sono conservati: un fascicolo di carte sciolte di natura eterogenea riportante la sigla «*Lavoro preliminare per Gli Arcipelaghi*» (C.CS/001), un dattiloscritto (D.DAT/002) e una bozza di stampa (F.BOZ/001) relativa alla riedizione con la casa editrice Il Maestrale (2001). Cfr. GIACOBBE 1995; CABIDDU 2009.

² «*onzi umana peraula / nada a omine biu, e ascultada / in risu o in piantu, tando solu / incomintzat a vivere. / Ed est de pensamentu eternu bolu*» (MURA ENA 1998, p. 154).

spettro delle realizzazioni sonore, mentre ingenuamente cercavo immediate corrispondenze con la lezione scritta, constatai che qualcosa non andava e che attraverso un vecchio approccio critico non avrei potuto chiedere al cantore delle pietre, della memoria e della vita, quella «parola che squadrasse da ogni lato l'animo suo informe».³

Da quel momento perciò accantonai tutti i modelli interpretativi pre-costituiti, ricalibrai paradigmi e «orizzonti di attesa» e riadeguai la mia opera di auscultazione del testo. Avevo imparato, infatti, dall'ermeneutica non solo gadameriana, affatto allotria e per nulla confliggente rispetto alla mia formazione filologica, che ciò che un testo letterario ci può dire non dipende tanto dal tipo di interrogazioni che siamo in grado di rivolgergli dal nostro punto di vista storico-culturale, quanto dalla nostra capacità di ricostruire la domanda alla quale l'opera fu a suo tempo una risposta, giacché l'opera è anche un dialogo con la propria storia.⁴

Publio Dui pensava e parlava in poesia in modo chiaro, semplice, letteralmente comprensibile. In realtà sotto il *denotatum*, il senso letterale e il significato immediato impelleva «ascosa» un'altra «veritade».⁵ Il poeta di Lula cantava in modo criptico, ermetico. Comunicava *in suspē*, diceva senza dire. Nel suo dettato lirico interferiva sempre un sottotesto, una verità che stava al fondo e che, per essere disvelata e finalmente compresa, aveva necessità di un atto rivelatore, epifanico. Per trovare, dunque, la «formula» che i suoi «mondi potesse aprirmi», avevo bisogno di altre chiavi di lettura, di un'apertura ermeneutica oltre il testo come ulteriorità di significazione.

Chiesi perciò a Gianfranco qualcosa che mi aiutasse a gettare una luce, una *nea*, sui sentieri apparentemente interrotti dell'intertesto e soprattutto dell'extratesto. Chiesi di parlarmi di suo padre, della sua vita, dei sentieri talvolta interrotti della sua memoria. Solo allora, dopo aver ascoltato il suo racconto, mi si dischiuse un nuovo, illuminante percorso di senso. Mi bastò accarezzare appena i contorni del suo profilo biografico e umano, dal figlio discretamente tratteggiati, per capire che i due mondi – arte e vita,

³ MONTALE 1984, p. 29.

⁴ Su ricezione del testo e orizzonti d'attesa cfr.: HUSSERL 1948 [1960]; GADAMER 1983 [1960]; JAUSS 1988, pp. 135-148.

⁵ DANTE 1992, *Cv* II, I, 3, p. 123.

poesia e vissuto, etica ed estetica – coincidevano. Tutto, infatti, mi riportava a Lula, alle origini, all'identità aurorale dell'Io poetante.

Realizzai presto, parafrasando Borges, che la poesia di Dui si confondeva con le forme del suo vissuto e del suo destino:

Un paese ci vuole, non fosse che per il gusto di andar via. Un paese vuol dire non essere soli, sapere che nella gente, nelle piante, nella terra c'è qualcosa di tuo, che anche quando non ci sei resta ad aspettarti. Ma non è facile starci tranquillo.⁶

1. Publio Dui fu un «poeta onesto», non finto, non artefatto e manierato, ma genuino e autentico, sempre attento a proferire parole di verità, capaci di tormentato scavo interiore, corrispondenti a quanto sinceramente pensato e sentito, capaci di alta riflessione esistenziale e morale.

Egli fu poeta della memoria e della vita. Per chi lo ascolta e lo legge, il suo canto è schietto, originale e nuovo, perché sgorga spontaneo, come viene, dalla fonte della sua ispirazione, riemergendo dalle carsiche profondità del suo vissuto. La *poiesis* trova scaturigine dal bisogno di recuperare se stesso, di sublimare il proprio passato e riconciliarsi con lo straniero che abita in lui (*S'umbra cumpanza*).

Fu un «poeta onesto» perché predisposto e orientato, senza infingimenti retorici o reticenze morali, a gettare lo scandaglio nell'ipocentro del proprio Io e delle sue pulsioni contrastanti, per ricercare, appunto, la «verità che giace al fondo, quasi un sogno obliato, che il dolore riscopre amica».⁷ Nella sua lingua non luccica l'appariscente preziosismo lessicale,

⁶ PAVESE 1971 [1950], p. 9.

⁷ SABA 1948 [1946]. Nel 1911 Umberto Saba inviò alla rivista fiorentina «La Voce», che si rifiutò di pubblicarlo, uno scritto dal titolo *Quello che resta da fare ai poeti*. Il testo, che conteneva una vera e propria dichiarazione poetica («*Ai poeti resta da fare la poesia onesta*»), rimase inedito fino alla sua morte: «*C'è un contrapposto, che se può sembrare artificioso, pure rende abbastanza bene il mio pensiero. Il contrapposto è fra i due uomini nostri più compiutamente noti che meglio si prestano a dare un esempio di quello che intendo per onestà e disonestà letteraria: è fra Alessandro Manzoni e Gabriele d'Annunzio: fra gli Inni Sacri e i Cori dell'Adelchi, e il secondo libro delle Laudi e la Nave: fra versi mediocri ed immortali e magnifici versi per la più parte caduchi. L'onestà dell'uno e la nessuna onestà dell'altro, così verso loro stessi come verso il lettore [...] sono i due termini cui può benissimo ridursi la differenza dei due valori. A chi sa andare ogni poco oltre la superficie dei versi, apparisce in quelli del Manzoni la costante e rara cura di non dire una parola che non corrisponda perfettamente alla sua visione: mentre vede che l'artificio del d'Annunzio non è solo formale ma anche sostanziale, egli si esagera o addirittura si finge passioni ed ammirazioni che non sono mai state nel suo temperamento: e questo imperdonabile peccato contro lo spirito egli lo commette al solo e ben meschino scopo di ottenere una strofa più appariscente, un verso più clamoroso. Egli si ubriaca per aumentarsi, l'altro è il più astemio e il più sobrio dei poeti italiani: per non travisare il proprio io e non ingannare con false apparenze quello del lettore, resta se mai al di qua dell'ispirazione. [...] quello che è chiamato onestà letteraria [...] è prima un non sforzare mai l'ispirazione, poi*

il fastoso orpello o il termine ossessivamente ricercato, ripescato dai polverosi dizionari. Il suo è il vocabolario della quotidianità che mirabilmente si fa «ipersegno connotato»,⁸ scarto dalla norma, creazione poetica.

Nella loro semplicità le rime o le assonanze non sembrano seguire schemi rigidi o precostituite combinazioni, ma piuttosto l'eufonia dei sentimenti in perfetta sintonia con l'auscultazione del cuore. Il sentimento è una facoltà cognitiva, è conoscenza, connessione col mondo e con la vita. Egli sembra davvero comporre versi per il sincero bisogno di sostenere col ritmo e con la metrica l'espressione delle sue passioni.

Publio Dui fu anche il 'cantore delle pietre', figlio e a suo modo interprete del paesaggio litico sardo. Dopo le prime resistenze e dopo aver fatto il pastore in giovanissima età,⁹ venne costretto dalle tragiche circostanze della vita, che colpirono la sua famiglia, a intraprendere il duro lavoro del padre e del fratello maggiore:

fare il tagliapietre come faceva mio padre e mio fratello, per me sarebbe stato troppo pesante [...] saper maneggiare il punto e la mazzetta, a dir la verità, non è stato tanto difficile. Ho cominciato su un blocco di trachite [...] una pietra abbastanza morbida e facile da lavorare. Ma bisognava pure andarci molto attentamente, specialmente sulle rifiniture [...] attento alle pareti soprattutto, ché sono facili a rompersi o filarsi, non battere mai forte con la mazzetta sul punto a chiodo, bensì quando è messo di sbieco, in fuori, in dentro, a sgorbia, senza avere mai fretta come [...] nel lavoro delicato [...] il punto deve solo sbucciare la pietra [...]¹⁰

non tentare, per meschini motivi di ambizione o di successo, di farla parere più vasta e trascendente di quanto per avventura essa sia: è reazione, durante il lavoro, alla pigrizia intellettuale che impedisce allo scandaglio di toccare il fondo; reazione alla dolcezza di lasciarsi prender la mano dal ritmo, dalla rima, da quello che volgarmente si chiama la vena. Benché esser originali e ritrovar se stessi sieno termini equivalenti, chi non riconosce in pratica che il primo è l'effetto e il secondo la causa; e parte non dal bisogno di riconoscersi ma da uno sfrenato desiderio dell'originalità, per cui non sa rassegnarsi, quando occorre, a dire anche quello che gli altri hanno detto; non ritroverà mai la sua vera natura, non dirà mai alcunché di inaspettato» (SABA 1964 [1911], pp. 751-756).

⁸ Sul concetto di ipersegno connotato cfr. CORTI 1997 [1976], pp. 121-148.

⁹ «Ma no, non volevo diventare tagliapietre. Non volevo diventare scalpellino. Detestavo quel mestiere. Il mio miglior diletto era la vita di campagna. Fare il pastore, io e me stesso. Padrone e servo, senza comandare né essere comandato» (DUI, Q³).

¹⁰ DUI, Q³. «Se picchiamo la pietra, noi sentiamo solo il rumore del colpo che essa riceve. I suoni, invece, vengono fuori con le carezze e più è dolce la carezza, più è forte l'emozione che la pietra, con la sua voce, trasmette. Quindi ogni giorno io lottò per ribaltare concetti universalmente riconosciuti, quelli per cui la pietra è dura, rigida, muta» (GHIANI, 2019).

Dai graniti ai marmi, dai basalti ai trachiti, l'identità petrografica della Sardegna ha da sempre ispirato artisti, scrittori e poeti di ogni latitudine, ha offerto materia alla forma, voce al silenzio, vita all'inanimato:

Non immagini quante volte, mentre accarezzo la pietra, vedo fiumi di lacrime scendere dagli occhi di chi ascolta. Io ho una missione, soprattutto da quando ho fatto le mostre ad Assisi e sono diventato amico di San Francesco: creare un nuovo rapporto con la natura. Chiunque varchi il portone della mia casa e ascolti le pietre, avrà necessariamente un rapporto diverso con la natura, fatto di più attenzione e rispetto, dal momento in cui constaterà che perfino le pietre sono un elemento vivo.¹¹

Se tramite l'arte e la letteratura una comunità effettua la transizione modellizzante e simbolica dal piano della natura a quello della cultura, e ogni cultura tende a pensare e a rappresentare se stessa in un dato modo, a descrivere il proprio mondo con i linguaggi che veicolano immaginario e vissuti, allora possiamo dire che nella storia dell'arte sarda la pietra, in quanto fondamento della millenaria civiltà isolana, ha rappresentato l'ente per antonomasia, concepito entro una ontologia relazionale basata sull'evento, su una connettività che è la vita stessa del mondo,¹² variamente e simbolicamente legato all'animismo e alla trascendenza, allo spazio magico-sacrale e a quello sacrificale, alla natura antropomorfa,¹³ a quella vivente,¹⁴ alla femminilità archetipica identificata con la Madre-Terra, alla memoria e alle radici identitarie:

¹¹ Intervista a Pinuccio Sciola in: GHIANI 2019.

¹² A tal riguardo, cfr.: CIMATTI 2018, pp. 36-37. Nell'intervista di Ghiani a Sciola, scultore e 'auscultatore' della pietra, si legge: «— Ma come è stato possibile anche soltanto pensare che dentro una materia muta per antonomasia ci potessero essere dei suoni? — Gli ho risposto: — perché io sono nato da una pietra» (GHIANI 2019).

¹³ «[...] si ergeva l'immensa rupe di una delle cime dell'Orthobene, come un gigante pietrificato» (SATTA 2003, p. 39)

¹⁴ «La prima sosta, breve, fatta non per stanchezza ma per divertimento, fu al cominciare del bosco fitto, sotto una strana pietra poggiata su altre e detta la tomba del gigante. Sembrava una grande bara, di granito, coperta da un drappo di musco, solenne nella vasta solitudine del luogo. Un tempo, diceva la leggenda, i giganti abitavano la montagna, uno di essi, a turno, vigilava l'ingresso della foresta: e uno di essi, l'ultimo, si stese per morire sulla pietra di confine, che si richiuse su di lui e ancora custodisce il suo corpo. Era davvero, quello, l'ingresso al mondo degli eroi, dei forti, di quelli che non possono concepire pensieri meschini; e Cosima toccò il masso, come in altri luoghi pervasi di leggende sacre, si toccò la pietra dove queste affermano si sia riposato qualche santo [...] la sua stanzetta sembrava un museo archeologico, con una raccolta persino di pietre raccolte nella brughiera che sembravano tartarughe, conchiglie, ossa fossilizzate [...] Forse gli stessi fantastici riflessi che anche lei vedeva negli occhi degli animali, nelle foglie, nelle pietre» (DELEDDA 2024, pp. 57, 89, 100).

Ho vissuto ere geologiche interminabili. Immani cataclismi hanno scosso la mia memoria litica. Porto con emozione i primi segni della civiltà dell'uomo. Il mio tempo non ha tempo.¹⁵

Per Costantino Nivola e Pinuccio Sciola, ad esempio, la pietra reinterpretata e segnicamente animata, secondo i modi della semplicità e dell'essenzialità, esprime complessità semantica, trasmette vibrazioni, sonorità e vissuti.¹⁶ Anche il sasso è un ente la cui vita accade in un tempo millenario e, nonostante l'apparente inanimata fissità, ha un suo dinamismo e un fluire interno che sfugge alla nostra limitata temporalità e alla nostra normale percezione.¹⁷ Come ebbe a scrivere Giuseppe Dessì,¹⁸ la Sardegna comunica nella e con la «pietra silenziosa», si rappresenta dentro un'identità «fuori dal narcisismo»:

i sassi della Sardegna sono sassi parlanti, sono il primo linguaggio dell'Isola e sono essi a dirti subito, col loro differente colore, il Giudicato che stai attraversando sia che tu li trovi allo stato brado di rocce (di colline amestose come

¹⁵ SCIOIA 2020. Il figlio di Dui mi ha confermato la notizia secondo la quale Pinuccio Sciola, poco tempo prima della morte del padre, incuriosito dalle sue poesie avrebbe cercato di contattarlo per conoscerlo di persona. Francesco Cossu di Ozieri ricorda quando con Nino Pericu accompagnarono Giommara Cherchi a San Sperate: «nella conversazione con Sciola, che si protrasse per più di un'ora, ebbi quasi l'impressione che egli riuscisse quasi ad entrare dentro la pietra con tutto il suo essere e che non fosse venuto al mondo se non per comunicare con 'lo spirito' del basalto, del marmo, della trachite, del calcare, dell'ossidiana, in una relazione quasi sacrale, da sciamano, come se percepisse le vibrazioni della pietra e fosse sintonizzato sulla stessa lunghezza d'onda».

¹⁶ «Queste pietre? Se si tende l'orecchio ecco che si sente un sussurro, si percepiscono le vibrazioni, si ascolta il suono represso all'interno» (GRASSANO 2010). Per creare le surreali figure nella piazza-monumento antistante la casa del poeta Sebastiano Satta, tra il 1965 e il 1967, Nivola utilizzò le rocce granitiche dell'Ortobene («*sos montes sun torraos!*», «i monti sono tornati!»). Nel suo discorso di inaugurazione nel giugno del 1967 Nivola scrisse: «Le considerazioni che mi hanno portato al disegno della piazza sono più o meno le seguenti: In primo luogo desidero oggi, come ho fatto altre volte, riaffermare il mio parere che l'artista impegnandosi ad eseguire un'opera d'arte per un luogo pubblico debba tener conto non soltanto di risolvere il problema esteticamente, ma, deve prendere in considerazione fattori che sono di natura sociale e culturali caratteristiche dell'ambiente [...] Ho voluto invece insistere perché il soggetto, e lo scopo di questa spesa risultasse evidente: una piazza a Nuoro dedicata al poeta nuorese, composta di elementi locali: granito, roccia, calce. [...] Col pavimento le panche e le rocce ho voluto ricreare, interpretandolo, il nostro paesaggio, un paesaggio poetico, panoramico e fatto dall'uomo, geometrico e metafisico. Le rocce, traslocate dal loro ambiente naturale e famigliare separate e divise, così disposte, formano un raduno, un convegno di personaggi mitici, in pieno contrasto con la geometria ordinata del pavimento e l'architettura delle case. In questo modo le rocce oltre che rivelare meglio le loro forme caratteristiche a fantastiche, hanno in questo contesto anche una funzione didattica poiché invitano l'osservatore non solo a vedere, ma a guardare, a osservare, valutare e in fine a contemplare» (tradotto da AN, 1967).

¹⁷ «Se guardiamo a un sasso, sta fermo. Ma se potessimo osservare i suoi atomi, li vedremmo ora qui ora là continuamente, in perenne vibrazione. [...] Il mondo non è fatto di sassetti, è fatto di un vibrare, di un pullulare» (ROVELLI 2014, p. 119).

¹⁸ PINNA-DESSÌ-PIGLIARU 1961, pp. 135.

montagne, o di carsici lastroni divorati dalla palma nana e butterati dal vaiolo degli ipogei), sia che tu li veda civilmente scheggiati e ordinati nell'innumerevole trama di bassi quadretti a secco fra stazzo e stazzo, nei quali ti par di riconoscere la nervatura ossea, e quasi ossessiva, di quella favolosa foglia pietrificata ch'è, in mezzo al mare turchino, la verde Sardegna.¹⁹

L'intertestualità è ampia e feconda.²⁰ Da sempre, infatti, il vero protagonista nelle opere degli autori sardi è il paesaggio inteso come spazio fisico, antropologico e morale,²¹ come luogo mitico e archetipo di tutti i luoghi,²² terra senza tempo e sentimento di un tempo irrimediabilmente perduto, dimensione ontologica e insieme antropologica entro cui si consuma l'eterno dramma del vivere.

Il paesaggio si dispiega in tutta la sua ancestrale bellezza anche grazie a una sorta di ontologia indigena che, nel recuperare la soggettività e la personalità degli esseri-terra (le pietre, le montagne, le foreste, i fiumi, le valli)²³ attraverso ripetuti processi di antropomorfizzazione e di trasfigurazione animistica, di fatto si allontana dalla dominante logica antropocentrica:

il Corراسi sorge nella parte centro-orientale della Sardegna [...] la sua bianca cima di calcare cristallino vede il mare lontano [...]. Il versante a oriente è roccia massiccia, nuda, rovente, rotta da forre e da dirupi; corrosa dall'ira dei venti [...]. L'acqua s'accoccola e bolle nelle cupe cavità del calcare: il bandito e il capraio che s'inginocchiano e la bevono si sentono scolpiti nella pietra. Qui l'uomo è senza storia; senza leggi; vive solo e muto; tra le rocce rosse del giorno e le livide rocce

¹⁹ CAPRONI 2000, p. 21.

²⁰ In occasione dell'inaugurazione di una mostra del pittore Alberto Magnelli, nel 1981 a Nizza, Italo Calvino scrisse un testo dal titolo *Essere pietra*: «Io sono una pietra. Lo ripeto: una pietra. So che non potete capirmi; dovrei spiegarvi queste quattro parole una per una e a gruppi di due e di tre e poi tutte insieme: cosa voglio dire quando dico io, e quando dico essere, e pietra, e cosa vuol dire essere pietra, e una, una pietra [...] il mio essere pietra implica pure l'esser parte d'una pietra più grande da cui mi sono staccata, montagna o falesia o catena rocciosa o strato basaltico o mantello terrestre, cioè il partecipare della natura di tutto ciò che è pietra, appartenere alla pietra unica che continua a esistere pur nella frantumazione delle singole pietre» (Cfr. CALVINO 1981; LUISETTI 2023).

²¹ «Era la realtà morale, il luogo e il giorno del giudizio: la coscienza che si è fissata nelle pietre e nelle persone» (SATTA 2003, p. 323).

²² «La nonna, poi, le ricordava, — ma questo un po' volontariamente, — certe donnine favolose, o piccole fate, buone o cattive secondo l'occasione, che la leggenda popolare affermava abitassero un tempo in piccole case di pietra, scavate nella roccia, specialmente negli altipiani granitici del luogo. E queste minuscole abitazioni preistoriche esistevano ed esistono ancora, monumenti megalitici che risalgono a epoche remote, chiamati appunto le case delle piccole fate (janas)» (DELEDDA 2024, p. 10). A tal riguardo cfr. MANCA 2010, p. XI.

²³ Cfr. LUISETTI 2023.

della notte; la sua memoria è senza tempo come il sogno che il luore lunare sigilla negli occhi. [...] L'età del Corraji è nelle nurre: voragini strette, come pozzi senza fondo, trivellate nella roccia dal vortice dell'acqua in mille secoli di tempeste.[...] davanti alla Natura onnipotente e solenne sento che il sublime è solo nel mio spirito e che la mia grandezza morale è più alta: è più nel cielo che nella terra.²⁴

Il primo rapporto del soggetto conoscente col mondo è di tipo percettivo e si traduce in categorie concettuali, stati emozionali e universi psichici. Questa sorta di esperienza fatta col mondo si esprime attraverso i linguaggi e la loro capacità rappresentativa e simbolica, quindi attraverso la cultura, generatrice di «strutturalità».²⁵ Gli oggetti significano grazie alla lingua e non c'è senso che diamo al mondo che non sia nominato, e il mondo dei significati non è altro che quello del linguaggio.

L'uomo, però, in questa continua e sistematica attività di designazione, classificazione, descrizione, rappresentazione e interpretazione («discorso del mondo»)²⁶ spesso «vive e perde» ciò che lo circonda.²⁷ L'uso di parole, concetti, nozioni, categorie rappresentative, istituite per familiarizzare gli enti del mondo, col tempo finisce col determinare – complice la consuetudine e la costanza degli usi – il distacco e la perdita; finisce col produrre una sorta di anestesia percettiva, di annichilimento della capacità attentiva e perciò decifratrice del soggetto conoscente, di piatto e insensato automatismo (*automaton*), di vuota, ripetitiva, meccanica e acritica algebrizzazione della realtà. L'oggetto-mondo diventa «usuale» e l'uomo tende a perdere i sensi, a diventare cieco e sordo. La cecità e la sordità si basano, dunque, sul fatto che la visione rimane non riveduta, che il tutto viene percepito e registrato «come una continuità inconsapevole, tradizionale».²⁸

La perdita è quindi inevitabile, perché «la familiarità sensoriale e verbale col mondo è incline a ottundere l'attenzione dell'uomo, a distoglierlo dal rinnovare la percezione degli oggetti e dal mantenere la coscienza della loro inesauribilità».²⁹ Se l'inconsapevole automatismo percettivo appiattisce la «visione» del mondo e dei suoi oggetti a semplice «riconoscimento»,

²⁴ ZEDDA 1996, pp. 1-3.

²⁵ SEGRE 1985, p. 126; LOTMAN-USPENSKIJ 1975 [1995; 2001], p. 48.

²⁶ SEGRE 1985, p. 126.

²⁷ ŠKLOVSKIJ 1976, p. X.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ VITTORINI 1998, p. 15.

occorre avere a disposizione un meccanismo di «verifica ininterrotta» che ne rinnovi la visione, che risvegli la realtà dal suo sonno percettivo.

Questo meccanismo, in grado di restituire il senso della vita e il senso degli oggetti, è dato dalla poesia e più in generale dai linguaggi dell'arte.³⁰ Nella sua eversiva opera di trasformazione del linguaggio ordinario, il segno poetico è, infatti, distanziato dal suo oggetto. La consueta relazione tra segno e referente viene disarticolata e liberata dalla consuetudine della percezione. Il segno acquista così un valore in sé. La poesia restituisce all'oggetto una nuova luce e una rinnovata dimensione di sensibilità attraverso il procedimento dello «straniamento», ossia mediante la sottrazione, appunto, dell'oggetto dall'automatismo della percezione, dal suo ordinario «riconoscimento», per essere riconvertito in «visione».

La lingua sarda, sostrato del segno poetico, non è per Dui, dunque, solo un mero strumento comunicativo o un accompagnamento esteriore, ma è semmai condizione del suo esserci e del suo esistere, capace nel selezionare e «categorizzare l'esperienza»³¹ di stare nel profondo della sua mente, «tesoro di memorie ereditate, coscienza vigile che ricorda e ammonisce».³² Il sardo è per lui la «casa dell'essere», la prima dimora che abita, e grazie all'attivazione della funzione poetica egli stesso ne diventa il custode, portando a compimento attraverso l'apertura dell'essente, la sua svelatezza (*a-letheia*), l'epifania dell'essere.³³

La pietra per Dui non è solo una 'pietra', cristallizzata nella sua datità fenomenica, ordinaria, indifferente, sopita. Essa è molto di più. È epifania in quanto si dà, grazie alla fantasia e all'immaginazione, in tutta la sua esplicazione di senso e apertura al mondo, riconquistata a un autentico rapporto con la soggettività poetante che con quel dato mondo si rapporta.

³⁰ «L'uomo tende a addormentarsi nella propria normalità, si dimentica di riflettersi, perde l'abitudine di giudicarsi, non sa più chiedersi chi è. È allora che va creato artificialmente, lo stato di emergenza: a crearlo ci pensano i poeti. I poeti, questi eterni indignati, questi campioni della rabbia intellettuale, della furia filosofica» (PASOLINI 1991, p. 191).

³¹ KLUCKHOHN 1970 [1945], p. 292.

³² HJELMSLEV 1987, p. 5.

³³ «Il linguaggio è la casa dell'Essere. Nella sua dimora abita l'uomo. I pensatori e i poeti sono i custodi di questa dimora. Il loro vegliare è il compimento della manifestabilità dell'Essere, in quanto essi, mediante il loro dire, la conducono al linguaggio e la custodiscono in esso» [HEIDEGGER 1975, p. 75].

Immanuel Kant ha scritto che la conoscenza percettiva sarebbe debole, inerme, senza il contributo inclusivo e aggregante dell'immaginazione.³⁴ La 'pietra' di Dui è viva e parlante, fonte di ispirazione e di vita, profondamente vissuta e amata. Essa va oltre la materialità, canta di presenze e appartenenze, di fatica e sudore, di riscatti e speranze.

La trachite lavorata e rifinita con colpi brevi e fitti è simbioticamente sintonizzata col suo stesso canto rapido e vibrante, scandito e ritmato come il martellio del suo scalpello. Il linguaggio poetico aiuta a convertire la pietra da puro riconoscimento in «visione» e, per Dui, la *poiesis* costituisce il fondamento lapideo che può salvare dall'abisso.

Dai suoi versi emerge il desiderio profondo, quasi catartico, di purificare e sublimare il proprio *animus* e la propria memoria esperienziale attraverso la creazione poetica espressa nel canto, proiettata dalla sfera privata a quella sociale. La vita del mondo è connettività e relazione. L'evento è tale solo se pensato come parte di un tutto e l'ente è il mondo che si dà, l'essere utilizzabile che diventa strumento dell'uomo nell'ecumene, in una dimensione di più ampio consorzio umano.

Il verso di Dui nasce dalla carne, dalla propria dolorosa esperienza del vivere, dal seme amaro (*su chivu amaru*), per sublimare le ferite aperte dell'anima che ancora agiscono sull'Io, celate nel guscio duro e protettivo dell'essere.

2. Il primo componimento della raccolta, dal titolo *Beneico sas pretas*, si compone di 9 strofe di varia lunghezza (8, 4, 7, 16, 3, 3, 4, 6, 7) per complessivi 58 versi di vario metro (senari, settenari, endecasillabi), variamente rimati con rime e assonanze interne.³⁵ In *exordio* (*in s'intrada* o *esòrdiu*) sembra quasi che Dui abbia nelle orecchie la melodia cadenzata dell'ottava lira, dove si succedono, secondo un certo ordine, versi di sette e undici posizioni. Soprattutto la prima strofa corrisponde nel computo a *s'octava toppa* (7/ 7/11/7/7/11/7/11), anche se ne risulta variato lo schema rimitico rispetto ai modelli canonici tràditi (aBaBaBeC):

³⁴ KANT 1972 [1959], p. 202.

³⁵ In molte strofe compaiono coppie di versi a rima baciata (*rima sighbida*), e / o coppie di versi a rima alternata (*rima brincada*).

Incumanno sos bentos	a
chin sos cumannamentos	a
ch'at iscrittu in sas pretas Muisè.	B
Beneico sas pretas	c
sas pretas de Onanie,	d
sas pretas ch'at secatu babbu meu;	E
chin sudore e anneu	e
las at secatas pro pesare a mie. ³⁶	D

Nelle strofe che seguono gli schemi metrici si esplicano con ancora maggiore originalità e libertà. Per quanto si trovino ogni tanto coppie di versi a rima baciata (*giobas de versos a rima sighbida*) – e qui ci pare interessante segnalarne la collocazione in principio di alcune strofe – quella che segue corrisponde alla melodia che il poeta con pregevole peculiarità e novità conserva nelle orecchie e nel cuore. L'impalcatura compositiva che si connota per la ripartizione dei versi in strofe di varia lunghezza risponde e corrisponde, dunque, a una naturale e spontanea modalità esecutiva che sembra dare forma e corpo a un pensiero immediato (*a bolu*), che sa diventare canto (*dogni pensamentu nou dat carena a un'àtter'istrofa*) e che attinge a piene mani – facendole proprie e rielaborandole con autentica originalità – alle migliori tradizioni della poesia orale (il testo scritto, *a taulinu*, è freddo, rispetto a quello che gronda vita e calore nel canto di improvvisazione). Publio Dui sa cimentarsi con fantasia ed estro, innovazione e freschezza, con entrambe le modalità comunicative, pur sentendo che in lui la poesia è soprattutto canto. Nella strofa finale, ad esempio, i primi cinque versi sono endecasillabi perfettamente calibrati secondo la metrica colta, il sesto – verso incipitario del celebre componimento di Diego Mele, che anticipa e prepara il settenario che chiude – segue la metrica cantabile sarda:

Beneico sas pretas e concruo:
 si tanco s'aju mi paglio videnne,
 in unu muru accurtzu a sa 'untana,
 unu rettore vestitu a suttana
 chene camisa e allegru cantenne:

³⁶ 'Raccomando i venti / con i comandamenti / che ha scritto nelle pietre Mosè. / Benedico le pietre, le pietre di Onani, / le pietre che ha tagliato mio padre; / con sudore e affanno / le ha tagliate per campare me'.

«In Oltzai viuda nen bajana».

Beneico sas pretas.³⁷

Beneico sas pretas, sorta di canto benedicente di lode e ringraziamento rivolto alle pietre, si apre con un'immagine veterotestamentaria di fondazione («*Incumanno sos bentos / chin sos cumannamentos / ch'at iscrittu in sas pretas Muisè*»): i Dieci comandamenti («le dieci parole») scritti su due tavole di pietra e date da Yahweh a Mosè sul monte Sinai, le Leggi che ogni buon cristiano deve seguire e che, secondo una tradizione biblica, fu lo stesso Mosè a incidere per volere di Dio:

Il Signore disse a Mosè: 'Sali da me sul monte e fermati qui; io ti darò delle tavole di pietra, la legge e i comandamenti, perché siano insegnati ai figli d'Israele'.³⁸

Non poteva esserci esordio più ieratico e solenne e, per il poeta, legittimante. Il riferimento biblico a Mosè ricorre spesso nella poesia d'improvvisazione sarda. Da quel serbatoio esecutivo e formale quasi certamente attinge Dui per risemantizzare il motivo veterotestamentario. La stessa alleanza con Dio, sancita tramite il Decalogo, è scolpita sulla pietra. Su di essa si fonda la civiltà giudaico-cristiana: per gli Ebrei era il sostegno del mondo (si pensi alla «pietra angolare» del Tempio), per i Cristiani simboleggiava la base, il fondamento, la fermezza («E io ti dico: Tu sei Pietro»³⁹ e su questa pietra edificherò la mia chiesa»⁴⁰). Lapidea è stata in molte altre culture la rappresentazione, quasi sempre aniconica, della divinità. In Sardegna la complessa varietà geologica, dal Paleozoico al Quaternario, ne ha fatto un elemento costitutivo e caratterizzante del paesaggio e dell'ecumene (dalle tombe di giganti ai nuraghi, dagli idoli alla grande statuaria, dai menhir ai «muretti a secco», dai «*picapedrer*» delle antiche chiese roma-

³⁷ «Benedico le pietre e concludo: / se chiudo l'occhio mi sembra di vedere, / in un muro vicino alla fontana, / un rettore vestito con la sottana / senza camicia e allegro cantando: / «*A Oltzai vedova nê nubile*». / Benedico le pietre'. In non pochi luoghi sembra quasi che Dui nell'«orecchio» senta di più la metrica cantabile della nostra tradizione orale, lì dove, ad esempio, la scansione delle posizioni e dei tempi forti e deboli è marcata dalla voce.

³⁸ ESODO 24,12-18

³⁹ *Κεφα*, *Κηφᾶς* (*Kephās*, *Cephas*), *Πετρος* (*Petros*), *Petrus*, 'pietra', 'roccia', 'fondamento'.

⁴⁰ MATTEO 16,18-19.

nico-pisane alle panche di granito e agli scalpellini della moderna arte urbana), un testimone litico della storia millenaria dell'uomo e nel contempo un motivo ricorrente del suo immaginario mitopoietico, un simbolo che si perde nella notte dei tempi (una delle tante leggende attribuirebbe la nascita dell'Isola all'impronta eterna esercitata con forza dal Dio supremo col suo sandalo di fuoco su una montagna di pietra, da cui il nome di *Ἰχνοῦσσα*, *Ichnussa*, da *Ἰχνοῦς*, 'orma di piede'):

Raccoglieva pietre di ogni colore e grandezza e le portava ai dotti del Parnaso. I quali se le passavano di mano in mano osservandole a lungo. Poi sentenziavano:
 – Questa è una pietra qualunque: pietra ferrea (*pretā 'errina*); non è minerale.
 Oppure:
 – Questo è minerale sicuramente. È galena o blenda. Ma va a vedere se è un pezzo portato via da Guzzurra o *da sos Enathos*.⁴¹

Per Publio Dui la pietra, lavorata e rifinita con colpi brevi e fitti, è invece simbioticamente sintonizzata col suo stesso canto rapido e vibrante, scandito e ritmato come il martellio del suo scalpello. Un approccio fonosemantico e fonosimbolico al testo ci è sembrato in tal senso rivelatore e probante. Il significante poetico, infatti, che rivendica comunque una sua autonomia, sembra tuttavia evocare valori simbolici e metaforici che concorrono, insieme al significato, a determinare il senso globale del componimento. Per quanto riguarda, ad esempio, le consonanti, notiamo che dominano le dentali occlusive e fricative, sorde e spiranti (**t**, **s**), il cui suono è duro e rapido (soprattutto per quanto concerne l'occlusiva sorda **t**, il cui valore onomatopeico modula la percussione, il colpo secco).

Ancor di più l'effetto mimetico tra significante e referente acquista valenza semantica in associazione con consonanti come la vibrante **r** – che è generalmente correlata all'idea del duro e del ruvido e che riproduce bene la vibrazione e la proprietà fisica della pietra, il tritare, ad esempio («trinciando pietra») ⁴² – e con le occlusive bilabiali (**p**, **b**), che analogamente suggeriscono a loro modo l'effetto del battito, oltre ad essere asso-

⁴¹ MURA ENA 2006, p. 68.

⁴² DUI, D³.

ciate, secondo una interpretazione cognitiva e affettiva, a un referente linguistico e alimentare.⁴³

La figura paterna, «*babbu*», infatti, grazie alla pietra garantisce il sostentamento («*pro* *p*esare a mie») e nel contempo apre al mondo dei nuovi linguaggi. A ciò si aggiunga l'accompagnamento del suono velare [k] (*co*, *chi*, *che*, *ch'at*) che, come la dentale, riproduce simbolicamente il colpo risoluto e ben ritmato (*beneico* a *boche* / *sas pretas* de *inoche*):

Beneico sas pretas
sas pretas de Onanie,
sas pretas ch'at secatu babbu meu;
chin sudore e anneu
las at secatas pro *p*esare a mie.

Finas si so dormitu
paret chi vida iscrittu
in donzi *preta* su lùmene suo,
e in su *coro* su dèpitu meu.

Las beneico a *boche*
sas pretas de *inoche*
e *sas* de atterue:
sas pretas luvulesas,
finas sas de Gongale
e *sas vithichesas*
[...]

Beneico sas pretas,
sas pretas de Lodè;
ma *pro* su vicerè
vènnitu dae mare
(su santu *chi* l'at fattu)
lassàtemi *pessare*.⁴⁴

⁴³ Su simbolismo acustico, sinestesico, emozionale e mentale cfr. altresì DELLA CASA 1992, pp. 70-81.

⁴⁴ Benedico le pietre, le pietre di Onani, / le pietre che ha tagliato mio padre; / con sudore e affanno / le ha tagliate per campare me. // Anche da addormentato / sembra che veda scritto / in ogni pietra il nome suo, / e nel cuore il debito mio. // Le benedico a voce / le pietre di qua / e quelle di altrove: / le pietre lulesi, / anche quelle di Gongale / e quelle bittesi [...] Benedico le pietre, / le pietre di Lodè; / ma per il vicerè / venuto dal mare / ([maledetto] il santo che lo ha fatto) / lasciatemi pensare:?

La vita del mondo è connettività e relazione. L'evento è tale solo se pensato come parte di un tutto e l'*ente* è il mondo che si dà, che si apre, l'*essere* utilizzabile che diventa strumento dell'uomo in una dimensione di più ampio consorzio umano. Le pietre servivano per edificare la casa e costruire il ponte («*sas pretas servian a fravicare sa domo, a nde pesare su ponte*»), in senso letterale e figurato:

fare il tagliapietre era il mestiere più redditizio, ai tempi [...] Pietra per pane, perché, se pure la guerra fosse già finita, la carestia pareva [stesse] incominciando [...] al mio paese non vi erano soldi, ma in compenso si trovava la roba da mangiare. // Si faceva a scambio merce. E per ambo le parti non era male. A casa, in conto delle pietre portavano grano, fagioli, orzo, formaggio, lardo.⁴⁵

Per la famiglia del poeta la pietra è prima di tutto possibilità e risorsa, principale fonte di sostentamento ed emancipazione dal bisogno, perciò egli esprime *coram populo, a limba isorta e a boche isparta*,⁴⁶ profonda gratitudine per il bene ricevuto. Il padre era uno scalpellino, un tagliapietre (*unu secapreteri*),⁴⁷ specializzato, tra le altre cose, nel selezionare e tagliare i blocchi grezzi di trachite nella forma voluta, sbizzandoli con mazza e scalpello («*chin su puntu e sa matzetta*»):

sas pretas ch'at secatu babbu meu;
chin sudore e anneu
las as secatas pro pesare a mie.

Finas si so dormitu
paret chi vida iscrittu
in donzi preta su lùmene suo,
e in su coro su dèpitu meu.

Totale e indefessa è la lode di riconoscenza. I paesaggi petrosi del Nuorese, delle Baronie e delle Barbagie settentrionali si traducono in luoghi dell'anima e della memoria visceralmente sentiti e i suoni palpitanti dei

⁴⁵ DUI, Q³.

⁴⁶ Si noti l'effetto di grande, intensa e luminosa sonorità che la vocale di massima apertura e quella intermedia determinano nella stessa reiterata formula benedittiva: *beneico sas pretas /sas preias* [...].

⁴⁷ O *secapreteri*, o *piccapredas*, dal catalano *picapedrer*, 'tagliapietre', oppure dallo spagnolo *picar*, 'tagliare, dividere in piccoli pezzi, colpire con piccone' (Cfr. DES, II, p. 261).

versi benedicienti sembrano propagarsi, ripetuti dall'eco, con ritorni intenzionali e risonanze insistenti (sapiente ci appare in tal senso l'utilizzo delle figure retoriche per aggiunzione iterativa);⁴⁸ suoni riflessi da un paesaggio litico («*sas pretas de Onanie [...] sas pretas luvulesas, / finas sas de Gongale / e sas vittichesas [...] / sas pretas de Lodè / sas pretas de Oltzai*»),⁴⁹ in uno spazio sedimentato, plasmato e levigato dalle acque («*sas pretas de su riu*»)⁵⁰ e dai venti («*Incumanno sos bentos*»),⁵¹ in un tempo senza tempo («*ch'at iscrittu in sas pretas Muisè*»),⁵² nel microcosmo dell'esistenza assoluta:

Beneico sas pretas,
las beneico tottus
e non m'istracco mai.

Pro cantu duro viu,
finas si son(o) metas
sas pretas de su riu:
beneico sas pretas de Oltzai.

Iscusate si irbaglio,
si canno vido muru
e so veneichenne
chin su coro travaglio.
A sas pretas pensenne
las veneico postas gai puru.⁵³

⁴⁸ Anafore, epifore, anadiplosi, epanadiplosi, epanalessi, concorrono a creare suggestivi effetti di risonanza e ritorno: «*Beneico sas pretas / sas pretas de Onanie, / sas pretas ch'at secatu babbu meu [...] / las as secatas [...] / Las beneico a boche / sas pretas de inoche [...] / sas pretas luvulesas [...] / Beneico sas pretas, / sas pretas de Lodè [...] / Beneico sas pretas, / las beneico tottus [...] / sas pretas de su riu: / beneico sas pretas de Oltzai [...] / A sas pretas pensenne / las veneico postas gai puru. // Beneico sas pretas e conchruo [...] / Beneico sas pretas*».

⁴⁹ 'le pietre di Onani [...] le pietre lulesi, / anche quelle di Gongale / e quelle bittesi [...] / le pietre di Lodè / le pietre di Olzai'.

⁵⁰ 'le pietre del fiume'. Suggestiva ci pare a tal riguardo l'uso della *liquida laterale* (l), i cui valori onomatopeici evocano suoni fluidi, scorrevoli, acquatici: *sas pretas luvulesas, / [...] de Gongale / [...] de Lodè / [...] de Oltzai*.

⁵¹ 'Raccomando i venti'.

⁵² 'che ha scritto nelle pietre Mosè'.

⁵³ 'Benedico le pietre, / le benedico tutte / e non mi stanco mai. // Per quanto rimarrò vivo, / anche se sono tante / le pietre del rivo: / benedico le pietre di Olzai. // Scusate se sbaglio, / se quando vedo muro / e sto benedecendo / con il cuore lavoro. / Alle pietre pensando / le benedico messe così pure.'

Ma la pietra in Sardegna è anche quella dei muretti che caratterizzano il suo paesaggio rurale.⁵⁴ Il riferimento storico di Dui è al Regio editto sopra le chiudende del 6 ottobre 1820, firmato da Vittorio Emanuele I e pubblicato nel 1823, che permise ai privati di «chiudere» le loro terre e ai Comuni di vendere quelle comunali. La Legge delle chiudende, le Leggi per l'abolizione del feudalesimo (con Carlo Alberto e la carta reale del maggio 1836 e con i regolamenti del febbraio del 1839 e del 1841) attraverso il riscatto dei diritti feudali, e la Legge per l'abolizione dei diritti di «*ademprivio e di cussorgia*» (1859-1865), ultima fase della gestione comunitaria della terra, furono i tre atti legislativi che segnarono profondamente la vita della Sardegna e della Barbagia:

Un altro giuoco [a Lula] era quello chiamato del padrone senza terra. È probabile che abbia avuto origine da un episodio della storia della proprietà fondiaria sarda, la // legge delle chiudende del 1848. Ma non ne sono sicuro.

Il giuoco consisteva nel dividere a scacchiera un campo. Ogni lotto veniva numerato. I giocatori si raccoglievano a gruppi e si allineavano a distanza. Ad un segnale correvano all'occupazione delle terre. Era occupante colui che riusciva ad arrivare primo e a cacciare a spintoni, a calci e a pugni gli altri occupanti. L'occupante pronunciava la frase sacramentale:

– Terra occupata!

E issava un bastone con un fazzoletto in cima. Nessuno poteva più metter piede sul terreno su cui c'era già un bastone con un fazzoletto. Al termine della rissa un certo numero di ragazzi, i più deboli, i più lenti, rimanevano all'asciutto. Costoro venivano chiamati «senza terra», gettati nella polvere e tempestati di pugni e di calci.

Una volta una maestrina, delicata, miope, passò davanti a un gruppo di ragazzi che facevano questo gioco, e scappò via dal Maestro dicendo:

– Corra a vedere: i nostri scolari si ammazzano!

Ma il Maestro, senza scomporsi, disse:

– Li lasci fare. Sono tanti anni che fanno sempre lo stesso giuoco; e non è mai morto nessuno.⁵⁵

⁵⁴ «[...] grigi e crudelmente brillanti di granito nel vasto sole della Gallura (un granito così duro da dolerti nelle unghie vedendolo tagliato dall'uomo con tanta scioltezza fra i sughereti, dolorosi anch'essi negli occhi, col loro tronco spellato fino a mostrare il rosso sangue della polpa viva), tali muretti diventano d'improvviso bianchi come la pomice, o come il gesso, non appena passi dalla Gallura, al Logudoro o alla Nurra, per poi farsi altrove, altrettanto inaspettatamente, rossi di cupa ma sempre porosa e spumosa trachite, o neri d'un'altra trachite dalle stesse qualità, quasi tu percorressi non una regione italianissima d'oggi ma le pagine illustrate, in technicolor, d'una rammodernata flammaroniana Storia del pianeta Terra» (CAPRONI 2000, p. 22).

⁵⁵ MURA ENA 2006, pp. 38-39.

Il poeta allude alle pietre grezze utilizzate per costruire i muretti a secco, con lo scopo di privatizzare, frazionando le proprietà terriere dopo secoli di uso comunitario («*an serratu a giardinis / chin pretas a farrancas / e chin su marrapiccu*»),⁵⁶ con lo sciagurato intento, da parte del governo sabaudo, di creare una nuova borghesia agraria.

La pietra, in questo caso, viene considerata uno strumento di oppressione e violenza.⁵⁷ La legge determinò, infatti, un cruento conflitto sociale fra pastori e contadini («*fachian sa gherra*»)⁵⁸ e coloro che chiusero non furono i piccoli proprietari, ma i *printzipales* delle ville e i borghesi delle città e paradossalmente gli stessi feudatari che si volevano combattere («*ma vinchitore fit semper su riccu*»):⁵⁹

ma pro su vicerè
vènnitu dae mare⁶⁰
(su santu chi l'at fattu)
lassàtemi pessare:
at delegatu a mussegnore Bua⁶¹
pro serrare sas tancas
(a donzunu sa sua).
Funtanas e caminos
an serratu a giardinis
chin pretas a farrancas
e chin su marrapiccu
uve bidian terra
fachian sa gherra,
ma vinchitore fit semper su riccu.⁶²

⁵⁶ 'hanno chiuso come giardini / con pietre come artigli / e con il mazzapicchio'.

⁵⁷ Publio Dui vorrebbe, infatti, costruire ponti piuttosto che erigere muri. E tuttavia, nonostante tutto, anche quando servono per tracciare confini le pietre sono ritenute degne di benedizione e di lode: *las veneico postas gai puru*, 'le benedico messe così pure'.

⁵⁸ 'facevano la guerra'.

⁵⁹ 'ma vincitore era sempre il ricco'.

⁶⁰ *su vicerè / vènnitu dae mare*: ricorre un altro *tòpos* della letteratura sarda, in versi e in prosa, in lingua sarda e italiana: il dominatore («*su vicerè*») arriva sempre dal mare, per depredare e imporre le sue leggi estranee al volere e agli interessi del popolo sardo.

⁶¹ *at delegatu a mussegnore Bua*: Giovanni Maria Bua (Oschiri, 25 luglio 1773 - Nuoro, 24 ottobre 1840), fu arcivescovo di Oristano dal 1828 al 1840 e amministratore apostolico della diocesi Galtelli-Nuoro. A Nuoro promosse la costruzione del Seminario (prima scuola pubblica della città) tra il 1829 e il 1831 e della cattedrale di Santa Maria della Neve. Promosse inoltre l'elevazione di Nuoro, Tempio e Ozieri a rango di città. I nuoresi, per riconoscenza, decisero di adottare come stemma cittadino il suo stemma episcopale: il bue, i monti e il sole raggiante.

⁶² 'ma per il vicerè / venuto dal mare / ([maledetto] il santo che lo ha fatto) / lasciatemi pensare: / ha delegato monsignor Bua / per chiudere le tanche, / (a ognuno la sua). / Fontane e strade /

Gli anni del sacerdozio di Diego Mele, bittese («*uve a Diegu an datu su natale*»),⁶³ coincisero con l'attuazione dell'Editto. Egli si schierò dalla parte di chi rivendicava il ritorno alle antiche consuetudini, al conosciuto («*a su connotu*»), alla gestione comune della terra, fino ad allora regolata secondo le norme codificate dalla *Carta de Logu*. Perciò fu dai suoi superiori confinato in un convento di Ozieri:

Custu a rettore Mele
intro su coro li poniat fele:
su ch'aer iscontzatu su connotu.⁶⁴

A lui il poeta di Lula dedica significativamente la strofa finale:

Beneico sas pretas e conchruo:
si tanco s'aju mi pàglio videnne,
in unu muru accurtzu a sa 'untana,
unu rettore vestitu a suttana
chene camisa e allegru cantenne:
«*In Olzai viuda nen bajana*».⁶⁵
Beneico sas pretas.⁶⁶

hanno chiuso come giardini / con pietre come artigli / e con il mazzapicchio / dove vedevano terra / facevano la guerra, / ma vincitore era sempre il ricco.

⁶³ Diego Mele (Bitti, 22 gennaio 1797 - Olzai, 16 ottobre 1861), fu viceparroco di Mamoiada dal 1830 al 1833 e parroco di Olzai per venticinque anni, facendosi paladino degli ultimi e degli indifesi. Scrisse raffinate poesie satiriche e amorose. Non restò indifferente alla produzione letteraria colta d'oltremare, soprattutto toscana.

⁶⁴ «Questo al rettore Mele / dentro il cuore gli arrecava rancore: / l'aver disfatto il conosciuto».

⁶⁵ Verso incipitario del celebre componimento di Diego Mele *In Olzai fiuda e nen bajana*. Composta nel 1855, la poesia, costituita di una quartina d'esordio (ABBA) e 23 ottave (CDCD CDCA...), traspone in strofe intrise di raffinata ironia il risentimento e le doglianze delle nubili olzaesi per la leva militare ma soprattutto contro le ragazze di Ottana, le rivali in amore del vicino paese, impegnate a conquistare i loro uomini: «*In Olzai fiuda e nen bajana / non nde coiat pius, est cos'intesa: / sa levata nos jaghet grand'offesa / però chie nos bocchit est Ottana*» ('A Olzai vedova e né nubile / si sposa più, è cosa nota: / la leva militare ci fa un grande danno / ma chi ci uccide è Ottana').

⁶⁶ Con la poesia *Beneico sas pretas* Publio Dui vinse il primo premio della «Sagra della satira 'Diego Mele'» (Olzai, 1982). Come già scritto, il cantore di Lula non sembra indifferente alle influenze derivanti dalla poesia d'improvvisazione. Faceva infatti parte della tradizione estemporanea non solo rispondere e corrispondere al tema della serata (in questo caso Dui partecipa alla sagra della satira di Mele non dimenticandosi del poeta di Bitti), ma anche aprire o chiudere l'esibizione poetica cercando, secondo le formule della *captatio benevolentiae*, di ingraziarsi il favore della giuria e del pubblico (l'ultima strofa ci pare in tal senso esemplificativa). La gara d'improvvisazione, infatti, iniziava con *s'esordinu* nel quale i poeti, a turno, cantavano improvvisando ottave a tema libero. Si iniziava con una strofa di saluto, nella quale ciascuno dei *cantadores* ringraziava il comitato organizzatore per l'invito ricevuto, celebrava il paese ospitante e ricordava le precedenti occasioni in cui

3. Anche nel secondo componimento, *Iscarponeddos de preta*, la cui struttura strofica è di 5 unità di varia lunghezza (8, 7, 11, 3, 5) per complessivi 34 ottonari variamente rimati e assonanzati (si alternano versi a rima *sighida* con versi a rima *brincada*, con esiti di musicalità straordinari), la misura delle strofe sembra scandita dalle unità di contenuto più che dalle stringenti regole metriche. Come è stato già scritto, non è il pensiero poetante a essere costretto nella tradizionale gabbia normativa, quanto semmai è lo schema prosodico conformante che si adegua al fluido e corrivo periodare. Apre un’ottava (*ottosillabu a rimas sighidas*) in cui il primo e l’ultimo verso sono irrelati:

Canno ’ippo galu pitzinnu	A
a s’iscurtza brinchittenne,	B
innossente sonnienne	B
caddittos murros e bajos,	C
fin in gherra sos massajos,	C
fin siccos sos laores;	D
sas gamas chene pastores	D
e sa zente chene pane. ⁶⁷	E

Il difficile sentiero della conoscenza del mondo parte dalla soglia di casa e solo attraverso la memoria esperienziale e affettiva, familiare e sociale si dà un fondamento lapideo alla coscienza di sé, vero cardine dell’essere e dell’esistere. La memoria, anche quella dolorosa e immedicabile, diviene nei versi di Dui opera di scavo, recupero di un passato individuale e collettivo. Pensieri, ricordi e immagini affiorano dalle profondità di un Io poetante figlio e voce fedele della coscienza del suo mondo.

Questo percorso a ritroso verso il tempo della propria infanzia e di una comunità di appartenenza e di destino, non poteva non attraversare con angustia i drammatici anni della guerra. Ci resta, tra le sue carte, un brogliaccio ancora informe, un manoscritto autografo di sette carte dal titolo

aveva cantato. Sul tema si vedano: PILLONCA 1996; PILOSU 2007; TIRAGALLO-PUSCEDDU-BACHIS 2011, pp. 124-148; COCCO 2021, pp. 311-362; COCCO 2024, pp. 223-351.

⁶⁷ ‘Quando ero ancora bambino / a piedi nudi saltando, / innocente sognando / cavallini bianchi e bai, / erano in guerra i massai, / erano secchi i campi di grano; / le greggi senza pastore / e la gente senza pane’.

Diario di guerra e di Sardegna, redazione germinale e nucleo generativo di un lavoro fermatosi allo stadio iniziale e mai concluso:

E cantano le ragazze andando a sarchiare i grani, cantano. Cantano con ritmo e rabbia, ai colpi di zappa che danno sulla terra rossiccia, sottile e avara. Cantano cantano e picchiano sulle erbacce e spine di cardi canuti e asprigni, fra gli steli di grano sparuti che avvolgono le grvide spighe aspettando che piova. Cantano all'amore lontano racchiuso in un campo di filo spinato. Cantano le donne nubili e cantano lamenti di prefiche le vedove bianche. Mamme e mogli dei figli e mariti che in guerra combattono. Contro chi? Le donne non lo sanno. E neppure tutti gli uomini che stanno combattendo lo sanno. Ma bisogna combattere, anche senza causa e pure contro volontà, quando si è comandati da un dio dittatore.⁶⁸

In ricordo degli orrori del fronte e delle storie di una comunità di umili, vittime sacrificali di un più ampio e sciagurato disegno, si inseriscono questi pochi versi di denuncia contro la disumanità della guerra e la retorica della patria (*«fin in ghera sos massajos, / fin siccos sos laores; / sas gamas chene pastores / e sa gente chene pane»*).⁶⁹

Peraltro difficilmente nelle pagine degli autori sardi manca la Storia, quella «brutale», per dirla con Le Lannou, quella connotata da invasioni e colonizzazioni oppressive e violente, e con essa la memoria della guerra, il tema bellico come filo rosso della 'sarditudine'.⁷⁰

Dai guerrieri nuragici ai resistenti di epoca romana, dalle milizie giudicali che combatterono gli eserciti catalano-aragonesi ai reggimenti formati da soldati sardi di età spagnola, dalle campagne risorgimentali del Regno di Sardegna al mito del «tamburino sardo» di deamicisiana memoria, il riconoscimento del sacrificio e soprattutto l'esaltazione del coraggio e del «valore dei Sardi in guerra» sono stati per secoli *topoi* (quando non veri e propri *cliché* rappresentativi) ricorrenti nelle pagine di quei poeti, scrittori e cronisti che hanno cantato e narrato, spesso vicini ai modi delle «leggende circonfuse di superbo splendore», di un popolo «che non lascia mai le armi».⁷¹

⁶⁸ DUI, Q⁴.

⁶⁹ «erano in guerra i massai, / erano secchi i campi di grano; / le greggi senza pastore / e la gente senza pane».

⁷⁰ Cfr. LE LANNOU 1979; MARCI 1991, pp. 11-19; MANCA 2016, pp. 337-353.

⁷¹ RICCIO 1917, p. VIII.

Mio padre era ancora in guerra. Mia madre era sola con noi e attendeva. Una mattina di novembre mentre facevo il compito sentii una tromba a Valverde, e la voce del banditore che diceva:

– Popolazione! Ieri è finita la guerra! Trento e Trieste italiane!...

A questo punto debbo dare nell'originale lulese il testo del bollettino:

– *Si avverte sa populassione chi da' eris ero est inita sa ghera, in terra, in mare e in tottue. Sos austriaccos han zedittu sas armas e benin' a riighere. Sa populassione ista sero tott' a su Teden!...*⁷² [...] Poco tempo dopo incominciarono a ritornare i congedati. Arrivavano ad uno ad uno, a due a due, a frotte; a cavallo, a piedi, in carrozza; da ponente, da levante; dalla carrozzabile, dalle mulattiere, dai boschi.

[...] Nelle case, nelle strade, ovunque erano pianti, saluti e abbracci. Qualcuno, a lungo atteso, non ritornava; qualche altro, dato per disperso ricompariva, pianto per morto risorgeva. [...] Le famiglie dei caduti continuarono a far dire messe funebri. Le famiglie dei congedati facevano dire messe di ringraziamento e ordinavano processioni. Tanto che alla festa di san Francesco il cappellano e i preti dei paesi vicini andavano intorno al santuario dalla mattina alla sera dietro la portantina con la statua del santo tenuta a spalla dai congedati. Ogni famiglia, ogni clan voleva la sua messa, la sua processione. Le processioni passavano e la gente commentava:

– È la processione dei Loi... dei Mannia... dei Porcu; dei Zizi, dei Taras, dei Fois; dei Piras, dei Dui, dei Lai...

Processioni e cognomi non finivano mai.⁷³

Gli anni della guerra, segnati dal dolore e dalla miseria, coincidono per il poeta con il periodo della sua fanciullezza, degli albori, delle prime importanti esperienze di vita, sia in senso emotivo che conoscitivo:

Sos anzones milienne
in camineras de prùere
annanne a chircare a sùere
a sa cala 'e mariane.⁷⁴
E deo iscurtzu brinchenne
chene timer sas ispinas,
ca 'ippo galu pitzinnu.⁷⁵

⁷² 'Si avverte la popolazione che da ieri sera è finita la guerra, in terra, in mare e dappertutto. Gli austriaci hanno ceduto le armi e si sono arresi. La popolazione questa sera tutta insieme al *Tedum*'.

⁷³ MURA ENA 2006, pp. 167, 171, 173.

⁷⁴ *annanne a chircare a sùere / a sa cala 'e mariane*: 'alla ricerca di che poppare / nella Cala di Volpe', ma, con una folgorante trasfigurazione e personificazione dell'elemento naturale, anche: 'andando a cercare di *poppare* / nel seno di mare [cala] della volpe'.

⁷⁵ 'Gli agnelli belando / in sentieri polverosi / andando a cercare di poppare / nella cala di volpe. / E io a piedi nudi saltando / senza temere le spine, / perché ero ancora bambino'.

Il ricordo commosso del padre prende spunto da un impegno preso, un desiderio non esaudito e una promessa che non si potrà realizzare, *sos iscarponeddos de preta*, gli scarponcini di pietra. Desiderio e realtà, immaginazione e ricordo si fondono in un'unica immagine intrisa di raffinata poesia e profonda dolcezza:

Tanno babbu naraiat
 pro 'acher cuntentu a mie,
 cumintzanne a irmannire,
 chi nachi mi los fachiat
 canno 'iniat su travàgliu
 sos iscarpones de preta
 cositos pro no 'inire
 tottu a puntos de attàgliu
 e a corfos de matzetta.
 Ma deo non bi credia
 ca 'ippo galu pitzinnu.⁷⁶

La pietra è il primo materiale utilizzato, con il quale, con amorevole cura («*secata chin bonu coro*»),⁷⁷ si costruivano le case e si garantiva solidità e certezza alla famiglia e, per estensione, alla comunità:

Solu preta appo connotu
 secata chin bonu coro
 pro fraicare una domo.⁷⁸

Il componimento si chiude con una riuscita figura retorica di sostituzione, sostenuta da un labile rapporto di causa ed effetto nella sua espli-

⁷⁶ «Allora babbo diceva / per far contento a me, / che iniziavo a diventare grande, / che dice me li faceva / quando finiva il lavoro / gli scarponi di pietra / cuciti per non consumarsi / tutti con punti di acciaio / e a colpi di mazzetta. / Ma io non ci credevo / perché ero ancora bambino». Qui si chiude la prima redazione del componimento. I versi che seguono da «*Solu preta appo connotu*» a «*E deo galu pitzinnu*» fanno parte di una seconda fase elaborativa.

⁷⁷ «tagliata con buon cuore».

⁷⁸ «Solo pietra ho conosciuto / tagliata con buon cuore / per costruire la casa». Scrisse Mura Ena: «*Nelle campagne di Lula i filoni di minerale correvano a fior di pelle e le pietre calcaree abbondavano [...] Costruirono anche una teleferica per il trasporto della pietra calcarea. Intorno eressero un reticolato, come se si trattasse di una fabbrica d'armi*» (MURA ENA 2006, pp. 96-97). E così Grazia Deledda delle case di Lula: «*Le casette sono di pietra schistosa, rossastre, tanto piccole che passando a cavallo le si sorpassa con la testa: di porte e finestre meglio non parlarne [...] Una casetta piccina, piccina, di granito e calce, circondata di oricelli, sull'orlo dello stradale e della campagna*» (DELEDDA 1896, p. 649).

cazione metonimica per *signum*, che rende bene il parlar figurato del sardo (*prata*, ‘argento’, sta per ‘ricchezza’), in una strofa conclusiva intensa e per certi versi struggente, che nella sua trasmissione orale e commovente interpretazione autorale rivela ancor di più il vivo e toccante tormento interiore del poeta:

Prata non ne connoschia,
solu sa chi a babbu meu
l'an postu in una ruche
annanne a su campusantu.
E deo galu pitzinnu.⁷⁹

4. Sui tagliapietre e sul loro duro lavoro si concentra il terzo componimento – di sette strofe di varia misura, per complessivi 38 ottonari liberamente rimati e assonanzati – intitolato *Sos duos secapreteris*:

Formaian sos tenores
chin su puntu 'e sa matzetta
pro lis dare a mannicare
a sos pitzinnos minores.

No, no est ch' 'ini ridenne,
ma 'ini solu pranghenne
a làcrimas de sudore,
marranne in sa terra sicca
chin sas ungras, donzi tantu
consolatos dae su cantu
de una mariapica.⁸⁰

Il verso incipitario ci consegna un'altra immagine lapidaria e proiettiva insieme, che il poeta attinge dalla coralità d'ispirazione popolare in lingua sarda: «*Formaian sos tenores*». La melopea dei due tagliapietre, accompagnata

⁷⁹ 'Argento non ne conoscevo, / tranne quello che a babbo / hanno messo in una croce / andando al camposanto. / E io ancora bambino'.

⁸⁰ 'Formavano i tenori / con scalpello e mazzetta / per dare da mangiare / ai bambini piccoli. // No, non è che stavano ridendo, / ma stavano solo piangendo / con lacrime di sudore, / zappando nella terra secca / con le unghie, ogni tanto / consolati dal canto / di una ghiandaia. Il componimento fu presentato con lo pseudonimo *Domus de janas* al concorso di poesia di Mores nel 1980, piazzandosi al terzo posto.

dai colpi ritmati dello scalpello e della mazzetta («*chin su puntu 'e sa mazzetta*»), come parti di un *cussertu* (di un intreccio) che legano a *cuncordu* (con cuore, con armonia), sembrano riprodurre il canto corale dei quattro cantori della migliore tradizione autoctona sarda, nato, secondo alcuni, come imitazione delle voci della natura. Ma il recitativo melopico e le armonie intonano canti di pena e di tormento («*pranghenne / a làcrimas de sudore*»). Solamente il canto di una ghiandaia («*donzi tantu / consolatos dae su cantu / de una mariapica*»)⁸¹ ogni tanto li consola, quando con le unghie rimuovono la terra secca («*marranne in sa terra sicca / chin sas ungras*»). La ricchezza sonora e soprattutto l'intensità immaginifica della lingua sarda non potevano non trovare esplicazione lirico-rappresentativa anche in un termine attinente all'ambito avio faunistico. Peraltro il parallelismo figurato tra uomo e uccello canterino appartiene alla storia di tutte le letterature:

Bola e godi fintzas tue
a sa giòia ti dispone:
mentras ses in alta nue
eo ti canto una cantone.

Una cantone dechida
chi ti sigat in su 'olu
e ti liberet su dolu
chi t'affannat in sa vida.⁸²

Il canto è lenimento e ristoro delle fatiche quotidiane:

Canta cun liberu 'olu
calandra, sa tua cantone,
chin dulches notas cumpone
de custas 'addes de dolu.⁸³

⁸¹ *Sa mariapica* nella Sardegna centrale designa il *garrulus glandarius*, rumoroso uccello passeriforme della famiglia dei corvidi (*corvidae*), il cui *habitat* è il terreno boscato e il cui cibo preferito è appunto la ghianda.

⁸² 'Vola e godi pure tu / alla gioia apri le porte: / mentre sei nell'alta nube / io ti canto una canzone. // Una canzone delicata / che ti segua nel tuo volo / e ti liberi dal duolo / che t'affanna nella vita' (MURA 2004, pp. 98-100).

⁸³ 'Canta con libero volo / calandra, la tua canzone, / con dolci note ricomponi / di queste valli il dolore' (MURA 2004, p. 60).

Del resto l'educazione poetica di Publio e la sua passione per il canto cominciarono da presto, da quando era ragazzo. Il *milieu* aiutava, Lula era un paese di cantori e lo zio, Donato Angelo Dui (1882-1974), figlio di Mauro e Caterina Guiso, agiati commercianti, era annoverato tra i migliori compositori e improvvisatori di versi satirici del nord Sardegna.

Fustigatore dei vizi e delle miserie della sua gente le sue canzoni erano diventate patrimonio della comunità lulese, conosciute e ripetute ovunque, cantate durante la semina, la raccolta e la pigiatura dell'uva, spesso accompagnate dalla musica o dal canto a *tenore* in molte ricorrenze festive. Peraltro giova ricordare che nella cultura sarda *sa cantone* apparteneva al tempo della festa e del lavoro, agli auguri della nascita e al lamento della morte, ai piani e ai canti rituali, religiosi, amebèi, come nelle migliori tradizioni mediterranee.⁸⁴

I luoghi dell'oralità erano i più svariati: case, strade, piazze, chiese, luoghi di festa, laica e religiosa, urbana e campestre, *cumbissias*, *iscopiles*, *tzilleris*. Alcuni improvvisavano, componevano *a bolu*, altri cantavano *a tenore* (*cuncordu*, *cussertu*), nell'uniformità delle note e dei modi e nella polivalenza di gruppi di quattro cantori (il recitativo melopico *de sa boche* e le armonie *de su bassu*, *sa contra* e *de sa mesu boche*), o componevano *sos muttos*, canti monostrofici formati da *s'istèrria* (o stesura, da *istèrrere*, distendere) e *sa torrada* (o ritorno, da *torrare*, tornare), di svariato ambito tematico (amore, satira, lode, pena e tormento, promessa, congedo e rifiuto),⁸⁵ eseguiti invece con voce sola e in alcune zone nella forma lirica innodica della *battorina* (prevalentemente burlesca e satirica).⁸⁶ E poi ancora, versi cantati, ballati (*su ballu tundu* e *su passu torrau*) e accompagnati dal suono di strumenti musicali prevalentemente a mantice e a bocca: la fisarmonica, l'organetto diatonico (*s'organeddu*) e l'armonica a bocca (*su sonette*):

Si usa anche cantare sull'organetto (*cantare a boche de organeddu*), ma è un modo adoperato solo dai popolani adolescenti e da *sos artistas*, cioè dagli artigiani. I contadini *massajos* e tutti i popolani seri, di una certa età, disprezzano l'organetto. La chitarra, poi, è dei soli signori.⁸⁷

⁸⁴ Sull'argomento cfr. AA. VV. 1991; MANCA 2022, pp. 99-100.

⁸⁵ BELLORINI 1893.

⁸⁶ Sull'argomento cfr. CIRESE 1962, pp. 198-381.

⁸⁷ DELEDDA 2004 [1894], p. 208.

I poeti estemporanei (*sos poetas cantadores*), invece, si sfidavano pubblicamente (*sa rialia*, la rivalità) in vere e proprie *gare* (dispute) nelle varie piazze dell'isola (*sas pratzas*), improvvisando strofe in ottava rima (*ottavas*) e quartine (*battorinas*) – accompagnati, alla fine di ogni *duina*, da un coro di bassi, composto dalle voci (*bassu* e *contra*) – secondo uno schema esecutivo che prevedeva un'introduzione (*s'esòrdiu*) e un *tema* (coppie o triadi di argomenti opposti o collegati tra loro) assegnato per estrazione dalla giuria.⁸⁸ Si trattò di forme proprie di una diffusa e radicata corallità d'ispirazione popolare in lingua sarda da intendersi come raffinato strumento comunicativo, provvisto di alta capacità espressiva ed evocativa e come momento, a tratti ieratico e solenne, di forte aggregazione umana e sociale.⁸⁹ Coinvolgimento corale marcato, quindi, che in Sardegna era stato il risultato di una magica contaminazione fra sacro e profano, fra canto popolare (*a tenore*, canto autoctono) e canto semicolto o di derivazione colta (*gosos* e inni sacri).⁹⁰

Ma quando viene meno la risorsa primaria per non morire di fame i tagliapietre fanno anche qualche abuso:

Canno preta non b'at prus(u),
 solu a una conca 'e jana
 an 'attu carchi abusu
 pro non morrer de sa gana.

E sichinne a marteddare
 ch'iscropecan(a)⁹¹ sa conca
 e che bolat una tonca
 a su riu 'e Masicare:⁹²

⁸⁸ Cfr. PILLONCA 1996.

⁸⁹ Cfr. SASSU 1991, p. 34.

⁹⁰ Cfr. MANCA 2019, pp. 37-53.

⁹¹ *iscropecan*: esito metatetico a distanza di *iscopercan*, da *iscopercare*, 'scoperchiare', 'togliere il coperchio', 'scoprire'. A Nuoro designa anche l'atto del separare col coltello i due strati (*pizos*) del pane *carasau* (o 'carta da musica') cotto. I versi sono ottonari, quindi, perché il computo metrico ritorni, il poeta legge la paragoga: *iscropecan(a)*.

⁹² *Su riu Masicare* si trova tra Lula e Onani, piccolo borgo circondato da paesaggi edenici di grande interesse naturalistico e caratterizzato da boschi di lecci e roverella e da un ricco ecosistema fluviale (*riu Masicare*, *riu Mannu*, *riu Laerru*) oltre che da importanti siti archeologici, con numerose *domus de janas*, nuraghi e tombe di giganti.

ch'est tra Lula e Onanie,⁹³
sos pilos l'an a mancare
ma sa conca est galu inie...
annate a la bisitare.⁹⁴

Il poeta fa riferimento alle *domus de janas* ('case delle fate'), tombe scavate nella roccia, di epoca prenuragica. In lingua sarda le *domus de janas* sono dette anche *concas* (col significato di 'grotte, caverne', oppure *conchedas*, *gruttas*, *forrus*, *forreddus*):

[...] andavo spesso a la cava de Sa Conca, dove assieme a mio padre e a Mario lavoravano altri tre scalpellini, tutti avidi, tutti *trinciando pietra*, quella che trovavano, deturpando la zona fino a dare lo sfratto agli abitanti delle *domus de janas*, dove fino ad allora ci si riparava il pastore.⁹⁵

Ora («*como*») i due tagliapietre non ci sono più, sono saliti in cielo. Non si sente più il loro pianto, non si vede più il loro sorriso:

como sono in campusantu
como sono in Paradisu
como sono in locu issoro...
sos duos secapreteris...⁹⁶

Con l'espressività dell'anafora e la ripetizione insistita e connotante dell'avverbio di tempo sembra che Dui, piuttosto che l'adesso narrativo, voglia rimarcare l'importanza del dopo rispetto a un prima. Dopo una vita di tormenti e di fatica belluina, infatti, il posto *de sos duos secapreteris* non può che essere il Regno dei Cieli («*como sono in locu issoro*»).⁹⁷

Ci sovviene a tal riguardo la parabola evangelica dei lavoratori della vigna: coloro che non hanno goduto delle gioie terrene, godranno della

⁹³ Conserviamo la paragoge per esigenze di rima.

⁹⁴ 'Quando pietra non c'è più, / solo una grotta *de jana*, / hanno fatto qualche abuso / per non morire di fame. // E continuando a martellare / scoperchiano la grotta / e vola via l'assiolo / verso il rivo di Masicare: / che è tra Lula e Onani, / i capelli gli mancheranno / ma la testa è ancora lì... / andate a visitarla'.

⁹⁵ Cfr. DUI, D³.

⁹⁶ 'ora sono in camposanto / ora sono in Paradiso / ora sono nel loro posto... / i due tagliapietre...'

⁹⁷ Nel luogo che gli spetta.

beatitudine del Paradiso, e finalmente gli ultimi saranno i primi. Nel Paradiso per i due tagliapietre il lavoro non può più essere una condanna, semmai una elevazione spirituale e morale («*Lavoranne puru inie / a puntu 'e matzetta 'e oro*»). Tuttavia, un sentimento di velata mestizia, che non trova requie («*chene mai si firmare*»), sembra innervare, oscurandola, l'ultima strofa: la vibrazione dei colpi inferti sulla pietra risuona ancora dentro il cuore del poeta, giorno e notte («*su toccheddu intro su coro: / batti-batti notte e die*»), a scandire, con fare ritmato e indefesso («*chene mai s'istraccare*»), i tempi di un doloroso passato che, per converso, non vuole morire:

Lavoranne puru inie
a puntu 'e matzetta 'e oro,
e mi paret de intènnere
su toccheddu intro su coro:
batti-batti notte e die
chene mai s'istraccare
chene mai si firmare
secanne preta pro vènnere...
sos duos secapreteris.⁹⁸

5. Altro polimetro di mirabile pregnanza semantica è *Granitos de 'idda mea*. L'anelito di libertà inappagato, il desiderio di affrancamento da uno stato di afflizione esistenziale e da una vita segnata dal dolore, tiene in angustia il cuore del poeta, così come i monti di granito della sua terra. Attraverso un efficace processo di antropomorfizzazione il destino malfatato (*malassortau*) dell'io lirico si fonde con quello della madre patria, la Sardegna («*bidda mea Sardigna*»):

Isturditos paren,
cottos dae su sole 'e sos trollios,⁹⁹
intunniatos d'unu mare anzenu,
sos montes chi m'isserran su coro,
bidda mea Sardigna,

⁹⁸ 'Lavorando anche lì / a punta di mazzetta d'oro / e mi sembra di sentire / la pulsazione dentro il cuore / batti-batti notte e giorno / senza mai stancarsi / senza mai fermarsi / tagliando pietra da vendere... / i due tagliapietre'. Il poeta scrisse nei suoi appunti: «[...] io e mio fratello... mentre eravamo a cavalcioni sopra un architrave, l'uno di fronte all'altro, stanchi di sentire quel battere di mazette e quel ruggolare di pietre [...] abbiamo preso una decisione: tornare a fare i pastorelli» (DUI, D³).

⁹⁹ *trollios*: 'diavoli' è la traduzione che ci suggerisce anche il poeta.

inuve babbu e mama
 non m'an assussegatu sos disizos
 de provare a bolare solu solu,
 liberu che a tottu sos puzones,¹⁰⁰
 e dimanno: «*proite non mi lassan?*»,
 fortzis timen s'iscuru traitore?¹⁰¹
 o non juco sas alas impilitas?¹⁰²

Trullio (*Trollio*) era uno dei nomi del diavolo, era l'incarnazione del male. Nell'immaginario collettivo egli veniva rappresentato come un grande essere malefico, metà uomo e metà maiale (spesso il 'diavolo' assumeva sembianze umane e di animali sordidi come il maiale), una sorta di gigante della montagna, imbestialito, protettore e guida dei cinghiali (*sos sirvones*), che viveva nel Montalbo, vicino alla tomba di Nurai («*sa tumba 'e Nurai*»), forra di centodieci metri, pronto a gettarci dentro chiunque vi si affacciasse. Secondo i racconti orali dei vecchi lulesi pare che *Trullio* – nel solco di una consolidata tradizione narrativa che si fonda sull'eterna lotta tra bene e male – si scontrasse la notte con *su voe Tomasu*, il bue orgolese, incarnazione del bene, che vincerà sull'essere diabolico grazie alle sue corna di acciaio. Nel Monte Albo, in una zona impervia, pericolosa e inaccessibile chiamata *Turuddò*, in mezzo alle rocce, sotto un *athile* (punta frastagliata alta 1127 metri, una delle due cime maggiori del Monte, l'altra è punta Catirina), esiste un luogo sempre verde che prende il nome di *orteddu 'e Trullio* («*inue s'iscollan finzas sas crapas*»).¹⁰³

Peraltro ritorna l'isotopia semantica *de s'oru 'e su mare*, del confine (IN *versus* ES, positivo *versus* negativo), e il *topos* del 'mare straniero' («*mare*

¹⁰⁰ Il desiderio del poeta si proietta forse verso il mondo esterno? L'uccello oltre che di purezza e innocenza diviene simbolo di libertà e di affrancamento dai legami in cui costringono le origini: «*Prite restas sempre solu, / puzoneddu, piulende? / Ses sas alas consumende / sentzu mai tentare 'olu*, 'Perché resti sempre solo, / uccellino, a pigolare? / Le ali tue stai consumando / senza mai tentare volo?» (MURA 2004 [1992], p. 98).

¹⁰¹ *s'iscuru traitore*: il buio è traditore, perché nascondendo l'identità del nemico ti consegna a lui (TRADĪTOR, 'chi consegna').

¹⁰² 'Storditi paiono, / arsi dal sole dei diavoli, / circondati da un mare straniero, / i monti che mi chiudono il cuore, / paese mio Sardegna, / dove babbo e mamma / non hanno soddisfatto i desideri / di provare a volare solo solo, / libero come tutti gli uccelli, / e domando: perché non mi lasciano? / forse temono il buio traditore? / o forse non ho le ali impiumate?'; *alas impilitas*: letteralmente: 'le ali impiumate per poter spiccare il volo'. Per traslato: 'maturità, giusta età per affrontare le avversità della vita'.

¹⁰³ Cfr. RUJU 1977, p. 300. Per i vecchi di Nughedu San Nicolò *Trullio* era un pastore dall'aspetto mostruoso che viveva nella segretezza, nascosto nelle montagne, con mufloni, capre, cervi e daini.

anzenin)), luogo altro, d'inappartenenza, fonte di pericolo, perché da lì storicamente sono giunti i colonizzatori (*arribaos dae su mare*) per conquistare, depredare e imporre le loro leggi:¹⁰⁴

No! Non si mi siccāt su beranu in pedes,
ca su sole de tottus,
chi mi luchet in ocros canno rien,
no assuttat sa làcrima 'e su tempus
nen sa poesia chi non morit.¹⁰⁵

In questi versi cogliamo, insieme alla risoluta volontà a poter-essere, l'atto di disobbedienza («No!», l'asseverato diniego d'inizio verso non lascia spazio a fraintendimenti di sorta) e l'indisponibilità del poeta ad accettare la propria dolorosa condizione legata a un passato che non passa («no assuttat sa lacrima 'e su tempus»). Secondo Carl Gustav Jung, che pure ci ha avvertito che non tutte le porte del nostro inconscio devono essere aperte, è opportuno recuperare le figure psichiche che abitano il nostro profondo indistinto, affinché la vita possa rigenerarsi.¹⁰⁶

E questo si può fare solo in età adulta. I linguaggi dell'arte e della poesia avrebbero questa funzione, quella di scandagliare l'inconscio, l'irrazionale, per sublimarlo. In questo senso si potrebbe intendere l'ultimo verso della strofa, apparentemente irrelato nel suo portato semantico («nen sa poesia chi non morit»): come il sole dei diavoli («trollios»), personificazioni del male, arde i monti che chiudono il cuore del poeta, allo stesso modo quello stesso sole, che esiste per tutti («su sole de tottus»), non rimargina un passato che è la ferita della vita stessa, né asciuga la vena poetica che trova scaturigine dal sottosuolo di un Io abitato dai demoni.

¹⁰⁴ Cfr. MARCI 1991, p. 15.

¹⁰⁵ 'No! Non lascio sfiorire la giovinezza, / perché il sole di tutti, / che brilla nei miei occhi quando ridono, / non asciuga la lacrima del tempo / né la vena poetica immortale. *Non si mi siccāt su beranu in pedes... nen sa poesia chi non morit: non si mi siccāt su beranu in pedes*, letteralmente: 'non mi si secca (sfiorisce) la primavera (la giovinezza) sotto i piedi'. Per traslato: 'non trascuro quanto di bello ho tra le mani', 'non mi manca la forza di volontà', 'non mi manca l'iniziativa', e dunque: 'non rinuncio ai miei sogni', 'non lascio che muoiano le mie speranze'. Nel nuorese anche: *non si mi siccāt s'abba* ('l'acqua') *in pedes*. Si dice di chi è pronto nel valutare le situazioni che la vita presenta nel loro aspetto vantaggioso o dannoso e nel sapersi comportare di conseguenza. Si dice di chi sa affrontare le vicissitudini dell'esistenza con abilità e scaltrezza e ne sa cogliere le sue opportunità.

¹⁰⁶ Cfr. JUNG 2012 [1928] pp. 176.

Spesso gli eventi traumatici ci portano, secondo un ben noto meccanismo di difesa, a chiudere il nostro cuore.¹⁰⁷ Ma un cuore chiuso non potrà mai attrarre amore, gioia, e il sole tornerà a splendere negli occhi solo quando essi sapranno sorridere alla vita e alla speranza («*chi mi luhet in ocros canno riem*»)¹⁰⁸ L'intera poesia è attraversata da immagini sostenute da significativi statuti dicotomici (terra *vs* acqua, roccia *vs* mare, pietra *vs* latte, solido *vs* liquido, chiusura *vs* apertura, buio *vs* luce, male *vs* bene):

E aspetto,
chin sos bratzos ispartos,
supra custos granitos,
a facher sa derrama chin su mare
pro dare contos chi toccan a mie,
e li torrare a mama
una preta 'e latte.¹⁰⁹

Nel mondo agropastorale il verbo *derramare* («*a facher sa derrama chin su mare*») significa 'ripartire una quantità', discutere affinché si addivenga a un'equa misurazione e ripartizione per quote (quota di imposte e fitto per pascoli). *Sa derrama* era anche la quota pagata dai pastori, per immettere il bestiame in un pascolo comune, stabilita a capo e in percentuale al tipo di bestiame immesso. In senso più estensivo qui lo intendiamo col significato di 'fare i conti', 'fare un accordo chiaro', 'stringere un patto equanime', 'pagare un prezzo giusto'.¹¹⁰

In altre parole, siamo al *redde rationem*, a *sa derrama*, all'equa spartizione di quote di responsabilità e di colpe, perché la verità finalmente trionfi e si restituisca alla madre il proprio figlio innocente. È importante sottolineare un motivo ricorrente della poesia di Dui: la predisposizione al bene, al dialogo, all'accoglienza, all'apertura («*chin sos bratzos ispartos*»), a costruire ponti (*Su ponte de sa vita* è il titolo di una sua celebre poesia).

¹⁰⁷ Dei tragici fatti di sangue che segnarono l'adolescenza del poeta si è già scritto.

¹⁰⁸ «[...] *in sos ojos mios, / cantu mi lugben* [...]» (MOSSA 1979, p. 28).

¹⁰⁹ 'E aspetto, / con le braccia aperte, / sopra questi graniti, / a fare i conti con il mare / per rendere ragioni che mi spettano, / e restituire a mamma / una pietra di latte.'

¹¹⁰ Gli altri significati del termine ('chiacchiera, pettegolezzo, diceria, questua, elemosina, imposta, gabella') in questo contesto non ci paiono pertinenti. «*Derramare*» in Predu Mura ha anche il significato di 'spargere', 'versare': «*solu deo, deo solu / derramende piantu / luntan* 'cuddu nidu chi amo tantu», 'solo io, io solo / versando lacrime / lontano da quel nido che amo tanto' (MURA 2004 [1992], p. 92).

Se prima il cuore era chiuso dai monti (*«sos montes chi m'isserran su corom»*) adesso le braccia si aprono verso il mare, verso l'esterno (*«bratzos ispartos»*). L'odio esprime sempre il rifiuto dell'altro, dello straniero (*«anzenu»*).

Il poeta sente l'irriducibile bisogno di sublimare il suo inconscio attraverso la *poïesis* (*«sa poesia chi non morib»*) e di raccontare con ermetici versi l'indicibile dolore, per liberare il suo 'urlo strozzato' e asciugare la lacrima del ricordo (*«sa làcrima 'e su tempus»*) che lo tiene incatenato a un tragico passato, per poter, infine, restituire alla propria madre l'innocenza di se stesso bambino.

Il ritorno all'infanzia e il richiamo alla figura materna trovano nella liquidità espressa negli ultimi versi (*«làcrima», «mare», «latte»*) un punto di suggestiva concordanza semantica. Il grumo (*sa petra*) sembra sciogliersi. L'acqua è anche il liquido amniotico delle origini, anche se non è quello del ventre materno, protettivo e circoscritto, ma quello del mare, aperto e pieno di pericoli. Il latte materno è il primo nutrimento del bambino (*«preta 'e latte»*), ma anche il primo segno dell'amore dell'altro.

Dalla ferma roccia granitica, che simboleggia la saldezza del mondo delle origini, si vogliono condividere inconfessabili segreti con il mare, la sconfinata liquidità che preconizza il possibile cambiamento e rappresenta il mondo esterno. Per il poeta non può esserci volo, non può esserci libertà e rinascita, senza verità, e la verità paradossalmente nel suo caso non è data senza separazione (fisica ma non mentale e spirituale) dalla Patria (*«provare a bolare solu solu, liberu che a tottu sos puzones»*).

Se è pur vero che la vita di un uomo è preda del suo passato, in questo caso il ricordo doloroso di un'infanzia antica sembra preparare l'epifania di un'infanzia nuova:

e li torrare a mama
una preta 'e latte.

Sa «preta 'e latte» (o *«preda de latte»* o *«pedra de latte»*) era un piccolo amuleto di forma sferica (ma anche piriforme) in pasta di vetro opalina, che in alcuni paesi le madri portavano sul seno nel periodo dell'allattamento per favorire la produzione del latte (il dato extratestuale secondo cui la madre di Dui assisteva i neonati del paese, in questo contesto linguistico

potrebbe non essere irrilevante). In Barbagia è comunque un'espressione di grande tenerezza che le madri rivolgono ai loro piccoli («*Dormi, preta 'e latte*»)¹¹¹.

L'espressione è ermetica. Dui sembra voler comunicare in codice, *in suspn* (il criptico gergo barbaricino che dice senza dire, per non far capire). Il poeta vuole forse restituire alla propria madre, in segno di gratitudine, l'amuleto che ha garantito il suo nutrimento e che lo ha protetto dall'ingiustizia e dal male? Senza il latte, infatti, non c'è soddisfacimento del bisogno, ma soprattutto non c'è suzione d'amore. Oppure l'espressione va intesa nel senso di ritorno aurorale all'infanzia innocente («*restituire a mamma / un bambino innocente*»)? Almeno questo risulta chiaro: il verso chiude con dolcezza e speranza un componimento altrimenti segnato dall'inquietudine e dal dolore.

6. Nell'esordio del quarto componimento proposto, *A sonnu 'e gàligas* – nove strofe di diversa lunghezza (9, 4, 6, 4, 5, 4, 7, 7, 6) composte di ottonari, con qualche esito anisosillabico che afferma e conferma la forza compositiva del dettato poetico – ritorna, come già nelle opere di altri poeti e scrittori sardi,¹¹² la contemplazione lirica del microcosmo idillico, nel quale l'uomo può diventare natura e la natura partecipando alle vicende umane sa tendere all'antropomorfismo. Attraverso un riuscito parallelismo e una raffinata traslazione rappresentativa il poeta attribuisce al pastore, abile saltatore («*uve brincat su pastore / lèpiu e ischinitètteru*»), caratteristiche proprie del muflone, *su mugrone*,¹¹³ come l'agilità, la rapidità e la sicurezza («*uve jocan sos mugrones*»):

¹¹¹ A Lula con «*sa preta 'e latte*» per estensione si designa altresì la pietra levigata, preferibilmente di fiume, che prima si surriscaldava nel fuoco e poi si metteva in un secchio («*in su malune*») pieno di colostro per farlo cuocere. Il colostro si cuoceva anche arrosto, in una specie di contenitore fatto di foglie di scilla marittima («*s'aspridda*»), opportunamente sistemato in una cavità ricavata nella cenere con piccole braci e quando era cotto al punto giusto si tagliava a fette (il colostro cotto arrosto in tal modo si chiamava «*sa ozata*»). A Orune *sa preta 'e latte* è anche il pezzo di latte cagliato, bianco e tenero. In senso figurato si dice, quindi, di un bambino molto piccolo (e comunque l'espressione ossimorica allude alla fase iniziale della vita). A Nuoro con *latte impreddau* si designa il grumo di latte che a volte si crea nel seno materno, impedendo l'allattamento. L'ostruzione dei dotti lattiferi, infatti, poteva manifestarsi in forma di nodulo (di «*preta*» o «*preda*» o «*pedra*», appunto).

¹¹² La plasticità delle descrizioni dei campi e del mondo naturale è peraltro un altro motivo ricorrente della poesia estemporanea sarda.

¹¹³ Il muflone (anche *muvrone*, *muvroni*, *mufroni*) è tra gli animali più caratteristici e rappresentativi della Sardegna. Agile, rapido e sicuro, soprattutto nelle rocce, vive nelle zone impervie e accidentate dell'Isola.

Sutta sa runna 'e su monte
 nois b'amus una tumba
 uve jogan sos mugrones
 chin sos naricros a trumba,
 nettos in s'aera sana;
 uve brincat su pastore
 lèpiu e ischinitètteru,
 a nuscù 'e gheniperu,
 linna 'e su monte, reina.¹¹⁴

Il paesaggio si presenta trasfigurato in un luogo edenico, da mitica Arcadia. Qui si assiste al ricongiungimento fra la civiltà dei pastori e la natura, madre di tutte le cose («a nuscù 'e gheniperu / linna 'e su monte, reina»). Il vero re è l'albero, non l'uomo. Qui si conferma quanto la cultura antropocentrica non appartenesse alla *forma mentis* del poeta. Il ginepro, *su gheniperu*, veniva utilizzato per curare le affezioni delle vie respiratorie e urinarie, ma anche per lenire le punture d'insetto, i reumatismi e i dolori articolari.

Peraltro dalle erbe del Montalbo si ricavavano unguenti medicamentosi per gli animali e per le persone. Con i suoi ottomila ettari il massiccio calcareo è oggi una riserva naturalistica riconosciuta, studiata e protetta che presenta centinaia di biodiversità e numerose specie stanziali di flora e di fauna, come il muflone e l'aquila reale, ed endemiche come lo *Speleomantes flavus*, geotritone del Monte Albo:¹¹⁵

– Vogliamo vedere anche noi. Portaci con te dove fanno nido le aquile.

Emanuele rispose:

– Venite con me, da questa parte. Ma seguitemi a distanza, perché io vado molto avanti.

E si avviò per un viottolo che porta al monte, seguito a distanza dai compagni. Incominciò a salire le pendici del monte Albo, ed era già arrivato alla zona chiamata Tomba di Nurai. [...]

In uno spiazzo coronato di rocce azzurre, ricoperto di arbusti nani aveva scoperto una caverna in cui le aquile nascondevano la loro preda. [...] C'era il vento che fischiava tra i sassi. Tutto intorno era secco. Gli arbusti erano rossi come le

¹¹⁴ 'Sotto il ciglione del monte / noi abbiamo una tomba / dove giocano i mufloni / con le narici a tromba, / pulite nell'aria sana; / dove saltella il pastore / leggero e a schiena dritta, / col profumo del ginepro, legna del monte, regina'.

¹¹⁵ L'aquila reale vive anche in altri rilievi sardi, e si tratta di una specie stanziale. Il muflone sarebbe invece un probabile endemismo sardo-corso, anch'esso stanziale sul Monte Albo.

bacche del corbezzolo e le rocce azzurre come il mare. Si era fermato a guardare intorno. Vedeva nel fondo verde le case bianche del villaggio, i boschi lontani verso l'altopiano di Bitti, la pianura della Baronia, gialla, e più lontano la marina: una linea bianca e lucente come il sole. //

Si era fermato ad aspettare, e finalmente l'aquila era venuta, dondolandole ali, come se fosse stanca. Emanuele, quatto quatto, l'aveva seguita fino al nido. Il nido era fra le rocce, invisibile a chiunque. Ma lui, Emanuele, aveva capito che il nido era là.¹¹⁶

Come il muflone anche l'abile pastore quando salta («brincanne»), con le suole senza tacchi («ebene taccones» ↔ «a sonu 'e gàligas»), non fa rumore («non moghet frina») e, soprattutto, non lascia tracce del suo passaggio. L'opera di compenetrazione simbiotica tra uomo e natura è liricamente compiuta («sì, certo, il muflone doveva avere qualche cosa di umano»):¹¹⁷

Però pessanne a su malu,
semper a fusile a pala,
istat mirennu a intunnu
chi bardaneris de munnu
no ispozen su coile,
siet de chie o de cale.¹¹⁸

Però pensando al male, sempre col fucile sulla spalla, il pastore sta a guardare intorno che gli abigeatari del mondo non spoglino l'ovile. La congiunzione avversativa incipitaria («Però») segna un punto di svolta, marca una distinzione connotante. Il pastore assomiglia al muflone, *però* non in tutto. Il selvatico mammifero ungulato è, infatti, agile ma inoffensivo, mansueto:

non c'è animale più dolce del muflone, che è una specie di capra selvatica, ma più bella e agile della capra; e assolutamente innocua. I cacciatori che lo prendono [...] sono più crudeli del più selvatico di essi.¹¹⁹

¹¹⁶ MURA ENA 2006, pp. 145-147.

¹¹⁷ DELEDDA 2024, p. 21.

¹¹⁸ 'Però pensando al peggio, / sempre col fucile in spalla, / sta a guardare intorno / che gli abigeatari del mondo / non spoglino l'ovile, / di chiunque o qualsiasi sia'.

¹¹⁹ DELEDDA 2024, p. 19.

Nel leggere questa strofa ritornano alla mente i versi di Mura Ena,¹²⁰ anche se in Publio Dui, come si vedrà, l'orientamento di senso imbocca una direzione diversa, di completa e indiscutibile rottura con i codici della violenza, senza eccezioni di sorta («a bonu bisonzu»).

Passando accanto alla tomba di *Nurai*, dove mugghia il vento, il pastore ci getta una pietra stando attento non gli scivoli il piede:

Colanne in s'oru 'e sa tumba:

«Tumba, vae in ora mala!»,

su pastore narat gai,

comente una minetta.

E bi ghattat una preta

a sa tumba 'e Nurai,

uve mùliat su bentu,

colanne e istanne attentu

non li l'àssinet su pede.¹²¹

Sa *tumba 'e Nurai* è una forra di 110 metri a pareti verticali e avvicinate, quasi a imbuto, che caratterizza il valico principale dell'ingresso del Montalbo (*sa janna 'e Nurai*), fra le due cime più alte (*punta Turuddò* e *punta Catirina*).¹²² Alcuni racconti popolari tramandano che nei pressi della tomba si aggirasse *Trullio*, l'incarnazione del male, sempre pronto a scaraventarci dentro qualcuno, e che nella profonda voragine venissero gettati coloro che si erano macchiati di colpe gravi, per mondare l'onta di un disonore e per ristabilire pace e giustizia nella comunità.¹²³

¹²⁰ «Pro fagher una tanca / chi diat bona renta, e fortunosas / annadas de pastura, / de anzones de latte e lana bianca [...] // bi cheren ingùlimu e disizu, / tribàgliu, cuidadu e contibizu. / Mascamente in atonzu, / arratzadu canile. / E, a bonu bisonzu, unu fusile [...], 'Per fare una tanca, un'azienda agropastorale, produttiva, in grado cioè di sostenere una famiglia, occorrono pochi essenziali beni materiali. Un buon terreno pianeggiante, che dia buona resa di cereali e annate abbondanti di pascolo, di agnelli e buona lana. [...] Ma soprattutto una adeguata motivazione, laboriosità, intelligenza, cura nell'amministrare e, specialmente in autunno, un canile di buona razza e, all'occorrenza, anche un fucile' (MURA ENA 1998, p. 58 e p. 201).

¹²¹ 'Passando accanto alla tomba / «Tomba, va' alla malora!», / il pastore dice così, / come una minaccia. // E ci getta una pietra / nella tomba di Nurai, / dove mugghia il vento, / passando e stando attento / non gli scivoli il piede'.

¹²² «L'ivula no hat monumentos / antigos, ma 'antat gai / tumbas abertas a bentos / in Nudorra e in Nurai», 'Lula non ha monumenti / antichi, ma pure vanta / tombe aperte ai venti / in Nudòrra e in Nurai' (MURA ENA 1998, p. 74).

¹²³ Cfr. RUJU 1977, p. 300.

La valenza simbolica del toponimo scelto, semanticamente si esplica in tutta la sua evidenza nei versi successivi. Nella tomba le pietre, anche cadendo in abbondanza, fanno sempre un suono vuoto perché non la riempiono mai:

In sa tumba cussas pretas,
finas ghettnene metas,
fachen semper sonu bòdiu
ca non la prènan(a) mai.¹²⁴

Per Jacques Lacan l'odio è un percorso senza limiti, per Publio Dui è il baratro, l'inghiottitoio rovinoso (*«istanne attentu / non li l'àssinet su pedes»*), la gola incolmabile dove risuona il vuoto abitato dal nulla (*«uve mùliat su bentu»*). È l'immagine stessa dell'abisso, dell'irreparabilità e della perdizione. Se il poeta possedesse un fucile, ci si appoggerebbe, e le grosse pietre dell'odio, anche se fossero d'oro, verrebbero fatte rotolare fino ad appianare la tomba:

Si tenzere unu fusile
chin s'arrambu pro l'usare,
– appo fortza e bonucoro –
sos crastos mannos de s'òdiu,
finas s'esseren de oro
che los dia bortulare
pro arrasare sa tumba.¹²⁵

La virilità, *sa balentia*, sta dunque nel non usare il fucile, per nessuna ragione, se non come sostegno, come appoggio (*«chin s'arrambu»*), come oggetto privato della sua primaria funzione, quella di ferire o, peggio, di uccidere. Dui, a differenza di Mura Ena (*«E, a bonu bisonzu, unu fusile»*), non contempla alcuna buona ragione per imboccare la strada della violenza. Non esiste una 'buona ragione', *«unu bonu bisonzu»*. La vera forza sta paradossalmente nel non praticare la forza, sta nel 'buoncuore', *«in su*

¹²⁴ 'Nella tomba quelle pietre, / anche gettandone molte, / fanno sempre un suono vuoto / perché mai la riempiono'.

¹²⁵ 'Se tenessi un fucile / per usarlo come appoggio, / – ho forza e buoncuore – / i grandi massi dell'odio, / anche se fossero d'oro / le farei rotolare / per appianare la tomba'.

bonucoror». Riecheggiano le parole proferite da comare Pottioi al servo Efix in *Canne al vento*:

– Il rimedio è in noi – sentenziò la vecchia. – Cuore, bisogna avere, null'altro...¹²⁶

Il poeta rifiuta la vendetta. Nessun sopruso, nessuna sopraffazione, nessuna ingiustizia può essere sanata o 'lavata' con la violenza, ma semmai col perdono.¹²⁷ Le grandi pietre dell'odio vanno dunque rimosse, gettate nel precipizio e tombate, affinché si appiani il baratro, l'idea stessa di irreparabilità e di morte che le accompagna («*arrasare sa tumba*»).¹²⁸ Poi sopra un fiore, insieme al suo nome, il poeta desidera piantare 'pace e amore', e che il nido della colomba, simbolo della purezza e dell'innocenza, possa covare le uova della concordia per il tempo futuro:

Poi supra unu fiore,
 paris chi su numen meu,
 inie dia prantare
 in terra «*pache e amore*»,
 e su nidu 'e sa culumba
 chi potat ovos crochire
 pro su tempus benidore.¹²⁹

Non si comunica più *in suspèu*, in modo criptico. Dui codifica in versi, senza fraintendimenti di sorta, il suo messaggio di speranza: non ci può essere giustizia sociale senza pace e senza amore («*pache e amore*»). Per dirla col poeta spagnolo José Ángel Valente, l'amore è in quello che tendiamo (*El amor está en lo que tendemos*),¹³⁰ ossia ponti e parole (*su ponte 'e sa poesia*),

¹²⁶ DELEDDA 1913, p. 119.

¹²⁷ *Ma credo chi at a bennere una die / de lavare sos muros de sa tanca / chin s'abba cristallina 'e su perdonu, / e gridare a su munnu / chi semus tottu frates*, 'Ma credo che verrà un giorno / di lavare i muri della tanca / con l'acqua cristallina del perdono, / e gridare al mondo / che siamo tutti fratelli'. PUBLIO DUL, *Agheras de sambene*.

¹²⁸ È interessante notare come il verbo «*arrasare*» significhi in sardo anche 'pregare, recitare il rosario'.

¹²⁹ 'Poi sopra un fiore, / insieme al mio nome, / io lì ci pianterei / in terra «*pache e amore*», / e il nido della colomba / che possa covare uova / per il tempo futuro'.

¹³⁰ «*El amor está en lo que tendemos / (puentes, palabras). // El amor está en todo lo que izamos / (risas, banderas). // Y en lo que combatimos / (noche, vacío) / por verdadero amor. // El amor está en cuanto levantamos / (torres, promesas). // En cuanto recogemos y sembramos / (hijos, futuro). // Y en las ruinas de lo que abatimos / (desposesión, mentira) / por verdadero amor*» (VALENTE 1968, p. 43).

in ciò che combattiamo, ossia la notte e il vuoto («*fachen semper sonu bòdinu*»), in quanto seminiamo («*dia prantare*») e raccogliamo, i figli e il futuro («*pro su tempus benidore*») e nelle rovine di ciò che abbattemmo:

E canno est bènnita s'ora,
preco de m'accumpanzare
solu pro s'amore 'e Deu,
a sonu 'e gàligas
pro semper a mi dormire
intro s'àttera tumba.¹³¹

E quando arriverà la sua ora il poeta vorrà congedarsi dalla vita, per lui tribolata, senza clamori, in punta di piedi, «*a sonu 'e gàligas*»,¹³² come il docile e innocente muflone.

7. Con *Die fritta* riecheggia, liberamente riadattato e originalmente rimodulato, il ritmo *de sas cantones in lira* di settenari e endecasillabi con l'inserzione di un quinario sciolto, irrelato, lapidario, di straordinaria valenza semantica che, significativamente collocato subito dopo due endecasillabi («*in palas de su muru 'e s'irmènticu, / unu mare de sònnios istantios*»), incastonato tra due punti, come una pietra, un macigno, arresta il flusso continuo dei pensieri trasmettendo, con la perentorietà della sentenza, l'immagine del 'rivo strozzato':

Tirriat sa ghiddighia
supra crastos de seta¹³³
e mi punghet in ossos
solu su 'e pessare
de biver un'istante chene amore.

¹³¹ 'E quando è giunta l'ora, / prego di accompagnarmi / solo per l'amore di Dio, / in punta di piedi / per sempre ad addormentarmi / dentro l'altra tomba'.

¹³² *gàligas*: le unghie dei mufloni, delle capre ma anche dei maiali (*sas gàligas* sono le unghie che l'animale mette in terra, perché le altre due sono atrofizzate e si chiamano «*ungras pitzinnas*»). Per traslato: 'in punta di piedi'.

¹³³ *crastos de seta*: 'massi di seta'. Il manoscritto autografo, il dattiloscritto, la fonte orale autorale e «S'Ischiglia» [anno VI, aprile 1985, p. 114] tramandano questa raffinata metafora, mentre NC inspiegabilmente emenda restituendo la lezione *pilos de seta*, 'capelli di seta', variante di sostanza che cambia profondamente il senso del testo, banalizzandolo (*lectio facilior*) e distortendolo *in peius* (può la brina stridere sui capelli?). Per tali ragioni ci pare improbabile essere stata inserita dal poeta in una fase seriore di rielaborazione del dettato.

E abesu che semper,
 a naricos astrintos,
 male comente poto,
 pico lestru e ch'imbolo,¹³⁴
 in palas de su muru 'e s'irmènticu,
 unu mare de sònnios istantios,
 ube non firmo.¹³⁵

La brinata rende le pietre lucide come la seta (*lùchida che ghiddighia*).¹³⁶ Tra tutte, la lucentezza è, infatti, la qualità più apprezzata di questa nobile fibra. Senza amore, che è calore, la vita si trasforma in un lungo, freddo, inverno dell'anima (col sostantivo *ghiddighiada* si designa in sardo anche la 'gelata'). Ancora una volta l'oggetto mondo si dà per il soggetto conoscente che liricamente lo intenziona. Tutto si traduce in poesia, tutto si interiorizza con sfumature esistenzialiste. Il poeta non trasfigura in versi ciò che vede, ma ciò che pensa, che sente nel cuore e che riemerge dal suo vissuto. Anche per questo Dui fu poeta della vita. Se è vero che il linguaggio ordinario anestetizza il reale e frammenta la pienezza dell'immaginario è altresì vero che grazie al poetico si possono aprire varchi insospettabili, per scandagliare paesaggi dell'anima e verità nascoste, manifestazioni rivelatrici e desideri reconditi mai sopiti. Mediante l'analisi dei temi e dei motivi ricorrenti, delle figure retoriche, si può, dunque, scovare sotto il testo l'altro testo, abitato dal rimosso e dalle pulsioni celate.

Questo componimento si esplica secondo le modalità del sogno, della drammatizzazione e della trasformazione dei pensieri e dei desideri dell'Io poetante in immagini giustapposte, attraverso i meccanismi della combinazione, con slittamento di significato, e della condensazione, con l'unione di più immagini in una sola conclusiva figurazione allegorica:

E torro a sonniare
 in su giardinu mannu chene làcana,

¹³⁴ *male comente poto, / pico lestru e ch'imbolo*: 'male come posso, / prendo in fretta e getto via'. Nella redazione pubblicata dal «Notiziario catechistico» (NC) si riscontra una inversione arbitraria, che rompe l'originaria *dispositio*: «*pico lestru e ch'imbolo, / male comente potto*».

¹³⁵ 'Stride la brina / sopra massi di seta, / e punge le mie ossa / il solo pensare / di vivere un istante senza amore. // E abituato come sempre, / con le narici strette, / male come posso, / prendo in fretta e getto via, / dietro il muro dell'oblio, / un mare di sogni stantii. / Dove non sosto'.

¹³⁶ 'lucida come la brina', modo dire in alcuni paese del centro-nord.

in tottas battor capos de su munnu,
 ube coltivat frores su poeta,
 ube b'appo sa parte chi mi toccat,
 e la cunservo¹³⁷ pro tottu sa vita,
 cara che donu chi Deus m'at datu;

ube rien e giocan frates meos,
 a manu tenta, in mesu 'e sa ricchesa,
 ube regnat s'amore e sa pache,¹³⁸
 sole luchente ch'essit d'ogni die,
 e mi caentat si sa die est fritta.¹³⁹

La trasfigurazione onirica, che inizialmente pare assumere i connotati del viaggio, del percorso («*pico lestru [...] ube non firmo*»), del 'fatale andare' («*E abesu che semper*»), narrativamente si dipana a partire dal mare dei 'sogni stantii' («*unu mare de sònnios istantios*»), che appartengono a una vita passata, rimossa e consegnata all'oblio («*pico lestru e ch'imbolo, / in palas de su muru 'e s'irmènticu*»), per andare oltre e addivenire al luogo del desiderio, a una sorta di *paradisus voluptatis*, di giardino dell'Eden, senza confini («*in su giardinu mannu chene làcana*»), dove si coltivano i fiori della poesia («*ube coltivat frores su poeta*»), dove è ristabilita la giustizia («*ube b'appo sa parte chi mi toccat*»), dove – cancellata la memoria del male subito – regnano la fraterna armonia («*ube rien e giocan frates meos, / a manu tenta*»), la prosperità («*in mesu 'e sa ricchesa*»), la pace e l'amore («*ube regnat s'amore e sa pache*»).

La catena anaforica dell'avverbio («*Ube [...] ube [...] ube [...] ube [...] ube*») esprime enfaticamente l'intenzione del poeta – trasfigurata nel sogno (vera teatralizzazione del desiderio, oltre che rappresentazione drammatica del rimosso) – di specificare il luogo anelato, lì dove regna la felicità e la concordia, dopo essersi finalmente affrancato da un passato abitato

¹³⁷ *cunservo*: in questa sorta di curiosa diffrazione d'autore in *praesentia* (*cusservo* A *cusserbo* D *cunservo* NC FO) si preferisce salvaguardare la fonte orale.

¹³⁸ *ube regnat s'amore e sa pache*: in NC si legge: *sa pache ei s'amore*. Un'altra inversione frutto di interpolazione arbitraria che modifica in *peius* il dettato di A D FO. Nell'endiadi il secondo termine ('pace') dovrebbe completare il primo ('amore'). In altre parole, senza 'amore' non ci può essere 'pace', e non il contrario.

¹³⁹ 'E riprendo a sognare / nel giardino grande senza confini, / esteso alle quattro estremità del mondo, / dove coltiva fiori il poeta, / dove ho la parte che mi spetta, / e la conservo per tutta la vita, / preziosa come dono che Dio mi ha dato; // dove ridono e giocano i miei fratelli, / tenendosi per mano, in mezzo alla ricchezza, / dove regna l'amore e la pace, / sole lucente che sorge ogni giorno, / e mi riscalda se la giornata è fredda'.

da ‘sogni stantii’. Publio Dui, parafrasando Saba, è altresì come una sorta di «sacerdote di Eros», custode di quel principio di piacere che alimenta la vita.

8. La prima strofa del componimento che segue, *S'umbra cumpanza*, introduce, invece, il motivo epifenomenico dell'ombra che sorregge e inverte, a partire dal titolo, un testo dagli effetti chiaroscurali ad alta valenza allegorica (l'effetto accidentale di un fenomeno, l'ombra, diventa importante quanto la sua causa, il corpo, che in determinate condizioni la produce). Il rapporto dell'Io col mondo (la realtà esterna, ciò che sta fuori di noi) è mediato dai linguaggi, cioè dal simbolico. Ma anche il rapporto dell'Io (centro della mente cosciente) con l'Altro Io (l'inconscio) – entrambi costituenti il Sé (totalità psichica di elementi consci e inconsci) – è mediato dal linguaggio («il discorso dell'Altro» che spesso sconvolge il quadro ordinario della realtà) e il suo significato profondo non di rado si nasconde nelle immagini simboliche:

Tue ses s'umbra cumpanza,
sa chi venit fattu a mie,
siat a notte o a die,
comente zirat sa luche.¹⁴⁰

Secondo Carl Gustav Jung l'ombra, che insegue l'individuo ovunque vada («*sa chi venit fattu a mie, / siat a notte o a die*»), rappresenta l'Altro Io, la parte oscura, negativa e per questo celata, la componente più irrazionale, profonda e difficilmente sondabile del Sé. Essa nasconde l'inaccettabile, la natura primitiva e selvaggia dell'essere. L'Io cosciente difficilmente ha desiderio di indagare, perché tende a vivere nella luce e a ripudiare l'ombra, il suo doppio, l'entità maligna, lo straniero che lo abita.

Ma l'ombra paradossalmente esiste solo grazie alla luce («*comente zirat sa luche*»), perché è solo la luce (l'Io) che rivela la propria ombra (l'Altro Io). Solo lo svelamento di questa parte oscura, infatti, che passa attraverso la *catàbasi*, la discesa agli inferi, la volontà di scandagliare l'abisso e rischia-

¹⁴⁰ «Tu sei l'ombra compagna, / quella che vieni dietro a me, / sia di notte o di giorno, / come gira la luce».

rare il proprio profondo, porterà alla *catàrsi*, alla liberazione, alla consapevolezza di Sé e del mondo. Svelare l'ombra significa accettare lo straniero che c'è in noi.¹⁴¹

La deautomatizzazione compiuta dal linguaggio poetico restituisce alle cose essenza e visione, contro il loro ordinario e consueto riconoscimento. Lavorando sull'asse sintagmatico e paradigmatico, della selezione e della combinazione, al sostantivo 'ombra' il poeta accosta l'aggettivo 'compagna' (non 'amica', non 'sorella', non 'amante'). Da subito il significato etimologico getta sul sentiero esegetico – a partire dal titolo e dal primo verso – una luce che orienta, svelando significati reconditi che trascendono il *denotatum*. Il termine deriva, infatti, dal latino «*cum panis*» e designa coloro che mangiano lo stesso pane, che condividono lo stesso desco e con esso lo stesso destino.

L'ombra è per l'Io lirico 'compagna' («*s'umbra cumpanza*»), non 'nemica', perché fa parte di sé, lo identifica, lo caratterizza e soprattutto condivide la stessa sorte e la medesima *ek-sistenza*, nel senso di apertura dell'essere al mondo:

Deo venzo fattu a tie
fintzas a sa 'idda istranza
semper in cherta 'e amicos,
sian pòveros o riccos.¹⁴²

Questa volta è l'Io che segue l'ombra, e non viceversa, verso il 'paese straniero' (straniero interno ed esterno, l'Altro Io e l'Altro da Sé). L'ombra, dunque, riconosciuta e accettata, acquista una valenza positiva e proiettiva insieme, e da oscuro rimosso diventa stimolo e guida alla ricerca dell'Altro e della sua amicizia (*amistade*): amicizia con se stesso, innanzitutto, con l'Altro Io (primo paese straniero), come imprescindibile condizione dell'amicizia col mondo, con l'Altro da Sé («*Deo venzo fattu a tie / fintzas a sa 'idda istranza / semper in cherta 'e amicos*»):

¹⁴¹ Il tema dell'Ombra attraversa tutta l'opera di Jung. Qui si rimanda a: JUNG 1976; JUNG 1990; JUNG 2012 [1928]

¹⁴² 'Io vengo dietro a te / fino al paese straniero / sempre in cerca di amici, siano poveri o ricchi'.

E si m'intoppo a s'iscuru,
 anno abbellu, muru muru,
 a su parpu, a *santarranza*.¹⁴³

L'Io poetante incontra se stesso nel buio, nell'oscurità (*«m'intoppo»*, da *«intoppare»*, 'incontrare', 'imbattersi'). Il corpo nell'oscurità non ha ombre, non ha punti di riferimento e quindi non può avere guida.

Senza luce, nella «selva oscura», il poeta non può che procedere a tentoni (*«E si m'intoppo a s'iscuru, / anno abbellu, muru muru, / a su parpu, a santarranza»*). La mancata conoscenza e accettazione di sé, la nostra ombra, ci fa procedere a tentoni nei sentieri della vita:

Ma si essit una nea,
 bene atzappatu s'istranzu,
 siat grassu o siat lanzu,
 cussa est luche e so sicuru,
 valet cantu s'umbra mea.¹⁴⁴

Solo la luce, per quanto flebile (*«nea»*), può permettere di riconoscere l'ombra, l'Altro Io, la parte straniera (*«bene atzappatu s'istranzu»*). Il corpo pesa quanto l'ombra, il suo doppio, che l'accompagna (*«s'umbra pesat cantu a pare»: l'ombra pesa uguale»*). L'Io pesa e vale quanto l'Altro Io, in quanto interdipendenti e indissolubilmente legati, in quanto entrambi costituenti il Sé:

S'annamus a nos pesare,
 chin unu pesu peròmine,
 si pesu bi nd'at in s'òmine,
 s'umbra pesat cantu a pare.¹⁴⁵

L'«essere per la morte», «gettato nel mondo», si interroga sul senso della «finitudine». ¹⁴⁶ La vita è troppo breve perché si possa risolvere nella

¹⁴³ 'E se mi incontro nel buio, / vado piano, muro muro, / a tastoni, al sant'arrangiati?.

¹⁴⁴ 'Ma se spunta un filo di luce, / ben trovato lo straniero, / sia grasso o sia magro, / quella è luce e sono sicuro, / vale quanto l'ombra mia?.

¹⁴⁵ 'Se andiamo a pesarci, / con un peso per ciascuno, / se vi è peso nell'uomo, / l'ombra pesa uguale?.

¹⁴⁶ Cfr. HEIDEGGER 2017 [1927].

chiusura, nell'arroccamento, nell'odio, nella *disamistade*, nella rinuncia all'apertura, al dialogo e all'accoglienza di se stessi e degli altri:

Naraian sos mannos
ch'est troppu curtza sa vita
finas duranne a chent'annos.¹⁴⁷

Dunque, per concludere:

Beni, istranzu, a mi chircare,
ti lu naro a boche manna,
tue vales prus de s'oro,
e si serrata est sa gianna,
abertu l'as [a] accattare
su barconittu 'e su coro.¹⁴⁸

L'ultima strofa, *sa serrada*, getta un'ulteriore luce, molto più di una *nea*, che rischiara tutto il componimento. Questi versi furono scritti quarant'anni fa, ma ci appaiono attualissimi, di una modernità che impressiona. Proponiamo una lettura ambivalente che tiene conto sia del rapporto dell'Io (la luce, il centro della mente cosciente) con l'Altro Io (l'ombra, lo straniero che sta dentro di noi) sia, in termini proiettivi, del rapporto dell'Io col mondo (la realtà esterna, lo straniero che sta fuori di noi).¹⁴⁹ Per Jung credere di non possedere l'ombra, lo straniero («*istranzu*») che sta dentro di noi, è puerile e deleterio. Per Dui la strada è segnata, il varco aperto. La salvezza passa non solo attraverso l'identificazione con l'ombra («*cussa est luche e so sicuru, / valet cantu s'umbra mea [...] si pesu bi nd'at in s'òmine, / s'umbra pesat cantu a pare*»), ma soprattutto attraverso la sua accettazione («*s'umbra cumpanzu*»), l'accoglimento dell'altro Io e nel contempo l'accoglimento dell'altro da Sé, entrambi stranieri.

¹⁴⁷ 'Dicevano gli anziani / ch'è troppo breve la vita / pur vivendo cent'anni'.

¹⁴⁸ 'Vieni, straniero, a cercarmi, / te lo dico a voce alta, / tu vali più dell'oro, / e se chiusa è la porta, / aperta troverai la finestrella del cuore'

¹⁴⁹ Per Jung, infatti, l'*ombra* è soggetta anche al fenomeno della *proiezione*. Mediante questo meccanismo, si è portati a trasferire all'esterno i propri disturbanti contenuti inconsci, spesso ritenendo gli altri responsabili di ciò che in realtà non si accetta di se stessi. Fare pace con l'ombra significa predisporre senza pregiudizi, con disponibilità e apertura, verso gli altri.

Infatti, senza l'accettazione dell'altro Io, dell'ombra compagna, e della sua consapevole proiezione, non può esserci apertura del cuore («*abertu l'as [a] accattare / su barconittu 'e su coro*»), quindi predisposizione all'accoglimento dell'altro da Sé, perché in realtà «il mio cuore è il primo nome dello straniero».¹⁵⁰

9. Anche il componimento successivo, *Sa mènnulla 'e domo*, avvincente e coinvolgente come una ballata, consegna al lettore un dettato lirico ad alto tasso di figuratività e a forte valenza simbolica:

Tottu canta a duos chivos:
unu durche e unu amaru
est sa mènnulla 'e domo.¹⁵¹

Il termine *mènnulla* (o *mèndula*) designa in sardo sia il mandorlo che la mandorla, sia l'albero che il seme. Il poeta allude qui a entrambi i significati, gioca con maestria su un doppio piano, sul duplice campo semantico: la parte sottintende il tutto e viceversa.

In alcune culture la mandorla si connota metaforicamente per il segreto conservato dal guscio, il seme, che rappresenta la fecondità, lo stadio embrionale, primordiale, da cui tutto ha inizio. Il mandorlo e il guscio protettivo rappresentano, dunque, la casa («*sa mènnulla 'e domo*»), lo spazio originario, il luogo degli affetti e della prima conoscenza del mondo.

I semi («*sos chivos*») sono dolci e amari, così come i ricordi dell'infanzia che riportano alle mura domestiche, *a sa domo*,¹⁵² così come i trascorsi della sua vita:

¹⁵⁰ RECALCATI 2020, pp. 36-37. Nel *Mysterium coniunctionis* Jung significativamente scrisse: «*Il conflitto proiettato all'esterno, per essere sanato deve ritornare nella psiche del singolo, da dove inconsciamente era nato. Chi voglia uscire vittorioso da questo declino, deve celebrare un'Ultima Cena con sé stesso [condividere lo stesso desco con l'ombra compagna, cum panis], mangiare e bere la propria carne e il proprio sangue, riuscire a riconoscere l'altro presente in lui stesso e ad accettarlo... Questo è senza dubbio il significato dell'insegnamento di Cristo, secondo cui occorre che ciascuno si prenda su di sé la propria croce. E quando uno deve già farsi carico di sé stesso, come potrà ancora straziare l'altro?*» (JUNG 1990, pp. 370-371).

¹⁵¹ «Tutto quanto a due semi: / uno dolce e uno amaro / è il mandorlo di casa».

¹⁵² La spiegazione dell'*astratto* (l'amarrezza o la dolcezza della vita) attraverso una *immagine concreta* (*sos duos chivos*) è un espediente retorico del significato che accomuna Publio Dui ai poeti improvvisatori.

Chin sa durche melodia
supra s'ârvore in fiore
sos puzones in amore
son cantende su manzanu,
son cantende su lentore,
son cantende su beranu,
son cantende *ciu ciu*
in sa mènnulla 'e domo.¹⁵³

Il mandorlo è uno dei primi alberi a sbocciare in primavera («*su beranu*»), ad annunciare il risveglio della natura; perciò esso simboleggia anche la rinascita («*supra s'ârvore in fiore / sos puzones in amore / son cantende su manzanu*»), la resurrezione e, quindi, la speranza (per i cristiani la mandorla rappresenterebbe il mistero stesso di Cristo, che, così come il seme nel guscio, cela la natura divina in quella umana).

Rinascere per il poeta non vuol dire solamente ricominciare, ma riappropriarsi altresì della propria esistenza e del proprio destino. Il risveglio della natura è accompagnato dal canto degli uccelli. Nel determinare un suo particolare effetto semantico e ritmico il costruito anaforico («*son cantende [...] / son cantende [...] / son cantende [...] / son cantende*») conferisce vigore al concetto e forza all'immagine sapientemente restituita dall'iconica onomatopea («*ciu ciu*»):

Su murmuttu¹⁵⁴ de su riu
paret unu toccasana;
falat dae sa 'untana
pro annare a si dormire
a su lettu de su mare
tottu prenu 'e poesia.¹⁵⁵

La strofa è intrisa di un intenso lirismo. Dopo il letargo invernale la primavera, il primo splendore, al suo risveglio disvela una natura in fiore.

¹⁵³ 'Con la dolce melodia / sopra l'albero in fiore / gli uccelli in amore / stanno cantando il mattino, / stanno cantando la rugiada, / stanno cantando la primavera, / stanno cantando *ciu ciu* / nel mandorlo di casa'.

¹⁵⁴ *su murmuttu*, 'il mormorio', ma in Mura anche 'il malcontento': «*su murmuttu tramandan / de edade in edade / ma su tempus es surdu*», 'il malcontento tramandano / di età in età / ma il tempo è sordo' (MURA 2004 [1992], p. 4).

¹⁵⁵ 'Il mormorio del ruscello / sembra un toccasana; / scende dalla fontana / per andare a dormire / nel letto del mare / tutto colmo di poesia'.

Il ruscello si umanizza e il mormorio, provocato dal suo fluire, figurativamente diventa un rimedio («*unu toccasana*») al male di vivere. La condizione di impermanenza e di perenne mutamento, rappresentata dal flusso costante e inarrestabile dell'acqua – dalla fonte al mare («*dae sa 'untana a su lettu de su mare*»), dalla nascita alla morte, efficace metafora della vita – trova requie nell'immensa distesa ricolma di poesia:

Ispassosa pitzinnia
 cale rosa profumata,
 nara a ube ses annata
 impare chin s'allegria,
 ca ti naro chi cheria,
 canno pitzinneddu fia,
 che pitzinneddu cantare,
 che puzoneddu bolare
 chene pessare in s'astore,
 chene ischire si potia
 chene piumas torrare
 a sa mènnulla 'e domo.¹⁵⁶

Questa strofa, apparentemente irrelata, è invero l'ipocentro tematico del componimento e, anche strutturalmente, il cardine intorno al quale gravitano, nella *dispositio* strofica, le altre unità. Secondo un collaudato processo di personificazione l'io lirico retoricamente interroga la gioiosa fanciullezza («*Ispassosa pitzinnia*») sulle ragioni della sua dipartita.

Il sottotesto appare evidente: le ragioni stanno tutte nelle tragiche vicende biografiche del poeta. Suggestiva ci sembra l'equivalenza stabilita tra gli uccelli in amore che cantano in primavera sopra l'albero in fiore della seconda strofa e il desiderio inappagato del poeta-bambino di cantare e volare spensierato, affrancato dagli uomini rapaci, pronti a ghermire («*chene pessare in s'astore*»):¹⁵⁷

In su giardinu 'e domo,
 mannu cantu unu lettolu,

¹⁵⁶ 'Gioiosa gioventù / come rosa profumata, / di' dove sei andata / insieme con l'allegria, / perché ti dico che volevo, / quando ero un bambino, / come un uccellino cantare, / come un uccellino volare / senza pensare all'astore, / senza sapere se potevo / senza piume ritornare / al mandorlo di casa'.

¹⁵⁷ «*viieni, avvicinati a me; dunque sei tu Publio, il piccione sca[p]pato dagli artigli del falco?*» (DUI, Q²).

b'at una matta 'e rosa
 chin una rosa ingroghita.¹⁵⁸
 Pompienne a oju in susu,¹⁵⁹
 rosa chi m'as postu dolu,
 rosa chi non bido prusu.
 Ite amara est custa vita!¹⁶⁰

La «rosa ingroghita», ingiallita, sembra simboleggiare la giovinezza sfiorita, senza allegria, in equivalenza con la similitudine della strofa precedente («*Ispassosa pitzinnia / cale rosa profumata*»). Il testo poetico di Dui presenta a più livelli una serie di ritorni, di ricorrenze stilistiche e tematiche, che ne costituiscono l'orditura, il meccanismo-cardine. Esso si distingue per una struttura funzionale in cui a valere sono soprattutto le accentuate relazioni intra-sistemiche degli elementi:

Ma sa fide 'e su poeta
 allèviat dogni pena:
 cantenne a boche serena
 issa falat che saetta.¹⁶¹
 Tanno s'aera est netta,
 tanno s'addurcat su mare;
 bastat solu de cantare
 sa cantone tottu impare,
 sa chi so cantenne como!¹⁶²

La fede e il canto, quindi la poesia, sono per il poeta il seme dolce («*su chivu durche [...] sa durche melodia*»), il lenimento di un amaro presente («*Ma sa fide 'e su poeta / alleviat dogni pena: / cantenne a boche serena / issa falat che*

¹⁵⁸ *ingroghita*, 'ingiallita'. In questo caso preferiamo fissare a testo la lezione di FO piuttosto che la versione italianizzata di D («*ingiallita*»).

¹⁵⁹ Si conserva la paragoga per esigenze metriche e di rima.

¹⁶⁰ 'Nel giardino di casa, / grande quanto un lenzuolo, / c'è un cespuglio di rose / con una rosa ingiallita. / Guardando verso l'alto, / rosa che mi hai addolorato, / rosa che non vedo più. / ... Che amara è questa vita!'

¹⁶¹ *issa falat che saetta*: ricorda una formula espressiva tipica della poesia estemporanea logudorese («*sa oche 'e su poeta chi falat che saetta*»). Altro motivo condiviso con la produzione *de repente*, a ottavas, riguarda il richiamo al dono dell'ispirazione che non sfiorisce nonostante l'avanzare dell'età. Soprattutto nell'esordio i *cantadores* più anziani ancora oggi si scherniscono sull'età e sull'inesorabile trascorre del tempo.

¹⁶² 'Ma la fede del poeta / allevia ogni pena: / cantando con voce serena / essa cala come una saetta. / Allora il cielo è terso, / allora è dolce il mare; / basta solamente cantare / la canzone tutti insieme, / quella che io canto ora.'

saetta). Il verso di Dui nasce dalla carne, dalla propria dolorosa esperienza del vivere («*Ite amara est custodia vitalis*»), dal seme amaro («*daae su chivu amaru*»), per sublimare le ferite aperte dell'anima che ancora agiscono sull'Io, celate nel guscio duro e protettivo dell'*essente*.

Di fronte al dolore, all'ingiustizia e alle forze del male l'uomo può soccombere e giungere allo scacco e al naufragio, ma può altresì decidere di fare il salto, scegliendo la fede e il mistero di Dio. La stessa strofa di tre versi che ha aperto il componimento qui lo chiude:

*«tottu canta a duos chivos:
unu durche e unu amaru,
est sa mènnulla 'e domo».*¹⁶³

Nel solco della migliore tradizione poetica, e non solo in lingua sarda, Dui utilizza abbondantemente il principio del ritorno per creare simmetrie, equilibri, richiami e corrispondenze velate ed esplicite. Il sistema testo si presenta, mediante l'alta elaborazione formale del codice, come un insieme integrato di elementi coordinati e connessi tra loro tramite reciproche relazioni di solidarietà e interazione, come spazio dove gli ipersegni connotati rinviano a loro stessi. Ogni elemento (o sottosistema) concorre per proprio conto e in rapporto simbiotico con gli altri, a determinare il senso globale e l'identità del sistema, che si comporta come un'unità funzionale organicamente strutturata avente regole proprie.

10. Dedicato alla propria donna («*A muzgere mea*»), Giovanna Manca di Nuoro, è il sublime polimetro anisosillabico composto di otto strofe (5, 3, 4, 3, 5, 5, 5, 4) e 34 versi di settenari e quinari, intitolato *Campos de risu*:

Cheria seminare
campos de risu.
De cuddu risu tuo
ch'est in colore 'e oro
e ti luchet in laras.¹⁶⁴

¹⁶³ «Tutto quanto a due semi: / uno dolce e uno amaro / è il mandorlo di casa».

¹⁶⁴ «Volevo seminare / campi di riso. / Di quel tuo riso / che ha il colore dell'oro / e risplende nelle tue labbra».

In questo struggente canto d'amore, pervaso di soavità e dolcezza, il poeta di Lula sembra cimentarsi con l'*aequivocatio* insistita (o anfibologia) con esiti lirici generati da un diffuso e radioso sentimento di gioia. Nella lingua sarda, come in quella italiana, il sostantivo «*risu*», 'riso', designa sia la pianta con il suo frutto, costituito dai duri chicchi bianchi, sia il sorriso, l'atto o il modo del ridere. L'ambiguità e la bivalenza dell'omofono e dell'omografo, consentono di giocare con vigore espressivo su più campi semantici. Il sorriso della propria donna è color d'oro («*in colore 'e oro*»), così come lo è la pannocchia e la spighetta della pianta, e risplende nelle sue labbra («*campos de risu. / De cuddu risu tuo / ch'est in colore 'e oro / e ti luchet in laras*»). Ci sovviene la suggestiva reminiscenza leopardiana della canzone *Alla sua donna* («*ne' campi ove splenda / Più vago il giorno e di natura il riso*», vv. 5-6), anche se l'immagine rimanda a una intertestualità più ampia («*E ispannas sas nues cun su risu*»).¹⁶⁵ Come ebbe a scrivere Anton Maria Salvini, non vi è amante che «*nel suo amore ridente non sia*». ¹⁶⁶ Il dolce e splendente sorriso (il «*dulce ridentem*» oraziano) corrisponde a un animo puro, schietto e senza alcun velo.¹⁶⁷ I campi di Dui sono quelli del cuore:

Sun paràulas craras
bessitas dae coro,
lepieddas che bentu.

Campos de risu,
de cuddu risu tuo
prenu 'e sentimentu,
prenu de alligria.

A canno rides tue
sas battor istajones
cantan poesia.¹⁶⁸

¹⁶⁵ MOSSA 1979, p. 146.

¹⁶⁶ SALVINI 1735, pp. 360-361.

¹⁶⁷ «*Ciò ch'io vedeva mi sembrava un riso / de l'universo*» (DANTE, *Paradiso*, XXVII, vv. 4-5); «*con un riso / da far innamorare un huom selvaggio, / di sfavillante et amoroso raggio*» (PETRARCA, *Rerum vulgarium fragmenta*, sonetto 245, vv. 5-7)

¹⁶⁸ 'Sono parole chiare / uscite dal cuore, / leggere come il vento. // Campi di riso, / di quel tuo riso / pieno di sentimento, / pieno di allegria. // Quando ridi tu / le quattro stagioni / cantano poesia'.

Il sorriso è come l'acqua, principio di vita, che irrorà la terra, altrimenti siccitosa e sterile, prima della semina e del raccolto (*«da chi no appo campos / ne abba pro abbare... In sos predarjos meos / de làcrimas infustos»*). Ritorna nei versi di Dui, come già in quelli di Mura,¹⁶⁹ l'immagine tutta novecentesca della «terra desolata», dell'aspra, pietrosa realtà, dell'«uomo deserto», metafora del «male di vivere» e di una crisi dell'Isola che in molti poeti non di rado aspira a estendersi all'intera dimensione dell'esistenza, fino a giungere nel cuore dell'inconoscibile:

Granos de risu,
de cuddu risu tuo,
da chi no appo campos
ne abba pro abbare,
a su mancu una junta.

In sos predarjos meos
de làcrimas infustos,
de làcrimas de risu,
de cuddu risu tuo
dia cherrer prantare.¹⁷⁰

Ventilare il grano (*«bentulare su trigu»*), consisteva nel liberarlo dalle scorie. Per dividere il seme dalla loppa (*pula, chirchiza, beste de su trigu*), dalle capsule dove alloggiava il chicco o dalle minuzie di paglia, si faceva volare in aria una palata di miscuglio al primo refolo di vento (*«paliare»*).¹⁷¹

Il seme del grano cadeva vicino, la loppa più lontano. Dui chiede aiuto alla sua amata affinché egli possa discernere, vagliare, separare l'utile dall'inutile, l'elemento buono da quello cattivo, la prima scelta dagli scarti, ma anche affinché possa tenere distinti il puro dall'impuro, il bene dal

¹⁶⁹ «Non bies che predarjos / e rubos e predarjos, / prunisheddas e chessas e predarjos / e mullones de morte / in sos predarjos», 'Non vedi che pietraie / e rovi e pietraie, / pruni e lentischi e pietraie / e confini di morte / nelle pietraie' (MURA 2004 [1992], p. 14).

¹⁷⁰ 'Grani di riso, / di quel tuo riso, / giacché non ho campi / né acqua per innaffiare, / almeno una giumenta. // Nelle mie pietraie / di lacrime bagnate, / di lacrime di riso, / di quel tuo riso / vorrei piantare?'

¹⁷¹ Cfr. nota 1. Le *palas* di castagno venivano vendute nelle fiere della Sardegna dai mercanti di Desulo e di Aritzo: «Nel soppalco vi erano custoditi, ormai per sempre, gli arnesi da contadino che adoperava il mio povero nonno materno. Tutta una serie di tridenti, dal più grande al più piccolo, in legno di olivastro, finemente allisciato dall'usura. Poi vi erano le palas di legno castagno, che i Desulesi facevano e vendevano in tutta la Sardegna e si usavano per rivoltare e spogliare il grano sull'aia» (DUI, Q³).

male, il grano dal loglio, la pace e l'amore dalla discordia e dall'infestante zizzania.¹⁷²

Ma si marro a sa sola,
ti preco, coro meu,
azùdami a messare!
In tempus de agliola
azuda a bentulare!

S'incunzamus impare
azudat finas Deus.
E risu tuo e meu
sichimus a prantare.¹⁷³

La metafora del poeta-contadino, che coltiva il desiderio di nutrire la propria esistenza col seme della gioia e dell'amore, corrobora e vivifica sino alla fine l'impalcatura retorica del componimento, magistralmente sostenuto da un ritmo incalzante e corrico, impreziosito dai versi finali. Come il terreno così la vita per essere degnamente e felicemente vissuta richiede di essere curata, ripulita dalla mala pianta, arata e irrorata affinché se ne possano vedere e raccogliere i frutti.

Ma la vita è progetto condiviso, così come condivisi dovranno essere i risultati del lavoro e della fatica del vivere. C'è dunque bisogno dell'amore e del suo gioioso desiderio di durare («*E risu tuo e meu / sichimus a prantare*»), perché tutto abbia finalmente un senso e affinché tutto, insieme e col favore di Dio («*azudat finas Deus*»), possa salvare dalle ferite della vita e del mondo.

11. Il poeta-bambino ha sempre coltivato il sogno di costruire un ponte nel corso d'acqua di Gronias, lì dove, in altri tempi, durante il guado, sentendosi adulto,¹⁷⁴ ha inseguito i pensieri scrutando gli orizzonti lontani

¹⁷² Cr. MATTEO 13, 24-30. Il sottotesto ancora una volta trova scaturigine dal vissuto del poeta e dalla ferita mai rimarginata di un passato che non passa.

¹⁷³ 'Ma se zappo da solo, / ti prego, cuore mio, / aiutami a mietere! // Durante la trebbiatura / aiuta a ventilare! // Se raccogliamo insieme / aiuta persino Dio. // E riso tuo e mio / continuiamo a piantare'.

¹⁷⁴ «[...] là io mi sento forte, intelligente, anzi onnisciente. Immergo la mano nell'acqua del Tirso, del Temo, del Rio Mannu, e so di che cosa è fatta quell'acqua» (DESSÌ 1961 [1965], p. 13).

(«*chin su pessamentu a bolu / videnne chelu pro mare*»), lì dove le donne andavano a lavare i panni («*semper a murros a terra / chin sos grenucos infustos / e sos carcanzos tostos*») e lì dove si affacciava la sua casa, il nido familiare, il primo luogo degli affetti («*sa domo mea de fronte / ube b'appo s'oriolu / chi no tzessat de sonare*»). Ma il desiderio per molte stagioni della vita non è stato soddisfatto e lo stato d'animo del poeta, alla ricerca del suo invero, resta in sospeso come il ponte anelato («*Ma su ponte...*»):

Sonnos de unu pitzinnu
sonnos de àtteras bias
de cherrer facher su ponte
in su riu 'e Gronias.
Ma su ponte... ma su ponte...

Colanne a pedes a modde
credèndem'òmine mannu
chin¹⁷⁵ su pessamentu a bolu
videnne chelu pro mare
sa domo mea de fronte
ube b'appo s'oriolu
chi non tzessat de sonare.
Ma su ponte... ma su ponte...

Sas mamas lavanne¹⁷⁶ pannos
donz'una in sa preta sua,
semper a murros a terra
chin sos grenucos infustos
e sos carcanzos tostos...¹⁷⁷
... e sos maritos in gherra.
Ma su ponte... ma su ponte...¹⁷⁸

¹⁷⁵ *chin*, prep., 'con', da non confondersi con «*chi*» del successivo verso, pronome relativo invariato 'che' (o con il «*chi*» congiunzione 'che').

¹⁷⁶ La grafia del poeta risente della pronuncia effettiva, che oscilla tra la variante di Lula e quella di Nuoro. Questa alternanza risulta essere più frequente soprattutto tra la fricativa labiodentale /v/ (lulese, «*lavanne*») e quella bilabiale /b/ (nuorese, «*labando*»). **D** tramanda «*lavanne*», **Is** «*labanne*» (quest'ultima realizzazione grafica tra lulese e nuorese). Fissiamo a testo la prima lezione.

¹⁷⁷ In un componimento di ottonari, questo è un settenario.

¹⁷⁸ 'Sogni di un bambino / sogni di altri tempi / di voler fare il ponte / nel rivo di Gronias. / Ma il ponte... ma il ponte...// Guadandolo a piedi nudi, / credendomi adulto, / con il pensiero che vola, / vedendo cielo per mare, / la casa mia di fronte / dove tengo l'assillo / che non smette di pulsare. / Ma il ponte... ma il ponte...// Le madri lavando i panni, / ognuna nella sua pietra,

Per costruire il ponte ci vuole buona volontà («*pesso de bi resessire*»), fatica condivisa («*Si mi dazis una manu [...] lavoranne tottu impare*») e solide, incrollabili, fondamenta («*unu pacu 'e carchina / chin preta dae su monte*»):

Pro fraicare su ponte
pesso de bi resessire,
si no non poto dormire
e nemmancu riposare
ne a sera nen manzanu.
Si mi dazis una manu
unu pacu 'e carchina
chin preta dae su monte
e sas pretas de lavare,
lavoranne tottu impare
gai 'achimus su ponte.¹⁷⁹

Ora che l'opera è stata costruita, dopo tanti anni, sul viale del tramonto, il poeta, colto da una nostalgia struggente, ritorna ad ammirarne la bellezza e ad apprezzarne il valore. La metafora del ponte ha conosciuto una straordinaria ricchezza di sottotesti, di significati impliciti, di rimandi e incroci di punti di vista in ambiti culturali diversi (architettionici, letterari, antropologici, psicoanalitici).

Il ponte, come ci suggerisce il titolo del componimento, *Su ponte de sa vita*, prevalentemente di ottonari e qualche settenario, è innanzitutto una grande metafora della vita. Tra le sponde della nascita e della morte l'esistenza scorre come il rivo di Gronias, tra ostacoli e alterne vicissitudini (le pietre che si saltano come il daino).¹⁸⁰ In questo mentre c'è il ponte della vita ma anche quello della memoria. Senza memoria, infatti, vengono meno i legami con le proprie radici. Attraverso la memoria ricostruisci la tua identità personale e dai un fondamento alla coscienza di te. Senza memoria disperdi il tuo «Io», ti destrutturi e vivi drammaticamente sospeso fra ordine e *caos*, fra pulsioni interne e cogenze esterne; senza memoria e

/ sempre a testa china / con le ginocchia bagnate / e i calcagni duri... / ... e i mariti in guerra. / Ma il ponte... ma il ponte...?

¹⁷⁹ 'A costruire il ponte / penso di riuscirci, / sennò non posso dormire / e nemmeno riposare / né di sera né di mattina. / Se mi date una mano, / un poco di calcina, / con la pietra dal monte, / e le pietre da lavare, / lavorando tutti insieme / così facciamo il ponte'.

¹⁸⁰ *rincaia che crapolic*: così recita la lezione di una delle redazioni del componimento.

consapevolezza di te cessi di essere coscienza progettante e vivi il tuo futuro con angoscia e paura. Il ponte unisce, congiunge, crea legami, permette di superare le divisioni, ma nel contempo garantisce la diversità e la differenza:

Como chi su ponte est fattu,
 pustis de paritzos annos,
 como chi che semus mannos,
 chin sos ocros a succuttu
 mi bi so iscampiatu,
 prima de nàrrere adiu:
 m'abizo chi mi nch'at ruttu
 una làcrima a su riu.
 Ite bellu ch'est su ponte!¹⁸¹

Per Publio Dui il ponte è avvicinamento, incontro, rappacificazione, riconciliazione con la comunità d'origine, simbolo di un legame indissolubile, costruito con e sulla pietra. In altri contesti argomentativi (S'umbra cumpanza) abbiamo ricordato come l'oggetto mondo si dia per il soggetto conoscente che lo intenziona e come questo rapporto sia mediato dai linguaggi, cioè dal simbolico. Quel per, il linguaggio, è il tramite, il ponte, appunto. Il ponte rappresenta, dunque, ciò che l'Io poetante ha col tempo dolorosamente costruito, anche grazie alla *poïesis*, per ricomporre il dimidiato, la scissione interiore e, nel contempo, la separazione del Sé dal mondo conosciuto. Per dirla con il poeta messicano Octavio Paz:

*Entre el ahora y el ahora
 entre yo soy y tú eres,
 la palabra puente.*¹⁸²

12. Altro polimetro anisosillabico di 5 strofe calibrate a parziale gradazione ascendente (5, 6, 7, 9, 3) e composte di versi quinari, ottonari e settenari rimati, con schema rimico a combinazione alternata, incrociata e

¹⁸¹ 'Ora che il ponte è fatto, / dopo tanti anni, / ora che siamo grandi, / con gli occhi di pianto / mi ci sono affacciato, / prima di dire addio: / mi accorgo che mi è caduta / una lacrima nel fiume. / Quanto è bello il ponte!'.
¹⁸² 'Tra adesso e adesso / tra io sono e tu sei / la parola ponte'. Cfr. PAZ 1962.

baciata, con espressiva rima identica nella strofa finale e singolare posizione assonanzata in quella iniziale (AcBBA // ACDCDC // AEFEFFE // AGHHGILLI // AAA), è il componimento intitolato *Canta, o monte*, modellato a imitazione del ritmo della canzone a ballo, in perfetta aderenza col tema trattato:

Canta, o monte.
Est bessinne s'aurora:
como est s'ora 'e cantare
ca ti solen ascurtare
sos minatores de fronte.¹⁸³

Il componimento si apre con un'invocazione, lapidariamente veicolata da un quinario, che dà vita e sembianze magico-demoniache alla montagna (*Lebeddu*), secondo un già collaudato processo di personificazione, quasi ai limiti della prosopopea d'incanto favolistico.¹⁸⁴ L'io poetico allude al Monte Albo, il massiccio calcareo («*Monte biancu che nio*») che si distende per oltre venti chilometri da Lula a Siniscola e nelle cui falde, nella parte sud-occidentale, sotto punta *Turuddò*, spuntano dalla profondità della terra le miniere di *Sos Enattos*, *Guzzurra* e *S'Arghentaria*, oggi inserite nel Parco Geominerario della Sardegna:

Lula patria mia collocada
in pedes de Mont'Albu maestosu,
nanchi zente giudea t'at fundada
dopo naschidu Cristu portentosu,
de sa ch'at in Sardigna esiliada
Tiberiu romanu impietosu,
e s'est a bella posta insediata
in centros de metallu preziosu.

Ue in sa terra tua tantu amena
de sos Enattos, Guzzurra e Nurai

¹⁸³ 'Canta, o monte. / Sta spuntando l'aurora: / adesso è l'ora di cantare / perché sogliono ascoltarti / i minatori di fronte'.

¹⁸⁴ Nell'ambito della diffusa tendenza al traslato i processi di personificazione così come quelli di metamorfosi, soprattutto di trasformazione o di anelata mutazione dell'uomo in animale, facevano parte anche dell'armamentario retorico di molti poeti in lingua sarda, dell'oralità e della scrittura: «*S'essere in forma umana una columba / visitare dia de Adelina sa tumba, / s'in forma umana una columba essere / de Adelina dia sa tumba visitero*» (AA.VV. 1988/89, p. 145).

a cantu an sos anticos tramandatu,
 estrattu an zincu e ferru chin galena
 pro arricchire a Roma cantu mai
 su tempus ch'in Sardigna at dominatu.¹⁸⁵

La montagna ricca di presenze, di voci e di suoni è il tratto morfologico distintivo del paesaggio cantato e amato; essa si erge come un baluardo a protezione della comunità laboriosa e dell'ecumene (cfr. *Granitos de idda mea*). Ancora una volta, entro questa ontologia indigena per nulla antropocentrica, il primo protagonista è un elemento della Natura (la montagna, la pietra, il bosco, il rivo, il fiore, il muflone) che diventa personaggio attivo, trasfigurazione e personificazione di un ente supremo, testimone e partecipe delle vicende umane.¹⁸⁶ Sull'importanza rivestita dalla montagna nella letteratura e nell'immaginario dei sardi l'intertestualità è vasta:

Il paesaggio diventa sempre più vasto; s'allarga il circolo delle montagne e, nelle luminose prime irradiazioni del sole, *Monte Pizzinnu* mostra i suoi ceruli picchi, le sue leggendarie creste vigilanti sul mare. L'Orthobene s'allontanava coi suoi dolci clivi boscosi, apparivano le montagne d'Oliena, marmoree sull'azzurro del cielo, e quelle di Dorgali, con la punta grigia di monte Bardia, pur essa vigilante sul mare, memore di leggende saracene e di prodezze sarde.¹⁸⁷

Grazia Deledda andava a cavallo a Lula, alla festa di San Francesco, e conosceva il Monte Albo (cfr. *San Francesco, Colpi di scure, Elias Portolu*), anche perché lì la sua famiglia aveva alcune proprietà. L'Ortobene, invece, simboleggiava il borgo natio, l'anima della sua gente, il suo stesso carattere, come una sorta di Citerone, il monte di Tebe, cupo e boschivo, dalle acque freschissime e dalle storie ruvide come le sue pietre. L'imponente e verdeggiante rilievo ricoperto da folte sugherete e disseminato di rocce granitiche dalle forme più varie, era dunque per lei il monte-protezione

¹⁸⁵ 'Lula patria mia collocata / ai piedi di Monte Albo maestoso, / si dice gente giudea ti ha fondata / dopo la nascita di Cristo portentoso, / di quella che ha in Sardegna esiliata / Tiberio romano impietoso, / e si è a bella posta insediata / al centro del metallo prezioso. // Dove nella terra tua tanto amena / di Enattos, Guzzurra e Nurai / a quanto hanno gli antichi tramandato, / estratto hanno zinco e ferro con galena / per arricchire Roma quanto mai / il tempo che in Sardegna ha dominato' (*Sa fundazione de Luvula*, in AA.VV. 1988/89, p. 155).

¹⁸⁶ Non abbiamo riscontri relativamente alla teoria secondo cui *Luvula* (o *Lìgula*) significherebbe 'sacro al Dio dei boschi' o 'bosco sacro'.

¹⁸⁷ DELEDDA, 1995 [1896], p. 74.

del suo nido-presidio (per Dui «*sos montes chi m'isserran su coros*»), e, nel tentativo di oltrepassare la finestra-limino, rappresentava anche la linea d'orizzonte da varcare, con il «vago immaginar», per proiettarsi nel mondo:

[...] non è vero che l'Orthobene possa paragonarsi ad altre montagne, l'Orthobene è uno solo in tutto il mondo: è il nostro cuore, è l'anima nostra, il nostro carattere, tutto ciò che vi è di grande e di piccolo, di dolce e duro e aspro e doloroso in noi.¹⁸⁸

L'aurora è la luce rifratta che spunta a oriente poco prima del sorgere del sole («*Est bessinne s'aurora*»). È il fenomeno luminoso che precede l'alba, il passaggio tra la notte e il giorno, tra il buio e la luce.

Il motivo dell'aurora è stato un *topos* della poesia greca e latina. I popoli del nord Europa lo legavano alla danza, Publio Dui al canto e al canto a ballo («*a duru duru*»). Per traslato, come metafora del risveglio e della rinascita di una terra e di un popolo, ricorre anche in altri importanti autori sardi.

Tra tutti ricordiamo il poeta nuorese Sebastiano Satta:

Se l'aurora arderà sui tuoi graniti
tu lo dovrai, Sardegna, ai nuovi figli.
A questo: a quanti cuori
Vegliano nella tua ombra, aspettando!¹⁸⁹

Anche in Dui la luce aurorale, accompagnata dal canto della montagna che allietta il faticoso inizio di una eletta umanità dolente («A solo pochi

¹⁸⁸ Lettera di Grazia Deledda a Salvator Ruju, Nuoro, 5 settembre 1905 (MANCA 2022, p. 49). E ricordiamo ancora, tra tutti, Francesco Zedda: «[...] l'età del Corraisi è nelle nurre: voragini strette, come pozzi senza fondo, trivellate nella roccia dal vortice dell'acqua in mille secoli di tempeste. [...] davanti alla Natura onnipotente e solenne sento che il sublime è solo nel mio spirito e che la mia grandezza morale è più alta: è più nel cielo che nella terra» (ZEDDA 1996, pp. 1-3).

¹⁸⁹ SATTÀ 1910, p. 151. E così ha cantato Predu Mura: «[...] pro chi avantzet cantande s'arbèschia / chin tottu sos lentores de manzanu; / pro chi si nde cunfortet su desertu / e ti torret sos fizos fattos frores» («[...] perché cantando avanzi l'alba / con tutte le rugiade del mattino; / perché il deserto possa rifiorire / e renderti i figli fatti fiori» (MURA 2004, p. 4). Tra gli altri ricordiamo Pietro Casu (*Aurora sarda*, 1922) e Michele Columbu (*L'aurora è lontana*, 1968).

eletti / La Luce dell'Aurora»),¹⁹⁰ già splendente di una sua «luce di umanità»,¹⁹¹ simbolicamente preconizza la speranza per un futuro di pace e di giustizia («*como est s'ora 'e cantare*»):

Santu Predu accollit in su chelu
 su minadore 'e Guzzurra.
 E regalat a isse unu logu nodidu
 in su chelu.
 Su logu e sos balentes
 bonos.¹⁹²

Nell'immaginario popolare del centro Sardegna la montagna per la sua imponenza, impenetrabilità e mistero non di rado veniva altresì scelta come *habitat* ideale di giganti ed esseri fantastici:¹⁹³

Sona, o monte,
 Lebeddu ammaliatore,
 sas launeddas de canna,
 notas bellas de amore,
 canno est bessinne in sa gianna
 istraccu su minatore.¹⁹⁴

Lebeddu, diavolo-mago, maliardo e affascinatore («*ammaliatore*»), è uno dei tanti nomi attribuiti al demoniaco (*Trullio*, *Mascatzu*, *Sechentenne*, *Su Portalaju*, *Correddu*). Era un essere del quale era ignoto il volto e che si immaginava simile a un cane rabbioso (*lebe*).

Secondo la tradizione *Lebeddu* poteva acquistare sembianze diverse, umane e animali, trasformandosi in un essere antropomorfo (*Zicchinedda*), oppure, in un grillo, o ancora in un usignolo, uccello canterino che dagli

¹⁹⁰ DICKINSON 1998, *Poesie*, 1883 [1577].

¹⁹¹ BALDUCCI, p. 63.

¹⁹² «Il minatore di Guzzurra / sale su un carro di alloro, / adagiato su rami di quercio, / con la fronte avvolta / nel suo pallore estremo / da un diadema / di corbezzoli» (MURA ENA 1988, p. 174).

¹⁹³ «Un tempo uno dei giganti abitava la montagna, e uno di essi, a turno, vigilava l'ingresso della foresta: l'ultimo, si stese per morire sulla pietra di confine, che si richiuse di lui e ancora custodisce il suo corpo. Era davvero questo l'ingresso al mondo degli eroi, dei forti, di quelli che non possono concepire pensieri meschini» (DELEDDA 2016 [2019], p. 43).

¹⁹⁴ «Suona, o monte, / *Lebeddu* ammaliatore, / le *launeddas* di canna, / suona con la più grande / note belle d'amore, / quando esce dalla porta / stanco il minatore?».

alberi con voce melodiosa accompagnava il cammino di pastori e contadini.¹⁹⁵

È chiaro che in questo caso, nel processo d'identificazione semantica montagna ↔ diavolo/mago, il semema comune è rappresentato dal canto. Peraltro copiosi e diffusi sono i racconti orali dei vecchi lulesi intorno a personaggi giocosi o a esseri tenebrosi, a figure come *sas sùrbiles*, donne-vampiro che succhiavano il sangue dei neonati, specialmente se non ancora battezzati, *su boe muliache*, anch'egli legato alla metamorfosi uomo-animale, un uomo che a causa del suo destino avverso, tra mezzanotte e l'alba, assumeva aspetto bovino, *su battileddu*, abbigliato con pesanti pelli ovine e viso celato da fuliggine e sangue, maschera tipica del carnevale lulese dall'aspetto truce che trae le sue origini dalle cerimonie sacre legate agli antichi riti di *lebeddu*.

Sona, o monte,
sona dae uve ses,
s'indeorata chiterra,
sos chi giuches sutta pes:
chentù metros sutta terra.
Fache chi finan sa ghera
e bita longa lis des.¹⁹⁶

Tra le modalità del canto sardo il poeta ricorda due importanti strumenti della tradizione, le *launeddas* e la *chiterra*, uno antichissimo, fonico, autoctono, di canna palustre («*sas launeddas de canna*»), che testimonia la remotissima pratica armonica in Sardegna, e l'altro moderno, a corda, di derivazione iberica («*s'indeorata chiterra*»), presente in Sardegna dal XVI secolo, quasi a voler indicare il legame tra passato e presente, tra tradizione e modernità, e a testimoniare l'iterata atemporalità dell'azione, che invero si perde nella notte dei tempi, e nel contempo la coesistenza tra elementi endogeni ed esogeni che hanno contribuito a costruire la millenaria identità culturale dell'Isola.

¹⁹⁵ Cfr. RUJU 1977, pp. 300-306.

¹⁹⁶ 'Suona, o monte, / suona da dove sei, / l'indorata chitarra, / quelli che hai sotto i piedi: / cento metri sotto terra. / Fai che finiscan la guerra / e lunga vita gli dia'.

Il senso del tempo del poeta non può che essere ancestrale e mitico. Dirimpetto ai siti d'estrazione il Monte si erge maestoso con le sue due punte gemelle, le 'due sfingi', *Catirina* e *Turuddò*. I minatori quando risalgono dalle oscure profondità della terra («*chentu metros sutta terra*») si trovano dinanzi alle bianche creste della dorsale («*chin sas dentes de granitu*») e alla sua luminosa imponentza (la «*montagna della luce*»):

È l'apertura della miniera l'*Argentiera* (o la *Guzzurra*, non ricordo precisamente), che guarda come un vuoto occhio lugubre sul grigio sfondo di quel tratto di montagna. Siamo nel così detto bacino mineralogico di Lula. [...] Io penso alla sensazione angosciata e ribelle, che provar dovevano i lavoratori sciagurati quando, con l'occhio velato e torvo uscivano dall'antro fatale e, davanti alla vastità dello splendido orizzonte, alla visione dei pascoli sovrastanti, fra tanta intensità di luce, d'aria e di freschi profumi, pensavano alle tenebre loro, dell'ieri, dell'oggi e del dimani.¹⁹⁷

A Lula l'attività estrattiva, principalmente legata allo sfruttamento dei giacimenti d'argento e di piombo («*canno est bessinne in sa gianna / istraccu su minatore*»), dagli studiosi è stata fatta risalire a epoca romana (se non financo al Neolitico), quando ci lavoravano schiavi condannati *ad metalla* (a *Sos Enattos* c'è, ad esempio, un pozzo romano), e le concessioni di sfruttamento furono attribuite a diverse società italiane e straniere (francesi) a partire dalla metà dell'Ottocento e sino al Novecento inoltrato.¹⁹⁸

Le vecchie strade collegavano, seguendo i tracciati romani, le miniere a Lula, Bitti, Lodè, ma anche a Siniscola-La Caletta e a Orosei:

E lo sdegno cresce, se si ripensa che i tesori strappati alle libere montagne sarde, da lavoratori sardi, non scesero nelle vallate e nelle pianure sarde che per attraversarle, e andarsene in lidi lontani, ad arricchire gente straniera.¹⁹⁹

La miniera di *Sos Enattos*, ricca di solfuro di zinco e solfuro di piombo ha una lunga storia da raccontare, legata non solo allo sfruttamento dei

¹⁹⁷ DELEDDA, 1995 [1896], p. 76.

¹⁹⁸ I lulesi furono anche produttori di carbone di legna e di calce («*duvulesos incarchinados*»).

¹⁹⁹ DELEDDA, 1995 [1896], p. 76.

minerali di argento e galena ma anche alle voci oramai sepolte di chi accompagnò la fatica rude con i racconti e i canti di speranza.²⁰⁰

Il lavoro dei minatori era pesante e molto rischioso in tutte le sue fasi (estrazione, frantumazione, separazione, laveria, fonderia). Si lavorava in ambienti malsani, con tassi di umidità elevati, esposti nelle gallerie, sature di polveri di silice provocate dalle esplosioni, ai rischi di crolli e a invalidità permanenti. Ci si ammalava di pneumoconiosi, silicosi, calicosi, malattie del sistema articolatorio e nervoso:

Su minadore 'e Guzzurra pigat insambenadu
a s'iscirigada,
dae su puttu a sa domo tancada.²⁰¹

Nelle miniere di Lula, lo ricordiamo, ci fu nel 1899 uno dei primi scioperi del Regno d'Italia, proclamato per la riduzione dell'orario di lavoro e l'aumento salariale.

Publio Dui sembra aver voluto simbolicamente liberare le malfatate esistenze, condannate a vivere nelle viscere del sottosuolo, oppresse dall'ingiustizia e dalla sofferenza, catapultandole secondo un moto ascensionale di purificazione dall'universo ctonio della Storia alla luce del riscatto e della redenzione («*Fache chi finan sa gberra*»), dall'auscultazione delle oscure e malsane profondità della miniera ai luminosi canti d'amore della Natura (*Sona, o monte / [...] / notas bellas de amore*), dall'utero della montagna alla nuova vita («*Est bessinne s'aurora*»), senza mai separarsi dalla terra, principio di fecondità, nascita e rinnovamento («*e bita longa lis des*»), alla sua storia, alle sue profondità sonore, ma anche ai suoi millenari arcani silenzi:

Su minadore 'e Guzzurra
pigat in carru 'e laru,
addasiadu in cambas de lidone,
indiademadu in chizos
in sa lugura estrema

²⁰⁰ *Sos Enattos* è oggi anche il sito italiano candidato a ospitare il nuovo osservatorio di onde gravitazionali di terza generazione, l'Einstein Telescope ET, in grado di osservare i processi cosmici con sensibilità mai raggiunte finora.

²⁰¹ 'Il minatore di Guzzurra sale insanguinato / al tramonto, / dal pozzo verso la casa sprangata' (MURA ENA 1998, p. 174).

dae unu diadema
de meladinone.²⁰²

Dopo il riferimento alle *launeddas* e alla *chiterra*, arriva *su duru duru* («a ballare a duru-duru») canto monodico, a mo' di filastrocca, intonato sul ritmo del ballo sardo dalle donne ai propri bambini, che saltellavano sulle ginocchia delle loro madri:

Ride, o monte,
chin sas dentes de granitu,
profumu de milli fiores,
ride ca sos minatores
son benenne a cussu situ
a ballare a duru-duru.
Monte biancu che nie,
cann' 'ido ridenne a tie
tanno rido jeo puru.²⁰³

In questo contesto il poeta fa però generale riferimento ai canti a ballo, un'altra importante espressione della cultura popolare sarda, legati alla tradizione *de su ballu tundu* (del ballo in cerchio) e delle altre forme accompagnate da diversi strumenti musicali (zufolo, piffero, tamburo, organetto, fisarmonica, chitarra) atti a ritmare il movimento del ballo stesso, variamente nominati a seconda dei paesi: *tundu*, *dillu*, *dìllaru*, *passu torrau*, *dènnaru*, *durdurinu*, *nugoresu*, *baroniesu*, *mammujadinu*, *àrciu*, *ardieddu*, *ballu brincatu*, *passu torratu*, *ballu 'e ischina*, *sèriu*, *ballu de bocare*.²⁰⁴

Il processo di compenetrazione e simbiosi poeta-natura trova nella proiezione e identificazione degli ultimi due versi della quarta e penultima strofa il suo massimo compimento:

cann' 'ido ridenne a tie
tanno rido jeo puru.

²⁰² 'San Pietro accoglie in cielo / il minatore di Guzzurra. / E gli offre un posto destinato / nel cielo. / Il luogo dei valenti / buoni' (MURA ENA 1988, p. 176).

²⁰³ 'Ridi, o monte, / con i denti di granito, / profumo di mille fiori, / ridi perché i minatori / stanno venendo in quel sito / a ballare a *duru-duru*. / Monte bianco come la neve, / quando ridere ti vedo / io pure allora rido'.

²⁰⁴ Cfr. ESPA, 2022.

La chiusa del componimento sembra scolpita nella pietra:

Canta, o monte.

Sona, o monte.

Ride, o monte.

L'io poetante che si era dapprima schiuso davanti all'ancestrale bellezza del Monte («*profumu de milli fiores*»), proiettando tutta la propria intensità affettiva ed emotiva espressa in canto, significativamente concentra *in cauda* i quinari incipitari già precedentemente e sapientemente ritorrellati, per rafforzare ordunque, in forma d'invocazione e tramite una riuscita epifora con iterazione di rime identiche, il suo enfatico appello rivolto alla 'montagna della luce'.

13. Sei strofe di varia misura a calibrata condensazione semantica, sostenute in larga prevalenza da settenari, senari e quinari, con schemi rimici diversificati, a combinazione baciata e alternata, a loro volta impreziositi con l'inserzione di versi irrelati e assonanzati, sorreggono l'impalcatura metrica del componimento di quaranta versi dal titolo *Pane de ògliu* (*Pane d'orzo*). Con questa poesia Publio Dui si aggiudicò nel 1982 il primo premio al concorso di letteratura sarda «Giuseppe Calvia» di Mores, presentandosi alla giuria con lo pseudonimo *Tempus*.

L'orzo (*orzu*, *ògliu*, *orju*) è una pianta conosciuta già dal Neolitico e il suo ciclo vegetativo, dalla germinazione alla maturazione, è analogo a quello dei cosiddetti cereali autunno-vernini. Nelle comunità agro-pastorali sarde il suo corso riproduttivo accompagnava, attraverso una ritualità codificata e trasmessa per generazioni, i cicli della vita, dell'anno e della natura. In questo componimento attraverso un sapiente uso dell'anafora²⁰⁵ l'io poetante lega il ciclo dell'orzo al cadenzato ciclo stagionale:

Fit su mese 'e jannàgliu

/[...]/

Est bènnitu freàgliu

/[...]/

²⁰⁵ È interessante notare come l'anafora fosse in origine il pane offerto per la celebrazione eucaristica, prima di designare la stessa preghiera eucaristica.

Est bènnitu martu
/[...]/
Est bènnitu aprile
/[...]/
Est bènnitu maju,

dopo averne scandito temporalmente tutte le fasi vegetative:

fimus marranne terra
pro poder semenare
/[...]/
est nàschitu s'ògliu
/[...]/
s'ògliu est artu
finas a grinucu
/[...]/
s'ògliu ingraninne
/[...]/
s'ògliu drimpitu
l'amus messatu,
e triulatu
chin su matzuccu,
e molinatu,

fino alle tecniche della panificazione:

E sa farina,
fatta a panedda,
nos l'amus cotta
in sa chisina.²⁰⁶

Ma, soprattutto, il poeta accosta le sofferte stagioni dell'attesa (*«ja nd'amus de s'aju»*),²⁰⁷ sino alla produzione del pane, all'accresciuto senso di insicurezza, di precarietà e di morte cagionato dai tragici tempi della Storia (*«Tempus»*): tempi di guerra (*«fit in tempus de gherra»*), di miseria e di fame:

²⁰⁶ 'E la farina, / fatta a focaccia, / l'abbiamo cotta / sopra la cenere'.

²⁰⁷ *ja nd'amus de s'aju*: 'ne abbiamo voglia di aspettare!' 'Ne abbiamo di calma!'. Modo di dire tipicamente nuorese. *Aju* o *asiu* significa 'tempo da perdere', 'tempo libero', ma anche 'calma, ozio'.

s'ògliu est artu
 finas a grinucu;
 e sa gana a chittu...
 /[...]/
 s'ògliu ingraninne,
 sa ghera sichinne,
 sa gana creschenne
 finas a su gattile.²⁰⁸

L'orzo era in Sardegna coltivato dappertutto e veniva seminato dopo almeno quattro zappature e arature. La semina era preceduta dal dissodamento e dalla debbiatura che si svolgeva a partire da agosto fino alla fine di settembre (*ismattare, marrare, immoddithare*). Dopo le piogge autunnali e dopo una nuova zappatura tra novembre e dicembre in genere iniziava la prima semina (*su semenorzu, semenare*), il primo lunedì del mese, con la luna nuova. Gennaio era il tempo della prima aratura.²⁰⁹

Simbolicamente legato alla rinascita della natura (il primo cucùlio annuncia infatti l'arrivo della primavera e della bella stagione) e anche alla fertilità della terra, il cucùlo (*cuculus canorus*) secondo le credenze popolari aveva poteri profetici e poteva accompagnare o anticipare col suo canto una buona nuova:

Est bènnitu martu:
 s'ògliu est artu
 finas a grinucu;
 e sa gana a chittu...
 e cantat su cuccu.²¹⁰

La mietitura veniva effettuata nella seconda metà di maggio. Durante la trebbiatura di quantità molto contenute di orzo, consistente nella separazione della granella dalle spighe, dalla paglia (*paʒa 'e orzu, paʒa orzàle*) e dalla pula (*sa chirchiza*), si utilizzavano due bastoni uniti da una legatura di

²⁰⁸ 'Orzo è alto / fino al ginocchio; / e la fame alla cintola.../[...] / l'orzo granisce, / la guerra continua, / la fame cresce / fino alla nuca.'

²⁰⁹ Il poeta indica il primo mese dell'anno come periodo della semina («Fit su mese 'e jannàgliu»).

²¹⁰ 'È venuto febbraio: / è nato l'orzo. / È venuto marzo: / Porzo è alto / fino al ginocchio; / e la fame alla cintola.../ e il cuculo canta'. *Ja l'est cantau su cuccu* 'Hai avuto una bella fortuna'. Cfr. BERRIA 2023, p. 307.

cuoio («*su matzuccu*»). Poi c'era la molitura (*sa molidura*) che poteva farsi con le macine casalinghe di tufo (*sa mola*) mosse da un asino, con vasca di raccolta in legno:

In d'una die
s'ògliu drimpitu
l'amus messatu,
e triulatu
chin su matzuccu,
e molinatu.²¹¹

Il pane d'orzo, chiamato in sardo *su pane orjatu*, *ogliatu* (analogamente si designava anche la semola d'orzo) o *pane de orju*, *pane de ògliu*, era un pane a lunga conservazione destinato ai ceti sociali più poveri, così come lo era *su chivàrju*, il pane integrale (mentre il pane *carasau* era il pane d'uso delle famiglie benestanti).²¹²

La panificazione era un'attività domestica di gruppo che cominciava con la setacciatura, la produzione del lievito, l'impasto e le successive lavorazioni fino alle divisioni in pani, da ciascuno dei quali si ricavava la spianata prima modellata, poi cotta, sfogliata e biscottata.

Quando non si aveva il forno, in tempo di guerra, il pane poteva essere cotto nella brace, con la cenere, sotto o sopra, alla maghrebina («*E sa farina, / fatta a panedda, / nos l'amus cotta / in sa chisina:*»):

I tetti fumigavano
dalle scandule brune, tra il nevisco,
e tre donne sfornavano e infornavano
al lume del lentisco.
/[...]/
E una donna distese
un po' di pasta d'orzo sulla bragia:
ed ecco che quel poco
divenne molto, e sì divenne grande
quel pane che a sfornarlo

²¹¹ 'Porzo maturo / l'abbiamo mietuto, / e trebbiato / con la mazzuola, / e macinato.'

²¹² Il pane ancora molle, soffice, in prima cottura del *carasau*, non ancora biscottato, si chiama in sardo *pane lentu* e generalmente si consumava in giornata: «[...] *in sa cara li frorit su sorrisu / e sos nuscos de su furru 'e su pane / da chi sas mamas ditzasas preparan / su pane lentu a sos fizos de cras*» (PUBLIO DUI, *Pane lentu*). Il pane *appizau* era invece il pane *carasau* non ancora diviso in fogli (*chene iscopercan*).

ci vollero tre pale.
Ché sempre cresce e crescerà più sempre
il pan della Bontà.²¹³

Durante tutte le fasi della panificazione il coinvolgimento di parenti, vicini e amici acquistava un'alta valenza partecipativa e sociale («*nos l'amus cotta*»). Nella cultura cristiana e specificatamente in quella sarda il pane era, infatti, simbolo di condivisione, fecondità e vita:

[...] lievito santo come il germe
Chiuso nel grembo, dopo tanta guerra.²¹⁴

La paura del futuro, l'insicurezza e il senso di precarietà trovano simbolicamente il loro punto di caduta nella dimensione onirica tutta conclusa nell'ultima stanza («*E mi so sonniatu / brincanne in d'unu trèmene*»). Il precipizio («*trèmene*»), così come il mare (|*tremene*| (>*iscogliu*<)), rappresentano la profondità ignota e l'oscurità inconscia che mettono alla prova il poeta-sognatore, il quale, in lotta contro il baratro esistenziale generato dalla guerra e dalla fame, salta il burrone («*brincanne*») con un sacco di semente (|*semene*| (>*ogliu*<)), metafora di salvezza, prosperità e speranza:

Ca 'ippo istraccu
mi so corcatu
in unu saccu
costas a terra.
E mi so sonniatu
brincanne in unu trèmene
chin unu saccu 'e sèmene,
richiamatu
pro un'àttera gherra.²¹⁵

14. Con il componimento di cinque strofe variamente composte di trentanove versi rimati, ottonari e settenari, dal titolo *Duas panneras*, Publio

²¹³ SATTA 1910, p. 63. E così cantò Francesco Cucca il poeta nuorese, sardo-maghrebino, nella sua silloge *Veglie beduine*: «*Il pane, ecco, è disteso sulla brace, / ed il gorbino d'un profumo casto / Tutto si riempie e di festoso invito*» (CUCCA 1993, p. 55).

²¹⁴ SATTA 1910, p. 25

²¹⁵ «E ho sognato me stesso / saltando in un dirupo / con un sacco di sementi, / richiamato / per un'altra guerra».

Dui si conferma un poeta immaginifico, dalla grande capacità creativa e immaginativa, in linea con la migliore tradizione poetica sarda.

Nelle società dell'oralità primaria o della prevalente trasmissione orale (si pensi, ad esempio, alle produzioni letterarie delle origini, come la greca e la latina), la poesia comunicava temi e contenuti molteplici attraverso la creazione di immagini concrete e la narrazione in versi di azioni e gesta memorabili. Solo una poesia immaginifica o epico-immaginifica, realizzata col metodo allegorico e con la tecnica della personificazione poteva, infatti, catturare, e nel contempo tenere sul filo della memoria, l'attenzione dell'ascoltatore (rapporto *bocca-orecchio*). Dietro la rappresentazione iconografica e il raffronto simbolico spesso si nascondeva un concetto astratto, un senso riposto altamente connotato, diverso da quello letterale, che veicolava un'altra verità.

Paul Ricoeur ci ha ricordato che la metafora è una «attribuzione imperinente», un evento discorsivo che nel *ri*-figurare e *ri*-creare la realtà si dimostra capace di scoprire dimensioni ontologiche nascoste e di produrre una nuova pertinenza concettuale, quindi una nuova visione e/o comprensione del mondo, in ultimo una nuova verità, la 'verità metaforica', appunto. Sospendendo la referenza ordinaria per attivare quella secondaria, 'divisa', 'spezzata', il poeta contribuisce a una *ri*-descrizione del reale e, più generalmente, del suo stesso essere-al-mondo, in virtù della corrispondenza fra un vedere-come sul piano del linguaggio e un essere-come sul piano ontologico.²¹⁶

La metafora è, dunque, la 'verità' di un mondo *ri*-descritto e *ri*-configurato che ha come obiettivo l'essere non più secondo le modalità dell'esser-dato, bensì secondo quelle del poter essere. Nel simbolico risiede il potenziale eversivo e rivoluzionario degli artisti e dei poeti.

Con questo componimento di settenari e ottonari variamente rimati e assonanzati, l'immaginifico cantore di Lula ci presenta, per dirla con Aristotele, una «metafora continuata», un quadretto simil-allegorico a elevata ambiguità semantica, una *cantone* interpretabile in almeno due modi diversi. Attraverso il raffronto figurativamente concreto tra due giumente («*duas ebbas*») e il loro ammaestramento («*sa domatura*») Dui ci propone in

²¹⁶ BRUGIATELLI 2013, p. 28; RICOEUR 1976, pp. 212-213.

versi il confronto tra due stili e due modi di far poesia differenti appartenenti a due Muse sarde portatrici della stessa bandiera («*Duas ebbas che pannera, / campiones de su munnu / ambas de unu colore*»), due popolari cantori e interpreti della poesia *a bolu* e *a taulinu*: Remunnu 'e Locu di Bitti e Bainzu Truddaiu di Chiaramonti:

Duas ebbas che pannera,
campiones de su munnu,
ambas de unu colore,
las amus a galavera:
Merulina est de Remunnu,
si conoschet a su sinzu,²¹⁷
Murra est de tziu Bainzu;
ambas s'an 'attu onore.²¹⁸

Remunnu 'e Locu (Raimondo Delogu), nato a Bitti nel vicinato di Cadone il 5 luglio del 1812 e ivi morto il 26 luglio del 189, fu un poeta dell'oralità primaria e dell'improvvisazione («*S'aio ischitu juches pinna, dia aer fattu figura in cudd'ala de Sardigna*»):²¹⁹

Jeo mi naro Remunnu
De Locu su sambenatu
Su prus mal'affortunatu
Ch'est naschitu in custu munnu.

Sa puddetra niedda e merulina

Si m'est imbitzicat 'a bidatzione
Como non faco pius s'agassone
Ca sos dannos mi mannan in ruina.

²¹⁷ *sinzu*: significa anche 'stile', oltre che 'segno', 'tratto', 'carattere', 'contrassegno'. Come in altri contesti argomentativi è stato già scritto (cfr. *Granitos de idda mea, Sonu 'e galigas, Die fritta, S'umbra cumpanza, Sa mennula 'e domo, Campos de risu, Su ponte*), il poeta ama l'anfibologia, l'ambiguità semantica, il termine interpretabile in due modi diversi, che nasconde un'altra «*veritate ascosa sotto bella menzogna*». In questo contesto *sinzu*, 'tratto', è riferito alla giumenta, il «*velame*», il senso letterale, dietro cui si cela il vero, ossia lo stile nel comporre e nel fare poesia.

²¹⁸ 'Due giumente come una bandiera, / campionesse del mondo, / entrambe di un colore, / ce ne facciamo vanto: / *Merulina* è di Raimondo, / si riconosce dal tratto, / *Murra* è di zio Gavino; / entrambe si sono fatte onore'. Il poeta scrive in modo ambiguo che le cavalle hanno lo stesso colore, per poi distinguerle nominalmente a causa della loro diversa cromia: *Merulina* (da «*merulinu*», 'color merlo') e *Murra* (da «*murru*», 'grigio'). Peraltro, come spesso accadeva nel mondo agro pastorale, i nomi delle giumente corrispondono ai loro colori.

²¹⁹ 'Se avessi saputo scrivere, avrei fatto bella figura al di fuori della Sardegna'.

E b'essat Pascale 'e Deu
Chi sa sua santitate
E negliat sa veritate
Non falsifichet su reu.

Attentu signor Pretore
A cussu distimontzu
A furia de bisontzu
Non cummettat carch'errore

Prima da it **merulina**
Como ses murri niedda
T'appo ghettat 'una sedda
Chi ti **malandrat** s'ischina.²²⁰

Per omaggiare *Tzju Remunnu 'e Locu* lo storico gruppo di canto a tenore di Bitti, nato nel 1974, si diede il suo nome,²²¹ e in una piazza del paese, nel vicinato di Cadone, c'è una lastra in sua memoria che così recita:

*A Remunnu 'e Locu, poeta chi durat, in sa cutina de un'istoria, a tempos de tzente chene sorte, preta supra terra de umu, dae s'iscuru sa luche.*²²²

Tra i suoi componimenti più conosciuti si ricordano: *Miseru chie s'ar-rambat a cusinu, Pro sa morte de sa itza, Su munnu de Cadone, Unu protzessu, Sa paratura, Su cumertzu de sos caddos, Su matzone ifidiatu, S'isserru, Vulana pro s'allibrare, A su gattia del mutzu Contu, Su printzipale de sa gana.*²²³

Letteralmente *Remunnu*, uomo di poca pazienza, misura e gestisce la potenza della giumenta secondo i modi della natura, ossia selvaggiamente (il cavallo non è infatti selezionato dalla natura per essere cavalcato dall'uomo), senza correggerne il carattere ribelle, lasciandola mezza indo-

²²⁰ REMUNNU 'E LOCU, *Unu protzessu*, in COSSELLU-BURRAI 2011, pp. 244-245.

²²¹ «Intesu l'azes intesu, / messaggeru 'e sa pache, / dae s'umbra 'e su nurache / su tenore vittichesu. // Donzi die leat bolu / pro s'amor 'e custu munnu, / lu girat tottu a intunnu / che fritzas de oriolu. // Su tenore de Remunnu / in su munnu est unu solu. // Su tenore, su prus bellu, / chin sa oche de metallu, / de sa troppa 'e Cossellu / bassu e contra attu a modellu, / in d'unu munnu 'e cristallu / uve tunnu achen su ballu, / e las pintat a pinnellu / sas notas su rosignolu. // Su tenore de Remunnu / in su munnu est unu solus» (PUBLIO DUI, *Pro su coro 'e Vittì*).

²²² 'A Raimondo Delogu, poeta che dura, nella compatta roccia di una storia, in tempi di gente malfatata, pietra sopra terra di fumo, dall'oscurità la luce'.

²²³ Cfr. COSSELLU-BURRAI 2011, pp. 244-245.

mita, non del tutto mansueta («*mesu rude*»), cavalcandola sino a ricoprirla di piaghe («*malandrata*»). Con la doma, infatti, il cavallo ammansito, che ha instaurato con l'uomo un rapporto di fiducia, accetta finalmente sella e finimenti senza ribellarsi, dopo aver reagito alla loro pressione.

Per traslato l'ispirazione del poeta *Remunnu* assume per Dui l'aspetto della schietta e irregolare forza della natura. Il suo poetare è libero, diretto, così come viene, poco ammaestrato, mosso da impulsi di incontrollata intensità:

Ma dae sa domatura
si videt sa differèntzia,
ca Remunnu sa passèntzia
la tenet pacu sicura,
chin sos versos²²⁴ de natura
li misurat sa potèntzia,
e pro currel l'at dassata
mesu rude malandrata.²²⁵

Bainzu Truddaiu, invece, nato a Chiaramonti, in località Balledu, nel 1921, fu uno dei più importanti esponenti del mondo poetico sardo.²²⁶ Molti dei suoi testi conobbero una doppia diffusione, orale e scritta. Accadeva che il rapporto fosse interdipendente e che tale pratica, fondata sulla coincidenza tra produzione e trasmissione, fosse diffusa a vari livelli.

Truddaiu si formò ascoltando le ottave *de sos mazores* della poesia improvvisata. L'improvvisazione si basava sull'immediatezza («*ex tempore*», 'al momento') e si caratterizzava per la rapidità nella produzione ed esecuzione («*a bolu*», 'al volo', appunto).

²²⁴ *versos*: un altro termine semanticamente ambiguo, interpretabile in due modi diversi, che in questo contesto linguistico acquista una chiara valenza simbolico-allusiva. C'è un evidente sottotesto. In sardo *versu* è un sostantivo maschile che significa 'modo, maniera' (*no b'at versu de lu poder cumbinhere*, 'non c'è modo che si possa convincere') ma anche 'verso poetico, rigo di poesia' (*versos armoniosos, toppos, istroppiados*, 'versi armoniosi, zoppi, storpi').

²²⁵ 'Ma dalla domatura / si vede la differenza, / perché Raimondo la pazienza / la tiene poco salda, / con i modi della natura / le misura la potenza, / e per correre l'ha lasciata / mezzo indomita piagata'. Dui attinge dal repertorio poetico del poeta di Bitti risemantizzando in un contesto diverso alcuni suoi famosi versi: «*Prima da is merulina / Como ses murri niedda / T'appo ghetat una sedda / Chi ti malandrat s'ischina*» (REMUNNU 'E LOCU, *Unu protzessu*, cit.); «*murru nieddu*», 'grigio nero, con qualche striatura di nero'. E ancora: «*Pro como mutu e assidda / E usa bona manera / No est cussa sa pannera / Chi nche torras a Osidda / Afferratu m'app'a tzia / E datu t'app'a mannedda / Juchet una mancantzia / Chi no ajulat sa sedda*» (IBID., *Su cumertzu de sos caddos*, ivi, p. 251).

²²⁶ Cfr. TRUDDAIU 1992.

La gara poetica era in Sardegna una forma di esibizione che si realizzava in contesti comunicativi pubblici, riservata agli improvvisatori di professione che si sfidavano davanti a un uditorio variegato e composito, competente e critico (come ci dimostra Dui con questo suo componimento). La disputa aveva luogo solitamente nella piazza di un paese, su un palco, ed era regolata da precise norme relative allo svolgimento, alle forme metriche e alla varietà linguistica da utilizzare.²²⁷

In base alle aree di diffusione, all'accompagnamento musicale, alla lingua e alle forme metriche utilizzate, si potevano distinguere nell'isola almeno quattro tipi di poesia improvvisata: *a ottadas* (area centro-settentrionale), *a muttos* (area centrale, Barigadu), *a muttetus* (Campidano meridionale, Sulcis-Iglesiente, Sarrabus) e *a sa repentina* (alto e medio Campidano, Marmilla, Trexenta):

Se, in Sardegna, il *cavallo*, la *poesia* e il *canto* rientrano in un ordine comune è innanzi tutto perché ciascuno a proprio modo dà luogo a una pratica passionale. Non ad una pratica estensiva, come si potrebbe credere, ma, al contrario, a una pratica nettamente circoscritta e intensiva. Chi conosce un po' la Sardegna non avrà difficoltà a riferirsi a degli esempi cui le mie parole rimandano: penserà a feste e manifestazioni collettive e saprà enumerare i paesi per ciascuna di queste passioni: ad esempio, Sedilo e l'*ardia*, per il cavallo; Castelsardo per le stupefacenti pratiche rituali e corali; Villanova Monteleone (luogo di nascita di Raimondo Piras) per la *poesia estemporanea*.²²⁸

Bainzu Truddaiu, figlio d'arte, già da giovane imparò dal padre, poeta-contadino che cantava anche durante i lavori dei campi, e più tardi affinò tecniche e metrica seguendo gli insegnamenti di Francesco Piga di Perfugas. Con Giovanni Seu, altro improvvisatore chiaramontese, iniziò a calcare i primi palchi dell'isola (non disdegnando *su cantu a chiterra*), sino a quando le precarie condizioni di salute glielo consentirono. Nel 1952 fu invitato a far parte al gruppo de «S'Ischiglia»²²⁹ e negli anni successivi par-

²²⁷ Cfr. COCCO 2021, pp. 311-361.

²²⁸ LORTAT-JACOB, p. 33.

²²⁹ «S'Ischiglia»: rivista di poesia e di letteratura sarda fondata a Cagliari nel 1949 dal bonorvese Angelo Dettori, alla quale in quasi 30 anni di pubblicazioni collaborarono i maggiori esponenti della poesia e della cultura sarda. Tra gli altri, ricordiamo: Antonio Sanna, Max Leopold Wagner, Giovanni Lilliu, Antioco Casula (*Montanari*), Salvatore Cambosu, Benvenuto Lobina, Cicino Masala, Pietro Casu, Raimunnu Piras, Bainzu Truddaiu, Rafael Sari, Predru Mura, Antonio

tecipò, distinguendosi per la qualità della sua *ars-poetica*, a numerosi premi di poesia, tra i quali il «Premio Città di Ozieri»:

S'ebba de tziu Gavinu
cuss'est un'àttera cosa,
donzi versu est una rosa
ch'ispuntat in su giardinu,
in sos modos zeniosa
chin su passu ballerinu
paret nanne in allegria:
«Ballade, comare mia!». ²³⁰

Letteralmente, la giumenta di zio Gavino è un'altra cosa rispetto a quella di *Tzìu Remunnu*. Grazie alla pazienza e ai modi gentili e misurati dell'uomo, infatti, la cavalla ha con lui instaurato un rapporto di complicità. La fiducia conquistata con la calma e la mitezza rendono l'animale mansueto e collaborativo.

Per traslato, il verso di *tzìu Bainzu* (al quale il componimento è dedicato), privo di asperità e rudezza comunicativa, si distingue per affabilità, musicalità e grazia, come una rosa nel giardino. Non è difficile capire dove alberghi il sentimento di adesione autorale e non tarda a sovvenirci un'intertestualità ovidiana e dantesca a un tempo:

[...] L'altro si chiama allegorico,] e questo è quello che si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritade ascosa sotto bella menzogna: sì come quando dice Ovidio che Orfeo facea con la cetera mansuete le fiere, e li arbori e le pietre a sé muovere; che vuol dire che lo savio uomo con lo strumento de la sua voce fa[r]ja mansuescere e umiliare li crudeli cuori, e fa[r]ja muovere a la sua

Palitta, Forico Sechi, Salvatore Corveddu 'Grolle', Giovann' Antonio Cossu, Teresa Mundula Crespellani, Franceschino Satta, Peppino Marotto, Massimo Pittau, Alberto Boscolo, Francesco Loddo Canepa, Aquilino Cannas e Tonino Rubattu.

²³⁰ La giumenta di Zio Gavino / quella è un'altra cosa, / ogni maniera è una rosa / che spunta nel giardino, / nei modi affabile / con il passo ballerino / sembra che dica con allegria: Ballate, comare mia!. Publio Dui continua a giocare con l'intertestualità e dopo aver risemantizzato alcuni versi di *Remunnu*, adesso richiama alla memoria del lettore-ascoltatore l'incipit di *Su ballittu cadenzadu* del poeta di Chiaramonti: «*Su ballittu cadenzadu / ballade, comare mia! / milli grascias dare dia / a chie l'at inventadu*». Con questa poesia *Tzìu Bainzu* nel 1978 ottenne il premio «Remundu Piras» alla prima edizione del «Premio Romangia».

volontade coloro che non hanno vita di scienza e d'arte: e coloro che non hanno vita ragionevole alcuna sono quasi come pietre.²³¹

Il poeta di Lula a suo modo rende onore alle due Muse di Bitti e Chiaramonti, riconoscendo le difficoltà dell'addomesticamento. Anche se le manchevolezze e le imperfezioni sono consustanziali alla natura degli uomini e degli animali, solo con un puledro senza difetti lui potrebbe cavalcare, altrimenti preferirebbe andare a piedi:

Si tenzere unu pruddetu,
 baju o murre cannelatu,
 credo de l'aer domatu,
 chene perunu difettu;²³²
 ma si pacu est imbitzatu²³³
 o trambucat²³⁴ donzi trettu,
 tanno pòveru 'e me'
 dasso caddu sedda e briglia
 e prosigo annare a pe'.²³⁵

Dui che, come altre volte abbiamo scritto, si muove tra oralità e scrittura, sembra alludere con umiltà alle proprie 'limitate' capacità e alla propria ispirazione (*«enthousiasmós»*, 'avere il dio dentro').

Nella poesia d'improvvisazione, ad esempio, la *performance*, che si esplicava entro dinamiche agonistiche, richiedeva estro, perizia e competenza versificatoria, ma anche pazienza, tenuta fisica e lucidità mentale. Oltre

²³¹ «[...] L'altro si chiama allegorico], e questo è quello che si nasconde sotto il manto di queste favole, ed è una verità nascosta sotto una bella menzogna: come quando Ovidio dice che Orfeo con la cetra rendeva mansuete le belve e muoveva verso di sé gli alberi e le pietre; il che vuol dire che l'uomo saggio con lo strumento della sua voce potrebbe far diventar mansueti e far diventar umili i cuori crudeli, e potrebbe far muovere secondo la sua volontà coloro che non hanno vita di scienza e di arte: e coloro che non hanno alcuna vita guidata dalla ragione sono quasi come pietre» (DANTE 1992, *Cv* II, I, 3, pp. 123-124).

²³² *difettu*: 'difetto', 'manchevolezza', 'mancata compiutezza', ma anche 'imperfezione' 'mancanza di memoria', qui intendiamo nel doppio orientamento di senso di 'ammaestramento' ma anche di 'creazione poetica', 'versificazione'.

²³³ *imbitzatu*: 'avvezzato', 'assuefatto', 'abituato', anche nel senso di 'infiacchito, impigrito': «[...] si m'est imbitzata a bidatzione», 'mi si è abituata ai terreni coltivati' (REMUNNU 'E LOCU, *Unu protzessu*, cit.).

²³⁴ *trambucat*: 'inciampa', verbo intransitivo qui usato transitivamente verosimilmente per esigenze metriche.

²³⁵ 'Se possedessi un puledro, / baio o grigio listato, / credo che l'avrei domato / senza alcun difetto; / ma se poco è avvezzato / o inciampa in ogni tratto / allora povero me / lascio cavallo sella e briglia / e continuo ad andare a piedi'.

questo, un ruolo fondamentale giocava la cosiddetta *muta* («*sa muta est unu misteriù chi no si nd'at cumpresu mai*»),²³⁶ ossia la *disposizione d'animo* dei cantori dal cui estro dipendeva l'andamento e la riuscita della gara:

S'importante sas Musas d'Elicona
chi no nos ponzan prestu in muta mala,
ca a boltas calchi muta la cancellat
cando sa mente nostra si ribellat.²³⁷

Più il poeta era ispirato maggiore era *sa muta* (*muta bona*) e minore il tempo impiegato per la composizione dell'ottava, e viceversa (*muta mala*).

Le opere di *Remunnu 'e Locu* e *Bainzu* Truddaiu si collocarono a loro modo entro ben definite coordinate storiche, culturali e letterarie. Dagli anni Cinquanta agli anni Settanta, infatti, la letteratura in Sardegna intraprese tra sperimentazione e ricerca nuovi percorsi espressivi e formali tesi a rappresentare una terra che, in chiave più o meno simbolica, continuava a essere il principale oggetto di ispirazione e scrittura.

Pur continuando a fare i conti con una autorevole tradizione testuale, orale e scritta, che arrivava dall'Ottocento, molti poeti iniziarono a perلustrare e a battere sentieri poetici fino ad allora inesplorati. Anche grazie ai premi letterari (il «Premio Città di Ozieri» tra tutti), questa nuova produzione veicolata da tutte le varietà linguistiche dell'isola crebbe notevolmente soprattutto dal punto di vista dei linguaggi e degli esiti estetici, riattivando un importante e fecondo circuito interno della comunicazione letteraria (con propri canali, codici, contesti, destinatari).

Si trattò di una rinnovata proposta, visibile, importante, lontana dai toni sublimi della precedente lirica ottocentesca, che seppe confrontarsi, contaminandosi, con la contemporanea poesia italiana e straniera più viva e consapevole. Nel 1949 Angelo Dettori di Bonorva diede vita a Cagliari alla rivista di poesia e di letteratura sarda «S'Ischiglia», che raccolse le voci migliori della Musa Sarda, e nel 1956 Tonino Ledda fondò il «Premio Città di Ozieri», che contribuì significativamente alla diffusione della migliore

²³⁶ «*sa muta* è un mistero del quale non si è mai capito niente» (Cfr. COCCO, pp. 331).

²³⁷ «L'importante è che le Muse d'Elicona / non ci lascino senza ispirazione, / perché a volte l'ispirazione viene meno / quando la nostra mente si ribella». Versi di Bernardu Zizi cantati a Ghilarza, in occasione della festa di Sant'Antioco, in gara con Mariaddu Masala, l'8 agosto 1999 (Cfr. MANCA 2009, p. 404; COCCO, p. 333).

produzione novecentesca, come più tardi faranno altri premi, tra i quali occorre almeno ricordare il «Romangia», 1978, organizzato dai comuni di Sennori e Sorso e l'importante «Premio di letterature dialettali Pompeo Calvia» di Sassari.²³⁸

15. In questa nostra proposta di canzoniere, dopo *Duas panneras* a seguire bene si colloca *Pro su coro 'e Vitti*,²³⁹ un altro componimento di varia struttura metrica, scritto trentadue anni fa:²⁴⁰

Intesu l'azis intesu,
messengeru 'e sa pache,
dae s'umbra 'e su nurache
su tenore vittichesu.

Donzi die leat bolu
pro s'amor' 'e custu munnu,
lu girat tottu a intunnu
che fritzas de oriolu.²⁴¹

Su tenore de Remunnu
in su munnu est unu solu.²⁴²

Il poeta rende onore al Tenore Remunnu 'e Locu, nato a Bitti nel 1974 grazie all'iniziativa di Daniele Cossellu (*boche e mesu boche*, voce solista e mezza voce). La formazione originaria del gruppo era composta da Tancredi Tucconi (*contra*, controvoce), Salvatore Bandinu (*bassu*, basso) e

²³⁸ Sui temi affrontati in questa poesia si consiglia altresì: BERNARD LORTAT-JACOB, *Il cavallo, il canto, la poesia. Linee di etnologia comparata in Sardegna* [*Horses, song, poetry. Outline of comparative ethnology in Sardinia*], in *Musica e riti*, Nuoro, ISRE, 1998, pp. 33-44.

²³⁹ Relativamente a un'ipotesi di continuità tematica e di contestualità compositiva, non è senza significato il fatto che il primo dattiloscritto recante la primitiva elaborazione della poesia *Pro su coro 'e Vitti*, per buona parte infarcito di correzioni e inserzioni a matita di mano autorale, riporti nel verso una redazione ancora embrionale del componimento *Duas panneras*.

²⁴⁰ Il brogliaccio della redazione dattiloscritta è datato in calce novembre 1992: «Nugoro, Santandria de su 1992».

²⁴¹ *che fritzas de oriolu*: 'come frecce di estro'; *oriolu*: 'preoccupazione, cruccio, pensiero fisso' ma anche 'estro, ispirazione, vena, fantasia, slancio, creatività, genio, originalità': «*Mi mancan sas alas e s'oriolu*», 'mi mancano le ali e l'estro' (Angelino Dettori).

²⁴² Sentito l'avete sentito, / messengero della pace, / dall'ombra del nuraghe / il tenore bittese. // Ogni giorno prende il volo / per l'amore di questo mondo, / lo gira tutto intorno / come frecce di estro. // Il tenore di Raimondo / nel mondo è uno solo.

Piero Sanna (*boche e mesu boche*). Dui conosceva personalmente i componenti della storica compagnia.²⁴³ A partire dagli anni Settanta «*sa troppa 'e Cossellu*» fece conoscere al mondo intero il canto autoctono sardo, contribuendo a diffonderlo in tutti i continenti e attirando l'attenzione di musicisti come Peter Gabriel, Ornette Coleman, Frank Zappa e Lester Bowie. Nel 1996 il gruppo bittese pubblicò *S'Amore 'e Mama*, album prodotto dallo stesso Gabriel e distribuito dalla Real World Records.²⁴⁴

Su tenore, su prus bellu,
chin sa oche de metallu,
de sa troppa 'e Cossellu²⁴⁵
bassu e contra 'attu a modellu,
in unu munnu 'e cristallu
uve tunnu 'achen su ballu,
e las pintat a pinnellu,
sas notas, su rosignolu.²⁴⁶

Il canto *a tenore* (*a cuncordu, a cussertu, a cuntrattu*), le cui origini si perdono nella notte dei tempi, è la più autentica espressione musicale e canora di un microcosmo unico, pregiato e puro come il cristallo («*in unu munnu 'e cristallu / uve tunnu 'achen su ballu*»),²⁴⁷ e come tale portatore di spontanea e genuina energia primordiale capace di impreziosire il contesto in cui si colloca, ma in ragione di ciò anche singolare e fragile, da valorizzare e da proteggere:

*São como um cristal,
as palavras.*²⁴⁸

²⁴³ Tra le carte del poeta conservate a Nuoro si trovano i numeri di telefono dello stesso Cossellu e di Tucconi.

²⁴⁴ Di recente, il 9 febbraio del 2024, nella serata delle *cover* del Festival di Sanremo, il Tenore Remunnu 'e Locu ha accompagnato il cantante Mahmood nell'interpretazione del brano di Lucio Dalla *Come è profondo il mare*.

²⁴⁵ *de sa troppa 'e Cossellu*: 'del gruppo di Cossellu'; *troppa*: 'gruppo, schiera, compagnia'.

²⁴⁶ 'Il tenore, il più bello, / con la voce di metallo, / del gruppo di Cossellu / basso e contra fatto a modello, / in un mondo di cristallo / dove tondo fanno il ballo, / e le dipinge col pennello, / le note, l'usignolo'.

²⁴⁷ 'in un mondo di cristallo / dove tondo fanno il ballo'. Si legge in uno scritto di Giovanni Fiori, poeta di Ittiri: «*Su chelu ton giaru de cristallu*», 'il tuo cielo chiaro di cristallo'. Forse sono questi i versi più significanti e rivelatori.

²⁴⁸ *São como um cristal, / as palavras*, 'Sono come un cristallo, / le parole' (DE ANDRADE 1979 [1972]).

Il canto *a tenore*, come in precedenti pagine abbiamo già scritto, si svolgeva nell'uniformità delle note e dei modi (in piedi e disposti in circolo, «*uve tunnu 'achen su ballu*») e nella polivocalità di gruppi di quattro cantori: il recitativo melopico *de sa boche* e le armonie *de su bassu*, *sa contra* e *de sa mesu boche*. Il solista, *sa boche* (*sa boghe*, *sa 'oche*), dava ritmo e tonalità, *su bassu* costruiva la nota base armonizzandosi con *sa contra*, mentre *sa mesu boche* (*mesu boghe*, *mesu 'oghe*), variava con i suoi virtuosismi la melodia.

Si ritiene che questo canto autoctono sia nato come riproduzione sonora delle voci del mondo naturale e agro-pastorale: *sa boche* rappresenterebbe l'uomo stesso, *su bassu* si ispirerebbe al muggito del bue, *sa contra* imiterebbe il belato della pecora e *sa mesu boche* modulerebbe quello dell'agnello. A tal riguardo, riuscito ci sembra il riferimento a fine strofa, con un sapiente gioco dell'inversione anastrofica, all'usignolo («*su rosignolu*»), uccello canoro per antonomasia e simbolo della primavera:

e las pintat a pinnellu
sas notas, su rosignolu.²⁴⁹

Il suo canto, infatti, si caratterizza per la varietà di toni singoli e doppi che si allineano, armonizzano e combinano l'un l'altro proprio come un *tenore*. Ritorna, dunque, il rapporto simbiotico uomo-natura e si ripropone, ancorché capovolto, il microcosmo primitivo e animistico, intriso di risonanze ancestrali, modulato, attraverso l'armonizzazione delle voci, dalla combinazione di sensazione e intuizione (effetto mimetico uomo-animale, junghianamente da intendersi come proiezione di un inconscio collettivo sulla Natura).

Il canto *a tenore* è stato riconosciuto dall'UNESCO tra i capolavori del patrimonio orale e immateriale dell'umanità:

Su tenore de Remunnu
in su munnu est unu solu.²⁵⁰

²⁴⁹ 'e le dipinge col pennello, / le note, l'usignolo'.

²⁵⁰ 'Il tenore di Raimondo / nel mondo è uno solo'.

16. Tra poesia e canto si colloca *Sa ninnia 'e su pastore*,²⁵¹ componimento polimetrico di sei strofe di varia misura (quartina, sestina e pentastica) sostenute da settenari, ottonari e senari, con qualche *retroga* e riuscito ritorno (*s'anzoneddu ses tue, / corcatu in su lacheddu / tue ses s'anzoneddu*), intercalati dal modulo stereotipo (*anninnia anninnia*), e un sistema rimico altrettanto vario, che presenta lo schema incrociato (ABBA), quello alternato (ABAB) e anche baciato (AA, BB, quest'ultimo quasi a evocare la struttura canonica dell'*anninnia*) e un verso ancora una volta significativamente irrelato (*Tue ses su fiore*), a evidenziarne la speciale e distinguibile valenza semantica:

Sa gama est pasculende
in innitos de pranu,
s'anzone mesulanu
chin sa mama est suende,
anninnia anninnia.

O sole chene nue,
s'anzoneddu ses tue
corcatu in su lacheddu ;
tue ses s'anzoneddu,
*anninnia anninnia.*²⁵²

È una ninna nanna dai modi e dagli effetti solipsistici che un pastore canta a se stesso nella solitudine della sua capanna (*su pinnetu*), mentre fuori pascolano le greggi. La poesia consente all'io lirico uno struggente ritorno alla culla, *ad cunabula* («*su lacheddu*»), al nido, attraverso la rimodulazione mimetica della melodia rasserenante che la mamma gli sussurrava per farlo addormentare e con la quale egli ricerca nella notte silenziosa lenimento e conforto. Ricompare la figura salvifica della madre (madre-oggetto d'amore e madre-nutrice), ritorna il tema dell'infanzia innocente, si ripropone il motivo del canto.

Quello dell'antichità fu il mondo dell'oralità, dell'orecchio e della marcata organizzazione uditiva dell'esperienza. La linea di demarcazione che

²⁵¹ Con questo componimento Publio Dui si aggiudicò nel 1987 una segnalazione di merito, *ex aequo*, al premio di poesia «Romangia» di Sorso-Sennori.

²⁵² 'Il gregge sta pascolando / nella vergine pianura, / l'agnello mezzolano / accanto alla madre sta succhiando, / *ninna nanna ninna nanna.* // O sole senza nuvola / l'agnellino sei tu, / adagiato nella culla / tu sei l'agnellino, / *ninna nanna ninna nanna.*'

separò i possessori dai non possessori della scrittura, come si sa, rimase la stessa per molti secoli. Il canto in quanto ritmo e vocalità, ma anche linguaggio sottratto all'univocità e referenzialità della comunicazione quotidiana, si connotò fin dalle origini come arte del far poesia (e viceversa). Il verso musicato e cantato, composto secondo forme solenni e sacrali, accompagnò la nascita delle letterature e veicolò valori e riti collettivi.

Come già scritto in precedenza, nella cultura sarda il canto (*sa cantone*) apparteneva al tempo della festa e al tempo del lavoro, agli auguri della nascita e al lamento della morte (*ninnidos* e *attittos*), ai pianti e ai canti rituali, religiosi, amebèi, come nelle migliori tradizioni mediterranee. Si cantava spesso, per le nascite, i battesimi e i funerali, quando si filava e tesseva, quando si dissodava, arava e seminava, quando si raccoglieva il frutto o si faceva il pane e si setacciava la farina. *Sos ninnidos*, le ninne nanne, i canti della culla, eseguiti da voce femminile, facevano parte delle forme poetico-canore più antiche dell'isola. L'*anninnia* generalmente intercalava una successione di distici di ottonari e settenari a rima baciata.

Qui il poeta tesse magistralmente con i fili delle parole e con i rispettivi significati (sole, agnello, bambino, riposo, tramonto, pianura, culla), proponendoci nella sua opera di orditura e tramatura lirica apparentemente slegata, folgoranti risemantizzazioni all'insegna dello slittamento di senso e dello sbieco. Per traslato l'agnello diventa il bambino (e viceversa), paragonato al sole, portatore di luce («*sole chene nue*», 'sole senza nuvola'), attraverso una variazione del campo visivo (ES → IN) che dalla estesa pianura («*su pranu*») pascolianamente ci riconduce al nido, alla zana protettiva e accogliente («*su lacheddu*»). Peraltro il parallelismo e il confronto simmetrico col sole ci pare poeticamente riuscito. Il verbo «*corcare*», infatti, significa 'coricare', 'giacere', 'distendere', ma anche 'tramontare'. *Su sole corvatu* designa la fase successiva al tramonto del sole, il far della sera, l'ora del riposo. Il vespero riconduce al nido il figlio:

[...] recuis s'anzone
recuis sa craba a s'ama
recuis su fizu a sa mama.²⁵³

²⁵³ 'Sera, tutto tu riconduci / quanto l'aurora ha disperso / riconduci l'agnello / riconduci la capra al gregge / riconduci il figlio alla madre' (MURA ENA 1998, pp. 48-49).

Anche per questo *sas anninnias*, *sos ninnidos*, i canti della culla e della nascita, vengono accomunati a *sos attittos*, o *attittidos*, ai compianti funebri, ai canti delle prèfiche e della morte. Le stesse modalità esecutive (nenie nasali e cantilenanti), la musicalità e il metro avvicinano le ninne nanne alle litanie funebri. Il ciclo vitale dove ogni esistenza sorge e si spegne, inizia e finisce, trova nel canto il suo punto di incontro, nell'ottica classica dell'eterno ritorno. La misura dell'uomo, tra la nascita e la morte, è poeticamente distillata dentro l'ordine immutabile della natura.

Mentre il dolce canto, infatti, prepara l'incantesimo del sonno notturno del bambino, subito dopo il tramonto, alla fine della giornata, *s'attittu* accompagna il defunto al sonno eterno, al termine della vita, quasi allattandolo (*attittandeli*) con la soavità e affettuosità e dei versi. Anche il significante, infatti, rimanda a un doppio significato. *S'attittadora* è la prèfica, la lamentatrice nel drammatico contesto della *ria*, ma *s'attittadura* designa in Barbagia anche l'allattamento («a latte 'e titta»), e il verbo *attittare* significa sia 'allattare' che 'cantare la ninna nanna':²⁵⁴

Anzone mesulanu,
o anzoneddu meu,
a tie appo a dare
sos secretos de su mare,
sas craes de s'arcanu
chin s'ajutu 'e Deu,
anninnia anninnia.²⁵⁵

L'*anninnia* si fonda sull'incantesimo esercitato dal potere profetizzante della parola poetante e ammalianti, proferita con la modalità nasale del canto cantilenante, dal significato evocativo e ancestrale, oltre che sulla valenza eufonica e ritmica del significante. I *berbos* nel preconizzare una sorte fausta e prodigiose azioni future orientano verso il bene il destino del bambino incantato. La metafora del mare ritorna in quanto retaggio di un sapere formulaico che il poeta deriva dal patrimonio culturale della propria comunità:

²⁵⁴ Secondo Enzo Epa, ad esempio, a Gavoi *attittare su pizinnu* significava 'cantare la ninna nanna per il bambino' (o *ammutare*). *Sa danza desulesa*, *Anninnora anninnora cuccu meu*, era un canto a ballo funebre per un figlio morto ammazzato. Cfr. ESPA 2008, vol. I, p. 267.

²⁵⁵ 'Agnello mezzolano, / o agnellino mio, / a te darò / i segreti del mare, / le chiavi dell'arcano / con l'aiuto di Dio, / *ninna nanna ninna nanna*.'

Anninnia anninniare,
su meu riccu mare,
 su giardinu fioritu,
su meu mare riccu.²⁵⁶

Tra la nascita e la morte si consuma l'ondivaga esperienza del vivere. Il mare per la sua vastità, profondità, imprevedibilità e mistero rappresenta un'altra metafora della vita. Per poter affrontare i marosi dell'esistere e gli arcani disegni del destino, dunque, si ha necessità di un'arca robusta, di sostegno morale e materiale, ma soprattutto delle giuste chiavi per aprire lo scrigno che contiene i segreti della vita.

Durante il viaggio, alla ricerca di porti sicuri, c'è altresì bisogno di un faro che sappia rischiarare orizzonti etici, formare ed educare, trasmettere virtù e intelligenza della complessità. Solo una madre con l'aiuto di Dio può essere capace di fare questo.

Tue ses su fiore
 e s'affranzu 'e sa vita,
 caente a latte 'e titta,
*anninnia anninnia.*²⁵⁷

Il bambino ha bisogno di sentirsi amato e protetto. Egli è al centro delle amorevoli attenzioni e nel contempo ragione stessa di vita, somma consustanzialità di bello e buono («*Tue ses su fiore / e s'affranzu 'e sa vita*»). Come in altri contesti argomentativi è stato già scritto (cfr. *Granitos de 'idda mea*), il latte materno è il primo nutrimento, ma anche il primo segno dell'amore dell'altro:

Ninna nanna fizu 'e oro
 ca mi nde fringhet su coro,
 ca mi nde fringhet sas tittas,
 sas venas meas son siccas.²⁵⁸

²⁵⁶ *Ninna nanna* di Lula, in AA.VV. 1988/89, p. 204.

²⁵⁷ «Tu sei il fiore / e l'abbraccio della vita, / caldo come il latte del seno, / *ninna nanna ninna nanna*'.

²⁵⁸ «Ninna nanna figlio d'oro / perché mi frigge il cuore, / perché mi frigge il seno, le vene mie sono secche [...]» (*Ninna nanna* di Lula, in AA.VV. 1988/89, p. 204).

Interessante, a tal proposito, ci sembra l'intreccio semantico tra «*s'af-franxu 'e sa vita*» e «*caente a latte 'e titta*». L'abbraccio, caldo come il latte materno, è l'abbraccio col bambino che coincide con quello della vita stessa. Durante la preparazione del sonno l'augurio di una sorte fausta ha inoltre bisogno della presenza degli angeli protettori, di Dio e della Madonna. Veniamo al mondo innanzitutto per vivere e la sorte è la vita prima ancora della fortuna:²⁵⁹

Dormi anzone minore,
anninnia anninnia,
 sos ànzelos a pore
 ti 'acan cumpagnia,
anninnia anninnia.

In su lettu est Maria,²⁶⁰
anninnia anninniaaa...,
 cantende sa ninnia
 si dormit su pastore.²⁶¹

17. Con *Sardigna, mama mea*, componimento di quattro strofe (tre quartine e una terzina di endecasillabi rimati (**ABAB CBD DEF B DEF B**), Dui ritorna sul tema della Madre-Terra, condiviso da tanti autori barbaricini:

Senne in sos annos de sa pitzinnia,
 mama mea, m'as dèvidu istittare,
 chin malu coro e meda nostalgia
 Sardigna t'appo dèvidu lassare.²⁶²

Motivo ricorrente e vera isotopia sememica, la figura materna («*mama mea, m'as dèvidu istittare*»), vero e unico oggetto della nostalgia («*chin malu*

²⁵⁹ «Dormi izzèddu meu / sorte ti diat Deus, / non ti tochet sa morte, / Deus ti diat sorte», 'Dormi figlioletto mio / sorte ti dia Dio, / non ti tocchi la morte, / Dio ti dia sorte.' (Ninna nanna di Lula, cit.).

²⁶⁰ In su lettu est Maria: insieme agli angeli Maria, la madre di Gesù: *s'anninnia chi Nostra Signora cantaiat a su Figgu*, 'la ninna nanna che la Madonna cantava al figlio' (ESPA 2008, vol. 1, p. 166).

²⁶¹ 'Dormi piccolo agnello, / *ninna nanna ninna nanna*, / gli angeli a profusione / ti faccian compagnia, / *ninna nanna ninna nanna*. // Nel letto c'è Maria, / *ninna nanna ninna nannaaa...*, / cantando la ninna nanna / si addormenta il pastore'.

²⁶² 'Sebbene negli anni della fanciullezza, / madre mia, mi hai dovuto svezzare, / a malincuore e con molta nostalgia / Sardegnia ti ho dovuto lasciare'.

coro e meda nostalgia)), rappresenta la somma personificazione di una patria, grembo e culla di una civiltà millenaria, che già dall'esordio della Storia e della vita dei suoi figli (la stirpe malfatata, *sa xenia malassortada*) non sempre riesce a lasciare che la stessa precipiti nel baratro dell'abbandono, della privazione e dell'ingiustizia («*Sardigna, t'appo dèvidu lassare*»):

Madri, io libo! La terra come voi ci sia materna,
E dia pane e dia letizia
Ai figli, ai vostri figli: e vi regni augusta eterna
La Giustizia.²⁶³

Il *nòstos*, il ritorno alla Patria perduta, è per molti di autori tanto desiderato quanto impossibile da raggiungere; la nostalgia è il patimento generato dal desiderio inappagato di ritornare (*nòstos*, 'ritorno', *àlgos*, 'sofferenza'):

Un lungo cammino questo dalla nascita alla morte e dovrebbe concludersi con un definitivo ritorno. Ma neppur io tornerò. Già non c'è più luogo (il *nostro* luogo) dove tornare (la *patria* è là dove si vive, ma in un altro senso più tragico di quello pascoliano).²⁶⁴

Nonostante l'ingratitude di una terra povera e malfatata («*Da chi locu pro me non bi n'aiat, / m'est toccadu pro forza a emigrare, / ma so semper de te innamoradu*»), per l'emigrato, *su disterrau*, la poesia diventa occasione irripetibile per cantare con tono elevato l'amore («*ma so semper de te innamoradu*»), sostenuto di sincera passione civile, per l'Isola-Madre:

Frantziscu Ciusa t'at immortaladu,
giuches su visu de rugas pienu
e sas manos giuntas a tropea,
ses tottu circundada dae su mare.

Il poeta di Lula fa chiaro riferimento a un'opera archetipica di forte impatto contenutistico, la *Madre dell'ucciso* del nuorese Francesco Ciusa,

²⁶³ *Alle madri di Barbagia*, SATTA 1910, p. 125.

²⁶⁴ Lettera di Salvatore Satta a Bernardo Albanese, 24 aprile 1969. Il manoscritto autografo della lettera è conservato nel «Centro Studi Fondo Autografi Autori Sardi, Moderni e Contemporanei» (CENSAS) dell'Università degli Studi di Sassari.

figura rannic-chiata e immobile, asciutta e composta, di vecchia contadina in lutto immortalata nel suo dolore durante la veglia funebre e il rito *de sa rìa*, con il busto eretto, la testa alta, il viso scavato dalle rughe, le braccia intorno alle ginocchia alzate al petto (*«ginches su visu de rugas piennu / e sas manos giuntas a tropea»*):

[...] era la madre che, da quando le hanno sgozzato il figlio, s'è seduta sulle ceneri del suo focolare, e non s'è mossa più: le ginocchia alzate al petto, le braccia intorno alle ginocchia, il busto eretto, la testa alta; ma, indimenticabilmente, la bocca chiusa, come sigillata, che tirava a sé tutte le fibre del viso, convogliando sulle labbra sottili tutta la raggiera delle rughe: e gli occhi che guardano immobili il dolore e il mistero.²⁶⁵

Significativamente ed estensivamente, dunque, la propria madre di- viene, col suo dolore muto, proiezione simbolica del dolore di un intero popolo esiliato in patria. In questa successione rimica che come una sorta di *fil rouge* attraversa l'intero componimento (*«istittare → lassare → emigrare → mare → basare»*) sembra trovare rappresentazione iconica non soltanto il rapporto Madre-Terra, ma la stessa circolarità temporale e spaziale (IN→ES / ES→IN) dell'eterno ritorno (espatrio-rimpatrio / affranca-mento-attrazione / nascita-morte). La *Madre dell'ucciso* di Ciusa non è sol- tanto l'opera di un artista sardo, ma la Sardegna stessa:

Io dico questo canto a voi, Madri dolorose
Di Sardegna: [...] se mi fu sacro ogni vostro
Dolor, Madri, nel dolore
Di mia Madre.²⁶⁶

²⁶⁵ Cfr. *Intervista di Ettore Cozzani a Francesco Ciusa*, a Venezia: in AA.VV., «Vita poesia di Sardegna», 1936). Da una testimonianza indiretta dell'artista Remo Branca, che raccolse la confidenza direttamente da Ciusa, la donna che ispirò lo scultore nuorese si chiamava Grazia Puxeddu (nata a Nuoro nel 1835 e morta nel 1905) e l'ucciso Mauro Gavino Manca (soprannominato *Muredda*) nato a Nuoro il 16 novembre del 1866. Il giovane fu assassinato a Tertìto presso *Funtana 'e Littu*, nelle campagne di Nuoro, il 3 luglio 1897 per mano di un sicario orgolese (Cfr. BRANCA 1965; MASCOLO 1998; *Tzia Grazia Puxeddu, la vera madre dell'ucciso*, «La Nuova», 11 giugno 2013).

²⁶⁶ *Alle madri di Barbagia*, SATTA 1910, p. 119. Francesco Ciusa (1883-1949) fu concordemente considerato uno dei più grandi artisti dell'isola. Dopo aver frequentato l'Accademia di Belle Arti di Firenze, lì dove ebbe come maestri Adolfo de Carolis e Giovanni Fattori, esordì in terra toscana con la scultura *Sotto il giogo* (Promotrice, Firenze 1904) affermandosi più tardi e in campo nazionale con la *Madre dell'ucciso*, modellata a Nuoro tra il 1906 e il 1907 (partecipò alla Biennale di Venezia nel 1907, nella stessa sala in cui furono esposti i nudi di Graziosi, De Lotto

Nell'ultima quartina si ripete con altri termini il concetto espresso in versi nella terzina, con un'aggiunta caustica: «*s'as allattadu carchi fizu anzenu*», Sardegna ingrata con i propri figli e generosa con gli stranieri:

Ammittimus, si puru appas mancadu,
s'as allattadu carchi fizu anzenu,
però tue ses semper mama mea
e torro cantu prima a ti basare.²⁶⁷

Anche con Dui, dunque, come per tanti altri poeti e scrittori sardi, attraverso la trasfigurazione artistica e metaforica dell'isola si è realizzata la sublimazione di una sorta di inconscio collettivo, immenso archivio di simboli e miti che si è tramandato nel tempo, di generazione in generazione, e che si è strutturato attorno a fantasie e a immagini primordiali e condivise, a modelli originari d'esperienza sedimentati nelle profondità della psiche non solo dell'individuo ma di un intero popolo.²⁶⁸

La ricorrenza di temi, motivi, figure, situazioni, percezioni, visioni del mondo e della vita – riscontrabili in buona parte della produzione letteraria sarda – deriva dall'enorme serbatoio di esperienze, che devono la loro esistenza all'ereditarietà sociale di una comunità millenaria antropologicamente connotata. Queste possibilità ereditate di rappresentazioni e una tale predisposizione degli artisti sardi a riprodurre forme e immagini archetipiche, che corrispondono alle esperienze storicamente e culturalmente compiute dalla propria gente nello sviluppo storico di una coscienza individuale e collettiva, si sostanziano letterariamente in *topoi* e isotopie sememiche che trovano magistrale compiutezza in molte opere letterarie e non solo. La descrizione e la percezione del paesaggio, il rapporto con la natura, una certa idea della vita e della storia, il sentimento dell'identità e dell'appartenenza, la concezione del tempo e del mito, la rappresentazione dei personaggi, il motivo religioso, il tema della nostalgia

e Rodin, e ricevette il Premio Internazionale per la cultura). Nel 1908 presentò all'Esposizione Internazionale di Roma *Il Pane*, scultura in gesso di una donna colta, durante la lavorazione, entro un'immagine di attività domestica, intrisa di serenità e pace. Nel 1909 ritornò alla Biennale esponendo *Il Nomade* e *La Filatrice* e più avanti *L'Anfora Sarda*.

²⁶⁷ 'Ammettiamo, se pure abbia sbagliato, / se hai allattato qualche figlio straniero, / però tu sei sempre mia madre / e rientro quanto prima per baciarti'.

²⁶⁸ L'argomento è stato dal sottoscritto più volte affrontato e proposto con gli stessi termini in altri saggi. Tra i tanti contributi si rimanda direttamente e unicamente a: MANCA 2010, pp. 1-18.

e della memoria, l'idea di insularità e di frontiera, il rapporto con l'altro, l'altrove e lo straniero, rappresentano percorsi semantici ricorrenti e ossessivamente incombenti nelle opere di molti scrittori e poeti in lingua sarda e italiana.²⁶⁹

Affrontiamo innanzitutto la tematica, gli aspetti di contenuto, i motivi condivisi. Prima ancora del *come*, infatti, colpisce da subito il *che cosa*, ossia l'oggetto di scrittura. Partiamo da un dato, da un freddo numero, che è però a suo modo rivelatore. Più dell'ottanta per cento della produzione letteraria in lingua sarda e italiana, in versi e in prosa, canta o racconta la Sardegna. Il vero protagonista nelle opere degli autori isolani è il paesaggio, inteso come paesaggio fisico, antropologico e morale, ma anche inteso come luogo storico e mitico, spazio di memorie individuali e collettive, ambiente geografico intensamente amato e sentito. Un *topos* questo accettato e condiviso da una buona parte degli autori sardi, cioè di un microcosmo proprio perché malfatato e dolente, orgogliosamente difeso e, da taluni, significativamente proiettato in una dimensione edenica se non trasfigurato in un luogo di evasione mitica, dove la natura è comunque percepita come spazio idillico, incontaminato, carico di emozioni e suggestioni incantatorie. Come ha scritto Giuseppe Marci, la Sardegna è intesa non come sfondo neutrale, dunque, ma come protagonista, come «appassionato oggetto di scrittura», quasi un'ossessione che meglio potrebbe spiegare la scienza psicoanalitica, più che la critica letteraria.²⁷⁰

Per dirla con Nereide Rudas, la Sardegna non è *un luogo*, ma è *il luogo*, e anche l'altrove è sempre *il qui adesso* immerso nello spazio-tempo dell'isola.²⁷¹ E si pensi a Salvatore Satta e a al suo capolavoro *Il giorno del giudizio*. Alla fine, il vero luogo dove tutti si trovano è la sua Nuoro: unico luogo possibile. La visita del cimitero si presenta per l'io narrante come l'occasione di riallacciare un rapporto con due mondi: quello dei morti e quello dei vivi. Infatti l'esistere di ognuno dipende dall'esistere degli altri e i morti restano o ritornano se resta qualcuno a ricordarli; ovverosia, bisogna che ci sia uno che ti raccolga, ti resusciti e ti racconti come in un

²⁶⁹ Cfr. MARCI 1991; LAVINIO 1991; RUDAS 1997; TANDA 2007, pp. 15-139; MANCA 2010b, pp. XXIX-LIX.

²⁷⁰ Cfr. MARCI 1991, pp. 11-19.

²⁷¹ Cfr. RUDAS 1991, p. 129.

giudizio universale.²⁷² Per i poeti e scrittori sardi – interpreti raffinati di un patrimonio spirituale di popolo che deriva da una storia millenaria – il pericolo, retaggio di paure ataviche, arriva semmai dall'esterno, dal mare, dai popoli giunti per conquistare e per imporre le loro leggi.

Questa simbiosi scrittore-Sardegna, questo tenace legame duale, sebbene trasfigurato sembra rimandare, nella prospettiva della Rudas, alla diade madre-figlio, al cordone ombelicale, al primo attaccamento del bambino alla propria genitrice, alla quale è simbolicamente omologabile la patria, la terra, la casa. L'insieme delle opere letterarie:

ci restituisce, dunque, un'immagine dell'isola che è l'interessante testimonianza del modo in cui una comunità, attraverso la sua più alta espressione intellettuale, percepisce ed intende la terra in cui è nato e alla quale è unito, da un fortissimo legame di amore e di odio, di insofferenza o di nostalgia, e i tratti morali e del carattere che ne derivano.²⁷³

Attraverso che cosa si specifica questa rappresentazione di se stessi? Innanzitutto, come detto, attraverso il paesaggio, non di rado filtrato dalla memoria, come recupero di un mondo originario, ancestrale, primitivo. Quel mondo che, per narratori e poeti, nell'atto stesso della creazione artistica, paradossalmente ritorna ad essere centro e non più periferia. I pensieri e i ricordi si rapportano ai luoghi sentiti, percepiti sensorialmente ed emotivamente, luoghi vissuti e amati. Lo spazio fisico e naturale si traduce in luogo dell'anima, condizione dell'essere e dell'esistere, talvolta sentimento inesprimibile, ai limiti dell'incomunicabilità:

Forse anche l'amore per i luoghi è solitario e inesprimibile come l'amore per le persone [...] Ripensando alla terrazza di Giarrana, ora che sono qui immobile, in questo letto, mi pare di poter ritrovare tutta la mia vita in quel ricordo. E anche questo sentimento è solitario, incomunicabile. Mia madre entra nella stanza, si siede accanto a me. Non sa quello che penso, che sento. Inutile tentare di dirglielo, se lei stessa non lo capisce, se dal profondo del suo essere non è mosso lo stesso sentimento, lo stesso pensiero. Entro quell'orizzonte, nell'amore di quel luogo che è soltanto mio, in quel bisogno di andarmene, di ritornare, nella nostalgia che continuava a durare anche quando ero tornato, tutta la mia vita si

²⁷² SATTA 1977 (1979; 2003; 2005).

²⁷³ Cfr. MARCI 1991, p. 15.

delimita, si sistema, diventa comprensibile come se la leggessi narrata in un libro.²⁷⁴

Il segreto di molta narrativa, anche recente, sta proprio in questa stratificata e complessa rappresentazione dell'automodello sardo. La Sardegna, «terra di permanenza e non di viaggio», è l'oggetto della scrittura e della speculazione. Essa diviene il correlativo oggettivo, l'equivalente emotivo del pensiero, di uno stato d'animo, di una condizione esistenziale; essa diviene, per molti artisti sardi, proiezione simbolica di un universale concreto:

Non so più nemmeno se il mio sia amore o fastidio, rabbia di essere nato lì, rabbia di essere legato ancora a questa terra troppo vecchia e tanto lontana dal mondo nel quale vivo – dall'Italia, voglio dire. Eppure quella è la mia patria. È là che sono nato. È là che ho passato gli anni più importanti della mia vita, l'infanzia e l'adolescenza. Là c'è la casa di mio nonno, di mio padre: case e tombe. Ma ciò che conta di più è che là io mi sento forte, intelligente, anzi onnisciente. Immergo la mano nell'acqua del Tirso, del Temo, del Rio Mannu, e so di che cosa è fatta quell'acqua. Raccolgo un sasso, e ho di quel sasso una conoscenza che arriva fino all'atomo, fino alla molecola. È là che ho letto per la prima volta Leibnitz e Spinoza senza bisogno di traduzione o di note a piè di pagina. Là mi sono sentito solo al centro dell'Universo come un astronauta. E per questo sono geloso della mia Isola. Geloso di tutto ciò che la rende volgare, turistica.²⁷⁵

18. Un altro testo poetico ritrovato tra le sparse carte, tradito da alcuni dattiloscritti con varianti redazionali e pubblicato dalla rivista «S'Ischiglia»,²⁷⁶ è *Sa droga 'e sa tiria* (*La droga del ginestrone*). Con questo componimento di otto strofe di varia misura, prevalentemente sostenute da ottonari e settenari differentemente rimati e assonanzati, Publio Dui si aggiudicò nel 1982 il premio di poesia tradizionale «Romangia» di Sorso-Sennori:

Ite bella est sa tiria
canno est frorita in beranu:

²⁷⁴ DESSI 2011, p. 208.

²⁷⁵ DESSI 1961, p. 13.

²⁷⁶ «S'Ischiglia», anno XVI, settembre 1995, p. 264. Il dattiloscritto D³ riporta il motto «Baddemanna».

at nuscu 'e taffaranu,
però punghet sa tiria.

Canno la vides frorita
paret lettu de isposa.
Paren frores de mimosa,
ma son frores de tiria.²⁷⁷

Il ginestrone o ginestra spinosa (*Calycotome spinosa*), in lingua sarda *tiria*,²⁷⁸ la cui fioritura va da marzo a maggio, è un'alta pianta arbustiva diffusa in tutta la Sardegna. Preferisce ambienti luminosi e soleggiati e climi secchi, aridi e asciutti, in qualsiasi tipi di terreno.

I fiori distribuiti su tutto il ramo sono molto profumati come quelli della pianta di zafferano («a nuscu 'e taffaranu», letteralmente 'a profumo di zafferano')²⁷⁹ e sono di un colore giallo-intenso, come quello della mimosa («Paren frores de mimosa, / ma son frores de tiria», 'Sembrano fiori di mimosa, / ma sono fiori di ginestrone').

La *tiria* ha, però, rami spinosi e intricati che rendono la vegetazione impenetrabile. Per questo veniva spesso utilizzata dai contadini o dai pastori per costruire recinti («*mandra*») e fare siepi a protezione delle colture, o per il ricovero dei capi di bestiame:

Canno deo 'ippo minore
(bindich'annos non tenia)
mi naraian sos mannos:
– Vatti cambas de tiria! –,
ca sa mandra, sos pastores,
la fachian de tiria.²⁸⁰

²⁷⁷ 'Quanto è bello il ginestrone / quando è fiorito in primavera: / profuma di zafferano, / però punge il ginestrone. // Quando lo vedi fiorito / sembra un letto di sposa. / Sembrano fiori di mimosa, / ma sono fiori di ginestrone'.

²⁷⁸ O *prunu cirvunu*, *prunu chélvunu*, *spina santa*, *spina cirvuna*, *iscorrovae*, *matrigusa oina*, *matrigusa canina*.

²⁷⁹ Per l'importante azione sedativa i fiori del ginestrone vengono utilizzati anche come tranquillanti per favorire l'addormentamento. La pianta ha, infatti, proprietà anti-ansiolitiche grazie alle sostanze riequilibranti contenute nei suoi rami e dei flavonoidi contenuti nei fiori, che portano equilibrio in caso di eccitazione nervosa (il ginestrone è uno dei fiori di Bach). Peraltro dai suoi fiori si ottiene altresì un estratto omeopatico dall'effetto lassativo e diuretico in grado di regolarizzare l'attività renale, utile per depurare l'organismo e regolare la frequenza cardiaca.

²⁸⁰ 'Quando ero piccolo / (non avevo quindici anni) / i grandi mi dicevano: / «porta rami di ginestrone!», / perché il recinto, i pastori, / lo facevano di ginestrone'.

Dui nel cantare la ginestra spinosa sembra volerci ancora una volta invitare a utilizzare più chiavi interpretative. Lo stesso titolo presenta un termine semanticamente ambiguo («*droga*»), che parrebbe acquistare una sua valenza simbolico-allusiva. La voce poetante racconta in versi di essere stato punto nel capezzolo («*in su crapicu*») da una spina di ginestrone e di essere entrato dentro il recinto, sorta di *hortus conclusus*, senza sapere poi dove e come poterne uscire («*chene ischire in uve essire*»):

E mi punghet un'ispina
in su crapicu 'e sa titta
chin sa droga malaitta:
murgo su sàmbene a terra.

Intro sa mandra 'e tiria
chene ischire in uve essire.²⁸¹

Ma sono i versi centrali, conchiusi come l'*hortus*, semanticamente irrelati e apparentemente scollegati dai precedenti, che autorizzano una lettura non più solo referenziale ma connotativa, altrimenti inspiegabile:

Si mancaiat sa droga
mi credio semper in ghera.
No resessio a dormire.
Chin sos àtteros impare
non mi podia ischidare.

Senne ischidu sonnienne
mi paria ch'intennia
cantenne su rusignolu
e risponnenne s'istria.²⁸²
Tando in sa mandra 'ippo solu
chene ischire in uve essire.²⁸³

²⁸¹ 'E mi punge una spina / il capezzolo nel petto (letteralmente 'nel capezzolo della mammella') / con la droga maledetta: / spremo il sangue a terra. // Penetro dentro il recinto di ginestrone / senza sapere da dove uscire'.

²⁸² *istria* (*stria*, *puzzone de stria*, *puzzone de strea*), 'barbagianni'. Rapace notturno di medie dimensioni dal piumaggio bianco (*Tyto alba*) e l'udito straordinario, con lunghe ali e coda corta, non di rado associato a sinistri presagi, soprattutto per via del suo verso prolungato e stridente. Spesso lo si ritrova nei ruderi abbandonati.

²⁸³ 'Se mancava la droga / mi credevo sempre in guerra. / Non riuscivo a dormire. / Unitamente agli altri / non mi potevo svegliare. // Sognando da sveglia (Quando stavo tra il sonno e la veglia)

La *tiria* attrae, ammalia, ma se la tocchi punge («*punghet*»), fa male. La ‘droga’ della pianta attira («*Ite bella est sa tiria / canno est frorita in beranu*»), incanta («*Paren frores de mimosæ*»), seduce («*paret lettu de isposæ*»), stordisce («*a nuscu ’e taffaranu*») e nel contempo obnubila («*mi paria ch’intennia / cantenne su rusignolu / e risponnenne s’istria*»), crea dipendenza («*Si mancaiat sa droga / mi credio semper in gherra*»), toglie la libertà. La droga ti costringe in uno spazio senza varchi, senza via d’uscita. Si noti, a tal riguardo, come il verso «*chene ischire in uve essire*», significativamente iterato, apra e chiuda le due strofe centrali, corrispondenti all’area semantica irrelata:

Intro sa mandra ’e tiria
chene ischire in uve essire.
 [...] //

[...]
 Tando in sa mandra ’ippo solu
chene ischire in uve essire.

Ma ecco che all’improvviso una folata di vento disfa il recinto. Il canto della calandra, *de su murinatone* (o *prantaritta*), volatile dei grandi spazi aperti e delle vaste praterie, allieta le orecchie del poeta che adesso si sente finalmente libero, come la sua poesia. Che siano maledette la droga e le spine del ginestrone:

Una frusiada ’e ventu
 mi nch’at isconzu sa mandra.
 Su cantu ’e sa calandra
 como l’ascurto cuntentu.

Como est vera poesia.
 So torratu a traballare.
 E s’allugan tottu impare
 droga e ispinas de tiria.²⁸⁴

/ mi pareva di sentire (mi pareva che sentissi) / cantare l’usignolo (cantando l’usignolo) / e rispondere il barbagianni (e rispondendo il barbagianni). / Allora ero da solo nel recinto / senza sapere da dove uscire’.

²⁸⁴ ‘Una folata di vento / mi ha disfatto il recinto. / Il canto della calandra / Adesso l’ascolto contento. // Adesso è vera poesia. / Sono rientrato a lavorare. / E che brucino tutte insieme / droga e spine di ginestrone’.

19. La tessitura è l'arte del tessere (*texĕre*), o del contessere (*contexĕre*), ossia dell'intrecciare, del tessere insieme, del connettere, del costruire un tessuto con gli strumenti più svariati: il telaio (verticale o orizzontale), il tempiale, l'orditoio, la spoletta che inserisce il filo di trama nel varco, l'uncino che fa passare il filo nelle maglie, l'arcolaio che dipana, il pettine che separa, le verghe che tengono l'incrocio dell'ordito. Etimologicamente la tessitura è anche l'arte del costruire un *testo*, in questo caso ottenuto con l'intreccio dei fili di ordito con quello di trama (dal latino *textus*, 'tessuto', 'trama', 'intreccio').

Con *Nara*, componimento polimetrico di 28 versi, prevalentemente settenari ed endecasillabi, il poeta retoricamente esordisce chiedendosi se il cardare, tessere e dipingere il lino sia arte o magia:

Est arte o est maghia
su graminare linu,
e tesser e pintare?²⁸⁵

Nell'antichità la tessitura veniva considerata come una sorta di arte magica, strumento di divinazione. La sua valenza simbolica si perde nella notte dei tempi, della leggenda, della letteratura e del mito occidentale. Furono tessitrici di fili, di parole e talvolta di destini (della propria e dell'altrui trama), Atena, Elena, Andromaca, Penelope, Circe, Calypso, Arete, Medea, Morgana, le Norne scandinave come le nostre *janas*, le *giobianas* e *sas filonzanas*, le vecchie e ingobbite filatrici, maschere tradizionali di Ottana (unico personaggio femminile del carnevale sardo), che come le Moire greche e le Parche latine tessevano il filo della vita.

In Sardegna la tessitura è una delle arti più antiche e radicate (in particolare nei paesi di Samugheo, Mogoro, Nule, Aggius, Barigadu), e il tappeto, con la sua varietà iconica e ricchezza di colori e di disegni è uno dei prodotti più preziosi e conosciuti al mondo:

In sos tappetos nuraches e chervos
chi giran su munnu.²⁸⁶

²⁸⁵ 'È arte o è magia / cardare il lino, e tessere e dipingere?'. I dattiloscritti riportano a piè il motto «*Grassias a Dem*», 'Grazie a Dio'.

²⁸⁶ 'Nei tappeti nuraghi e cervi / che girano il mondo'.

Si tesse la lana di pecora, di capra e d'agnello (*erveghina, feminina, an-zovina*), il lino (anche selvatico, *burdu*), la canapa (*cànnau, cànniu, cannaittu*), il cotone, la seta (allevamento dei bachi da seta e coltivazione del gelso), il bisso marino, le fibre vegetali: fili e nodi, trame e orditi, intrecci e rappresentazioni simboliche.²⁸⁷ La paziente e certosina abilità delle mani femminili (*«pitzinna 'e manos d'oro»*) non nasce dal nulla, dall'improvvisazione o dal bisogno. L'arte tessile con i suoi saperi e gli antichi segreti veniva tramandata di madre in figlia, di generazione in generazione, di famiglia in famiglia (*«d'antica raichina»*).

La cultura della mano ha in Sardegna radici profonde, sedimentazione e tradizione, ma soprattutto passione e amore:

Naramilu, pitzinna 'e manos d'oro
d'antica raichina:
est donu chi t'at datu mama tua
da intro su crapicu 'e sa titta?,
ca de badas non tesses.

Canno serena ligas
chin su matessi filu
sudore e onestate,
nanne gràssias a Deu,
geo t'ammiro chin ocros d'incantu.

Su manzanu cuntenta
e a sero, nara:
su travàgliu finitu
in su matessi istante
chi l'as fattu, e debes vennere
impare chin atzicu 'e malagana?

Est pro aer su pane ogni die?

Perché si tesseva? il tappeto, la coperta, l'arazzo, il copri cassa, il lenzuolo, la tovaglia, non facevano parte di una filiera produttiva, benché a conduzione familiare, utilitaristicamente intesa. Il tessuto lavorato (*«ligas*

²⁸⁷ «[...] tessera una tela grande, / doppia, di porpora, e ricamava le molte prove / che Teucri domatori di cavalli ed Achei chitoni di bronzo / subivano per lei, sotto la forza di Ares», *Iliade* II, vv. 125-129.

/ chin su matessi filu / sudore e onestate») e artisticamente creato, oltre a un suo valore d'uso, e poi di scambio, ne aveva uno prima di tutto imprescindibilmente estetico e ornamentale («*de badas non tesses*»).

In Sardegna le arti applicate hanno performato linguaggi e sfere produttive. Si pensi alla fattura e alla policromia dei costumi tradizionali, femminili e maschili, di broccato e di orbace, abbelliti con ricche e complesse decorazioni, alla lavorazione del pane e dei dolci, a quella della pietra, della ceramica, del legno e del ferro, all'oreficeria e all'arte del gioiello.

Tutto si doveva rendere esteticamente gradevole e soggetto alle forme dell'arte, pur salvaguardando funzionalità e praticità del manufatto. Si pensi infine alla funzione poetica applicata al linguaggio quotidiano e alla diffusa competenza letteraria, orale e scritta, dei sardi:

Si est pro cussu, ahl,
pitzinna 'e manos d'oro,
tanno t'appo cumpresu.

Nàralu a boche manna
chi cussa est arte pura
tèssita a filu d'umanu campare.

L'ultima strofa, come spesso accade nei componimenti di Publio Dui, montalianamente disvela al lettore la formula semantica che «i suoi mondi possa aprire»:

[...] cussa est arte pura
tèssita a filu d'umanu campare.

Il senso del componimento sta in questi due versi. L'arte ha, per il poeta, una chiara valenza esistenziale e sociale. L'essere è tessere, perché il nostro stesso esistere è un filo che si intreccia con altri fili, per imbastire relazioni, annodare legami, ordire esperienze di vita e, talvolta, condizioni di morte («*tèssita a filu d'umanu campare*»). Ma che cosa è arte («*cussa est arte pura*»)? I formalisti nel Novecento ci hanno insegnato che ciò che contraddistingue un'opera d'arte non è il *che cosa* essa rappresenta (racconta, verseggia, canta, recita) ma il *come* lo rappresenta, ossia il modo in cui viene adoperato il linguaggio (funzione poetica) in relazione allo scopo per cui

il messaggio viene formulato (estetico). L'organizzazione formale implica che il messaggio trasmesso non orienti l'attenzione del destinatario e la sua capacità decifratrice precipuamente sul referente e sulla sua funzione pratica, ma sulle modalità compositive dell'opera stessa. L'identità semantica non prescinde dalla peculiarità della sua forma.

La tessitura richiede attitudine, abilità, estro, scarto dalla norma. Essa è un'attività che esige esperienza e capacità creative non comuni, e in essa coesistono arte applicata e dimensione simbolica. Tutto quello che ha inerenza e pertinenza con la trama e con l'ordito, infatti, ha in un certo qual modo a che fare con la creazione di storie e con l'arte stessa del comporre. Anche i fili, come le parole, possono essere intrecciati, connessi e annodati con sapienza e soprattutto con poesia. Maria Lai, la poetica «amanuense del cucito», questo lo sapeva bene. L'arte unisce. Il filo intrecciato con altri fili diventa trama robusta e resistente. La vita è relazione e il suo senso più profondo risiede nel rapporto che sappiamo costruire con gli altri. Per dirla col poeta Vinicius De Moraes, la vita, come la tessitura, è l'arte dell'incontro.

20. Con *Gronias*, componimento di cinquanta versi di varia misura pensato e scritto per essere trasmesso oralmente in occasione di un evento pubblico a Orotelli, si ritorna al concetto di identità del soggetto forgiata dalla memoria e non disgiunto dal senso di appartenenza a una comunità inserita storicamente in un territorio.

Il testo ci è stato tramandato da due dattiloscritti autorali, da alcune copie, da una riproduzione dattiloscritta di mano aliena e una pubblicazione su rivista.²⁸⁸ Il primo dattiloscritto si presenta come una sorta di abbozzo, di prima germinale redazione, che molto rivela della primitiva genesi compositiva del dettato.

Nel 1995, a settembre, lo stesso mese della morte dell'autore, avvenuta a Nuoro per un male incurabile, la rivista fondata da Angelo Dettori, «S'Ischiglia», decise di pubblicare *Gronias* e *Sa droga 'e sa tiria*, introdotte da un ricordo del poeta nuorese Jubanne Piga:

²⁸⁸ La poesia venne pubblicata dalla rivista «S'Ischiglia» [anno XVI, settembre 1995, p. 263].

Benite, benite a Gronias,
est unu canteddu de 'idda
uve jocaio jeo
chin sos cumpanzos d'infanzia.²⁸⁹

Come in altre pagine è stato già scritto, la poesia di Dui si confonde con le forme del suo vissuto e del suo destino. Canto e vita coincidono. Gronias è un piccolo rione di Lula dalle vie strette che durante gli anni dell'infanzia del poeta era quasi aperta campagna. Vi scorreva un fiumiciattolo («*brincaia su trainu*») sovrastato da un piccolo ponte:

[...] sognos de unu pitzinnu
sognos de àtteras bias
de cherrer facher su ponte
in su riu 'e Gronias.
Ma su ponte... ma su ponte...²⁹⁰

Non esiste comunicazione senza contesto, così come non esiste metodo educativo al di fuori delle coordinate spazio-temporali e quindi anche ambientali. L'ambiente non è solo un oggetto di cultura, ma soprattutto una condizione di cultura e di formazione educativa, perché condizione del processo stesso di crescita e affermazione della personalità del soggetto. L'apprendimento di ogni ragazzo, avvenuto per esperienza direttamente vissuta e sperimentato emozionalmente, si realizza dentro un ben preciso contesto ambientale e si regge, come ogni percorso educativo, sull'imparare a *conoscere*, a *fare* ma soprattutto a *essere*; ossia sulla capacità di acquisire gli strumenti della comprensione di tale contesto così da essere capaci di agire creativamente nell'ambiente circostante e poter in tal modo costruire una propria identità culturale e umana.

Il rapporto dell'Io col mondo fenomenico è mediato dai linguaggi, segnatamente dal simbolico, ed è caratterizzato dall'interpretazione. L'oggetto-mondo acquista significato nel momento in cui lo si nomina e lo si

²⁸⁹ 'Venite, venite a *Gronias*, / è un pezzetto di paese / dove giocavo io / con i compagni d'infanzia'. Il primo dattiloscritto (D¹) riporta come titolo *Venide a Groniasa*, il secondo (D²) *Benite a Groniasa*, «S'Ischiglia» (Is) *Groniasa*.

²⁹⁰ DUI, *Su ponte*.

interpreta (il senso del mondo è il nostro discorso del mondo), ma soprattutto quando lo si vive e abita con la fantasia e l'immaginazione. L'immaginazione non è altro che la capacità e il potere di attribuire nuovo significato al mondo, di pensarlo al di là di ogni rappresentazione logica.

Per il poeta-fanciullo e i suoi compagni d'infanzia il contenuto dell'esperienza sensoriale del piccolo vicinato, immaginato e pensato come smisurato spazio di attività creativa e ludica (*«ma però pro nois / fit unu campu isportivu / pro curren caddos de 'èrula»*), coincideva con l'elaborazione di un proprio microcosmo, luogo di libertà e spensieratezza.

Il potere «irrealizzante» e totalizzante dell'immaginazione consente di esprimere la propria libertà ontologica:²⁹¹

Benite, benite a Gronias,
no, non fit unu giardinu,
no, non fit mancu una tanca,
ma però pro nois
fit unu campu isportivu
pro curren caddos de 'èrula.²⁹²

Con il passare degli anni Gronias è diventato un rione popolare, abitato da contadini, pastori e operai. Le case bianche, costruite con fatica e tanti sacrifici (*«domos fattas chin sudore»*), caratterizzano la nuova area insediativa del paese, che ha in parte cambiato il paesaggio rurale, sopravvissuto nella memoria del poeta.²⁹³

Non manca il richiamo alla natura, al Monte Albo, al massiccio calcareo che nella parte sud-occidentale, sotto punta Turuddò e Santa Caterina, si erge come un baluardo a protezione dell'ecumene e della comunità laboriosa:²⁹⁴

Benite, benite a Gronias,
como est tottu costruita
a domos fattas biancas,

²⁹¹ SARTRE 2007 [1948].

²⁹² 'Venite, venite a Gronias, / no, non era un giardino, / no, nemmeno era una tanca, / però per noi / era un campo sportivo / per far correre cavalli di ferula'.

²⁹³ «*L'uvula no bat olas / ne arantzù e nen limone, / ma bat chessa e bat lidone / in Montarvu e in Gronias*» (MURA ENA 1998, p. 74).

²⁹⁴ Cfr. *Granitos de 'idda mea; Canta, o monte*.

como no est una tanca
ne unu campu isportivu,
metas s'an fattu su nidu,
su massaju, su pastore
e s'operaju 'e miniera,
domos fattas chin sudore.

Benite, benite a Gronias,
est unu canteddu de 'idda
protetta dae Monte Albu,
chin sa punta 'e Turuddò
e sa 'e Santa Caterina.²⁹⁵

A Gronias sono aumentate le costruzioni ma non sono cambiate le tradizioni, le persone e il loro senso dell'ospitalità. Sembra quasi che il tempo si sia fermato:

Benite, benite a Gronias,
e si vidites ghiranne
carchi omineddu antzianu
chin s'asche 'e sa linna a pala,
est pro allugher su 'ocu
pro caentare s'istranzu
e l'offrire su caffè.²⁹⁶

Anche in Dui come in altri poeti e scrittori sardi il nostalgico ripiegamento alla scoperta delle proprie origini investe l'individuo e il gruppo, il soggetto e la comunità e ha un qualche cosa di ancestrale. È il ritorno a Itaca, all'Isola lontana, alle radici, alla famiglia, al cordone ombelicale mai reciso con la propria Terra.²⁹⁷ Il *nòstos*, *sa recuida*, il ritorno con la memoria a un tempo mitico non poteva non contemplare, anche nel suo caso, la figura della madre:

²⁹⁵ 'Venite, venite a Gronias, / ora è tutta costruita / di case fatte bianche, / ora non è una tanca / né un campo sportivo, / molti s'hanno fatto il nido, / il contadino, il pastore / e l'operaio di miniera, / case fatte col sudore. // Venite, venite a *Gronias*, / è un pezzetto di paese / protetto dal Monte Albo, / con la punta di *Turuddò* / e quella di Santa Caterina'.

²⁹⁶ 'Venite, venite a Gronias, / e se vedete rientrare / qualche ometto anziano / col fascio di legna in spalla, / è per accendere il fuoco / per scaldare l'ospite / e offrirgli il caffè'.

²⁹⁷ Cfr. MANCA 2022, pp. 43-44.

Benite, benite a Gronias,
 canno cramaia mama
 curria che leporeddu,
 brincaia su trainu
 pro annare a comporare
 chimbe soddos de cusserva
 e cannelas d'istiàrica.²⁹⁸

Analogamente, come abbiamo già precedentemente letto nel celebre componimento di Antoninu Mura Ena, che traduce una lirica di Saffo:

Sero, tottu recuis
 cantu s'aurora hat ispartu,
 recuis s'anzone
 recuis sa craba a s'ama
 recuis su fizu a sa mama.²⁹⁹

L'ora tarda del giorno riavvicina il figlio alla madre. La madre è l'Altro che già dall'esordio traumatico della vita non lascia che la stessa precipiti nel baratro dell'abbandono, della privazione e dell'insensatezza. Ma la madre è anche la figura dell'attesa, del desiderio e dell'assenza, della prima alterità che comincia a forgiare l'identità del soggetto conoscente, della lingua e dei linguaggi che nutrono e aprono alla comprensione dell'altro da sé, dell'incontro e dell'accoglienza.³⁰⁰ L'accorato attacco anaforico che investe le prime sette strofe sembra trasmettere un sentimento di nostalgia e mestizia. Il poeta vive da molti anni a Nuoro, ma il suo vero Io è sempre a Lula, e il suo immaginario nella sua Gronias:

Benite, benite a Gronias,
 como àbito in Nùgoro.³⁰¹

Solo attraverso l'immaginazione, la *rêverie* poetica, per dirla con Gaston Bachelard, si attiva per il poeta quel processo di riscoperta del proprio

²⁹⁸ 'Venite, venite a Gronias, / quando chiamava mamma / correvo come un leprotto, / saltavo il ruscello / per andare a comprare / cinque soldi di conserva / e candele steariche'.

²⁹⁹ «Sera, tutto riconduci / quanto l'aurora ha disperso / riconduci l'agnello / riconduci la capra al gregge / riconduci il figlio alla madre» (MURA ENA 1998, p. 48).

³⁰⁰ Cfr. RECALCATI 2015, pp. 23-62.

³⁰¹ 'Venite, venite a Gronias, / ora abito a Nùoro'.

mondo, il mondo delle origini in cui vorrebbe vivere, il mondo in cui è degno di vivere.³⁰² Se vogliamo ritrovare la vera storia dell'io-immaginante che rievoca il proprio vissuto dobbiamo dunque ritornare al simbolico, rappresentato dal linguaggio poetico.

Ma il ritorno all'infanzia, al sentimento del tempo perduto, si esplica, in questo accorato richiamo in versi, secondo la modalità narrativa della doppia prospettiva che puntella l'impalcatura di senso dell'intero componimento: una prospettiva interna («*Benite, benite a Gronias*»), e una esterna, decentrata («*Annote, annate a Gronias*»), entrambe di chiaro orientamento centripeto, mirabile proiezione autorale di un Io dimidiato, irriducibilmente attratto, se non risucchiato, ovunque si trovi, dal gorgo delle origini:

Annate, annate a Gronias,
e dimannate de me,
a sa luche o a s'iscuru,
ca nanne chi non bi sia
bi poto esser jeo puru.³⁰³

Il centro del mondo è Gronias, «*unu canteddu de 'idda*», su *bichinai*, il microcosmo protettivo e idillico, il luogo degli affetti e della prima formazione umana. Ancora una volta tutto sembra ricondurci all'identità auro-rale dell'Io poetante, all'utero materno, alla prima comunità educante, all'*ubi consistam*. E la presenza a Lula del poeta, pur *in absentia*, se si chiede di lui di giorno o di notte, in pubblico o in privato («*e dimannate de me, a sa luche o a s'iscuru*»), si può forse ancora ritrovare nei racconti e nella memoria di quelli ancora in vita («*ca nanne chi non bi sia / bi poto esser jeo puru*»), che lo hanno in altri tempi conosciuto.

Tra oralità e scrittura, secondo un *cliché* che Dui mutua dalla poesia improvvisata, il componimento si chiude facendo riferimento a un rione del paese che lo ospita. Il giorno della festa, infatti, durante le gare poetiche gli improvvisatori venivano accolti dalla comunità secondo le norme dettate dai codici dell'ospitalità e secondo una pragmatica ritualizzata. A loro volta i poeti dedicavano l'epilogo ai ringraziamenti al paese e all'*excu-*

³⁰² BACHELARD 1972, p. 22.

³⁰³ 'Andate, andate a Gronias, / e chiedete di me, / nella luce o nel buio, / perché nel dubbio che non ci sia / potrei esserci anch'io.

satio rivolta al pubblico. Per proprietà somiglianti, con una similitudine situazionale il poeta paragona due precise identità di luogo, Gronias e Mussinzua, che corrispondono a due importanti rioni di Lula e Orotelli:

Annate, annate a Gronias.
est unu canteddu de 'idda
'attu tottu a moda sua,
comente b'at Oroteddi
su rione 'e Mussinzua.³⁰⁴

21. Altro componimento polimetrico di quattro strofe è *In su pinnettu 'e s'eremita* con il quale Publio Dui ottenne una menzione d'onore al premio «Romangia» il 7 dicembre 1986. La poesia fu poi pubblicata dalla rivista «S'Ischiglia» nel maggio del 1988 (**Is**¹). Di questo testo esistono due distinte versioni. La seconda è intitolata *Su pinnettu* (pseudonimo: Dione Crapagliu), datata 29 luglio 1986, spedita a un concorso di poesia tenutosi a Dorgali e pubblicata dalla rivista «S'Ischiglia» nell'ottobre del 1989 (**Is**²). Oltre alla lunghezza (*Su pinnettu* 27 versi, *In su pinnettu 'e s'eremita* 22) e al differente esordio, cambia l'istanza produttrice del discorso poetico.

Nel primo testo composto (ma pubblicato successivamente, *Su pinnettu*) la voce poetante è presente nella storia e racconta se stessa (istanza omodiegetica e autodiegetica).³⁰⁵ Nel secondo caso, invece, l'io lirico pur essendo presente nella storia e implicato nella vicenda è soprattutto un testimone-osservatore dell'aedo-capraio *Lussùgliu* (istanza omodiegetica e allodiegetica):

Beranu, istiu, attonzu, iverru, semper,
in uve non si morit mai: si campat,
e naschin crapittos, matzones e mela 'e lidone.³⁰⁶
Lussùgliu, crapàgliu, peàgliu 'e Mosè,³⁰⁷

³⁰⁴ 'Andate, andate a a Gronias, / è un pezzetto di paese / fatto tutto a modo suo, / come ci ha Orotelli / il rione di Mussinzua'. L'abitato di Orotelli, paese di duemila abitanti della Barbagia di Ollolai, è diviso in due nuclei separati da un rilievo collinare: il centro storico, che si sviluppa attorno alla chiesa romanica di San Giovanni Battista, e il nuovo rione di Mussinzua.

³⁰⁵ Qui fissiamo a testo la lezione di *In su pinnettu 'e s'eremita*.

³⁰⁶ *mela 'e lidone*: 'frutti del corbezzolo'.

³⁰⁷ *peàgliu*: in nuorese anche «*pedarju*», 'socio minore' *de su majore* (in questo caso Mosè), al quale spettava alla fine dell'anno, secondo la soccida, un quarto dei frutti della terra o del bestiame (un piede su quattro dell'animale, metafora per intendere la quarta parte). Nel dattiloscritto il poeta riporta a piè una nota che così recita: 'la quarta parte'.

cantat cantones betustas
pro frores agrestes e sughes anzatas³⁰⁸
de s'arca 'e Noè.³⁰⁹

Il microcosmo idillico, dove uomo e natura vivono in perfetta armonia, si sostanzia di un tempo senza tempo, perché ciclico, interminabile e dell'eterno ritorno è considerato il tempo della natura, della vita e delle stagioni. Nel mondo agro-pastorale sardo, così come accadeva nel mondo greco, l'orizzonte di riferimento è la natura, concepita come sfondo immutabile («*Beranu, istiu, attonzu, iverru, semper*») entro la trilogia della vita: si nasce («*naschin crapittos, matzones*»), si vive in quanto esseri «*gettati nel mondo*» («*si campat*»), si genera per garantire la prosecuzione della specie («*sughes anzatas*») come vuole la legge di un creato al cui vertice non c'è solamente l'uomo ma tutti gli esseri viventi in quanto mortali (*Lussùgliu, crapittos, matzones, sughes, apes, puddas, mela 'e lidone, frores agrestes e de monte*).

La morte segna la fine dell'ente o del singolo esistente, ma è solo un evento funzionale al grande, immutabile ed eterno ritorno della natura («*non si morit mai*»). Riproponiamo Sciola:

Quando non ero e non era il tempo. Quando il *caos* dominava l'universo. Quando il magma incandescente celava il mistero della mia formazione. Da allora il mio tempo è rinchiuso in una crosta durissima. *Ho vissuto ere geologiche interminabili*. Immani cataclismi hanno scosso la mia memoria litica. Porto con emozione i primi segni della civiltà dell'uomo. *Il mio tempo non ha tempo*.³¹⁰

L'aedo-capraio Lussorio, il cantore dell'antica tradizione, «*cantat cantones betustas*», canta canzoni vetuste che catapultano il piccolo ascoltatore protagonista, proiezione autorale, ai racconti biblici di fondazione.

Qui il riferimento è al racconto veterotestamentario dell'arca di Noè, costruita su indicazione divina per sfuggire al diluvio universale e per salvare gli esseri viventi. Si noti il sapiente utilizzo delle figure morfologiche

³⁰⁸ *sughes anzatas*, 'scrofe figliate'.

³⁰⁹ 'Primavera, estate, autunno, inverno, sempre, / dove non si muore mai: si campa, / e nascono capretti, volpi e corbezzolo. / Lussorio, capraio, la quarta parte di Mosè, / canta canzoni vetuste / per fiori selvatici e scrofe figliate / dell'arca di Noè'.

³¹⁰ SCIOLA 1999.

e sintattiche, rispettivamente per aggiunzione iterativa e per permutazione, con un felice esito eufonico-allitterativo (*Lussùgliu, capràgliu, peàgliu*) sostenuto da una struttura rimica a combinazione incrociata (ABBA), lì dove ineluttabilmente «Mosè» rima con «Noè», e con un ipèrbato che chiude la prolungata dilazione del discorso poetico.

Peraltro si fa notare come il racconto biblico sia compreso nel quarto capitolo ('la quarta parte') della *Genesi*, primo libro della *Torah* del *Tanakh* ebraico e della *Bibbia* cristiana, ma conosciuto anche come Primo libro di Mosè. I cantori nella poesia improvvisata sarda citavano spesso i personaggi delle Sacre Scritture, così come le vite dei santi, le opere e i miti della classicità greca e latina (*Iliade, Odissea, Eneide*), la migliore produzione letteraria in lingua italiana (*Divina Commedia*). Alle scrofe figliate («*sugbes anzata*»), inoltre, spesso si applicava un campano, *sa ràgana* (*a sa sughe anzada li ponen sa ràgana*).

Nell'opera di auscultazione del bucolico quadretto immaginiamo di udire tra i suoni della campagna anche quelli indeterminati prodotti dai batacchi sugli strumenti idiofoni che fanno da sfondo al canto ritmato dell'aedo-capraio:

Ho nell'orecchio un turbinio di squilli,
forse campani di lontana mandra;
e, tra l'azzurro penduli, gli strilli
della calandra.³¹¹

La poesia ha da sempre fatto parte della vita dei sardi, anche nella comunicazione quotidiana. Soprattutto nelle comunità agro pastorali, infatti, capitava che, in particolari contesti familiari, lavorativi e festivi, si attivasse la funzione poetica del linguaggio. Altre volte si cantava per il puro desiderio di farlo, in compagnia o in solitudine. Sono nati come poesia improvvisata, di una improvvisazione non competitiva, e si sono diffusi oralmente alcuni canti che venivano intonati per far giocare i bambini (*duru-duru, dilliriana* ecc.), per allietare i presenti nei momenti di festa con filastrocche e testi ritornellati (*trallallera, lirellèllara*), oppure per mitigare la solitaria fatica del lavoro nei campi o dietro greggi e armenti:

³¹¹ PASCOLI, *In campagna. Dall'argine*, in *Myricae*.

E geo, minore,
videnne a Lussùgliu, òmine mannu,
chin versos isortos pitzinnos
e presos in rima,
chin isse m'appento in su pinnettu.³¹²

La tradizione poetica in versi sciolti e in rima trova nella capanna un punto di incontro e di confronto, oltre che una sua continuità generazionale. Il giovane Publio si diletta ad ascoltare e ad apprendere dal vecchio poeta capraio l'arte del comporre versi. Il metodo di apprendimento in Sardegna si basava su una sorta di pedagogia dell'ascolto e insieme del dialogo secondo una modalità euristico-imitativa, per cui il dato empirico-sperimentale si accompagnava all'imitazione dei modelli tradizionali. Il poeta in erba acquisiva le tecniche e i metodi del comporre, ritmo e strutture metriche, nei contesti comunicativi e situazionali più disparati (in questo caso «*in unu pinnettu*»), ascoltando e osservando il cantore più esperto e maturo, così da poterne carpire i segreti dell'arte. L'esercizio e la pratica individuale permettevano poi il perfezionamento e una maggiore confidenza con i meccanismi di funzionamento del testo e dell'euritmia.

La poesia orale era, infatti, innanzitutto una poesia cantata e *sos cantadores* nella scansione ritmica degli accenti non seguivano altra regola se non quella dell'orecchio. L'esecuzione canora attribuiva ritmo ai versi e disposizione proporzionale e armonica al componimento, attraverso innalzamenti e abbassamenti di tono in corrispondenza di determinate posizioni, oppure attraverso l'utilizzo di figure metriche per contrazione e separazione vocalica (sinèresi, dièresi, sinalèfe, dialèfe) e di figure morfologiche per aggiunzione semplice (epitesi o paragoge). Perciò di un'ottava si potevano all'ascolto computare, ad esempio, endecasillabi metricamente perfetti, che riportati per iscritto risultavano essere più lunghi o più corti (ipèmetri o ipòmetri) rispetto alle canoniche undici posizioni:

A ora serantina,
chin su zigarru paret allumanne
sas làmpanas de chelu a una a una,

³¹² 'E io, bambino, / vedendo Lussorio, uomo anziano, / con versi sciolti novelli / e legati in rima, / con lui mi diletto nella capanna'.

o, cuntentu che Pasca, est moricanne³¹³
 chin su chiccaju³¹⁴ in mesu sa chisina
 duas bràsias alluttas de sa luna.³¹⁵

Il punto di vista del poeta bambino sembra sovrapporre, dissolvendolo come fosse un tutt'uno sul piano della volta celeste, il profilo del vecchio che fuma con quello della luna e delle stelle, con una resa iconica dagli effetti surreali, quasi lorchiani, che oltrepassa la dimensione della realtà sensibile:

Ca in s'istoia accurtzu a su 'ochile
 sa matesi cantone est murmuttanne
 pro chi venzat un'àtteru impoddile:
 a focu in intro si dormit pippanne.³¹⁶

Ritorna il motivo della luce aurorale (*«impoddile, impuddile, arborinuu»,* aurora) accompagnata dal canto, *topos* della letteratura sarda, metafora del risveglio e della rinascita di un popolo, che qui simbolicamente vuole preconizzare la speranza, sussurrata in versi dal poeta Lussorio, di un futuro di pace e di giustizia.³¹⁷

22. Con il componimento intitolato *S'arrenegu 'e Ligabue*, di sei strofe libere, formate da versi di varia lunghezza, dal senario all'endecasillabo,³¹⁸ Publio Dui affronta uno dei mali endemici della Sardegna: l'anemia mediterranea, forma eterozigote della beta-talassemia, malattia genetica che si

³¹³ *moricanne* / [...] / *duas bràsias alluttas de sa luna*: «*moricare*», «*morigare*», vuol dire 'mescolare' ma anche 'tramontare': *sas istellas sun morigbende*.

³¹⁴ *chiccaju*, 'frugone, attizzatoio'.

³¹⁵ 'Al volgere della sera / con il sigaro sembra che accenda / le lampade del cielo una a una, / o, contento come una Pasqua, sta mescolando / con il frugone in mezzo alla cenere / due braci accese della luna.'

³¹⁶ 'Perché con la stuoia vicino al focolare / la stessa canzone sta mormorando / affinché venga un'altra aurora: / fumando a fuoco in bocca s'addormenta'.

³¹⁷ Così leggiamo in Predu Mura: «*Boches de solidade / su murmuttu tramandan / de edade in edade / [...] / pro chi colet ridende su beranu*», 'Voci di solitudine / il malcontento tramandano / di età in età / [...] / perché ridendo la primavera passi' (MURA 2004, p. 4); *a focu in intro*: 'col fuoco in bocca'. Tra i pastori sardi era consuetudine inserire in bocca un mezzo sigaro dalla parte accesa e fumarlo sino alla fine.

³¹⁸ Di questo componimento si ha una redazione manoscritta (A) e una dattiloscritta (D). Il 4 aprile 1993 fu pubblicato dalla rivista «S'Ischiglia» (Is). Su questi testimoni facciamo riferimento per la costituzione del testo.

trasmette per via ereditaria e il cui nome è dovuto alla sua distribuzione geografica. I piccoli pazienti affetti da questa patologia ematologica producono inferiori quantità di globuli rossi ed emoglobina accusando, tra i sintomi, l'ingiallimento della cute e della sclera («*carigrogos*»). Per i casi più gravi il trattamento consiste in regolari trasfusioni di sangue («*Unu càliche 'e sàmbene / travasatu caente a bena a pare*»):³¹⁹

Si m'artuddan sos pilos,
seco su 'erru a dentes
e sas ungras juco de athagliu,
canno nan(a) chi solu est su duttore
su chi potet curare male anzenu,
e mi dimanno: «*tanno ite so jeo?*».³²⁰

Con una conclusiva domanda retorica volutamente equivoca e provocatoria («*tanno ite so jeo?*», 'allora cosa sono io?') in questa strofa d'esordio il poeta pone, a suo modo, una delle più controverse questioni del pensiero occidentale, ossia il rapporto tra la cultura scientifica e quella umanistica. E soprattutto pone due differenti prospettive con cui si osserva la condizione umana: c'è chi nutre la speranza di migliorarla grazie alla ricerca medica, fisica, biologica e tecnologica, e c'è chi invece, secondo un approccio esistenzialista, la concepisce nella sua tragica singolarità, e leopardianamente ci ricorda che l'unica difesa, l'unico modo per sopravvivere contro «l'empia natura», la natura malvagia, è realizzare una «social catena», ossia allearsi e costruire una rete di solidarietà e soccorso reciproco, coltivare e perseguire la generosità e l'altruismo.

Chi l'ha detto, dunque, che il male dell'uomo possa essere curato solo dal medico o dallo scienziato? Dove sta l'uomo, dove sta il suo cuore?³²¹ Non c'è bisogno d'essere dottori per aiutare i bambini talassemici, basta donare il proprio sangue per vedere i bambini «*carigrogos*» ridere felici:

³¹⁹ La Sardegna è una delle regioni a più alto rischio per l'elevato numero di portatori sani, 300.000 circa, su una popolazione di circa 1,6 milioni.

³²⁰ 'Mi si drizzano i capelli, / taglio il ferro con i denti / e le unghie ho d'acciaio, / quando dicono che è solo il dottore / quello che può curare il male altrui, / e mi chiedo: «*allora cosa sono io?*»'.

³²¹ «— Il rimedio e in noi —, sentenziò la vecchia. — Cuore, bisogna avere, null'altro» (DELEDDA 1913, p. 119).

Sei grande tu che doni il tuo sangue / Non importa chi tu sia; / di che razza o colore. / Sei il non plus ultra. / Tu che doni senza mai chiedere; / appagato soltanto / del fiorente sorriso alla vita / di tutti i talassemici del mondo. / Ed io, piccolo vagabondo, pieno di stracci, / non ho nulla da dirti; / ma, se potessi, donerei all'Avis / una capanna, un ginepro, / una capra del monte di Lula / e un grazie infinito, di cuore.³²²

I volti ingialliti dei bambini talassemici hanno su Publio Dui l'effetto e la forza dei quadri dipinti da Antonio Ligabue (Zurigo, 1899 - Gualtieri, 1965). Così come nelle opere del pittore *naïf* più amato del Novecento trovarono espressione le sensazioni e i sentimenti che l'artista non riusciva a esprimere con le parole, analogamente il poeta sardo, in questo processo di identificazione e di *transfert* poetico, vuole esprimere l'indicibile. Il linguaggio verbale, ancorché poetico, non è più sufficiente:

Non so unu pintore,
però poter cheria
pintare unu cuadru arrennegatu.

Canno vido pitzinnos carigrogos
mi punghen in su coro sos colores
ch'at ispartu in sas telas Ligabue.³²³

Non esistono parole per poter esprimere la rabbia, l'urlo strozzato («*arrennegatu*»), che si prova davanti al dolore di un bambino talassemico e all'impotenza della scienza. Servono le immagini («[...] *cheria / pintare unu cuadru arrennegatu*»), servono i primi piani, servono i colori accesi, violenti, espressionistici, per rendere, come ha saputo fare Ligabue, scene dal forte potere evocativo incistate nella sanguinante memoria visiva del poeta («*mi punghen in su coro sos colores / ch'at ispartu in sas telas Ligabue*»).

Il colore dei piccoli visi (il termine «*carigrogos*») viene significativamente ripetuto, con una felice epifora e insieme epanalessi, alla fine dei versi 10, 16, 21), dovrebbe spingere l'uomo a fare qualcosa, a donare il proprio sangue («*a bena a pare*»), in questo caso portatore di vita:

³²² DUI 1995, p. 4.

³²³ 'Non sono un pittore, / però vorrei poter / dipingere un quadro arrabbiato. // Quando vedo bambini dal viso giallo / mi trafiggono il cuore i colori / che ha sparso nelle tele Ligabue'.

Unu càliche 'e sàmbene
travasatu caente a bena a pare
'achet fozire s'àrvore 'e sa vita.³²⁴

La forza rituale e simbolica del sangue, tra il sacro e il profano, in tutte le culture, compresa quella sarda, è ambivalente e controversa. Associato alla vitalità, alla passione, al potere, al sacrificio e alla redenzione, il sangue può essere linfa vitale e veicolo di morte («*sàmbene iscramat sàmbene*»), vincolo di fratellanza (*su sambenanu*) e tramite di legami indissolubili (*compares de santu Jubanne*), simbolo di purezza ed emblema d'impurità («*solu a sàmbene / los pintat sos cuadros / su pintore buzzinu*»). In questo contesto linguistico il sangue esprime l'essenza stessa della vita, fluido che la sostiene («*'achet fozire s'àrvore 'e sa vita*»), fonte di calore ed energia («*travasatu caente*»), esperienza trasformativa che nello scorrere mette in relazione («*a bena a pare*»):

E riden sos pitzinnos carigrogos,
riden chin sas laras coraddinas,
e mi lu prenan su coro 'e consolu.³²⁵

Il sorriso dei bambini dalle labbra coralline («*riden chin sas laras coraddinas*») allevia il dolore e per un attimo riempie di conforto il cuore del poeta («*e mi lu prenan su coro 'e consolu*»). Quella gioia infantile non è solo motivo di soddisfazione, ma anche di speranza. Essa è infatti l'anima del mondo. Il componimento si chiude, però, con la medesima preoccupazione e lo stesso grave turbamento con cui si è aperto: «*Si m'artuddan sos pilos, / [...] / un'iscutta m'arreo a pilos ritzos*». Il poeta, arrivato al tramonto della sua esistenza, sa che non potrà più donare il sangue e che il sole che sorgerà al mattino non potrà che avere il colore dei volti dei bambini talassemici:

[...] e non poto prus sàmbene donare,
pensanne a sos pitzinnos carigrogos,
che sole cann'ispuntat su manzanu,
un'iscutta m'arreo a pilos ritzos.³²⁶

³²⁴ 'Un calice di sangue / travasato caldo da vena a vena / fa rinverdire l'albero della vita.'

³²⁵ 'E sorridono i bambini dal viso giallo, / sorridono con le labbra coralline, / e mi riempiono il cuore di conforto.'

³²⁶ 'Dacché sto arrivando al tramonto / e non posso più il sangue donare, / pensando ai bambini dalla faccia gialla / come il sole che sorge al mattino / resto per un attimo con i peli dritti'.

23. Ma il sangue è anche portatore di dolore e di morte, e drammaticamente richiama la faida e la vendetta. È questo un tema fatale e ineludibile che il cantore di Lula affronta nel polimetro di sette strofe *Agheras de sàm-bene*:

An mortu a fulanu!
 nat fulanu ascurtanne
 sa campana chi sonat a mortu.
«Sàmbene iscramat sàmbene»,
 e como: chie lu pranghet su mortu 'e cras?
 unu coro 'e mama. Fortzis issa
 perdonat ca partorit chin dolore.³²⁷

Sàmbene iscramat sàmbene,³²⁸ sangue chiama sangue, la matrice è vetero-testamentaria, il riferimento è al primo sangue prodotto dall'assassinio che si riversa tragicamente nella storia dell'uomo e che «*odora come nel giorno quando il fratello disse all'altro fratello: 'Andiamo ai campi'*», e la cui «*eco, fredda, tenace*»,³²⁹ arriva sino a noi, dentro le nostre giornate:

Caino uccise Abele suo fratello, figlio di sua madre che egli doveva amare, suo fratello minore che doveva proteggere, un fratello buono che non gli aveva mai fatto alcun torto. [...] L'assassinio è un peccato che grida. *Sangue chiama sangue*, il sangue dell'assassinato il sangue dell'assassino. Quanta è grande e pesante una *maledizione divina*: essa va lontano e penetra in profondità! [...].³³⁰

I numerosi fatti di sangue, che hanno colpito e contrassegnato in modo profondo e drammatico le comunità delle zone interne della Sardegna («*Finamentras sos muros de sa tanca son tintos de sàmbene*»), rimandano a un codice naturale non scritto di diritto consuetudinario, morale e comportamentale, che ha spesso regolato la vita delle campagne e le controversie interne (*disamistades*) al mondo agro-pastorale barbaricino («*In palas de su*

³²⁷ 'Hanno ucciso il tale! / dice un tizio ascoltando / la campana che suona a morto. / «*Sangue chiama sangue*», / e adesso: chi lo piange il morto di domani? / un cuore di madre. Forse lei / perdona perché partorisce con dolore'.

³²⁸ *iscramat*, da *iscramare*, 'gridare, esclamare', ma significa anche 'gridare vendetta', 'maledire', 'implorare la maledizione divina': *appo a iscramar a donzi toccu 'e campana*, 'maledirò a ogni tocco di campana'. Cfr. ESPA 2008, p. 1139.

³²⁹ QUASIMODO 1994 [1947], p. 341.

³³⁰ *Genesi* 4:10, versetti 8-15.

muru 'e sa tanca / b'est semper sa pessone / armata 'e fusile). Il cosiddetto «codice barbaricino» fu un sistema giuridico riparatorio, nel quale all'offesa corrispondeva la vendetta, secondo i principi di proporzionalità, prudenza e progressività.³³¹

Finamentras sos muros de sa tanca
son tintos de sàmbene.
In palas de su muru 'e sa tanca
b'est semper sa pessone
armata 'e fusile
ch'isparat a sa tzeca
e iscurrèt in terra àtteru sàmbene.³³²

Sos muros de sa tanca
paren sa cornice
d'unu quadru anticu,
dipintu chin sas manos
de su pintore boja.³³³

Anche in questo componimento il poeta chiede ausilio al pittore, alle immagini, al figurativo, ai colori per spiegare l'inesprimibile. La violenza ha radici lontane, che si perde nella notte dei tempi («*Sos muros de sa tanca / paren sa cornice / d'unu quadru anticu*»). I muretti a secco, testimoni di questa tragica e antica storia di sangue, caratterizzano il paesaggio rurale della Sardegna e sono costruiti sovrapponendo le pietre una all'altra.

Il verbo *apretare* (*apredare*, 'impietrare') designa in lingua sarda anche il sangue coagulato, raggrumato, che non scorre più, che cessa di essere flusso vitale:

Sul collo e sulla gola era tutto pieno di *sangue impietrato*. [...] – Assassini! – gridai allora a voce alta – Chi sono quegli assassini che [hanno] amma[z]zato mio fratello?³³⁴

³³¹ Cfr. PIGLIARU 1975 [1959].

³³² «[...] *le nuvole di sangue / salite dalla terra*» (QUASIMODO 1994 [1947], cit.).

³³³ 'Perfino i muri della tanca / sono tinti di sangue. / Dietro il muro della tanca / c'è sempre una persona / armata di fucile / che spara alla cieca / e scorre nella terra altro sangue. // I muri della tanca / sembrano la cornice / d'un quadro antico, / dipinto con le mani / del pittore boia'.

³³⁴ DUI, Q².

Ma il muretto a secco simbolicamente sembra rimandare a un tempo antico, per il poeta infausto perché considerato all'origine di molti mali («*fachian sa gherra*»). Il velato riferimento storico è all'«Editto sopra le chiudende», che permise ai privati di «chiudere» le loro terre e ai Comuni di vendere quelle comunali («*an serratu a giardinu / chin pretas a farrancas / e chin su marrapiccu*»):

Solu, pessamentosu, intro sa tanca,
 anzonàgliu 'e remeju,³³⁵
 miro su sole frittu
 remuinne sos rajos.
 Pro si cuare in s'iscuru 'e sa notte
 sa cara 'e sa 'irgonza,
 su chelu biaittu³³⁶
 cambianne est colore, pro li tèssere
 a sa die chi morit
 tramas de iskra ruja.³³⁷
 Sambene!
 solu a sàmbene
 los pintat sos cuadros
 su pintore buzinu.
 Non semper sàmbene ruju,
 su colore non contat, bastat siat
 veru sàmbene umanu,
 finas de criatura talassèmica,
 sa chi lassamus mòrrere a istentu.

Ah, puzoneddu 'e nidu a biccu abertu,
 ch'aspettas una làcrima 'e vital
 cantu mi dolet su pensare a tie,
 ca fortzis finzas deo,

³³⁵ *anzonàgliu*, *anzonàrju*, 'pastore di agnelli'; *remeju*: nel DES il termine di derivazione iberica «*reméju*» è riportato col significato di 'assesto, proprietà'. In questo contesto il sostantivo secondo noi allude – analogamente al nuorese «*de remèdiu*» (accettabile, decoroso, dignitoso) – a una persona 'di conto, come si deve, di valore, *de gabbale*'. Lo stesso poeta aggiunge a penna nel dattiloscritto, a margine della parola implicata, alcune varianti alternative che chiariscono e circoscrivono l'area semantica di riferimento: «**remeju, de gabbale, valente, vonu*».

³³⁶ *biaittu*, 'bluastro, livido, oscuro'.

³³⁷ *iskra*: terra fertile utilizzata per fare l'orto; orto, striscia dell'orto. Nel nuorese per «*iskra ruja*» si designa però anche il Grecale, tipico vento invernale, freddo e asciutto, che spira a raffiche dal nord est. Il cielo color sangue, ricoperto da trame di nubi create dalle correnti d'aria che salgono verso l'alto, nell'ora vespertina annunciano al poeta l'arrivo del Grecale.

dae canno potia sàmbene dare,
 'achenne finta 'e nudda
 mi so postu a sa banna 'e su mortore.³³⁸

L'epanalessi con la ripetizione retoricamente insistita della parola chiave («sàmbene [...] sàmbene [...] sàmbene [...] sàmbene») serve per rafforzare il concetto precedentemente espresso: il pittore-carnefice conosce solo il sangue per affrescare i suoi quadri, perché crede che solo col sangue versato si possa ripagare il torto subito. Ma «sàmbene iscramat sàmbene», il sangue chiama altro sangue, «*e iscurrer in terra atteru sàmbene*».

Il sangue anziché essere versato per vendetta, per saldare conti in sospeso o ripagare torti subiti, può essere generosamente donato per salvare una vita. L'indifferenza può essere dolo, colpa di omissione grave, soprattutto quando la vittima è un bambino. La strofa, attraversata da alcune isotopie sememiche e pericopi-chiave («*puzoneddu'e nidu a biccu abertu*», «*aspettas una lacrima 'e vita*», «*mi dolet su pensare a tie*», «*mi so postu a sa banna 'e su mortore*»), è a nostro avviso semanticamente ambigua e potrebbe ammettere più significati.

Il componimento si chiude con un fiducioso messaggio di speranza: i muretti a secco delle tanche, grondanti del sangue impuro della violenza, possono essere lavati solo con l'acqua cristallina del perdono. Il perdono sancisce la fine del rancore e il rifiuto della vendetta (*sa pache est cumpanza corale de su perdonu*).³³⁹ Solo il profondo cambiamento di una cultura di morte, condotto all'insegna dell'indulgenza, può preparare un futuro diverso, di fratellanza e di pace, per le nuove generazioni barbaricine (*gridare a su munnu / chi semus tottu frates*).

Il poeta pone una pietra tombale sul codice barbaricino della vendetta (*ponimus una preta a su passatu / e sa pache non nos dasset solos*).³⁴⁰

³³⁸ 'Solo, pensoso, nella tanca, / pastore d'agnelli valente, / guardo il sole freddo / che ritira i suoi raggi. / Per nascondere nell'oscurità della notte / la faccia della vergogna, / il cielo livido / sta cambiando colore, per tessere / al giorno che muore / trame di grecale. // Sangue! / Solo col sangue / dipinge i quadri / il pittore boia. / Non sempre sangue rosso, / il colore non conta, basta sia / vero sangue umano, / anche di creatura talassemica, / quella che lasciamo morire di stenti. // Ah, uccellino di nido col becco aperto, / che aspetti una lacrima di vita! / quanto mi addolora pensare a te, / perché forse anch'io, / da quando potevo il sangue donare, / facendo finta di nulla / mi sono messo dalla parte dell'uccisore'.

³³⁹ DUI, *S'iscuru 'e sa notte*.

³⁴⁰ *Ibidem*.

Ma credo chi at a bennere una die
de lavare sos muros de sa tanca
chin s'abba cristallina 'e su perdonu,
e gridare a su munnu
chi semus tottu frates.

Ma credo che verrà il giorno
in cui lavare i muri della tanca
con l'acqua cristallina del perdono,
e gridare al mondo
che siamo tutti fratelli.

NOTA AL TESTO

La tradizione superstite dell'opera poetica di Publio Dui è costituita da stesure manoscritte e dattiloscritte, fogli sparsi e annotazioni varie che precedono le redazioni definitive, edizioni su riviste, appunti preparatori, nuclei generativi e primitive fasi di elaborazione, registrazioni e preziose trasmissioni orali dei testi.

Si deve all'amorosa cura del figlio Gianfranco la conservazione, insieme al *corpus* testuale, di una documentazione avantestuale e paratestuale fatta di altri elaborati dattiloscritti, quaderni autografi (contenenti importanti notizie biografiche), interviste, articoli, recensioni, ricordi, pubblicazioni periodiche, registrazioni radiofoniche, informazioni accessorie, che rendono edotto il lettore della personalità dell'autore oltre che della circolazione e della ricezione della sua opera.¹

Esiste poi l'altra importante tradizione, orale e indiretta, affidata alla memoria e all'imperituro ricordo dei tanti che lo conobbero ed ebbero la fortuna di apprezzarne l'indiscutibile talento poetico oltre che lo straordinario valore umano. Il lavoro filologico proposto non poteva non tener conto – e non solo nella preliminare fase della *recensio* – di una tale variegata quantità e qualità di testimonianze e di fonti che andiamo di seguito a descrivere ed esplicitare.

TESTO, AVANTESTO E PARATESTO

I

Beneico sas pretas

REDAZIONI MANOSCRITTE:

A¹ manoscritto recante il titolo (*Beneico sas pretasa*). Il testo, datato [19]82, con poche correzioni autografe, è contenuto nel *recto* e nel *verso* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura, di una mano, è distribuita su 36 righe nel *recto* (2 verticali) e 26 nel *verso*; essa è corsiva, inclinata verso destra, prodotta con un inchiostro blu. Lo stato di conservazione del testimone è buono.

¹ Il materiale oggetto di studio filologico e critico si trova conservato a Nuoro, in via Roma 92 («*carrera 'e Roma*»), nella casa oggi abitata dal figlio Gianfranco.

A² manoscritto recante il titolo *Beneico sas pretasa*. Il testo, datato [19]82, generalmente in pulito, è contenuto nel *recto* e nel *verso* di una carta non numerata. Ogni carta misura 204x150 mm. La scrittura, di una mano, è distribuita su 33 righe nel *recto* e 27 nel *verso*; essa è corsiva, inclinata verso destra, prodotta con un inchiostro blu. Lo stato di conservazione del testimone è buono.

A³ manoscritto recante il titolo *Beneico sas pretasa*. Il testo, datato [19]82, con poche correzioni autografe, è contenuto su due colonne solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura, di una mano, è distribuita su 33 righe nella prima colonna e 27 nella seconda; essa è corsiva, inclinata verso destra, prodotta con un inchiostro blu. Lo stato di conservazione del testimone è buono.

REDAZIONI DATTILOSCRITTE:

D¹ dattiloscritto recante il titolo BENEICO SAS PRETAS. Il testo, non datato, in pulito, è contenuto su due colonne solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 46 righe nella prima colonna e 13 nella seconda. Alla fine del componimento, dattiloscritto e poi cancellato a penna, si trova: >TONARJU | BADU CRAPINU<.

D² dattiloscritto recante il titolo BENEICO SAS PRETAS. Il testo, non datato, in pulito, è contenuto su due colonne solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 46 righe nella prima colonna e 13 nella seconda.

D³ dattiloscritto recante il titolo BENEICO SAS PRETASA. Il testo, datato 1982, in pulito, è contenuto su due colonne solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 41 righe nella prima colonna e 22 nella seconda. Alla fine del componimento, dattiloscritto e poi cancellato a penna, si trova: PRIMO PREMIO ASSOLUTO | ALLA SAGRA DELLA SATIRA | DIEGO MELE OLZAI 1982.

TESTIMONE A STAMPA:

Is «S'Ischiglia», anno IV, gennaio 1983, p. 16.

FONTE ORALE:

FO programma radiofonico di approfondimento con lettura d'autore della poesia *Beneico sas pretas*.

II

Iscarponeddos de preta

REDAZIONE MANOSCRITTA:

A manoscritto recante il titolo *Iscarponeddos de preta*. Il testo, datato [19]82, in pulito, è contenuto su due colonne solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura, di una mano, è distribuita su 27 righe nella prima colonna e 11 nella seconda; essa è corsiva, inclinazione di grado zero, prodotta con un inchiostro blu. Alla fine del componimento, scritto a penna con inchiostro nero, si legge: >chiamonti | 5 premio<. Lo stato di conservazione del testimone è buono.

REDAZIONI DATTILOSCRITTE:

D¹ dattiloscritto recante il titolo ISCARPONEDDOS DE PRETA. Il testo, non datato, in pulito, è contenuto su una colonna solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 36 righe. Alla fine del componimento, dattiloscritto e scritto a penna con inchiostro nero, si legge: >BADDE 'E TURTURAS | A Pinuccio Lai<.

D² prima copia carbone del primo dattiloscritto (D¹) recante il titolo ISCARPONEDDOS DE PRETA. Il testo, non datato, in pulito, è contenuto su una colonna solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 36 righe.

D³ seconda copia carbone del primo dattiloscritto (D¹) recante il titolo ISCARPONEDDOS DE PRETA. Il testo, non datato, in pulito, è contenuto su una colonna solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 36 righe.

TESTIMONE A STAMPA:

Is «S'Ischiglia», anno XIX, luglio 1998, p. 197.

Fonte ORALE:

FO programma radiofonico di approfondimento con lettura d'autore della poesia *Iscarponeddos de preta*.

III

Sos duos secapreteris

REDAZIONI DATTILOSCRITTE:

D¹ dattiloscritto recante il titolo SOS DUOS SECAPRETERIS. Il testo, non datato, in pulito, è contenuto su una colonna solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 42 righe. Alla fine del componimento si legge, dattiloscritto: (DOMUS DE JANAS). Sotto, scritto a penna con inchiostro blu, leggiamo: *Publiu Dui Carrera e Roma 92 | Nugoro*.

D² dattiloscritto recante il titolo TERZO PREMIO | SOS DUOS SECAPRETERIS. Il testo, non datato, in pulito, è contenuto su una colonna solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 41 righe. Alla fine del componimento si legge, dattiloscritto: DUI PUBLIO (NUORO).

TESTIMONI A STAMPA:

Is «S'Ischiglia», anno II, febbraio 1981, p. 42.

Is – II «S'Ischiglia», anno XI, settembre 1990, p. 276.

Is – III «S'Ischiglia», anno XVIII, settembre 1997, p. 267.

R «Romangia 1988» – 11° *Premiu de poesia Sarda*, Sorso-Sennori, 8 dicembre 1988, p. 22.

IV

Granitos de 'idda mea

REDAZIONE DATTILOSCRITTA:

D dattiloscritto recante il titolo GRANITOS DE 'IDDA MEA. Il testo, non datato, in pulito, è contenuto su una colonna solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 31 righe. Alla fine del componimento si legge dattiloscritto: SA LACRIMA 'E SU TEMPUS. A piè le NOTE: (1) TR/O/LLIOS = DIAVOLI MAGHI | (2) ASSUSSEGATU = SODDISFATTO. Sotto, scritto a penna con inchiostro blu, si legge: *Publiu Dui | Carrera 'e Roma 92 | Nugoro*. Lo stato di conservazione del testimone è precario.

TESTIMONE A STAMPA:

R «Romangia 1988» – 11° *Premiu de poesia Sarda*, Sorso-Sennori, 8 dicembre 1988, p. 22.

FONTE ORALE:

FO programma radiofonico di approfondimento con lettura d'autore della poesia *Granitos de 'idda mea*.

V

A sonu 'e gàligas

REDAZIONI DATTILOSCRITTE:

D¹ dattiloscritto recante il titolo A SONU 'E GÀLIGAS (I). Il testo, non datato, in pulito, è contenuto su due colonne solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 39 righe nella prima colonna e 18 nella seconda. A piè la nota: (I) A SONU 'E GÀLIGAS = IN PUNTA DI PIEDI. Sotto, scritto a penna con inchiostro blu, si legge: *Publiu Dui | Carrera 'e Roma 92 | Nugoro*.

D² dattiloscritto recante il titolo A SONU 'E GÀLIGAS (I). Il testo, non datato, in pulito, è contenuto su due colonne solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 39 righe nella prima colonna e 16 nella seconda. A piè la nota: (I) A SONU 'E GÀLIGAS = IN PUNTA DI PIEDI. Sotto, dattiloscritto, si legge: *PACHE E AMORE*. Sotto, scritto a penna con inchiostro nero, leggiamo: *de Publio Dui*. Lo stato di conservazione del testimone è precario.

D³ dattiloscritto recante il titolo A SONU 'E GÀLIGAS (I). Il testo, non datato, con alcune correzioni a penna a inchiostro blu, è contenuto su due colonne solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 39 righe nella prima colonna e 16 nella seconda. A piè si trova la nota: (I) A SONU 'E GÀLIGAS = IN PUNTA DI PIEDI. Sotto, dattiloscritto, si legge: *PACHE E AMORE*.

TESTIMONI A STAMPA:

Is «S'Ischiglia», anno XVII, luglio 1996, p. 203.

Or «L'Ortobene», anno 71, n° 32, Nuoro, domenica 1 settembre 1996, p. 9.

FONTE ORALE:

FO programma radiofonico di approfondimento con lettura d'autore della poesia *A sonnu 'e gàligas*.

VI

Die fritta

REDAZIONE MANOSCRITTA:

A manoscritto recante il titolo *Die fritta* (← *vritta*). Il testo, datato [19]84, con qualche correzione, è contenuto solo nel *recto* di una carta a righe, formato protocollo, non numerata. La scrittura, di una mano, è distribuita su 25 righe; essa è corsiva, prodotta con un inchiostro blu. Alla fine del componimento, scritto a penna con inchiostro blu, si legge: *A manu tenta* || 84. Lo stato di conservazione del testimone è buono.

REDAZIONI DATTILOSCRITTE:

D¹ dattiloscritto recante il titolo DIE FRITTA. Il testo, non datato, in pulito, è contenuto su una colonna solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 29 righe. Sotto, dattiloscritto si legge: *A MANU TENTA*. Sotto, scritto a penna con inchiostro blu, si legge: *Publiu Dui* | *Carrera 'e Roma 92* | *Nugoro*.

D² dattiloscritto recante il titolo DIE FRITTA. Il testo, non datato, in pulito, è contenuto su una colonna solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 27 righe. Sotto, dattiloscritto si legge: *A MANU TENTA* || *POETA - PUBLIO DUI (NUORO)*.

TESTIMONI A STAMPA:

Is «S'Ischiglia», anno VI, aprile 1985, p. 114.

Nc «Notiziario catechistico», Parrocchia N.S. del Rosario, Nuoro, luglio 1994, anno 2, n° 12, p. 6.

FONTE ORALE:

FO programma radiofonico di approfondimento con lettura d'autore della poesia *Die fritta*.

VII

S'umbra cumpanza

REDAZIONE MANOSCRITTA:

A manoscritto recante il titolo *S'umbra cumpanza*. Il testo, datato [19]82, con poche correzioni autografe, è contenuto solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura, di una mano, è distribuita su 26; essa è corsiva, prodotta con un inchiostro blu. Alla fine del componimento, scritto a penna con inchiostro blu, si legge: *Publio Dui 82 | * nea filo di luce*. Lo stato di conservazione del testimone è buono.

REDAZIONE DATTILOSCRITTA:

D dattiloscritto recante il titolo S'UMBRA CUMPANZA. Il testo, non datato, in pulito, è contenuto su una colonna solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 32 righe. A piè si legge la nota: (I) NEA = FILO DI LUCE. Sotto, dattiloscritto, si legge: A CHENT'ANNOS.

TESTIMONE A STAMPA:

Is «S'Ischiglia», anno IV, novembre 1983, p. 330.

VIII

Sa mènnulla 'e domo

REDAZIONE MANOSCRITTA:

A manoscritto recante il titolo *Sa mènnulla 'e domo*. Il testo, non datato, con numerose correzioni autografe, è contenuto nel *recto* e nel *verso* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura, di una mano, è distribuita su 26 righe nel *recto* e 28 nel *verso*; essa è corsiva, inclinata verso destra, prodotta con un inchiostro blu. Lo stato di conservazione del testimone è buono.

REDAZIONI DATTILOSCRITTE:

D¹ dattiloscritto recante il titolo SA MENNULA 'E DOMO. Il testo, non datato, in pulito, è contenuto su una colonna solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 51 righe.

Sotto, dattiloscritto si legge: DURCAMARA. Lo stato di conservazione del testimone è accettabile.

D² copia carbone del primo dattiloscritto (**D¹**) recante il titolo SA MENNULA 'E DOMO. Il testo, non datato, in pulito, è contenuto su una colonna solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 51 righe. Sotto, dattiloscritto, si legge: DURCAMARA. Lo stato di conservazione del testimone è accettabile.

D³ dattiloscritto recante il titolo SA MENNULA 'E DOMO 1° PREMIO EX AEQUO. Il testo, non datato, in pulito, è contenuto su una colonna solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 54 righe. Sotto, dattiloscritto, si legge: PUBLIO DUI | - NUORO -. Sotto, scritto a penna con inchiostro blu: *Publiu Dui | Carrera 'e Roma 92 Nugoro*.

FONTE ORALE:

FO programma radiofonico di approfondimento con lettura d'autore della poesia *Sa mennula 'e domo*.

IX

Campos de risu

REDAZIONE DATTILOSCRITTA:

D dattiloscritto recante il titolo CAMPOS DE RISU | (A MUZERE MEA). Il testo, non datato, in pulito, è contenuto su una colonna solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 37 righe. Sotto, dattiloscritto, si legge: GRANOS D'AMORE. Lo stato di conservazione del testimone è buono.

TESTIMONE A STAMPA:

Is «S'Ischiglia», anno V, luglio 1984, p. 221.

FONTE ORALE:

FO programma radiofonico di approfondimento con lettura d'autore della poesia *Campos de risu*.

X

Su ponte de sa vita

REDAZIONI DATTILOSCRITTE:

D¹ dattiloscritto recante il titolo SU PONTE DE SA VITA. Il testo, datato 20 dicembre 1980, in pulito, è contenuto su una colonna solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 43 righe. Sotto, dattiloscritto, si legge: PUBLIO DUI | NUORO 20.12.1980.

D² dattiloscritto recante il titolo SU PONTE DE SA VITA. Il testo, datato 20 dicembre 1980, con qualche correzione a penna con inchiostro blu, è contenuto su una colonna solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 43 righe. Sotto, dattiloscritto, si legge: PUBLIO DUI | NUORO 20.12.1980.

D³ dattiloscritto recante il titolo SU PONTE DE SA VITA | | *moto: uve colamus totu* | |. Il testo, datato 20 dicembre 1980, con correzioni e aggiunte a penna con inchiostro blu, è contenuto su una colonna solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 43 righe. Sotto, dattiloscritto, si legge: PUBLIO DUI | NUORO 20.12.1980.

D⁴ dattiloscritto recante il titolo SEZIONE POESIA A TEMA LIBERO | SEGNALATI | SU PONTE DE SA VITA. Il testo, non datato, con numerose correzioni a penna con inchiostro blu, è contenuto su una colonna solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 45 righe. Sotto, dattiloscritto, si legge: PUBLIO DUI | (PSEU-DONIMO “UBE COLAMUS TOTTU”).

D⁵ dattiloscritto recante il titolo SU PONTE. Il testo, non datato, in pulito, è contenuto su una colonna solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 41 righe.

D⁶ dattiloscritto recante il titolo SU PONTE. Il testo, non datato, con correzione a penna con inchiostro blu, è contenuto su una colonna solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm.

TESTIMONE A STAMPA:

Is «S’Ischiglia», anno XVIII, settembre 1997, p. 267.

XI

Canta, o monte

REDAZIONI DATTILOSCRITTE:

D¹ dattiloscritto recante il titolo CANTA, O MONTE. Il testo, non datato, con una correzione a penna («*ist/r/accm*»), è contenuto su una colonna solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 35 righe. A piè si legge la nota: (I) LEBBEDDU = DIAVOLO MAGO. Sotto, dattiloscritto, si legge: MINADORE. Lo stato di conservazione del testimone è accettabile.

D² dattiloscritto recante il titolo CANTA, O MONTE. Il testo, non datato, in pulito, è contenuto su una colonna solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 35 righe. A piè si legge la nota: (I) LEBBEDDU = DIAVOLO MAGO. Sotto, dattiloscritto, si legge: MINADORE. Lo stato di conservazione del testimone è accettabile.

D³ dattiloscritto recante il titolo CANTA, O MONTE. Il testo, non datato, in pulito, è contenuto su una colonna solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 34 righe. A piè si legge la nota: (I) LEBBEDDU = DIAVOLO MAGO. Lo stato di conservazione del testimone è accettabile.

D⁴ dattiloscritto recante il titolo CANTA, O MONTE. Il testo, non datato, con numerose correzioni a penna, è contenuto su una colonna solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 34 righe. A piè si legge la nota: (I) LEBBEDDU = DIAVOLO MAGO. Lo stato di conservazione del testimone è accettabile.

TESTIMONE A STAMPA:

Is «S'Ischiglia», anno III, marzo 1982, p. 90.

Fonte ORALE:

FO programma radiofonico di approfondimento con lettura d'autore della poesia *Canta, o monte*.

XII

Pane de ògliu

REDAZIONI MANOSCRITTE:

A¹ manoscritto recante il titolo *Pane de ogliu* (*Pane di orzo*). Il testo, non datato, con poche correzioni autografe, è contenuto su due colonne solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura, di una mano, è distribuita su 25 righe nella prima colonna e 16 nella seconda; essa è corsiva, inclinata a grado zero, prodotta con un inchiostro nero.

A² manoscritto recante il titolo *Pane de ogliu* (*Pane di orzo*). Il testo, non datato, con poche correzioni autografe, è contenuto su due colonne solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura, di una mano, è distribuita su 28 righe nella prima colonna e 17 nella seconda; essa è corsiva, inclinata a grado zero, prodotta con un inchiostro blu. Sotto, scritto a penna con inchiostro nero: *De Publiu Dui | de Lula | res. Nuoro | via Roma 92*. Lo stato di conservazione del testimone è buono.

REDAZIONI DATTILOSCRITTE:

D¹ dattiloscritto recante il titolo PANE DE OGLIU (°). Il testo, non datato, con qualche minima correzione dattiloscritta e a penna, è contenuto su una colonna solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 43 righe. A piè, dattiloscritta, si legge la nota: (°) PANE DE OGLIU = PANE D'ORZO | TEMPOS.

D² dattiloscritto recante il titolo PANE DE OGLIU (°). Il testo, non datato, con alcune correzioni correzione dattiloscritte e a penna, è contenuto su una colonna solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 44 righe. A piè, dattiloscritta, si legge la nota: (°) PANE DE OGLIU = PANE D'ORZO | TEMPOS. Aggiunto a penna con inchiostro blu si legge: *de Publio Dui | 1^a classificata al premio G. Calvia di Mores 82*.

TESTIMONI A STAMPA:

Is «S'Ischiglia», anno V, novembre 1984, p. 343.

Is - II «S'Ischiglia», anno XIX, marzo 1998, p. 70.

Nc «Notiziario catechistico», Parrocchia N.S. del Rosario, Nuoro, ottobre 1994, anno 2, n° 18, p. 2.

XIII

Pane lentu

REDAZIONE MANOSCRITTA:

A manoscritto recante il titolo *Pane lentu*. Il testo, datato [19]85, con poche innovazioni autografe, è contenuto su una colonna solo nel *recto* di una carta non numerata a quadretti che misura 278x210 mm. La scrittura, di una mano, è distribuita su 28 righe; essa è corsiva, lievemente inclinata, prodotta con un inchiostro blu (prima strofa) e nero (resto del componimento). A piè accanto alla firma autografa in blu si legge «*Gianfranco:15*». Lo stato di conservazione del testimone è buono.

REDAZIONI DATTILOSCRITTE:

D¹ dattiloscritto recante il titolo PANE LENTU. Il testo, non datato, in pulito tranne una piccola aggiunta a penna nell'interlinea superiore («*su / chi / chirvat*»), è contenuto su una colonna solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 28 righe. A piè, dattiloscritto, si legge: «GIANFRANCO:15».

D² dattiloscritto recante il titolo PANE LENTU. Il testo, non datato, in pulito, è contenuto su una colonna solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 28 righe. A piè, dattiloscritto, si legge: «GIANFRANCO:15».

D³ dattiloscritto recante il titolo PANE LENTU. Il testo, non datato, in pulito tranne l'aggiunta a penna dell'accentazione di alcune parole («*límpidas, cánticu, cántaru, ómine*»), è contenuto su una colonna solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 28 righe. A piè, dattiloscritto, si legge: «GIANFRANCO:15».

D⁴ dattiloscritto recante il titolo PANE LENTU. Il testo, non datato, in pulito tranne l'aggiunta a penna dell'accentazione di alcune parole («*límpidas, cánticu, cántaru, ómine, sápin*») e la sostituzione di «*Ottieresu anticu,*» con «*de anticu rispettu,*», è contenuto su una colonna solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 28 righe. A piè, dattiloscritto, si legge: «RISPETTU ANTICU» corretto sotto «>GIANFRANCO:15<».

D⁵ dattiloscritto recante il titolo PANE LENTU. Il testo, non datato, in pulito tranne l'aggiunta a penna dell'accentazione di alcune parole («*límpi-*

das, cánticu, cántaru, alláttana, ómine») e di qualche virgola, è contenuto su una colonna solo nel recto di una carta a velina non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 28 righe. A piè, dattiloscritto e a penna blu, si legge: RISPETTU ANTICU | Publiu Dui | Carrera 'e Roma 92 | res. Nugoro.

D⁶ dattiloscritto recante il titolo PANE LENTU. Il testo, non datato, in pulito tranne l'aggiunta a penna dell'accentazione di alcune parole («*límpi-das, cántaru, ómine*»), di qualche virgola e la sostituzione nel margine inferiore della lezione «*cada*» con «*donzà*», è contenuto su una colonna solo nel recto di una carta a velina non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 28 righe. A piè, dattiloscritto, si legge: RISPETTU ANTICU.

XIV

Duas panneras

REDAZIONI DATTILOSCRITTE:

D¹ dattiloscritto recante il titolo PRO ZIU BAINZU TRUDDAIU | DUAS PANNERAS. Il testo, non datato, in pulito, è contenuto su una colonna solo nel recto di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 25 righe.

D² dattiloscritto recante il titolo PRO ZIU BAINZU TRUDDAIU | DUAS PANNERAS. Il testo, non datato, in pulito, è contenuto su una colonna solo nel recto di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 23 righe.

D³ copia carbone in blu del secondo dattiloscritto (**D²**) recante il titolo PRO ZIU BAINZU TRUDDAIU | DUAS PANNERAS. Il testo, non datato, presenta una strofa aggiunta a matita che coincide con identica strofa del componimento *Pro su coro 'e Vittì*:

Su tenore su prus bellu
Chin sa 'oche de metallu
De sa troppa 'e Cossellu
Bassu e contra att'a modellu
In d'unu munnu 'e cristallu
Uve tunnu achen su ballu
Tanno pintat'a pinnellu
Sas notas su rosignolu

Il testo è contenuto su una colonna solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 31 righe. Lo stato di conservazione del testimone è buono.

D⁴ dattiloscritto recante il titolo PRO ZIU BAINZU TRUDDAIU | DUAS PANNERAS. Il testo, non datato, in pulito (con un'unica variante integrativa dattiloscritta a margine), è contenuto su una colonna solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 41 righe. Sotto, dattiloscritto, si legge: PUBLIO DUI. | VIA ROMA 92 NUORO. A capo c'è la firma autografa del poeta, eseguita con penna blu: *Publio Dui*.

TESTIMONE A STAMPA:

Is «S'Ischiglia», anno XIV, agosto 1993, p. 250.

XV

Pro su coro 'e Vittì

REDAZIONI DATTILOSCRITTE:

D¹ dattiloscritto recante il titolo PRO SU CORO È BITI. “DE PUBLIO DUI”. Il testo, infarcito di correzioni e integrazioni a matita, è una sorta di brogliaccio che contiene i nuclei generativi del componimento. Il testo è contenuto nel *recto* e nel *verso* di una unica carta non numerata che misura 295x210 mm. La carta riporta gli indirizzi con rispettivi numeri di telefono di Tancredi Tucconi, Daniele Cossellu, Piero Sanna e Salvatore Bandinu. La scrittura è variamente distribuita, al dritto e al rovescio. Lo stato di conservazione del testimone è buono.

D² dattiloscritto recante il titolo PRO SU CORO È VHITTI. DE PUBLIO DUI. Il testo, datato 1992 («NUGORO, SANTÀNDRIA DE SU 1992»), in pulito, è contenuto su una colonna solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 22 righe. In calce a matita la firma autografa del poeta: *Publio Dui*. Lo stato di conservazione del testimone è buono.

XVI

Sa ninnia 'e su pastore

REDAZIONI DATTILOSCRITTE:

D¹ dattiloscritto recante il titolo SA NINNIA 'E SU PASTORE. Il testo, non datato, in pulito, è contenuto su una colonna solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 31 righe. Lo stato di conservazione del testimone è buono.

D² dattiloscritto recante il titolo SA NINNIA 'E SU PASTORE. Il testo, non datato, con una correzione a penna, è contenuto su una colonna solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 33 righe. Sotto, dattiloscritto, si legge: MOTO: | SA BERRITTA. Lo stato di conservazione del testimone è buono.

D³ dattiloscritto recante il titolo SA NINNIA 'E SU PASTORE. Il testo, non datato, con numerose correzioni a penna nera, è contenuto su una colonna solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 33 righe. Sotto, dattiloscritto, si legge: MOTO: | SA BERRITTA. Lo stato di conservazione del testimone è buono.

D⁴ dattiloscritto recante il titolo SA NINNIA 'E SU PASTORE. Il testo, non datato, in pulito, è contenuto su una colonna solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 37 righe. Sotto, dattiloscritto, si legge: AUTORE: PUBLIO DUI | VIA ROMA N° 92 | NUORO | TELEFONO 34109 | SALUTOS. In calce a penna nera la firma autografa del poeta: *Publio Dui*. Lo stato di conservazione del testimone è buono.

TESTIMONI A STAMPA:

Is «S'Ischiglia», anno IX, ottobre 1988, p. 318.

R «Romangia 1987» – 10° *Premiu de poesia Sarda*, Sorso-Sennori, 8 dicembre 1987, p. 13.

XVII

Sardigna, mama mea

REDAZIONI DATTILOSCRITTE:

D¹ dattiloscritto recante il titolo SARDIGNA, MAMA MEA. Il testo, non datato, in pulito, è contenuto su una colonna solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 8 righe. Si tratta di 8 versi che costituiscono la fase embrionale del componimento:

Senn' in sos annos de sa pizzinnia
Mama mea m'ar devidu istitare
Chin malu coro e meda nostalgia
Sardigna, t'apo depidu lassare.
Da chi locu pro me non binn'aiat,
Mes tocadu pro vorza a emigrare
Ma so semper de te innamoradu.
Franziscu Ciusa t'at' immortaladu

D² dattiloscritto recante il titolo SARDIGNA, MAMA MEA. Il testo, non datato, in pulito, è contenuto su una colonna solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 17 righe. Sotto, dattiloscritto, si legge: (AFFETTU). In calce a penna nera la firma autografa del poeta: *Publio Dui*.

XVIII

Sa droga 'e sa tiria

REDAZIONI DATTILOSCRITTE:

D¹ dattiloscritto recante il titolo SA DROGA 'E SA TIRIA (°). Il testo, non datato, in pulito, è contenuto su una colonna solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 41 righe. In calce, dattiloscritto, si legge: (°) TIRIA = GINESTRONE; (I) CALANDRA = SA PRANTARITTA O SU MURINATONE..

D² dattiloscritto recante il titolo SA DROGA 'E SA TIRIA (°). Il testo, non datato, in pulito, è contenuto su una colonna solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 41 righe. In calce, dattiloscritto, si legge: (°) TIRIA = GINESTRONE; (I) CALANDRA = SA PRANTARITTA O SU MURINATONE.. Sotto, dattiloscritto: BADDEMANNA. In calce a penna nera la firma autografa del poeta e il suo indirizzo.

D³ dattiloscritto recante il titolo “PREMIU POESIA TRADIZIONALE” | SA DROGA ’E SA TIRIA | MOTTO: BADDEMANNA. Il testo, non datato, in pulito, è contenuto su una colonna solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 45 righe. In calce, dattiloscritto, si legge: PUBLIO DUI DE LULA | (1) - TIRIA... = GINESTRONE. (2) - CALANDRA... = SA PRANTARITTA O SU MURINATONE

TESTIMONI A STAMPA:

Is «S’Ischiglia», anno XVI, settembre 1995, p. 264.

Is - II «S’Ischiglia», anno XX, dicembre 1999, p. 361.

XIX

Nara

REDAZIONI DATTILOSCRITTE:

D¹ dattiloscritto recante il titolo NARA. Il testo, non datato, in pulito, con traduzione a fronte, è contenuto su due colonne solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura a macchina è distribuita su 29 righe nella prima colonna e 30 nella seconda. In calce, dattiloscritto, si legge: GRASSIAS A DEU.

D² dattiloscritto recante il titolo NARA. Il testo, non datato, con qualche rara correzione a penna, è contenuto su due colonne solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura a macchina è distribuita su 29 righe nella prima colonna e 30 nella seconda. In calce, dattiloscritto, si legge: GRASSIAS A DEU.

XX

Gronias

REDAZIONI DATTILOSCRITTE:

D¹ dattiloscritto recante il titolo VENIDE A GRONIASA. Il testo, copia carbone in blu di un antigrafo perduto, non datato, in pulito, è contenuto su una colonna nel *recto* e nel *verso* di una carta non numerata a righe, formato protocollo senza margini. La scrittura è distribuita su 32 righe nel *recto* e su 15 nel *verso*, disposte in senso contrario.

D² dattiloscritto recante il titolo BENITE A GRONIASA. Il testo, non datato, in pulito, è contenuto su una colonna nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 33 righe.

TESTIMONE A STAMPA:

Is «S'Ischiglia», anno XVI, settembre 1995, p. 263.

XXI

In su pinnettu 'e s'eremita

REDAZIONI DATTILOSCRITTE:

D² dattiloscritto recante il titolo IN SU PINNETTU 'E S'EREMITA. Il testo, datato *Sennori* [19]86, con una correzione a penna, è contenuto su una colonna nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 26 righe. Sotto, dattiloscritto, si legge: NOTE: | PEAGLIU = LA QUARTA PARTE; M'APPENTO = MI DILETTO. | PUBLIO DUI – VIA ROMA, 92 – 08100 NUORO [...]. Lo stato di conservazione del testimone non è buono.

D³ dattiloscritto recante il titolo IN SU PINNETTU 'E S'EREMITA. Il testo, non datato, in pulito, è contenuto su una colonna nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 26 righe. Sotto, dattiloscritto, si legge: NOTE: | PEAGLIU = LA QUARTA PARTE; M'APPENTO = MI DILETTO. | PUBLIO DUI – VIA ROMA, 92 – 08100 NUORO [...].

D⁴ dattiloscritto recante il titolo SEZIONE "A" – MENZIONE D'ONORE | IN SU PINNETTU 'E S'EREMITA DI PUBLIO DUI DI NUORO. Il testo, non datato, in pulito, è contenuto su una colonna nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 26 righe. Sotto, dattiloscritto, si legge: NOTE: | (1) - PEAGLIU: LA QUARTA PARTE | (2) - M'APPENTO: MI DILETTO.

TESTIMONE A STAMPA:

Is «S'Ischiglia», anno IX, maggio 1988, p. 157.

[XXI]^b

Su pinnettu

REDAZIONE DATTILOSCRITTA:

D¹ dattiloscritto recante il titolo SU PINNETTU. Il testo, datato *Sennori* [19]86, con una correzione a penna, è contenuto su una colonna nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 29 righe. Sotto, dattiloscritto, si legge: DIONE CRAPAGLIU | PEAGLIU = LA QUARTA PARTE. Lo stato di conservazione del testimone è accettabile.

TESTIMONE A STAMPA:

Is «S'Ischiglia», anno X, ottobre 1989, p. 304.

XXII

S'arrennegu 'e Ligabue

REDAZIONE MANOSCRITTA:

A manoscritto recante il titolo (*S'arrennegu 'e Ligabue*). Il testo, non datato, in pulito, è contenuto nel *recto* e nel *verso* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura, di una mano, a matita, è distribuita su 24 righe nel *recto* e 23 di traduzione nel *verso*. Lo stato di conservazione del testimone è buono.

REDAZIONE DATTILOSCRITTA:

D dattiloscritto recante il titolo S'ARRENNEGU 'E LIGABUE. Il testo, non datato, in pulito, è contenuto su due colonne solo nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura è distribuita su 27 righe. In calce, manoscritto, si legge: *Publio Dui* | *Via Roma n° 92 Nuoro* | *t.l.* [...].

TESTIMONE A STAMPA:

Is «S'Ischiglia», anno XIV, aprile 1993, p. 112.

FONTI ORALI:

FO programma radiofonico di approfondimento con lettura d'autore della poesia *S'arrennegu 'e Ligabue*.

XXIII

Agheras de sambene

REDAZIONI DATTILOSCRITTE:

D¹ dattiloscritto recante il titolo AGHERAS DE SAMBENE. Il testo, non datato, in pulito, è contenuto nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura a macchina è distribuita su 52 righe. In calce, dattiloscritto, si legge: FINE. A lato compare la firma autografa del poeta a matita: *Publio Dui 92*. Lo stato di conservazione del testimone è buono.

D² dattiloscritto recante il titolo AGHERAS DE SAMBENE. Il testo, non datato, con correzioni e aggiunte a margine, a penna blu, di glosse e note esplicative, è contenuto nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura a macchina è distribuita su 52 righe. In calce, dattiloscritto, si legge: FINE. A lato compare a penna la firma autografa del poeta, con indirizzo: *Publio Dui via Roma n°92 | Nuoro tel. [...]*.

XXIV

Su pastoreddu mortu

REDAZIONI DATTILOSCRITTE:

D¹ dattiloscritto recante il titolo SU PASTOREDDU MORTU. Il testo, datato «Cagliari 1980», in pulito, è contenuto nel *recto* di una carta non numerata formato protocollo, a righe senza margini. La scrittura a macchina in blu è distribuita su 28 righe.

D² dattiloscritto recante il titolo SU PASTOREDDU MORTU. Il testo, non datato, in pulito, è contenuto nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura a macchina è distribuita su 28 righe. In calce, dattiloscritto, si legge: (I) SOS CORVOS, SOS ASTORES = SOS MORTORES | S'INNOSENTE.

D³ dattiloscritto recante il titolo SU PASTOREDDU MORTU. Il testo, non datato, in pulito, è contenuto nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura a macchina è distribuita su 28 righe. In calce, dattiloscritto, si legge: (I) SOS CORVOS, SOS ASTORES = SOS MORTORES.

TESTIMONE A STAMPA:

Is «S'Ischiglia», anno IV, maggio 1983, p. 158.

XXV

Rios

REDAZIONI DATTILOSCRITTE:

D¹ dattiloscritto recante il titolo RIOS(O). Il testo, non datato, in pulito, è contenuto nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura a macchina è distribuita su 29 righe.

D² dattiloscritto recante il titolo RIOS(O). Il testo, non datato, in pulito, è contenuto nel *recto* di una carta non numerata che misura 295x210 mm. La scrittura a macchina è distribuita su 29 righe. In calce, dattiloscritto, si legge: PUBLIO DUI | VIA ROMA N° 92 | 08100 NUORO.

TESTIMONE A STAMPA:

Is «S'Ischiglia», anno XIII, gennaio 1992, p. 28.

MATERIALE ACCESSORIO

AN manoscritto autografo di Costantino Nivola scritto in lingua inglese. Esso è a righe, datato «Nuoro June 3 1967», con qualche correzione autografa. La scrittura, di una mano, è generalmente contenuta in uno specchio di 27 righe circa. Il dettato, intitolato «*Dedication speech*», contenuto entro le prime 4 carte, numerate da 1 a 7, riporta il discorso di dedica letto in occasione dell'inaugurazione della piazza Sebastiano Satta a Nuoro il 3 giugno del 1967. Si ringrazia Marco Peri della disponibilità.

Q¹ quaderno di abbozzi che reca nella copertina illustrata (raffigurante in prima una immagine di gioco del Padova calcio in quarta una tavola pitagorica) il titolo *Quaderno di Publio Dui*. Esso è a righe e il testo – composto verosimilmente nel 1955 (in testa alla prima carta è riportata con inchiostro blu la data «8-5-55») –, generalmente in pulito e con poche correzioni autografe a penna blu – è contenuto entro 16 carte non numerate. Dalla carta 1 alla carta 12, dall'inizio alla fine, è contenuta una unità di contenuto biografico (da: «*Lucia mi disse: Antonio perché non lo scrivi il romanzo della tua vita?*» a: «*[...] Pensavo più che altro alle cose che le potevo dire a / / mio Fratello, se lo trovavo in paese.*»). Dalla carta 16 alla carta 12, dall'inizio alla fine, con orientamento invertito e scrittura capovolta, è contenuta un'altra unità di contenuto biografico (da: «*Un giorno Pietro mi disse >: Publio stammi a sentire<*» a: «*[...] soltanto con le mammelle ingrossate, che mangiava l'erba facendo un fracasso incredibile*»). Ogni carta misura 205x150 mm. La scrittura, di una mano, è generalmente

distribuita su ventidue righe nel *recto* e nel *verso*; essa è corsiva, inclinata verso destra, con un angolo di 70° circa, prodotta con un inchiostro blu (nero nelle carte 3v). Il tratteggio, morbido, si caratterizza per l'ampio calibro dei caratteri e per gli allunghi sopra la media. Il *ductus* appare uniforme per intensità, ampiezza e altezza. Lo stato di conservazione del testimone è buono.

Q² quaderno senza copertina e senza titolo. Esso è a righe (rigatura A, 1^a e 2^a elementare), senza data, composto da 112 carte. Il contenuto narrativo riguarda la biografia del poeta. Il dettato è contenuto entro le prime 37 carte numerate sul verso, tranne l'ultima e le ultime 3 carte (da: «A poca distanza dal paese mi tirai bene su i pantaloni.» a: «[...] altissime e gigantesche palme, fra cui >t< elci e pini»), e con orientamento invertito e scrittura capovolta nelle carte 112 e 111. La carta 112, non numerata, contiene nello specchio di scrittura del *recto* e del *verso* il testo da: «*Mi avvicinai in punta di piedi e rischiai di entrare dentro*» a: «[...] Ormai ero sicuro che fra pochi anni si realizzava davvero il sogno di me e Tonino.». La carta 111, non numerata, contiene invece il seguente periodo: «*Lula è un piccolo rustico paese >situato a pochi km da montalbo in provincia di Nuoro.< di poche migliaia di abitanti, più che altro, contadini e pastori.*»). Ogni carta misura 205x150 mm. La scrittura, di una mano, è generalmente contenuta in uno specchio di 25 righe nel *recto* e nel *verso*, tranne la carta 12r e 37r; la 111v e la 112r. Essa è corsiva, inclinata verso destra, con un angolo di 65° circa, prodotta con inchiostro blu e nero. Il *ductus* appare uniforme per intensità, ampiezza e altezza. Il processo correttorio è in alcune carte sostenuto. Lo stato di conservazione del testimone è nel suo complesso accettabile.

Q³ quaderno di abbozzi che reca nella copertina illustrata, in prima e in quarta, l'immagine disegnata di un Napoleone baby. Esso è a righe (rigatura 3^a elementare), composto da 36 carte, senza data, generalmente in pulito nella prima parte e con frequenti correzioni autografe a penna nera e blu nella parte finale. L'unità contenutistico-narrativa dal titolo *I tagliapietra* riguarda le memorie del poeta relative agli anni della sua fanciullezza e ad alcuni episodi della vita sociale della sua comunità d'origine. Il dettato è contenuto entro le prime 21 carte del quaderno, numerate sul *recto* e sul *verso* tranne la settima (non numerata sul verso), la diciassettesima (non numerata sul verso) e l'ultima (non numerata né nel *recto* né nel *verso*). Ogni carta misura 300x208 mm, tranne la diciassettesima, numerata 32r, tagliata, che misura 234x208. La scrittura, di una mano, è generalmente contenuta in uno specchio che va dalle 28 alle 41 righe circa, nel *recto* e nel *verso* (da: «*Il mio paese, Lula. La mia casa, antica, con cinque stanze in tutto.*» a: «[...] Conta gli agnelli e si complimenta con me, perché none è scappato manco uno.»). Essa è corsiva,

inclinata verso destra, con un angolo di 67-70° circa, prodotta con inchiostro blu e nero. Il *ductus* appare uniforme per intensità, ampiezza e altezza. Il processo correttorio è in alcune carte sostenuto. Lo stato di conservazione del testimone è nel suo complesso accettabile.

Q⁴ elaborato manoscritto che reca il titolo *Diario di guerra e di Sardegna* e si compone di 7 carte non numerate, senza righe, senza data, il cui testo va da «*Diario di guerra e di Sardegna | E cantano le ragazze andando a sarchiare il grano*» a «*[...] ai vecchi che anche loro impotenti e*». Ogni carta misura 300x210 mm. La scrittura, di una mano, è contenuta solo nel recto in uno specchio che va dalle 28 alle 20 righe; essa è corsiva, inclinata verso destra, con un angolo di 65° circa, prodotta a matita. Modesto è il lavoro revisorio dell'autore se si esclude la prima carta il cui contenuto diegetico si ripete in pulito.

D¹ dattiloscritto di 3 carte che reca il titolo *Mia mamma a Lula*.

D² dattiloscritto di 3 carte che reca il titolo *L'uomo non ancora uomo*.

D³ dattiloscritto di 3 carte che reca il titolo *I tagliapietra*.

D⁴ dattiloscritto di 4 carte che reca il titolo *Dal diario di un pastorello*.

D⁵ dattiloscritto di 5 carte che reca il titolo *Dal diario di un pastore. Le dieci pecore di Salvatore*.

D⁶ dattiloscritto di 2 carte che reca il titolo *Il matrimonio a Lula*.

D⁷ dattiloscritto di 3 carte che reca il titolo *La carne di zia Nennedda*.

D⁸ dattiloscritto di 2 carte che reca il titolo *Un visino pulito e una coscienza sporca*.

D⁹ dattiloscritto di 2 carte che reca il titolo *La cavalla bianca di zio Pietro Goddi*.

I versi di Publio Dui hanno circolato e hanno continuato a vivere nella memoria di molti,² e in taluni casi seguitano a essere fruiti e ricodificati in quanto espressione di una vulgata comune. Qualsiasi testualità, infatti, quando non scritta e non fissata tende inevitabilmente a diventare, nella sua trasmissione di memoria, patrimonio condiviso della comunità, che se ne appropria e non di rado la riadatta ai nuovi contesti situazionali e culturali:

«Chissà cosa sta facendo Publio!» – pensavo – «Sta lavorando o potando ulivi o sta mettendo a dimora una pianta? Scrivendo no» – dicevo – «perché non scrive mai le sue poesie». Le componeva a mente in faticose rielaborazioni e quando credeva di averle concluse le recitava e cantava nelle sue solitudini.

Poi, ritornando a Nuoro, le ripeteva alla gente, come facevano i cantastorie, scavando nelle profondità dei pensieri e badando di rispettare le consonanze e i ritmi. Cari amici, abbiamo perduto l'ultimo poeta popolare!³

Se si esclude la preliminare proposta di restituzione testuale licenziata nel 2021 (propedeutica all'approntamento di questa edizione critica),⁴ non c'è mai stata alcuna raccolta, ancorché parziale, della produzione poetica di Dui sistematicamente e organicamente allestita e pubblicata con criteri filologici.⁵ Mancava una edizione presentata quale risultato di un lavoro di ricerca, raccolta e comparazione dei testimoni e delle fonti (manoscritte e a stampa) e di fissazione delle redazioni originali tramite la scelta delle varianti d'autore, l'individuazione ed emendazione delle innovazioni trasmesse dalla tradizione, l'interpretazione e ricostituzione delle lezioni dubbie e controverse.

La presente edizione critica, dunque, si basa sulla restituzione testuale

² Fondamentali furono, ad esempio, per Publio Dui sia la collaborazione con la storica rivista «S'Ischiglia», sia la partecipazione ai più importanti premi di poesia isolani (Ozieri, Pozzomaggiore, Sassari, Sorso-Sennori, Dorgali), che accolsero il poeta di Dui nel Parnaso Sardo.

³ ESPA 1995, p. 4.

⁴ Cfr. MANCA 2021, pp. 589-698.

⁵ Si ha conoscenza di un elaborato dattiloscritto approntato dallo stesso Dui contenente 10 poesie e intitolato *Granitos de 'idda mea* (breve silloge con la quale il poeta di Lula vinse il 1° premio «Romangia» nel dicembre 1988), e della tesi di laurea in Lettere Moderne della dott.ssa Alessandra Matta del 2003/2004 dal titolo *Su uno studio preliminare dei poeti nuoresi della generazione di mezzo: Franceschino Satta, Giovanni Piga e Publio Dui* (relatore: Prof. Dino Manca, correlatore: Prof. Nicola Tanda, Università degli Studi di Sassari).

(corredata di apparati filologici e note esplicative e di commento) di 26 componimenti scelti, in quanto considerati dall'editore paradigmatici nell'opera di ricostruzione e costituzione di un percorso poetico genetico-evolutivo diacronicamente significativo, e in quanto forniti di alto valore esemplare per la definizione ed esplicazione di una più compiuta poetica dell'autore.

QUESTIONI LINGUISTICHE E CRITERI DI EDIZIONE

0. La lingua sarda, che solo a partire dalla seconda metà del Novecento ha iniziato a conoscere, grazie ai poeti e ai linguisti, una prima significativa, ancorché parzialmente condivisa, normalizzazione grafica e ortografica, è rimasta per molto tempo lontana dall'unificazione e dalla standardizzazione rispetto alle sue varietà interne.⁶ Uno spoglio sistematico della lingua di molte opere, a partire dai testi delle origini sino al XX secolo, ha restituito agli studiosi negli anni un quadro tanto ricco quanto filologicamente complesso. Stessi vocaboli e stesse forme fonologiche, morfologiche e sintattiche, si sono non di rado presentate secondo numerose varianti: allografie, allotropie, interferenze e compresenze non solo di forme diverse di uno stesso codice (fra varietà diverse del sardo), ma più spesso di codici diversi. Non vi è dubbio, d'altro canto, che siffatto tracciato grafico corrispondente alla *scripta* sarda comunica la portata, la ricchezza e l'intensità della trama anche fonica di quel reticolo di relazioni intercorrenti fra sistemi linguistici convergenti. Le oscillazioni, le incertezze e le deroghe a una ipotetica regolarità e omogeneità grafematica, per evidenti ragioni storiche hanno dunque da sempre posto al linguista e al filologo problemi di tipo eziologico.

La tradizione codificatoria scritta, latina e neolatina, ha nei secoli subito una forte immissione di innovazioni provenienti dai diversi superstrati (catalano, castigliano, italiano). Contemporaneità, avvertita consapevolezza dello scarto esistente fra codificazione scritta e parlato e tra

⁶ Sugli argomenti trattati in questo capitolo e sulla relativa bibliografia si rimanda a MANCA 2021, pp. 841-857. Una proposta di standardizzazione grafica del sardo risale al 1787 e, secondo Giovanni Spano, il suo autore fu Bonifacio D'Olmi, pseudonimo di Andres Febrés.

latino e volgare, plurilinguismo e policentrismo codificatorio, pluralità di tradizioni grafiche (spesso con commistione di stili arcaici e moderni, con uso della carolina, della gotica, della beneventana, dell'onziale e della semionziale, in area rispettivamente campidanese, logudorese e arborense), furono, ad esempio, i tratti distintivi della prima *scripta* volgare sarda. A partire dal Quattrocento, accanto alla lingua catalana coesistette il castigliano, che si affermò sempre più e in modo socialmente trasversale, attraverso metodi coercitivi, oltre il suo iniziale prestigio che favorì una seppur minima affermazione fra le comunità urbane (più tardi, invece, soprattutto attraverso la creazione di un efficace sistema di controllo esercitato dalle istituzioni ecclesiastiche).

La tradizione italiana, invece, perdurò significativamente sino a tutto il Cinquecento, soprattutto nel nord Sardegna. I testi letterari ne testimoniano l'influsso. Del resto, già dal Medioevo, il ruolo esercitato dal toscano (e in minor misura dal genovese) non fu marginale. L'arrivo dei Pisani innescò un processo di cambiamento del clima culturale nell'isola e una incrinatura dell'omogeneità linguistica originaria.⁷ Secondo Antonio Sanna fu con la dominazione pisana e genovese che si accentuò il processo di differenziazione dialettale tra nord e sud dell'isola (logudorese e campidanese)⁸ con le ulteriori differenziazioni nel logudorese e la formazione, nel Medioevo tardo, dell'individualità sassarese, nata dal contatto con il sardo settentrionale.⁹ Una prima forma di contatto toscano (cosiddetto primario) si affermò soprattutto nel cagliaritano; l'influsso dell'antico genovese fu più limitato e interessò soprattutto Sassari e l'entroterra.¹⁰ Il settentrione inoltre, probabilmente già da allora, iniziò ad accogliere elementi corso-meridionali, o ultramontani, effetto di immigrazioni dall'isola vicina in territori (Gallura) che per molte ra-

⁷ Il fenomeno della palatalizzazione delle velari dinanzi a *e* e *i* risulta essere stato il più eclatante, ma non certamente l'unico.

⁸ Max Leopold Wagner parlò di ondate di latinizzazione differenti. Già i documenti sardi che precedono il precoce influsso continentale ci consegnano sostanziali differenze tra nord e sud. Cfr. WAGNER 1928; 1997 [1950]; SANNA 1957c; 1977.

⁹ Nel sassarese gli apporti toscani sono difficilmente valutabili mentre è chiara l'origine corsa taravese del vocalismo tonico.

¹⁰ Cfr. TOSO 2012.

gioni erano rimasti quasi disabitati.¹¹ Il sardo costretto sempre più nei contesti comunicativi propri dell'oralità, trovò canali, spazi espressivi e circolazione testuale (orale e scritta), soprattutto negli ambiti della cultura e religiosità popolare. Segnatamente il clero continuò a parlarlo con la massa dei fedeli. L'ecclesiastico di rango poteva conoscere, oltre il latino e il sardo, anche il catalano, il castigliano e l'italiano. Il castigliano perché lingua ufficiale dei nuovi dominatori; il latino in quanto cardine della funzione sacra, oltre che fondamento della classicità, veicolo della cultura scritta e principale serbatoio di modelli sintattici e retorici.

Le lingue impiegate dai poeti e dagli scrittori furono, dunque, per lungo tempo: la sarda, il latino dei dotti, il catalano, il castigliano, il francese degli illuministi e della corte degli stessi Savoia, l'italiano infine, promosso insieme al sardo, dalla monarchia sabauda che adottò un inno nazionale in logudorese: *Cunservet Deus su Re*.¹² Tra Cinquecento e Seicento la poliglottia degli intellettuali sardi, chierici e laici, costituisce, dunque, un elemento fondamentale per la generale comprensione della comunicazione letteraria in Sardegna. Non pochi autori, infatti, utilizzarono con intenti letterari una o più lingue delle almeno tre o quattro comunemente usate. Nel Seicento si accentua il processo di ispanizzazione dell'isola e nel contempo si definisce il conflitto dei codici. Alle opere in lingua castigliana, scritte da esponenti della nobiltà cittadina, del ceto feudale e della burocrazia del Regno, si contrappongono, infatti, quelle in sardo prevalentemente composte dai chierici dei piccoli centri rurali che coltivano generi minori o si dedicano alla traduzione a fini didascalici della produzione agiografica. I due sistemi linguistici veicolano sempre di più saperi, prospettive, mondi rappresentati e vissuti di ceti sociali molto diversi tra loro per potere economico e politico acquisito ed esercitato, grado di istruzione, collocazione geografica.¹³

¹¹ Il gallurese altro non è che un corso meridionale estremo, proprio della regione dell'Alta Rocca. La toscanità è riferibile al fatto che anche il corso meridionale (per quanto meno di quello del Cismonte) è stato 'toscanizzato'. Il toscano aveva già agito in Corsica, da dove è stato importato il gallurese. L'elemento corso della Gallura non è lo stesso che agisce nel turritano. Questo è peraltro evidente nel vocalismo tonico.

¹² Cfr. TANDA 1984, pp. 16-17.

¹³ A titolo esemplificativo merita di essere menzionato il manoscritto tardo-seicentesco conosciuto come *Canzoniere ispano-sardo della Biblioteca Braidense*, che contiene circa 150 composizioni poetiche (120 in lingua castigliana e 17 in lingua sarda) risalenti alla seconda metà del Seicento.

Nel Settecento, dopo la crisi dell'impero spagnolo, la corona del Regno col trattato di Londra passò ai Savoia e la Sardegna rientrò nell'orbita italiana dopo quattrocento anni di dominazione iberica. Per contrastare il castigliano, che continuò ancora a lungo a essere la lingua ufficiale, i Piemontesi da una parte istituirono nuove cattedre di grammatica e di eloquenza italiana, dall'altra non ostacolarono, ma semmai incoraggiarono, l'uso della lingua sarda. Questa politica culturale di «*doppio binario linguistico, rivolto a rimuovere le tracce del vecchio potere feudale spagnolo e a consolidare il nuovo ordine, continuò per tutto il Settecento, e comincia a dare i suoi frutti, per quel che riguarda la comunicazione letteraria, alla fine del secolo con una larga produzione di versi scritti in sardo che merita già attenta considerazione, ma anche con buone opere di divulgazione scientifica*». ¹⁴ I processi di italianizzazione promossi dalla monarchia sabauda raccolsero il consenso dei letterati dell'*Arcadia* e il pluralismo linguistico iniziò gradualmente a specificarsi – anche se si continuò in vari modi a comporre in latino e spagnolo – intorno al diversificato utilizzo, nella comunicazione orale e scritta, del sardo e dell'italiano. Un ruolo importante rivestì, a tal riguardo, Matteo Madao di Ozieri (1723-1800), gesuita e teologo, studioso di storia e di antichità isolane, il quale propose la creazione di una sardo «*illustre*» attraverso il «*ripulimento*» della variante logudorese anche attraverso un ritorno alla sua matrice latina. ¹⁵

Nell'Ottocento la Sardegna, attraverso le istanze delle Deputazioni, degli Stamenti e di varie Città del Regno, presentate il 1847 a Carlo Alberto, rinunciò, *motu proprio*, alla propria autonomia. Per taluni storici quell'atto sancì, quantomeno *de facto*, la fine del regno di Sardegna. Certamente si trattò di una «*fusione perfetta*» con gli Stati sabaudi di Terraferma, con cessazione del Parlamento originario e della carica viceregia.

Custodito presso la Biblioteca Nazionale di Brera e classificato con il codice AC-VIII-7, il manoscritto consta di 253 carte, scritte apparentemente dalla stessa mano, di piccolo formato (160 x 110 mm), rilegato in pergamena. Il documento conterrebbe i primi componenti letterari in corso e in corso-sardo. Cfr. MURA 2024, pp. 183-221.

¹⁴ Cfr. TANDA 1984, p. 23. Nella proposta di standardizzazione grafica del sardo del 1787, l'autore indicò nelle *Regole e osservazioni della lingua toscana* del barnabita Salvatore Corticelli il suo modello di riferimento. Cfr. MANINCHEDDA 2023, p. 412.

¹⁵ Cfr. MADAO 1782; MADAO 1997 [1787; 1789; 1983].

Fu l'inizio della storia contemporanea della Sardegna come regione d'Italia; passaggio, questo, da molti considerato punto dirimente di una più generale e complessa questione sarda. La storica perdita del Regno, infatti, significò non solo la perdita dell'autonomia formale, ma il venir meno, col tempo, nell'immaginario e nella coscienza di molti sardi, di una identità insieme territoriale e antropologica. A una mutazione (e/o privazione) statuale e giuridica corrispose, di lì a un secolo, l'avvio, dirompente per le sue implicazioni, di una profonda e talvolta ardimentosa opera di adattamento (e/o snaturamento) dei modelli culturali autoctoni ai codici, ai generi, alle tipologie formali e alle modalità espressive proprie di un sistema culturale, letterario e linguistico per molti sardi d'inappartenenza. Dinanzi a un tale processo di capovolgimento culturale e prospettico (ES→IN-IN→ES), l'insularità, in termini materiali, da condizione di favore iniziò a tramutarsi per molti in motivo d'inferiorità e di svantaggio. Il limite geofisico (centro-periferia) specularmente cominciò a determinare reazioni diverse. I processi di proiezione verso l'esterno, che per i più consapevoli sortirono effetti oltremodo lusinghieri, con qualche inedito tentativo di completa fuoriuscita dai modelli della cultura interna, si trasformarono per altri autori in introiezioni autolimitanti, che non di rado si risolsero nell'angusto orizzonte interno e nella naturale incapacità di transcodificare in un sistema linguistico altro, un mondo peculiare e complesso, difficilmente traducibile attraverso codici e sistemi segnici all'altro. Peraltro non va dimenticato, ancorché si assistette a una graduale e generale evoluzione della società sarda, che l'isola ancora a vent'anni dall'unificazione deteneva un tasso di analfabetismo fra i più elevati d'Italia. Dato questo facilmente accostabile all'alto indice di mortalità scolastica e alla scarsa presenza di strutture educative pubbliche, capaci di avviare un più generale progresso d'istruzione. La politica di unificazione culturale italiana dopo l'Unità, dovette dunque fare i conti in Sardegna con una realtà linguistica che in vaste aree (come quella logudorese) presentava i caratteri di una eccezionale originalità, specificità e conservatività. Il processo di *contaminatio* (se non di privazione), spesso forzato e imposto, iniziò ben presto ad avere implicazioni sociali, di *status* ed effetti del tutto inediti sul terreno della mentalità, della comunicazione e della formazione culturale (con forme d'interferenza lin-

guistica, tra bilinguismo e diglossia). Il codice comunicativo prevalente (materno, familiare e sociale), utilizzato dalla maggioranza della popolazione isolana, rimaneva la lingua sarda, parlata nelle sue molteplici varietà (logudorese, nuorese, campidanese) e le altre lingue minoritarie (sassarese, gallurese, algherese e tabarchino). E se il processo di alfabetizzazione stava avvenendo secondo spinte centripete attraverso la lingua di derivazione toscana, il numero elevatissimo di analfabeti, non poteva che trovare scaturigine dalla naturale condizione di sardofonia.

In Sardegna, soprattutto nelle campagne e nei piccoli centri, soltanto le classi dirigenti furono italofone (localmente bilingui). L'italiano diventò la lingua del maestro elementare, del medico condotto, del segretario comunale, del prefetto, dell'esattore, del parroco, del semplice funzionario statale. Tutte figure molto rappresentative che costituivano nella comunità di parlanti sicuri punti di riferimento. Molti di loro, soprattutto gli uomini di Chiesa, per ovvie ragioni di mediazione, continuarono con i fedeli a parlare il sardo. Il complesso di inferiorità linguistica, investì soprattutto i ceti borghesi; una piccola borghesia più che terriera, impiegatizia, della pubblica amministrazione e della libera professione.¹⁶

Quantunque in modo lento e difficoltoso, la scuola italiana si dimostrò, tuttavia, fattore rilevante nell'opera di ampliamento dei ceti intellettuali e del pubblico dei lettori. Accanto a essa risultati niente affatto trascurabili determinarono i sistemi informativi. La seconda metà dell'Ottocento vide, infatti, fiorire un gran numero di periodici. Se fino al 1848 solo ventisei erano le testate sarde, dal 1857 al 1900, su una popolazione di settecentomila abitanti, ne comparvero oltre cento. Grazie al lavoro e all'impegno del poeta, giornalista, avvocato e politico di Neoneli Antonio Scano, dopo gli anni Settanta nacquero alcune importanti riviste come «La Gioventù Sarda», «Avvenire della Domenica di Sardegna», le «Serate letterarie» e la «Vita sarda». Nel 1876 nacque a Cagliari la rivista «La farfalla» di Angelo Sommaruga e a Sassari, grazie soprattutto ad Enrico Costa e a Luigi Falchi uscirono «La stella di Sardegna» e «La terra dei Nuraghes». Il forte incremento della stampa e il proliferare di riviste nazionali e regionali (letterarie, storico-politiche, artisti-

¹⁶ Cfr. PIRA 1978, pp.155-169.

che, scientifiche) suscitarono in Sardegna, fervore e dibattito. Esse divennero gradatamente i principali canali di comunicazione di vicende, fatti e opinioni d'oltremare. Il giornale e la rivista, la loro fioritura, sebbene di breve durata, furono veri strumenti capaci di rompere l'isolamento. Pur nella carenza cronica di istituti associativi, di biblioteche, di canali distributivi, non pochi intellettuali riuscirono a instaurare rapporti con editori della penisola, grazie al sistema della distribuzione personale. E non è improbabile per altro che gli stessi periodici abbiano contribuito ad alimentare quell'ideologia, mazziniana, socialista e massonica, che forgerà alcune fra le migliori personalità della seconda metà dell'Ottocento e del primo Ventennio del Novecento.

Dentro il controverso processo di unificazione e di integrazione, che condizionò e connotò altresì i rapporti tra la letteratura in lingua sarda e quella in lingua italiana, furono soprattutto gli artisti e i poeti, a farsi interpreti raffinati di un passaggio così difficile, e promotori a loro modo di una rivalutazione della propria storia e delle proprie lingue. Molti di loro lo fecero contaminandosi, dialogando proficuamente e costruendo interscambi e reticoli di relazioni con i pittori e i letterati delle molte Italie. Soprattutto dopo l'Unità in Sardegna gli autori, non indifferenti a un'intertestualità sempre più ampia ma soprattutto condizionati dalla nascita e dall'espansione di un nuovo pubblico, pur versatili e portati per tradizione secolare alla poliglottia letteraria, si erano divisi prima di tutto per opzione linguistica. Da una parte c'era la produzione in lingua sarda, orale (estemporanea, *a bolu*) e scritta, questa di derivazione arcadica («*s'arcadia manera*»), sette-ottocentesca, incanalata dentro un particolare circuito della comunicazione letteraria, dotato di propri canali, codici, contesti e destinatari. Dall'altra cresceva la produzione in lingua italiana, più orientata verso gli interessi e i gusti di un pubblico italofono, d'oltremare, decisamente più ampio e più inserito nella cosiddetta tradizione 'nazionale'.

Il secondo dopoguerra rappresentò, pur fra contraddizioni e ritardi, un momento di notevole accelerazione dei processi di mutazione sociale ed economica. Gli anni Cinquanta e Sessanta furono in Italia quelli della ricostruzione e del rilancio economico post bellico, e, in Sardegna, gli

anni dell'eradicazione della malaria, della riforma agraria e della battaglia per la Rinascita, ma anche quelli dell'emigrazione, dell'arretratezza infrastrutturale, del mito dell'industrializzazione come unica soluzione ad una crisi profonda e, in alcune aree, drammatica. Da parte degli intellettuali più avvertiti si manifestò, quasi da subito, la consapevolezza di trovarsi di fronte a una svolta epocale, a una radicale trasformazione della fisionomia e dell'identità culturale della società sarda. La percezione e la rappresentazione di quella mutazione antropologica si realizzò in modi diversi, con differenti narrazioni e con scelte ideologiche sovente contrapposte. Il dibattito che aveva accompagnato l'elaborazione dello Statuto speciale (varato nel 1948) e seguito le prime fasi di vita della Regione autonoma, culminando nella progettazione e nell'approvazione del «Piano di rinascita» (1961) e nella valutazione dei modi in cui tale «Piano» venne poi attuato, si poté esprimere, nella diversità delle sue opinioni, per mezzo di un insieme di iniziative editoriali.

Accanto ai principali quotidiani, «L'Unione sarda» e «La Nuova Sardegna», vanno ricordate le numerose riviste pubblicate dalla fine della guerra, con crescente vigore lungo gli anni Cinquanta e Sessanta. Fra queste si ricordano «Riscossa» (1945), diretta da Francesco Spanu Satta, alla quale collaborò Giuseppe Dessì, «Ichnusa» (1949), diretta da Antonio Pigliaru, «S'Ischiglia» (1949), diretta da Angelo Dettori, «Il Montiferu» (1955) diretto da Antonio Cossu, «Rinascita sarda» (1951), diretta, in tre successive serie, da Velio Spano, Renzo Laconi e Umberto Cardia, «Il Bogino» (1960), diretto da Ignazio De Magistris.

Le opere degli autori sardi si collocarono, a loro modo e con differenti tassi di eversività, storicamente dentro quelle coordinate di senso che videro, dagli anni Cinquanta agli anni Settanta, la letteratura in Sardegna intraprendere, fra sperimentazione e ricerca, nuovi percorsi espressivi e formali tesi a rappresentare una terra che, in chiave più o meno simbolica, continuava a essere il principale oggetto di scrittura. Dalla fine degli anni Cinquanta in poi molti poeti, pur continuando a fare i conti con una autorevole tradizione testuale, orale e scritta, che arrivava dall'Ottocento, iniziarono sempre di più a perlustrare sentieri poetici fino ad allora inesplorati. Una nuova produzione aperta a tutte la varietà parlate che, grazie anche al premio Ozieri, crebbe notevolmente dal

punto di vista dei linguaggi e degli esiti estetici, riattivando un importante e fecondo circuito interno della comunicazione letteraria (con propri canali, codici, contesti, destinatari); una rinnovata proposta, visibile, importante, lontana dai toni sublimi della precedente lirica ottocentesca, che seppe confrontarsi, contaminandosi, con la contemporanea poesia italiana e straniera, più viva e consapevole.¹⁷ Il «Premio Città di Ozieri» fu fondato nel 1956 dal poeta Tonino Ledda; esso contribuì alla diffusione della poesia sarda come più tardi faranno altri premi più o meno noti, tra i quali occorre almeno ricordare il «Romangia» (1978), organizzato dai comuni di Sennori e Sorso e il «Premio di letterature dialettali Pompeo Calvia» di Sassari.¹⁸

1. Publio Dui è stato prima di tutto un cantore, un figlio dell'oralità primaria, e il suo segno letterario si è fondato su uno screziato sostrato linguistico, prodotto da un'identità culturale e umana veicolata da più codici: il lulese, il nuorese e il logudorese. Questi primi due aspetti, *oralità* ed *eterogeneità linguistica*, hanno posto al filologo una prima importante questione ecdotica legata alla *restitutio textus*. A ciò si aggiunga l'incerta e precaria competenza scrittoria¹⁹ che, inoltre, non sempre coincide con le fonti orali e che ha presentato all'editore un ulteriore insidioso problema di restauro linguistico relativo al rapporto tra sistema fonemico e grafemico:

[...] sico galu a cantare dae su coro,
a boche 'e ballu sardu, in metas limbas,
supra sas undas de àtteros rios.²⁰

In Sardegna l'*oralità* è stata per secoli il serbatoio di forme e contenuti nell'elaborazione dei testi poi destinati a una circolazione scritta. E i testi

¹⁷ Predu Mura, Antoninu Mura Ena, Benvenuto Lobina, Publio Dui fecero parte, tra gli altri, di quella generazione.

¹⁸ Sull'argomento cfr. TOLA 2006.

¹⁹ L'alfabetizzazione per secoli – almeno fino al Novecento inoltrato – ha riguardato solo quelli che potevano accedere al privilegio della cultura scritta (in lingua latina, spagnola e italiana). Infatti, chi leggeva e scriveva costituiva un'esigua minoranza.

²⁰ P. DUI, *Rios*.

che venivano scritti spesso erano anche destinati alla recitazione e al canto, concepiti in previsione di una duplice diffusione: scritta e orale. La poesia ha da sempre fatto parte della vita dei sardi, anche nella comunicazione quotidiana. Soprattutto nelle comunità agro pastorali, infatti, capitava che, in particolari contesti familiari, lavorativi e festivi, si attivasse la funzione poetica del linguaggio. Altre volte si cantava per il puro desiderio di farlo, in compagnia o in solitudine. Sono nati come poesia improvvisata, di una improvvisazione non competitiva, e si sono diffusi oralmente alcuni canti che venivano intonati per far giocare i bambini (*duru-duru*, *dilliriana* ecc.), per allietare i presenti nei momenti di festa con filastrocche e testi ritornellati (*trallallera*, *lirelléllara*), oppure per mitigare la solitaria fatica del lavoro nei campi o dietro greggi e armenti:

E geo, minore,
videnne a Lussùgliu, òmine mannu,
chin versos isortos pitzinnos
e presos in rima,
chin isse m'appento in su pinnettu.²¹

Il giovane Publio si diletta ad ascoltare e ad apprendere dal vecchio poeta capraio Lussorio l'arte del comporre versi. Il metodo di apprendimento in Sardegna non di rado si basava su una sorta di pedagogia dell'ascolto e insieme del dialogo secondo una modalità *euristico-imitativa*, per cui il dato empirico-sperimentale si accompagnava all'imitazione dei modelli tradizionali. Il poeta in erba acquisiva le tecniche e i metodi del comporre, ritmo e strutture metriche, nei contesti comunicativi e situazionali più disparati (in questo caso «*in unu pinnettu*»), ascoltando e osservando il cantore più esperto e maturo, così da poterne carpire i segreti dell'arte. L'esercizio e la pratica individuale permettevano poi il perfezionamento e una maggiore confidenza con i meccanismi di funzionamento del testo e dell'euritmia. La poesia orale era, infatti, innanzitutto una poesia cantata e *sos cantadores* nella scansione ritmica degli accenti non seguivano altra regola se non quella dell'orecchio.

²¹ P. DUI, *In su pinnettu 'e s'eremita*.

L'esecuzione canora attribuiva ritmo ai versi e disposizione proporzionale e armonica al componimento, attraverso innalzamenti e abbassamenti di tono in corrispondenza di determinate posizioni, oppure attraverso l'utilizzo di figure metriche per contrazione e separazione vocale (sinèresi, dièresi, sinalèfe, dialèfe) e di figure morfologiche per aggiunzione semplice (epitesi o paragoge). Perciò di un'ottava si potevano all'ascolto computare, ad esempio, endecasillabi metricamente perfetti, che riportati per iscritto risultavano essere più lunghi o più corti (ipèrmetri o ipòmetri) rispetto alle canoniche undici posizioni.

L'oralità non è la scrittura (e viceversa), anche quando, come nel caso di Dui, la si imita, modulandola fedelmente e restituendola graficamente sul foglio. Si ricordi, inoltre, che col premio di letteratura «Città di Ozieri» si passò gradualmente nell'isola da una poesia improvvisata, estemporanea, *a bolu* e in rima, a una poesia scritta, a tavolino, ragionata, più limata, *de meledu*, che perderà col tempo anche il tradizionale impianto metrico dell'ottava. Furono questi anche gli anni, tra il 1949 e il 1957, nei quali uscì la rivista «S'Ischiglia», fondata dal bonorvese Angheleddu Dettori, e durante i quali la poesia in lingua sarda conobbe un rinnovato impulso, intraprendendo nuove strade, una vera e propria «*odissea de rimas nobas*»,²² a partire dalla codificazione scritta. Tra i poeti protagonisti di questa nuova stagione ci fu anche Publio Dui, il quale spesso scriveva in lulese ma leggeva in nuorese (o logudorese) e viceversa.²³ Oppure poteva accadere che anche nel singolo testo scritto utilizzasse più varietà, o che le mescidasse o sincretizzasse in uniche forme:

Tanno s'aera est netta, / *tanno* s'addurcat su mare / bastat solu de cantare / sa cantone totu impare, / sa chi so **cantenne** como. // «Totu canta a duos chivos: / unu durche e unu amaru, / est sa **mènnula** 'e domo» **D¹ D² Tanno** s'aera est netta, / *tanno* s'addurcat su mare; / bastat solu de cantare / sa cantone tot'impare, / sa chi so **cantenne** como: // «Totu-canta a duos chivos: / unu durche e unu amaru, / est sa **mènnula** 'e domo» **D³ Tando** s'aera est netta, / *tando* s'addurcat su mare; / bastat solu de cantare / sa cantone totu impare, / sa chi so **cantande** como: // «*totu canta a duos chivos: / unu durche e unu amaru, /*

²² Sull'argomento cfr. TANDA 2003, pp. 153-198.

²³ **canno**] cando **FO veneichenne**] veneichende **FO pensenne**] pensende **FO las**] lar **FO vienne**] vidende **FO cantenne**] cantende **FO**

es sa mëndula 'e domo». F[ONTE]O[RALE]

Cun sa durche melodia / supra s'arvore in fiore / sos puzones in amore / son **cantenne** su manzanu: / son **cantenne** su lentore, / son **cantenne** su beranu, / son **cantenne** *cùu cùu* / in sa mènnula 'e domo **D¹ D²** Cun sa durche melodia / supra s'arvore in fiore / sos puzones in amore / son **cantende** su manzanu. / Son **cantende** su lentore, / son **cantende** su beranu, / son **cantende** *cùu cùu* / in sa mènnula 'e domo **D³** Chin sa durche melodia / supra s'arvore in fiore / sos puzones in amore / son **cantande** su manzanu, / son **cantande** su lentore, / son **cantande** su beranu, / son **cantande** *cùu cùu* / in sa mènnula 'e domo. **F[ONTE]O[RALE]**

Sa gama est **pascalende** / In innitos de pranu / S'Anzone mesulanu / Chin sa Mama est **suenne** / Anninnia Anninnia **D¹** Sa gama est **pascalende** / In innitos de pranu / S'Anzone mesulanu / Chin sa Mama est **suenne** / Anninnia Anninnia **D² D³ D⁴**

Senne ischidu **sonnienne** / mi paria ch'**intennia** / **cantenne** su rusignolu / e **risponnenne** s'istria. / **Tando** (← **Tanno**) in sa mandra 'ippo solu / chene ischire in uve issire **D¹ D²** **Senne** ischidu **sonnienne** / mi paria ch'**intennia** / **cantenne** su rusignolu / e **risponnenne** s'istria. / **Tando** in sa mandra 'ippo solu / chene ischire in uve issire **D³**

Qual è, dunque, la verità autorale? Quale criterio di unità e/o omogeneità ortografica? Può il filologo tener esclusivamente conto della sola tradizione scritta e non invece considerare tutte le modalità di trasmissione del testo? Le fonti orali da questo punto di vista sono state preziose, in quanto termine di paragone non di rado rivelatore.

Perciò, vista e considerata la composita modalità di codificazione del testo e la multiformità della sua tradizione, nell'opera di *constitutio* l'editore ha inevitabilmente dovuto operare la sua *reductio ad unum* emendando talune difformità di lezione mediante il proprio *iudicium*.

Tale valutazione critica – comunque sempre fondata sulle lezioni attestate, scritte e orali – posta in essere durante il lavoro di allestimento e fissazione del testo, ha sostanzialmente cercato di conseguire *il punto più avanzato di compromesso* tra aspetti differenti della proteiforme volontà del poeta, perseguendo e considerando con tendenziale coerenza e uniformità d'indirizzo le seguenti linee d'azione:

- analizzare prima di tutto la volontà d'autore documentata dalla *tradizione superstita scritta*: primariamente quella manoscritta e dattiloscritta, secondariamente quella a stampa, perché non sempre garantita dal controllo autorale:

Beneico sas pretas, / sas pretas de Lodè; / ma pro su vicerè / vènnitu dae mare / (su santu chi l'at fattu) / lassàtemi pessare: / at delegatu a mussegnore Bua / pro serrare sas tancas / (a donzunu sa sua). / 'Untanas e caminos / an serratu a giardinis / chin pretas a farrancas / e chin su marrapiccu / uve bidian terra / 'achian sa ghera, / ma vinchitore fit semper su riccu.] sas pretar de Lodè / commo su viceré / Su santu chi la fatu / A delegatu a Mussignore Bua / A si serraren tancasa / O a craru o a cua / Chin pretasa a farrancasa / Untanasa e caminosa / Pro si acher giardinosa / chin d'unu marrapiccu / Uve vidian terra / Vachiana sa ghera / E in totue a binchitu su ricu **A¹** Sas pretar de Lodè / Ma pro su viceré / Bennitu dae mare / Su santu chi la fatu / Lassatemi pessare: / A delegatu a Mussignore Bua / A si serraren tancasa / O a craru o a cua / Chin pretasa a farrancasa / Untanasa e caminosa / Pro si acher giardinosa / chin d'unu marrapiccu / Uve vidian terra / Vachiana sa ghera / E in totue a binchitu su ricu **A²** Beneico sas pretasa / sas pretar de Lodè; / Ma pro su viceré / bennitu dae mare / Su santu chi la fatu / lassatemi pessare / Cat delegatu a mussignore Bua / Pro serrare sas tancasa, / A a donzunu sa sua / Untanasa e caminosa / An serratu a giardinosa / chin pretasa a farrancasa / E chi su marrapiccu / Uve vidian terra / Achiana sa ghera, / Ma vinchitore vi semper su riccu **A³** Beneico sas pretas, / sas pretas de Lodè; / ma pro su viceré / vènnitu dae mare / (su santu chi l'at fattu) / lassàtemi pessare: / hat delegatu a mussegnore Bua / pro serrare sas tancas, / (a donzunu sa sua). / 'Untanas e caminos / han serratu a giardinis / chin pretas a farrancas / e chin su marrapiccu / uve bidian terra / 'achian sa ghera, / ma vinchitore fit semper su riccu. **D¹ D²** Beneico sas pretas, / Sas pretas de Lodè; / Ma pro su viceré / Vènnitu dae mare / (Su santu chi l'at fattu) / Lassàtemi pessare: / Hat delegatu a Mussegnore Bua / Pro serrare sas tancasa, / (a donzunu sa sua). / 'Untanasa e caminos / Han serratu a giardinis / Chin pretas a farrancas / E chi su marrapiccu / Uve vidian terra / 'Achian sa ghera, / Ma vinchitore it sempes su ricu. **D³**

- valutare la volontà d'autore documentata dalle *fonti orali* (trasmissioni radiofoniche, quando esistenti) e compararla sistematicamente, ponendola in relazione dialettica, con la tradizione *superstita scritta*:

tanno rido jeo puru] *tanno* rido *deo* puru **D¹ D² D³** *tanno* rido *jeo* (← *deo*)
puru **D⁴** cand' 'ido ridende a tie / *tando* rido *jeo* puru **F[ONTE]O[RALE]**

Las beneico a boche / sas pretas de inoche / e sas de atterue: / sas pretas luvulesas, / finas sas de Gongale / e sas vittichesas / uve a Diegu an datu su natale.] Beneico sas pretasa. / Lar beneico a boche / Sas pretar de inoche / Sas pretar de icue / Sas pretar de aterue / Sas pretar Luvulesasa / Sas pretar de gongale / sas pretar Bizichesas / Uve a Diegu an datu su natale. **A¹ A²** Lar veneico a boche / sas pretar de inoche / E sar de aterue / Sas pretar Luvulesasa / Vinas sar de gongale / Ei sar Vitichesas / Uve a Diegu an datu su natale. **A³** Las beneico a boche / sas pretas de inoche / ei sas de atterue: / sas pretas luvulesas, / finas sas de gongale / ei sas vitichesas / uve a Diegu han datu su natale. **D¹ D²** Las beneico a boche / Sas pretas de inoche / E sar de atterue: / Sas pretas Luvulesas, / Vinas sas de gongale / Ei sar Vitichesas / uve a Diegu an datu su natale. **D³** Lar beneico a boche / sas pretar de inoche / ei sar de aterue / sas pretar Luvulesas / finas sar de Gongale / ei sar vitichesas / uve a Diegu an datu su natale. **F[ONTE]O[RALE]**

E ancora:

D¹ D² D³	D⁴	FO
<i>s'indeorada</i> chiterra	<i>s'indeorada</i> chiterra	<i>s'indeorada</i> chiterra
sos <i>minadores</i>	sos <i>minadores</i>	sos <i>minadores</i>
<i>ammaliadore</i>	<i>ammaliadore</i>	<i>ammaliadore</i> ²⁴

- fare riferimento alla *tradizione letteraria scritta in lingua sarda*. Sin dall'epoca medievale, come detto, la *scripta* volgare ha recepito anche modalità grafiche proprie del toscano. Dopo la lunga parentesi iberica, oggi, a partire dai processi di italianizzazione promossi dalla monarchia sabauda e a più di 160 anni dall'Unità d'Italia (a 63 dalla riforma scolastica del 1962) possiamo legittimamente affermare che la grafia della lingua sarda sia stata tipicamente italiana, almeno sino all'epoca in cui scriveva Dui.²⁵ A tal riguardo, il criterio di cui l'editore ha tenuto conto è stato quello di non distanziarsi troppo, se non in casi strettamente necessari, dalla situa-

²⁴ In questo caso, anche confortato dalla fonte orale (**FO**) l'editore fissa a testo le lezioni più vicine al lulese, ossia: *indeorada*, *minadores* e *ammaliadore* (**D⁴ FO**).

²⁵ Giova ricordare che le proposte ortografiche che ha negli anni recenti approvato la Regione Sarda hanno attenuato l'orientamento italiano.

zione storicamente acquisita, ossia dalla grafia effettivamente utilizzata dalla maggior parte dei poeti e degli scrittori sardi negli anni in cui il poeta di Lula componeva:

Beneico sas pretas, / las beneico tottus / e non m'istracco mai. // Pro cantu duro viu, / finas si son(o) metas / sas pretas de su riu: / beneico sas pretas de Olzai.] Veneichenne pretasa / Vinas in s'abolotu / Pro cantu duro viu / Vinas si sono metasa / Sas pretar de su riu / No m'istracana mai / Beneico sas pretar de Olzai / **A¹** Veneichenne pretasa / Pro cantu duro viu / Vinas si sono metasa / Sas pretar de su riu / No mistracana mai / Beneico sas pretar de Olzai / **A²** Beneico sas pretasa, / lar veneico totu / No minne istraco mai. / Pro cantu duro viu / vina si sono metasa / Sas pretar de su riu: / Veneico sas pretar de Olzai **A³** Beneico sas pretas, / las beneico tottus / e non m'istracco mai. // Pro cantu duro viu, / finas si sono metas / sas pretas de su riu: / beneico sas pretas de Olzai. **D¹ D² D²** Beneico sas pretas, / Las beneico totus / e no m'istraco mai. / Pro cantu duro viu, / Vinas si sono metas / Sas pretas de su riu: / Beneico sas pretas de Olzai. **D³**

- considerare, a beneficio del lettore d'oggi e in ragione di quanto dichiarato e argomentato nel punto precedente – sempre nel rispetto della volontà d'autore e del valore linguistico-documentale e storico-culturale del testo –, i contributi normativi apportati nel tempo nell'ambito della *standardizzazione ortografica della lingua sarda*. Quindi, l'editore si è altresì limitatamente proposto di adeguare la veste grafica ai criteri e alle norme accolte e fatte proprie dalla giuria del Premio Ozieri,²⁶ e solo in taluni casi, e alla bisogna, si è risolto ad accogliere alcune ultime acquisizioni in materia di normalizzazione grafica e ortografica;
- l'editore, pur tenendo conto di tutte le varietà linguistiche utilizzate, mescolate e sincretizzate dal poeta, si è tuttavia ispirato,

²⁶ Quando nel 1956 fu bandita la prima edizione del Premio Ozieri, i poeti non seguivano una convenzione ortografica unitaria, ma rendevano graficamente le diverse varietà linguistiche secondo le proprie caratteristiche fonetiche. Di fatto il sistema di norme di carattere ortografico del Premio Ozieri (al quale Publio Dui più volte partecipò), elaborato da Antonio Sanna, Massimo Pittau ed Enzo Espa tra il 1973 e il 1974 e basato sulle convenzioni della tradizione letteraria, rappresentò il primo serio, sistematico e condiviso tentativo di elaborazione di uno *standard* per la scrittura.

nell'opera di fissazione del singolo testo, a un *criterio di tendenziale unità e omogeneità*, privilegiando fin dove ha potuto la *varietà lulese* (o quella che le si avvicinava di più) sulle altre compresenti:

tanno rido jeo puru] **tanno rido deo puru D¹ D² D³ tanno rido jeo** (← *deo*)
 puru **D⁴** cand' 'ido ridende a tie / **tando rido jeo puru F[ONTE]O[RALE]**

D ¹ D ²	D ³	FO
son <i>cantenne</i> su manzanu,	son <i>cantenne</i> su manzanu,	son <i>cantenne</i> su manzanu,
son <i>cantenne</i> su lentore,	son <i>cantenne</i> su lentore,	son <i>cantenne</i> su lentore,
son <i>cantenne</i> su beranu,	son <i>cantenne</i> su beranu,	son <i>cantenne</i> su beranu,
son <i>cantenne</i> ciu ciu	son <i>cantenne</i> ciu ciu	son <i>cantenne</i> ciu ciu ²⁷

In virtù di quanto scritto, i criteri della presente edizione seguono pertanto le seguenti norme grafiche:

- tendenzialmente le parole vengono scritte senza tener conto delle variazioni contestuali di natura esclusivamente fonetica:

Formaian] *Vormaian* **D¹ D²**

Finas²⁸ si so dormitu.] Vinas si so dormitu **A¹ A² A³ D³ FO**

Incumanno sos bentos] Incumanno *sor bentoso* **A¹ A² Incumanno sor ventoso A³**

- non viene mai conservata la *h*- iniziale etimologica nelle voci del verbo *hàere* (*happo*, *bat*, *bazis*, *han*), dal momento che nella lingua sarda le voci verbali *as*, *at*, *an(t)* non possono essere confuse con altre omografe (*ap-po*, 'ho', *as*, 'hai', *at*, 'ha', *an(t)* 'hanno'):

P'an] l'ana **A l'hana D**

ch'at iscrittu.] ch'bat iscrittu. D¹ D²

²⁷ Anche prescindendo dal criterio meccanico di maggioranza, dato il lulese *cantenne*, l'editore fissa a testo la lezione *cantenne* (**D¹ D²**), in quanto ritenuta la più somigliante alla lingua d'origine del poeta.

²⁸ *Finas*: *Vinas* **A¹ A² A³ D³ FO** *Finas* **D¹ D² D^{2b}**. Il poeta (che parla e scrive utilizzando la variante di Lula e di Nuoro) oscilla spesso tra la fricativa labiodentale sonora *v* e la fricativa labiodentale sorda *f*. Tendenzialmente seguiremo le forme etimologiche: in questo caso promuoviamo a testo *finas* (cat. *fins a*, *finses*), contro *vinas*. Peraltro la consonante *f*, che a Lula quasi scompare (*su 'ocu*, *su 'icatu*) è quasi sempre conservata negli antichi testi sardi e anche nelle varianti barbaricine, dove talvolta in posizione intervocalica diventa *v* (*su vogu*, *su vele*).

las at secatas.] las *bat* secatas. **D¹ D²**

a tie appo a dare.] A tie *happo* a dare **D¹ D² D³ D⁴**

at delegatu a mussegnore Bua.] A delegatu a Mussignore Bua **A¹** A delegatu a Mussignore Bua **A²** Cat delegatu a mussignore Bua **A³** *bat* delegatu a mussegnore Bua **D¹ D²** *Hat* delegatu a Mussegnore Bua **D³**

- la terza persona singolare del verbo essere viene scritta *est*, anche quando nella effettiva pronunzia subisce alterazioni fonosintattiche:

b'est semper sa pessone.] *Bes* sempes sa pessone **D¹ D²**

Est bessinne s'aurora: / como est s'ora 'e cantare.] *Er* vessinde s'aurora: / como *es* s'ora 'e cantare **FO**

- dopo le consonanti finali generalmente non viene scritta la *vocale paragogica* (o epitetica) tranne che, raramente, in fine verso (tra parentesi tonde) per esigenze di rima, oppure, anche all'interno del verso (tra parentesi tonde) per esigenze metriche:

impilitas] impilitasa **D**

Canno preta non b'at **prus(u)**,²⁹
 solu a una conca 'e jana
 an 'attu carchi **abusu**
 pro non morrer de sa gana.

ca non la prènan(a) mai]³⁰ ca non la *prènana* mai **D¹ D² D³ FO**

finas si son(o) metas] finas si *sono* metas **D¹ D² D³ FO**

son(o) semper pranghenne / su pastoreddu mortu.] como lu *son* pranghenne **D¹**
sono semper pranghene **D² D³**

- l'*affricata dentale sonora* (o zeta sonora, o dolce) viene scritta con *z* semplice, mentre quella sorda (o aspra) viene scritta col digramma *tz*:

pitzinnu] pizinnu **A** pizzinnu **D¹ D² D³**

fritzas] frizar **A** frizzas **D¹ D² D³**

caratzas] carazzas **A** **D¹ D² D³**

²⁹ Conserviamo l'epitesi per esigenze di rima (*prusu* / *abusu*).

³⁰ Conserviamo l'epitesi [*prènan(a)*] per esigenze metriche.

bratzos] brazzos **D**

fortzis] forzis **D**

fortza] forza **D**¹ **D**² **D**³

- non si esplicita la *d* eufonica (*in d'unu; in d'una; chin d'una; chin d'unu*), così come non si conserva la *i* di *ei su, ei sa, ei sos, ei sas, nei su, nei sa, nei sos, nei sas*:

in una ruche] in *duna* ruche **A** in *d'una* ruche **D**¹ **D**² **D**³

chin una rosa ingroghita.] cun *d'una* rosa ingiallita **D**¹ cun *d'una* rosa |ingroghita| (>ingiallita<) **D**² *cun-d'una* rosa ingiallita. **D**³

sas pretas de inoche
ei sas de atterue:
sas pretas luvulesas,
finas sas de Gongale
ei sas vittichesas

sas pretas de inoche
e sas de atterue:
sas pretas luvulesas,
finas sas de Gongale
e sas vittichesas

nen sa poesia] *nei* sa poesia **D**

- il diletuo dell'*occlusiva iniziale* di parola nella preposizione *de* e negli altri casi di diletuo di consonante iniziale in contesto fonosintattico si rende per mezzo dell'apostrofo ('):

su sole **'e** sos trollios

'idda mea Sardigna

'achian sa gherra

accurtzu a sa **'untana**

accurtzu a su **'ochile**

- La congiunzione *ne* si usa di fronte a parola che inizia con vocale, *nen* di fronte a parola che inizia con consonante. Non è accentata, dato che non può essere confusa con nessun'altra omografa:

«**In Oltzai viuda nen bajana**»] «In Olzai viuda **ne** bajana». **D**¹ **D**²

nen sa poesia] *nei* [ne-i] sa poesia **D**

ne a sera nen manzanu] *ne* a sera **ne** manzanu **D**¹ **D**² **D**³ **D**⁴ **D**⁵ **D**⁶

- La approssimante palatale viene scritta, in posizione iniziale e interna, secondo la tradizione grafica sarda, con la lettera *j*:

uve **jocaio** **jeo**

ja nd'amus de s' **aju**

o non **juco** sas alas impilitas?

Est bènnitu **maju**

chin s' **ajutu** 'e Deu

in s' **istoja** accurtzu a su 'ochile

tramas de iskra **ruja**

anzonàgliu 'e **remeju**

- Il nesso *qu* + *vocale* è sostituito dal nesso *cu* + *vocale*:

pintare unu cuadru arrennegatu.] Pintare unu **quadru** arrennegatu. **A** pintare unu **quadru** arrennegatu, **D**

paren sa cornice / d'unu cuadru anticu] Parene sa cornice / D'unu quadru anticu **D**¹ Parene sa cornice / D'unu quadru anticu **D**²

- le uniche parole che non richiedono l'*accento grafico* sono quelle in cui l'accento fonetico cade sulla penultima vocale grafica, mentre tutte le altre hanno un accento grave sulla vocale accentata:

Lussùgliu, crapàgliu, peàgliu 'e Mosè

videnne a Lussùgliu, òmine mannu

Unu càliche'e sàmbene

Est bènnitu freàgliu:

est nàschitu s'ògliu.

Est bènnitu martu:

s'ògliu est artu

o trambucat donzi trettu,

tanno pòveru 'e me':

dasso caddu sedda e briglia

- per quanto riguarda la realizzazione grafica delle *occlusive sorde intervocaliche* [-k-], [-p-], [-t-] (tipicamente rafforzate o semi-allungate nella pro-

nuncia) in scempie e geminate, di fronte all'ondivaga irresolutezza compositiva dello stesso poeta, alla cui volontà primariamente comunque ci affidiamo nell'opera di *restitutio*, si è deciso di regolarizzare l'uso del grafema geminato quando l'etimo lo richiede:

Isturditos] *Isturdittos* **D**

lèpiu] *lèppiu* **D¹ D² D³ lèpiu Is**

preta] *pretta* **D¹ D² D³**

pretas] *prettas* **D¹ D² D³**

in donzi preta] In dogni *preta* **A¹** In donzi *preta* **A² A³** in donzi *preta* **D¹ D²** In donzi *preta* **D³**

seta] *setta* **A D¹ D²**

da chi no appo] da chi no *happo* **D**

ube b'appo s'oriolu] ube *b'appo* s'oriolu **D³** ube *b'apo* s'oriolu **D⁴** ube *b'apo* s'oriolu **D⁵ D⁶**

a tie appo a dare.] A tie *happo* a dare **D¹ D² D³ D⁴**

ch'at iscrittu] c'at'*iscrittù* a focu Muisé. **A¹** cat'*iscritu* **A²** cat'*iscritu* **A³** ch'hat *iscrittù* **D¹** **D²** c'at *iscrittù* **D³**

paret chi vida iscrittu] Pare chi vido *iscritu* **A¹ A² A³** paret chi vida *iscritu* **D¹** paret chi vida *iscrittù* **D²** Pare chivido *iscritu* **D³**

sas de atterue] Sas de *aterue* **A¹ A²** E sar de *aterue* **A³** sas de *atterue* **D¹ D²** E sar de *atterue* **D³**

(su santu chi l'at fattu)] Su santu chi la *fatù* **A¹** Su santu chi la *fatù* **A²** Su santu chi la *fatù* **A³** (su santu chi l'hat *fattu*) **D¹ D²** (Su santu chi l'at *fattu*) **D³**

sa chi venit fattu a mie,] sa chi venisi *ratu* a mie, **A** sa chi venisi *fattu* a mie: **D**

siat a notte o a die,] siata a *note* o adie **A** siat a *notte* o a die, **D**

ma vinchitore fit semper su riccu,] E in totue a binchitu su *ricu* **A¹** E in totue a binchitu su *ricu* **A²** Ma vinchitore vi semper su *riccu* **A³** ma vinchitore fit semper su *riccu*. **D¹ D²** Ma vinchitore it sempes su *ricu*. **D³**

e chin su marrapiccu] chin d'unu *marrapiccu* **A¹** chin d'unu *marrapicu* **A²** E chi su *marrapicu* **A³** e chin su *marrapiccu* **D¹ D²** E chi su *marrapicu* **D³**

su ch'aer isconzatu su connotu,] Pro c'aere isconzatu su *connotu* **A¹** Pro c'aere isconzatu su *connotu* **A²** Pro c'aere isconzatu su *connotu* **A³** su ch'haer isconzatu su *connotu*. **D¹ D²** Su ch'haer isconzatu su *connotu*. **D³**

las beneico *tottus*] lar veneico *totu* **A**³ las beneico *tottus* **D**¹ **D**² **D**² Las beneico *totus* **D**³

tottu a puntos] *tottu a puntor* **A** *tottu a puntos* **D**

Tottu canta] *Totu canta* **D**¹ **D**² *Totu-canta* **D**³

ca su sole de *tottus*] ca su sole de *tottus* **D**

in *tottas battor capos de su mundu*,] in *tottas battos capos* (← *tot*²ar battor capor) de su munnu, / **A** in *tottas battor capos de su munnu*, **D**¹ in *tottas battor capos de su mundu*, **D**²

e la cusserbo pro *tottu sa vita*,] E (← e) la cusservo pro *tottu sa vita*, **A** e la cusserbo pro *tottu sa vitta*, **D**¹ **D**²

Canno '*ippo galu pitzinnu*] Canno '*ip/p/o galu piz/z/innu* **A** Canno '*ippo galu piz-zinnu* **D**

Solu preta *appo connotu*] Solu preta *apo connotu* **A** Solu pretta *hapo connottu* **D**¹ **D**² **D**³

E sa farina, / *fatta a panedda*, / nos l'amus cotta / in sa chisina.] E sa varina, / *Vatta a panedda*, / E l'amus cotta / Issa chisina **A**¹ E sa varina, / *Vata a panedda*, / noll'amus cota / Issa chisina **A**² E sa farina, / *fatta a panedda*, / noll'hamus cotta / in sa chisina. **D**¹ **D**²

Est bènnitu maju: / su sole caente, / biancu che nie. / In una die / s'ogliu drimpitu / l'amus messatu, / e triulatu / chin su matzuccu, / e molinatu.] E benit maju / Su sole caente / biancu che nie / In d'una die / S'ogliu *drimpittu* / L'amur *messattu* / E *triulattu* / Chin su mazuccu, / E *molinattu*. **A**¹ E benit maiu / su sole caente / biancu che nie / In d'una die / S'ogliu *drimpitu* / L'amur *messatu* / E *triulatu* / chi su mazucu, / E *molinatu*. **A**² E benit maju: / su sole caente, / biancu che nie. / In d'una die / s'ogliu *drimpitu* / l'hamus *messatu* / e *triulatu* / chin su mazzuccu, / e *molinatu*. **D**¹ **D**²

Ca '*ippo istraccu* / mi so corcatu / in d'unu saccu / costas a terra. / E mi so sonniatu / brincanne in unu trèmene / chin unu saccu 'e sèmene, / richiamatu / pro un'àttera gherra.] Ca *ipo istraccu* / Mi sò *corcatu* / In d'unu *saccu* / 'Costasa (>Palasa<) a terra. / E mi sò sonniatu / Brincanne in d'un iscogliu / Chi d'unu *sacu* de ogliu / Richiamatu / Pro un'atera gherra. **A**¹ Ca *ipo istraccu* / Mi so *corcatu* / In d'unu *sacu* / 'Costasa a terra. / E mi so sonniatu / Brincanne ind'unu iscogliu / Chi d'unu '*sacu* (>cartu<) de ogliu / Richiamatu / Pro un'atera gherra. **A**² Ca '*ippo istraccu* / mi so *corcatu* / in d'unu *saccu* / costas a terra. / E mi so sonniatu / brincanne in d'unu iscogliu / chin d'unu *saccu* de ogliu, / richiamatu / pro un'àttera gherra **D**¹ Ca '*ippo istraccu* / mi so *corcatu* / in d'unu *saccu* / costas a terra. / E mi so

sonniatu / brincanne in d'unu |tremene| (>iscogliu<) / chin d'unu *saccu* de
|semene| (>ogliu<), / richiamatu / pro un'attera gherra **D**²

– si è optato per l'*univerbazione* di sintagmi composti con la preposizione *a* che presentano raddoppiamento fonosintattico:

anno *abbellu*, muru muru,] anno *a bellu*, muru muru, **A** anno *abbellu*, muru-
muru: **D**

La presente edizione critica è stata approntata quale risultato di un lavoro di ricerca, raccolta e comparazione dei testimoni e delle fonti (manoscritte, dattiloscritte e a stampa), di restituzione critica dell'originale grazie alla scelta delle varianti interne al testo e intercorrenti tra testimoni, all'individuazione ed emendazione delle interpolazioni e degli errori (o innovazioni) trasmessi dalla tradizione, all'interpretazione e alla ricostruzione delle lezioni mancanti o incomplete. L'edizione per sua stessa natura si caratterizza, perciò, non solo per la fissazione del testo originale, ma anche per l'esplicitazione del percorso ecdotico che ha condotto il filologo a tale restituzione. Il curatore (o editore critico) rende edotto il lettore, infatti, del lavoro compiuto, del metodo seguito e dei criteri adottati durante l'approntamento dell'edizione, con l'allestimento di apposite e ben determinate sezioni e/o unità di contenuto: l'*introduzione*, la *nota al testo*, l'*apparato filologico* (o *critico*), le *note esplicative* e di *commento*, la *bibliografia*.

L'*introduzione* (o *prefatio* o *prolegomena*) è il saggio iniziale del volume, anche se in realtà si caratterizza per essere il momento conclusivo di un articolato lavoro di analisi e di sintesi e la fase finale di un lungo processo rielaborativo. Essa rappresenta la sezione nella quale l'editore espone e commenta diffusamente e approfonditamente i contenuti ecdotici, esegetici ed ermeneutici dell'edizione, calando nelle coordinate storiche e culturali, letterarie e linguistiche, l'opera restituita e indagata, chiarendo e stabilendo, alla luce degli studi fatti, i rapporti intertestuali e contestuali, illustrando, in ultimo, i risultati raggiunti.

La *nota al testo* rappresenta in sintesi la memoria storica dell'edizione, perché raccoglie in modo essenziale e schematico molte delle informazioni e delle spiegazioni relative alla *tradizione diretta* e *indiretta* del testo (raccolta, luogo di conservazione, talvolta descrizione e storia dei *testimo-*

ni, con determinazione del valore di ciascuno di essi e dei rapporti tra loro intercorrenti), alle più importanti questioni filologiche e linguistiche incontrate e affrontate dall'editore in sede di allestimento, agli interventi emendatori e alle scelte metodologiche operate nella *constitutio textus*, alla descrizione ed esplicitazione delle norme redazionali, delle peculiarità grafiche e dei criteri editoriali, alle lezioni più o meno controverse o marginali non accolte né a *testo* né in *apparato*.

La *bibliografia* allogata in *cauda* al volume presenta l'elenco delle pubblicazioni utilizzate e citate per la stesura dell'edizione e insieme quelle che aiutano a offrire al lettore un quadro informativo e argomentativo più completo.

Per una più chiara e completa restituzione della tradizione testuale e una migliore leggibilità del percorso emendatorio significativo superstite, il filologo ha ritenuto opportuno editare i testi fissati allogandoli in due sezioni differenti: nella *prima sezione*, di servizio, intitolata *Cantones*, i testi sono restituiti senza note e con traduzione sinottica, per una lettura più snella e fruibile; nella *seconda sezione*, strettamente filologica, intitolata *Sezione filologica*, i testi critici sono invece corredati da *apparati diacronici*, che riportano i processi correttori autorali, e da *note esplicative e di commento*. I due apparati, in entrambi i casi essenziali ed economici, sono a loro volta allogati in sezioni diverse: l'*apparato diacronico*, che presenta il percorso genetico ed evolutivo, trova sistemazione alla fine del testo restaurato, mentre l'*apparato di note esplicative e di commento* storico, linguistico, filologico e letterario è allogato a piè di pagina.

Gli esponenti numerici presenti a margine nei testi della seconda sezione rinviano alle note dell'*apparato diacronico*, invece le *note esplicative e di commento* fanno seguito al riferimento numerico che trova corrispondenza e riscontro, a esponente, direttamente nel segmento testuale. Si dà conto dettagliato anche nella *introduzione* e nella *nota al testo* dei fenomeni correttori ricorrenti e dei percorsi esegetico-interpretativi affrontati dall'editore.

Le diversificazioni redazionali e gli interventi correttori, discussi nell'apparato genetico in modo congetturale, sono segnati nel modo seguente:

>a< per delimitare la cassatura di una porzione di testo:

Vinas si >vido< so dormitu

>comente zira sa luche<

Quando la cassatura è accompagnata dalla soprascrittura (o sottoscrizione) di una variante, la lezione rifiutata, sempre tra uncinate capovolte, ed entro parentesi tonde (quadre quando è già dentro tonde) viene fatta precedere dalla variante soprascritta (o sottoscritta) cui è premesso un puntino (ad esponente se soprascritta, a deponente se sottoscritta):

˙Costasa (>Palasa<)

˙sacu (>cartu<)

Quando, poi, la cassatura è accompagnata dalla variante di sostituzione in linea, la lezione rifiutata – sempre tra uncinate capovolte, ed entro parentesi tonde – viene fatta precedere dalla variante in linea fra | |:

|ingroghita| (>ingiallita<)

|tremene| (>iscogliu<)

Analogamente, quando, infine, la cassatura è accompagnata dalla variante di sostituzione a margine, la lezione rifiutata – sempre tra uncinate capovolte, ed entro parentesi tonde – viene fatta precedere dalla variante marginale fra || ||:

||In dogni preta su lumene suo / E in su coro su depitu meu ||(>chin su travagliu suo / In donzi preta su lumene meu<)

||uve|| (>Tanno<)

Sono inoltre utilizzati i seguenti simboli e le seguenti convenzioni grafiche:

← per indicare il passaggio da una prima (che si segnala tra parentesi tonde) ad una seconda lezione ricalcata su quella interamente o parzialmente (che si

farà precedere) o comunque corretta in vari modi su quella; si è adoperata la stessa tecnica quando la correzione ha interessato la sola punteggiatura:

Tando (← Tanno)

Beneico (← *Beneigo*) sas pretas

Die fritta (← Die vritta)

[—] per indicare una lezione illeggibile.

|a| per delimitare una inserzione in linea (anche di ordine interpuntivo):

chi essi|t| d'ogni die, / e mi caenta|t|

/b/ per delimitare una aggiunta nell'interlinea superiore:

Canno 'ip/p/o galu piz/z/innu

/secata chin bonu coro/

|| b || per delimitare una inserzione marginale integrativa o sostitutiva:

|| Intesu l'azis intesu / Messengeru 'e sa pache / Dae s'umbra 'e su nurache
/ Su tenore vitichesu||

// cambio di pagina nel manoscritto (appare nel testo).

↔| indica l'accapo e, quindi, che continua nel rigo seguente.

a³b¹c² diverso ordinamento (= b c a), segnalato da esponenti numerici:

²De sa tropa è Cossellu / ¹Chin sa oche de metallu / Bassu e contra attàm-
modellu

CONSPECTUS SIGLORUM

A manoscritto autografo.

AN manoscritto autografo di Costantino Nivola.

D dattiloscritto.

FO fonte orale.

Is «S'Ischiglia».

Or «L'Ortobene».

Nc «Notiziario catechistico».

R Premio di poesia sarda «Romangia», Sorso-Sennori.

Q¹ quaderno di abbozzi che reca nella copertina illustrata (raffigurante in prima una immagine di gioco del Padova calcio in quarta una tavola pitagorica) il titolo *Quaderno di Publio Dui*.

Q² quaderno senza copertina e senza titolo.

Q³ quaderno di abbozzi che reca nella copertina illustrata, in prima e in quarta, l'immagine disegnata di un Napoleone baby.

Q⁴ elaborato manoscritto che reca il titolo *Diario di guerra e di Sardegna*.

RINGRAZIAMENTI

Desidero qui testimoniare il mio affetto riconoscente a Gianfranco Dui, figlio del poeta Publio Emilio, che con rara disponibilità ha messo a disposizione del sottoscritto le carte del padre agevolandone la pubblicazione.

Desidero altresì manifestare la mia gratitudine a Simone Pisano, Riccardo Mura, Maria Teresa Rosu, Paolo Francesco Berria, Cristiano Becciu, Clara Farina, Antoni Nàtziu Garau e Gabriele Tanda per avermi fornito spunti, consigli, segnalazioni e indicazioni preziose.

A Pasquale Frogheri, Giovanni Carroni e Luciano Piras un grazie per l'interesse dimostrato.

CANTONES

Beneico sas pretas

Incumanno sos bentos
chin sos cumannamentos
ch'at iscrittu in sas pretas Muisè.
Beneico sas pretas
sas pretas de Onanie,
sas pretas ch'at secatu babbu meu;
chin sudore e anneu
las at secatas pro pesare a mie.

Finas si so dormitu
paret chi vida iscrittu
in donzi preta su lùmene suo,
e in su coro su dèpitu meu.

Las beneico a boche
sas pretas de inoche
e sas de atterue:
sas pretas luvulesas,
finas sas de Gongale
e sas vittichesas
uve a Diegu an datu su natale.

Beneico sas pretas,
sas pretas de Lodè;
ma pro su vicerè
vènnitu dae mare
(su santu chi l'at fattu)
lassàtemi pessare:
at delegatu a mussegnore Bua
pro serrare sas tancas
(a donzunu sa sua).

Benedico le pietre

Raccomando i venti
con i comandamenti
che ha scritto nelle pietre Mosè.
Benedico le pietre,
le pietre di Onanì,
le pietre che ha tagliato mio padre;
con sudore e affanno
le ha tagliate per campare me.

Anche da addormentato
sembra che veda scritto
in ogni pietra il nome suo,
e nel cuore il debito mio.

Le benedico a voce
le pietre di qua
e quelle di altrove:
le pietre lulesi,
anche quelle di Gongale
e quelle bittesi
dove a Diego han dato il natale.

Benedico le pietre,
le pietre di Lodè;
ma per il vicerè
venuto dal mare
([maledetto] il santo che lo ha fatto)
lasciatemi pensare:
ha delegato monsignor Bua
per chiudere le tanche,
(a ognuno la sua).

'Untanas e caminos
an serratu a giardinios
chin pretas a farrancas
e chin su marrapiccu
uve bidian terra
'achian sa gherra,
ma vinchitore fit semper su riccu.

Custu a rettore Mele
intro su coro li poniat fele:
su ch'aer iscontzatu su connotu.

Beneico sas pretas,
las beneico tottus
e non m'istracco mai.

Pro cantu duro viù,
finas si son(o) metas
sas pretas de su riu:
beneico sas pretas de Oltzai.

Iscusate si irbàglio,
si canno vido muru
e so veneichenne
chin su coro travàglio.
A sas pretas pensenne
las veneico postas gai puru.

Beneico sas pretas e concruo:
si tanco s'aju mi pàglio videnne,
in unu muru accurtzu a sa 'untana,
unu rettore vestitu a suddana
chene camisa e allegru cantenne:

Fontane e strade
hanno chiuso come giardini
con pietre come artigli
e con il mazzapicchio
dove vedevano terra
facevano la guerra,
ma vincitore era sempre il ricco.

Questo al rettore Mele
dentro il cuore gli arrecava rancore:
l'aver disfatto il conosciuto.

Benedico le pietre,
le benedico tutte
e non mi stanco mai.

Per quanto rimarrò vivo,
anche se sono tante
le pietre del fiume:
benedico le pietre di Olzai.

Scusate se sbaglio,
se quando vedo muro
e sto benedicendo
con il cuore lavoro.
Alle pietre pensando
le benedico messe così pure.

Benedico le pietre e concludo:
se chiudo l'occhio mi sembra di vedere,
in un muro vicino alla fontana,
un rettore vestito con la sottana
senza camicia e allegro cantando:

«In Oltzai vinda nen bajaran».

Beneico sas pretas.

«*A Olzai vedova né nubile*».

Benedico le pietre.

Iscarponeddos de preta

Canno 'ippo galu pitzinnu
a s'iscurtza brinchittenne,
innossente sonnienne
caddittos murros e bajos,
fin in gherra sos massajos,
fin siccos sos laores;
sas gamas chene pastores
e sa zente chene pane.

Sos anzones milienne
in camineras de prùere
annanne a chircare a sùere
a sa cala 'e mariane.
E deo iscurtzu brinchenne
chene timer sas ispinas,
ca 'ippo galu pitzinnu.

Tanno babbu naraiat
pro 'acher cuntentu a mie,
cumintzanne a irmannire,
chi nachi mi los fachiat
canno 'iniat su travàgliu
sos iscarpones de preta
cositos pro no 'inire
tottu a puntos de attàgliu
e a corfos de matzetta.
Ma deo non bi credia
ca 'ippo galu pitzinnu.

Solu preta appo connotu
secata chin bonu coro
pro fraicare una domo.

Scarponcini di pietra

Quando ero ancora bambino
a piedi nudi saltando,
innocente sognando
cavallini bianchi e bai,
erano in guerra i massai,
erano arse le messi;
le greggi senza pastore
e la gente senza pane.

Gli agnelli belando
in sentieri polverosi
alla ricerca di che poppare
nella cala di volpe.
E io a piedi nudi saltando
senza temere le spine,
perché ancora ero bambino.

Allora babbo diceva
per far contento a me,
che iniziavo a diventare grande,
che dice me li faceva
quando finiva il lavoro
gli scarponi di pietra
cuciti per mai finire
tutti a punti di acciaio
e a colpi di mazzetta.
Ma io non ci credevo
perché ancora ero bambino.

Solo pietra ho conosciuto
tagliata con buon cuore
per costruire la casa.

Prata non ne connoschia,
solu sa chi a babbu meu
l'an postu in una ruche
annanne a su campusantu.
E deo galu pitzinnu.

Argento non ne conoscevo,
tranne quello che a babbo
hanno messo in una croce
andando al camposanto.
E io ancora bambino.

Sos duos secapreteris

Formaian sos tenores
chin su puntu 'e sa matzetta
pro lis dare a mannicare
a sos pitzinnos minores.

No, no est ch' 'in(i) ridenne,
ma 'in(i) solu pranghenne
a làcrimas de sudore,
marranne in sa terra sicca
chin sas ungras, donzi tantu
consolatos dae su cantu
de una mariapica.

Canno preta non b'at prus(u),
solu a una conca 'e jana
an 'attu carchi abusu
pro non morrer de sa gana.

E sichinne a marteddare
ch'iscopecan(a) sa conca
e che bolat una tonca
a su riu 'e Masicare:
ch'est tra Lula e Onanie,
sos pilos l'an a mancare
ma sa conca est galu inie...
annate a la bisitare.

Non s'intennet su piantu
non si bidet su sorrisu:
como son in campusantu
como son in Paradisu
como son in locu issoro...
sos duos secapreteris...

I due tagliapietre

Formavano i tenori
con scalpello e mazzetta
per dare da mangiare
ai bambini piccoli.

No, non è che stavano ridendo,
ma stavano solo piangendo
con lacrime di sudore,
zappando nella terra secca
con le unghie, ogni tanto
consolati dal canto
di una ghiandaia.

Quando pietra non c'è più,
solo a una grotta di jana
hanno fatto qualche abuso
per non morire di fame.

E continuando a martellare
scoperchiano la grotta
e vola via l'assiòlo
al rivo di Masicare:
che è tra Lula e Onani,
i capelli gli mancheranno
ma la testa è ancora lì...
andate a visitarla.

Non si sente il pianto
non si vede il sorriso:
ora sono in camposanto
ora sono in Paradiso
ora sono nel loro posto...
i due tagliapietre...

Lavoranne puru inie
a puntu 'e matzetta 'e oro,
e mi paret de intennere
su toccheddu intro su coro:
batti-batti notte e die
chene mai s'istraccare
chene mai si firmare
secanne preta pro vènnere...
sos duos secapreteris.

Lavorando anche lì
a punta di mazzetta d'oro,
e mi sembra di sentire
il palpito dentro il cuore:
batti-batti notte e giorno
senza mai stancarsi
senza mai fermarsi
tagliando pietra da vendere...
i due tagliapietre.

Granitos de 'idda mea

Isturditos paren,
cottos dae su sole 'e sos trollios,
intunniatos d'unu mare anzenu,
sos montes chi m'isserran su coro,
'idda mea Sardigna,
inuve babbu e mama
non m'an assussegatu sos disizos
de provare a bolare solu solu,
liberu che a tottu sos puzones,
e dimanno: *«proite non mi lassan?»*,
fortzis timen s'iscuru traitore?
o non juco sas alas impilitas?

No! Non si mi siccat su beranu in pedes,
ca su sole de tottus,
chi mi luchet in ocros canno rien,
no assuttat sa làcrima 'e su tempus
nen sa poesia chi non morit.

E aspetto,
chin sos bratzos ispartos,
supra custos granitos,
a facher sa derrama chin su mare
pro dare contos chi toccan a mie,
e li torrare a mama
una preta 'e latte.

Graniti del mio paese

Storditi paiono,
arsi dal sole dei diavoli,
circondati da un mare straniero,
i monti che mi chiudono il cuore,
paese mio Sardegna,
dove babbo e mamma
non hanno soddisfatto i desideri
di provare a volare solo solo,
libero come tutti gli uccelli,
e domando: «perché non mi lasciano?»,
forse temono il buio traditore?
o forse non ho ali impiumate?

No! Non lascio sfiorire la giovinezza,
perché il sole di tutti,
che brilla nei miei occhi quando ridono,
non asciuga la lacrima del tempo
né la vena poetica immortale.

E aspetto,
con le braccia aperte,
sopra questi graniti,
a fare i conti con il mare
per rendere ragioni che mi spettano,
e restituire a mamma
una pietra di latte.

A sonu 'e gàligas

Sutta sa runna 'e su monte
nois b'amus una tumba
uve jogan sos mugrones
chin sos naricros a trumba,
nettos in s'aera sana;
uve brincat su pastore
lèpiu e ischinitètteru,
a nuscù 'e gheniperu,
linna 'e su monte, reina.

In sas ancas sos gambales,
in pedes sos iscarpones,
a solos chene taccones,
brincanne non moghet frina.

Però pessanne a su malu,
semper a fusile a pala,
istat mirenne a intunnu
chi bardaneris de munnu
no ispozen su coile,
siet de chie o de cale.

Colanne in s'oru 'e sa tumba:
«Tumba, vae in ora mala!»,
su pastore narat gai,
comente una minetta.

E bi ghattat una preta
a sa tumba 'e Nurai,
uve mùliat su bentu,
colanne e istanne attentu
non li lassinèt su pede.

In punta di piedi

Sotto il ciglione del monte
noi abbiamo una tomba
dove giocano i mufloni
con le narici a tromba,
pulite nell'aria sana;
dove saltella il pastore
leggero e a schiena dritta,
col profumo del ginepro,
legna del monte, regina.

Nelle gambe i gambali,
nei piedi gli scarponi,
le suole senza tacchi,
saltando non muove brezza.

Però pensando al peggio,
sempre col fucile in spalla,
sta a guardare intorno
che gli abigeatari del mondo
non spoglino l'ovile,
di chiunque o qualsiasi sia.

Passando accanto alla tomba
«Tomba, va' alla malora!»,
il pastore dice così,
come una minaccia.

E ci getta una pietra
nella tomba di Nurai,
dove mugghia il vento,
passando e stando attento
non gli scivoli il piede.

In sa tumba cussas pretas,
finas ghetànnene metas,
'achen semper sonu bòdiu
ca non la prènan(a) mai.

Si tenzere unu fusile
chin s'arrambu pro l'usare,
– appo fortza e bonucoro –
sos crastos mannos de s'òdiu,
finas s'esseren de oro
che los dia bortulare
pro arrasare sa tumba.

Poi supra unu fiore,
paris chin su numen meu,
inie dia prantare
in terra «*pache e amore*»,
e su nidu 'e sa culumba
chi potat ovos crochire
pro su tempus benidore.

E canno est bènnita s'ora,
preco de m'accumpanzare
solu pro s'amore 'e Deu,
a sonu 'e gàligas
pro semper a mi dormire
intro s'àttera tumba.

Nella tomba quelle pietre,
anche gettandone molte,
fanno sempre un suono vuoto
perché mai la riempiono.

Se tenessi un fucile
per usarlo come appoggio,
– ho forza e buoncuore –
i grandi massi dell'odio,
anche se fossero d'oro
le farei rotolare
per appianare la tomba.

Poi sopra un fiore,
insieme al mio nome,
io lì ci planterei
in terra *«pace e amore»*,
e il nido della colomba
che possa covare uova
per il tempo futuro.

E quando è giunta l'ora,
prego di accompagnarmi
solo per l'amore di Dio,
in punta di piedi
per sempre ad addormentarmi
dentro l'altra tomba.

Die fritta

Tirriat sa ghiddighia
supra crastos de seta
e mi punghet in ossos
solu su 'e pessare
de biver un'istante chene amore.

E abesu che semper,
a naricros astrintos,
male comente poto,
pico lestru e ch'imbolo,
in palas de su muru 'e s'irmènticu,
unu mare de sònnios instantios,
ube non firmo.

E torro a sonniare
in su giardinu mannu chene làcana,
in tottas battor capos de su munnu,
ube coltivat frores su poeta,
ube b'appo sa parte chi mi toccat,
e la cusserbo pro tottu sa vita,
cara che donu chi Deus m'at datu;

ube rien e giocan frates meos,
a manu tenta, in mesu 'e sa ricchesa,
ube regnat s'amore e sa pache,
sole luchente ch'essit d'ogni die,
e mi caentat si sa die est fritta.

Giornata fredda

Stride la brina
sopra massi di seta,
e punge le mie ossa
il solo pensare
di vivere un istante senza amore.

E abituato come sempre,
con le narici strette,
male come posso,
prendo in fretta e getto via,
dietro il muro dell'oblio,
un mare di sogni stantii.
Dove non sosto.

E riprendo a sognare
nel giardino grande senza confini,
esteso alle quattro estremità del mondo,
dove coltiva fiori il poeta,
dove ho la parte che mi spetta,
e la conservo per tutta la vita,
preziosa come dono che Dio mi ha dato;

dove ridono e giocano i miei fratelli,
tenendosi per mano, in mezzo alla ricchezza,
dove regna l'amore e la pace,
sole lucente che sorge ogni giorno,
e mi riscalda se la giornata è fredda.

S'umbra cumpanza

Tue ses s'umbra cumpanza,
sa chi venit fattu a mie,
siat a notte o a die,
comente zirat sa luche.

Deo venzo fattu a tie
fintzas a sa 'idda istranza
semper in cherta 'e amicos,
sian pòveros o riccos.

E si m'intoppo a s'iscuru,
anno abbellu, muru muru,
a su parpu, a santarranza.

Ma si essit una nea,
bene atzappatu s'istranzu,
siat grassu o siat lanzu,
cussa est luche e so sicuru,
valet cantu s'umbra mea.

S'annamus a nos pesare,
chin unu pesu peròmine,
si pesu bi nd'at in s'òmine,
s'umbra pesat cantu a pare.

Naraian sos mannos
ch'est troppu curtza sa vita
finas duranne a chent'annos.

L'ombra compagna

Tu sei l'ombra compagna,
quella che viene dietro a me,
sia di notte o di giorno,
come gira la luce.

Io vengo dietro a te
fino al paese straniero
sempre in cerca di amici,
siano poveri o ricchi.

E se mi incontro nel buio,
vado piano, muro muro,
a tastoni, al sant'arrangiati.

Ma se spunta un filo di luce,
ben trovato lo straniero,
sia grasso o sia magro,
quella è luce e sono sicuro,
vale quanto l'ombra mia.

Se andiamo a pesarci,
con un peso per ciascuno,
se vi è peso nell'uomo,
l'ombra pesa uguale.

Dicevano gli anziani
ch'è troppo breve la vita
pur vivendo cent'anni.

Beni, istranzu, a mi chircare,
ti lu naro a boche manna,
tue vales prus de s'oro,
e si serrata est sa gianna,
abertu l'as [a] accattare
su barconittu 'e su coro.

Vieni, straniero, a cercarmi,
te lo dico a voce alta,
tu vali più dell'oro,
e se chiusa è la porta,
aperta troverai
la finestrella del cuore.

Sa mènnulla 'e domo

Tottu canta a duos chivos:
unu durche e unu amaru
est sa mènnulla 'e domo.

Chin sa durche melodia
supra s'àrvore in fiore
sos puzones in amore
son cantenne su manzanu,
son cantenne su lentore,
son cantenne su beranu,
son cantenne *ciu ciu*
in sa mènnulla 'e domo.

Su murmuttu 'e su riu
paret unu toccasana;
falat dae sa 'untana
pro annare a si dormire
a su lettu 'e su mare
tottu prenu 'e poesia.

Ispassosa pitzinnia
cale rosa profumata,
nara a ube ses annata
impare chin s'alligria,
ca ti naro chi cheria,
canno pitzinneddu fia,
che puzoneddu cantare,
che puzoneddu bolare,
chene pessare a s'astore,
chene ischire si potia
chene piumas torrare
a sa mènnulla 'e domo.

Il mandorlo di casa

Tutto quanto a due semi:
uno dolce e uno amaro
è il mandorlo di casa.

Con la dolce melodia
sopra l'albero in fiore
gli uccelli in amore
stanno cantando il mattino,
stanno cantando la rugiada,
stanno cantando la primavera,
stanno cantando *ciu ciu*
nel mandorlo di casa.

Il mormorio del ruscello
sembra un toccasana;
scende dalla fontana
per andare a dormire
nel letto del mare
tutto colmo di poesia.

Gioiosa gioventù
come rosa profumata,
di' dove sei andata
insieme con l'allegria,
perché ti dico che volevo,
quando ero un bambino,
come un uccellino cantare,
come un uccellino volare
senza pensare all'astore,
senza sapere se potevo
senza piume ritornare
al mandorlo di casa.

In su giardinu 'e domo,
mannu cantu unu lettolu,
b'at una matta 'e rosa
chin una rosa ingroghita.
Pompienne a oju in susu,
rosa chi m'as postu dolu,
rosa chi non bido prusu.
Ite amara est custà vita!

Ma sa fide 'e su poeta
allèviat dogni pena:
cantenne a boche serena
issa falat che saetta.
Tanno s'aera est netta,
tanno s'addurcat su mare;
bastat solu de cantare
sa cantone tottu impare,
sa chi so cantenne como:

*«tottu canta a duos chivos:
unu durche e unu amaru,
est sa mènnulla 'e domo».*

Nel giardino di casa,
grande quanto un lenzuolo,
c'è un cespuglio di rose
con una rosa ingiallita.
Guardando verso l'alto,
rosa che mi hai addolorato,
rosa che non vedo più.
Che amara è questa vita!

Ma la fede del poeta
allevia ogni pena:
cantando con voce serena
essa cala come una saetta.
Allora il cielo è terso,
allora è dolce il mare;
basta solamente cantare
la canzone tutti insieme,
quella che io canto ora:

*«tutto quanto a due semi:
uno dolce e uno amaro
è il mandorlo di casa».*

Campos de risu

A mūgere mea

Cheria semenare
campos de risu.
De cuddu risu tuo
ch'est in colore 'e oro
e ti luchet in laras.

Sun paràulas craras
bessitas dae coro,
lepieddas che bentu.

Campos de risu,
de cuddu risu tuo
prenu 'e sentimentu,
prenu de alligria.

A canno rides tue
sas battor istajones
cantan poesia.

Granos de risu,
de cuddu risu tuo,
da chi no appo campos
ne abba pro abbare,
a su mancu una junta.

In sos predarjos meos
de làcrimas infustos,
de làcrimas de risu,
de cuddu risu tuo
dia cherrer prantare.

Campi de riso

A mia moglie

Volevo seminare
campi di riso.
Di quel tuo riso
che ha il colore dell'oro
e risplende nelle labbra.

Sono parole chiare
uscite dal cuore,
leggere come il vento.

Campi di riso,
di quel tuo riso
pieno di sentimento,
pieno di allegria.

Quando ridi tu
le quattro stagioni
cantano poesia.

Grani di riso,
di quel tuo riso,
giacché non ho campi
né acqua per innaffiare,
almeno una giumenta.

Nelle mie pietraie
di lacrime bagnate,
di lacrime di riso,
di quel tuo riso
vorrei piantare.

Ma si marro a sa sola,
ti preco, coro meu,
azùdami a messare!
In tempus de agliola
azuda a bentulare!

S'incunzamus impare
azudat finas Deu.
E risu tuo e meu
sichimus a prantare.

Ma se zappo da solo,
ti prego, cuore mio,
aiutami a mietere!
Durante la trebbiatura
aiuta a ventilare!

Se raccogliamo insieme
aiuta persino Dio.
E riso tuo e mio
continuiamo a piantare.

Su ponte de sa vita

Sonnos de unu pitzinnu,
sonnos de àtteras bias,
de cherrer facher su ponte
in su riu 'e Gronias.
Ma su ponte... ma su ponte...

Colanne a pedes a modde,
credèndem'òmine mannu,
chin su pessamentu a bolu,
videnne chelu pro mare,
sa domo mea de fronte
ube b'appo s'oriolu
chi non tzessat de sonare.
Ma su ponte... ma su ponte...

Sas mammas lavanne pannos,
donz'una in sa preta sua,
semper a murros a terra
chin sos grenucos infustos
e sos carcanzos tostos...
e sos maritos in gherra.
Ma su ponte... ma su ponte...

Pro fraicare su ponte
pesso de bi resessire,
si no non poto dormire
e nemmancu riposare
ne a sera nen manzanu.
Si mi dazis una manu,
unu pacu 'e carchina,
chin preta dae su monte
e sas pretas de lavare,

Il ponte della vita

Sogni di un fanciullo,
sogni di altri tempi,
di voler costruire il ponte
sul fiume di Gronias.
Ma il ponte... ma il ponte...

Guadandolo a piedi nudi,
credendomi adulto,
con il pensiero che vola,
vedendo cielo per mare,
la casa mia di fronte
dove tengo l'assillo
che non smette di pulsare.
Ma il ponte... ma il ponte...

Le madri lavando i panni,
ognuna sulla sua pietra,
sempre a testa china
con le ginocchia bagnate
e i calcagni duri...
e i mariti in guerra.
Ma il ponte... ma il ponte...

A costruire il ponte
penso di riuscirci,
sennò non posso dormire
e nemmeno riposare
né di sera né di mattina.
Se mi date una mano,
un poco di calcina,
con la pietra del monte
e le pietre da lavare,

lavoranne tottu impare
gai 'achimus su ponte.

Como chi su ponte est fattu,
pustis de paritzos annos,
como chi che semus mannos,
chin sos ocros a succuttu
mi bi so iscampiatu,
prima de nàrrere adiu:
m'abizo chi mi nch'at ruttu
una làcrima a su riu.
Ite bellu ch'est su ponte!

lavorando tutti insieme
così facciamo il ponte.

Ora che il ponte è fatto,
dopo tanti anni,
ora che siamo grandi,
con gli occhi di pianto
mi ci sono affacciato,
prima di dire addio:
mi accorgo che mi è caduta
una lacrima nel fiume.
Quanto è bello il ponte!

Canta, o monte

Canta, o monte.
Est bessinne s'aurora:
como est s'ora 'e cantare
ca ti solen ascurtare
sos minatores de fronte.

Sona, o monte,
Lebeddu ammaliatore,
sas launeddas de canna,
sona chin sa piùs manna
notas bellas de amore,
canno est bessinne in sa gianna
istraccu su minatore.

Sona, o monte,
sona dae uve ses,
s'indeorata chiterra,
sos chi giuches sutta pes:
chentu metros sutta terra.
Fache chi finan sa gherra
e bita longa lis des.

Ride, o monte,
chin sas dentes de granitu,
profumu de milli fiores,
ride ca sos minatores
son benenne a cussu situ
a ballare a duru-duru.
Monte biancu che nie,
cann' 'ido ridenne a tie
tanno rido jeo puru.

Canta, o monte

Canta, o monte.
Sta spuntando l'aurora:
adesso è l'ora di cantare
perché sogliono ascoltarti
i minatori di fronte.

Suona, o monte,
Lebeddu ammaliatore,
le *launeddas* di canna,
suona con la più grande
note belle d'amore,
quando esce dalla porta
stanco il minatore.

Suona, o monte,
suona da dove sei,
l'indorata chitarra,
quelli che hai sotto i piedi:
cento metri sotto terra.
Fai che finiscan la guerra
e lunga vita gli dia.

Ridi, o monte,
con i denti di granito,
profumo di mille fiori,
ridi perché i minatori
stanno venendo in quel sito
a ballare a *duru-duru*.
Monte bianco come la neve,
quando ridere ti vedo
io pure allora rido.

Canta, o monte.

Sona, o monte.

Ride, o monte.

Canta, o monte.

Suona, o monte.

Ridi, o monte.

Pane de ògliu

Fit su mese 'e jannàgliu,
fit in tempus de gherra,
fimus marranne terra
pro poder semenare
carchi carra de ògliu.

Est bènnitu freàgliu:
est nàschitu s'ògliu.
Est bènnitu martu:
s'ògliu est artu
finas a grinucu;
e sa gana a chittu...
e cantat su cuccu.

Est bènnitu aprile:
s'ògliu ingraninne,
sa gherra sichinne,
sa gana creschenne
finas a su gattile:
ja nd'amus de s'aju.

Est bènnitu maju:
su sole caente,
biancu che nie.
In una die
s'ògliu drimpitu
l'amus messatu,
e triulatu
chin su matzuccu,
e molinatu.

Pane d'orzo

Era il mese di gennaio,
era in tempo di guerra,
zappavamo la terra
per poter seminare
qualche staio di orzo.

È venuto febbraio:
è nato l'orzo.
È venuto marzo:
l'orzo è alto
fino al ginocchio;
e la fame alla cintola...
e il cuculo canta.

È venuto aprile:
l'orzo granisce,
la guerra continua,
la fame cresce
fino alla nuca:
ne abbiamo di voglia!

È venuto maggio:
il sole caldo,
bianco come la neve.
In un giorno
l'orzo maturo
l'abbiamo mietuto,
e trebbiato
con la mazzuola,
e macinato.

E sa farina,
fatta a panedda,
nos l'amus cotta
in sa chisina.

Ca 'ippo istraccu
mi so corcatu
in unu saccu
costas a terra.
E mi so sonniatu
brincanne in unu trèmene
chin unu saccu 'e sèmene,
richiamatu
pro un' àttera gherra.

E la farina,
fatta a focaccia,
l'abbiamo cotta
sopra la cenere.

Poiché ero stanco
mi sono coricato
sopra un sacco
sulla nuda terra.

E ho sognato me stesso
saltando in un dirupo
con un sacco di sementi,
richiamato
per un'altra guerra.

Pane lentu

Terras d'olias de pache,
campos de tricu brundu,
funtanas de limpidas abbas
beneichet su chelu donzi die.

Agliolas d'isteddos luchentes
chin fritzas de oro nettu
ch'istraman s'iscuru 'e sa notte,
caratza de banos anneos,
e tessel in chelos serenos
sos versos s'immortale poeta.

Custa terra non morit,
non pranghet,
ma ridet, e s'intennet,
impare chin su canticu 'e sos puzones
e su murmuttu de su càntaru frittù
su mùliu caente de vaccas grassas
ch'allàttan pitzinnos.

E a s'òmine,
laboriosu e sapiu
de anticu rispettu,
su chi chircat e curat fittianu
sas raichinas de sa realtate,
in sa cara li frorit su sorrisu
e sos nuscos de su furru 'e su pane,
da chi sas mammas ditzosas preparan
su pane lentu de sos fizos de cras.

Pane molle

Terre d'olivi di pace,
campi di grano biondo,
fontane di limpide acque
benedice il cielo ogni giorno.

Aie di stelle lucenti
con frecce di oro puro
sfilacciano il buio della notte,
maschera di vani pensieri,
e ricama nei cieli sereni
i versi l'immortale poeta.

Questa terra non muore,
non piange,
ma ride, e si sente,
assieme al canto degli uccelli
e al mormorio della fresca fontana,
il muggito caldo delle vacche grasse
che allattano i bambini.

E all'uomo,
laborioso e saggio,
di antico rispetto,
che cerca e cura ogni giorno
le radici della realtà,
nel viso gli fiorisce il sorriso
e i profumi del forno del pane,
quando le mamme felici preparano
il pane molle ai figli di domani.

Duas panneras

Pro tziu Bainzu Truddaiu

Duas ebbas che panneras,
campiones de su munnu,
ambas de unu colore,
las amus a galavera:
Merulina est de Remunnu,
si connoschet a su sinzu,
Murra est de tziu Bainzu;
ambas s'an 'attu onore.

Ma dae sa domatura
si videt sa differèntzia,
ca Remunnu sa passèntzia
la tenet pacu sicura,
chin sos versos de natura
li misurat sa potèntzia,
e pro curren l'at dassata
mesu rude malandrata.

S'ebba de tziu Gavinu
cuss'est un'àttera cosa,
donzi versu est una rosa
ch'ispuntat in su giardinu,
in sos modos zeniosa
chin su passu ballerinu
paret nanne in allegria:
«Ballade, comare mia!».

Si tenzere unu pruddetu,
baju o murru cannelatu,
credo de l'aer domatu,
chene perunu difettu;

Due bandiere

Per zio Gavino Truddain

Due giumente come una bandiera,
campionesse del mondo,
entrambe di un colore,
ce ne facciamo vanto:
Merulina è di Raimondo,
si riconosce dal tratto,
Murra è di zio Gavino;
entrambe si sono fatte onore.

Ma dalla domatura
si vede la differenza,
perché Raimondo la pazienza
la tiene poco salda,
con i modi della natura
le misura la potenza,
e per correre l'ha lasciata
mezzo indomita piagata.

La giumenta di Zio Gavino
quella è un'altra cosa,
ogni verso è una rosa
che spunta nel giardino,
nei modi affabile
con il passo ballerino
sembra che dica con allegria:
«Ballate, comare mia!».

Se possedessi un puledro,
baio o grigio listato,
credo che l'avrei domato
senza alcun difetto;

ma si pacu est imbitzatu
o trambucat donzi trettu,
tanno pòveru 'e me':
dasso caddu sedda e brìglia
e prosigo annare a pe'.

Detzisu, semper attesu,
chin su libru 'e «S'Ischiglia»,
bos salutat dae coro
Pùblu su lugulesu,
su chi bivet in Nugòro,
a bois chin sa famiglia.

ma se poco è avvezzato
o inciampa in ogni tratto
allora povero me
lascio cavallo sella e briglia
e continuo ad andare a piedi.

Deciso, sempre attento,
con il libro di «S'Ischiglia»,
vi saluta di cuore
Publio il luvulese,
quello che vive a Nuoro,
a voi con la famiglia.

Pro su coro 'e Vitti

Intesu l'azis intesu,
messengeru 'e sa pache,
dae s'umbra 'e su nurache
su tenore vittichesu.

Donzi die leat bolu
pro s'amor' 'e custu munnu,
lu girat tottu a intunnu
che fritzas de oriolu.

Su tenore de Remunnu
in su munnu est unu solu.

Su tenore, su prus bellu,
chin sa 'oche de metallu,
de sa troppa 'e Cossellu
bassu e contra 'attu a modellu,
in unu munnu 'e cristallu
uve tunnu 'achen su ballu,
e las pintat a pinnellu,
sas notas, su rosignolu.

Su tenore de Remunnu
in su munnu est unu solu.

Per il cuore di Bitti

Sentito l'avete sentito,
messaggero della pace,
dall'ombra del nuraghe
il tenore bittese.

Ogni giorno prende il volo
per l'amore di questo mondo,
lo gira tutto intorno
come frecce di estro.

Il tenore di Raimondo
nel mondo è uno solo.

Il tenore, il più bello,
con la voce di metallo,
del gruppo di Cossellu
basso e contra fatto a modello,
in un mondo di cristallo
dove tondo fanno il ballo,
e dipinge col pennello
le note, l'usignolo.

Il tenore di Raimondo
nel mondo è uno solo.

Sa ninnia 'e su pastore

Sa gama est pasculende
in ìnnitos de pranu,
s'anzone mesulanu
chin sa mama est suende,
anninnia anninnia.

O sole chene nue,
s'anzoneddu ses tue
corcatu in su lacheddu;
tue ses s'anzoneddu,
anninnia anninnia.

Anzone mesulanu,
o anzoneddu meu,
a tie appo a dare
sos secretos de su mare,
sas craes de s'arcanu
chin s'ajutu 'e Deu,
anninnia anninnia.

Tue ses su fiore
e s'affranzu 'e sa vita,
caente a latte 'e titta,
anninnia anninnia.

Dormi anzone minore,
anninnia anninnia,
sos ànzelos a pore
ti 'acan cumpagnia,
anninnia anninnia.

La ninna nanna del pastore

Il gregge sta pascolando
nella vergine pianura,
l'agnello mezzolano
dalla madre sta succhiando,
ninna nanna ninna nanna.

O sole senza nuvola
l'agnellino sei tu,
adagiato nella culla
tu sei l'agnellino,
ninna nanna ninna nanna.

Agnello mezzolano,
o agnellino mio,
a te consegnerò
i segreti del mare,
le chiavi dell'arcano
con l'aiuto di Dio,
ninna nanna ninna nanna.

Tu sei il fiore
e l'abbraccio della vita,
caldo come il latte del seno,
ninna nanna ninna nanna.

Dormi piccolo agnello,
ninna nanna ninna nanna,
gli angeli a profusione
ti facciano compagnia,
ninna nanna ninna nanna.

In su lettu est Maria,
anninnia anninniaaa...,
cantende sa ninnia
si dormit su pastore.

Nel letto c'è Maria,
ninna nanna ninna nannaaa...,
cantando la ninna nanna
si addormenta il pastore.

Sardigna, mama mea

Senne in sos annos de sa pitzinnia,
mama mea, m'as dèvidu istittare,
chin malu coro e meda nostalgia,
Sardigna, t'appo dèvidu lassare.

Da chi locu pro me non bi n'aiat,
m'est toccadu pro forza a emigrare,
ma so semper de te innamoradu.

Frantziscu Ciusa t'at immortaladu,
giuches su visu de rugas pienu
e sas manos giuntas a tropea,
ses tottu circundada dae su mare.

Ammittimus, si puru appas mancadu,
s'as allattadu carchi fizu anzenu,
però tue ses semper mama mea
e torro cantu prima a ti basare.

Sardegna, madre mia

Ancora negli anni della fanciullezza,
madre mia, mi hai dovuto svezzare,
a malincuore e con molta nostalgia,
Sardegna, ti ho dovuto lasciare.

Dacché spazio per me non ce n'era,
mi è toccato per forza emigrare,
ma sono sempre di te innamorato.

Francesco Ciusa ti ha immortalato,
hai il viso pieno di rughe
e le mani giunte intrecciate,
sei tutta circondata dal mare.

Ammettiamo, se pure abbia sbagliato,
se hai allattato qualche figlio straniero,
però tu sei sempre mia madre
e rientro quanto prima per baciarti.

Sa droga 'e sa tiria

Ite bella est sa tiria
canno est frorita in beranu:
at nuscù 'e taffaranu,
però punghet sa tiria.

Canno la vides frorita
paret lettu de isposa.
Paren frores de mimosa,
ma son frores de tiria.

Canno deo 'ippo minore
(bìndich'annos non tenia)
mi naraian sos mannos:
– *Vatti cambas de tiria!* –,
ca sa mandra, sos pastores,
la fachian de tiria.

E mi punghet un'ispina
in su crapicu 'e sa titta
chin sa droga malaitta:
murgu su sàmbene a terra.

Intro sa mandra 'e tiria
chene ischire in uve essire.
Si mancaiat sa droga
mi credio semper in gherra.
Non resessio a dormire.
Chin sos àtteros impare
non mi podia ischidare.

Senne ischidu sonnienne
mi paria ch'intennia

La droga del ginestrone

Quanto è bello il ginestrone
quando è fiorito in primavera:
profuma di zafferano,
però punge il ginestrone.

Quando lo vedi fiorito
sembra un letto di sposa.
Sembrano fiori di mimosa,
ma sono fiori di ginestrone.

Quando ero ragazzo
(non avevo quindici anni)
i grandi mi dicevano:
– *Porta rami di ginestrone!* –,
perché il recinto, i pastori,
lo facevano di ginestrone.

E mi punge una spina
il capezzolo nel petto
con la droga maledetta:
spremo il sangue a terra.

Penetro dentro il recinto di ginestrone
senza sapere da dove uscire.
Se mancava la droga
mi credevo sempre in guerra.
Non riuscivo a dormire.
Unitamente agli altri
non mi potevo svegliare.

Sognando da sveglio
mi pareva di sentire

cantenne su rusignolu
e risponnenne s'istria.
Tando in sa mandra 'ippo solu
chene ischire in uve essere.

Una frusiada 'e ventu
mi nch'at isconzu sa mandra.
Su cantu 'e sa calandra
como l'ascurto cuntentu.

Como est vera poesia.
So torratu a traballare.
E s'allugan tottu impare
droga e ispinas de tiria.

cantare l'usignolo
e rispondere il barbagianni.
Allora ero da solo nel recinto
senza sapere da dove uscire.

Una folata di vento
mi ha disfatto il recinto.
Il canto della calandra
ora l'ascolto contento.

Adesso è vera poesia.
Sono rientrato a lavorare.
E che brucino tutte insieme
droga e spine di ginestrone.

Nara

Est arte o est maghia
su graminare linu,
e tesser e pintare?

In sos tappetos nuraches e chervos
chi giran su munnu.

Naramilu, pitzinna 'e manos d'oro
d'antica raichina:
est donu chi t'at datu mama tua
da intro su crapicu 'e sa titta?
ca de badas non tesses.

Canno serena ligas
chin su matessi filu
sudore e onestate,
nanne gràssias a Deu,
geo t'ammiro chin ocros d'incantu.

Su manzanu cuntenta
e a sero, nara:
su travàgliu finitu
in su matessi istante
chi l'as fattu, e debes vènnere
impare chin atzicu 'e malagana?

Est pro aer su pane ogni die?

Si est pro cussu, ah!,
pitzinna 'e manos d'oro,
tanno t'appo cumpresu.

Dimmi

È arte o è magia
cardare il lino,
e tessere e dipingere?

Nei tappeti nuraghi e cervi
che girano il mondo.

Dimmi, ragazza dalle mani d'oro,
di radice antica:
è dono che ti ha dato tua madre
da dentro il capezzolo del seno?
perché invano non tessi.

Quando serena legghi
con lo stesso filo
sudore e onestà,
dicendo grazie a Dio,
io t'ammiro incantato.

Di mattina contenta
e alla sera, dimmi:
il lavoro finito
nello stesso istante
in cui lo hai fatto, e devi vendere
con un po' di tristezza?

È forse per avere il pane quotidiano?

Se è per questo, ah!,
ragazza dalle mani d'oro,
allora ti ho capito.

Nàralu a boche manna
chi cussa est arte pura
tèssita a filu d'umanu campare.

Dillo ad alta voce
che quella è arte pura
intessuta col filo dell'umano vivere.

Gronias

Benite, benite a Gronias,
est unu canteddu de 'idda
uve jocaio jeo
chin sos cumpanzos d'infànzia.

Benite, benite a Gronias,
no, non fit unu giardinu,
no, non fit mancu una tanca,
ma però pro nois
fit unu campu isportivu
pro curre caddos de 'èrula.

Benite, benite a Gronias,
como est tottu costruita
a domos fattas biancas,
como no est una tanca
ne unu campu isportivu,
metas s'an fattu su nidu,
su massaju, su pastore
e s'operaju 'e miniera,
domos fattas chin sudore.

Benite, benite a Gronias,
est unu canteddu de 'idda
protetta dae Monte Albu,
chin sa punta 'e Turuddò
e sa 'e Santa Caterina.

Benite, benite a Gronias,
e si vidites ghiranne
carchi omineddu antzianu
chin s'asche 'e sa linna a pala,

Gronias

Venite, venite a Gronias,
è un pezzetto di paese
dove giocavo io
con i compagni d'infanzia.

Venite, venite a Gronias,
no, non era un giardino,
no, nemmeno era una tanca,
però per noi
era un campo sportivo
per far correre cavalli di ferula.

Venite, venite a Gronias,
ora è tutta costruita
di case fatte bianche,
ora non è una tanca
né un campo sportivo,
molti s'hanno fatto il nido,
il contadino, il pastore
e l'operaio di miniera,
case fatte col sudore.

Venite, venite a Gronias,
è un pezzetto di paese
protetto dal Monte Albo,
con la punta di Turuddò
e quella di Santa Caterina.

Venite, venite a Gronias,
e se vedete rientrare
qualche ometto anziano
col fascio di legna in spalla,

est pro allugher su 'ocu
pro caentare s'istranzu
e l'offrire su caffè.

Benite, benite a Gronias,
canno cramaia mama
curria che leporeddu,
brincaia su trainu
pro annare a comporare
chimbe soddos de cusserva
e cannelas d'istiàrica.

Benite, benite a Gronias,
como àbito in Nùgoro.

Annate, annate a Gronias,
e dimannate de me,
a sa luche o a s'iscuru,
ca nanne chi non bi sia
bi poto esser jeo puru.

Annate, annate a Gronias,
est unu canteddu de 'idda
'attu tottu a moda sua,
comente b'at Oroteddi
su rione 'e Mussinzua.

è per accendere il fuoco
per scaldare l'ospite
e offrirgli il caffè.

Venite, venite a Gronias,
quando chiamava mamma
correvo come un leprotto,
saltavo il ruscello
per andare a comprare
cinque soldi di conserva
e candele steariche.

Venite, venite a Gronias,
ora abito a Nuoro.

Andate, andate a Gronias,
e chiedete di me,
nella luce o nel buio,
perché nel dubbio che non ci sia
potrei esserci anch'io.

Andate, andate a Gronias,
è un pezzetto di paese
fatto tutto a modo suo,
come ci ha Orotelli
il rione di Mussinzua.

In su pinnettu 'e s'eremita

Beranu, istiu, attonzu, iverru, semper,
in uve non si morit mai: si campat,
e naschin crapittos, matzones e mela 'e lidone.
Lussùgliu, crapàgliu, peàgliu 'e Mosè,
cantat cantones betustas
pro frores agrestes e sughes anzatas
de s'arca 'e Noè.

E geo, minore,
videnne a Lussùgliu, òmine mannu,
chin versos isortos pitzinnos
e presos in rima,
chin isse m'appento in su pinnettu.

A ora serantina,
chin su zigarru paret allumanne
sas làmpanas de chelu a una a una,
o, cuntentu che Pasca, est moricanne
chin su chiccaju in mesu sa chisina
duas bràsias alluttas de sa luna.

Ca in s'istoja accurtzu a su 'ochile
sa matessi cantone est murmuttanne
pro chi venzat un'àtteru impoddile:
a focu in intro si dormit pippanne.

Nella capanna dell'eremita

Primavera, estate, autunno, inverno, sempre,
dove non si muore mai: si campa,
e nascono capretti, volpi e corbezzolo.
Lussorio, capraio, la quarta parte di Mosè,
canta canzoni vetuste
per fiori selvatici e scrofe figliate
dell'arca di Noè.

E io, bambino,
vedendo Lussorio, uomo anziano,
con versi sciolti novelli
e legati in rima,
con lui mi diletto nella capanna.

Al volgere della sera
con il sigaro sembra che accenda
le lampade del cielo una a una,
o, contento come una Pasqua, sta mescolando
con il frugone in mezzo alla cenere
due braci accese della luna.

Perché con la stuoia vicino al focolare
la stessa canzone sta mormorando
affinché venga un'altra aurora:
fumando a fuoco in bocca s'addormenta.

S'arrennegu 'e Ligabue

Si m'artuddan sos pilos,
seco su 'erru a dentes
e sas ungras juco de athagliu,
canno nana chi solu est su duttore
su chi potet curare male anzenu,
e mi dimanno: «*tanno ite so jeo?*».

Non so unu pintore,
però poter cheria
pintare unu cuadru arrennegatu.

Canno vido pitzinnos carigrogos
mi punghen in su coro sos colores
ch'at ispartu in sas telas Ligabue.

Unu càliche 'e sàmbene
travasatu caente a bena a pare
'achet fozire s'àrvore 'e sa vita.

E riden sos pitzinnos carigrogos,
riden chin sas laras coraddinas,
e mi lu prenan su coro 'e consolu.

Da chi so arribanne a su tramontu
e non poto prus sàmbene donare,
pensanne a sos pitzinnos carigrogos,
che sole cann'ispuntat su manzanu,
un'iscutta m'arreo a pilos ritzos.

La rabbia di Ligabue

Mi si drizzano i capelli,
taglio il ferro con i denti
e le unghie ho d'acciaio,
quando dicono che è solo il dottore
quello che può curare il male altrui,
e mi chiedo: *«allora cosa sono io?»*.

Non sono un pittore,
però vorrei poter
dipingere un quadro arrabbiato.

Quando vedo bambini dal viso giallo
mi trafiggono il cuore i colori
che ha sparso nelle tele Ligabue.

Un calice di sangue
travasato caldo da vena a vena
fa rinverdire l'albero della vita.

E sorridono i bambini dal viso giallo,
sorridono con le labbra coralline,
e mi riempiono il cuore di conforto.

Poiché sto arrivando al tramonto
e non posso più il sangue donare,
mentre penso ai bambini dal viso giallo,
come il sole che sorge al mattino,
resto per un attimo con i capelli dritti.

Agheras de sàmbene

An mortu a fulanu!
nat fulanu ascurtanne
sa campana chi sonat a mortu.
«Sàmbene iscramat sàmbene»,
e como: chie lu pranghet su mortu 'e cras?
unu coro 'e mama. Fortzis issa
perdonat ca partorit chin dolore.

Finamentras sos muros de sa tanca
son tintos de sambene.
In palas de su muru 'e sa tanca
b'est semper sa pessone
armata 'e fusile
ch'isparat a sa tzeca
e iscurret in terra àtteru sàmbene.

Sos muros de sa tanca
paren sa cornice
d'unu quadru anticu,
dipintu chin sas manos
de su pintore boja.

Solu, pessamentosu, intro sa tanca,
anzonàgliu 'e remeju,
miro su sole frittu
remuninne sos raios.
Pro si cuare in s'iscuru 'e sa notte
sa cara 'e sa 'irgonza,
su chelu biaittu
cambianne est colore, pro li tèssere
a sa die chi morit
tramas de iscra ruja.

Arie di sangue

Hanno ucciso il tale!
dice un tizio ascoltando
la campana che suona a morto.
«Sangue chiama sangue»,
e adesso: chi lo piange il morto di domani?
un cuore di madre. Forse lei
perdona perché partorisce con dolore.

Perfino i muri della tanca
sono tinti di sangue.
Dietro il muro della tanca
c'è sempre una persona
armata di fucile
che spara alla cieca
e scorre nella terra altro sangue.

I muri della tanca
sembrano la cornice
d'un quadro antico,
dipinto con le mani
del pittore boia.

Solo, pensoso, nella tanca,
pastore d'agnelli valente,
guardo il sole freddo
che ritira i suoi raggi.
Per nascondere nell'oscurità della notte
la faccia della vergogna,
il cielo livido
sta cambiando colore, per tessere
al giorno che muore
trame di grecale.

Sàmbene!
solu a sàmbene
los pintat sos cuadros
su pintore buzinu.
Non semper sàmbene ruju,
su colore non contat, bastat siat
veru sàmbene umanu,
finas de criatura talassèmica,
sa chi lassamus mòrrere a istentu.

Ah, puzoneddu 'e nidu a biccu abertu,
ch'aspettas una làcrima 'e vital
cantu mi dolet su pensare a tie,
ca fortzis finzas deo,
dae canno potia sàmbene dare,
'achenne finta 'e nudda
mi so postu a sa banna 'e su mortore.

Ma credo chi at a bènnere una die
de lavare sos muros de sa tanca
chin s'abba cristallina 'e su perdonu,
e gridare a su munnu
chi semus tottu frates.

Sangue!
Solo col sangue
dipinge i quadri
il pittore boia.
Non sempre sangue rosso,
il colore non conta, basta sia
vero sangue umano,
anche di creatura talassemica,
quella che lasciamo morire di stenti.

Ah, uccellino di nido col becco aperto,
che aspetti una lacrima di vita!
quanto mi addolora pensare a te,
perché forse anch'io,
da quando potevo il sangue donare,
facendo finta di nulla
mi sono messo dalla parte dell'uccisore.

Ma credo che verrà il giorno
in cui lavare i muri della tanca
con l'acqua cristallina del perdono,
e gridare al mondo
che siamo tutti fratelli.

Su pastoreddu mortu

Dae senne pitzinnu,
galu a dentes de latte,
si cheriat pastore
in fattu 'e s'armentu;
a canno fit in su monte,
a canno in sa bassura,
comente fachen tottus
sos pòveros pastores.

Ziranne tuppas tuppas
det aer vistu cosa:
fortzis carchi bardana.

L'an presu chin sa soca.
Sa sentèntzia fit lestra!
Li puntan su muschette.
(Residu de gherra,
postu in manos de zente
criminale).
E si gherran tra issos.

Zente chene cherveddu.
Partit sa fusilata
E morin su pitzinnu.

E da chi mortu l'an(a)
sos corvos, sos astores...
son(o) semper pranghenne
su pastoreddu mortu.

Il pastorello morto

Da quando era bambino,
ancora con i denti da latte,
voleva essere pastore
appresso all'armento;
a volte stava in montagna,
a volte in pianura,
come fanno tutti
i poveri pastori.

Sempre in giro tra i cespugli
deve aver visto qualcosa:
forse qualche furto di bestiame.

L'hanno preso con la fune.
La sentenza fu rapida!
Gli puntano il moschetto.
(Residuo di guerra,
messo nelle mani di gente
criminale).
E lottano tra loro.

Gente senza cervello.
Parte la fucilata
e ammazzano il bambino.

E da quando l'hanno ucciso
gli assassini...
continuano a scontare nella pena
il pastorello morto.

Rios

Da in artu, in sa punta 'e su monte
comintzan sas trattas de sos rios
chi son falanne a piccu, e son siccòs,
mizas e mizas de annos.

E appena in bassu est bidde mea,
inuve appo connotu
un'azicheddu 'e vena 'e poesia.

Inuve appo cantatu dae minore,
galu a dentes de latte,
sas primas cantoneddas puzoninas.

Appo cantatu frores de veranu,
e cantatu sa mènna 'e domo
a duos chivos: su durche, s'amaru,
beneitu sas pretas,
sas pretas ch'at secatu babbu meu,
chin sudore e anneu,
las at secatas pro pesare a mie.

E cantatu su pastoreddu mortu,
e cantatu su prantu 'e sa mama,
pustis appo cantatu su perdonu,
appo cantatu a una ispera 'e sole,
appo cantatu ch'est bella sa vita,
cantatu sos pitzinnos carigrogos
ch'an bisonzu 'e sàmbene,
e pro issos
sico galu a cantare dae su coro,
a boche 'e ballu sardu, in metas limbas,
supra sas undas de àtteros rios.

Fiumi

Dall'alto, nella cima del monte
cominciano le tracce dei fiumi
che scendono a picco, e sono secchi,
migliaia e migliaia di anni.
E appena più in basso c'è il mio paese,
dove ho conosciuto
un po' di vocazione poetica.

Dove ho cantato da piccolo,
ancora con i denti di latte,
le prime poesie infantili.

Ho cantato i fiori di primavera,
e cantato il mandorlo di casa
a due semi: il dolce, l'amaro,
benedetto le pietre,
le pietre che ha tagliato mio padre;
con sudore e affanno,
le ha tagliate per campare me.

E ho cantato il pastorello ucciso,
e cantato il pianto della madre,
dopo ho cantato il perdono,
ho cantato a un raggio di sole,
ho cantato quanto è bella la vita,
ho cantato i bambini dal viso giallo
che hanno bisogno di sangue,
e per loro
continuo ancora a cantare dal cuore,
a ritmo di ballo sardo, in molte lingue,
sopra le onde di altri fiumi.

SEZIONE FILOLOGICA

I - Beneico sas pretas¹

Incumanno ² sos bentos	1
chin sos cumannamentos ³	
ch'at iscrittu in sas pretas Muisè. ⁴	3
Beneico sas pretas	
sas pretas de Onanie, ⁵	5
sas pretas ch'at secatu babbu meu;	
chin sudore e anneu	7
las at secatas pro pesare a mie. ⁶	
Finas si so dormitu ⁷	9

¹ Il componimento ottenne il primo premio al concorso della satira «Diego Mele» di Olzai nel 1982. Fu pubblicato dalla rivista mensile di poesia, letteratura e arte «S'Ischiglia» nel gennaio 1983.

² Il verbo «*incumandare, incumannare*» significa ‘raccomandare’, ‘votare’, ma anche ‘affidare’ («*anima e corpus incumando a Deus*», anima e corpo affido a Dio). In *articulo mortis* ci si raccomandava l'anima: «*s'incumamentu de s'anima*». Incumanno: Incumanno **A¹ A² A³ D¹ D^{2b} D³ Incumando FO**

³ *cumannamentos: cumannamentoso A¹ A² A³ cumannamentos D¹ D^{2b} D³ cumandamentos FO.*

⁴ *sos cumannamentos / ch'at iscrittu in sas pretas Muisè*: il componimento — sorta di canto benedicente di lode e ringraziamento rivolto alle pietre («*sas pretas*») — si apre con un'immagine veterotestamentaria di fondazione: i Dieci comandamenti scritti su due tavole di pietra e date da Yahweh a Mosè sul monte Sinai, le Leggi che ogni buon cristiano deve seguire e che, secondo una tradizione biblica, fu lo stesso Mosè a incidere per volere di Dio («*Il Signore disse a Mosè: 'Sali da me sul monte e fermati qui; io ti darò delle tavole di pietra, la legge e i comandamenti, perché siano insegnati ai figli d'Israele'*» ESODO 24,12-18). Non poteva esserci esordio più ieratico e solenne e, per il poeta, legittimante. La stessa alleanza con Dio, sancita tramite il Decalogo, è scolpita sulla pietra. Lapidica è stata in molte culture la rappresentazione, quasi sempre aniconica, della divinità. Per i Cristiani la pietra simboleggiava la fermezza, per gli Ebrei il sostegno del mondo (si pensi alla «pietra angolare» del Tempio). In Sardegna la complessa varietà geologica, dal Paleozoico al Quaternario, ne ha fatto un elemento costitutivo e caratterizzante del paesaggio e dell'ecumene (dalle tombe di giganti ai nuraghi, dai menhir ai muretti a secco), un testimone della storia millenaria dell'uomo e nel contempo un motivo ricorrente del suo immaginario mitopoietico, un simbolo archetipico che si perde nella notte dei tempi e del mito (una delle tante leggende attribuirebbe la nascita dell'Isola all'impronta eterna esercitata con forza dal Dio supremo col suo sandalo di fuoco su una montagna di pietra, da cui il nome di *Ἰχνοῦσσα, Ichnussa*, da *ἵχνοϋς*, «orma di piede»). Dai graniti ai marmi, dai basalti alle trachiti, l'identità petrografica della Sardegna ha ispirato artisti, scrittori e poeti di ogni latitudine: «*i sassi della Sardegna sono sassi parlanti, sono il primo linguaggio dell'Isola e sono essi a dirti subito, col loro differente colore, il Giudicato che stai attraversando sia che tu li trovi allo stato brado di rocce (di colline amestose come montagne, o di carsici lastroni divorati dalla palma nana e butterati dal vaiolo degli ipogei), sia che tu li veda civilmente scheggiati e ordinati nell'innumerabile trama di bassi quadretti a secco fra stazzo e stazzo, nei quali ti par di riconoscere la nervatura ossea, e quasi ossessiva, di quella favolosa foglia pietrificata ch'è, in mezzo al mare turchino, la verde Sardegna*» (CAPRONI 2000, p. 21).

⁵ *Onanie*: Onani, piccolo centro della provincia di Nuoro, tra Lula e Bitti. In questo luogo del testo conserviamo la paragoge (o epitesi) per esigenze di rima («*Onanie / mies*»).

⁶ In **A³**, una nota del poeta a margine così recita: «*pesare come campare*».

⁷ *Finas*: *Vinas A¹ A² A³ D³ FO Finas D¹ D²*. Il poeta (che parla e scrive utilizzando la variante di Lula e di Nuoro) oscilla spesso tra la fricativa labiodentale sonora *v* e la fricativa labiodentale sorda

paret chi vida iscrittu	10
in donzi preta su lùmene suo,	
e in su coro su dèpitu meu. ⁸	12
Las beneico a boche	13
sas pretas de inoche	
e sas de atterue:	15
sas pretas luvulesas,	
finas sas de Gongale ⁹	17
e sas vittichesas	
uve a Diegu an datu su natale. ¹⁰	19

f. Tenzialmente seguiremo le forme etimologiche: in questo caso promuoviamo a testo *finas* (cat. *fin* *a*, *fin* *ses*), contro *vinas*. Peraltro la consonante *f*, che a Lula quasi scompare (*su 'ocu*, *su 'icatu*) è quasi sempre conservata negli antichi testi sardi e anche nelle varianti barbaricine, dove talvolta in posizione intervocalica diventa *v* (*su vognu*, *su vele*).

⁸ La pietra è per la famiglia del poeta la principale fonte di sostentamento, perciò egli esprime profonda gratitudine per il bene ricevuto. Il padre era un tagliapietre, *unu secapreteri* (o *secaprederi*), o *piccapredas* (dal catalano *picapedrer*, ‘tagliapietre’, oppure dallo spagnolo *picar*, ‘tagliare, dividere in piccoli pezzi, colpire con piccone’, «*golpear con pico, piqueta u otro instrumento adecuado, la superficie de las piedras para labrarlas, o la de las paredes para revocarlas*»), sorta di carpentiere edile specializzato, tra le altre cose, nel selezionare e, appunto, nel tagliare i blocchi di pietra grezzi da costruzione nella forma voluta, sbizzandoli con mazza e scalpello. Lo stesso Publio, dopo aver fatto il pastore in giovane età e dopo la tragica morte del fratello più piccolo, fu costretto a intraprendere il duro lavoro del padre: *«fare il tagliapietre come faceva mio padre e mio fratello, per me sarebbe stato troppo pesante [...] saper maneggiare il punto e la mazza, a dir la verità, non è stato tanto difficile. Ho cominciato su un blocco di trachite [...] una pietra abbastanza morbida e facile da lavorare. Ma bisognava pure andarci molto attentamente, specialmente sulle rifiniture [...] attento alle pareti soprattutto, ché sono facili a rompersi o filarsi, non battere mai forte con la mazza sul punto a chiodo, bensì quando è messo di sbieco, in fuori, in dentro, a sgorbia, senza avere mai fretta come [...] nel lavoro delicato [...] il punto deve solo sbucciare la pietra [...] Ma no, non volevo diventare tagliapietre. Non volevo diventare scalpellino. Detestavo quel mestiere. Il mio miglior diletto era la vita di campagna. Fare il pastore, io e me stesso. Padrone e servo, senza comandare né essere comandato»* (Q³). E così si legge in *Un minuzzolo di Sardegna*: «[...] grigi e crudelmente brillanti di granito nel vasto sole della Gallura (un granito così duro da dolerti nelle unghie vedendolo tagliato dall'uomo con tanta scioltezza fra i sughereti, dolorosi anch'essi negli occhi, col loro tronco spellato fino a mostrare il rosso sangue della polpa viva), tali muretti diventano d'improvviso bianchi come la pomice, o come il gesso, non appena passi dalla Gallura, al Logudoro o alla Nurra, per poi farsi altrove, altrettanto inaspettatamente, rossi di cupa ma sempre porosa e spumosa trachite, o neri d'un'altra trachite dalle stesse qualità, quasi tu percorressi non una regione italianissima d'oggi ma le pagine illustrate, in technicolor, d'una rammodernata flammaroniana Storia del pianeta Terra» (CAPRONI 2000, p. 22).

⁹ *Gongale*: vicinato di Lula. Le prime case furono costruite alla fine degli anni Cinquanta. In A³, una nota del poeta, accanto a «*gongale*», a margine così recita: «un mondezzaio».

¹⁰ *uve a Diegu an datu su natale*: Diego Mele (Bitti, 22 gennaio 1797- Olzai, 16 ottobre 1861), fu viceparroco di Mamoiada dal 1830 al 1833 e parroco di Olzai per venticinque anni, facendosi paladino degli ultimi e degli indifesi. Scrisse raffinate poesie satiriche e amorose. Non restò indifferente alla produzione letteraria colta d'oltremare, soprattutto toscana.

Beneico sas pretas,	20
sas pretas de Lodè; ¹¹	
ma pro su vicerè	22
vènnitu dae mare ¹²	
(su santu chi l'at fattu)	24
lassàtemi pessare:	
at delegatu a mussegnore Bua ¹³	26
pro serrare sas tancas	
(a donzunu sa sua).	28
'Untanas e caminos	
an serratu a giardinos	30
chin pretas a farrancas ¹⁴	
e chin su marrapiccu	32
uve bidian terra	
'achian sa gherra, ¹⁵	
ma vinchitore fit semper su riccu. ¹⁶	35
 Custu a rettore Mele	 36

¹¹ *Lodè*: piccolo centro montano della provincia di Nuoro, vicino a Bitti e a Lula.

¹² *su vicerè / vènnitu dae mare*: ricorre un altro *tòpos* della letteratura sarda, in versi e in prosa, in lingua sarda e italiana: il dominatore («*su vicerè*») arriva sempre dal mare, per depredare e imporre le sue leggi estranee al volere e agli interessi del popolo sardo.

¹³ *at delegatu a mussegnore Bua*: Giovanni Maria Bua (Oschiri, 25 luglio 1773 - Nuoro, 24 ottobre 1840), fu arcivescovo di Oristano dal 1828 al 1840 e amministratore apostolico della diocesi Galluri-Nuoro. A Nuoro promosse la costruzione del Seminario (prima scuola pubblica della città) tra il 1829 e il 1831 e della cattedrale di Santa Maria della Neve. Promosse inoltre l'elevazione di Nuoro, Tempio e Ozieri a rango di città. I nuoresi, per riconoscenza, decisero di adottare come stemma cittadino il suo stemma episcopale: il bue, i monti e il sole raggianti.

¹⁴ *chin pretas a farrancas*: il riferimento storico è al Regio editto sopra le chiudende del 6 ottobre 1820, firmato da Vittorio Emanuele I e pubblicato nel 1823, che permise ai privati di «chiudere» le loro terre e ai Comuni di vendere quelle comunali. Qui si allude alle pietre utilizzate per costruire i muretti a secco, con lo scopo di privatizzare, frazionando le proprietà terriere dopo secoli di uso comunitario, con lo sciagurato intento, da parte del governo sabaudo, di creare una nuova borghesia agraria. La Legge delle chiudende, le Leggi per l'abolizione del feudalesimo (con Carlo Alberto e la carta reale del maggio 1836 e con i regolamenti del febbraio del 1839 e del 1841) attraverso il riscatto dei diritti feudali, e la Legge per l'abolizione dei diritti di «ademprio e di cussorgia» (1859-1865), ultima fase della gestione comunitaria della terra, furono i tre atti legislativi che segnarono profondamente la vita della Sardegna e della Barbagia.

¹⁵ La legge determinò un cruento conflitto sociale fra pastori e contadini.

¹⁶ *ma vinchitore fit semper su riccu*: coloro che «*chiusero*» non furono i piccoli proprietari, ma i *printzipales* delle ville e i borghesi delle città e paradossalmente gli stessi feudatari che si volevano combattere.

intro su coro li poniat fele:
su ch'aer iscontzatu su connotu.¹⁷ 38

Beneico sas pretas, 39
las beneico tottus
e non m'istracco mai.¹⁸ 41

Pro cantu duro viù, 42
finas si son(o) metas
sas pretas de su riu:
beneico sas pretas de Oltzai. 45

Iscusate si irbàglio, 46
si canno vido muru
e so veneichenne 48
chin su coro travàglio.
A sas pretas pensenne 50
las veneico postas gai puru.

Beneico sas pretas e concruo: 52
si tanco s'òju mi pàglio videnne,

¹⁷ Gli anni del sacerdozio di Diego Mele coincisero con l'attuazione dell'Editto. Egli si schierò dalla parte di chi rivendicava il ritorno alle antiche consuetudini, al conosciuto («a su connotu»), alla gestione comune della terra, fino ad allora regolata secondo le norme codificate dalla *Carta de Logu*. Perciò fu dai suoi superiori confinato in un convento di Ozieri. In **A**³, una nota del poeta, accanto a «connotu», a margine così recita: «comunale».

¹⁸ Totale e indefessa è la lode di riconoscenza. La pietra di Dui è viva e parlante, profondamente vissuta e amata. I paesaggi petrosi si traducono in luoghi dell'anima e della memoria. Il vero protagonista nelle opere degli autori sardi è il paesaggio, inteso come spazio fisico, antropologico e morale, come luogo mitico e archetipo di tutti i luoghi, terra senza tempo e sentimento di un tempo irrimediabilmente perduto, dimensione ontologica e insieme antropologica entro cui si consuma l'eterno dramma del vivere, spazio dell'esistenza assoluta che si dispiega in tutta la sua ancestrale bellezza: «il Corراسi sorge nella parte centro-orientale della Sardegna [...] la sua bianca cima di calcare cristallino vede il mare lontano [...]. Il versante a oriente è roccia massiccia, nuda, rovente, rotta da forre e da dirupi; corrosa dall'ira dei venti [...]. L'acqua s'accoccola e bolle nelle cupe cavità del calcare: il bandito e il capraio che s'inginocchiano e la bevono si sentono scolpiti nella pietra. Qui l'uomo è senza storia; senza leggi; vive solo e muto; tra le rocce rosse del giorno e le livide rocce della notte; la sua memoria è senza tempo come il sogno che il luore lunare sigilla negli occhi. [...] L'età del Corراسi è nelle nurre: voragini strette, come pozzi senza fondo, trivellate nella roccia dal vortice dell'acqua in mille secoli di tempeste. [...] davanti alla Natura onnipotente e solenne sento che il sublime è solo nel mio spirito e che la mia grandezza morale è più alta: è più nel cielo che nella terra» (ZEDDA 1996, pp. 1-3).

in unu muru accurtzu a sa 'untana,	54
unu rettore vestitu a suttana	
chene camisa e allegru cantenne:	56
« <i>In Olzai viuda nen bajana</i> ». ¹⁹	
Beneico sas pretas.	58

APPARATO FILOLOGICO

REDAZIONI MANOSCRITTE E DATTILOSCRITTE

[A¹ A² A³ D¹ D² D³]

***Beneico sas pretas A**] (Beneico sas pretasa) A¹ - Beneico sas pretasa- A² A³ *Beneigo sas pretasa* D¹ D² *Beneico* (← *Beneigo*) sas pretas D² - -Beneico sas prettasa - - D³ 1. **Incumanno sos bentos**] Incumanno sor bentoso A¹ A² Incumanno sor ventoso A³ Incumanno sos bentos D¹ D² Incumanno sos ventos D³ 2. **chin sos**] chi sos D³ ♦ **cumannamentos**] cumannamentoso A¹ A² A³ cumannamentoso D¹ D² D³ 3. **ch'at iscrittu in sas pretas Muisè.**] sos c'at'iscrittu a focu Muisé. A¹ sos cat'iscritu a focu Muisé A² catiscritu isaspretar Muisé A³ ch'hat iscrittu in sas pretas Muisé. D¹ D² C'at iscrittu issas pretas Muisé D³ 4. **pretas**] pretasa A¹ A² A³ pretas D¹ D² D³ 5. **sas pretas**] sas pretar A¹ A² saspretar A³ sas pretas D¹ D² D³ 6. **sas pretas ch'at secatu babbu meu;**] sas pretas ca secatu babu meu A¹ A² sas pretas chi a secatu Babumeu A³ sas pretas ch'hat secatu babbu meu; D¹ D² Sas pretas c'at secatu babbu meu; D³ 8. **las at secatas pro pesare a mie.**] sas ca secatu pro pesare ammie A¹ Las'a secatas pro pesare ammie. A² La sa secatas pro pesare a mie. A³ las hat secatas pro pesare a mie. D¹ D² Las as secatas pro pesare a mie. D³

9. **Finas si so dormitu**] Vinas si so dormitu A¹ A³ D³ Vinas si >vido< so dormitu A² Finas si so dormitu D¹ D² 10. **paret chi vida iscrittu**] Pare chi vido iscritu A¹ A² A³ paret chi vida iscritu D¹ paret chi vida iscrittu D² Pare chivido iscritu D³ 11-12. **in donzi preta su lumene suo, / e in su coro su dèpitu meu.**] || In dogni preta su lumene suo / E in su coro su depitu meu || (>chin

¹⁹ Verso incipitario del celebre componimento di Diego Mele *In Olzai fiuda e nen bajana*. Composta nel 1855, la poesia, costituita di una quartina d'esordio (ABBA) e 23 ottave (CDCD CDCA...), traspone in strofe intrise di raffinata ironia il risentimento e le doglianze delle nubili olzaesi per la leva militare ma soprattutto contro le ragazze di Ottana, le rivali in amore del vicino paese, impegnate a conquistare i loro uomini: *In Olzai fiuda e nen bajana / non nde coiat pius, est cos'intesa: / sa levata nos faghet grand'offesa / però chie nos bocchit est Ottana*. («A Olzai vedova e né nubile / si sposa più, è cosa nota: / la leva militare ci fa un grande danno / ma chi ci uccide è Ottana»).

su travagliu suo / In donzi preta su lumene meu<) **A¹** In donzi preta su lumene suo / E in su coro su depitu meu **A² A³** in donzi preta su lumene suo, / e in su coro su dépitu meu. **D¹ D²** In donzi preta su lumene suo / E issu coro su depitu meu. **D³**

13-19. **Las beneico a boche / sas pretas de inoche / e sas de atterue: / sas pretas luvulesas, / finas sas de Gongàle / e sas vittichesas / uve a Diegu an datu su natale.**] Beneico sas pretasa. / Lar beneico a boche / Sas pretar de inoche / Sas pretar de icue / Sas pretar de aterue / Sas pretar Luvulesasa / Sas pretar de gongale / sas pretar Bizichesasa / Uve a Diegu an datu su natale. **A¹ A²** Lar veneico a boche / sas pretar de inoche / E sar de aterue / Sas pretar Luvulesasa / Vinas sar de gongale / Ei sar Vitichesasa / Uve a Diegu an datu su natale. **A³** Las beneico a boche / sas pretas de inoche / ei sas de atterue: / sas pretas luvulesas, / finas sas de gongale / ei sas vitichesas / uve a Diegu han datu su natale. **D¹ D²** Las beneico a boche / Sas pretas de inoche / E sar de atterùe: / Sas pretas Luvulesas, / Vinas sas de gongàle / Ei sar Vitichesas / uve a Diegu an datu su natale. **D³** 17. **Gongale]** gongale **A¹ A² A³ D¹ D²** gongàle **D³**

20-35. **Beneico sas pretas, / sas pretas de Lodè; / ma pro su vicerè / vènnitu dae mare / (su santu chi l'at fattu) / lassàtemi pessare: / at delegatu a mussegnore Bua / pro serrare sas tancas / (a donzunu sa sua). / 'Untanas e caminos / an serratu a giardinis / chin pretas a farrancas / e chin su marrapiccu / uve bidian terra / 'achian sa ghera, / ma vinchitore fit semper su riccu.]** sas pretar de Lodè / commo su viceré / Su santu chi la fatu / A delegatu a Mussignore Bua / A si serraren tancasa / O a craru o a cua / Chin pretasa a farrancasa / Untanasa e caminosa / Pro si acher giardinosa / chin d'unu marrapiccu / Uve vidian terra / Vachiana sa ghera / E in totue a binchitu su ricu **A¹** Sas pretar de Lodè / Ma pro su viceré / Bennitu dae mare / Su santu chi la fatu / Lassatemi pessare: / A delegatu a Mussignore Bua / A si serraren tancasa / O a craru o a cua / Chin pretasa a farrancasa / Untanasa e caminosa / Pro si acher giardinosa / chin d'unu marrapicu / Uve vidian terra / Vachiana sa ghera / E in totue a binchitu su ricu **A²** Beneico sas pretasa / sas pretar de Lodè; / Ma pro su viceré / bennitu dae mare / Su santu chi la fatu / lassatemi pessare / Cat delegatu a mussignore Bua / Pro serrare sas tancasa, / A a donzunu sa sua / Untanasa e caminosa / An serratu a giardinosa / chin pretasa a farrancasa / E chi su marrapicu / Uve vidian terra / Achiana sa ghera, / Ma vinchitore vi semper su riccu **A³** Beneico sas pretas, / sas pretas de Lodè; / ma pro su viceré / vènnitu dae mare / (su santu chi l'hat fattu) / lassàtemi pessare: / hat delegatu a mussegnore Bua / pro serrare sas tancas, / (a donzunu

sa sua). / 'Untanas e caminos / han serratu a giardinis / chin pretas a farrancas / e chin su marrapiccu / uve bidian terra / 'achian sa ghera, / ma vinchitore fit semper su riccu. **D¹ D²** Beneico sas pretas, / Sas pretas de Lodè; / Ma pro su viceré / Vénnit dae mare / (Su santu chi l'at fattu) / Lassátemi pessare: / Hat delegatu a Mussegnore Bua / Pro serrare sas tancasa, / (a donzunu sa sua). / 'Untanasa e caminos / Han serratu a giardinis / Chin pretas a farrancas / E chi su marrapicu / Uve vidian terra / 'Achian sa ghera, / Ma vinchitore it semper su ricu. **D³**

36-38. Custu a rettore Mele / intro su coro li poniat fele: / su ch'aer iscontzatu su connotu.] Custu a Rettore Mele / Intro su coro li ponia fele / Pro c'aere iscontzatu su connotu **A¹** Custu a Rettore mele / Intro su coro li ponia fele / Pro c'aere iscontzatu su connotu **A²** Custu a rettore Mele (← mele) / Intro su coro li ponia fele / Pro c'aere iscontzatu su connotu **A³** Custu a rettore Mele / intro su coro li poniat fele: / su ch'haer iscontzatu su connotu. **D¹ D²** Custu a rettore Mele / Intro su coro li poniat fele: / Su ch'haer iscontzatu su connotu. **D³** **38. iscontzatu]** iscontzatu **A¹ A² A³ D¹ D² D³**

39-45. Beneico sas pretas, / las beneico tottus / e non m'istracco mai. // Pro cantu duro viu, / finas si son(o) metas / sas pretas de su riu: / beneico sas pretas de Oltzai.] Veneichenne pretasa / Vinas in s'abolotu / Pro cantu duro viu / Vinas si sono metasa / Sas pretar de su riu / No m'istracana mai / Beneico sas pretar de Olzai / **A¹** Veneichenne pretasa / Pro cantu duro viu / Vinas si sono metasa / Sas pretar de su riu / No mistracana mai / Beneico sas pretar de Olzai / **A²** Veneico sas pretasa, / lar veneico tottu / No minne istracco mai. / Pro cantu duro viu / vina si sono metasa / Sas pretar de su riu: / Veneico sas pretar de Olzai **A³** Beneico sas pretas, / las beneico tottus / e non m'istracco mai. // Pro cantu duro viu, / finas si sono metas / sas pretas de su riu: / beneico sas pretas de Olzai. **D¹ D² D²** Beneico sas pretas, / Las beneico tottus / e no m'istracco mai. / Pro cantu duro viu, / Vinas si sono metas / Sas pretas de su riu: / Beneico sas pretas de Olzai. **D³** **45. Oltzai]** Olzai **A¹ A² A³ D¹ D² D³**

46-51. Iscusate si irbàglio, / si canno vido muru / e so veneichenne / chin su coro travàglio. / A sas pretas pensenne / las veneico postas gai puru.] Iscusate s'irbaglio / Si canno vido muru / E so veneichenne / chin su coro travaglio / chin sa manu tremenne / Ma depo veneicher cussas puru **A¹ A²** Iscusate sirbaglio / Si canno vido muru / E so veneichenne / chin su coro travaglio / Assas pretas pensenne / Lar veneico postar gai puru **A³** Iscusate s'irbaglio, / si canno vido muru / e so veneichenne / chin su coro travaglio. / A sas

pretas pensenne / las veneico postas gai puru. **D¹ D²** Iscusate s'irbaglio, / Si canno vido muru / E sò veneichenne / Chi su coro travaglio; / A sas pretas pensenne / Lar beneico postas ghai puru. **D³**

52-58. **Beneico sas pretas e concruo: / si tanco s'aju mi paglio videnne, / in unu muru accurtzu a sa 'untana, / unu rettore vestitu a sutana / chene camisa e allegru cantenne / «In Oltzai viuda nen bajana». / Beneico sas pretas.**] Beneico sas pretas e concruo: / Si tanco soiu mi paglio videnne / In dunu muru a curzu a sa untana, / Unu Retore bestitu e sutana / chene camisa e allegru cantenne / In Olzai biuda nen baiana». / Beneico sas pretas. **A¹** Veneico sas pretas e concruo: / Si tanco s'oiu mi paglio videnne / In d'unu muru acurzu a sa untana, / Unu Retore vestitu e sutana / chene camisa e allegru cantenne / In Olzai viuda nen baiana». / Beneico sas pretas. **A²** Veneico sas pretas e concruo: / Si tanco soiu mi paglio videnne. / In dunu muru (← mure[ddu]) acurzu a sa untana, / >Unu Rettore acurzu a sa un[tana]< / Unu Retore vestitu e sutana / chene camisa e allegru cantenne / In Olzai viuda nen baiana». / Beneico sas pretas. **A³** Beneico sas pretas e concruo: / si tanco s'aju mi paglio videnne, / in d'unu muru accurtzu a sa 'untana, / unu rettore vestitu a sutana / chene camisa e allegru cantenne / «In Olzai viuda ne bajana». / Beneico sas pretas. **D¹ D²** Beneico sas pretas e concruo: / si tanco s'ocru mi paglio videnne, / In d'unu muru accurtzu a sa untana, / Unu Retore vestitu a sutana / Chene camisa e allegru cantenne / «In Olzai viuda nen bajana». / Beneico sas pretas. **D³** 54. **accurtzu]** accurtzu **A¹ A² A³ D¹ D² D³** 57. **Oltzai]** Olzai **A¹ A² A³ D¹ D² D³** ♦ **nen A]** ne **D¹ D²** ♦ **bajana]** baiana **A¹ A² A³ D¹ D²**

FORTE ORALE

1. **Incumanno sos]** Incumando sor **FO** 9. **Finas si so dormitu]** Vinas si so dormitu **FO** 10. **paret chi vida iscrittu]** Pare chi vido iscritu **FO** 13-19. **Las beneico a boche / sas pretas de inoche / e sas de atterue: / sas pretas luvulesas, / finas sas de Gongale / e sas vittichesas / uve a Diegu an datu su natale]** Lar beneico a boche / sas pretar de inoche / ei sar de aterue / sas pretar Luvulesas / finas sar de Gongale / ei sar vitichesas / uve a Diegu an datu su natale. **FO** 40. **las]** lar **FO** 44. **pretas]** pretar **FO** 45. **pretas]** pretar **FO** 47. **canno]** cando **FO** 48. **veneichenne]** veneichende **FO** 50. **pensenne]** pensende **FO** 51. **las]** lar **FO** 53. **videnne]** vidende **FO** 54. **in unu]** in d-unu **FO** 56. **cantenne:]** cantende **FO**

«S'ISCHIGLIA»

[anno IV, gennaio 1983, p. 16]

Beneico sas pretas

Incumanno sos bentos
chin sos cumannamentos
ch'hat iscrittu in sas pretas Muisè.
Beneico sas pretas
sas pretas de Onanie,
sas pretas ch'hat secatu babbu meu:
chin sudore e anneu
las hat secatas pro pesare a mie.

Finas si so dormitu
paret chi vida iscrittu
in donzi preta su lumene sou,
e in su coro su depitu meu.
Las beneico a boche
sas pretas de inoche
e-i sas de aterue:
sas pretas luvulesas,
finas sas de gongale
e-i sas vitichesas
uve a Diegu han datu su natale.

Beneico sas pretas,
sas pretas de Lodè.
Ma pro su vicerè
vènnitu da-e mare
(su santu chi l'hat fattu)
lassatemi pensare:
hat delegatu a mussennore Bua
pro serrare sas tancas

(a donzunu sa sua).
'Untanas e caminos
han serratu a giardinis
chin pretas a farrancas
e chin su marrapiccu
uve bidian terra
'achian sa gherra,
ma vinchitore fit semper su riccu.

Custu a rettore Mele
intro su coro li poniat fele:
su ch'haer isconzatu su connotu.

Beneico sas pretas,
las beneico totus
e non m'istracco mai.

Pro cantu duro viu,
finas si sono metas
sas pretas de su riu:
beneico sas pretas de Oltzai.

Iscusade s'irbaglio,
si canno vido muru
e so veneichenne
chin su coro travaglio.
A sas pretas pensenne
las veneico postas gai puru.

Beneico sas pretas e concruo:
si tanco s'oju mi paglio videnne,
in d'unu muru accurtzu a sa 'untana,
unu rettore vestitu a suttana
chene camisa e allegru cantenne:

«In Olzai viuda nen baiana».

Beneico sas pretas.

II - *Iscarponeddos de preta*¹

Canno 'ippo galu pitzinnu²
a s'iscurtza brinchittenne,³ 2
innossente sonnienne⁴
caddittos murros e bajos, 4
fin in gherra sos massajos,
fin siccos sos laores; 6
sas gamas chene pastores
e sa zente chene pane.⁵ 8

¹ Il componimento fu presentato con lo pseudonimo *Badde 'e turturas* al concorso di poesia di Chiaramonti. L'*usus scribendi* del poeta, le intertestualità e le relative occorrenze del termine ci suggeriscono di stabilire la lezione *preta* piuttosto che *pretta*. Perciò, secondo il non indiscutibile principio di maggioranza, regolarizziamo la grafia fissando la lezione con la scempia.

² *Canno: Canno A D Cando FO.*

³ *brinchittenne: brinchittenne A D brinchittende FO.*

⁴ *sonnienne: sonnienne A D sonniende FO.*

⁵ Il difficile sentiero della conoscenza del mondo parte dalla soglia di casa e solo attraverso la memoria affettiva, familiare e sociale si dà un fondamento, lapideo, alla coscienza di sé, vero cardine dell'*esserci* e dell'*esistere*. La memoria, anche quella dolorosa e immedicabile, diviene nei versi di Dui opera di scavo, recupero di un passato individuale e collettivo. Pensieri, ricordi e immagini affiorano dalle profondità di un Io poetante figlio e voce fedele della coscienza del suo mondo. Questo percorso a ritroso, verso il tempo della propria infanzia e di una comunità di appartenenza e di destino, non poteva non attraversare con angustia i drammatici anni della guerra. Ci resta, tra le sue carte, un brogliaccio ancora informe, un manoscritto autografo di sette carte dal titolo *Diario di guerra e di Sardegna*, redazione germinale e nucleo generativo di un lavoro allo stadio iniziale e mai concluso: «E cantano le ragazze andando a sarchiare i grani, cantano. Cantano con ritmo e rabbia, ai colpi di zappa che danno sulla terra rossiccia, sottile e avara. Cantano cantano e picchiano sulle erbacce e spine di cardi canuti e asprigni, fra gli steli di grano sparuti che avvolgono le gravide spighe aspettando che piovra. Cantano all'amore lontano racchiuso in un campo di filo spinato. Cantano le donne nubi e cantano lamenti di prefiche le vedove bianche. Mamme e mogli dei figli e mariti che in guerra combattono. Contro chi? Le donne non lo sanno. E neppure tutti gli uomini che stanno combattendo lo sanno. Ma bisogna combattere, anche senza causa e pure contro volontà, quando si è comandati da un dio dittatore» (Q⁴). In ricordo degli orrori del fronte e delle storie di una comunità di umili, vittime sacrificali di un più ampio e sciagurato disegno, si inseriscono questi pochi versi di denuncia contro la disumanità della guerra e la retorica della patria. Peraltro difficilmente nelle pagine degli autori sardi manca la Storia, quella «brutale», per dirla con Le Lannou, quella connotata da invasioni e colonizzazioni oppressive e violente, e con essa la memoria della guerra, il tema bellico come filo rosso della 'sarditudine'. Dai guerrieri nuragici ai resistenti di epoca romana, dalle milizie giudicali che combatterono gli eserciti catalano-aragonesi ai reggimenti formati da soldati sardi di età spagnola, dalle campagne risorgimentali del Regno di Sardegna al mito del «*tamburino sardo*» di deamicisiana memoria, il riconoscimento del sacrificio e soprattutto l'esaltazione del coraggio e del «*valore dei Sardi in guerra*» sono stati per secoli *topoi* (quando non veri e propri *cliché* rappresentativi) ricorrenti nelle pagine di quei poeti, scrittori e cronisti che hanno cantato e narrato, spesso vicini ai modi delle «*leggende circunfuse di superbo splendore*», di un popolo «*che non lascia mai le armi*».

Sos anzones milienne ⁶	9
in camineras de prùere	
annanne a chircare a sùere ⁷	
a sa cala 'e mariane. ⁸	12
E deo iscurtzu brinchenne ⁹	
chene timer sas ispinas,	
ca 'ippo galu pitzinnu.	15
Tanno babbu naraiat ¹⁰	16
pro 'acher cuntentu a mie,	
cumintzanne a irmannire, ¹¹	18
chi nachi mi los fachiat	
canno 'iniat su travàgliu	20
sos iscarpones de preta	
cositos pro no 'inire	22
tottu a puntos de attàgliu	24
e a corfos de matzetta.	
Ma deo non bi credia	
ca 'ippo galu pitzinnu. ¹²	26
Solu preta appo connotu ¹³	27
secata chin bonu coro	
pro fraicare una domo. ¹⁴	29

⁶ *milienne*: *milienne* **A D** *miliende* **FO**.

⁷ *annanne*: *annanne* **A D** *annande* **FO**.

⁸ *annanne a chircare a sùere / a sa cala 'e mariane*: 'andando a cercare di poppare / nella cala di volpe', ma, con una folgorante trasfigurazione e personificazione dell'elemento naturale, anche: 'andando a cercare di *poppare* / nel seno di mare [cala] della volpe'.

⁹ *brinchenne*: *brinchenne* **A D** *brinchende* **FO**.

¹⁰ *Tanno*: *Tanno* **A D** *Tando* **FO**.

¹¹ *cumintzanne*: *cominzanne* **A** *cuminzanne* **D** *cumintzande* **FO**.

¹² Qui si chiude la prima redazione del componimento. I versi che seguono da «*Solu preta appo connotu*» a «*E deo galu pitzinnu*» fanno parte di una seconda fase elaborativa.

¹³ *connotu*: *connotu* **A** *connottu* **D**.

¹⁴ *fraicare*: *vraicare* **A** *fraicare* **D** **FO**. La pietra è il primo materiale utilizzato; con essa si costruivano le case e si garantiva solidità e certezza. La pietra di Dui è pietra viva, parlante, fonte di ispirazione e di vita: «[...] fare il tagliapietre era il mestiere più redditizio, ai tempi [...] Pietra per pane, perché, se pure la guerra fosse già finita, la carestia pareva [stesse] incominciando [...] al mio paese non vi erano soldi, ma in compenso si trovava la roba da mangiare. // Si faceva a scambio merce. E per ambo le parti non era male. A

Prata ¹⁵ non ne connoschia,	30
solu sa chi a babbu meu	
l'an postu in una ruche	32
annanne a su campusantu.	
E deo galu pitzinnu. ¹⁶	34

APPARATO FILOLOGICO

REDAZIONI MANOSCRITTE E DATTILOSCRITTE

[A D¹ D² D³]

***preta**] preta **A** pretta **D¹ D² D³**. 1. **Canno 'ippo galu pitzinnu**] Canno 'ip/p/o galu piz/z/innu **A** Canno 'ippo galu pizzinnu **D** 2. **a s'iscurtza brinchittenne**] Ass'iscurza brinchittenne **A** a s'iscurza brinchittenne **D¹ D² D³** 3. **innossente sonnienne**] innossente sonnienne **A D¹ D² D³** 4-7. **caddittos murros e bajos, / fin in gherra sos massajos, / fin siccoss sos laores; / sas gamas chene pastores**] Caddittor murros>o< e baios>o< / Vini in gherra sos (← sor) massaio>o< / Vini sic/c/os sos laores>e< / Sar gamas chene pastores>e< **A** caddittos murros e bajos, / fin in gherra sos massajos, / fini siccoss sos laores; / sas gamas chene pastores **D¹ D² D³** 6. **fin**] fini **D¹ D² D³**

9. **Sos anzones milienne**] Sos anzoner milienne **A** Sos anzones milienne **D¹ D² D³** 10. **camineras**] caminerar **A** camineras **D¹ D² D³** 11. **annanne a chircare**] annanne a chircare **A D¹ D² D³** 12. **a sa cala 'e mariane**] A sa (← Assa) cala 'e mariane. **A** a sa cala 'e mariane **D¹ D² D³** 13. **iscurtzu brinchenne**]

casa, in conto delle pietre portavano grano, fagioli, orzo, formaggio, lardo [...] (Q³). Scrisse Grazia Deledda sulle case di Lula alla fine dell'Ottocento: «Le casette sono di pietra schistosa, rossastre, tanto piccole che passando a cavallo le si sorpassa con la testa: di porte e finestre meglio non parlarne [...] Una casetta piccina, piccina, di granito e calce, circondata di orticelli, sull'orlo dello stradale e della campagna» (DELEDDA, *A San Francesco*, «Natura e Arte», Milano, 15 ottobre 1896, p. 45).

¹⁵ Riuscita figura retorica di sostituzione, sostenuta da un labile rapporto di causa ed effetto nella sua esplicazione metonimica per *signum*, che rende bene il parlar figurato del sardo: *prata*, 'argento', sta per 'ricchezza'. Restauriamo la lezione di **A** con la scempia (*prata*, dallo spagnolo *plata*) preferendola a quella di **D** con la geminata (*pratta*), ancorché ultima volontà autoriale e benché lezione attestata.

¹⁶ Il componimento si chiude con una strofa intensa e per certi versi struggente, che nella sua esecuzione e trasmissione orale registrata (**FO**) rivela ancor di più il vivo e toccante tormento interiore del poeta.

iscurzu brinchenne **A D¹ D² D³** 14. **ispinas]** ispinas>a< **A ispinas D¹ D² D³**
 15. **'ippo galu pitzinnu]** 'ip/p/o galu pizinnu **A 'ippo galu pizzinnu D¹ D² D³**

16. **Tanno babbu naraia]** tanno Babbu naraia **A Tanno babbu naraia D¹ D² D³** 17. **'acher]** 'aches **A** 18. **cumintzanne]** cominzenne **A cuminzanne D¹ D² D³** 19. **los fachiat]** lor fachiata **A los fachiat D¹ D² D³** 21. **iscarpones]** iscarponer **A iscarpones D¹ D² D³ ♦ preta]** pretta **A D¹ D² D³** 22. **cositos]** co-sittos **A cositos D¹ D² D³** 23. **tottu a puntos]** tottu a puntor **A tottu a puntos D¹ D² D³** 24. **corfos]** corfor **A corfos D¹ D² D³ ♦ matzetta]** mazetta **A mazzetta D¹ D² D³** 26. **'ippo galu pitzinnu]** 'ip/p/o galu pizinnu **A 'ippo galu pizzinnu D¹ D² D³**

27. **Solu preta appo connotu]** Solu preta apo connotu **A Solu preta hapo connottu D¹ D² D³** 28. **secata chin bonu coro]** /secata chin bonu coro/ **A** 29. **fraicare]** vraicare **A fraicare D¹ D² D³**

30. **Prata]** Prata **A Pratta D¹ D² D³ ♦ conoschia]** conoschio **A conno-schia D¹ D² D³** 31. **babbu]** Babu **A babbu D¹ D² D³** 32. **l'an]** l'ana **A l'hana D¹ D² D³ ♦ in una ruche]** in duna ruche **A in d'una ruche D¹ D² D³** 34. **pitzinnu]** pizinnu **A pizzinnu D¹ D² D³**

FONTE ORALE

1. **Canno]** Cando **FO** 2. **a s'iscurtza brinchittenne]** a s'iscuru brinchittende **FO** 3. **sonnienne]** sonniende **FO** 5-7. **sos...sos...sas]** sor...so...sar **FO** 9. **milienne]** miliende **FO** 11. **annanne]** annande **FO** 13. **brinchenne]** brinchende **FO** 16. **Tanno]** Tando **FO** 17. **'acher]** 'aches **FO** 18. **cumintzanne]** cumintzan-de **FO** 19. **los fachiat]** lor fachiata **FO** 20. **canno]** cando **FO** 23. **puntos]** puntor **FO** 24. **corfos]** corfor **FO** 25. **deo]** jeo **FO** 29. **fraicare]** fraicare **FO** 32. **in una ruche]** in duna ruche **FO** 33. **annanne]** annande **FO**

«S'ISCHIGLIA»

[anno XIX, luglio 1998, p. 197]

Iscarponeddos de pretta

Canno 'ippo galu pizzinnu
a s'iscurza brinchittenne,
innossente sonnienne
caddittos murros e bajos,
fin in gherra sos massajos,
fin siccos sos laores;
sas gamas chene pastores
e sa zente chene pane.

Sos anzones milienne
in camineras de prueru
annanne a chircare a suere
a sa cala 'e mariane.
E deo iscurzu brinchenne
chene timer sas ispinas,
ca 'ippo galu pizzinnu.

Tanno babbu naraiat
pro 'acher cuntentu a mie,
cuminzanne a irmannire,
chi nachì mi los fachiat
canno 'iniat su travagliu
sos iscarpones de pretta
cositos pro no 'inire
tottu a puntos de attagliu
e a corfos de mazzetta.
Ma deo non bi credia
ca 'ippo galu pizzinnu.
Solu pretta hapo connottu

secata chin bonu coro
pro fraicare una domo.

Pratta non ne connoschia,
solu sa chi a babbu meu
l'hana postu in d'una ruche
annanne a su campusantu.
E deo galu pizzinnu.

III - *Sos duos secapreteris*¹

Formaian sos tenores	
chin su puntu 'e sa matzetta	2
pro lis dare a mannicare	
a sos pitzinnos minores.	4
No, no est ch' 'in(i) ridenne,	5
ma 'in(i) solu pranghenne	
a làcrimas de sudore,	7
marranne in sa terra sicca	
chin sas ungras, donzi tantu	9
consolatos dae su cantu	
de una mariapica. ²	11
Canno preta non b'at prus(u), ³	12
solu a una conca 'e jana ⁴	
an 'attu carchi abusu	
pro non morrer de sa gana.	15
E sichinne a marteddare	16
ch'isicropecan(a) ⁵ sa conca	

¹ Il componimento fu presentato con lo pseudonimo *Domus de janas* al concorso di poesia di Mores «Giuseppe Calvia» nel 1980, piazzandosi al terzo posto.

² *mariapica* (*marrapiga*, *melapica*, *Pica*, *Piga*): nel nuorese con questo nome si designa la ghiandaia (*Garrulus glandarius*), rumoroso uccello passeriforme della famiglia dei *corvidae*, il cui *habitat* è il terreno boscato e il cui cibo preferito è la ghianda. Massimo Pittau ci ricorda (PITTAU, 2000-2003) come in Sardegna il nome di alcuni uccelli e insetti (oltre che di demoni e spauracchi femminili) fosse preceduto dal nome cristiano di Maria: *Maria Pica*, 'ghiandaia' (Nùoro); *Maria Pupusa*, 'upupa' (Bitti, Lodè); *Maria Pesabola*, 'coccinella' (Ollolai); *Maria Sartàine*, 'libellula' (Lodè). La ricchezza sonora e soprattutto l'intensità immaginifica della lingua sarda non potevano non trovare esplicazione lirico-rappresentativa anche in un termine attinente all'ambito avifaunistico.

³ *prus(u)*: conserviamo l'epitesi per esigenze di rima (*prusu / abusu*).

⁴ Il poeta fa qui riferimento alle *domus de janas* ('case delle fate'), tombe scavate nella roccia, di epoca prenuragica. In lingua sarda le *domus de janas* sono dette anche *concas* (col significato di 'grotte, caverne'), *concheddas*, *gruttas*, *forrus*, *forreddus*. Vicino a Lula è famosa *Sa conca 'e su priteru*: «andano spesso a la cava de Sa Conca, dove assieme a mio padre e a Mario lavoravano altri tre scalpellini, tutti avidi, tutti trinciando pietra, quella che trovavano, deturpando la zona fino a dare lo sfratto agli abitanti delle domus de janas, dove fino ad allora ci si riparava il pastore» (D³).

e che bolat una tonca	18
a su riu 'e Masicare: ⁶	
ch'est tra Lula e Onanie, ⁷	20
sos pilos l'an a mancare	
ma sa conca est galu inie...	
annate a la bisitare. ⁸	23
 Non s'intennet su piantu	24
non si bidet su sorrisu:	
como son in campusantu	26
como son in Paradisu	
como son in locu issoro... ⁹	
sos duos secapreteris...	29
 Lavoranne puru inie	30
a puntu 'e matzetta 'e oro,	
e mi paret de intènnere	32
su toccheddu intro su coro:	
batti-batti notte e die	34
chene mai s'istraccare	
chene mai si firmare	36
secanne preta pro vènnere...	
sos duos secapreteris. ¹⁰	38

⁵ *iscopecan*: esito metatetico a distanza di *iscopecan*, da *iscopecare*, 'scoperchiare', 'togliere il co-perchio', 'scoprire'. A Nuoro designa anche l'atto del separare col coltello i due strati (*pizus*) del pane *carasau* (o 'carta da musica') cotto. I versi sono ottonari, quindi, perché il computo metrico ritorni, il poeta legge l'epitesi: *iscopecan(a)*.

⁶ *Su riu Masicare* si trova tra Lula e Onanì, piccolo borgo circondato da paesaggi edenici di grande interesse naturalistico e caratterizzato da boschi di lecci e roverella e da un ricco ecosistema fluviale (*riu Masicare*, *riu Mannu*, *riu Laerru*) oltre che da importanti siti archeologici, con numerose *domus de janas*, nuraghi e tombe di giganti.

⁷ Conserviamo la paragoge per esigenze di rima.

⁸ *annate a la bisitare*: il verso non compare in **D**⁵.

⁹ *como son in Paradisu / como son in locu issoro*: 'ora sono in Paradiso / ora sono nel loro posto', ossia, nel luogo che gli spetta. Dopo una vita di tormenti e di fatica belluina il loro posto non può che essere il Regno dei Cieli («*como son in locu issoro*»). Ci sovviene la parabola evangelica dei lavoratori della vigna: coloro che non hanno goduto delle gioie terrene, godranno della beatitudine del Paradiso, e gli ultimi saranno i primi.

¹⁰ Nel Paradiso per i due tagliapietre il lavoro non può più essere una condanna, semmai una

APPARATO FILOLOGICO

REDAZIONI DATTILOSCRITTE

[D¹ D²]

1. **Formaian]**¹¹ Vormaian D¹ D² 2. **matzetta]** mazzetta D¹ D² 3. **lis]** lir D¹ D² 4. **pitzinnos]** pizzinnos D¹ D² 5. **ch' 'in(i)]** ch'ini D¹ D² 6. **'in(i)]** ini D¹ D² 7. **sudore,]** sudore D¹ D² 8. **marranne in sa terra sicca]** Marranne in sa terra sicca D¹ D² 9. **tantu,]** tantu D¹ D² 10. **consolatos dae su cantu]**¹² consolator da-e su cantu D¹ D² 11. **de una mariapica,]** de una maria pica D¹ D² 12. **Canno preta non b'at prusu]** Canno preta non b'at prusu D¹ D² 13. **solu a una conca 'e jana]** solu una conca 'e jana D¹ D² 14. **an 'attu]** hana 'attu D¹ D² 17. **isropecan]** isropecana D¹ D² 21. **sos pilos l'an a mancare]** sos pilos l'hana a mancare D¹ D² 22-24. **ma sa conca est galu inie.../...annate a la bisitare. // Non s'intennet su piantu]** ma sa conca er galu inie.../ ...annate a la bisitare. // Non s'intennet su piantu D¹ D² 25. **non si bidet su sorrisu:]** non si bidet su sorrisu D¹ D² 26. **como son]** como sono D¹ D² 27. **como son]** como sono D¹ D² ♦ **Paradisu]** paradisu D¹ D² 28. **como son]** como sono D¹ D² 29. **sos]** sor D¹ D² 30. **Lavoranne]** Lavoranne D¹ D² 31. **a puntu 'e matzetta 'e oro:]** a puntu e mazzetta 'e oro D¹ D² 35. **chene mai]** chene mai D¹ D² 35. **chene mai]** chene mai D¹ D² ♦ **si firmare]** si virmare D¹ D² 38. **sos]** sor D¹ D²

elevazione spirituale e morale («*Lavoranne puru inie / a puntu 'e matzetta 'e oro*»). Tuttavia, un sentimento di velata mestizia, che non trova requie («*chene mai s'istraccare / chene mai si firmare*»), sembra attraversare, *in cauda*, quest'ultima strofa: la vibrazione dei colpi inferti sulla pietra risuona ancora dentro il cuore del poeta, giorno e notte («*su toccheddu intro su coro: / batti-batti notte e dies*»), a scandire, con fare ritmato e indefesso, i tempi di un passato che non muore: «[...] *io e mio fratello, mentre eravamo a cavalcioni sopra un architrave, l'uno di fronte all'altro, stanchi di sentire quel battere di mazze e quel ruggolare di pietre [...] abbiamo preso una decisione: tornare a fare i pastorelli*» (D³).

¹¹ *Formaian* su *Vormaian*, tendenzialmente le parole vengono scritte senza tener conto delle alterazioni fonetiche proprie dei singoli dialetti. A maggior ragione in questo caso specifico in cui lo stesso poeta (lulese e nuorese) in altri testi e contesti linguistici oscilla tra la fricativa labiodentale sonora *v* e la fricativa labiodentale sorda *f*. Seguiamo la forma etimologica: FORMARE.

¹² Mettiamo a testo comunque *dae*, anziché *da*, perché di fatto la paragoge si è lessicalizzata.

«S'ISCHIGLIA»

[anno II, febbraio 1981, p. 42]

Sos duos secapreteris

Vormaian sos tenores
chi su puntu e sa mazzetta
pro lir dare a mannicare
a sos pizzinnos minores.

No, no est ch' 'ini ridenne
ma 'ini solu pranghenne
a lacrimas de sudore.

Marranne in sa terra sicca
chin sas ungras donzi tantu,
consolatos da-e su cantu
de una maria pica.

Canno pretta non b'hat prusu,
solu una conca 'e jana,
hana 'attu carchi abusu
pro non morrer de sa gana.

E sichinne a marteddare
ch'iscropecana sa conca
e che bolat una tonca
a su riu 'e "Masicare":
ch'est tra Lula e Onanie,
sos pilos l'hana a mancare
ma sa conca er galu inie...
...annate a la bisitare.

Non s'intennet su piantu

non si bidet su sorrisu
como sono in campusantu,
como sono in Paradisu
como sono in locu issoro...
...sor duos secapreteris...

...Lavoranne puru inie
a puntu e mazzetta 'e oro
e mi paret de intennere
su toccheddu intro su coro
batti-batti notte 'e die
chene mai s'istraccare
chene mai si virmare
secanne preta pro vennere...
...sor duos secapreteris.

«S'ISCHIGLIA» - II
[anno XI, settembre 1990, p. 276]

Sos duos secapetreris

Formaian sos tenores
chin su puntu 'e sa mazzetta
pro lis dare a mannicare
a sos pizzinnos minores.

No, no est chi 'in ridende,
ma 'ini solu pranghende
a lacrimas de sudore,

marrande in terra sicca
chin sas ungras donzi tantu
consolatos da-e su cantu
de una Maria Pica.

Cando preta non b'hat prusu
solu a una conca 'e jana
hana 'attu carchi abusu
pro non morrer de sa gana.

E sichinde a marteddare
ch'iscropecana sa conca
e che bolat una tonca
a su riu 'e «Masicare»:
ch'est tra Lula e Onanie;
sos pilos l'han a mancare
ma sa conca est galu inie...

Non s'intendet su piantu
non si bidet su sorrisu:
como sono in campusantu
como sono in Paradisu
como sono in locu issoro...
...sos duos secapetreris...

...lavorande puru inie
a puntu 'e matzetta 'e oro
e mi paret de intendere
su toccheddu intro su coro
batti-batti notte e die
chena mai s'istraccare
chena mai si firmare
secande preta pro vendere...
sos duos secapetreris.

Sos duos secapreteris

Vormaian sos tenores
chi su puntu e sa mazzetta
pro lir dare a mannicare
a sos pizzinnos minores
no, no est ch'ini ridenne
ma ini solu pranghenne
a lacrimas de sudore
marranne in sa terra sicca
chin sas ungras donzi tantu
consolator da-e su cantu
de una maria pica
canno preta non b'at prusu
solu una conca 'e jana
hana 'attu carchi abusu
pro non morrer de sa gana
e sichinne a marteddare
ch'iscropecana sa conca
e che bolat una tonca
a su riu 'e "Masicare":
ch'est tra Lula e Onanie
sos pilos l'hana a mancare
ma sa conca er galu inie...
...annate a la bisitare.
Non s'intennet su piantu
non si bidet su sorrisu
como sono in campusantu
como sono in paradisu
como sono in locu issoro...
...sor duos secapreteris...

...lavoranne puru inie
a puntu e mazzetta 'e oro
e mi paret de intennere
su tocheddu intro su coro
batti-batti notte 'e die
chene mai s'istraccare
chene mai si virmare
secanne preta pro vennere...
...sor duos secapreteris.

«ROMANGIA 1988»

[11° *Premiu de poesia Sarda*, Sorso-Sennori, 8 dicembre 1988, p. 22]¹³

Sos duos secapreteris

Vormaian sos tenores
chin su puntu 'e sa mazzetta
pro lir dare a mannicare
a sos pizzinnos minores.

No, no est ch'ini ridenne
ma ini solu pranghenne
a lacrimas de sudore

marranne in sa terra sicca
chin sas ungras donzi tantu
consolator da-e su cantu
de una Maria Pica.

Canno preta non b'hat prusu
solu a una conca 'e jana
hana 'attu carchi abusu
pro non morrer de sa gana.

¹³ 1° premio assoluto per la silloge di n. 10 poesie intitolata *Granitos de 'idda mea*.

E sichinne a marteddare
ch'iscropecana sa conca
e che bolat una tonca
a su riu 'e "Masicare",
ch'est tra Lula e Onanie,
sos pilos l'hana a mancare
ma sa conca est galu inie...

Non s'intennet su piantu
non si bidet su sorrisu:
como sono in campusantu
como sono in Paradisu
como sono in locu issoro..
...sor duos secapreteris...

...lavoranne puru inie
a puntu e mazzetta 'e oro
e mi paret de intennere
su toccheddu intro su coro
batti-batti notte e die
chena mai s'istraccare
chena mai si virmare
secanne petra pro vennere..
...sor duos secapreteris.

IV - *Granitos de 'idda mea*¹

Isturditos paren,
cottos dae su sole 'e sos trollios,² 2
intunniatos d'unu mare anzenu,³
sos montes chi m'isserran su coro, 4
'idda mea Sardigna,
inuve babbu e mama 6
non m'an assussegatu sos disizos
de provare a bolare solu solu, 8
liberu che a tottu sos puzones,⁴

¹ Il componimento riporta lo pseudonimo *Sa lacrima 'e su tempus*. Con il titolo *Granitos de 'idda mea* la silloge di dieci poesie del poeta di Lula vinse il primo premio «Anzeleddu Dettori» al concorso di poesia «Romangia» di Sorso-Sennori nel 1988.

² *trollios*: 'diavoli'. Antica figura mitologica lulese, *Trullio* era l'incarnazione del male. Nell'immaginario collettivo egli veniva rappresentato come un grande essere malefico, metà uomo e metà maiale (spesso il «diavolo» assumeva sembianze umane e di animali sordidi come il maiale), una sorta di gigante della montagna, imbestialito, protettore e guida dei cinghiali (*sos sir-vones*), che viveva nel Monte Albo, vicino alla tomba di Nurai («sa tumba 'e Nura»), forra di centodieci metri, pronto a gettarci dentro chiunque vi si affacciasse. Secondo i racconti orali dei vecchi lulesi pare che *Trullio* – nel solco di una consolidata tradizione narrativa che si fonda sull'eterna lotta tra bene e male – si scontrasse la notte con *su voe Tomasu*, il bue orgolese, incarnazione del bene, che vincerà sull'essere diabolico grazie alle sue corna di acciaio. Nel Monte Albo, in una zona impervia, pericolosa e inaccessibile chiamata *Turuddò*, in mezzo alle rocce, esiste un luogo sempre verde che prende il nome di *orteddu 'e Trullio* («inne s'iscollan finzas sas crapas», cfr. RUJU 1977, p. 300).

³ *mare anzenu*: ritorna l'isotopia semantica *de s'oru 'e su mare*, del confine (IN *versus* ES, positivo *versus* negativo), e il *topos* del 'mare straniero', luogo altro, d'inappartenenza, fonte di pericolo, perché da lì storicamente sono giunti i colonizzatori (*arribaos dae su mare*) per conquistare, depredare e imporre le loro leggi. Secondo Lotman ciascun gruppo etnico divide il suo spazio culturale in due sottosistemi in relazione tra loro, uno interno (IN) e uno esterno (ES). Lo spazio interno, occupato dai membri del gruppo, è quello che dà i tratti essenziali tipici di quella cultura. Lo spazio IN si oppone, in quanto semioticamente ordinato, allo spazio ES, marginale ed extra-semeiotico. Lo spazio IN è cultura e civiltà, lo spazio ES natura e barbarie (LOTMAN 1975, pp. 145-181). La cultura sarda, per Leonardo Sole, situa i temi culturali profondi non al centro del sistema, come fanno le culture forti, ma lungo la linea di confine, identificata nei canti popolari con *s'oru 'e su mare*, lo spazio liminare lungo la linea del mare.

⁴ L'anelito di libertà inappagato, il desiderio di affrancamento da uno stato di afflizione esistenziale e da una vita segnata dal dolore, tiene in angustia il cuore del poeta, così come i monti di granito della sua terra. Attraverso un efficace processo di antropomorfizzazione il destino malfatato (*malassortau*) dell'io lirico si fonde con quello della madre patria, la Sardegna («*bidida mea Sardigna*»). Il desiderio del poeta si proietta forse verso il mondo esterno? L'uccello oltre che di purezza e innocenza diviene simbolo di libertà e di affrancamento dai legami in cui costringono le origini: «*Prite restas sempre solu, / puzoneddu, piulende? / Ses sas alas consumende / sentza mai tentare*

e dimanno: «*proite non mi lassan?*», 10
 fortzis timen s'iscuru traitore?⁵
 o non juco sas alas impilitas?⁶ 12

No! Non si mi siccāt su beranu in pedes,⁷ 13
 ca su sole de tottus,
 chi mi luchet in ocros canno rien, 15
 no assuttat sa làcrima 'e su tempus
 nen sa poesia chi non morit.⁸ 17

E aspetto, 18
 chin sos bratzos ispartos,

'olu, 'Perché resti sempre solo, / uccellino, a pigolare? / Le ali tue stai consumando / senza mai tentare volo?' (MURA 2004, p. 98).

⁵ *s'iscuru traitore*: il buio è traditore, perché nascondendo l'identità del nemico ti consegna a lui (TRADĪTOR, 'chi consegna').

⁶ *alas impilitas*: letteralmente: le ali impiumate per poter spiccare il volo. Per traslato: 'maturità', giusta età per affrontare le avversità della vita.

⁷ *No! Non si mi siccāt su beranu in pedes*, 'No! Non lascio sfiorire la giovinezza'. Altro efficace modo di dire della lingua sarda, letteralmente: 'non mi si secca la primavera sotto i piedi'. Per traslato: 'non trascuro quanto di bello ho tra le mani', 'non mi manca la forza di volontà', 'non mi manca l'iniziativa', e dunque: 'non rinuncio ai miei sogni', 'non lascio che muoiano le mie speranze', 'non lascio sfiorire la giovinezza'. Nel nuorese anche: *non si mi siccāt s'abba* ('l'acqua') *in pedes*. Si dice di chi è pronto nel valutare le situazioni che la vita presenta nel loro aspetto vantaggioso o dannoso e nel sapersi comportare di conseguenza. Si dice di chi sa affrontare le vicissitudini dell'esistenza con abilità e scaltrezza e ne sa cogliere le sue opportunità.

⁸ In questa strofa cogliamo, insieme alla risoluta volontà a *poter-essere*, l'atto di disobbedienza ('No!', l'asseverato diniego d'inizio verso non lascia spazio a fraintendimenti di sorta) e l'indisponibilità del poeta ad accettare la propria dolorosa condizione legata a un passato che non passa («*no assuttat sa lacrima 'e su tempus*»). Secondo Jung (che pure ci ha avvertito che non tutte le porte del nostro inconscio devono essere aperte) è opportuno recuperare le figure psichiche che abitano il nostro profondo indistinto, affinché la vita possa rigenerarsi. E questo si può fare solo in età adulta. I linguaggi dell'arte e della poesia avrebbero questa funzione, quella di scandagliare l'inconscio, l'irrazionale, per sublimarlo. In questo senso si potrebbe intendere l'ultimo verso della strofa, apparentemente irrelato nel suo portato semantico («*nen sa poesia chi non morit*»): come il sole dei diavoli («*trullios*»), personificazioni del male, arde sino allo stordimento i monti che chiudono il cuore del poeta, allo stesso modo quello stesso sole, che esiste per tutti, non rimargina un passato che è la ferita della vita stessa, né asciuga la vena poetica che trova scaturigine dal sottosuolo di un Io abitato dai demoni. Spesso gli eventi traumatici (la barbara uccisione del fratellino segnò profondamente la vita del poeta) ci portano, secondo un ben noto meccanismo di difesa, a chiudere il nostro cuore. Ma un cuore chiuso non potrà mai attrarre amore, gioia, e il sole tornerà a splendere negli occhi solo quando essi sapranno sorridere alla vita («*chi mi luchet in ocros canno rien*»). L'intera poesia è attraversata da immagini sostenute da significativi statuti dicotomici (terra *vs* acqua, roccia *vs* mare, pietra *vs* latte, solido *vs* liquido, chiusura *vs* apertura, buio *vs* luce, male *vs* bene).

supra custos granitos, 20
 a facher sa derrama chin su mare⁹
 pro dare contos chi toccan a mie, 22
 e li torrare a mama
 una preta 'e latte.¹⁰ 24

⁹ *a facher sa derrama chin su mare*: il verbo *derramare* nel mondo agropastorale significa 'ripartire una quantità', discutere affinché si addivenga a un'equa misurazione e ripartizione per quote (quota di imposte e fitto per pascoli). *Sa derrama* era anche la quota pagata dai pastori, per immettere il bestiame in un pascolo comune, stabilita a capo e in percentuale al tipo di bestiame immesso. In senso più estensivo qui lo intendiamo col significato di 'fare i conti, fare un accordo chiaro, stringere un patto equanime, pagare un prezzo'. In altre parole, siamo al *redde rationem*, a *sa derrama*, all'equa spartizione di quote di responsabilità e di colpe, all'equo compenso, perché la verità finalmente trionfi e si restituisca alla madre il proprio figlio innocente. Gli altri significati del termine ('chiacchiera, pettegolezzo, diceria, questua, elemosina, imposta, gabella') in questo contesto non ci paiono pertinenti. *Derramare* in Predu Mura ha anche il significato di 'spargere', 'versare' («*solu deo, deo solu / derramende piantu / luntan' 'cuddu nidu chi amo tantu*», MURA 1992, p. 136). È importante sottolineare un motivo ricorrente della poesia di Dui: la predisposizione al bene, al dialogo, all'accoglienza, all'apertura («*chin sos bratzos ispartos*»), a costruire ponti (*Su ponte de sa vita* è, ad esempio, il titolo di una sua poesia). Se prima il cuore era chiuso dai monti («*sos montes chi m'isserran su coru*») adesso le braccia si aprono verso il mare, verso l'esterno («*bratzos ispartos*»). L'odio esprime sempre il rifiuto dell'altro, dello straniero («*anzenu*). Il poeta sente l'irriducibile bisogno di sublimare il suo inconscio attraverso la *poësis* («*sa poesia chi non morit*») e di raccontare con ermetici versi l'indicibile dolore, per liberare il suo urlo strozzato e asciugare la lacrima del ricordo («*sa làcrima 'e su tempus*») che lo tiene incatenato a un tragico passato; per poter, infine, restituire alla propria madre l'innocenza di se stesso bambino. Il ritorno all'infanzia e il richiamo alla figura materna trovano nella liquidità espressa negli ultimi versi («*lacrimas*», «*mares*», «*latte*») un punto di suggestiva concordanza semantica. Il grumo (*sa petra*) sembra sciogliersi. L'acqua è anche il liquido amniotico delle origini, anche se non è quello del ventre materno, protettivo e circoscritto, ma quello del mare, aperto e pieno di pericoli. Il latte materno è il primo nutrimento del bambino («*preta 'e latte*»), ma anche il primo segno dell'amore dell'altro. Dalla ferma roccia granitica (che simboleggia la saldezza del mondo delle origini) si vogliono condividere inconfessabili segreti con il mare (la sconfinata liquidità che preconizza il possibile cambiamento e rappresenta il mondo esterno). Per il poeta non può esserci volo, non può esserci libertà e rinascita, senza verità, e la verità paradossalmente nel suo caso non è data senza recisione del cordone ombelicale che lo lega, per estensione, alla madre-terra («*provare a bolare solu solu, liberu che a tottu sos puzones*»). Se è pur vero che la vita di un uomo è «preda» del suo passato, in questo caso il ricordo doloroso di un'infanzia antica sembra preparare l'epifania di un'infanzia nuova.

¹⁰ *preta 'e latte*: «*sa preta 'e latte*» o «*preda de latte*» o «*pedra de latte*» era un piccolo amuleto di forma sferica (ma anche piriforme) in pasta di vetro opalina, che in alcuni paesi le madri portavano sul seno nel periodo dell'allattamento per favorire la produzione del latte (il dato extratestuale secondo cui la madre di Dui assisteva i neonati del paese, in questo contesto linguistico potrebbe non essere irrilevante). A Lula con «*sa preta 'e latte*» per estensione si designa altresì la pietra levigata, preferibilmente di fiume, che prima si surriscaldava nel fuoco e poi si metteva in un secchio («*in su malune*») pieno di colostro per farlo cuocere. Il colostro si cuoceva anche arrosto, in una specie di contenitore fatto di foglie di scilla marittima («*s'aspridda*»), opportunamente sistemato in una cavità ricavata nella cenere con piccole braci e quando era cotto al punto giusto si tagliava a fette (il colostro cotto arrosto in tal modo si chiamava «*sa ozata*»). In Barbagia è comunque un'espressione di grande tenerezza che le madri rivolgono ai loro piccoli («*Dormi, preta 'e latte*). A Orune *sa preta 'e latte* è anche il pezzo di latte cagliato, bianco e tenero. In senso figurato si dice,

APPARATO FILOLOGICO

REDAZIONE DATTILOSCRITTA

[D]

1. **Isturditos**] Isturdittos **D** 2. **trollios**] trollios **D** 4. **m'isserran**] m'isseran **D** 7. **m'an**] m'han **D** 11. **fortzis**] Forzis **D** 12. **impilitas**] impilitasa **D** 17. **nen sa poesia**] nei sa poesia **D** 19. **bratzos**] brazzos **D**

FONTE ORALE

1. **paren**] parene **FO** 2. **cottos**] cottor **FO** 3. **intunniatos**] intunniator **FO** 4. **sos**] sor **FO** ♦ **m'isserrana** **FO** 7. **m'an**] m'hana **FO** ♦ **sos**] sor **FO** 10. **di-manno**] dimando **FO** 12. **impilitas**] impilitasa **FO** 13. **siccat**] sicca **FO** 17. **nen sa poesia chi non morit**] ne-i sa poesia chi non moriti **FO** 19. **sos**] sor **FO** 20. **custos**] custor **FO**

«S'ISCHIGLIA»

[anno X, aprile 1989, p. 117]

Granitos de 'idda mea

Isturditos paren,
cottos da-e su sole 'e sos trollios,
intunniatos d'unu mare anzenu
sos montes chi m'isserran su coro,
'idda mea Sardigna,

quindi, di un bambino molto piccolo (e comunque l'espressione ossimorica allude alla fase iniziale della vita). A Nuoro con *latte impreddau* si designa il grumo di latte che a volte si crea nel seno materno, impedendo l'allattamento. L'ostruzione dei dotti lattiferi, infatti, poteva manifestarsi in forma di nodulo (di «*spretu*» o «*preda*» o «*spedra*», appunto). Peraltro il verbo *apretare*, *apredare* («impietrare») designa anche il sangue coagulato, raggrumato. L'espressione è ermetica. Dui sembra voler comunicare in codice, *in suspu* (il criptico gergo barbaricino che dice senza dire, per non far capire). Il poeta vuole forse – come siamo portati a credere – restituire alla propria madre, in segno di gratitudine, l'amuleto che ha garantito il suo nutrimento e che lo ha protetto dal male? Senza il latte, infatti, non c'è soddisfacimento del bisogno, ma soprattutto non c'è suzione d'amore. Oppure l'espressione va intesa nel senso di ritorno aurorale all'infanzia innocente («*restituire a mamma / un bambino innocente*»)? Almeno questo risulta chiaro: il verso chiude con dolcezza e speranza un componimento altrimenti segnato dall'inquietudine e dal dolore.

inuve babbu e mama
 non m'han assussegatu sos disizos
 de provare a bolare solu solu,
 liberu che a totu sos puzones,
 e dimando: «Proite non mi lassan?
 Forzis timen s'iscuru traitore?
 o non juco sas alas impilitas?»
 No! Non si mi siccat su beranu in pedes,
 ca su sole de totus,
 chi mi luchet in ocros cando rien,
 no assuttat sa lacrima 'e su tempus
 ne-i sa poesia chi non morit.
 E aspetto,
 chin sos brazzos ispartos,
 supra custos granitos,
 a facher sa derrama chin su mare
 pro dare contos chi toccan a mie,
 e li torrare a mama
 una preta 'e latte.

«ROMANGIA 1988»

[11° *Premiu de poesia Sarda*, Sorso-Sennori, 8 dicembre 1988, p. 22]¹¹

Granitos de 'idda mea

Isturdittos paren,
 cottos dae su sole 'e sos trollios,
 intunniatos d'unu mare anzenu,
 sos montes chi m'isseran su coro,
 'idda mea Sardigna,
 inuve babbu e mama
 non m'han assussegatu sos disizos

¹¹ 1° premio assoluto per la silloge di n. 10 poesie intitolata *Granitos de 'idda mea*.

de provare a bolare solu solu,
liberu che a tottu sos puzones,
e dimanno: - Proite non mi lassan?
Forzis timen s'iscuru traitore?
O non juco sas alas impilitas?
No! Non si mi siccat su beranu in pedes,
ca su sole de tottus,
chi mi luchet in ocros canno rien,
no assuttat sa lacrima 'e su tempus
ne-i sa poesia chi non morit.

E aspetto,
chin sos brazzos ispartos,
supra custos granitos,
a facher sa derrama chin su mare
pro dare contos chi toccan a mie,
e li torrare a mama
una preta 'e latte.

V - *A sonu 'e gàligas*¹

Sutta sa runna 'e su monte	1
nois b'amus una tumba	
uve jocan sos mugrones ²	3
chin sos naricros a trumba,	
nettos in s'aera sana;	5
uve brincat su pastore	
lèpiu e ischinitètteru, ³	7
a nuscu 'e gheniperu,	
linna 'e su monte, reina. ⁴	9
In sas ancas sos gambales,	10
in pedes sos iscarpones,	
a solos chene taccones,	
brincanne non moghet frina. ⁵	13

¹ Il dattiloscritto riporta a piè di pagina lo pseudonimo *Pache e amore*.

² *uve jocan sos mugrones*: 'dove giocano i mufloni'. Il muflone, *su mugrone* (o *murvone*, *muvrone*, *mufrone*), è tra gli animali più caratteristici della Sardegna. Agile, rapido e sicuro, soprattutto nelle rocce, vive nelle zone impervie e accidentate dell'Isola.

³ *uve brincat su pastore / lèpiu e ischinitètteru*: 'dove saltella il pastore / leggero e a schiena dritta'. Attraverso un riuscito parallelismo e una raffinata traslazione rappresentativa il poeta attribuisce al pastore, abile saltatore (*«uve brincat su pastore»*), caratteristiche proprie del muflone (agilità, rapidità, sicurezza). Ritorna, come già in altri poeti e scrittori sardi, la contemplazione lirica di un microcosmo idillico, nel quale l'uomo può diventare natura e la natura partecipando alle vicende umane sa tendere all'antropomorfismo; *ischinitètteru*, 'a schiena dritta', *ischini tètteru* **D¹ D² D³ Is**. Restituiamo a teso la forma unverbata perché *ischini* è un morfema compositivo dipendente da quello successivo

⁴ *a nuscu 'e gheniperu, / linna 'e su monte, reina*: 'col profumo del ginepro, / legna del monte, regina'. Il paesaggio si presenta trasfigurato in un luogo edenico, di ancestrale bellezza. Qui si assiste al ricongiungimento fra la civiltà dei pastori e la natura, madre di tutte le cose (*«a nuscu 'e gheniperu»*). Il ginepro, *su gheniperu*, veniva utilizzato per curare le affezioni delle vie respiratorie e urinarie, ma anche per lenire le punture d'insetto, i reumatismi e i dolori articolari. Dalle erbe del Montalbo si ricavano unguenti medicamentosi per gli animali e per le persone. Con i suoi ottomila ettari il massiccio calcareo è oggi una riserva naturalistica riconosciuta, studiata e protetta che presenta centinaia di biodiversità e numerose specie stanziali di flora e di fauna, come il muflone e l'aquila reale, ed endemiche come lo *Speleomantes flavus*, geotritone del Monte Albo (l'aquila reale vive anche in altri rilievi sardi, e si tratta di una specie stanziale. Il muflone sarebbe invece un probabile endemismo sardo-corso, anch'esso stanziale sul Monte Albo). Il vero re è l'albero, non l'uomo. La cultura antropocentrica non appartiene alla *forma mentis* del poeta.

⁵ *brincanne non moghet frina*: 'saltando non muove brezza'. Come il muflone anche l'abile pastore quando salta non fa rumore (*«chene taccones»*, *«a sonu 'e gàligas»*), e soprattutto non lascia tracce del suo passaggio (*«non moghet frina»*). L'opera di compenetrazione simbiotica tra uomo e natura è

Però pessanne a su malu,	14
semper a fusile a pala,	
istat mirenne a intunnu	16
chi bardaneris de munnu	
no ispozen su coile,	
siet de chie o de cale. ⁶	19
Colanne in s'oru 'e sa tumba:	20
«Tumba, vae in ora mala!»,	
su pastore narat gai,	
comente una minetta.	23
E bi ghattat una preta	24
a sa tumba 'e Nurai, ⁷	
uve mùliat su bentu,	26
colanne e istanne attentu	

liricamente compiuta: «sì, certo, il muflone doveva avere qualche cosa di umano [...]» (DELEDDA 2024, p. 21).

⁶ Però pessanne a su malu...siet de chie o de cale: 'Però pensando al male, / sempre col fucile sulla spalla, / sta a guardare intorno / che gli abigeatari del mondo / non spoglino l'ovile, / sia di chi o di quale'. La congiunzione avversativa incipitaria («Però») segna un punto di svolta, marca una distinzione connotante. Il pastore assomiglia al muflone, ma non in tutto. Il muflone è, infatti, agile ma inoffensivo, mansueto: «non c'è animale più dolce del muflone, che è una specie di capra selvatica, ma più bella e agile della capra; e assolutamente innocua. I cacciatori che lo prendono [...] sono più crudeli del più selvatico di essi» (DELEDDA 2024, p. 19). Nel leggere questa strofa ritornano ancora alla mente i versi di Antoninu Mura Ena, anche se in Dui, come si vedrà, l'orientamento di senso imbocca una direzione diversa: «Pro fagher una tanca / chi diat bona renta, e fortunosas / annadas de pastura, / de anzones de latte e lana bianca [...] // bi cheren ingàlimu e disizu, / tribàgliu, cuidadu e contibizu. / Mascamente in atonzu, / arratzadu canile. / E, a bonu bisonzu, unu fusile [...]». Per fare una tanca, un'azienda agropastorale, produttiva, in grado cioè di sostenere una famiglia, occorrono pochi essenziali beni materiali. Un buon terreno pianeggiante, che dia buona resa di cereali e annate abbondanti di pascolo, di agnelli e buona lana.[...] Ma soprattutto una adeguata motivazione, laboriosità, intelligenza, cura nell'amministrare e, specialmente in autunno, un canile di buona razza e, all'occorrenza, anche un fucile». Cfr. MURA ENA 1998, p. 58 e p. 201.

⁷ sa tumba 'e Nurai: è una forra di centodieci metri a pareti verticali e avvicinate, quasi a imbuto, che caratterizza il valico principale dell'ingresso del Montalbo (sa janna 'e Nurai), fra le due cime più alte (punta Turuddò e punta Catirina): «Luvula no bat monumentos / anticos, ma 'antat gai / tumbas abertas a bentos / in Nudorra e in Nurai» (MURA ENA 1998, p. 74). I racconti popolari tramandano che nei pressi della tomba si aggirasse Trullio, l'incarnazione del male, sempre pronto a buttarci dentro qualcuno, e che nella profonda voragine venissero gettati coloro che si erano macchiati di colpe gravi, per «lavare l'onta di un disonore» e per ristabilire pace e giustizia nella comunità. La valenza simbolica del toponimo scelto, semanticamente si esplica in tutta la sua evidenza nei versi successivi.

non li l'àssinet su pede. 28

In sa tumba cussas pretas, 29
finas ghattànnene metas,
'achen semper sonu bòdiu
ca non la prènan(a) mai.⁸ 32

Si tenzere unu fusile 33
chin s'arrambu pro l'usare,
– appo fortza e bonucoro –⁹ 35
sos crastos mannos de s'òdiu,
finas s'esseren de oro¹⁰ 37
che los dia bortulare
pro arrasare sa tumba.¹¹ 39

Poi supra unu fiore, 40
paris chin su numen meu,
inie dia prantare 42
in terra «pache e amore»,

⁸ *In sa tumba cussas pretas...ca non la prènan(a) mai*: 'Nella tomba quelle pietre, / anche gettandone molte, / fanno sempre un suono vuoto / perché non la riempiono mai'; *prènan(a)*: il poeta legge *prenana*. L'epitesi (o paragoge) garantisce il settenario. Per Lacan l'odio è un percorso senza limiti, per Dui è il baratro, l'inghiottitoio rovinoso («*istanne attentu / non li l'àssinet su pede*»), la gola incolmabile dove risuona il vuoto abitato dal nulla («*uve mùliat su bentu*»). È l'immagine stessa dell'abisso, dell'irreparabilità e della perdizione.

⁹ *Si tenzere unu fusile...– appo forza e bonucoro –*: 'Se tenessi un fucile / per usarlo come appoggio, / – ho forza e buoncuore –'. La virilità, *sa balentia*, sta nel non usare il fucile, se non come sostegno, come appoggio («*chin s'arrambu*»), come oggetto privato della sua primaria funzione, quella di ferire o, peggio, di uccidere. Publio Dui, a differenza di Mura Ena («*E, a bonu bisonzu, unu fusile*»), non contempla alcuna buona ragione per imboccare la strada della violenza. Non esiste una 'buona ragione', «*unu bonu bisonzu*». La vera forza sta paradossalmente nel non praticare la forza, sta nel 'buoncuore', «*in su bonucoro*». Riecheggiano le parole proferite da comare Pottol al servo Efix in *Canne al vento*: «– Il rimedio è in noi – sentenziò la vecchia. – Cuore, bisogna avere, null'altro...». Il poeta rifiuta il codice della vendetta.

¹⁰ *de oro D Fo d'oro Is*. Conserviamo la prima lezione anche per ragioni metriche.

¹¹ *sos crastos mannos...pro arrasare sa tumba*: 'le grandi pietre dell'odio, anche se fossero d'oro, le farei rotolare per appianare la tomba'. Nessun sopruso, nessuna sopraffazione, nessuna ingiustizia può essere sanata o 'lavata' con la violenza. Le grandi pietre dell'odio vanno dunque rimosse, gettate nel precipizio e tombate, affinché si appiani il baratro, l'idea stessa di irreparabilità e di morte che le accompagna («*arrasare sa tumba*»). È interessante notare come il verbo «*arrasare*» significhi in sardo anche pregare, recitare il rosario.

e su nidu 'e sa culumba	44
chi potat ovos crochire	
pro su tempus benidore. ¹²	46
E canno est bènnita s'ora,	47
preco de m'accumpanzare	
solu pro s'amore 'e Deu,	49
a sonu 'e gàligas ¹³	
pro semper a mi dormire	
intro s'àttera tumba. ¹⁴	52

APPARATO FILOLOGICO

REDAZIONI DAT'TILOSCRITTE

[D¹ D² D³]

***gàligas**] galigas D¹ galigas D² gáligas (← galigas) D³ 4. **naricros**] naricos D¹ naricos D² D³ 6. **brincat**] brincat D¹ b/r/incat D² b/r/incat D³ 7. **lèpiu**] lèppiu D¹ D² D³ lèpiu **Is** ♦ **ischinitèteru**] ischini tètteru D¹ D² D³ 21. «**Tumba, vae**»] Tumba, vae D¹ D² D³ 24. **preta**] pretta D¹ D² D³ 29. **pretas**] prettas D¹ D² D³ 32. **prènan(a)**] prénana D¹ D² D³ 35. **appo fortza**] hapo forza D¹ D² D³ 37. **de oro**] de oro D¹ D² D³ 44. **e su nidu 'e sa culumba**] ei su nidu 'e sa culumba D¹ D² D³ 47. **bènnita**] bènnita D¹ D² D³

¹² *Poi supra unu fiore...pro su tempus benidore*: 'Poi sopra un fiore, / insieme al mio nome, / li pianterei / in terra 'pace e amore', / e il nido della colomba / che possa covare uova / per il tempo futuro'; *tempus benidore* **Is** *tempus bennidore* **D** *tempur bennitore* **Fo**. Accogliamo la lezione di **Is** anche perché «*bennidòre*» designava nella varietà logudorese il 'vignaiolo' o il 'custode delle vigne'. Non si comunica più *in suspù*, in modo criptico. Il poeta codifica in versi, senza fraintendimenti di sorta, il suo messaggio di speranza: non ci può essere giustizia sociale senza pace e senza amore. Per dirla col poeta spagnolo José Ángel Valente (*Breve son*), l'amore è in quello che tendiamo, ossia ponti e parole (*su ponte e sa poesia*), in ciò che combattiamo, ossia la notte e il vuoto («*cussas pretas, / finas ghetànnene metas, / 'achen semper sonu bòdiu*»), in quanto raccogliamo e seminiamo, i figli e il futuro («*sa culumba / chi potat ovos crochire / pro su tempus benidore*») e nelle rovine di ciò che abbattemmo (privazione e menzogna) per la pace e il vero amore («*pache e amore*»).

¹³ *gàligas*: le unghie dei mufloni, delle capre ma anche dei maiali (le unghie che l'animale mette in terra, perché le altre due sono atrofizzate e si chiamano «*ungras pitzinnas*»). Per traslato: 'in punta di piedi'.

¹⁴ *E canno est bènnita s'ora...intro s'àttera tumba*: 'E quando è giunta l'ora, / prego di accompagnarmi / solo per l'amore di Dio, / in punta di piedi / ad addormentarmi per sempre / dentro l'altra tomba'. Il poeta desidera congedarsi da questa vita, per lui tribolata, senza clamori, in punta di piedi, *a sonu 'e gàligas*, come il docile e innocente muflone.

FORTE ORALE

1. **sa runna**] sa runda **FO** 2. **nois**] noir **FO** 10. **sos**] sor **FO** 12. **taccones**] tacconese **FO** 13. **brincanne**] brincande **FO** 14. **pessanne**] pessande **FO** 15. **semper**] sempere **FO** 16. **istat mireenne a intunnu**] ista mirande a intundu **FO** 17. **munnu**] mundu **FO** 18. **coile**] cuile **FO** 20. **Colanne**] Colande **FO** 27. **colanne e istanne**] colande e istande **FO** 30. **finas**] finar **FO** 31. **'achen**] 'achen **FO** 32. **prènan(a)**] prènana **FO** 34. **chin**] chi **FO** 36. **crastos mannos**] crastor mannor **FO** 38. **los**] lor **FO** 44. **e su nidu 'e sa culumba**] ei su nidu 'e sa culumba **FO** 46. **tempus benidore**] tempus bennitore **FO** 47. **canno est bènnita s'ora**] cando er vènnita s'ora **FO**

«S'ISCHIGLIA»

[anno XVII, luglio 1996, p. 203]

A sonu 'e gàligas

Sutta sa runna 'e su monte
nois b'amus una tumba
uve jogan sos mugrones
chin sos naricros a trumba,
nettos in s'aera sana;
uve brincat su pastore
lépiu e ischini tétteru,
a nuscù 'e gheniperu,
linna 'e su monte reina.

In sas ancas sos gambales,
in pedes sos iscarpones,
a solos chene taccones,
brincanne non moghet frina.
Però pessanne a su malu,
semper a fusile a pala,
istat mireenne a intunnu
chi bardaneris de munnu
no ispozen su coile,

siet de chie o de cale.

Colanne in s'oru 'e sa tumba:

“Tumba vae in ora mala”,
su pastore narat gai,
comente una minetta.

E bi ghettat una pretta
a sa tumba 'e Nurai,
uve mùliat su bentu,
colanne e istanne attentu
non li lassinet su pede.

In sa tumba cussas prettas,
finas ghettànnene metas,
'achen semper sonu bòdiu
ca non la prénana mai.

Si tenzere unu fusile
chin s'arrambu pro l'usare,
– hapo forza e bonucoro –
sos crastos mannos de s'odiu,
finas s'esseren d'oro
che los dia bortulare
pro arrasare sa tumba.

Poi supra unu fiore,
paris chin su numen meu,
inie dia prantare
in terra “pache e amore”,
e-i su nidu 'e sa culumba
chi potat ovos crochire
pro su tempus benidore.

E canno est bénnita s'ora,
preco de m'accumpanzare
solu pro s'amore 'e Deu,
a sonu 'e gàligas
pro semper a mi dormire
intro s'àttera tumba.

«L'ORTOBENE»

[anno 71, n° 32, Nuoro, domenica 1 settembre 1996, p. 9]

A sonu 'e gàligas

Sutta sa runna 'e su monte
nois b'hamus una tumba
uve jocab sos mugrones
chin sos narìcros a trumba,
nettos in s'aera sana;
uve brincat su pastore
lèppiu e ischini tètteru,
a nuscu 'e gheniperu,
linna 'e su monte, reina.

In sas ancas sos gambales,
in pedes sos iscarpones,
a solos chene taccones,
brincanne non moghet frina.

Però pessanne a su malu,
semper a fusile a pala,
istat mirenne a intunnu
chi bardaneris de munnu
no ispozen su coile,
siet de chie o de cale.

Colanne in s'oru 'e sa tumba:
«Tumba, vae in ora mala»,
su pastore narat gai,
comente una minetta.

E bi ghettat una pretta
a sa tumba 'e Nurai,
uve mùliat su bentu,
colanne e istanne attentu
non li lassinèt su pede.

In sa tumba cussas prettas,
finas ghettànnene metas,
'achen semper sonu bòdiu
ca non la prenana mai.

Si tenzere unu fusile
chin s'arrambu pro l'usare,
– hapo forza e bonucoro –
sos crastos mannos de s'odiu,
finas s'esseren de oro
che los dia bortulare
pro arrasare sa tumba.

Poi supra unu fiore,
paris chin su numen meu,
inie dia prantare
in terra «pache e amore»,
e-i su nidu 'e sa culumba
chi potat ovos crochire
pro su tempus benidore.

E canno est bènnita s'ora,
preco de m'accumpanzare

solu pro s'amore 'e Deu,
a sonu 'e gàligas
pro semper a mi dormire
intro s'attera tumba.

VI - *Die fritta*¹

Tirriat sa ghiddighia	1
supra crastos de seta ²	
e mi punghet in ossos	3
solu su 'e pessare	
de biver un'istante chene amore. ³	5
E abesu che semper,	6
a naricros astrintos,	
male comente potu,	8
pico lestru e ch'imbolo, ⁴	
in palas de su muru 'e s'irmènticu,	10
unu mare de sònrios instantios,	
ube non firmo.	12
E torro a sonniare	13
in su giardinu mannu chene làcana,	
in tottas battor capos de su munnu, ⁵	15
ube coltivat frores su poeta,	
ube b'appo ⁶ sa parte chi mi toccat,	17

¹ Il dattiloscritto riporta a piè di pagina lo pseudonimo *A manu tenta*.

² *crastos de seta*: 'massi di seta'. La brinata rende le pietre lucide come la seta (*lùchida che ghiddighia*, 'lucida come la brina'). Tra tutte, la lucentezza è, infatti, la qualità più apprezzata di questa nobile fibra. Il manoscritto autografo, il dattiloscritto e la fonte orale autorale tramandano questa raffinata metafora, mentre NC inspiegabilmente emenda restituendo la lezione *pilos de seta*, 'capelli di seta', variante di sostanza che cambia profondamente il senso del testo, banalizzandolo (*lectio facilior*) e distortendolo *in peius* (può la brina stridere sui capelli?). Per tali ragioni ci pare improbabile essere stata inserita dal poeta in una fase seriore di rielaborazione del dettato.

³ Col sostantivo *ghiddighiada* si designa in sardo anche la 'gelata'. Senza amore, che è calore, la vita si trasforma in un lungo, freddo, inverno dell'anima. Ancora una volta l'oggetto mondo si dà per il soggetto conoscente che liricamente lo intenziona. Tutto si traduce in poesia, tutto si interiorizza con sfumature esistenzialiste. La parola poetica si fa immagine. Il poeta non trasfigura in versi ciò che vede, ma ciò che pensa, che sente nel cuore e che riemerge dal suo vissuto. Anche per questo Dui fu poeta della vita.

⁴ *male comente potu* / *pico lestru e ch'imbolo*: 'male come posso [faticosamente], / prendo in fretta e getto via'; in NC inversione arbitraria, che rompe l'originaria *dispositio*: *pico lestru e ch'imbolo, / male comente potu*.

⁵ *menu: munnu A D¹ mundu D² NC*

e la cusserbo⁷ pro tottu sa vita,
 cara che donu chi Deus m'at datu; 19

ube rien e giocan frates meos, 20
 a manu tenta, in mesu 'e sa ricchesa,
 ube regnat s'amore e sa pache,⁸ 22
 sole luchente ch'essit d'ogni die,
 e mi caentat si sa die est fritta.⁹ 24

⁶ *b'appo*: nel solo dattiloscritto si legge *b'happo*. Quasi sempre il poeta graficamente realizza l'occlusiva bilabiale sorda con la scempia. Peraltro fa parte dell'*usus scribendi* del poeta l'utilizzo della lettera *b* davanti ad alcune voci del verbo *haère* (*bappo*, *bas*, *bat*, *hamus*...). La sua emendazione nel «Notiziario catechistico» (NC) la facciamo nostra, ancorché non corrispondente alle consuetudini codificatorie autoriali.

⁷ *cusserbo*: in questa sorta di diffrazione d'autore *in praesentia* (*cusserbo* **A** *cusserbo* **D¹** **D²** *cunservo* **NC** **FO**) si preferisce promuovere a testo la lezione dei dattiloscritti.

⁸ *ube regnat s'amore e sa pache*: in **NC** si legge: *sa pache ei s'amore*. Un'inversione frutto di interpolazione arbitraria che modifica *in peius* il dettato di **A D FO**. Nell'endiadi il secondo termine ('pace') dovrebbe completare il primo ('amore'). In altre parole, senza 'amore' non ci può essere 'pace', e non il contrario.

⁹ Se è vero che il linguaggio *ordinario* frammenta e articola la pienezza dell'immaginario è altresì vero che grazie al *poetico* si possono aprire varchi insospettabili, per scandagliare paesaggi dell'anima e verità nascoste, manifestazioni rivelatrici e desideri reconditi mai sopiti. Mediante l'analisi dei temi e dei motivi ricorrenti, delle figure archetipiche e di quelle retoriche, si può, dunque, scovare sotto il testo l'*altro* testo, abitato dal rimosso e dalle pulsioni celate. Questo componimento si esplica secondo le modalità del *sogno*, della drammatizzazione e della trasformazione dei pensieri e dei desideri dell'Io poetante in immagini giustapposte, attraverso i meccanismi della *combinazione*, con slittamento di significato, e della *condensazione*, con l'unione di più immagini in una sola conclusiva figurazione allegorica. La trasfigurazione onirica, che inizialmente pare assumere i connotati del 'fatale andare' («*E abesu che semper*», 'E abituato come sempre'), si dipana a partire dal mare dei 'sogni stantii' («*Ube non firmo*», 'Dove non sosto'), che appartengono a una vita passata, rimossa e consegnata all'oblio («*male comente poto*, / *pico lestru e ch'imbolo*, / *in palas de su muru 'e s'irmènticu*», 'male come posso, / prendo in fretta e getto via, / dietro il muro dell'oblio'), per andare oltre e addivenire a una sorta di *paradisus voluptatis*, di giardino dell'Eden, senza confini («*in su giardinu mannu chene làcanas*»), dove si coltivano i fiori della poesia («*ube coltivat frores su poetas*», 'dove coltiva fiori il poeta'), dove è ristabilita la giustizia («*ube b'appo sa parte chi mi toccat*», 'dove ho la parte che mi spetta'), dove, cancellata la memoria del male subito, regnano la fraterna armonia («*ube rien e giocan frates meos*, / *a manu tenta*», 'dove ridono e giocano i miei fratelli, / tenendosi per mano'), la prosperità («*in mesu 'e sa ricchesa*», 'in mezzo alla ricchezza'), la pace e l'amore («*ube regnat s'amore e sa pache*»).

APPARATO FILOLOGICO

REDAZIONI MANOSCRITTE E DATTILOSCRITTE

[A D¹ D²]

***Die frita**] Die frita (← Die vritta) ↓A manu tenta↓ **A Die frita** D¹ D²

1. **Tirriat sa ghiddighia**] T>h<irriat sa ghiddighia **A Tirriat sa ghiddighia** D¹ D² 2. **supra crastos**] Supra crastos (← supra crastor) **A supra crastos** D¹ D² ♦ **seta**] setta **A D¹ D²** 3. **E mi punghet in ossos**] E (← e) mi punghet>e< in ossos>o< **A E mi punghet in ossos** D¹ D² 4. **solu su 'e pessare**] Solu su 'e (← solu sue) pessare **A solu su 'e pessare** D¹ D² 5. **de biver**] De bivere (← de bivere) **A de biver** D¹ D²

6. **E abesu che semper(e)**] E abesu che sèmpere **A D¹ D²** 7. **naricros astrintos**] naricros>o< astrintos>o< **A naricros astrintos** D¹ D² 8-9. **male comente potò, / pico lestru e ch'imbolo**] Male (← male) comente potò, / Picco (← pico) lestru e ch'imbolo (← chimbolo), **A male comente potò, / picco lestru e ch'imbolo**, D¹ D² 10. **in palas de su muru 'e s'irmènticu,**] In palas (← in palar) de su muru 'e s'irmenticu **A in palas de su muru 'e s'irmenticu**, D¹ D² 11-13. **unu mare de sònrios istantios, / ube non firmo. // E torro a sonniare**] Unu mare (← unu mare) de sonnos |istantios>o<| (>puzolente-se<). Uve non firmo. E (← firmo e) e torro a sonniare **A unu mare de sònrios istantios./ Ube non firmo. // E torro a sonniare** D¹ D²

14. **làcana**] laccana **A D¹ D²** 15-17. **in tottas battor capos de su mundu, / ube coltivat frores su poeta, / ube b'appo sa parte chi mi toccat,**] in tottas battos capos (← tott'ar battor capor) de su munnu, / >Uve coltivat frores su poeta,< / Uve b'/h/apo sa parte chi mi toccat>a< **A in tottas battor capos de su munnu, / ube coltivat frores su poeta, / ube b'hapo sa parte chi mi tòccata** D¹ in tottas battor capos de su mundu, / ube coltivat frores su poeta, / ube b'hapo sa parte chi mi tòccata D² 18. **e la cusserbo pro tottu sa vita,**] E (← e) la cusservo pro tottu sa vita, **A e la cusserbo pro tottu sa vitta**, D¹ D² 19. **Deus m'at datu;**] Deus mi hat (← deus mi a daatu) **A Deus mi hat datu.** D¹ D²

20. **ube rien e giocan frates meos,**] Uve riene e giocan frates meos (← frater meoso), **A Ube rien e giocan frates meos**, D¹ D² 21. **a manu tenta, in mesu 'e sa ricchesa,**] a manu tenta in mesu 'e sa ri/c/chesa: **A a manu tenta, in**

mesu 'e sa ricchesa: **D¹ D² 22. ube regnat s'amore e sa pache,**] Uve regnat (← uve regna) s'amore ei sa pache, **A** ube regnat s'amore ei sa pache, **D¹ D² 23-24. sole luchente ch'essit d'ogni die, / e mi caentat si sa die est fritta.**] sole luchente chi essi|t| d'ogni die, / e mi caenta|t| (← ris) si sa die est (← er) fritta. **A** sole luchente ch'essit d'ogni die, / e mi caentat si sa die est fritta. **D¹ D²**

FORTE ORALE

***Die fritta**] Die vritta **FO 1. Tirriat**] Tirria **FO 3. punghet in ossos**] punghete in ossos **FO 5. de biver**] de bivere **FO 6. E abesu che semper**] E abesu che sèmpere **FO 7. naricros astrintos**] naricroso astrintoso **FO 8-9. male comente potto, / picco lestru e ch'imbolo**] male comente potto, / picco lestru e ch'imbolo, **FO 10. palas**] palar **FO 11. unu mare de sònnios istantios. Ube**] unu mare de sònnioso istantioso. Uve **FO 15. tottas battor**] tot'ar battor **FO ♦ capos de su mundu**] capor de su mundu **FO 16. ube**] Uve **FO 17. toccat**] toccata **FO 18. e la cusserbo pro totu sa vita,**] e la cunservo pro totu sa vitta, **FO 19. Deus m'at datu;**] Deus m'at datu **FO 20. ube rien e giocan frates meos,**] Uve riene e giocan frater meoso **FO 22. ube regnat s'amore e sa pache,**] uve regna s'amore ei sa pache, **FO 23-24. sole luchente ch'essit d'ogni die, / e mi caentat si sa die est fritta.**] sole luchente chi essi d'ogni die, / e mi caenta si sa die er fritta. **FO**

«S'ISCHIGLIA»

[anno VI, aprile 1985, p. 114]

Die fritta

Tirriat sa ghiddighia
supra crastos de seta
e mi punghet in ossos
solu su 'e pensare
de biver un'istante chene amore.

E abesu che sèmpere,
a naricros astrintos,
male comente potto,
pico lestru e ch'imbolo

in palas de su muru 'e s'irmenticu
unu mare de sonnios instantios,
ube non firmo.

E torro a sonniare
in su giardinu mannu chene lacana,
in totos battor capos de su mundu
ube coltivat frores su poeta,
ube b'hapo sa parte chi mi toccat
e la cusserbo pro tota sa vita
cara che donu chi Deus mi hat datu.

Ube rien e giocan frates meos,
a manu tenta, in mesu 'e sa ricchesa:
ube regnat s'amore e-i sa pache,
sole luchente chi essit d'ogni die,
e mi caentat si sa die est fritta.

«NOTIZIARIO CATECHISTICO»

[Parrocchia N.S. del Rosario, Nuoro, luglio 1994, anno 2, n° 12, p. 6]

Die fritta

Tirriat sa ghiddighia
supra pilos de seta;
e mi punghet in ossos
solu sue pensare
de bivere un'istante chene amore.

E abesu che sempere,
a naricros astrintos,
picco lestru e ch'imbolo,
male comente potto,
in palas de su muru 'e s'irmenticu,

unu mare de sonnios istantios;

ube non firmo,
e torro a sonniare
in su giardinu mannu chene laccana,
in tott'ar battor capos de su mundu,
ube coltivat frores su poeta,
ube b'appo sa parte chi mi toccat,
e la cunservo pro tottu sa bita,
cara che donu chi Deur m'at datu;

ube rien e jocan frater meos
a manu tenta, in mesu 'e sa richesa,
ube regnat sa pache e s'amore,
sole luchente ch'essit d'ogni die,
e mi caentat si sa die er frita.

VII - *S'umbra cumpanza*¹

Tue ses s'umbra cumpanza, 1
 sa chi venit fattu a mie,
 siat a notte o a die,
 comente zirat sa luce.² 4

Deo venzo fattu a tie 5
 fintzas a sa 'idda istranza³
 semper in cherta 'e amicos,
 sian pöveros o riccos. 8

¹ Il dattiloscritto riporta a piè di pagina lo pseudonimo *A chent'annos*.

² La prima strofa introduce il motivo epifenomenico dell'ombra che sorregge e inverte, a partire dal titolo, un componimento dagli effetti chiaroscurali ad alta valenza allegorica (l'effetto accidentale di un fenomeno, l'ombra, diventa importante quanto la sua causa, il corpo, che in determinate condizioni la produce). Il rapporto dell'Io col mondo (la realtà esterna, ciò che sta fuori di noi) è mediato dai linguaggi, cioè dal simbolico. Ma anche il rapporto dell'Io (centro della mente cosciente) con l'Altro Io (l'inconscio) – entrambi costituenti il Sé (totalità psichica di elementi consci e inconsci) – è mediato dal linguaggio («il discorso dell'Altro» che spesso sconvolge il quadro ordinario della realtà) e il suo significato profondo non di rado si nasconde nelle immagini simboliche. Secondo Jung l'ombra, che insegue l'individuo, il Sé, ovunque vada («*sa chi venit fattu a mie, / siat a notte o a die*», «quella che vieni dietro a me, / sia di notte o di giorno»), rappresenta l'Altro Io, lo straniero interno, la sua parte oscura, negativa e per questo celata. L'ombra nasconde del Sé l'inaccettabile, la sua natura primitiva, selvaggia e archetipica. L'Io cosciente tende a vivere nella luce e a ripudiare l'ombra, l'Altro Io, il suo doppio, l'entità maligna. Ma l'ombra paradossalmente esiste solo grazie alla luce («*comente zirat sa luce*», «come gira la luce»), perché è solo la luce (l'Io) che rivela la propria ombra (l'Altro Io). La deautomatizzazione compiuta dal linguaggio poetico restituisce alle cose essenza e visione, contro il loro ordinario e consueto riconoscimento. Lavorando sull'asse sintagmatico e paradigmatico, della selezione e della combinazione, al sostantivo *ombra* il poeta accosta l'aggettivo *compagna* (non *amica*, non *sorella*, non *amante*). Da subito il significato etimologico getta sul sentiero esegetico – a partire dal titolo e dal primo verso – una luce che orienta, svelando significati reconditi che trascendono il *denotatum*. Il termine deriva, infatti, dal latino *cum panis* e designa coloro che mangiano lo stesso pane, che condividono lo stesso desco e con esso lo stesso destino. L'ombra è per l'Io lirico compagna («*s'umbra cumpanza*»), non nemica, perché fa parte di sé, lo identifica, lo caratterizza e soprattutto condivide la stessa sorte e la medesima *ek-sistenza*, nel senso di apertura dell'essere al mondo.

³ Questa volta è l'Io che segue l'ombra, e non viceversa, verso il 'paese straniero' (straniero interno ed esterno, l'Altro Io e l'Altro da Sé). L'ombra, dunque, riconosciuta e accettata, acquista una valenza positiva e proiettiva insieme, e da oscuro rimosso diventa stimolo e guida alla ricerca dell'Altro e della sua amicizia (*amistade*): amicizia con se stesso, innanzitutto, con l'Altro Io (primo paese straniero), come imprescindibile condizione dell'amicizia col mondo, con l'Altro da Sé («*Deo venzo fattu a tie / fintzas a sa 'idda istranza / semper in cherta 'e amicos*», «Io vengo dietro a te / fino al paese straniero / sempre in cerca di amici»).

E si m'intoppo ⁴ a s'iscuru,	9
anno abbellu, muru muru,	
a su parpu, a santarranza. ⁵	11
Ma si essit una nea, ⁶	12
bene atzappatu s'istranzu, ⁷	
siat grassu o siat lanzu,	14
cussa est luche e so sicuru,	
valet cantu s'umbra mea.	16
S'annamus a nos pesare,	17
chin unu pesu peròmine,	
si pesu bi nd'at in s'òmine,	
s'umbra pesat cantu a pare. ⁸	20
Naraian sos mannos ⁹	21
ch'est troppu curtza sa vita	
finas duranne a chent'annos. ¹⁰	23

⁴ *m'intoppo*, da «*intoppare*», 'incontrare', 'imbattersi', oppure 'azzoppiare'.

⁵ *E si m'intoppo a s'iscuru, / anno abbellu, muru muru, / a su parpu, a santarranza*: 'E se mi incontro nel buio, / vado piano, muro muro, / a tastoni, al sant'arrangiati'. Dui incontra se stesso nel buio, nell'oscurità. Il corpo nell'oscurità non ha ombre, non ha punti di riferimento e quindi non può avere guida. Senza luce, nella «*selva oscura*», il poeta non può che procedere a tentoni. La mancata conoscenza e accettazione di sé, la nostra ombra, ci fa procedere a tentoni nei sentieri della vita.

⁶ *nea*: 'filo di luce, piccola luce'.

⁷ Solo la luce, per quanto flebile, può permettere di riconoscere l'*ombra*, l'Altro Io, la parte straniera («*bene atzappatu s'istranzu*»).

⁸ *s'umbra pesat cantu a pare*: 'Ombra pesa uguale'. Il corpo pesa quanto l'ombra, il suo doppio, che l'accompagna. L'Io pesa e vale quanto l'Altro Io, in quanto interdipendenti e indissolubilmente legati, in quanto entrambi costituenti il Sé.

⁹ *Naraian sos mannos*, 'Dicevano gli anziani'.

¹⁰ L'*«essere per la morte»*, «*gettato nel mondo*», si interroga sul senso della «*finitudine*». La vita è troppo breve perché si possa risolvere nella chiusura, nella *disamistade*, nella rinuncia al dialogo e all'accoglienza di se stessi e degli altri.

Beni, istranzu, a mi chircare,	24
ti lu naro a boche manna,	
tue vales prus de s'oro,	26
e si serrata est sa gianna,	
abertu l'as [a] accattare ¹¹	
su barconittu 'e su coro. ¹²	29

APPARATO FILOLOGICO REDAZIONI MANOSCRITTE E DATTILOSCRITTE [A D]

1. **Tue ses s'umbra]** Tue ses sumbra **A** Tue ses s'umbra **D** 2. **sa chi venit fattu a mie,]** sa chi venisi vatu a mie, **A** sa chi venis fattu a mie: **D** 3. **siat a notte o a die,]** siata a note o adie **A** siat a notte o a die, **D** 4. **comente zirat sa luche.]** >comente zira sa luche< **A** comente zirat sa luche **D** 5. **fattu]** vatu **A** fattu **D** 6. **fintzas a sa 'idda]** Vinasa a sa vidda **A** vinzas a sa 'idda **D** 7. **semper in cherta 'e amicos]** Sempere in chirca 'e amicoso **A** semper in cherta 'e amicos **D** 8. **sian pòveros o riccos.]** Sien poveroso o ricoso **A** sian poveros o riccos **D** 9. **si m'intoppo a s'iscuru]** si mintopo a sicuro **A** si m'intopo a s'iscuru **D** 10. **anno abbellu, muru muru,]** anno a bellu, muru muru, **A** anno abbellu, muru-muru: **D** 11. **a su parpu, a santarranza.]** Assu parpu a santar-

¹¹ *l'as [a] accattare*: la costruzione è sempre *àere a* + infinito. Anche se nella pronuncia le due [a] possono monotongare, nella grafia è opportuno non occultare i lessemi e la sintassi.

¹² *Beni, istranzu, a mi chircare...su barconittu 'e su coro*: 'Vieni, straniero, a cercarmi, / te lo dico a voce alta, / tu vali più dell'oro, / e se chiusa è la porta, / aperta troverai / la finestrella del cuore'. L'ultima strofa getta un'ulteriore luce, molto più di una *nea*, che rischiara tutto il componimento. Questi versi furono scritti quarant'anni fa, ma ci appaiono attualissimi, di una modernità che impressiona. Proponiamo una lettura ambivalente che tiene conto sia del rapporto dell'Io (la luce, il centro della mente cosciente) con l'Altro Io (l'ombra, lo straniero che sta dentro di noi) sia del rapporto dell'Io col mondo (la realtà esterna, lo straniero che sta fuori di noi). Per Jung credere di non possedere l'ombra, lo straniero («istranzu») che sta dentro di noi, è deleterio oltre che puerile. Per Publio Dui la strada è segnata, il varco aperto. La salvezza passa non solo mediante l'identificazione con l'ombra («cussa est luche e so sicuru, / valet cantu s'umbra mea [...] si pesu bi nd'at in s'òmine, / s'umbra pesat cantu a parò»), 'quella è luce e sono sicuro, / vale quanto l'ombra mia./[...] / se vi è peso nell'uomo, l'ombra pesa uguale'), ma soprattutto attraverso la sua accettazione («s'umbra cumpagnu», 'l'ombra compagna'), l'accoglimento dell'altro Io e nel contempo dell'altro da Sé, entrambi stranieri. Senza l'accettazione dell'altro Io, dell'«ombra compagna», infatti, non può esserci apertura del cuore («abertu l'as accattare / su barconittu 'e su coro», 'aperta troverai / la finestrella del cuore'), quindi predisposizione all'accoglimento dell'altro da Sé, perché «il mio cuore è il primo nome dello straniero» (Cfr. RECALCATI 2020, pp. 36-37).

ranza. **A** a su parpu, a “santarranza”. **D** 12-16. **Ma si essit una nea, / bene atzappatu s’istranzu, / siat grassu o siat lanzu, / cussa est luche e so sicuro, / valet cantu s’umbra mea.**] Ma si essiti una nea / cussa e luche e so sicuro / Bi ses tue s’umbra mea. **A** Ma si essit una nea, / bene azzappattu s’istranzu, / siat grassu o siat lanzu, / cussa est luche e so sicuro, / valet cantu s’umbra mea. **D** 17. **S’annamus]** S’annamusu **A** S’annamusu **D** 18. **chin unu pesu peròmine,**] chin d’unu pesos peromine, **A** chin d’unu pesu peromine, **D** 19. **si pesu bi nd’at in s’òmine]** si pesos binnatta in somine **A** si pesu bi nd’hat in s’omine **D** 20. **s’umbra pesat cantu a pare.]** sumbra pesa cantepare. **A** s’umbra pesat cantu a pare. **D** 21-29. **Naraian sos mannos / ch’est troppu curtza sa vita / finas duranne a chent’annos. // Beni, istranzu, a mi chircare, / ti lu naro a boche manna, / tue vales prus de s’oro, / e si serrata est sa gianna, / abertu l’as [a] accattare / su barconittu ’e su coro.]** Virma chin su sentimentu / sumbra mea non ti vuasa. / Ista atenta chi non ruasa / Non ti che piche piche su ventu / ca tue ses sumbra mea. **A** Naraiana sos mannos / ch’est troppu curza sa vitta / finas duranne a chent’annos. // Beni, istranzu, a mi chircare, / ti lu naro a boche manna, / tue vales prus de s’oro: / e si serrata este sa gianna, / abertu l’/h/as accattare / su barconittu ’e su coro. **D**

«S’ISCHIGLIA»

[anno IV, novembre 1983, p. 330]

S’umbra cumpanza

Tue ses s’umbra cumpanza,
sa chi venit fattu a mie,
siat a notte o a die,
comente zirat sa luche.

Deo venzo fattu a tie
finzas a sa ’idda istranza
semper in cherta ’e amicos,
sian pòveros o rricos.

E si m’intoppo a s’iscuru,
ando abbellu, muru-muru,

a su parpu, a «sant'arranza».

Ma si essit una nea,
bene azzappatu s'istranzu,
siat grassu o siat lanzu:
cussa est luche e so sicuru
valet cantu s'umbra mea.

S'andamus a nos pesare,
chin d'unu pesu peromine,
si pesu bi nd'hat in s'omine
s'umbra pesat cantu a pare.

Naraiana sos mannos
ch'est troppu curza sa vida
finas durande a chent'annos.
Beni, istranzu, a mi chircare,
ti lu naro a boche manna,
tue vales prus de s'oro:
e si serrata est sa gianna,
abertu l'has acatare
su barconittu 'e su coro.

VIII - *Sa mènnulla 'e domo*¹

Tottu canta a duos chivos:	1
unu durche e unu amaru	
est sa mènnulla 'e domo. ²	3
Chin ³ sa durche melodia	4
supra s'àrvore in fiore	
sos puzones in amore	6
son cantenne su manzanu, ⁴	
son cantenne su lentore,	8
son cantenne su beranu,	
son cantenne <i>ciu ciu</i>	
in sa mènnulla 'e domo. ⁵	11

¹ Il dattiloscritto riporta a piè di pagina lo pseudonimo *Durcamara*. Con questo componimento nel 1981 Publio Dui vinse il primo premio *ex aequo* al concorso di poesia di Pozzomaggiore.

² Anche questo componimento consegna al lettore un dettato lirico ad alto tasso di figuratività e a forte valenza simbolica. Il termine *mènnulla* (o *mèndula*) designa in sardo sia il 'mandorlo' che la 'mandorla', sia l'albero che il seme. Il poeta allude qui a entrambi i significati, gioca con maestria su un doppio piano, sul duplice campo semantico: la parte sottintende il tutto e viceversa. In alcune culture la mandorla si connota metaforicamente per il segreto conservato dal guscio, il *seme*, che rappresenta la fecondità, lo stadio embrionale, primordiale, da cui tutto ha inizio. Il mandorlo e il guscio protettivo rappresentano, dunque, la casa («*sa mènnulla 'e domo*»), lo spazio originario, il luogo degli affetti e della prima conoscenza del mondo. I semi («*sos chivos*») sono dolci e amari, così come i ricordi dell'infanzia che riportano alle mura domestiche, *a sa domo*, così come i trascorsi della sua vita.

³ *Chin*. Cun **D**¹**D**²**D**³ *Chin FO*.

⁴ *son cantenne*: *son cantenne* **D**¹**D**² *son cantende* **D**³ *son cantende FO*. Il mandorlo è uno dei primi alberi a sbocciare in primavera («*su beranu*»), ad annunciare il risveglio della natura, perciò esso simboleggia anche la rinascita («*supra s'àrvore in fiore / sos puzones in amore / son cantende su manzanu*», 'sopra l'albero in fiore / gli uccelli in amore / stanno cantando il mattino'), la resurrezione e quindi la speranza (per i cristiani la mandorla rappresenterebbe il mistero stesso di Cristo, che, così come il seme nel guscio, cela la natura divina in quella umana). Rinascere per il poeta non vuol dire solamente ricominciare, ma riappropriarsi della propria esistenza e del proprio destino. Per quanto concerne il sistema interpuntivo, e quindi pausativo, in **D**¹ e **D**² dopo *su manzanu* troviamo una pausa media, col punto e virgola, in **D**³ una pausa forte. La fonte orale (**FO**), quindi il recitativo autorale, ci suggerisce invece una pausa lieve. La qualcosa consente al verso di piegarsi sul seguente senza impacci, col conforto dalla successione anaforica (*son*).

⁵ Il risveglio della natura è accompagnato dal canto degli uccelli. Nel determinare un suo particolare effetto semantico e ritmico il costruito anaforico («*son cantenne / son cantenne / son cantenne / son cantenne*») conferisce vigore al concetto e forza all'immagine sapientemente restituita dall'iconica onomatopea («*ciu ciu*»).

Su murmuttu ⁶ 'e su riu	12
paret unu toccasana;	
falat dae sa 'untana	
pro annare a si dormire	15
a su lettu 'e su mare	
tottu prenu 'e poesia. ⁷	17
Ispassosa pitzinnia ⁸	18
cale rosa profumata,	
nara a ube ses annata	20
impare chin s'alligria,	
ca ti naro chi cheria,	22
canno pitzinneddu fia,	
che puzoneddu cantare,	24
che puzoneddu bolare,	
chene pessare a s'astore,	26
chene ischire si potia	
chene piumas torrare	
a sa mènnulla 'e domo. ⁹	29
In su giardinu 'e domo,	30
mannu cantu unu lettolu,	

⁶ «su murmuttu», 'il mormorio', ma in Mura anche 'il malcontento': «su murmuttu tramandan / de edade in edade / ma su tempus es surdus» (MURA 2004, p. 4).

⁷ Strofa intrisa di un intenso lirismo. Dopo il letargo invernale la primavera, il primo splendere, al suo risveglio disvela una natura in fiore. Il ruscello si umanizza e il mormorio, provocato dal suo fluire, figurativamente diventa un rimedio («unu toccasana») al male di vivere. La condizione di impermanenza e di perenne mutamento, rappresentata dal flusso costante e inarrestabile dell'acqua – dalla fonte al mare («dae sa 'untana a su lettu de su mare»), dalla nascita alla morte, efficace metafora della vita – trova requie nell'immensa distesa ricolma di poesia.

⁸ Si promuove a testo la lezione «Ispassosa» di FO perché nel contesto dotata di senso.

⁹ Questa strofa, apparentemente irrelata, è invero l'ipocentro tematico del componimento e, anche strutturalmente, il cardine intorno al quale gravitano, nella *dispositio* strofica, le altre unità. Secondo un collaudato processo di personificazione, l'Io lirico retoricamente interroga la gioiosa fanciullezza («Ispassosa pitzinnia») sulle ragioni della sua dipartita. Il sotto-testo appare evidente: le ragioni stanno tutte nelle tragiche vicende biografiche del poeta. Suggestiva ci sembra l'equivalenza stabilita tra gli uccelli in amore che cantano in primavera sopra l'albero in fiore della seconda strofa e il desiderio inappagato del poeta-bambino di cantare e volare spensierato, affrancato dagli uomini rapaci («chene pessare a s'astore», 'senza pensare al falco'): «vieni, avvicinarti a me; dunque sei tu Publio, il piccione scappato dagli artigli del falco?» (DUI, Q²).

b'at una matta 'e rosa	
chin una rosa ingroghita. ¹⁰	33
Pompienne ¹¹ a oju in susu,	
rosa chi m'as postu dolu,	35
rosa chi non bido prusu. ¹²	
Ite amara est custa vita!	37
Ma sa fide 'e su poeta	38
allèviat dogni pena:	
cantenne a boche serena	40
issa falat che saetta.	
Tanno ¹³ s'aera est netta,	42
tanno s'addurcat su mare;	
bastat solu de cantare	44
sa cantone tottu imparare, ¹⁴	
sa chi so cantenne como:	46
<i>«tottu canta a duos chivos:</i>	47
<i>unu durche e unu amaru,</i>	
<i>est sa mènnulla 'e domo».</i> ¹⁵	49

¹⁰ *ingroghita*, 'ingiallita'. In questo caso preferiamo fissare a testo la lezione di **FO** e **D³** piuttosto che la versione italianizzata di **D¹ D³** (*«ingiallita»*).

¹¹ *Pompienne: pompienne D¹ D² Pompienne D³ Pompiande FO*: l'oscillazione tra lulese e nuorese e tra oralità e scrittura (come già nei vv. 7-10, *cantenne/cantenne/cantenne*), ci fa optare, per analogia e uniformità, con la fonte scritta, che peraltro tende a restituire del poeta la lingua madre, ossia il lulese.

¹² La «*rosa ingroghita*», ingiallita, sembra simboleggiare la giovinezza sfiorita, senza allegria, in equivalenza con la similitudine della strofa precedente («*Ispassosa pitzinnia / cale rosa profumata*»). Il testo poetico di Dui presenta a più livelli una serie di ritorni, di ricorrenze stilistiche e tematiche, che ne costituiscono l'orditura, il meccanismo cardine. Esso si distingue per una struttura funzionale in cui a valere sono soprattutto le accentuate relazioni intra sistemiche degli elementi.

¹³ vv. 42-43: *tanno/tanno A tanno/tanno D¹ D² Tanno /tanno D³ Tando/tando FO*.

¹⁴ *totu imparare A D¹ D² tot' imparare D³*.

¹⁵ La fede e il canto, quindi la poesia, sono per il poeta il seme dolce («*su chivu durche [...] sa durche melodia*»), il lenimento di un amaro presente («*Ma sa fide 'e su poeta / allèviat dogni pena: / cantenne a boche serena / issa falat che saetta*»). Il verso di Dui nasce dalla 'carne', dalla propria dolorosa esperienza del vivere («*Ite amara est custa vita!*»), dal seme amaro («*dae su chivu amaru*»), per sublimare le ferite aperte dell'anima che ancora agiscono sull'Io, celate nel guscio protettivo dell'essere. Di fronte al dolore, all'ingiustizia e alle forze del male l'uomo può soccombere e giungere allo scacco e al naufragio, ma può altresì decidere di fare il salto, scegliendo la fede e il mistero di Dio. La stessa strofa di tre versi che ha aperto il componimento qui lo chiude. Dui, in perfetta coerenza

APPARATO FILOLOGICO

REDAZIONI DATTILOSCRITTE

[D¹ D² D³]

1. **Tottu canta]** Totu canta D¹ D² Totu-canta D³

4-11. **Chin sa durche melodia / supra s'arvore in fiore / sos puzones in amore / son cantenne su manzanu, / son cantenne su lentore, / son cantenne su beranu, / son cantenne *ciu ciu* / in sa mènnulla 'e domo.]**
Cun sa durche melodia / supra s'arvore in fiore / sos puzones in amore / son cantenne su manzanu: / son cantenne su lentore, / son cantenne su beranu, / son cantenne *ciu ciu* / in sa mènnulla 'e domo D¹ D² Cun sa durche melodia / supra s'arvore in fiore / sos puzones in amore / son cantende su manzanu. / Son cantende su lentore, / son cantende su beranu, / son cantende *ciu ciu* / in sa mènnulla 'e domo D³

12. **Su murmuttu 'e su riu]** Su murmuttu 'e su riu D¹ D² Su murmuttu de su riu D³ 13. **toccasana]** toca sana D¹ D² tocca-sana D³ 14. **falat dae sa 'untana]** valat dae sa 'untana D¹ D² falat da-e sa 'untana D³ 16. **a su lettu 'e su mare]** a su lettu 'e su mare D¹ D² a su lettu 'e su mare D³ 17. **tottu prenu 'e poesia.]** totu prenu 'e poesia D¹ D² D³

18-29. **Ispassosa pitzinnia / cale rosa profumata, / nara a ube ses annata / impare chin s'alligria, / ca ti naro chi cheria, / canno pitzinneddu fia, / che puzoneddu cantare, / che puzoneddu bolare, / chene pessare a s'astore, / chene ischire si potia / chene piumas torrare / a sa mènnulla 'e domo.]** S'ispassosa pizzinnia / cale rosa profumata / nara a ube ses annata / impare cun s'alligria, / ca ti naro chi cheria / canno pizzinneddu via / che puzoneddu cantare, / che puzoneddu bolare / chene pessare a s'astore, / chene ischire si potia / chene piumas torrare / a sa mènnulla 'e domo. D¹ D² S'ispassosa pizzinnia / cale rosa profumata, / nara a ube ses annata

con la tradizione poetica, e non solo in lingua sarda, utilizza abbondantemente il *principio del ritorno* per creare simmetrie, equilibri, richiami e corrispondenze velate ed esplicite. Il sistema testo si presenta, mediante l'alta elaborazione formale del codice, come un insieme integrato di elementi coordinati e connessi tra loro tramite reciproche relazioni di solidarietà e interazione, come spazio dove gli ipersegni connotati rinviano a loro stessi. Ogni elemento (o sottosistema) concorre per proprio conto e in rapporto simbiotico con gli altri, a determinare il senso globale e l'identità del sistema, che si comporta come un'unità funzionale organicamente strutturata avente regole proprie.

/ imparare chin s'allegria? / Ca ti naro chi cheria / che pizzinneddu cantare, / che puzoneddu bolare / chene pessare in s'astore, / chene ischire si potia / chene piumas torrare / a sa mennula 'e domo. **D³**

32. **b'at una matta]** b'hat una mata **D¹ D² D³** 33-34. **chin una rosa ingroghita. / Pompienne a oju in susu, rosa chi m'as]** cun d'una rosa ingiallita / pompienne a oju in susu, rosa chi m'has **D¹** cun d'una rosa |ingroghita| (>ingiallita<) / pompienne a oju in susu, rosa chi m'has **D²** cun-d'una rosa ingiallita. / Pompienne a oju in susu, rosa chi m'has **D³** 37. **Ite amara est custa vita!]** Ite amara est custa vita! **D¹ D²** ... Ite amara est custa vita! **D³**

38. **Ma sa fide]** Ma sa vide **D¹ D²** Ma sa fide **D³** 40-41. **cantenne a boche serena / issa falat che saetta.]** cantenne a boche serena / issa falat che saetta; **D¹** cantenne a boche serena / issa >f<alat che saetta. **D²** cantenne a boche serena / issa falat che saetta. **D³** 42-49. **Tanno s'aera est netta, / tanno s'addurcat su mare; / bastat solu de cantare / sa cantone tottu impare, / sa chi so cantenne como: //** *«tottu canta a duos chivos: / unu durche e unu amaru, / est sa mènnulla 'e domo».* **D¹ D²** Tanno s'aera est netta, / tanno s'addurcat su mare / bastat solu de cantare / sa cantone totu impare, / sa chi so cantenne como. // *«Totu canta a duos chivos: / unu durche e unu amaru, / est sa mènnulla 'e domo»* **D¹ D²** Tanno s'aera est netta, / tanno s'addurcat su mare; / bastat solu de cantare / sa cantone tot'impare, / sa chi so cantenne como: // *«Totu-canta a duos chivos: / unu durche e unu amaru, / est sa mènnulla 'e domo»* **D³**

Fonte Orale

4-11. **Chin sa durche melodia / supra s'àrvore in fiore / sos puzones in amore / son cantenne su manzanu, / son cantenne su lentore, / son cantenne su beranu, / son cantenne *ciu ciu* / in sa mènnulla 'e domo.]** Chin sa durche melodia / supra s'àrvore in fiore / sos puzones in amore / son cantande su manzanu, / son cantande su lentore, / son cantande su beranu, / son cantande *ciu ciu* / in sa mènnulla 'e domo. **FO 12. Su murmuttu 'e su riu]** Su murmuttu 'e su riu **FO 15. pro annare a si dormire]** pro andare a si dormire **FO 16. a su lettu 'e su mare]** a su lettu 'e su mare **FO 18-29. Ispassosa pitzinnia / cale rosa profumata, / nara a ube ses andata / imparare chin s'alligria, / ca ti naro chi cheria / che pitzinneddu cantare, / che puzoneddu bolare]** Ispassosa pitzinnia / cale rosa profumata, / nara a ube ses andata / imparare chin s'allegria, / ca ti naro chi cheria, / cando pitzinneddu via, /

che puzoneddu cantare, / che puzoneddu volare, / chene pessare in s'astore, /
 chene ischire si potia / chene piumas torrare / a sa mèndula 'e domo. FO 33-
 35. **chin una rosa ingroghita. / Pompienne a oju in susu, rosa chi m'as]**
 chin d-una rosa ingroghita. / Pompiande a oju a susu, rosa chi m'as FO 38. **Ma**
sa fide] Ma sa vide FO 40-41. **cantenne a boche serena / issa falat che**
saetta.] cantande a boche serena / issa 'alat che saetta. FO 42-49. **Tanno**
s'aera est netta, / tando s'addurcat su mare; / bastat solu de cantare /
sa cantone tottu impare, / sa chi so cantenne como: // *«tottu canta a*
duos chivos: / unu durche e unu amaru, / est sa mènna 'e domo».
 Tando s'aera est netta, / tando s'addurcat su mare; / bastat solu de cantare / sa
 cantone tottu impare, / sa chi so cantande como: // *«totu canta a duos chivos: /*
unu durche e unu amaru, / es sa mènna 'e domo». FO

PRIMITIVA REDAZIONE AUTOGRAFA

A

Sa mènna 'e domo

Totu canta a duos chivoso
 unu durche e unu amaru
 es sa mènna 'e domo.

Ite durche melodia
 sos puzonese in amore
 supra s'arvore in fiore
 son cantanne ciu ciu
 issa mènna 'e domo.
 Son cantanne su manzanu
 son cantanne su lentore
 son cantanne su veranu
 issa mènna 'e domo.
 Su murmutu 'e su riu
 partit dae sa 'untana
 cussu est unu toca sana
 chi torrat su mortu a biu
 issa mènna 'e domo.

Ma ippo galu a ischire
chin tottu su murmurare
c'annaiatta a dormire
a su lettu 'e su mare
tottu prenu 'e poesia
•pro su (>cuddu<) ch'ischit nuotare.
Ite bella ch'es sa vita
issa mennula 'e domo.

Ma s'amaru sentimentu
mi vormata in d'unu istante
addachi sos annos colana
sos puzones si che volana
>a ponente o a levante
si che volan chi su ventu.<

E deo puru cheria
/.canno pizzinneddu via/
paris ch'issor volare
chene pessare a sastore
chi sa pache e chi s'amore.

Chene ischire si podia
chene piumas torrare
>seadar dae s'astore<
assa mennula 'e domo
ite amara ch'es sa vita.
Ma sa vide 'e su poeta
alleviat dongni pena:
cantenne a boche serena
/issa valat che saetta./
Tanno s'aera es neta
tanno s'addurcas su mare

bastas solu de cantare
sa cantone totu impare,
sa chi so cantanne como
tottu canta a duos chivoso
unu durche e unu amaru
es sa mennula 'e domo.

IX - *Campos de risu*¹

A mūzere mea

Cheria semenare	1
campos de risu. ²	
De cuddu risu tuo	3
ch'est in colore 'e oro ³	
e ti luchet in laras. ⁴	5
Sun paràulas craras	6
bessitas dae coro,	
lepieddas che bentu.	8
Campos de risu,	9
de cuddu risu tuo	
prenu 'e sentimentu,	
prenu de alligria. ⁵	12

¹ Il dattiloscritto riporta a piè di pagina lo pseudonimo *Granos d'amore*.

² In questo struggente componimento d'amore, pervaso di soavità e dolcezza, dedicato alla propria donna, Giovanna Manca di Nuoro, il poeta di Lula sembra cimentarsi con l'*aequivocatio* insistita (o anfibologia), senza effetti comici, come da tradizione letteraria, ma con esiti lirici generati da un diffuso e radioso sentimento di gioia. In lingua sarda, come del resto in quella italiana, il sostantivo «*risu*» designa sia la pianta con il suo frutto, costituito dai duri chicchi bianchi, sia il sorriso, l'atto o il modo del ridere. L'ambiguità e la bivalenza dell'omòfono e dell'omografo insieme consentono di giocare con vigore espressivo su più campi semantici.

³ Il sorriso della propria donna è color d'oro così come lo è la pannocchia e la spighetta della pianta.

⁴ *campos de risu. / De cuddu risu tuo / ch'est in colore 'e oro / e ti luchet in laras*: 'campi di riso. / Di quel tuo riso / che è color d'oro / e risplende nelle labbra'. Ci sovviene la suggestiva reminiscenza leopardiana della canzone *Alla sua donna* («*ne' campi ove splenda / Più vago il giorno e di natura il riso*», vv. 5-6), anche se l'immagine rimanda a una intertestualità più ampia. Come ebbe a scrivere Anton Maria Salvini nei *Discorsi Accademici* (Venezia, 1735, pp. 360-361), non vi è amante che «*nel suo amore ridente non sia*». Il dolce e splendente sorriso (il «*dulce ridentem*» oraziano) corrisponde a un animo puro, schietto e senza alcun velo: «*Ciò ch'io vedeva mi sembrava un riso / de l'universo*» (DANTE, *Paradiso*, XXVII, vv. 4-5); «*con un riso / da far innamorare un huom selvaggio, / di sfavillante et amoroso raggio*» (PETRARCA, *Rerum vulgarium fragmenta*, sonetto 245, vv. 5-7).

⁵ I campi di Dui sono quelli del cuore.

A canno rides tue	13
sas battor istajones	
cantan poesia. ⁶	15
Granos de risu,	16
de cuddu risu tuo,	
da chi no appo campos	18
ne abba pro abbare,	
a su mancu una junta.	20
In sos predarjos meos	21
de làcrimas infustos, ⁷	
de làcrimas de risu,	23
de cuddu risu tuo	
dia cherrer prantare.	25
Ma si marro a sa sola,	26
ti preco, coro meu,	
azùdami a messare!	28
In tempus de agliola	
azuda a bentulare! ⁸	30

⁶ *cantan*: non conserviamo la paragoge, presente invece nel dattiloscritto, perché non giustificata né da stringenti esigenze metriche, né eufoniche. Anche il verso che segue, infatti, che apre la strofa successiva, ripropone, secondo una sorta di simmetria a chiasmo, le cinque posizioni ([...] 7/5//5/7 [...]).

⁷ *da chi no appo campos / ne abba pro abbare...* *In sos predarjos meos / de làcrimas infustos*: ‘giacché non ho campi / né acqua per innaffiare, / almeno una giumenta. // Nelle mie pietraie / di lacrime bagnate’. Il sorriso è come l’acqua, principio di vita, che irrorà la terra, altrimenti siccitosa e sterile, prima della semina e del raccolto. Ritorna nei versi di Dui, come già in quelli di Mura, l’immagine tutta novecentesca della «terra desolata», dell’aspra, pietrosa realtà, dell’«uomo deserto», metafora del «male di vivere» e di una crisi dell’Io che in molti poeti non di rado aspira a estendersi all’intera dimensione dell’esistenza, fino a giungere nel cuore dell’inconoscibile: «*Non bies che predarjos / e rubos e predarjos, / prunischeddas e chessas e predarjos / e mullones de morte / in sos predarjos*», ‘Non vedi che pietraie / e rovi e pietraie, / pruni e lentischi e pietraie / e confini di morte / nelle pietraie’ (MURA 2004 [1992], p. 14).

⁸ *bentulare su trigu*, ‘ventilare il grano’, consisteva nel liberarlo dalle scorie. Per dividere il seme dalla loppa (*pula*, *chirchiza* o *beste de su trigu*), dalle capsule dove alloggiava il chicco o dalle minuzie di paglia, si faceva volare in aria una palata di miscuglio al primo refolo di vento (*«paliare»*). Il seme del grano cadeva vicino, la loppa più lontano. Il sottotesto trova scaturigine dal vissuto del poeta e dalla ferita mai rimarginata di un passato che non passa. Dui chiede aiuto alla sua amata

S'incunzamus impare
 azudat finas Deu.
 E risu tuo e meu
 sichimus a prantare.⁹

31

34

APPARATO FILOLOGICO

REDAZIONE DATTILOSCRITTA

[D]

***Campos de risu**] ↓Granos d'amore↓ 1. **Cheria**] Cherìa (← Cherìa) **D** 15. **cantan**] càntana (← cantan) **D** 18. **da chi no appo**] da chi no hapo **D** 22. **làcrimas**] làcrimas (← lacrimas) **D** 23. **làcrimas**] làcrimas (← lacrimas) **D** 28. **azùdami**] azùdami (← azudami) **D** 30. **azuda**] azuda **D** 32. **azudat**] azudat (← azudas) **D** ♦ **Deu**] Deu>s< **D**

affinché egli possa discernere, vagliare, separare l'utile dall'inutile, l'elemento buono da quello cattivo, la prima scelta dagli scarti, ma anche affinché possa tenere distinti il puro dall'impuro, il bene dal male, il grano dal loglio, la pace e l'amore dalla discordia e dall'infestante zizzania (Cfr. MATTEO 13, 24-30).

⁹ La metafora del poeta-contadino, che coltiva il desiderio di nutrire la propria esistenza col seme della gioia e dell'amore, sostiene sino alla fine l'impalcatura retorica del componimento. Come il terreno così la vita per essere degnamente e felicemente vissuta richiede di essere curata, ripulita dalla mala pianta, arata e irrorata affinché se ne possano vedere e raccogliere i frutti. Ma la vita è progetto condiviso, così come condivisi dovranno essere i risultati del lavoro e della fatica del vivere. C'è dunque bisogno dell'amore e del suo gioioso desiderio di durare («*E risu tuo e meu / sichimus a prantare*», 'E riso tuo e mio / continuiamo a piantare'), perché tutto abbia finalmente un senso e affinché tutto, insieme e col favore di Dio («*azudat finas Deu*»), possa salvare dalle ferite della vita e del mondo.

«S'ISCHIGLIA»

[anno V, luglio 1984, p. 221]

Campos de risu

(A muzere mea)

Cheria semenare
campos de risu.
De cuddu risu tuo
ch'est in colore 'e oro
e ti luchet in laras.

Sun paraulas craras
bessitas da-e coro,
lepieddas che bentu.

Campos de risu,
de cuddu risu tuo
prenu 'e sentimentu,
prenu de alligria.

A cando rides tue
sas battor istajones
cantana poesia.

Granos de risu,
de cuddu risu tuo
da chi no hapo campos
ne abba pro abbare,
a su mancu una junta.

In sos predajos meos

de lacrimas infustos,
de lacrimas de risu,
de cussu risu tuo
dia cherrer prantare.

Ma si marro a sa sola,
ti preco, coro meu,
azudami a messare!
In tempus de agliola
azuda a bentulare!

S'incunzamus impare
azudat finas Deu.
E risu tuo e meu
sichimus a prantare.

X - *Su ponte de sa vita*

Sonnos de unu pitzinnu,	1
sonnos de àtteras bias, ¹	
de cherrer facher su ponte	3
in su riu 'e Gronias.	
Ma su ponte... ma su ponte...	5
Colanne a pedes a modde,	6
credèndem'òmine mannu,	
chin ² su pessamentu a bolu,	8
videnne chelu pro mare,	
sa domo mea de fronte	10
ube b'appo s'oriolu	
chi non tzessat de sonare.	
Ma su ponte... ma su ponte...	13
Sas mamas lavanne ³ pannos,	14
donz'una in sa preta sua,	
semper a murros a terra	
chin sos grenucos infustos	17
e sos carcanzos tostos... ⁴	
e sos maritos in ghera.	
Ma su ponte... ma su ponte... ⁵	20

¹ In questo caso, a rima garantita (*«vias/[...]/Gronias»* < *«viasa/[...]/Groniasa»*), emendiamo, come in altri luoghi del testo, l'epitesi.

² *chin*, prep., 'con', da non confondersi con *«chi»* del successivo verso 12, pronome relativo invariato 'che' (o con il *«chi»* congiunzione 'che'). Cfr. v. 35.

³ La grafia del poeta risente della pronuncia effettiva, che oscilla tra la varietà di Lula e quella di Nuoro. Questa alternanza, confermata in sede variantistica dall'intenso processo correttorio, risulta essere più frequente soprattutto tra la fricativa labiodentale /v/ (lulese, *«lavanne»*) e quella bilabiale /b/ (nuorese, *«labande»*). **D¹ D² D³** tramandano *«lavanne»*, **D⁴ D⁵ D⁶ Is** *«labanne»* (realizzazione grafica tra lulese e nuorese). Fissiamo a testo la varietà lulese *«lavanne»*.

⁴ In un componimento di ottonari, questo è un altro settenario. La parziale soluzione anisosillabica e il generale sistema di versificazione, che non sempre segue il ricorrere regolare dello stesso numero di posizioni, ancora una volta conferma l'originale e distintiva peculiarità compositiva del cantore di Lula e, in virtù di ciò, la sua stessa riuscita poetica.

⁵ Il poeta-bambino ha sempre coltivato un sogno, quello di costruire un ponte nel corso d'acqua di Gronias, lì dove, in altri tempi, durante il guado, sentendosi adulto, ha inseguito i pen-

Pro fraicare su ponte 21
 pesso de bi resessire,
 si no non poto dormire 23
 e nemmancu riposare
 ne a sera nen manzanu. 25
 Si mi dazis una manu,
 unu pacu 'e carchina, 27
 chin preta dae su monte
 e sas pretas de lavare, 29
 lavoranne tottu impare
 gai 'achimus su ponte.⁶ 31

Como chi su ponte est fattu, 32
 pustis de paritzos annos,
 como chi che semus mannos, 34
 chin sos ocros a succuttu
 mi bi so iscampiatu, 36
 prima de nàrrere adiu:
 m'abizo chi mi nch'at ruttu 38
 una làcrima a su riu.
 Ite bellu ch'est su ponte!⁷

sieri scrutando gli orizzonti lontani («*chin su pessamentu a bolu, / videnne chelu pro mare*», 'con il pensiero immediato, / vedendo cielo per mare'), lì dove le donne andavano a lavare i panni («*semper a murros a terra / chin sos grenucos injustos / e sos carcanzos tostos*», 'sempre col muso per terra / con le ginocchia bagnate / e i calcagni duri'), e lì dove si affacciava la sua casa, il nido familiare, il primo luogo degli affetti («*sa domo mea de fronte / ube b'appo s'oriolu / chi no t'zessat de sonare*», 'la casa mia di fronte / dove ho il pensiero fisso / che non cessa di martellare').

⁶ Per costruire il ponte ci vuole buona volontà («*pesso de bi resessire*», 'penso di riuscirci'), fatica condivisa («*Si mi dazis una manu [...] lavoranne tottu impare*», 'Se mi date una mano [...] lavorando tutti insieme') e solide, incrollabili, fondamenta («*unu pacu 'e carchina, / chin preta dae su monte*»).

⁷ Ora che il ponte è stato costruito, dopo tanti anni, il poeta, colto da una nostalgia struggente, ritorna ad ammirarne la bellezza e ad apprezzarne il valore. Il ponte, come ci suggerisce il titolo del componimento, è una metafora della vita (*Su ponte 'e sa vita*). Tra le sponde della nascita e della morte l'esistenza scorre come il rivo di Gronias, tra ostacoli e alterne vicissitudini (le pietre che si saltano come il daino, «*brincaia che crapollu*). In questo *mentre* c'è il ponte della vita ma anche quello della *memoria*. Senza memoria, infatti, vengono meno i legami con le proprie radici. Attraverso la memoria ricostruisci la tua identità personale e dai un fondamento alla *coscienza di te*. Senza memoria disperdi il tuo «Io», ti destrutturi e vivi drammaticamente sospeso fra ordine e *caos*, fra pulsioni interne e cogenze esterne; senza memoria e consapevolezza di te cessi di essere coscienza progettante e vivi il tuo futuro con angoscia e paura. Il ponte unisce, congiunge, crea

APPARATO FILOLOGICO

REDAZIONI DATTILOSCRITTE

[D¹ D² D³ D⁴ D⁵ D⁶]

***Su ponte de sa vita]** Su ponte de sa vita D¹ D² D³ Su ponte 'e sa vita D⁴
 Su ponte D⁵ D⁶ 1-5. **Sonnos de unu pitzinnu, / sonnos de àtteras bias, /**
de cherrer facher su ponte / in su riu 'e Gronias. / Ma su ponte... ma su
ponte...] Sognor de unu pizinnu / sognor de ateras viasa / de cherrer facher
 su ponte / i' su riu 'e Groniasa. / Ma su ponte.. Ma su ponte.. D¹ D³ Sonnor
 (← Sognor) de unu pizinnu / sonnor (← sognor) de ateras vias (← viasa) / de
 cherrer facher su ponte / i' su riu 'e Gronias. (← Groniasa.) / Ma su ponte..
 Ma su ponte.. D² Sognos (← Sognor) de unu pizinnu / sognos (← sognor) de
 ateras biasa / de cherrer facher su ponte / in (← i') su riu 'e Groniasa. / Ma su
 ponte.. ma su ponte. D⁴ Sonnor de unu pizinnu / sonnor de ateras bias / de
 cherrer facher su ponte / i' su riu 'e Gronias. / Ma su ponte.. ma su ponte. D⁵
 D⁶

6-13. **Colanne a pedes a modde, / credèdem'òmine mannu, / chin su**
pessamentu a bolu, / videnne chelu pro mare, / sa domo mea de fronte
/ ube b'appo s'oriolu / chi non tzessat de sonare. / Ma su ponte... ma su
ponte...] Colanne a pedes ammodde / mi credia omine mannu / videnne chelu
 pro mare. / Brincaia che crapolu / sa domo mea de vronte / ma però pro
 m'assuttare, / a Berteddu verrajolu, / anno e li tiro su 'odde. / Ma su ponte...
 Ma su ponte... D¹ D² Colanne a pedes ammodde / mi credia omine mannu /
 || /chi su pessamentu a bolu/|| videnne chelu pro mare. / ||sa domo mea
 de vronte / uve b'appo s'oriolu / chinon zessat de sonare.|| (>Brincaia che
 crapolu / sa domo mea de vronte / ma però pro m'assuttare, / a Berteddu ver-
 rajolu, / anno e li tiro su 'odde.<) / Ma su ponte... Ma su ponte... D³ Colanne a
 pedes a modde / credendem'omine mannu / chi|n| su pessamentu a bolu /

legami, permette di superare le divisioni, e nel contempo garantisce diversità e differenze. Per Dui il ponte è avvicinamento, incontro, rappacificazione, riconciliazione con la comunità d'origine, simbolo di un legame indissolubile, costruito *con* e *sulla* pietra. In altri contesti argomentativi (*S'ombra cumpanza*) abbiamo ricordato come l'oggetto mondo si dia *per* il soggetto cosciente che lo *intenziona* e come questo rapporto – insieme a quello dell'Io con l'Altro Io, entrambi costituenti il Sé – sia mediato dai linguaggi, cioè dal simbolico. Quel «*per*», il linguaggio, è il tramite, il *ponte*, appunto. Il *ponte* rappresenta, dunque, ciò che l'Io poetante ha col tempo dolorosamente costruito per ricomporre il dimidiato, la scissione interiore e, nel contempo, la separazione del Sé dal mondo conosciuto. Per dirla con il poeta messicano Octavio Paz: «*Entre el ahora y el ahora / entre yo soy y tú eres, / la palabra puente.*», «Tra adesso e adesso / tra io sono e tu sei / la parola ponte» (PAZ 1962).

videnne chelu pro mare / sa domo mea de vronte / ube b'apo s'oriolu / chi non zessat de sonare. / Ma su ponte... ma su ponte... **D⁴** Colanne a pedes a modde / credendem'omine mannu / chi su pessamentu a bolu / videnne chelu pro mare / sa domo mea de vronte / ube b'apo s'oriolu / chi non zessat de sonare. / Ma su ponte... ma su ponte... **D⁵ D⁶**

14-20. **Sas mamas lavanne pannos, / donz'una in sa preta sua, / semper a murros a terra / chin sos grenucos ifustos / e sos carcanzos tostos... / e sos maritos in ghera. / Ma su ponte... ma su ponte...]** Sar mamas lavanne pannoso / donz'una is sa preta sua / semper a murros a terra: / chi sos grenucos ifustoso / e i sos carcanzos tostoso... / ...e sor maritos in ghera. / Ma su ponte... Ma su ponte... **D¹ D² D³** Sas (← Sar) mamas lavanne pannos>o< / donz'una is sa preta sua / semper a murros a terra: / chin (← chin) sos grenucos ifustos>o< / e i sos carcanzos tostoso... / ...e sor maritos in ghera. / Ma su ponte... Ma su ponte... **D⁴** Sar mamas labanne pannos / donz'una is sa preta sua / semper a murros a terra / chis sos grenucos ifustos / e i sos carcanzos tostos... / ...e sor maritos in ghera. / Ma su ponte... Ma su ponte... **D⁵ D⁶**

21-32. **Pro fraicare su ponte / pesso de bi resessire, / si no non poto dormire / e nemmancu riposare / ne a sera nen manzanu. / Si mi dazis una manu, / unu pacu 'e carchina, / chin preta dae su monte / e sas pretas de lavare, / lavoranne tottu impare / gai 'achimus su ponte.]** Pro vraicare su ponte / pesso de bi resessire / si no, non poto dormire / e ne mancu riposare / ne a sera ne manzanu. / Si mi dazisi una manu, / unu pacu 'e carchina. / chin preta da e su monte / e sas pretas de lavare / lavoranne tottu impare, / gai achimus su ponte. / Commo ... chi su ponte er fattu **D¹ D²** Pro vraicare su ponte / pesso de bi resessire / si no, non poto dormire / e ne mancu riposare / ne a sera ne manzanu. / Si mi dazisi una manu, / unu pacu 'e carchina. / chin preta da e su monte / e sas pretas de lavare / lavoranne tottu impare, / gai achimus su ponte. / Como chi su ponte... ER FATTU **D³** Pro vraicare su ponte / pesso de bi resessire / si no>n< non poto dormire / e ne mancu riposare / ne a sera ne manzanu. / Si mi dazis una manu / unu pacu 'e carchina / chin preta da e su monte / e sas pretas de lavare / lavoranne tottu in pare / gai achimus su ponte. / Como chi su ponte est (← er) fattu **D⁴** Pro vraicare su ponte / pesso de bi resessire / si no non poto dormire / e ne mancu riposare / ne a sera ne manzanu. / Si mi dazis una manu / unu pacu 'e carchina / chin preta da e su monte / e sas pretas de lavare / lavoranne tottu in pare / gai achimus su ponte. / Como chi su ponte er fattu **D⁵** | Ma bi depo resessire / a

fraicare su ponte. / | | (>Pro vraicare su ponte / pesso de bi resessire / si no non poto dormire / e ne mancu riposare / ne a sera ne manzanu.<) / Si mi dazis una manu / unu pacu 'e carchina / chin preta da e su monte / e sas pre-tas de lavare / lavoranne totu in pare / gai achimus su ponte. / Como chi su ponte er fattu **D**⁶

32-40. **Como chi su ponte est fattu, /pustis de paritzos annos, / como chi che semus mannos, / chin sos ocros a succuttu / mi bi so iscampa-tu, / prima de nàrrere adiu: / m'abizo chi mi nch'at ruttu / una làcrima a su riu. / Ite bellu ch'est su ponte!**] Commo...chi su ponte er fattu // pu-stir de parizos annoso / chi sos ocros a sucutu / mi bi so' iscampiatu / prima de narrere adiu / m'abizo chi minc'at ruttu / una lacrima a su riu... / Ite bellu ch'es su ponte! **D**¹ **D**² Como chi su ponte... ER FATTU // pustis de parizos an-noso / como chi semur mannos/ chi so' ocroso a sucuttu / mi bi so' iscam-piatu. / Prima de narrere adiu / m'abbizo chi mincarruttu / una lacrima a su riu. / Ite bellu ch'es su ponte! **D**³ Como chi su ponte est (← er) fattu / pustis de parizzos annos / como chi che semur mannos>o</ chi sos ocros a sucutu / mi bi so' iscampiatu / prima de narrere adiu // e bido chi mincarruttu / una lacrima a su riu. / de cantu est (← er) bellu su ponte. **D**⁴ Como chi su ponte er fattu // pustis de parizzos annos / como chi che semur mannos / chi sos ocros sucutu / mi bi so' iscampiatu / prima de narrere adiu / m'abizo chi min-carruttu / una lacrima a su riu. / Ite bellu ch'es su ponte! **D**⁵ **D**⁶

«S'ISCHIGLIA»

[anno XVIII, settembre 1997, p. 267]

Su ponte 'e sa vita

Sognor de unu pizzinnu
sognor de ateras biasa
de cherrer facher su ponte
i' su riu 'e Groniasa.
Ma su ponte... ma su ponte.

Colanne a pedes a modde
credendem'omine mannu
chi su pessamentu a bolu

videnne chelu pro mare
sa domo mea de vronte
ube b'apo s'oriolu
chi non zessat de sonare.
Ma su ponte... ma su ponte.

Sar mammas labanne pannos
donz'una in sa preta sua
semper a murros a terra
chis sos grenucos infustos
e i sos carcanzos tostos...
e sor maritos in gherra.
Ma su ponte... ma su ponte...

Pro vraicare su ponte
pesso de bi resessire
si no non poto dormire
e ne mancu riposare
ne a sera ne manzanu.
Si mi dazis una manu
unu pacu 'e carchina
chin preta da-e su monte
e sas pretas de lavare
lavoranne totu in pare
gai achimus su ponte.

Como chi su ponte er fattu
pustis de parizzos annos
como chi che semur mannos
chi sos ocros a sucutu
mi bi so' iscampiatu
prima de narrere adiu
e bido chi mi nch'at rutu
una lacrima a su riu
de cantu er bellu su ponte.

XI - *Canta, o monte*¹

Canta, o monte.²

1

Est bessinne s'aurora.³

como est s'ora 'e cantare

3

¹ **Canta, o monte** | Canta o monte **D¹ D² D³ D⁴**. Il componimento riporta in **D¹** e **D²** lo pseudonimo *Minadore*. La poesia fu premiata a Villanovatulo nel 1981 e pubblicata dalla rivista «S'Ischiglia» nel marzo 1982. Nella quarta redazione il poeta rivede la patina linguistica del componimento passando dal logudorese al lulese. Nella *restitutio textus* accogliamo questa espressa volontà autoriale testimoniata da **D⁴** tenuto altresì conto dell'argomento trattato.

² *Canta, o monte*: è il Monte Albo, il massiccio calcareo («*Monte biancu che nie*») che si distende per oltre venti chilometri da Lula a Siniscola e nelle cui falde, nella parte sud-occidentale, sotto punta *Turraddò*, spuntano dalla profondità della terra le miniere di *Sos Enattos*, *Guzzurra* e *S'Argbentaria*, oggi inserite nel Parco Geominerario della Sardegna. Il componimento si apre con un'invocazione, lapidariamente veicolata da un quinario, che dà vita e sembianze magico-demoniache alla montagna (*Lebeddu*), secondo un già collaudato processo di personificazione, qui ai limiti della prosopopea d'incanto favolistico. La montagna ricca di presenze, di voci e di suoni è il tratto morfologico distintivo del paesaggio cantato e amato; essa si erge come un baluardo a protezione della comunità laboriosa e dell'ecumene (*Granitos de idda mea*). Ancora una volta, entro questa ontologia indigena per nulla antropocentrica, il primo protagonista è un elemento della Natura (la montagna, la pietra, il bosco, il rivo, il fiore, il muflone) che diventa personaggio attivo, trasfigurazione e personificazione di un *ente* supremo, testimone e partecipe delle vicende umane: «*Cosa è mai l'anima nostra, cosa siamo noi davanti alla immensa, eterna e pura psiche della Natura? Tutta l'arte del più grande poeta non vale un giglio della valle, un tralcio di vilucchio brillante di rugiada*» (DELEDDA, 1995 [1896], p. 75).

³ *Est bessinne s'aurora*: l'aurora è la luce rifratta che spunta a oriente poco prima del sorgere del sole. È il fenomeno luminoso che precede l'alba, il passaggio tra la notte e il giorno, tra il buio e la luce. Il motivo dell'aurora è stato un *topos* della poesia greca e latina. I popoli del nord Europa lo legavano alla danza, Publio Dui al canto a ballo. Per traslato, come metafora del risveglio e della rinascita di una terra e di un popolo ricorre anche in molti autori sardi (CASU 1922; COLUMBU 1968): «Se l'aurora arderà sui tuoi graniti / tu lo dovrai, Sardegna, ai nuovi figli» (SATTA 1910, p. 151). E così ha cantato Predu Mura: «[...] *pro chi avantzet cantande s'arbèschia / chin tottu sos lentores de manzanu; / pro chi si nde cunfortet su desertu / e ti torret sos fizos fattos frores*» («[...] perché cantando avanzi l'alba / con tutte le rugiade del mattino; / perché il deserto possa rifiorire / e renderti i figli fatti fiori» (MURA 2004, p. 4). Emily Dickinson (*Poesie*, 1883 [1577]; DICKINSON 1998) in un biglietto d'auguri a Samuel Bowles figlio, in occasione del suo fidanzamento con Elizabeth Hoar, scrisse che «*Morning is due to all / To some the Night / To an imperial few / The Auroral Lights*» («Il Mattino spetta a tutti / Ad alcuni la Notte / A solo pochi eletti (A un'imperiale esiguità) / La Luce dell'Aurora»), e Padre Ernesto Balducci, alludendo al duro lavoro dei minatori, scrisse: «*in quel piccolo mondo di sofferenze e di ingiustizie splendeva una luce di umanità che è forse quella di cui abbiamo bisogno per costruire il futuro*» (BALDUCCI 2006, p. 63). Utilizziamo queste due riflessioni, in versi e in prosa, per proporre una nostra crasi concettuale, fondendo due pensieri contestualmente molto lontani, che ci consente di spiegare come anche in Dui la luce aurorale, accompagnata dal canto della montagna che allietta il faticoso inizio di una eletta umanità dolente, già splendente di una sua «luce di umanità», voglia simbolicamente preconizzare la speranza per un futuro di pace e di giustizia («*como est s'ora 'e cantares*»).

ca ti solen ascuttare

sos minatores de fronte.⁴

5

Sona, o monte,

6

Lebeddu ammaliatore,⁵

sas launeddas de canna,⁶

8

sona chin sa piùs manna

⁴ Dirimpetto ai siti d'estrazione il Monte si erge maestoso con le sue due punte gemelle, le 'due sfingi', *Catirina* e *Turuddò*. I minatori quando risalgono dalle oscure profondità della terra («*chentu metros sutta terra*») si trovano dinanzi alle bianche creste della dorsale («*chin sas dentes de granitu*») e alla sua luminosa imponentza (la «montagna della luce»): «È l'apertura della miniera l'Argentiera (o la *Guzzurra*, non ricordo precisamente), che guarda come un vuoto occhio lugubre sul grigio sfondo di quel tratto di montagna. Siamo nel così detto bacino mineralogico di Lula. [...] Io penso alla sensazione angosciata e ribelle, che provar dovevano i lavoratori sciagurati quando, con l'occhio velato e torvo uscivano dall'antro fatale e, davanti alla vastità dello splendido orizzonte, alla visione dei pascoli sovrastanti, fra tanta intensità di luce, d'aria e di freschi profumi, pensavano alle tenebre loro, dell'ieri, dell'oggi e del dimani [...]» (DELEDDA, 1995 [1896], p. 76).

⁵ *Lebeddu*: diavolo-mago, maliardo e affascinatore («*ammaliadore*). *Lebeddu* è uno dei tanti nomi attribuiti al demoniaco (*Trullio*, *Mascatzu*, *Sechentenne*, *Su Portalaju*, *Correddu*). Era un essere del quale era ignoto il volto e che si immaginava simile a un cane rabbioso (*lebe*). Secondo la tradizione *Lebeddu* poteva acquistare sembianze diverse, umane e animali, trasformandosi in un essere antropomorfo (*Zicchineddu*), oppure, in un grillo, o ancora in un usignolo, un uccello canterino che con voce melodiosa e maestosa dagli alberi accompagnava il 'fatale andare' di pastori e contadini (cfr. RUJU 1977, pp. 300-306). Nell'immaginario popolare del centro Sardegna la montagna per la sua imponentza, impenetrabilità e mistero non di rado veniva eletta ad *habitat* di giganti ed esseri fantastici: «Un tempo, diceva la leggenda, i giganti abitavano la montagna, uno di essi, a turno, vigilava l'ingresso della foresta: e uno di essi, l'ultimo, si stese per morire sulla pietra di confine, che si richiuse su di lui e ancora custodisce il suo corpo. // Era davvero, quello, l'ingresso al mondo degli eroi, dei forti, di quelli che non possono concepire pensieri meschini» (DELEDDA 2024, p. 57). È chiaro che in questo caso, nel processo d'identificazione semantica *montagna* ↔ *diavolo/mago*, il semema comune è rappresentato dal *canto*. Peraltro copiosi e diffusi sono i racconti orali dei vecchi lulesi intorno a personaggi giocosi o a esseri tenebroso, a figure come *sas sùrbiles*, donne-vampiro che succhiavano il sangue dei neonati, specialmente se non ancora battezzati, *su boe muliache*, anch'egli legato alla metamorfosi uomo-animale, un uomo che a causa del suo destino avverso, tra mezzanotte e l'alba, assumeva aspetto bovino, *su battileddu*, abbigliato con pesanti pelli ovine e viso celato da fuliggine e sangue, maschera tipica del carnevale lulese dall'aspetto truce che trae le sue origini dalle cerimonie sacre legate agli antichi riti di *lebeddu*.

⁶ *launeddas*: tra le modalità del canto sardo il poeta ricorda due importanti strumenti della tradizione, le *launeddas* e la *chiterra*, uno antichissimo, fonico, autoctono, di canna palustre, che testimonia la remotissima pratica armonica in Sardegna, e l'altro moderno, a corda, di derivazione iberica, presente in Sardegna almeno dal XVI secolo, quasi a voler indicare il legame tra passato e presente e a testimoniare l'iterata atemporalità dell'azione, che invero si perde nella notte dei tempi, e nel contempo la commissione tra elementi endogeni ed esogeni che hanno contribuito a costruire l'identità culturale dell'isola. Il sentimento del tempo del poeta è quello ancestrale e mitico.

notas bellas de amore,	10
canno est bessinne in sa gianna	
istraccu su minatore. ⁷	12
Sona, o monte,	13
sona dae uve ses,	
s'indeorata chiterra, ⁸	15
sos chi giuches sutta pes:	
chentù metros sutta terra.	17
Fache chi finan sa gherra	
e bita longa lis des. ⁹	19

⁷ *canno est bessinne in sa janna / istraccu su minatore*: a Lula l'attività estrattiva, principalmente legata allo sfruttamento dei giacimenti d'argento e di piombo, dagli studiosi è stata fatta risalire a epoca romana (se non financo al Neolitico), quando ci lavoravano schiavi condannati *ad metalla* (a *Sos Enattos* c'è, ad esempio, un pozzo romano), e le concessioni di sfruttamento furono attribuite a diverse società italiane e straniere (francesi) a partire dalla metà dell'Ottocento e sino al Novecento inoltrato. Le vecchie strade seguendo i tracciati romani collegavano le miniere a San Francesco, a Lula, a Bitti, a Lodè, ma anche a Siniscola-La Caletta e a Orosèi: «*E lo sdegno cresce, se si ripensa che i tesori strappati alle libere montagne sarde, da lavoratori sardi, non scesero nelle vallate e nelle pianure sarde che per attraversarle, e andarsene in lidi lontani, ad arricchire gente straniera*» (DELEDDA, 1995 [1896], p. 76). La miniera di *Sos Enattos*, ricca di solfuro di zinco e solfuro di piombo, ad esempio, ha una lunga storia da raccontare, legata non solo allo sfruttamento dei minerali di argento e galena ma anche alle voci oramai sepolte di chi accompagnò la fatica rude con i racconti e i canti sardi di speranza. *Sos Enattos* è oggi anche il sito italiano candidato a ospitare il nuovo osservatorio di onde gravitazionali di terza generazione, l'Einstein Telescope ET, in grado di osservare i processi cosmici con sensibilità mai raggiunte finora. I lulesi furono anche produttori di carbone di legna e di calce («*luvulesos incarchinados*»): «*Su minadore 'e Guzurra pigat insambenadu / a s'iscirigada, / dae su puttu a sa domo tancada*» ('Il minatore di Guzurra sale insanguinato / al tramonto, / dal pozzo verso la casa sprangata', MURA ENA 1998, p. 174).

⁸ *s'indeorata chiterra*: il *cantu a chiterra* (o canto sardo a chitarra), è una tipica forma di canto monodico di tema amoroso in lingua sarda e gallurese accompagnato con la chitarra, diffuso soprattutto nel Logudoro, nel Goceano, in Planargia in Gallura e in Anglona (il canto *in re* è il più famoso).

⁹ *Fache chi finan sa ghera / e bita longa lis des*: il lavoro dei minatori era pesante e molto rischioso in tutte le sue fasi (estrazione, frantumazione, separazione, laveria, fonderia). Si lavorava in ambienti malsani, con tassi di umidità elevati, esposti nelle gallerie, sature di polveri di silice provocate dalle esplosioni, ai rischi di crolli e a invalidità permanenti. Ci si ammalava di pneumoconiosi, silicosi, calicosi, malattie del sistema articolatorio e nervoso. Nelle miniere di Lula ci fu nel 1899 uno dei primi scioperi del Regno d'Italia, proclamato per la riduzione dell'orario di lavoro e l'aumento salariale. Publio Dui sembra aver voluto simbolicamente liberare le malfatate esistenze, condannate a vivere nelle viscere del sottosuolo, oppresse dall'ingiustizia e dalla sofferenza, catapultandole secondo un moto ascensionale di purificazione dall'universo ctonio della Storia alla luce del riscatto e della redenzione («*Fache chi finan sa ghera*»), dall'auscultazione delle oscure e

Ride, o monte,	20
chin sas dentes de granitu,	
profumu de milli fiores, ¹⁰	22
ride ca sos minatores	
son benenne a cussu situ	24
a ballare a duru-duru. ¹¹	
Monte biancu che nie,	26
cann' 'ido ridenne a tie	
tanno rido jeo puru. ¹²	28
Canta, o monte.	29
Sona, o monte.	
Ride, o monte. ¹³	31

malsane profondità della miniera ai luminosi canti d'amore della Natura (*Sona, o monte* / [...] / *notas bellas de amore*), dall'utero della montagna alla nuova vita («*Est bessinne s'aurora*»), senza mai recidere il cordone ombelicale che lega l'io poetante alla Madre terra, archetipo di fecondità, nascita e rinnovamento («*e bita longa lis des*»), alla sua storia, alle sue profondità sonore, ma anche ai suoi millenari arcani silenzi: «*Santu Predu accollit in su chelu / su minadore 'e Guzurra. / E regalat a isse unu logu nodidu / in su chelu. / Su logu e sos balentes / bonos*» (San Pietro accoglie in cielo / il minatore di Guzurra. / E gli offre un posto destinato / nel cielo. / Il luogo dei valenti / buoni, MURA ENA 1988, p. 176).

¹⁰ *profumu de milli fiores*: «I gigli olezzavano fra i dumi; lungo il sentiero, sull'orlo dei ciglioni, sulle rocce, in alto ed in basso le rose canine e le ginestre sognavano; si sfogliavano al nostro passaggio, quasi meravigliate d'esser disturbate nella loro meravigliosa solitudine. Io sento un'ebbrezza strana di poesia, di luce, di verde, di vita e di giovinezza; voglio pensar dei versi e comincio: Le strade assiegate / di rose canine... Non vado più avanti di così: lo spirito si perde nelle cèrle lontananze, fra i garofani violacei delle rocce e il verde mistero dei lentischi in fiore» (DELEDDA, 1995 [1896], pp. 74-75).

¹¹ *a ballare a duru-duru*: su *duru duru* è in senso stretto un canto monodico, a mo' di filastrocca, intonato sul ritmo del ballo sardo dalle donne ai propri bambini, che saltellavano sulle ginocchia delle loro madri. Dopo il riferimento alle *luneddas* e alla chitarra, in questo contesto il poeta fa però generale riferimento ai *canti a ballo*, un'altra importante espressione della cultura popolare sarda, legati alla tradizione del *ballu tundu* (il ballo in cerchio) e delle altre forme di ballo accompagnato da strumenti musicali (zufolo, piffero, tamburo, organetto, fisarmonica, chitarra) atti a ritmare il movimento del ballo stesso, variamente nominati a seconda dei paesi: *tundu, dillu, dillaru, passu torrau, dènnaru, durdurinu, nugoresu, baroniesu, mammujadinu, àrciu, ardièdu, ballu brincatu, passu torratu, ballu 'e ischina, sèriu, ballu de bocare*. (cfr. ESPA, 2022).

¹² Il processo di compenetrazione e simbiosi *uomo-natura* trova in questa proiezione e identificazione il suo massimo compimento.

¹³ L'io poetante che si era dapprima schiuso davanti all'ancestrale bellezza del Monte («*profumu de milli fiores*»), proiettando tutta la propria intensità affettiva ed emotiva espressa in canto, significativamente concentra *in cauda* i quinari incipitari già precedentemente e sapientemente ritornellati, per rafforzare in forma d'invocazione e tramite una riuscita epifora con iterazione di rime

APPARATO FILOLOGICO

REDAZIONI DAT^TTILOSCRIT^TE

[D¹ D² D³ D⁴]

3. **como**] como D¹ commo D² D³ co>m<o D⁴ 4. **ca ti solen ascurtare**] ca ti sòlene ascurtare D¹ D² D³ D⁴ 7. **Lebeddu ammaliatore**] Lebbeddu ammaliadore D¹ D² D³ Lebbeddu ammaliatore (← ammaliadore) D⁴ 9. **sona chin sa piùs manna**] sona chin sa pius manna, D¹ 12. **minatore**] minadore D¹ D² D³ minatore (← minadore) D⁴ 14. **sona dae uve ses**] sona dae uve sese D¹ D² D³ sona dae uve sese (← sona da uve sese) D⁴ 15. **s'indeorata chiterra**] s'indeorada chiterra D¹ D² D³ s'indeorada chiterra (← s'indeorada chiterra) D⁴ 16. **sos chi giuches sutta pes:**] sos chi giuches sutta pèse: D¹ D² D³ D⁴ 19. **e bita longa lis des.**] e bida longa lis dese. D¹ D² D³ e bita (← bida) longa lir (← lis) dese. D⁴ 21. **dentes**] dentes D¹ D² D³ denter (← dentes) D⁴ 23. **minatores**] minadores D¹ D² D³ minatores (← ammaliadores) D⁴ 24. **sun**] sun D¹ D² D³ son (← sun) D⁴ 27. **cann' 'ido ridenne a tie**] cann' 'ido ridenne a tie D¹ D² D³ cann'ido ridenne a tie D⁴ 28. **tanno rido jeo puru**] tanno rido deo puru D¹ D² D³ tanno rido jeo (← deo) puru D⁴

identiche, il suo enfatico appello rivolto alla 'montagna della luce': «*Tutti tacciono, quasi compresi dalla solennità del luminoso paesaggio, e se qualcuno parla la voce si smarrisce nella vastità della montagna*» (DELEDDA, 1995 [1896], p. 75). Sull'importanza rivestita dalla montagna nella letteratura e nell'immaginario dei sardi l'intertestualità è vasta: «*Il paesaggio diventa sempre più vasto; s'allarga il circolo delle montagne e, nelle luminose prime irradiazioni del sole, Monte Pizzinnu mostra i suoi ceruli picchi, le sue leggendarie creste vigilanti sul mare. L'Ortobene s'allontanava coi suoi dolci clivi boscosi, apparivano le montagne d'Oliena, marmoree sull'azzurro del cielo, e quelle di Dorgali, con la punta grigia di monte Bardia, pur essa vigilante sul mare, memore di leggende saracene e di prodezze sarde*» (DELEDDA, 1995 [1896], p. 74). Grazia Deledda andava a Lula a cavallo per la festa di San Francesco e per far visita ai parenti e conosceva molto bene il Monte Albo (cfr. *San Francesco, Colpi di scure, Elias Portolu*), lì dove la sua famiglia aveva grosse proprietà. Per la scrittrice nuorese l'Ortobene rappresentava il monte-protezione del suo nido-presidio (per Dui «*sos montes chi m'isserran su coro*»), e, nel tentativo di oltrepassare la finestra-limene, diventava anche la linea d'orizzonte da varcare, con il «*vago immaginar*», per proiettarsi nel mondo. L'Ortobene, imponente e verdeggianti rilievo ricoperto da folte sugherete e disseminato di rocce granitiche dalle forme più varie, simboleggiava Nuoro, l'anima della sua gente, il suo stesso carattere, come una sorta di Citerone, il monte di Tebe, cupo e boschivo, caro agli dei, dalle acque freschissime e dalle storie ruvide come le sue pietre: «*[...] non è vero che l'Ortobene possa paragonarsi ad altre montagne, l'Ortobene è uno solo in tutto il mondo: è il nostro cuore, è l'anima nostra, il nostro carattere, tutto ciò che vi è di grande e di piccolo, di dolce e duro e aspro e doloroso in noi*» (Lettera di Grazia Deledda a Salvator Ruju, Nuoro, 5 settembre 1905). E ricordiamo ancora, tra tutti, Francesco Zedda: «*[...] l'età del Corraì è nelle nurre: voragini strette, come pozzi senza fondo, trivellate nella roccia dal vortice dell'acqua in mille secoli di tempeste. [...] davanti alla Natura onnipotente e solenne sento che il sublime è solo nel mio spirito e che la mia grandezza morale è più alta: è più nel cielo che nella terra*» (ZEDDA 1996, pp. 1-3).

FORTE ORALE

2-5. **Est bessinne s'aurora: / como est s'ora 'e cantare / ca ti solen ascurtare / sos minatores de fronte.**] Er vessinde s'aurora: / como es s'ora 'e cantare / ca ti sòlene ascurtare / sor minatores de fronte **FO 7. ammaliatore]** ammaliatore **FO 8. launeddas]** launeddar **FO 11. canno est bessinne]** cando er bessinde **FO 12. minatore]** minatore **FO 15. s'indeorata]** s'indeorata **FO 19. e bita longa lis des.]** e bita longa lir des. **FO 21. chin sas dentes de granitu]** chi sar denter de granitu **FO 23. sos minatores]** sor minatores **FO 24. sun benenne]** son benende **FO 27. cann' 'ido ridenne a tie / tanno rido jeo puru.]** cand' 'ido ridende a tie / tando rido jeo puru **FO**

REDAZIONE **D**¹

Canta, o monte.

Est bessinne s'aurora:
como est s'ora 'e cantare
ca ti sòlene ascurtare
sos minatores de fronte.

Sona, o monte,
Lebbeddu ammaliadore,
sas launeddas de canna,
sona chin sa pius manna,
notas bellas de amore,
canno est bessinne in sa gianna
istraccu su minadore.

Sona, o monte,
sona dae uve sese,
s'indeorada chiterra,
sos chi giuches sutta pèse:
chentu metros sutta terra.
Fache chi finan sa gherra

e bida longa lis dese.

Ride, o monte,
chin sas dentes de granitu,
profumu de milli fiores,
ride ca sos minadores
sun benenne a cussu situ
a ballare a duru-duru.
Monte biancu che nie,
cann' 'ido ridenne a tie
tanno rido deo puru.

Canta, o monte.
Sona, o monte.
Ride, o monte.

REDAZIONE **D**²

Canta, o monte.
Est bessinne s'aurora:
commo est s'ora 'e cantare
ca ti sòlene ascurtare
sos minadores de fronte.

Sona, o monte,
Lebbeddu ammaliadore,
sas launeddas de canna,
notas bellas de amore,
canno est bessinne in sa gianna
istraccu su minadore.

Sona, o monte,
sona dae uve sese,

s'indeorada chiterra,
sos chi giuches sutta pèse:
chentù metros sutta terra.
Fache chi finan sa gherra
e bida longa lis dese.

Ride, o monte,
chin sas dentes de granitu,
profumu de milli fiores,
ride ca sos minadores
sun benenne a cussu situ
a ballare a duru-duru.
Monte biancu che nie,
cann' 'ido ridenne a tie
tanno rido deo puru.

Canta, o monte.
Sona, o monte.
Ride, o monte.

REDAZIONE **D**³

Canta, o monte.
Est bessinne s'aurora:
commo est s'ora 'e cantare
ca ti sòlene ascurtare
sos minadores de fronte.

Sona, o monte,
Lebbeddu ammaliadore,
sas launeddas de canna,
notas bellas de amore,
canno est bessinne in sa gianna

istraccu su minadore.

Sona, o monte,
sona da uve sese,
s'indeorada chiterra,
sos chi giuches sutta pèse:
chentu metros sutta terra.
Fache chi finan sa gherra
e bida longa lis dese.

Ride, o monte,
chin sas dentes de granitu,
profumu de milli fiores,
ride ca sos minadores
sun benenne a cussu situ
a ballare a duru-duru.
Monte biancu che nie,
cann' ido ridenne a tie
tanno rido deo puru.

Canta, o monte.
Sona, o monte.
Ride, o monte.

REDAZIONE **D**⁴

Canta, o monte.
Est bessinne s'aurora:
como est s'ora 'e cantare
ca ti sòlene ascurtare
sos minadores de fronte.
Sona, o monte,

Lebbeddu ammaliatore,
sas launeddas de canna,
notas bellas de amore,
canno est bessinne in sa gianna
istraccu su minatore.

Sona, o monte,
sona dae uve sese,
s'indeorata chiterra,
sos chi giuches sutta pèse:
chentu metros sutta terra.
Fache chi finan sa gherra
e bita longa lir dese.

Ride, o monte,
chin sas denter de granitu,
profumu de milli fiore,
ride ca sos minatores
son benenne a cussu situ
a ballare a duru-duru.
Monte biancu che nie,
cann' 'ido ridenne a tie
tanno rido jeo puru.

Canta, o monte.
Sona, o monte.
Ride, o monte.

«S'ISCHIGLIA»

[anno III, marzo 1982, p. 90]

Canta, o monte

Canta, o monte.

Est bessinne s'aurora:

como est s'ora 'e cantare

ca ti sòlene ascurtare

sos minadores de fronte.

Sona, o monte,

Lobbeddu ammaliadore,

sas launeddas de canna,

notas bellas de amore,

canno est bessinne in sa gianna

istraccu su minadore.

Sona, o monte,

sona da uve sese,

s'indeorada chiterra,

sos chi giuches sutta pèse:

chentù metros sutta terra.

Faghe chi finan sa gherra

e bida longa lis dese.

Ride, o monte,

chin sas dentes de granitu,

profumu de milli fiores,

ride ca sos minadores

sun benenne a cussu situ

a ballare a duru-duru.

Monte biancu che nie,
cann' ido ridenne a tie
tanno rido deo puru.

Canta, o monte.

Sona, o monte.

Ride, o monte.

XII - *Pane de ògliu*¹

Fit su mese 'e jannàgliu,	1
fit in tempus de gherra,	
finus marranne terra	3
pro poder semenare	
carchi carra de ògliu. ²	5
 Est bènnitu freàgliu:	6
est nàschitu s'ògliu.	
Est bènnitu martu:	8
s'ògliu est artu	
finas a grinucu;	10
e sa gana a chittu...	
e cantat su cuccu. ³	12

¹ Il dattiloscritto riporta a piè di pagina lo pseudonimo *Tempus*. Con questa poesia Publio Dui si aggiudicò nel 1982 il primo premio al concorso di letteratura sarda «Giuseppe Calvia» di Mores. Fu pubblicata nella rivista «S'Ischiglia» [V – novembre 1984, p. 343] e nel notiziario catechistico «Per camminare insieme» a cura del settore adulti dell'Azione cattolica della parrocchia Nostra Signora del Rosario di Nuoro, rispettivamente nel novembre 1984 e nell'ottobre 1994.

² *finus marranne terra / pro poder semenare / carchi carra de ògliu*, 'zappavamo la terra / per poter seminare / qualche staio di orzo': l'orzo (*orzu*, *ògliu*, *orju*) era coltivato dappertutto e veniva seminato dopo almeno quattro zappature e arature. La semina era preceduta dal dissodamento e dalla debbiatura che si svolgeva a partire da agosto fino alla fine di settembre (*ismattare, marrare, immoddithare*). Dopo le piogge autunnali e dopo una nuova zappatura tra novembre e dicembre in genere iniziava la prima semina (*su semenorzu, semenare*), il primo lunedì del mese, con la luna nuova. Gennaio era il tempo della prima aratura (cfr. WAGNER 1996, pp. 78-132). Qui, invece, il poeta indica il primo mese dell'anno come periodo della semina («*Fit su mese 'e jannagliu*»).

³ *Est bènnitu freagliu: / est nàschitu s'ògliu / [...] e cantat su cuccu*, 'È venuto febbraio: / è nato l'orzo. / È venuto marzo: / l'orzo è alto / fino al ginocchio; / e la fame alla cintola... / e il cuculo canta': l'orzo è una pianta conosciuta già dal Neolitico e il suo ciclo vegetativo, dalla germinazione alla maturazione, è analogo a quello dei cosiddetti cereali «autunno-vermini». Nelle comunità agropastorali sarde il suo corso riproduttivo accompagnava, attraverso una ritualità codificata e trasmessa per generazioni, i cicli della vita, dell'anno e della natura. In questo componimento l'io poetante lega il ciclo dell'orzo al cadenzato ciclo stagionale attraverso un sapiente uso dell'anafora («*Fit su mese 'e jannagliu / [...] Est bènnitu freagliu / [...] Est bènnitu martu / [...] Est bènnitu aprile / [...] Est bènnitu maju*»), dopo averne scandito temporalmente tutte le fasi vegetative (*finus marrande terra / pro poder semenare / [...] est naschitu s'ògliu / [...] s'ògliu est artu / finas a grinucu / [...] s'ògliu ingraninne / [...] s'ògliu drimpitu / l'amus messatu, / e triulatu / chin su matzuccu, / e molinatu*), fino alle tecniche della panificazione («*E sa farina, / fatta a panedda, / nos l'amus cotta / in sa chisina*»). Ma, soprattutto, accosta le sofferite stagioni dell'attesa («*ja nd'amus de s'aju*») fino alla produzione del pane – nella cultura cristiana e sarda simbolo di condivisione («*nos l'amus cotta*»), fecondità e vita

Est bènnitu aprile:	13
s'ògliu ingraninne,	
sa gherra sichinne,	15
sa gana creschenne	
finas a su gattile:	
ja nd'amus de s'aju. ⁴	18
Est bènnitu maju:	19
su sole caente, ⁵	
biancu che nie.	21
In una die	
s'ògliu drimpitu	23
l'amus messatu,	
e triulatu	25
chin su matzuccu,	
e molinatu. ⁶	27
E sa farina,	28

(«dievito santo come il germe / Chiuso nel grembo, dopo tanta guerra», SATTA 1910, p. 25) – all'accresciuto senso di insicurezza, di precarietà e di morte cagionato dai tragici tempi della Storia («Tempo»): tempi di guerra («*fit in tempus de gherra*»), di miseria e di fame («*s'ògliu est artu / finas a grinuccu; / e sa gana a chittu / [...]* / *s'ògliu ingraninne, / sa gherra sichinne, / sa gana creschenne / finas a su gattile*»). Simbolicamente legato alla rinascita della natura (il primo cuculio annuncia infatti l'arrivo della primavera e della bella stagione) e anche alla fertilità della terra, il cuculo (*Cuculus canorus*) secondo le credenze popolari aveva poteri profetici e poteva accompagnare o anticipare col suo canto («*cantat su cucu*») una buona nuova: *Ja t'est cantau su cucu!* («Hai avuto una bella fortuna», BERRIA 2023, p. 307).

⁴ *ja nd'amus de s'aju*: 'ne abbiamo voglia di aspettare!' 'Ne abbiamo di calma!'. Modo di dire tipicamente nuorese, lulese e baroniese. *Aju* o *asiu* significa 'tempo da perdere', 'tempo libero', ma anche 'calma, ozio'.

⁵ *Est bènnitu maju: / su sole caente*, 'È venuto maggio: / il sole caldo': l'orzo resiste alle alte temperature e alla scarsità di acqua.

⁶ *s'ògliu drimpitu / l'amus messatu, / e triulatu / chin su matzuccu, / e molinatu*, l'orzo maturo / l'abbiamo mietuto, / e trebbiato / con la mazzuola, / e macinato.: la mietitura dell'orzo veniva effettuata nella seconda metà di maggio. Durante la trebbiatura di quantità molto contenute di orzo, consistente nella separazione della granella dalle spighe, dalla paglia (*pazu 'e orzu, pazu orzale*) e dalla pula (*sa chircizza*), si utilizzavano due bastoni uniti da una legatura di cuoio («*su matzuccu*»). Poi c'era la molitura (*sa molidura*) che non di rado si faceva con le macine casalinghe di tufo (*sa mola*) mosse da un asino, con vasca di raccolta in legno.

fatta a panedda,	29
nos l'amus cotta	
in sa chisina. ⁷	31
Ca 'ippo istraccu	32
mi so corcatu	
in unu saccu	34
costas a terra.	
E mi so sonniatu	36
brincanne in unu trèmene	
chin unu saccu 'e sèmene,	38
richiamatu	
pro un'attera gherra. ⁸	40

⁷ *E sa farina, / fatta a panedda, / nos l'amus cotta / in sa chisina*, 'E la farina, / fatta a focaccia, / l'abbiamo cotta / sopra la cenere': il pane d'orzo, chiamato in sardo *su pane orjatu, ogliatu* (analogamente si designava anche la semola d'orzo) o *pane de orju, pane de ògliu*, era un pane a lunga conservazione destinato ai ceti sociali più poveri. La panificazione cominciava con la setacciatura, la produzione del lievito, l'impasto e le successive lavorazioni fino alla divisione in pani, da ciascuno dei quali si ricavava la spianata prima modellata, poi cotta, sfogliata e biscottata: «I tetti fumigavano / dalle scandule brune, tra il nevisco, / e tre donne sfornavano e infornavano / al lume del lentisco. / [...] / E una donna distese / un po' di pasta d'orzo sulla bragia: / ed ecco che quel poco / divenne molto, e si divenne grande / quel pane che a sfornarlo / ci vollero tre pale. // Ché sempre cresce e crescerà più sempre / il pan della Bontà» (SATTA 1910, p. 63). Quando non si aveva il forno, in tempo di guerra, il pane poteva essere cotto nella brace, con la cenere, sotto o sopra, alla maghre-bina: «Il pane, ecco, è disteso sulla brace, / ed il gorbino d'un profumo casto / Tutto si riempie e di festoso invito» (CUCCA 1993, p. 55).

⁸ *E mi so sonniatu / brincanne in unu trèmene [...] richiamatu / pro un'attera gherra*, 'E ho sognato me stesso / saltando in un dirupo / con un sacco di sementi, / richiamato / per un'altra guerra': la paura del futuro, l'insicurezza e il senso di precarietà trovano simbolicamente il loro punto di caduta nella dimensione onirica. Il precipizio («*unu trèmene*»), così come il mare (|*tremene*| (>*isco-gliu*<)), rappresentano la profondità ignota e l'oscurità inconscia che mettono alla prova il poeta-sognatore, il quale, in lotta contro il baratro esistenziale generato dalla guerra e dalla fame, salta il burrone («*brincanne*») con un sacco di semente (|*semene*| (>*ogliu*<)), metafora di salvezza, prosperità e speranza.

APPARATO FILOLOGICO

REDAZIONI MANOSCRITTE E DATTILOSCRITTE

[A¹ A² D¹ D²]

1-5. **Fit su mese 'e jannagliu, / fit in tempus de gherra, / fimus marranne terra / pro poder semenare / carchi carra de ògliu.**] Vit' su mese jannagliu / Vit' in tempur de gherra, / Vimus zappanne terra / pro potes semenare / Carchi carra de ogliu **A¹** Vit' su mese jannagliu, / Vit' in tempur de gherra / Vimur zapanne terra / pro potes semenare / Carchi carra de ogliu **A²** Fìt su mese 'e jannagliu, / fìt in tempus de gherra: / fimus zappanne (← zappande) terra / pro poder semenare / carchi carra de ogliu **D¹** Fìt su mese 'e jannagliu, / fit in tempus de gherra: / fimus zappanne (← zappande) terra / pro poder semenare / carchi carra de ogliu **D²**

6-12. **Est bènnitu frèagliu: / est naschitu s'ògliu. / Est bènnitu martu: / s'ògliu est artu / finas a grinucu; / e sa gana a chittu... / e cantat su cuccu.**] Er (← Es) bennidu vreagliu. / Er (← Es) naschidu s'ogliu / Er bennidu martu / S'ogliu est artu / Vinas a su g/r/enucu; / E sa gana a chittu / E cantat su cucu **A¹** Er bennitu (← bennidu) vreagliu. / Er naschitu (← naschidu) s'ogliu / Er bennitu (← bennidu) martu / S'ogliu est artu / Vinas a grenucu; / E sa gana a chittu / E cantat su cucu **A²** Est bènnitu freagliu: / est naschitu s'ògliu. / Est bènnitu martu: / s'ògliu est artu / finas a grenucu; / e sa gana a chittu... / e cantat su cuccu. **D¹ D²**

13-18. **Est bènnitu aprile: / s'ògliu ingraninne, / sa gherra sichinne, / sa gana creschenne / finas a su gattile: / ja nd'amus de s'aju.**] Benit' aprile / Sogliu ingraninne / Sa gherra sichinne / Sa gana creschenne / Vinz'a su gattile: / Da n'amur de s'aju **A¹** Benit' aprile / S'ogliu ingraninne / Sa gherra sichinne, / Sa gana creschenne / Vinza' su gattile: / Da' n'amur de s'aju **A²** Benit' aprile: / s'ogliu ingraninne, / sa gherra sichinne, / sa gana creschenne >finz'a su gattile:< / finz'a su gattile: / da nd'hamus de s'aju **D¹ D²**

19-27. **Est bènnitu maju: / su sole caente, / biancu che nie. / In una die / s'ògliu drimpitu / l'amus messatu, / e triulatu / chin su matzuccu, / e molinatu.**] E benit' maju / Su sole caente / biancu che nie / In d'una die / S'ogliu drimpittu / L'amur messattu / E triulattu / Chin su mazuccu, / E

molinattu. **A**¹ E benit maiu / su sole caente / biancu che nie / In d'una die / S'ogliu drimpitu / L'amur messatu / E triulatu / chi su mazucu, / E molinatu. **A**² E benit maju: / su sole caente, / biancu che nie. / In d'una die / s'ogliu drimpitu / l'hamus messatu / e triulatu / chin su mazzuccu, / e molinatu. **D**¹ **D**²

28-31. **E sa farina, / fatta a panedda, / nos l'amus cotta / in sa chisina.]**
 E sa varina, / Vatta a panedda, / E l'amus cotta / Issa chisina **A**¹ E sa varina, / Vata a panedda, / noll'amus cota / Issa chisina **A**² E sa farina, / fatta a panedda, / noll'hamus cotta / in sa chisina. **D**¹ **D**²

32-40. **Ca 'ippo istraccu / mi so corcatu / in unu saccu / costas a terra. / E mi so sonniatu / brincanne in unu trèmene / chin unu saccu 'e sèmene, / richiamatu / pro un'àttera gherra.]** Ca ipo istraccu / Mi sò corcattu / In d'unu saccu / *Costasa (>Palasa<) a terra. / E mi sò sonniatu / Brincanne in d'un iscogliu / Chi d'unu sacu de ogliu / Richiamatu / Pro un'atera gherra. **A**¹ Ca ipo istraccu / Mi so corcatu / In d'unu sacu / *Costasa a terra. / E mi so sonniatu / Brincanne ind'unu iscogliu / Chi d'unu *sacu (>cartu<) de ogliu / Richiamatu / Pro un'atera gherra. **A**² Ca 'ippo istraccu / mi so corcatu / in d'unu saccu / costas a terra. / E mi so sonniatu / brincanne in d'unu iscogliu / chin d'unu saccu de ogliu, / richiamatu / pro un'àttera gherra **D**¹ Ca 'ippo istraccu / mi so corcatu / in d'unu saccu / costas a terra. / E mi so sonniatu / brincanne in d'unu |tremene| (>iscogliu<) / chin d'unu saccu de |semene| (>ogliu<), / richiamatu / pro un'àttera gherra **D**²

«S'ISCHIGLIA»

[anno V, novembre 1984, p. 343]

Pane de ogliu

Fit su mese 'e jannagliu,
 fit in tempus de gherra:
 fimus marrande terra
 pro poder semenare
 carchi carra de ogliu.

Est bennitu freagliu:
est naschitu s'ogliu.
Est bennitu martu:
s'ogliu est artu
finas a grinucu;
e-i sa gana a chittu...
e cantat su cuccu.

Benit aprile:
s'ogliu ingraninde,
sa gherra sichinde,
sa gana creschende
finz'a su gattile:
da nd'hamus de s'aju.

E benit maju:
su sole caente,
biancu che nie.
In d'una die
s'ogliu drimpitu
l'hamus messatu,
e triulatu
chin su mazzuccu
e molinatu.

E sa farina,
fatta a panedda,
nos l'hamus cotta
in sa chisina.

Ca fipo istraccu
mi so corcatu

in d'unu saccu
costas a terra.
E mi so sonniatu
brincande in d'unu tremene
chin d'unu saccu 'e semene
richiamatu
pro un' atera gherra.

«S'ISCHIGLIA» - II

Pane de ogliu

Fit su mese 'e jannagliu,
fit in tempus de gherra:
fimus zappande terra
pro poder semenare
carchi carra de ogliu.

Est bénnitu freagliu:
est naschitu s'ogliu.
Est bénnitu martu:
s'ogliu est artu
finas a grenucu;
e sa gana a chittu...
e cantat su cuccu.

Benit aprile:
s'ogliu ingraninne,
sa gherra sicchinne,
sa gana creschenne
finz'a su gattile:
da nd'hamus de s'aju.

E benit maju:
su sole caente
biancu che nie.
In d'una die
s'ogliu drimpitu
l'hamus messatu
e triulatu
chin su mazzuccu,
e molinatu.

E sa farina,
fatta a panedda,
noll'hamus cotta
in sa chisina.

Ca 'ippo istraccu
mi so corcatu
in d'unu saccu
costas a terra.
E mi so sonniatu
brincanne in d'unu trèmene
chin d'unu saccu 'e sèmene
richiamatu
pro un'attera gherra.

Pane de ogliu

In su mese 'e jannargliu,
iti in tempus de gherra,
imus marrande terra
pro poter semenare
carchi carra de ogliu;
er bennitu freagliu
est naschitu s'ogliu;
er bennitu martu
s'ogliu est artu
finas a grinucu
e sa gana a chittu,
e cantat su cuccu;
er bennitu aprile
s'ogliu ingraninde
sa gherra sichinde,
sa gana creschende;
finz'a su gattile,
ja ndamus de s'aju;
er bennitu maju,
su sole caente,
biancu che nie,
in d'una die,
s'ogliu trimpitu
che l'amur messatu,
e triulatu,
chi su mazzuccu,
e molinatu,

ei s'arina,
atta a panedda,
no l'amus cotta
in sa chisina.
Ca ippo istraccu
mi so corcatu
in d'unu saccu
costas a terra,
e mi so sonniatu
brincande in d'unu tremene,
chin d'unu saccu 'e semene,
richiamatu
pro un'attera gherra.

XIII - *Pane lentu*¹

Terras d'olias de pache, 1
campos de tricu brundu,
funtanas de limpidas abbas
beneichet su chelu donzi die. 4

Agliolas d'isteddos luchentes 5
chin fritzas de oro nettu²
ch'istraman s'iscuru 'e sa notte, 7
caratza de banos anneos,³
e tessel in chelos serenos
sos versos s'immortale poeta.⁴ 10

Custa terra non morit, 11
non pranghet,
ma ridet, e s'intennet, 13
impare chin su canticu 'e sos puzones

¹ Poesia inizialmente dedicata alla città di Ozieri, con lo pseudonimo di *Rispettu anticu*. Nelle redazioni successive Dui espunge il toponimo ed emenda le lezioni che fanno esplicito riferimento al centro del Logudoro (cfr. apparato filologico). In realtà Ozieri ancorché sottintesa esiste e rappresenta la Sardegna migliore. Il pane *lentu* è un tipo di pane sardo di prima cottura che deriva dalla lavorazione del pane *carasau* (*carasatu*, *carasadu*, *pistoccu*, fatto con lievito madre, sale, acqua e semola di grano duro). È una spianata morbida, di pasta bianca, dal sapore tendente al crudo, a forma di disco largo, che non ha subito la seconda cottura, quindi non tostata (o biscottata, *carasada* o *carasata*), non croccante ma malleabile, preparata per il consumo immediato.

² *fritzas de oro nettu*, 'frecce d'oro puro'.

³ *caratza de banos anneos*, 'maschera di vani pensieri'.

⁴ Ozieri è la capitale della poesia in lingua sarda. Nel settembre 1896 si disputò per la festa della Madonna del Rimedio, su iniziativa di Antonio Cubeddu, la prima gara pubblica. La prima edizione del Premio Ozieri di letteratura sarda, fondato da Tonino Ledda, si tenne nel settembre del 1956 e anch'essa fu inserita nelle manifestazioni della sagra cittadina in onore della Beata Vergine del Rimedio. Col premio Ozieri si passò gradualmente da una poesia improvvisata, estemporanea, *a bolu*, e in rima, a una poesia scritta, a tavolino, ragionata, più limata, *de meledu*, che perderà col tempo anche il tradizionale impianto metrico dell'ottava. Furono questi anche gli anni (1949-1957) nei quali uscì la rivista «S'Ischiglia», fondata dal bonorvese Angheleddu Dettori, e durante i quali la poesia in lingua sarda conobbe un rinnovato impulso, intraprendendo nuove strade, una vera e propria «*odissea de rimas nobas*». Tra i poeti protagonisti di questa nuova stagione ci fu anche Publio Dui.

e su murmuttu de su càntaru frittu ⁵	15
su mùliu caente de vaccas grassas	
ch'allàttan pitzinnos. ⁶	17
E a s'òmine,	18
laboriosu e sapiu	
de anticu rispettu, ⁷	20
su chi chircat e curat fittianu	
sas raichinas de sa realtate,	22
in sa cara li frorit su sorrisu	
e sos nuscus de su furru 'e su pane,	24
da chi sas mammas ditzosas preparan ⁸	
su pane lentu de sos fizos de cras. ⁹	26

APPARATO FILOLOGICO

REDAZIONI MANOSCRITTE E DATTILOSCRITTE

[A¹ A² D¹ D²]

1-5. **Fit su mese 'e jannàgliu, / fit in tempus de gherra, / fimus mar-
ranne terra / pro poder semenare / carchi carra de ògliu.**] Vit' su mese

⁵ *murmuttu de su càntaru frittu*, 'mormorio della fresca fontana'. Piazza *Cantareddu* è una delle più importanti piazze di Ozieri. Fino al XVII era un crocevia di acque che provenivano da *Funtana Manna* (fontana *Grixoni*) e da *Sa funtana 'etza*, vecchia fonte dalla quale derivò il nome di *Cantareddu*.

⁶ Il componimento ci restituisce la rappresentazione lirica di un microcosmo idillico, edenico, da mitica Arcadia.

⁷ Sembra quasi che l'uomo di Ozieri, laborioso, saggio e di antico rispetto, rappresenti l'archetipo di uomo sardo.

⁸ *mammas ditzosas*, 'mamme felici'.

⁹ Affinché tutte le famiglie potessero cuocere il pane, già nell'Ottocento esistevano a Ozieri dei forni pubblici gestiti dalle donne (*sas coghidoras*), famose per l'arte della panificazione, dal *pane fine* (o *pane 'e poddine*, dal latino *polle*, fior di farina, conosciuto nel resto dell'isola anche come *pane de Othieri*, 'spianata di Ozieri'), a su *chivalzu*, fino a *sas còtzulas ammodigadas*. Nelle occasioni speciali la spianata veniva preparata e decorata con uno stampo detto *sa pintadera*. Francesco Cetti nella *Storia naturale di Sardegna* (1774), Alberto La Marmora nel *Voyage en Sardaigne* (1826-1839) e Antonio Bresciani nel suo *Dei costumi dell'isola di Sardegna comparati con gli antichissimi popoli orientali* (1850), descrivono in vari modi il pane di Ozieri identificandolo tuttavia con quello tipico del Logudoro.

jannagliu / Vit' in tempur de ghera, / Vimus zappanne terra / pro potes seminare / Carchi carra de ogliu **A¹** Vit' su mese jannagliu, / Vit' in tempur de ghera / Vimur zapanne terra / pro potes seminare / Carchi carra de ogliu **A²** Fît su mese 'e jannagliu, / fît in tempus de ghera: / fimus zappanne (← zappande) terra / pro poder seminare / carchi carra de ogliu **D¹** Fît su mese 'e jannagliu, / fît in tempus de ghera: / fimus zappanne (← zappande) terra / pro poder seminare / carchi carra de ogliu **D²**

6-12. Est bènnitu frèagliu: / est naschitu s'ògliu. / Est bènnitu martu: / s'ògliu est artu / finas a grinucu; / e sa gana a chittu... / e cantat su cuccu.] Er (← Es) bennidu vreagliu. / Er (← Es) naschidu s'ogliu / Er bennidu martu / S'ogliu est artu / Vinas a su g/r/enucu; / E sa gana a chittu / E cantat su cucu **A¹** Er bennitu (← bennidu) vreagliu. / Er naschitu (← naschidu) s'ogliu / Er bennitu (← bennidu) martu / S'ogliu est artu / Vinas a grenucu; / E sa gana a chittu / E cantat su cucu **A²** Est bènnitu frèagliu: / est naschitu s'ògliu. / Est bènnitu martu: / s'ògliu est artu / finas a grenucu; / e sa gana a chittu... / e cantat su cuccu. **D¹ D²**

13-18. Est bènnitu aprile: / s'ògliu ingraninne, / sa ghera sichinne, / sa gana creschenne / finas a su gattile: / ja nd'amus de s'aju.] Benit' aprile / Sogliu ingraninne / Sa ghera sichinne / Sa gana creschenne / Vinz'a su gattile: / Da n'amur de s'aju **A¹** Benit' aprile / S'ogliu ingraninne / Sa ghera sichinne, / Sa gana creschenne / Vinza' su gattile: / Da' n'amur de s'aju **A²** Benit' aprile: / s'ogliu ingraninne, / sa ghera sichinne, / sa gana creschenne >finz'a su gattile:< / finz'a su gattile: / da nd'amus de s'aju **D¹ D²**

19-27. Est bènnitu maju: / su sole caente, / biancu che nie. / In d'una die / s'ògliu drimpitu / l'amus messatu, / e triulatu / chin su matzuccu, / e molinatu.] E benit maju / Su sole caente / biancu che nie / In d'una die / S'ogliu drimpittu / L'amur messattu / E triulattu / Chin su mazuccu, / E molinattu. **A¹** E benit maiu / su sole caente / biancu che nie / In d'una die / S'ogliu drimpitu / L'amur messatu / E triulatu / chi su mazucu, / E molinatu. **A²** E benit maju: / su sole caente, / biancu che nie. / In d'una die / s'ogliu drimpitu / l'amus messatu / e triulatu / chin su mazzuccu, / e molinatu. **D¹ D²**

28-31. E sa farina, / fatta a panedda, / nos l'amus cotta / in sa chisina.] E sa varina, / Vatta a panedda, / E l'amus cotta / Issa chisina **A¹** E sa varina, /

Vata a panedda, / noll'amus cota / Issa chisina **A**²E sa farina, / fatta a panedda,
/ noll'hamus cotta / in sa chisina. **D**¹**D**²

32-40. **Ca fippo istraccu / mi so corcatu / in d'unu saccu / costas a terra.**
/ E mi so sonniatu / brincanne in d-unu trèmene / chin d-unu saccu 'e
sèmene, / richiamatu / pro un'àttera gherra.] Ca ipo istraccu / Mi sò cor-
cattu / In d'unu saccu / *Costasa (>Palasa<) a terra. / E mi sò sonniatu / Brin-
canne in d'un iscogliu / Chi d'unu sacu de ogliu / Richiamatu / Pro un'atera
gherra. **A**¹Ca ipo istraccu / Mi so corcatu / In d'unu sacu / *Costasa a terra. /
E mi so sonniatu / Brincanne ind'unu iscogliu / Chi d'unu *sacu (>cartu<) de
ogliu / Richiamatu / Pro un'atera gherra. **A**²Ca 'ippo istraccu / mi so corcatu /
in d'unu saccu / costas a terra. / E mi so sonniatu / brincanne in d'unu iscogliu
/ chin d'unu saccu de ogliu, / richiamatu / pro un'àttera gherra **D**¹Ca 'ippo
istraccu / mi so corcatu / in d'unu saccu / costas a terra. / E mi so sonniatu /
brincanne in d'unu |tremene| (>iscogliu<) / chin d'unu saccu de |semene|
(>ogliu<), / richiamatu / pro un'àttera gherra **D**²

XIV - *Duas panneras*

Pro tziu Bainzu Truddaiu

Duas ebbas che pannera, 1
campiones de su munnu,¹
ambas de unu colore, 3
las amus a galavera:²
Merulina³ est de Remunnu,⁴ 5
si conoschet a su sinzu,⁵

¹ *Duas ebbas che pannera(s)*, / *campiones de su munnu*: Publio Dui è un poeta immaginifico, dalla grande potenza creativa e immaginativa, in linea con la migliore tradizione poetica sarda. Nelle società dell'oralità primaria o della prevalente trasmissione orale (si pensi, ad esempio, alle produzioni letterarie delle origini, come la greca e la latina), la poesia comunicava temi e contenuti molteplici attraverso la creazione di immagini concrete e la narrazione in versi di azioni e gesta memorabili. Solo una poesia immaginifica o epico-immaginifica, realizzata col metodo allegorico e con la tecnica della personificazione poteva, infatti, catturare, e nel contempo tenere sul filo della memoria, l'attenzione dell'ascoltatore (rapporto *bocca-orecchio*). Dietro la rappresentazione iconografica e il raffronto simbolico spesso si nascondeva un concetto astratto, un senso riposto altamente connotato, diverso da quello letterale, che veicolava un'altra verità. Con questo componimento il cantore di Lula ci presenta, per dirla con Aristotele, una 'metafora continuata', un quadretto simil-allegorico a elevata ambiguità semantica, una *cantone* interpretabile in almeno due modi diversi. Attraverso il raffronto figurativamente concreto tra due giumente («*duas ebbas*») e il loro ammaestramento («*sa domatura*») Dui ci propone in versi il confronto tra due *poësis*, due stili e due modi di far poesia differenti appartenenti a due Muse sarde («*pannera(s)*, / *campiones de su munnu*»), due popolari cantori e interpreti della poesia *a bolu* e *a taulinu*: Remunnu 'e Locu di Bitti e Bainzu Truddaiu di Chiamamonti.

² *las amus a galavera*: 'le abbiamo (portiamo) a vanto': o *galabera*, anche 'piacere, diletto'.

³ *Merulina*: nome della giumenta nera, color merla (da «*merulinu*», 'color merlo'). Dui scrive in modo ambiguo che le cavalle hanno lo stesso colore, per poi distinguerle nominalmente a causa della loro diversa cromia: *Merulina* (nera) e *Murra* (grigia). Peraltro, come spesso accadeva nel mondo agro pastorale, i nomi delle giumente corrispondono ai loro colori.

⁴ «*Jeo mi naro Remunnu / De Locu su sambenatu / Su prus mal'affortunatu / Ch'est naschit'in custu munnu // Sa puddetra niedda e merulina*» (REMUNNU 'E LOCU, *Unu protzessu*, in COSSELLU-BURRAI 2011, pp. 244-245). Remunnu 'e Locu (Raimondo Delogu), nato a Bitti nel vicinato di Cadone il 5 luglio del 1812 e ivi morto il 26 luglio del 1891, fu un poeta dell'oralità primaria e dell'improvvisazione («*S'ao ischitu juches pinna, dia aer fattu figura in cudd'ala de Sardigna*». 'Se avessi saputo scrivere, avrei fatto bella figura al di fuori della Sardegna'). In una piazza del paese, nel vicinato di Cadone, c'è una lastra in sua memoria che così recita: «*A Remunnu 'e Locu, poeta chi durat, in sa cutina de un'istoria, a tempos de tzepte chene sorte, preta supra terra de umu, dae s'iscuru sa luche*» (A Raimondo Delogu, poeta che dura, nella compatta roccia di una storia, in tempi di gente malfatata, pietra sopra terra di fumo, dall'oscurità la luce). Tra i suoi componimenti più conosciuti si ricordano: *Miseru chie s'arrambat a cusinu*, *Pro sa morte de sa itza*, *Su munnu de Cadone*, *Unu protzessu*, *Sa paratura*, *Su cumertzu de sos caddos*, *Su matzone ifidiatu*, *S'isserru*, *Vulana pro s'allibrare*, *A su gattia del mutzu Contu*, *Su printzipale de sa gana* (Cfr. Ivi, pp. 241-256).

⁵ *sinzu*: significa 'stile', oltre che 'segno', 'tratto', 'carattere', 'contrassegno'. Come in altri contesti argomentativi è stato già scritto (cfr. *Granitos de idda mea*, *Sonu 'e gâligas*, *Die fritta*, *S'umbra cumpanza*,

Murra⁶ est de tziu Bainzu;⁷
ambas s'an 'attu onore.⁸ 8

Ma dae sa domatura 9
si videt sa differèntzia,
ca Remunnu sa passèntzia 11
la tenet pacu sicura,
chin sos versos⁹ de natura 13
li misurat sa potèntzia,¹⁰

Sa mènnulla 'e domo, Campos de risu, Su ponte), il poeta ama l'anfibologia, l'ambiguità semantica, il termine interpretabile in due modi diversi, che nasconde un'altra «*veridade ascosa sotto bella menzogna*». In questo contesto *sinzu*, 'tratto', è riferito alla giumenta, il «*velamo*», il senso letterale, dietro cui si cela il vero, ossia lo 'stile', le modalità nel comporre e nel fare poesia.

⁶ *Murra*: nome della giumenta grigia (da «*murru*», 'grigio').

⁷ *Tzìu Bainzu*: *Bainzu* Truddaiu, nato a Chiaramonti, in località Balledu, nel 1921, fu uno dei più importanti e riconosciuti esponenti del mondo poetico sardo. Molti dei suoi testi conobbero (come peraltro quelli di *Remunnu 'e Locu* e dello stesso Dui) una doppia diffusione, orale e scritta. Certamente i modi della trasmissione non poterono prescindere dalle modalità compositive e dalla loro stessa produzione (e viceversa). Tuttavia accadeva che il rapporto fosse simbiotico, interdipendente, e che tale pratica, fondata sulla coincidenza tra produzione e trasmissione, fosse diffusa a vari livelli. Truddaiu si formò ascoltando le ottave *de sos mazores* della poesia improvvisata. L'improvvisazione si basava sull'immediatezza («*ex tempore*», 'al momento') e si caratterizzava per la rapidità nella produzione ed esecuzione («*a bolu*», 'al volo', appunto). La gara poetica era in Sardegna una forma di esibizione che si realizzava in contesti comunicativi pubblici, riservata agli improvvisatori di professione che si sfidavano davanti a un uditorio variegato e composito, competente e critico (come ci dimostra Dui con questo suo componimento). La disputa aveva luogo solitamente nella piazza di un paese, su un palco, ed era regolata da precise norme relative allo svolgimento, alle forme metriche e alla varietà linguistica da utilizzare. In base alle aree di diffusione, all'accompagnamento musicale, alla lingua e alle forme metriche utilizzate, si potevano distinguere nell'isola almeno quattro tipi di poesia improvvisata: *a ottadas* (area centro-settentrionale), *a muttos* (area centrale, Barigadu), *a muttetus* (Campidano meridionale, Sulcis-Iglesiente, Sarrabus) e *a sa repentina* (alto e medio Campidano, Marmilla, Trexenta). *Bainzu* Truddaiu, figlio d'arte, già da giovane imparò dal padre, poeta-contadino che cantava anche durante i lavori dei campi, e più tardi affinò tecniche e metrica seguendo gli insegnamenti di Francesco Piga di Perfugas. Con Giovanni Seu, altro improvvisatore chiaramontese, iniziò a calcare i primi palchi dell'isola (non disdegnando *su cantu a chiterra*), sino a quando le precarie condizioni di salute glielo consentirono.

⁸ Per omaggiare *Tzìu Remunnu 'e Locu* lo storico gruppo di canto a tenore di Bitti, nato nel 1974, si diede il suo nome. Nel 1952 Bainzu Truddaiu fu invitato a far parte al gruppo di «S'Ischiglia» e negli anni successivi partecipò, distinguendosi per la qualità della sua *ars*-poetica, a numerosi premi di poesia, tra i quali il «Premio Città di Ozieri».

⁹ *versos*: un altro termine semanticamente ambiguo, interpretabile in due modi diversi, che in questo contesto linguistico acquista una chiara valenza simbolico-allusiva. C'è un evidente sottotesto. In sardo *versu* è un sostantivo maschile che significa 'modo, maniera' (*no b'at versu de lu poder cumbinchere*, 'non c'è modo che si possa convincere') ma anche 'verso poetico, rigo di poesia' (*versos armoniosos, toppos, istroppiados*, 'versi armoniosi, zoppi, storpi').

¹⁰ *chin sos versos de natura / li misurat sa potèntzia*: letteralmente *Remunnu*, uomo di poca pazienza, misura e gestisce la potenza della giumenta secondo i modi della natura, ossia selvaggiamente (il cavallo non è infatti selezionato dalla natura per essere cavalcato dall'uomo), senza correggerne il

e pro curre l'at dassata
mesu rude malandrata.¹¹ 16

S'ebba de tziu Gavinu 17
cuss'est un'àttera cosa,
donzi versu est una rosa 19
ch'ispuntat in su giardinu,
in sos modos zeniosa 21
chin su passu ballerinu¹²
paret nanne in allegria:
«Ballade, comare mia!».¹³ 24

carattere ribelle, lasciandola mezza indomita, non del tutto mansueta («*mesu rude*»), cavalcandola sino a ricoprirla di piaghe («*malandrata*). Con la doma, infatti, il cavallo ammansito, che ha instaurato con l'uomo un rapporto di fiducia, accetta finalmente sella e finimenti senza ribellarsi, dopo aver reagito alla loro pressione. Per traslato l'ispirazione del poeta Remunnu assume per Dui l'aspetto della schietta e irregolare forza della natura. Il suo poetare è libero, diretto, così come viene, poco 'ammaestrato', mosso da impulsi di incontrollata intensità.

¹¹ Dui attinge dal repertorio poetico del poeta di Bitti risemantizzando in un contesto diverso alcuni suoi famosi versi: «*Prima da is merulina / Como ses murri niedda / T'appo ghattat'una sedda / Chi ti malandrat s'ischina*» (REMUNNU 'E LOCU, *Unu profzessu*, cit.); «*murru nieddu*», 'grigio nero, con qualche striatura di nero'. E ancora: «*Pro como mutu e assidda / E usa bona manera / No est cussa sa panneria / Chi nche torras a Osidda / Afferratu m'app'a tzia / E datu t'app'a mannedda / Juchet una mancantzia / Chi no ajulat sa sedda*» (IBID., *Su cumertzu de sos caddos*, ivi, p. 251).

¹² 19-22: *donzi versu est una rosa / ch'ispuntat in su giardinu, / in sos modos zeniosa / chin su passu ballerinu*: letteralmente, la giumenta di zio Gavino è un'altra cosa rispetto a quella di *tziu Remunnu*. Grazie alla pazienza e ai modi gentili e misurati dell'uomo, infatti, la cavalla ha con lui instaurato un rapporto di complicità. La fiducia conquistata con la calma e la mitezza rendono l'animale mansueto e collaborativo. Per traslato, il verso di *tziu Bainzu* (al quale il componimento è dedicato), privo di asperità e rudezza comunicativa, si distingue per affabilità, musicalità e grazia, come una rosa nel giardino. Non è difficile capire dove alberghi il sentimento di adesione autorale. A proposito di senso allegorico, facendo riferimento all'XI libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, qui ci sovviene l'esempio di Dante «[...] L'altro si chiama allegorico, e questo è quello che si nasconde sotto l'manto di queste favole, ed è una veritate ascosa sotto bella menzogna: sì come quando dice Ovidio che Orfeo facea con la cetera mansuete le fiere, e li arbori e le pietre a sé muovere; che vuol dire che lo savio uomo con lo strumento de la sua voce fa[re] mansuocere e umiliare li crudeli cuori, e fa[re] muovere a la sua voluntade coloro che non hanno vita di scienza e d'arte: e coloro che non hanno vita ragionevole alcuna sono quasi come pietre» ([...] 'come quando Ovidio dice che Orfeo con la cetra rendeva mansuete le belve e muoveva verso di sé gli alberi e le pietre; il che vuol dire che l'uomo saggio con lo strumento della sua voce potrebbe far diventar mansueti e far diventar umili i cuori crudeli, e potrebbe far muovere secondo la sua volontà coloro che non hanno vita di scienza e di arte: e coloro che non hanno alcuna vita guidata dalla ragione sono quasi come pietre', DANTE, *Convivio*, II, cap. 1).

¹³ «Ballade, comare mia»: Dui continua a giocare con l'intertestualità e dopo aver risemantizzato alcuni versi di Remunnu, adesso richiama alla memoria del lettore-ascoltatore l'*incipit* di *Su ballittu cadenzadu* del poeta di Chiaramonti: «*Su ballittu cadenzadu / ballade, comare mia! / milli gràscias dare dia / a chie l'at inventadu*». Con questa poesia *Tziu Bainzu* nel 1978 ottenne il premio «Remundu Piras» alla prima edizione del «Premio Romangia».

Si tenzere unu pruddetu,	25
baju o murru cannelatu, ¹⁴	
credo de l'aer domatu,	27
chene perunu difettu; ¹⁵	
ma si pacu est imbitzatu ¹⁶	29
o trambucat ¹⁷ donzi trettu,	
tanno pòveru 'e me':	31
dasso caddu sedda e briglia	
e prosigo annare a pe'. ¹⁸	33
Detzisu, semper attesu,	
chin su libru 'e «S'Ischiglia», ¹⁹	35

¹⁴ *murru cannelatu*: su pruddetu murru cannelatu (in nuorese: *puddèricu murru candelau*, letteralmente il 'puledro grigio candelato'), è il puledro dal manto grigio che ha una striscia bianca sulla fronte, listato.

¹⁵ *difettu*: 'difetto', 'manchevolezza', 'mancata compiutezza', ma anche 'imperfezione', 'mancanza di memoria', qui intendiamo nel doppio orientamento di senso di 'ammaestramento' ma anche di 'creazione poetica, versificazione'.

¹⁶ *imbitzatu*: 'avvezzato', 'assuefatto', 'abituato', anche nel senso di 'infiacchito', 'impigrito': «[...] si m'est **imbitzata** a bidatzone», 'mi si è abituata ai terreni coltivati' (REMUNNU 'E LOCU, *Unu protzessu*, cit.).

¹⁷ *trambucat*: 'inciampa', verbo intransitivo qui usato transitivamente verosimilmente per esigenze metriche.

¹⁸ Il poeta di Lula rende a suo modo onore alle due Muse di Bitti e Chiaramonti, riconoscendo le difficoltà dell'addomesticamento. Anche se le manchevolezze e le imperfezioni sono consustanziali alla natura degli uomini e degli animali, solo con un puledro senza difetti lui potrebbe cavalcare, altrimenti preferirebbe andare a piedi. Dui che, come altre volte abbiamo scritto, si muove tra oralità e scrittura, sembra alludere con umiltà alle proprie 'limitate' capacità e alla propria ispirazione («*enthousiasmó*», 'avere il dio dentro'). Nella poesia d'improvvisazione, ad esempio, che si esplicava entro dinamiche agonistiche, la *performance* richiedeva estro, perizia e competenza versificatoria, ma anche pazienza, tenuta fisica e lucidità mentale. Oltre questo, un ruolo fondamentale giocava la cosiddetta *muta* («*sa muta est unu mistèriu chi no si nd'at cumpresu mai*», 'sa muta è un mistero del quale non si è mai capito niente'), ossia la *disposizione d'animo* dei cantori dal cui estro dipendeva l'andamento e la riuscita della gara: «*s'importante sas Musas d'Eliconu / chi no nos ponzan prestu in muta mala, / ca a boltas calchi muta la cancellat / cando sa mente nostra si ribellat*», 'l'importante è che le Muse d'Eliconu / non ci lascino senza ispirazione, / infatti a volte l'ispirazione viene meno / quando la nostra mente si ribella' (versi di Bernardu Zizi cantati a Ghilarza, in occasione della festa di Sant'Antioco, in gara con Mariaddu Masala, l'8 agosto 1999). Più il poeta era ispirato maggiore era *sa muta* (*muta bona*) e minore il tempo impiegato per la composizione dell'ottava, e viceversa (*muta mala*). Cfr. MANCA 2009, p. 404; COCCO 2021, pp. 331-333.

¹⁹ «S'Ischiglia»: rivista di poesia e di letteratura sarda fondata a Cagliari nel 1949 dal bonorvese Angelo Dettori, alla quale in quasi 30 anni di pubblicazioni collaborarono i maggiori esponenti della poesia e della cultura sarda. Tra gli altri, ricordiamo: Antonio Sanna, Max Leopold Wagner, Giovanni Lilliu, Antioco Casula (*Montanaru*), Salvatore Cambosu, Benvenuto Lobina, Ciccio Masala, Pietro Casu, Raimunnu Piras, Bainzu Truddaiu, Rafael Sari, Predu Mura, Antonio Palitta, Forico Sechi, Salvatore Corveddu 'Grollè', Giovann' Antonio Cossu, Teresa Mundula Crespellani, Franceschino Satta, Peppino Marotto, Massimo Pittau, Alberto Boscolo, Francesco

bos salutat dae coro
 Pùbliu su lugulesu,
 su chi bivet in Nugòro,
 a bois chin sa famiglia.²⁰

36

39

APPARATO FILOLOGICO

REDAZIONI DATILOSCRITTE

[D¹ D² D³ D⁴]

1-8. **Duas ebbas che pannera, / campiones de su munnu, / ambas de unu colore, / las amus a galavera: / Merulina est de Remunnu, / si connoschet a su sinzu, / Murra est de tziu Bainzu; / ambas s'an 'attu onore.]**
 Duas ebas che pannera / Campioner de su munnu / Ambar de unu colore / Lasàmus a gala vera / Merulina er de Remunnu / Si connoschet a su sinzu / Murra èr de ziu Bainzu / Ambas sàna àtu onore **D¹** Duas ebas che pannera / Campioner de su munnu / Ambar de unu colore / Lasàmus a galavera / Merulina er de Remunnu / Si connoschet a su sinzu / Murra èr de ziu Bainzu / Ambas sàna atu onore **D²** Duas ebas che pannera / Campioner de su munnu / Ambar de unu colore / Lasàmus a galavera / Merulina er de Remunnu / Si connoschet a su sinzu / Murra er de zu Bainzu / Ambas sàna atu onore **D³** Duas ebbas che pannera / Campioner de su munnu / Ambas de unu colore / Lasàmus a galavera / Merulina es de Remunnu / Si connoschet a su sinzu / Murra es de Ziu Bainzu / Ambas s'ana àtu onore **D⁴**

Loddo Canepa, Aquilino Cannas e Tonino Rubattu, che son stati direttori.

²⁰ Le opere di *Remunnu 'e Locu* e *Bainzu* Truddaiu si collocarono a loro modo entro ben definite coordinate storiche, culturali e letterarie. Dagli anni Cinquanta agli anni Settanta, infatti, la letteratura in Sardegna intraprese tra sperimentazione e ricerca nuovi percorsi espressivi e formali tesi a rappresentare una terra che, in chiave più o meno simbolica, continuava a essere il principale oggetto di ispirazione e scrittura. Pur continuando a fare i conti con una autorevole tradizione testuale, orale e scritta, che arrivava dall'Ottocento, molti poeti iniziarono a perlustrare e a battere sentieri poetici fino ad allora inesplorati. Anche grazie ai premi letterari (il «Premio Città di Ozieri» tra tutti), questa nuova produzione veicolata da tutte le varietà linguistiche dell'isola crebbe notevolmente soprattutto dal punto di vista dei linguaggi e degli esiti estetici, riattivando un importante e fecondo circuito interno della comunicazione letteraria (con propri canali, codici, contesti, destinatari). Si trattò di una rinnovata proposta, visibile, importante, lontana dai toni sublimi della precedente lirica ottocentesca, che seppe confrontarsi, contaminandosi, con la contemporanea poesia italiana e straniera più viva e consapevole. Nel 1949 Angelo Dettori di Bonorva diede vita a Cagliari alla rivista di poesia e di letteratura sarda «S'Ischiglia», che raccolse le voci migliori della Musa Sarda, e nel 1956 Tonino Ledda fondò il «Premio Città di Ozieri», che contribuì significativamente alla diffusione della migliore produzione novecentesca, come più tardi faranno altri premi, tra i quali occorre almeno ricordare il «Romangia», 1978, organizzato dai comuni di Sennori e Sorso e l'importante «Premio di letterature dialettali Pompeo Calvia» di Sassari.

9-16. **Ma dae sa domatura / si videt sa differèntzia, / ca Remunnu sa passèntzia / la tenet pacu sicura, / chin sos versos de natura / li misurat sa potèntzia, / e pro curren l'at dassata / mesu rude malandrata.**] Ma dae sa domatura / Si vides sa diferenzia / Ca Remunnu sa passenzia / La tenet pacu sicura / Chin sor versos de natura / Li misura sa potenzia / E pro curren l'adassata / Mesu rudem malandrata **D**¹ Ma dae sa domatura / Si vides sa diferenzia / Ca remunnu sa passenzia / La tenet pacu sicura / Chin sor versos de natura / Li misura sa potenzia / Mesu rudemmalandrata **D**² Ma dae sa domatura / Si vides sa diferenzia / Ca remunnu sa passenzia / La tenet pacu sicura / Chin sor versos de natura / Li misura sa potenzia / Mesu rudemmalandrata **D**³ Ma dae sa domatura / Si vides sa diferenzia / Ca Remunnu sa passenzia / La tene pacu sicura / Chin sor versos de natura / Li misura sa potenzia / E pro curren l'adassata / Mesu rude malandrata **D**⁴

17-24. **S'ebba de tziu Gavinu / cuss'est un'àtera cosa, / donzi versu est una rosa / ch'ispuntat in su giardinu, / in sos modos zeniosa / chin su passu ballerinu / paret nanne in allegria: / «Ballade, comare mia!».**] Sèba de Ziu Gavinu / Cussèst un'àtera cosa / Donzi versu èst una rosa / Chispuntat in su giardinu / In sor modos zeniosa / Pare nanne inàlegria / “Ballade Comare mia” **D**¹ Sèba de Ziu Gavinu / Cussèstun'àtera cosa / Donzi versu est una rosa / Chispuntat in su giardinu / Chin su passu ballerinu / In sor modor zeniosa / Pare nanne in àlegria / “Ballade Comare mia” **D**² Sèba de Ziu Gavinu / Cussèstun'àtera cosa / Donzi versu est una rosa / Chispuntat in su giardinu / Chin su passu ballerinu / In sor modor zeniosa / Pare nanne in àlegria / “Ballade Comare mia” **D**³ Sèbba de Ziu Gavinu / Cussèst un'àtera cosa / Donzi versu est una rosa / Chispuntat in su giardinu / In sor modos zeniosa / Chin su passu ballerinu / Pare nanne in allegria / “Ballade Cmare mia” **D**⁴

25-39. **Si tenzere unu pruddetu, / baju o murru cannelatu, / credo de l'aer domatu, / chene perunu difettu; / ma si pacu est imbitzatu / o trambucatu donzi trettu, / tanno pòveru 'e me': / dasso caddu sedda e brìglia / e prosigo annare a pe'. // Detzisu, semper attesu, / chin su libru 'e «S'Ischiglia», / bos salutatu dae coro / Pùbblio su lugulesu, / su chi bivet in Nugòro, / a bois chin sa famiglia.**] Su tenore su prus bellu / Chin sa 'oche de metallu / De sa troppa 'e Cossellu / Bassu e contra att'a modellu / In d'unu munnu 'e cristallu / Uve tunnu achen su ballu / Tanno pintat'a pinnellu / Sas notas su rosignolu **D**³ Si tenzere unu pruddetu / Baju o murru cannalatu / Credo de làer domatu / Chene perùnu difetu / Ma si pacu èstimbizzatu / O trambucatu donzi tretu / Tanno poveru è mè / || Dasso caddu sedda e brìglia / Ma prosigo

annare a pè | / Dizisu, semper àttesu / Chin su libru è Sìschiglia / Bos saluta
dae coro / Publiu su Lugulesu / Su bivet in Nugòro / A bois chin sa famiglia.

D⁴

REDAZIONE **D**¹

PRO ZIU BAINZU TRUDDAJU.

DUAS PANNERAS

Duas ebas che pannera
Campioner de su munnu
Ambar de unu colore
Lasàmus a gala vera
Merulina er de Remunnu
Si connoschet a su sinzu
Murra èr de ziu Bainzu
Ambas sàna àtu onore

Ma dae sa domatura
Si vides sa diferenzia
Ca Remunnu sa passenzia
La tenet pacu sicura
Chin sor versos de natura
Li misura sa potenzia
E pro curren lādassata
Mesu rudem malandrata

Sèba de Ziu Gavinu
Cussèt unàtera cosa
Donzi versu èst una rosa
Chispuntat in su giardinu
In sor modos zeniosa
Pare nanne inàlegria
“Ballade Comare mia”

REDAZIONE **D**²

PRO ZIU BAINZU TRUDDAJU.

DUAS PANNERAS

Duas ebas che pannerà
Campioner de su munnu
Ambar de unu colore
Lasàmus a galavera

Merulina er de Remunnu
Si connoschet a su sinzu
Murra er de ziu Bainzu
Ambas sàna atu onore

Ma dae sa domatura
Si vides sa diferenzia
Ca remunnu sa passenzia
La tenet pacu sicura
Chin sor versos de natura
Li misura sa potenzia
Mesu rudemmalandrata

Sèba de Ziu Gavinu
Cussèstunàtera cosa
Donzi versu est una rosa
Chìspuntat in su giardinu
Chin su passu ballerinu
In sor modor zeniosa
Pare nanne in àllegria
“Ballade Comare mia”

REDAZIONE **D**³

PRO ZIU BAINZU TRUDDAJU.

DUAS PANNERAS

Duas ebas che pannerà
Campioner de su munnu
Ambar de unu colore
Lasàmus a galavera

Merulina er de Remunnu
Si connoschet a su sinzu
Murra er de zu Bainzu
Ambas sàna atu onore

Ma dae sa domatura
Si vides sa diferenzia
Ca remunnu sa passenzia
La tenet pacu sicura
Chin sor versos de natura
Li misura sa potenzia
Mesu rudemmalandrata.

Sèba de Ziu Gavinu
Cussèstunàtera cosa
Donzi versu est una rosa
Chìspuntat in su giardinu
Chin su passu ballerinu
In sor modor zeniosa
Pare nanne in àllegria
“Ballade Comaremia”

Su tenore su prus bellu
Chin sa 'oche de metallu

De sa troppa 'e Cossellu
Bassu e contra att'a modellu
In d'unu munnu 'e cristallu
Uve tunnu achen su ballu
Tanno pintat'a pinnellu
Sas notas su rosignolu

REDAZIONE **D**⁴

PRO ZIU BAINZU TRUDDAJU.

DUAS PANNERAS

Duas ebbas che pannera
Campioner de su munnu
Ambas de unu colore
Lasàmus a galavera
Merulina es de Remunnu
Si connoschet a su sinzu
Murra es de Ziu Bainzu
Ambas s'ana àtu onore.
Ma dae sa domatura
Si vides sa diferenzia
Ca Remunnu sa passenzia
La tene pacu sicura
Chin sor versos de natura
Li misura sa potenzia
E pro curren lad dassata
Mesu rude malandrata.

Sèbba de Ziu Gavinu
Cussèst unàtera cosa
Donzi versu est una rosa
Chispuntat in su giardinu
In sor modos zeniosa

Chin su passu ballerinu
Pare nanne in allegria
“Ballade Cmare mia”

Si tenzere unu pruddetu
Baju o murru cannalatu
Credo de làer domatu
Chene perùnu difetu
Ma si pacu èstimbizzatu
O trambuca donzi tretu
Tanno poveru è mè
Dasso caddu sedda e briglia
Ma prosigo annare appè
Dizisu, semper àttesu
Chin su libru è Sischiglia
Bos saluta dae coro
Publiu su Lugulesu
Su bivet in Nugòro
A bois chin sa vamiglia.

«S'ISCHIGLIA»

[anno XIV, agosto 1993, p. 250]

Duas panderas

(A Bainzu Truddaju)

Duas ebbas che pannera
Campioner de su munnu
Ambas de unu colore
Las amus a galavera.
Merulina es de Remunnu
Si connoschet a su sinzu
Murra es de Ziu Bainzu;
Ambas s'ana 'atu onore.

Ma dae sa domatura
Si vides sa diferenzia
Ca Remunnu sa passenzia
La tenet pacu sicura.
Chin sor versos de natura
Li misurat sa potenzia
E pro curre l'at dassata
Mesu rude malandrata.

S'ebba de Ziu Gavinu
Cuss'est un'atera cosa
Donzi versu est una rosa
Ch'ispuntat in su giardinu.
In sor modos zeniosa
Chin su passu ballerinu
Pare nanne in allegria:
"Ballade, comare mia".

Si temzere unu pruddetu
Baju o murru cannelatu
Credo de l'aer domatu
Chene perunu difetu.
Ma si pacu est imbizzatu
O trambucat donzi tretu
Tanno poveru 'e me.
Lasso caddu sedda e briglia
E prosigo annare a pé.
Dizzisu, sempere attesu
Chin su libru 'e S'Ischiglia,
Bos salutat dae coro
Publiu su Lugulesu
Su chi bivet in Nugoro,
A bois chin sa famiglia.

XV - *Pro su coro 'e Vittì*

Intesu l'azis intesu, 1
 messaggeru 'e sa pache,
 dae s'umbra 'e su nurache
 su tenore vittichesu.¹ 4

Donzi die leat bolu 5
 pro s'amor' 'e custu munnu,
 lu girat tottu a intunnu
 che fritzas de oriolu.² 8

Su tenore de Remunnu
 in su munnu est unu solu.³ 10

Su tenore, su prus bellu, 11
 chin sa 'oche de metallu,
 de sa troppa 'e Cossellu⁴ 13
 bassu e contra 'attu a modellu,
 in unu munnu 'e cristallu⁵

¹ Il poeta di Lula con questo componimento scritto trentadue anni fa (il brogliaccio della redazione dattiloscritta è datato in calce novembre 1992, «*Nugoro, Santandria de su 1992*»), rende onore al Tenore *Remunnu 'e Locu*, nato a Bitti nel 1974 grazie all'iniziativa di Daniele Cossellu (*boche e mesu boche*, voce solista e mezza voce). La formazione originaria del gruppo (*«sa troppa 'e Cossellu»*) era altresì composta da Tancredi Tucconi (*contra*, controvoce), da Salvatore Bandinu (*bassu*, basso) e da Piero Sanna (*boche e mesu boche*). Dui conosceva personalmente i componenti della storica compagnia bittese. Tra le carte del poeta si trovano i numeri di telefono di Cossellu e Tucconi.

² *che fritzas de oriolu*: 'come frecce di estro'; *oriolu*: 'preoccupazione, cruccio, pensiero fisso' ma anche 'estro, ispirazione, vena, fantasia, slancio, creatività, genio, originalità': «*Mi mancan sas alas e s'oriolu*», 'mi mancano le ali e l'estro' (Angelino Dettori).

³ A partire dagli anni Settanta il Tenore *Remunnu 'e Locu* ha fatto conoscere al mondo il canto autoctono sardo (oggi studiato anche nelle università), contribuendo a diffonderlo in tutti i continenti e attirando l'attenzione di musicisti come Peter Gabriel, Ornette Coleman, Frank Zappa e Lester Bowie. Nel 1996 il gruppo bittese pubblicò *S'Amore 'e Mama*, album prodotto dallo stesso Gabriel e distribuito dalla Real World Records, e di recente, il 9 febbraio del 2024, nella serata delle *cover* del Festival di Sanremo, ha accompagnato il cantante Mahmood nell'interpretazione del brano di Lucio Dalla *Come è profondo il mare*.

⁴ *de sa troppa 'e Cossellu*: 'del gruppo di Cossellu'; *troppa*: 'gruppo, schiera, compagnia'.

⁵ *in d'unu munnu 'e cristallu / uve tunnu achen su ballu*: 'in un mondo di cristallo / dove tondo fanno il ballo'. «*Su chelu tou giaru de cristallu*», 'il tuo cielo chiaro di cristallo' (Giovanni Fiori). Forse sono questi i versi più significanti e rivelatori. Il canto autoctono *a tenore* (*a cuncordu*, *a cussertu*, *a cuntrattu*),

uve tunnu 'achen su ballu, 16
 e las pintat a pinnellu
 sas notas, su rosignolu.⁶ 18

Su tenore de Remunnu
 in su munnu est unu solu.⁷ 20

APPARATO FILOLOGICO

[D¹ D²]

***Pro su coro 'e Vittì]** Pro su coro è Biti **D¹** Pro su coro è Vhitti **D²**

1-4. **Intesu l'azis intesu, / messaggeru 'e sa pache, / dae s'umbra 'e su nurache / su tenore vitzichesu.]** | | Intesu l'azis intesu / Messaggeru 'e sa pache / Dae s'umbra 'e su nurache / Su tenore vitichesu | | **D¹** Intesu làzis intesu / Messaggeru è sa pache / Dae sùmbra è su nurache / Su tenore Vittichesu. **D²**

5-8. **Donzi die leat bolu / pro s'amor' 'e custu munnu, / lu girat tottu a intunnu / che fritzas de oriolu.]** Su tenore de Remunnu / In su munnu èst

le cui origini si perdono nella notte dei tempi, è la più autentica espressione musicale e canora di un microcosmo antico, unico, pregiato e puro come il cristallo, e come tale portatore di spontanea e genuina energia primordiale capace di impreziosire il contesto in cui si colloca, ma in ragione di ciò anche singolare e fragile, da valorizzare e da proteggere. Nei versi incipitari della poesia *As palavras*, del poeta portoghese Eugénio de Andrade, leggiamo: «*São como um cristal, / as palavras*», 'Sono come un cristallo, / le parole' (DE ANDRADE 1979 [1972]).

⁶ Il canto *a tenore* si svolgeva nell'uniformità delle note e dei modi (in piedi e disposti in circolo, «*uve tunnu 'achen su ballu*») e nella polivocalità di gruppi di quattro cantori: il recitativo melopico *de sa boche* e le armonie *de su bassu, sa contra* e *de sa mesu boche*. Il solista, *sa boche* (*sa boghe, sa 'oche*), dava ritmo e tonalità, *su bassu* costruiva la nota base armonizzandosi con *sa contra*, mentre *sa mesu boche* (*mesu boghe, mesu 'oghe*), variava con i suoi virtuosismi la melodia. Si ritiene che questo canto autoctono sia nato come riproduzione sonora delle voci del mondo naturale e agro-pastorale: *sa boche* rappresenterebbe l'uomo stesso, *su bassu* si ispirerebbe al muggito del bue, *sa contra* imiterebbe il belato della pecora e *sa mesu boche* modulerebbe quello dell'agnello. A tal riguardo, riuscito ci sembra il riferimento a fine strofa, con un sapiente gioco dell'inversione anastrofica, all'*usignolo*, uccello canoro per antonomasia e simbolo della primavera: *e las pintat a pinnellu, / sas notas, su rosignolu*, 'e le dipinge col pennello, / le note, l'*usignolo*'. Il suo canto, infatti, si caratterizza per la varietà di toni singoli e doppi che si allineano, armonizzano e combinano l'un l'altro proprio come un *tenore*. Ritorna, dunque, il rapporto simbiotico *uomo-natura* e si ripropone, ancorché capovolto, il microcosmo primitivo e animistico, intriso di risonanze ancestrali, modulato, attraverso l'armonizzazione delle voci, dalla combinazione di *sensazione* e *intuizione* (effetto mimetico *uomo-animale*, junghianamente da intendersi come proiezione di un inconscio collettivo sulla Natura).

⁷ Il canto *a tenore* è stato riconosciuto dall'UNESCO tra i capolavori del patrimonio orale e immateriale dell'umanità.

ùnù solu / Donzi die lea bolu / || in || (>A<) donzi parte su munnu / Lu girat totu a intunnu / Che frizzar de oriolu. **D**¹ Dònzi die lea bolu / Pro sàmor è custu munnu / Lu gira totu aintunnu / Che frizzar de oriolu **D**²

9-20. **Su tenore de Remunnu / in su munnu est unu solu. // Su tenore, su prus bellu, / chin sa 'oche de metallu, / de sa troppa 'e Cossellu / bassu e contra 'attu a modellu, / in unu munnu 'e cristallu / uve tunnu 'achen su ballu, / e las pintat a pinnellu, / sas notas, su rosignolu. // Su tenore de Remunnu / in su munnu est unu solu.]** Su tenore de Remunnu / in su munnu èstùnù solu. // Su tenore, su prus bellu / ²De sa troppa è Cossellu / ¹Chin sa oche de metallu / Bassu e contra attàmmodellu / In dùnu munnu è cristallu / || canno || (>Uve<) tunnu àchen su ballu / || uve || (>Tanno<) pintat a pinnellu / Sas nottas su rosignolu. // Su tenore de Remunnu / In su munnu èst ùnu solu. **D**¹ Su tenore de Remunnu / In su munnu èst ùnu solu. // Su tenore su prus bellu / Chin sa oche de metallu / De sa troppa è Cossellu / Bassu e contra àttu a modellu / In d ùnu munnu è cristallu / Uve tunnu àchen su ballu / E las pintat a pinnellu / Sas notas su rosignolu. // Su tenore de Remunnu / In su munnu èst ùnu solu. **D**²

XVI - *Sa ninnia 'e su pastore*¹

Sa gama est pasculende ²	1
in innitos de pranu, ³	
s'anzone mesulanu ⁴	3
chin sa mama est suende, ⁵	
<i>anninnia anninnia.</i> ⁶	5
O sole chene ⁷ nue,	6
s'anzoneddu ses tue	
corcatu in su lacheddu, ⁸	8
tue ses s'anzoneddu,	
<i>anninnia anninnia.</i> ⁹	10

¹ I dattiloscritti **D**² e **D**³ riportano a piè di pagina il motto «*sa berritta*». Con questo componimento Dui si aggiudicò nel 1987 una segnalazione di merito, *ex aequo*, al premio di poesia «Romangia».

² *pasculende*: 'pascolando, pascendo'. Al lulese *paschenne* (o *pasculanne*), che peraltro avrebbe garantito la rima con *suenne* **D**¹ **D**² **D**³ **D**⁴ **D**⁵ (*sugbende* **Is**) e la corrispondente misura del verso, il poeta preferisce la forma del logudorese *pasculende*, che ricorda molti versi della migliore poesia estemporanea («*Ma non l'as pasculende in logu astrintu*», 'Ma non lo stai pascolando [il bestiame] in un luogo ristretto', Frantziscu Mura-Marieddu Masala) e di quella scritta («*Pro chi Deu / ti 'ardet sas chi giughes pasculende*», 'perché Dio protegga le pecore che vai pascendo', Pisurzi).

³ *in innitos de pranu*: 'nella pianura vergine, intatta, non pascolata'. *Innitur*: 'intatto, integro, puro, vergine, non pascolato'.

⁴ *s'anzone mesulanu*: 'l'agnello mezzolano, mezzano, di media misura, non grande.

⁵ *suenne* **D**¹ **D**² **D**³ **D**⁴ **D**⁵ *suende* **Is**. Condividiamo la lezione di **Is** che garantisce la rima.

⁶ *anninnia anninnia*: 'ninna nanna'. *Anninnare, ninnare*: 'cullare, dondolare, cantare la ninna nanna'. Quello dell'antichità fu il mondo dell'*oralità*, dell'orecchio e della marcata organizzazione uditiva dell'esperienza. La linea di demarcazione che separò i possessori dai non possessori della scrittura, come si sa, rimase la stessa per molti secoli. Il *canto* in quanto ritmo e vocalità, ma anche linguaggio sottratto all'univocità e referenzialità della comunicazione quotidiana, si connotò fin dalle origini come arte del far poesia (e viceversa). Il verso musicato e cantato, composto secondo forme solenni e sacrali, accompagnò la nascita delle letterature e veicolò valori e riti collettivi. Nella cultura sarda il canto (*sa cantone*) apparteneva al tempo della festa e al tempo del lavoro, agli auguri della nascita e al lamento della morte (*ninnidos* e *attittos*), ai pianti e ai canti rituali, religiosi, amebèi, come nelle migliori tradizioni mediterranee. *Sos ninnidos, sas anninnias*, le ninne nanne, i canti della culla, eseguiti da voce femminile, facevano parte delle forme poetico-canore più antiche dell'isola.

⁷ *chene* **D**¹ **D**² **D**³ **D**⁴ *chena* **D**⁵ **Is**: 'senza, prima di, prima che'. Oltre che per il criterio non indiscutibile della maggioranza, anche per ragioni eufonico-allitterative fissiamo a testo la lezione lulese e nuorese *chene* («*O sole chene nue / s'anzoneddu ses tue*»), nonostante *chena*, forma più diffusa in area logudorese, attesti una sia pur ultima volontà autoriale.

⁸ *corcatu in su lacheddu*: 'coricato, adagiato nella culla'; *corcatu* **D**¹ **D**² **D**³ **D**⁴ **D**⁵ *corcatu* **Is**.

⁹ Il poeta tesse magistralmente con i fili delle parole e con i rispettivi significati (sole, agnello, bambino, riposo, tramonto, pianura, culla), proponendoci nella sua opera di orditura e tramatura

Anzone mesulanu,	11
o anzoneddu meu,	
a tie appo ¹⁰ a dare	13
sos secretos de su mare,	
sas craes de s'arcanu	15
chin s'ajutu 'e Deu,	
anninnia anninnia. ¹¹	17

lirica apparentemente slegata, folgoranti risemantizzazioni all'insegna dello slittamento di senso e dello sbieco. Per traslato l'agnello diventa il bambino (e viceversa), paragonato al sole, portatore di luce («*sole chene nues*», 'sole senza nuvola'), attraverso una variazione del campo visivo (ES → IN) che dalla estesa pianura («*su pranu*») pascolianamente ci riconduce al nido, *in cuna*, alla zana protettiva e accogliente («*su lacheddu*). Peraltro il parallelismo e il confronto simmetrico col sole ci pare poeticamente riuscito. Il verbo *corcare*, infatti, significa 'coricare, giacere, distendere', ma anche 'tramontare'. *Su sole corcatu* designa la fase successiva al tramonto del sole, il far della sera, l'ora del riposo. Il vespero riconduce al nido il figlio: «*Sero, tottu recuis / cantu s'aurora bat ispartu, / recuis s'anzone / recuis sa craba a s'ama / recuis su figu a sa mama*», 'Sera, tutto tu riconduci / quanto l'aurora ha disperso / riconduci l'agnello / riconduci la capra al gregge / riconduci il figlio alla madre' (MURA ENA 1998, pp. 48-49). Anche per questo *sas anninnias*, *sos ninnidos*, i canti della culla e della nascita, vengono accomunati a *sos attittos*, o *attittidos*, ai compianti funebri, ai canti delle prèfiche e della morte. Il ciclo vitale dove ogni esistenza sorge e si spegne, inizia e finisce, trova nel *canto* il suo punto di incontro, nell'ottica classica dell'eterno ritorno. La misura dell'uomo è poeticamente distillata dentro l'ordine immutabile della natura. Mentre il dolce canto, infatti, prepara l'incantesimo del sonno notturno del bambino, subito dopo il tramonto, alla fine della giornata, *s'attittu* accompagna il defunto al sonno eterno, al termine della vita. Anche il significante rimanda a un doppio significato. *S'attittadora* era la prèfica, la lamentatrice nel drammatico contesto della *ria*, ma *s'attittadura* designava anche l'allattamento («*caente a latte 'e tittu*») e il verbo *attittare* significava sia 'allattare' che 'cantare la ninna nanna'. Cfr. Espa 2008, vol. 1, p. 267.

¹⁰ *happo D¹ D² D³ D⁴ D⁵ appo Is*. Fissiamo a testo la forma *apo* per uniformarla con quella fissata negli altri componimenti e peraltro utilizzata dal poeta anche in altri contesti, quindi comunque attestante una volontà autoriale, ancorché fluttuante.

¹¹ *a tie appo a dare / sos secretos de su mare, / sas craes de s'arcanu / chin s'ajutu 'e Deu / anninnia anninnia*: L'*anninnia* si fonda sull'incantesimo esercitato dal potere profetizzante della parola poetante e ammalante (proferita con la modalità nasale del canto cantilenante) dal significato evocativo e ancestrale, oltre che sulla valenza eufonica e ritmica del significante. I *berbos* nel preconizzare una sorte fausta e prodigiose azioni future orientano verso il bene il destino del bambino incantato. La metafora del *mare* ritorna in quanto retaggio di un sapere formulaico che il poeta deriva dal patrimonio culturale della propria comunità: «*Anninnia anninniare, / su meu riccu mare, / su giardinu fioritu, / su meu mare riccu*» (Ninna nanna di Lula, in AA.VV. 1988/89, p. 204). Tra la nascita e la morte si consuma l'ondivaga esperienza del vivere. Il mare per la sua vastità, profondità, imprevedibilità e mistero rappresenta la metafora stessa della vita. Per poter affrontare i marosi dell'esistere e gli arcani disegni del destino, dunque, si ha necessità di un'arca robusta, di sostegno morale e materiale, ma soprattutto delle giuste chiavi per aprire lo scrigno che contiene i segreti della vita. Durante il viaggio, alla ricerca di porti sicuri, c'è altresì bisogno di un faro che sappia rischiarare orizzonti etici, formare ed educare, trasmettere virtù e intelligenza della complessità. Solo una madre con l'aiuto di Dio può essere capace di fare questo.

Tue ses su fiore	18
e s'affranzu 'e sa vita,	
caente a latte 'e titta,	
<i>anninnia anninnia.</i> ¹²	21
Dormi anzone minore,	22
<i>anninnia anninnia,</i>	
sos ànzelos a pore	24
ti 'acan cumpagnia, ¹³	
<i>anninnia anninnia.</i>	26
In su lettu est Maria, ¹⁴	27
<i>anninnia anninniaaa...,</i>	
cantende ¹⁵ sa ninnia	
si dormit su pastore.	30

¹² Il bambino ha bisogno di sentirsi amato e protetto. Egli è, dunque, al centro delle amorevoli attenzioni e nel contempo ragione stessa di vita, somma consustanzialità di *bello* e *buono* («*Tue ses su fiore / e s'affranzu 'e sa vita*»). Come in altri contesti argomentativi è stato già scritto (cfr. *Granitos de 'idda mea*), il latte materno è il primo nutrimento («*caente a latte 'e titta*»), ma anche il primo segno dell'amore dell'altro: «*Ninna nanna fizu 'e oro / ca mi nde fringhet su coro, / ca mi nde fringhet sas tittas, / sas venas meas son siccas [...]*», 'Ninna nanna figlio d'oro / perché mi frigge il cuore, / perché mi frigge il seno, le vene mie sono secche [...]') (*Ninna nanna* di Lula, in AA.VV. 1988/89, p. 204). Interessante, a tal proposito, ci sembra l'intreccio semantico tra «*s'affranzu 'e sa vita*» e «*caente a latte 'e titta*». L'abbraccio, caldo come il latte materno, è l'abbraccio col bambino che coincide con quello della vita stessa.

¹³ *sos anzelos a pore / ti 'acan cumpagnia*: 'gli angeli a profusione ti faccian compagnia'. Durante la preparazione del sonno l'augurio di una sorte fausta ha bisogno della presenza degli angeli protettori, di Dio e della Madonna. Veniamo al mondo innanzitutto per vivere e la sorte è la vita prima ancora della fortuna: «*Dormi izzeddu meu / sorte ti diat Deus, / non ti tochet sa morte, / Deus ti diat sorte*», 'Dormi figliuolletto mio / sorte ti dia Dio, / non ti tocchi la morte, / Dio ti dia sorte.' (*Ninna nanna* di Lula, cit.).

¹⁴ *In su lettu est Maria*: insieme agli angeli Maria, la madre di Gesù: *s'anninnia chi Nostra Signora cantaiat a su Fizu*, 'la ninna nanna che la Madonna cantava al figlio' (ESPA 2008, I, p. 166).

¹⁵ *cantanne* **D**¹ **D**² **D**³ **D**⁴ **D**⁵ *cantende* **Is**.

APPARATO FILOLOGICO

REDAZIONI DAT'TILOSCRITTE

[D¹ D² D³ D⁴]

1-5. **Sa gama est pasculende / in innitos de pranu, / s'anzone mesulanu / chin sa mama est suende, / *anninnia anninnia*.**] Sa gama est pasculende / In innitos de pranu / S'Anzone mesulanu / Chin sa Mama est suenne / Anninnia Anninnia D¹ Sa gama est pasculende / In innitos de pranu / S'anzone mesulanu / Chin sa Mama est suenne / Anninnia Anninnia D² D³ D⁴

6-10. **O sole chene nue, / s'anzoneddu ses tue / corcatu in su lacheddu; / tue ses s'anzoneddu, / *anninnia anninnia*.**] O sole chene nue / S'anzoneddu ses tue / Corcattu in su lacheddu / Tue ses s'anzoneddu / Anninnia Anninnia D¹ D² D³ D⁴

11-17. **Anzone mesulanu, / o anzoneddu meu, / a tie appo a dare / sos secretos de su mare, / sas craes de s'arcanu / chin s'ajutu 'e Deu, / *anninnia anninnia*.**] Anzone mesulanu / O anzoneddu meu / A tie happe a dare / Sos secretos de mare / Sas craes de s'arcanu / Chin s'ajutu e Deu / Anninnia Anninnia D¹ Anzone mesulanu / O anzoneddu meu / A tie happe a dare / Sos secretos de su mare / Sas craes de s'arcanu / Chin s'ajutu de Deu / Anninnia Anninnia D² Anzone mesulanu / O anzoneddu meu / A tie happe a dare / Sos secretos de su mare / Sas craes de s'arcanu / Chin s'ajutu 'e (← de) Deu / Anninnia Anninnia D³ D⁴

18-21. **Tue ses su fiore / e s'affranzu 'e sa vita, / caente a latte 'e titta, / *anninnia anninnia*.**] Tue ses su fiore / Su baculu e bezesa / E s'affranzu 'e sa vita / Caente a latte 'e titta / Sa berritta in sa mesa / Anninnia Anninnia D¹ D² Tue ses su fiore / >Su baculu e bezesa< / E s'affranzu 'e sa vita / Caente a latte 'e titta / >Sa berritta in sa mesa< / Anninnia Anninnia D³ D⁴

22-26. **Dormi anzone minore, / *anninnia anninnia*, / sos ànzelos a pore / ti 'acan cumpagnia, / *anninnia anninnia*.**] Dormi anzone minore / Sos Anzelos 'a pore / Ti achen cumpagnia / Anninnia Anninnia!!! D¹ D² Dormi anzone minore / /Anninnia Anninnia/ / Sos Anzelos 'a pore / Ti achan (← achen) cumpagnia / Anninnia Anninnia >!!!< D³ D⁴

27-30. **In su lettu est Maria, / anninnia anninniaaa..., / cantende sa ninnia / si dormit su pastore.**] In su lettu est Maria / Cantanne sa ninnia / Si dormit su pastore. **D¹ D²** In su lettu est Maria / / Anninnia Anninniaaa.../ / Cantanne sa ninnia / Si dormit su pastore. **D³ D⁴**

«S'ISCHIGLIA»

[anno IX, ottobre 1988, p. 318]

Sa ninnia 'e su pastore

Sa gama est pasculende
in innitos de pranu,
s'anzone mesulanu
chin sa mama est suende.
Anninnia Anninnia.

O sole chene nue,
s'anzoneddu ses tue
corcatu in su lacheddu;
tue ses s'anzoneddu,
anninnia anninnia.

Anzone mesulanu,
o anzoneddu meu,
a tie hapo a dare
sos secretos de su mare,
sas craes de s'arcanu
chin s'ajutu 'e Deu.
Anninnia anninnia.

Tue ses su fiore
e s'affranzu 'e sa vita,
caente a latte 'e titta.

Anninnia anninnia.

Dormi anzone minore,
anninnia anninnia,
sos anzelos a pore
ti 'achan cumpagnia.
Anninnia anninnia.

In su lettu est Maria,
anninnia anninnia.
Cantende sa ninnia
si dormit su pastore.

«ROMANGIA 1987»

[10° *Premiu de poesia Sarda*, Sorso-Sennori, 8 dicembre 1987, p. 13]

Sa ninnia 'e su pastore

Sa gama est pasculende
In innitos de pranu
S'anzone mesulanu
Chin sa mama est suenne,
Anninnia Anninnia

O sole chena nu
S'anzoneddu ses tue
Corcattu in su laccheddu
Tue ses s'anzoneddu
Anninnia Anninnia

Anzone mesulanu
O anzoneddu meu

A tie happe a dare
Sos secretos de su mare
Sas craes de s'arcanu
Chin s'ajutu 'e Deu
Anninnia Anninnia

Tue ses su fiore
E s'afranzu 'e sa vita,
Caente a latte 'e titta,
Anninnia Anninnia

Dormi anzone minore
Anninnia Anninnia
Sos anzelos a pore
ti achan cumpagnia
Anninnia Anninnia

In su lettu est Maria,
Anninnia Anninnia...
Cantanne sa ninnia
Si dormit su pastore.

XVII - *Sardigna, mama mea*

Senne in sos annos de sa pitzinnia, 1
 mama mea, m'as dèvidu istittare,
 chin malu coro e meda nostalgia,
 Sardigna, t'appo dèvidu lassare.¹ 4

Da chi locu pro me non bi n'aiat, 5
 m'est toccadu pro forza a emigrare,
 ma so semper de te innamoradu.² 7

Frantziscu Ciusa t'at immortaladu, 8
 giuches su visu de rugas pienu
 e sas manos giuntas a tropea,
 ses tottu circundada dae su mare.³ 11

¹ Publio Dui in questo altro componimento fornito di alto valore esemplare e di elevata valenza simbolica, tratta un tema *archetipico*, condiviso da tanti autori barbaricini (Sebastiano Satta, Grazia Deledda, Francesco Cucca, Francesco Ciusa, Giuseppe Dessì, Salvatore Satta): la Madre-Terra. Motivo ricorrente e vera isotopia sememica, la figura materna («*mama mea, m'as dèvidu istittare*»), vero e unico oggetto della *nostalgia* («*chin malu coro e meda nostalgia*»), rappresenta la somma personificazione di una terra, grembo e culla di una civiltà millenaria, che già dall'esordio della Storia e della vita dei suoi figli (la stirpe malfatata, *malassortada*) non sempre riesce a lasciare che la stessa precipiti nel baratro dell'abbandono, della privazione e dell'ingiustizia («*Sardigna, t'apo dèvidu lassare*»): «Madri, io libo! La terra come voi ci sia materna, / E dia pane e dia letizia / Ai figli, ai vostri figli: e vi regni augusta eterna / La Giustizia» (*Alle madri di Barbagia*, SATTA 1910, p. 125). Il *nòstos*, il ritorno alla Madre-terra, alla Patria irrimediabilmente perduta, è per molti di questi autori tanto desiderato quanto impossibile da raggiungere (la *nostalgia* è il patimento generato dal desiderio inappagato di ritornare, *nòstos*, 'ritorno', *àlgos*, 'sofferenza'): «*Un lungo cammino questo dalla nascita alla morte e dovrebbe concludersi con un definitivo ritorno. Ma neppur io tornerò. Già non c'è più luogo (il nostro luogo) dove tornare (la patria è là dove si vive, ma in un altro senso più tragico di quello pascoliano)*» (Lettera di Salvatore Satta a Bernardo Albanese, 24 aprile 1969. Il manoscritto autografo della lettera si trova conservato nel «Centro Studi Fondo Autografi Autori Sardi, Moderni e Contemporanei» (CEN-SAS) dell'Università degli Studi di Sassari).

² Nonostante l'ingratitudine di una terra povera e malfatata («*Da chi locu pro me non bi n'aiat, / m'est toccadu pro forza a emigrare, / ma so semper de te innamoradu*»), pro su disterrau, per l'emigrato, la poesia (come già in Sebastiano Satta) diventa occasione irripetibile per cantare con tono elevato l'amore («*ma so semper de te innamoradu*»), sostenuto di sincera passione civile, per l'Isola-Madre.

³ *Frantziscu Ciusa t'at immortaladu*, 'Francesco Ciusa t'ha immortalato': il poeta di Lula fa chiaro riferimento a un'opera archetipica, di forte impatto contenutistico, la *Madre dell'ucciso* del nuorese Francesco Ciusa, figura rannicchiata e immobile, asciutta e composta, di vecchia contadina in lutto immortalata nel suo dolore durante la veglia funebre e il rito *de sa ria*, con il busto eretto, la testa alta, il viso scavato dalle rughe, le braccia intorno alle ginocchia alzate al petto («*giuches su visu de*

Ammittimus, si puru appas mancadu,
 s'as allattadu carchi fizu anzenu,
 però tue ses semper mama mea
 e torro cantu prima a ti basare.⁴

12

15

APPARATO FILOLOGICO

[D¹ D²]

1-4. Senne in sos annos de sa pitzinnia, / mama mea, m'as dèvidu istit-
 tare, / chin malu coro e mea nostalgia, / Sardinia, t'appo dèvidu lassare.]
 Senn'in sos annos de sa pizzinnia / Mama mea m'ar devidu istitare / Chin malu

rugas pienu / e sas manos giuntas a tropean): «[...] era la madre che, da quando le hanno sgozzato il figlio, s'è seduta sulle ceneri del suo focolare, e non s'è mossa più: le ginocchia alzate al petto, le braccia intorno alle ginocchia, il busto eretto, la testa alta; ma, indimenticabilmente, la bocca chiusa, come sigillata, che tirava a sé tutte le fibre del viso, convogliando sulle labbra sottili tutta la raggiera delle rughe: e gli occhi che guardano immobili il dolore e il mistero» (da: *Intervista di Ettore Cozzani a Francesco Ciusa*, a Venezia: in AA.VV., «Vita poesia di Sardegna», 1936). Da una testimonianza indiretta dell'artista Remo Branca, che raccolse la confidenza direttamente da Ciusa, la donna che ispirò lo scultore nuorese si chiamava Grazia Puxeddu (nata a Nuoro nel 1835 e morta nel 1905) e l'ucciso Mauro Gavino Manca (soprannominato *Murredda*) nato a Nuoro il 16 novembre del 1866. Il giovane fu assassinato a Tertilo presso *Funtana 'e Littu*, nelle campagne di Nuoro, il 3 luglio 1897 per mano di un sicario orgolese (Cfr. BRANCA 1965; MASCOLO 1998; *Tzia Grazia Puxeddu, la vera madre dell'ucciso*, «La Nuova, 11 giugno 2013»). Significativamente ed estensivamente, dunque, la propria madre diviene, col suo dolore muto, proiezione simbolica del dolore di un intero popolo esiliato in patria. La *Madre dell'ucciso* di Ciusa non è soltanto l'opera di un sardo, ma la Sardegna stessa: «Io dico questo canto a voi, Madri dolorose / Di Sardegna: [...] se mi fu sacro ogni vostro / Dolor, Madri, nel dolore / Di mia Madre» (*Alle madri di Barbagia*, SATTA 1910, p. 119). Francesco Ciusa (1883-1949) è concordemente considerato uno dei più grandi artisti dell'isola. Dopo aver frequentato l'Accademia di Belle Arti di Firenze, lì dove ebbe come maestri Adolfo de Carolis e Giovanni Fattori, esordì in terra toscana con la scultura *Sotto il giogo* (Promotrice, Firenze 1904) affermandosi più tardi e in campo nazionale con la *Madre dell'ucciso*, modellata a Nuoro tra il 1906 e il 1907 (partecipò alla Biennale di Venezia nel 1907 e ricevette il Premio Internazionale per la cultura). Nel 1908 presentò all'Esposizione Internazionale di Roma *Il Pane*, scultura in gesso di una donna colta, durante la lavorazione, entro un'immagine di attività domestica, intrisa di serenità e pace. Nel 1909 ritornò alla Biennale esponendo *Il Nomade* e *La Filatrice* e più avanti l'*Anfora Sarda*.

⁴ *Ammittimus, si puru appas mancadu, / s'as allattadu carchi fizu anzenu, / però tue ses semper mama mea / e torro cantu prima a ti basare*, 'Ammettiamo, se pure abbia sbagliato, / se hai allattato qualche figlio straniero, / però tu sei sempre mia madre / e rientro quanto prima per baciarti'. Nell'ultima quartina si ripete con altri termini il concetto espresso in versi nella terzina, con un'aggiunta caustica: «s'as allattadu carchi fizu anzenu», Sardegna ingrata con i propri figli e generosa con gli stranieri. Nella successione rimica che come una sorta di *fil rouge* attraversa l'intero componimento («istittare → lassare → emigrare → mare → basare») sembra trovare rappresentazione iconica non soltanto il rapporto Madre-Terra, ma la circolarità temporale e spaziale (IN→ES→ES→IN) dell'eterno ritorno (espatrio-rimpatrio / affrancamento-attrazione / nascita-morte).

coro e meda nostalgia / Sardigna t'apo depidu lassare **D**¹ Senne in sos annos de sa pizzinnia / Mama mea m'has devidu istittare / chin malu coro e meda nostalgia / Sardigna t'happo devidu lassare **D**²

5-7. **Da chi locu pro me non bi n'aiat, / m'est toccadu pro forza a emigrare, / ma so semper de te innamoradu.**] Da chi locu pro me non binn'aiat / Mes toccadu pro vorza a emigrare / Ma so sempre de te innamoradu. **D**¹ Da chi locu pro me non binn'aiat / m'est toccadu pro vorza a emigrare / Ma so' semper de te innamoradu. **D**²

8-11. **Frantziscu Ciusa t'at immortaladu, / juches su visu de rugas pienu / e sas manos giuntas a tropea, / ses tottu circundada dae su mare.**] Vranziscu Ciusa t'at immortaladu / giuches su visu de rugas pienu / E i sas manos (← manis) giuntas a tropea / ses tottu circundada da-e su Mare **D**²

12-15. **Ammittimus, si puru apas mancadu, / s'as allattadu carchi fizu anzenu, / però tue ses semper mama mea / e torro cantu prima a ti basare.**] Ammettimus si puru happas mancadu / s'as allattadu carchi vizu anzenu / Però tue ses semper mama mea / e torro cantu prima a ti basare. **D**²

XVIII - *Sa droga 'e sa tiria*¹

Ite bella est sa tiria	1
canno est frorita in beranu: ²	
at nuscù 'e taffaranu, ³	
però punghet sa tiria. ⁴	4
Canno la vides frorita	5
paret lettu de isposa.	
Paren frores de mimosa,	
ma son frores de tiria. ⁵	8
Canno deo 'ippo minore	9
(bìndich'annos non tenia)	
mi naraian sos mannos:	11
– <i>Vatti cambas de tiria!</i> –,	
ca sa mandra, ⁶ sos pastores,	
la fachian de tiria. ⁷	14
E mi punghet un'ispina	15
in su crapicu ⁸ 'e sa titta	

¹ Il dattiloscritto **D**³ riporta il motto «*Baddemanna*». Con questo componimento Publio Dui si aggiudicò il 7 novembre 1982 il premio speciale di poesia tradizionale «Romangia» di Sorso-Sennori.

² *Ite bella est sa tiria / canno est frorita in beranu*, 'Quanto è bello il ginestrone / quando è fiorito in primavera': *tiria* (*prunu cirvunu*, *prunu chélvinu*, *spina santa*, *spina cirvuna*, *iscorravoe*, *matrigusa oina*, *martigusa canina*): ginestrone o ginestra spinosa (*Calycotome spinosa*), pianta arbustiva alta sino a due metri diffusa in tutta la Sardegna. Preferisce ambienti luminosi e soleggiati e climi secchi, aridi e asciutti, in qualsiasi tipi di terreno. La fioritura va da marzo a maggio.

³ *at nuscù 'e taffaranu*, 'ha profumo di zafferano', 'profuma di zafferano'. I fiori distribuiti su tutto il ramo sono molto profumati come quelli della pianta di zafferano (*Crocus sativus*).

⁴ La *tiria* ha rami spinosi e intricati che rendono la vegetazione impenetrabile.

⁵ *Paren frores de mimosa, / ma son frores de tiria*: 'Sembrano fiori di mimosa, / ma sono fiori di ginestrone'. I numerosi fiori della *tiria* sono di colore giallo-intenso, come quello della mimosa.

⁶ *mandra*: recinto del terreno destinato alle pecore per la mungitura o destinato al pascolo.

⁷ La ginestra spinosa, perché ramificata e impenetrabile veniva utilizzata dai contadini o dai pastori per fare siepi a protezione delle colture o per il ricovero dei capi di bestiame.

⁸ *crapicu*: 'capezzolo'.

chin sa droga malaitta:
murgo su sàmbene a terra.⁹ 18

Intro sa mandra 'e tiria 19
chene ischire in uve essire.

Si mancaiat sa droga
mi credio semper in ghera.¹⁰ 22

Non resessio a dormire.
Chin sos àtteros impare
non mi podia ischidare. 25

Senne ischidu sonnienne 26

mi paria ch'intennia
cantenne su rusignolu 28
e risponnenne s'istria.¹¹

Tando in sa mandra 'ippo solu
chene ischire in uve essire. 31

Una frusiada 'e ventu 32

Mi nch'at isconzu sa mandra.

Su cantu 'e sa calandra¹² 34

⁹ *E mi punghet un'ispina / in su crapicu 'e sa titta / chin sa droga malaitta: / murgo su sambene a terra*, 'E mi punge una spina / il capezzolo nel petto / con la droga maledetta: / spremo il sangue a terra': per l'importante azione sedativa i fiori del ginestrone vengono utilizzati anche come tranquillanti per favorire l'addormentamento. La pianta ha, infatti, proprietà anti-ansiolitiche grazie alle sostanze riequilibranti contenute nei suoi rami e dei flavonoidi contenuti nei fiori, che portano equilibrio in caso di eccitazione nervosa (il ginestrone è uno dei 38 fiori di Bach). Peraltro, dai suoi fiori si ottiene altresì un estratto omeopatico dall'effetto lassativo e diuretico in grado di regolarizzare l'attività renale, utile per depurare l'organismo e regolare la frequenza cardiaca.

¹⁰ *Intro sa mandra 'e tiria / chene ischire in uve essire. / Si mancaiat sa droga / mi credio semper in ghera.*, 'Penetro dentro il recinto di ginestrone / senza sapere dove uscire. / Se mancava la droga / mi credevo sempre in guerra.' La droga stordisce, obnubila, altera i sensi. La droga è una strada senza uscita.

¹¹ *istria (stria, puzzone de stria, puzzone de strea)*, 'barbagianni'. Rapace notturno di medie dimensioni dal piumaggio bianco (*Tyto alba*) e l'udito straordinario, con lunghe ali e coda corta, non di rado associato a sinistri presagi, soprattutto per via del suo verso prolungato e stridente. Spesso lo si ritrova nei ruderi abbandonati.

¹² *calandra*: uccello della famiglia delle allodole, con ali lunghe e ampie, coda corta e squadrata.

como l'ascurto cuntentu. 35

Como est vera poesia. 36

So torratu a traballare.

E s'allugan tottu impare
droga e ispinas de tiria. 39

APPARATO FILOLOGICO

REDAZIONI DATILOSCRITTE

[D¹ D² D³]

1-4. **Ite bella est sa tiria / canno est frorita in beranu: / at nuscù 'e taffaranu, / però punghet sa tiria.**] Ite bella est sa tiria / canno est frorita in beranu; / a nuscù 'e taffaranu / però punghet sa tiria **D¹ D² D³**

5-8. **Canno la vides frorita / paret lettu de isposa. / Paren frores de mimosa, / ma son frores de tiria.**] Canno la vides frorita / paret lettu de isposa. / Paren frores de mimosa / ma son frores de tiria. **D¹ D²** Canno la vides frorita / paret lettu de isposa. / Paren frores de mimosa, / ma son frores de tiria **D³**

9-14. **Canno deo 'ippo minore / (bindich'annos non tenia) / mi naraian sos mannos: / – Vatti cambas de tiria! –, / ca sa mandra, sos pastores, / la fachian de tiria.**] Canno deo 'ippo minore: / (bindich'annos non tenia), / mi naraian sos mannos: / «Vatti cambas de tiria», / ca sa mandra, sos pastores, / la fachian de tiria. **D¹ D²** Canno deo 'ippo minore / (bindich'annos non tenia) / mi naraian sos mannos: / «vatti cambas de tiria!» / ca sa mandra, sos pastores, / la fachian de tiria! **D³**

15-18. **E mi punghet un'ispina / in su crapicu 'e sa titta / chin sa droga malaitta: / murgo su sàmbene a terra.**] E mi punghet un'ispina / in su crapicu 'e sa titta / chin sa droga malaitta: / murgo su samben a terra. **D¹ D²** E mi

Detto anche *murinatone* o *prantaritta* o *trapaitba* ("allodola"), la calandra è il volatile dei grandi spazi aperti e delle vaste praterie.

punghet un'ispina / in su crapicu 'e sa titta / chin sa droga malaitta: / murgu su samben a terra. **D**³

19-25. **Intro sa mandra 'e tiria / chene ischire in uve essire. / Si mancaiat sa droga / mi credio semper in ghera. / Non resessio a dormire. / Chin sos àtteros impare / non mi podia ischidare.**] Intro sa mandra 'e tiria / chene ischire in uve essire. / Si mancaiat sa droga / mi credio sempre in ghera. / No resessio a dormire. / Chin sos atteros impare / non mi podia ischidare **D**¹ **D**² **D**³

26-31. **Senne ischidu sonnienne / mi paria ch'intennia / cantenne su rusignolu / e risponnenne s'istria. / Tando in sa mandra 'ippo solu / chene ischire in uve essire.**] Senne ischidu sonnienne / mi paria ch'intennia / cantenne su rusignolu / e risponnenne s'istria. / Tando (← Tanno) in sa mandra 'ippo solu / chene ischire in uve issire **D**¹ **D**² Senne ischidu sonnienne / mi paria ch'intennia / cantenne su rusignolu / e risponnenne s'istria. / Tando in sa mandra 'ippo solu / chene ischire in uve issire **D**³

32-35. **Una frusiada 'e ventu / mi nch'at isconzu sa mandra. / Su cantu 'e sa calandra / como l'ascurto cuntentu.**] Una frusiada 'e ventu / mi nch'hat isconzu sa mandra. / Su cantu 'e sa calandra / commo l'ascurto cuntentu. **D**¹ **D**² **D**³

36-39. **Como est vera poesia. / So torratu a traballare. / E s'allugan tottu impare / droga e ispinas de tiria.**] Como est vera poesia. / So torratu a traballare. / E s'allugan tottu impare / droa e ispinas de tiria. **D**¹ **D**² **D**³

Sa droga 'e sa tiria

Ite bella est sa tiria
canno est frorita in beranu:
hat nuscù 'e taffaranu
però punghet sa tiria.
Canno la vides frorita
paret lettu de isposa.
Paren frores de mimosa
ma son frores de tiria.
Canno deo 'ippo minore
(bindich'annos non tenia)
mi naraian sos mannos:
– Vatti cambas de tiria –,
ca sa mandra, sos pastores,
la fachian de tiria.
E mi punghet un'ispina
in su crapicu 'e sa titta
chin sa droga maleitta:
Murgo su samben a terra.
Intro sa mandra 'e tiria
chene ischire in uve 'essire.
Si mancaiat sa droga
mi credio semper in gherra.
Non resessio a dormire.
Chin sos atteros impare
non mi podia ischidare.
Senne ischidu sonnienne
mi paria' ch'intennia

cantenne su rosignolu
e risponnenne s'istria.
Tando in sa mandra 'ippo solu
chene ischire in uve 'essire.
Una frusiada 'e ventu
mi nch'hat isconzu sa mandra.
Su cantu 'e sa calandra
como l'ascurto cuntentu.
Como est vera poesia.
So torratu a traballare.
E s'allugan tottu impare
droga e ispinas de tiria.

«S'ISCHIGLIA» - II

[anno XX, dicembre 1999, p. 361]

Sa droga 'e sa tiria

Ite bella est sa tiria
canno est frorita in beranu:
hat nuscu 'e taffaranu
però punghet sa tiria.

Canno la vides frorita
paret lettu de isposa.
Paren frores de mimosa
ma son frores de tiria.

Canno deo 'ippo minore
(bindich'annos non tenia)
mi naraian sos mannos:
– Vatti cambas de tiria –,
ca sa mandra, sos pastores,

la fachian de tiria.

E mi punghet un'ispina
in su crapicu 'e sa titta
chin sa droga maleitta:
murgo su samben a terra.

Intro sa mandra 'e tiria
chene ischire in uve essire.
Si mancaiat sa droga
mi credio semper in gherra.
Non resessio a dormire.
Chin sos atteros impare
non mi podia ischidare.

Senne ischidu sonnienne
mi paria' ch'intennia
cantenne su rosignolu
e risponnenne s'istria.
Tando in sa mandra 'ippo solu
chene ischire in uve issire.

Una frusiada 'e ventu
mi nch'hat isconzu sa mandra.
Su cantu 'e sa calandra
como l'ascurto cuntentu.

Como est vera poesia.
So torratu a traballare.
E s'allugan tottu impare
droa e ispinas de tiria.

XIX - *Nara*¹

Est arte o est maghia	1
su graminare linu,	
e tesser e pintare? ²	3
In sos tappetos nuraches e chervos	
chi giran su munnu. ³	5
Naramilu, pitzinna 'e manos d'oro	6
d'antica raichina:	
est donu chi t'at datu mama tua	8
da intro su crapicu 'e sa titta?,	

¹ I dattiloscritti riporta a piè il motto «*Grassias a Deo*».

² *Est arte o est maghia / su graminare linu, / e tesser e pintare?*: 'È arte o è magia / cardare il lino, e tessere e dipingere?'. La tessitura è l'arte del tessere (*texère*), o del contessere (*contexère*), ossia dell'intrecciare, del tessere insieme, del connettere, del costruire un tessuto con gli strumenti più svariati: il telaio (verticale o orizzontale), il tempiale, l'orditoio, la spoletta che inserisce il filo di trama nel varco, l'uncino che fa passare il filo nelle maglie, l'arcolaio che dipana, il pettine che separa, le verghe che tengono l'incrocio dell'ordito. Etimologicamente la tessitura è anche l'arte del costruire un testo, in questo caso ottenuto con l'intreccio dei fili di ordito con quello di trama (dal latino *textus*, 'tessuto', 'trama', 'intreccio'). Il poeta retoricamente esordisce chiedendosi se il cardare, tessere e dipingere il lino sia arte o magia. Nell'antichità la tessitura veniva considerata come una sorta di arte magica, strumento di divinazione. La sua valenza archetipica e simbolica si perde nella notte dei tempi, della leggenda, della letteratura e del mito occidentale. Furono tessitrici di fili, di parole e talvolta di destini (della propria e dell'altrui trama), Atena, Elena, Andromaca, Penelope, Circe, Calypso, Arete, Medea, Morgana, le Norne scandinave come le nostre *janas*, le *giobianas* e *sas filon-zanas*, le vecchie e ingobbite filatrici, maschere tradizionali di Ottana (unico personaggio femminile del carnevale sardo), che come le Moire greche e le Parche latine tessevano il filo della vita.

³ *In sos tappetos nuraches e chervos / chi giran su munnu*: 'Nei tappeti nuraghi e cervi / che girano il mondo'. In Sardegna la tessitura è una delle arti più antiche e radicate (in particolare nei paesi di Samugheo, Mogoro, Nule, Aggiu, Barigadu), e il tappeto, con la sua varietà iconica e ricchezza di colori e di disegni («*nuraches e chervos*»), è uno dei prodotti più preziosi e conosciuti al mondo. Si tesse la lana di pecora, di capra e d'agnello (*erveghina, feminina, anzovina*), il lino (anche selvatico, *burdu*), la canapa (*cànnau, cànniu, cànnaittu*), il cotone, la seta (allevamento dei bachi da seta e coltivazione del gelso), il bisso marino, le fibre vegetali: fili e nodi, trame e orditi, intrecci e rappresentazioni simboliche («[...] tesseva una tela grande, / doppia, di porpora, e ricamava le molte prove / che Teucri domatori di cavalli ed Achei chitoni di bronzo / subivano per lei, sotto la forza di Ares», *Iliade* II, vv. 125-129).

ca de badas non tesses.⁴ 10

Canno serena ligas 11

chin su matessi filu
sudore e onestate, 13

nanne gràssias a Deu,
geo t'ammiro chin ocros d'incantu. 15

Su manzanu cuntenta 16

e a sero, nara:

su travàgliu finitu 18

in su matessi istante

chi l'as fattu, e debes vènnere

impare chin atzicu 'e malagana? 21

Est pro aer su pane ogni die?⁵ 22

Si est pro cussu, ah!, 23

pitzinna 'e manos d'oro,

tanno t'appo cumpresu. 25

⁴ La paziente e certosina abilità delle mani femminili (*«pitzinna 'e manos d'oro»*) non nasce dal nulla, dall'improvvisazione o dal bisogno. L'arte tessile con i suoi saperi e gli antichi segreti veniva tramandata di madre in figlia, di generazione in generazione, di famiglia in famiglia (*«d'antica raichina»*). La cultura della mano ha in Sardegna radici profonde, sedimentazione e tradizione, ma soprattutto passione e amore (*«de badas non tesses»*).

⁵ Perché si tesseva? Il tappeto, la coperta, l'arazzo, il copri-cassa, il lenzuolo, la tovaglia, non facevano parte di una filiera produttiva, ancorché a conduzione familiare, utilitaristicamente intesa. Il tessuto lavorato (*«ligas / chin su matessi filu / sudore e onestate»*) e artisticamente creato, oltre a un suo valore d'uso, e poi di scambio, ne aveva uno imprescindibilmente estetico e ornamentale (*«de badas non tesses»*). In Sardegna le arti applicate hanno performato linguaggi e sfere produttive. Si pensi alla fattura e alla policromia dei costumi tradizionali, femminili e maschili, di broccato e di orbace, abbelliti con ricche e complesse decorazioni, alla lavorazione del pane e dei dolci, a quella della pietra, della ceramica, del legno e del ferro, all'oreficeria e all'arte del gioiello. Tutto si doveva rendere esteticamente gradevole e soggetto alle forme dell'arte, pur salvaguardando funzionalità e praticità del manufatto. Si pensi infine alla funzione poetica applicata al linguaggio quotidiano e alla diffusa competenza letteraria, orale e scritta, dei sardi.

Nàralu a boche manna

26

chi cussa est arte pura

tèssita a filu d'umanu campare.⁶

28

APPARATO FILOLOGICO

REDAZIONI DATTILOSCRITTE

[D¹ D²]

1-3. **Est arte o est maghia / su graminare linu, / e tesser e pintare?**] Est arte o est maghia / su gramminare linu / e tesser e pintare? D¹ Est arte o est maghia (← maghìa) / su gramminare linu / e tesser e pintare? D²

4-5. **In sos tappetos nuraches e chervos / chi giran su munnu.**] In sos tappetos nuraches e chervos / chi giran su munnu. D¹ D²

6-10. **Naramilu, pitzinna 'e manos d'oro / d'antica raichina: / est donu**

⁶ *Nàralu a boche manna / chi cussa est arte pura / tèssita a filu d'umanu campare*: 'Dillo ad alta voce / che quella è arte pura / intessuta col filo dell'umano vivere.' L'ultima strofa, come sempre accade nei componimenti di Dui, montalianamente disvela al lettore la formula semantica che «i suoi mondi possa aprire»: *cussa est arte pura / tèssita a filu d'umanu campare*, il senso del componimento sta in questi due versi. L'arte ha, per il poeta, una chiara valenza esistenziale e sociale. L'essere è tessere, perché il nostro stesso *esistere* è un filo che si intreccia con altri fili, per imbastire relazioni, annodare legami, ordire esperienze di vita e, talvolta, condizioni di morte («*tèssita a filu d'umanu campare*»). Ma che cosa è arte («*cussa est arte pura*»)? I formalisti nel Novecento ci hanno insegnato che ciò che contraddistingue un'opera d'arte non è il *che cosa* essa rappresenta (racconta, verseggia, canta, recita) ma il *come* lo rappresenta, ossia il *modo* in cui viene adoperato il linguaggio («funzione poetica») in relazione allo *scopo* per cui il messaggio viene formulato («estetico»). L'organizzazione formale implica che il *messaggio* trasmesso non orienti l'attenzione del destinatario e la sua capacità decifratrice precipuamente sul referente e sulla sua funzione pratica, ma sulle *modalità compositive* dell'opera stessa. L'identità semantica non prescinde dalla peculiarità della sua forma. La tessitura richiede attitudine, abilità, estro, scarto dalla norma. Essa è un'attività che esige esperienza e capacità creative non comuni, e in essa coesistono arte applicata e dimensione simbolica. Tutto quello che ha inerenza e pertinenza con la trama e con l'ordito, infatti, ha in un certo qual modo a che fare con la creazione di storie e con l'arte stessa del comporre. Anche i fili, come le parole, possono essere intrecciati, connessi e annodati con sapienza e soprattutto con poesia. Maria Lai, la poetica «*ammanuense del cucito*», questo lo sapeva bene. L'arte unisce. Il filo intrecciato con altri fili diventa trama robusta e resistente. La vita è relazione e il suo senso più profondo risiede nel rapporto che sappiamo costruire con gli altri. Per dirla col poeta Vinicius De Moraes, la vita, come la tessitura, è l'arte dell'incontro.

chi t'at datu mama tua / da intro su crapicu 'e sa titta?, / ca de badas non tesses.] Naramilu pizzinna 'e manos d'oro / d'antica raichina: / est donu chi t'hat datu mama tua / da' intro su crapicu 'e sa titta?, / ca de badas non tesses **D¹** Naramilu |, | pizzinna 'e manos d'oro / d'antica raichina: / est donu chi t'hat datu mama tua / da' intro su crapicu 'e sa titta?, / ca de badas non tesses **D²**

11-15. Canno serena ligas / chin su matessi filu / sudore e onestate, / nanne gràssias a Deu, / geo t'ammiro chin ocros d'incantu.] Canno serena ligas / chin su matessi filu / sudore e onestate / nanne grassias a Deu, / geo t'ammiro chin ocros d'incantu. D¹ Canno serena ligas / chin su matessi filu / sudore e onestate / nanne gr/à/ssias a Deu, / geo t'ammiro chin ocros d'incantu. D²

16-21. Su manzanu cuntenta / e a sero, nara: / su travàgliu finitu / in su matessi istante / chi l'as fattu, e debes vènnere / impare chin atzicu 'e malagana?] Su manzanu cuntenta / e a sero nara: / su travagliu finitu / in su matessi istante / chi l'has fattu e debes vennere / impare chin azzicu 'e mala gana? D¹ Su manzanu cuntenta / e a sero nara: / su travagliu finitu / in su matessi istante / chi >l'< has fattu e debes vennere / impare chin azzicu 'e mala gana? D²

22. Est pro aer su pane ogni die?] Est pro haer su pane ogni die? D¹ D²

23-25. Si est pro cussu, ah!, / pitzinna 'e manos d'oro, / tanno t'appo cumpresu.] Si est pro cussu, ah!, / pizzinna 'e manos d'oro, / tanno t'hapo cumpresu. D¹ D²

26-28. Nàralu a boche manna / chi cussa est arte pura / tèssita a filu d'umanu campare.] Nàralu a boche manna / chi cussa est arte pura / tèssita a filu d'umanu campare. D¹ Nàralu (← Nàralu) a boche manna / chi cussa est arte pura / tossita a filu d'umanu campare. D²

XX - *Gronias*¹

Benite, benite a Gronias,	1
est unu canteddu de 'idda ²	
uve jocaio jeo	
chin sos cumpanzos d'infanzia. ³	4
Benite, benite a Gronias,	5
no, non fit unu giardinu,	
no, non fit mancu una tanca,	7
ma però pro nois	
fit unu campu isportivu	
pro currer caddos de 'èrula. ⁴	10

¹ Questo componimento di cinquanta versi di varia misura fu pensato e scritto per essere presentato a Orotelli. Il testo ci è stato tramandato da due dattiloscritti autoriali, da alcune copie e da una riproduzione dattiloscritta di mano aliena. Il primo dattiloscritto si presenta come una sorta di abbozzo, di prima germinale redazione, che molto rivela della primitiva genesi compositiva del dettato. Nel 1995, a settembre, lo stesso mese della morte dell'autore, avvenuta a Nuoro per un male incurabile, la rivista fondata da Angelo Dettori, «S'Ischiglia», decise di pubblicare le poesie *Gronias* e *Sa droga 'e sa tiria*, introdotte da un ricordo del poeta nuorese Jubanne Piga. Il primo dattiloscritto (**D**¹) riporta come titolo *Venide a Groniasa*, il secondo (**D**²) *Benite a Groniasa*, «S'Ischiglia» (**Is**) *Groniasa*.

² *canteddu de 'idda*: «*canteddu*» è un avverbio e significa «un po'». Qui da intendersi come «piccolo pezzo», «pezzetto di paese».

³ Si ritorna al concetto di identità del soggetto forgiata dalla memoria e non disgiunto dal senso di appartenenza a una comunità inserita storicamente in un territorio. Non esiste comunicazione senza contesto, così come non esiste metodo educativo al di fuori delle coordinate spazio-temporali e quindi anche ambientali. L'ambiente non è solo un *oggetto* di cultura, ma soprattutto una *condizione* di cultura e di formazione educativa, perché condizione del processo stesso di crescita e affermazione della personalità del soggetto. *Gronias* è un piccolo rione di Lula dalle vie strette che durante gli anni dell'infanzia del poeta era quasi aperta campagna. Vi scorreva un fiumiciattolo («*brincaia su trainu*») sovrastato da un piccolo ponte: «*sognos de unu pitzinnu / sognos de àteras vias / de cherrer facher su ponte / in su riu 'e Gronias. / Ma su ponte... ma su ponte...*» (DUI, *Su ponte*). Come già scritto, la poesia di Dui si confonde con le forme del suo vissuto e del suo destino. Canto e vita coincidono.

⁴ Il rapporto dell'Io col mondo fenomenico è sempre mediato dai linguaggi, segnatamente dal simbolico, ed è caratterizzato dall'interpretazione. L'oggetto-mondo, come è stato già scritto, acquista significato nel momento in cui lo si nomina e lo si interpreta (il *senso* del mondo è il nostro *discorso* del mondo), ma soprattutto quando lo si vive e abita con la fantasia e l'immaginazione. L'immaginazione non è altro che la capacità e il potere di attribuire nuovo significato al mondo, di pensarlo al di là di ogni rappresentazione logica. L'apprendimento di ogni ragazzo, avvenuto per esperienza direttamente vissuta e sperimentato emozionalmente, si realizza dentro un ben preciso contesto ambientale e si regge, come ogni percorso educativo, sull'imparare a *conoscere*, a *fare*

Benite, benite a Gronias, 11
 como est tottu costruita
 a domos fattas biancas, 13
 como no est una tanca
 ne unu campu isportivu, 15
 metas s'an fattu su nidu,
 su massaju, su pastore 17
 e s'operaju 'e miniera,
 domos fattas chin sudore.⁵ 19

Benite, benite a Gronias, 20
 est unu canteddu de 'idda
 protetta dae Monte Albu, 22
 chin sa punta 'e Turuddò
 e sa 'e Santa Caterina.⁶ 24

Benite, benite a Gronias, 25
 e si vidites ghiranne
 carchi omineddu antzianu 27
 chin s'asche 'e sa linna a pala,
 est pro allugher su 'ocu 29

ma soprattutto a *essere*; ossia sulla capacità di acquisire gli strumenti della comprensione di tale contesto così da essere capaci di agire creativamente nell'ambiente circostante e poter in tal modo costruire una propria identità culturale e umana. Per il poeta-fanciullo e i suoi compagni d'infanzia il contenuto dell'esperienza sensoriale del piccolo vicinato, immaginato e pensato come smisurato spazio di attività creativa e ludica («*ma però pro nois / fit unu campu isportivu / pro curre caddos de 'èrula*»), coincideva con l'elaborazione di un proprio microcosmo, luogo di libertà e spensieratezza. Il potere «*irrealizzante*» e totalizzante dell'immaginazione consente di esprimere la propria libertà ontologica (SARTRE 2007 [1948]).

⁵ Con il passare degli anni *Gronias* è diventato un rione popolare, abitato da contadini, pastori e operai. La case bianche, costruite con fatica e tanti sacrifici («*domos fattas chin sudore*»), caratterizzano la nuova area insediativa del paese, che ha in parte cambiato il paesaggio rurale, sopravvissuto nella memoria del poeta: «*Luvula no bat olia / ne arantzù e nen limone, / ma bat chessa e bat lidone / in Montarvu e in Gronias*» (MURA ENA 1998, p. 74).

⁶ Non manca il richiamo alla natura, al Monte Albo, al massiccio calcareo che nella parte sud-occidentale, sotto punta Turuddò e Santa Catirina, si erge come un baluardo a protezione dell'ecumene e della comunità laboriosa (*Granitos de idda mea; Canta, o monte*).

pro caentare s'istranzu
e l'offrire su caffè.⁷ 31

Benite, benite a Gronias, 32
canno cramaia mama
curria che leporeddu, 34
brincaia su trainu⁸
pro annare a comporare 36
chimbe soddos de cusserva
e cannelas d'istiàrica.⁹ 38

Benite, benite a Gronias, 39
como àbito in Nùgoro.¹⁰
Annate, annate a Gronias, 41
e dimannate de me,
a sa luche o a s'iscuru, 43

⁷ A Gronias sono aumentate le costruzioni ma non sono cambiate le tradizioni, le persone e il loro senso dell'ospitalità. Sembra quasi che il tempo si sia fermato.

⁸ *brincaia su trainu*, 'saltavo il ruscello'.

⁹ Anche in Dui, come in altri poeti e scrittori sardi, il nostalgico ripiegamento alla scoperta delle proprie origini investe l'individuo e il gruppo, il soggetto e la comunità e ha un qualcosa di ancestrale, di archetipico. È il ritorno a Itaca, all'Isola lontana, alle radici, alla famiglia, al cordone ombelicale mai reciso con la Madre-Terra (Cfr. MANCA 2022, pp. 43-44). Il *nòstos*, *sa recuida*, il ritorno con la memoria a un tempo mitico non poteva non contemplare, anche nel suo caso, la figura della madre: «*Sero, tottu recuis / cantu s'aurora bat ispartu, / recuis s'anzone / recuis sa craba a s'ama / recuis su fizzu a sa mama*», «Sera, tutto riconduci / quanto l'aurora ha disperso / riconduci l'agnello / riconduci la capra al gregge / riconduci il figlio alla madre» (MURA ENA 1998, p. 48). Nel celebre componimento di Mura Ena, che traduce una lirica di Saffo, l'ora tarda del giorno riavvicina il figlio alla madre. La madre è l'Altro che già dall'esordio traumatico della vita non lascia che la stessa precipiti nel baratro dell'abbandono, della privazione e dell'insensatezza. Ma la madre è anche la figura dell'attesa, del desiderio e dell'assenza, della prima alterità che comincia a forgiare l'identità del soggetto cosciente, della lingua e dei linguaggi che nutrono e aprono alla comprensione dell'altro da sé, dell'incontro e dell'accoglienza (Cfr. RECALCATI 2015, pp. 23-62).

¹⁰ *Benite, benite a Gronias, / como àbito in Nùgoro*: 'Venite, venite a Gronias, / ora abito a Nuoro'. L'accurato attacco anaforico che investe le prime sette strofe sembra trasmettere un sentimento di nostalgia e mestizia. Il poeta vive da molti anni a Nuoro, ma il suo vero Io è sempre a Lula e il suo immaginario nella sua Gronias. Solo attraverso l'immaginazione, la *rêverie* poetica, per dirla con Gaston Bachelard, si attiva per il poeta quel processo di riscoperta del proprio mondo, il mondo delle origini in cui vorrebbe vivere, il mondo in cui è degno di vivere (BACHELARD 1972, p. 22). Se vogliamo ritrovare la vera storia dell'io-immaginate che rievoca il proprio vissuto dobbiamo dunque ritornare al simbolico, rappresentato dal linguaggio poetico.

ca nanne chi non bi sia
bi poto esser jeo puru.¹¹ 45

Annate, annate a Gronias, 46
est unu canteddu de 'idda

'attu tottu a moda sua, 48

comente b'at Oroteddi
su rione 'e Mussinzua.¹² 50

¹¹ *Annate, annate a Gronias*, 'Andate, andate a Gronias': il ritorno all'infanzia, al sentimento del tempo perduto, si esplica, in questo accorato richiamo in versi, secondo la modalità narrativa della doppia prospettiva che puntella l'impalcatura di senso dell'intero componimento: una prospettiva interna («*Benite, benite a Gronias*»), e una esterna, decentrata («*Annate, annate a Gronias*»), entrambe di chiaro orientamento centripeto, mirabile proiezione autorale di un Io dimidiato, irriducibilmente attratto, se non risucchiato, ovunque si trovi, dal gorgo delle origini. Il centro del mondo è Gronias, «*unu canteddu de 'idda*», *su bichinau*, il microcosmo protettivo e idillico, il luogo degli affetti e della prima formazione umana. Ancora una volta tutto sembra ricondurci (*sa recuida*) all'identità aurorale dell'Io poetante, all'utero materno, alla prima comunità educante, all'*ubi consistam* dell'essere e dell'esistere. E la presenza del poeta a Lula, pur *in absentia*, se si chiede di giorno o di notte, in pubblico o in privato («*se dimannate de me, a sa luche o a s'iscuru*»), si può forse ancora ritrovare nei racconti e nella memoria di quelli ancora in vita («*ca nanne chi non bi sia / bi poto esser jeo puru*»), che lo hanno in altri tempi conosciuto.

¹² *comente b'at Oroteddi / su rione 'e Mussinzua*, (e non: *comente b'at [in] Oroteddi*), l'omissione della preposizione è intenzionale, perciò la leggiamo come una frase con pronomi cataforici: 'come ci ha Orotelli / il rione di Mussinzua. Tra oralità e scrittura, secondo un *cliché* che Dui mutua dalla poesia improvvisata, il componimento si chiude facendo riferimento a un rione del paese che lo ospita. Il giorno della festa, infatti, durante le gare poetiche gli improvvisatori venivano accolti dalla comunità e dal comitato organizzatore secondo le norme dettate dai codici dell'ospitalità e secondo una pragmatica ritualizzata. A loro volta i poeti dedicavano l'epilogo ai ringraziamenti al paese e all'*excusatio* rivolta al pubblico. Per proprietà somiglianti, con una similitudine situazionale il poeta paragona due precise identità di luogo, Gronias e Mussinzua, che corrispondono a due importanti rioni di Lula e Orotelli. L'abitato di Orotelli, paese di duemila abitanti della Barbagia di Ollolai, è diviso, infatti, in due nuclei separati da un rilievo collinare: il centro storico, che si sviluppa attorno alla chiesa romanica di San Giovanni Battista, e il nuovo rione di Mussinzua.

APPARATO FILOLOGICO

REDAZIONI DATTILOSCRITTE E A STAMPA

PRIMA REDAZIONE (D¹)

Venide a Groniasa

Venide venide a Groniasa
est' unu canteddu de idda
uve giocaia geo
chissos cumpanzos dd'infanzia
benide benide a gruniasa
no no it unu giardinu
no no it mancu una tanca
ma però però nois
it unu campu isportivu
currenne a caddos de erula
benide benide a Gruniasa
como es tottu costruita
a domos fattas biancas
como no>n< est una tanca
ne unu campu isportivu
medas ana fattu su nidu
su massaiu, su pastore
e s'operaiu de miniera,
domos fattas chin sudore.
benide benide a Gruniasa
est unu canteddu de idda
protettu dae Monte Albu
chissa punta e turuddò
e sa santa Caterina
benide benide a Gruniasa

E si vidides ghirenne
 carchi omineddu anzianu chi s'asche de sa linna a pala
 est pro allughere su occu
 pro caentare s'istranzu
 e l'ofrire su caffè
 benide benide a Gruniasa
 canno mama giamaiat
 dae domo cher de fronte
 currenne che leporeddu
 brincaia su trainu
 pro annare a comporare
 chimbe soddos de cusserva
 e cannelas de istiarica
 benide benide a Gruniasa
 Como abito in Nugoro
 annade annade a gruniasa
 su canteddu de idda mia
 assa luche e ass'iscuru
 e nenne chi non bi sia
 bi pot'e'esser geo puru
 Annade annade a Gruniasa

SECONDA REDAZIONE (D²)

Benite a Groniasa

Benite benite a Groniasa
 est unu canteddu de idda
 uve jocaio jeo
 chis sos cumpanzos d'infanzia
 Benite benite a Groniasa
 no' no' iti unu giardinu
 no' no' iti mancu una tanca

ma però, pro nois
iti unu campu isportivu
pro curre caddos de erula

Benite benite a Groniasa
como est tottu costruita
a domos fattar biancas
como no' est una tanca
ne unu campu isportivu
metas s'an fattu su nidu
su massaju, su pastore
e s'operaju e miniera
domos fattas chin sudore.

Benite benite a Groniasa
est unu canteddu de idda
protettu dae Monte Albu
chis sa punta e Turuddò
e sae Santa Caterina

Benite benite a Groniasa
e si viditer ghiranne
carchi omineddu anzianu
chin s'asche 'e sa linna a pala
est pro allugher su ocu
pro caentare s'istranzu
e l'offrire su caffè
Benite benite a Groniasa.
[si conclude il componimento]

Benite benite a Groniasa
est unu canteddu de 'idda
uve jocaio jeo
chin sos cumpanzos d'infanzia.

Benite benite a Groniasa
no, no iti unu giardinu
no, no it mancu una tanca
ma però pro nois
iti unu campu isportivu
pro curre caddos de 'erula.

Benite benite a Groniasa
como est totu costruita
a domos fattas biancas
como no est una tanca
ne unu campu isportivu
metas s'han fattu su nidu
su massaju, su pastore
e s'operaju 'e miniera
domos fattas chin sudore.

Benite benite a Groniasa
est unu canteddu de idda
protetta da-e Monte Albu
chin sa punta 'e Turuddò
e sa 'e Santa Caterina.

Benite benite a Groniasa
e si viditer ghiranne
carchi omineddu anzianu
chin s'asche 'e sa linna a pala
est pro allugher su ocu
pro caentare s'istranzu

e l'offrire su caffè.
Benite benite a Groniasa
canno cramaia mama
curria che leporeddu
brincaia su trainu
pro annare a comporare
chimbe soddos de cusserva
e cannelas d'istiarica.
Benite, benite a Groniasa
como abito a Nugoro.
Annate annate a Gronias
e dimannate de me
a sa luche o a s'iscuru
ca nanne chi non bi sia
bi potto esser jeo puru.
Annate annate a Groniasa
est unu canteddu de idda
'attu totu a moda sua
comente b'hat Oroteddi
su rione 'e Mussinzua.

XXI - *In su pinnettu 'e s'eremita*¹

Beranu, istiu, attonzu, iverru, semper, 1
 in uve non si morit mai:² si campat,
 e naschin crapittos, matzones e mela 'e lidone.³ 3
 Lussùgliu, crapàgliu, peàgliu⁴ 'e Mosè,
 cantat cantones betustas⁵ 5

¹ Di questo componimento esistono due distinte versioni. La prima intitolata *Su pinnettu* (pseudonimo: Dione Crapagliu), datata 29 luglio 1986, spedita a un concorso di poesia tenutosi a Dorgali e pubblicata dalla rivista «S'Ischiglia» nell'ottobre del 1989 (Is²). La seconda intitolata *In su pinnettu 'e s'eremita* con la quale Dui ottenne una menzione d'onore al premio «Romangia» di Senori-Sorso il 7 dicembre 1986. La poesia fu poi pubblicata dalla rivista «S'Ischiglia» nel maggio del 1988 (Is¹). Oltre alla lunghezza (*Su pinnettu* 27 versi, *In su pinnettu 'e s'eremita* 22) e al differente esordio, cambia altresì l'istanza produttrice del discorso poetico. Nel primo componimento la voce poetante è presente nella storia e racconta se stessa (istanza omodiegetica e autodiegetica). Nel secondo caso, invece, l'io lirico pur essendo presente nella storia e implicato nella vicenda è soprattutto un testimone-osservatore dell'aedo-capraio *Lussugliu* (istanza omodiegetica e allodiegetica). Qui fissiamo a testo la lezione di *In su pinnettu 'e s'eremita*, esteticamente più convincente, e lo rapportiamo con la tradizione testuale trasmessa direttamente dai dattiloscritti di mano autorale. Ossia: **D**¹: *Su pinnettu* (pseudonimo: Dione Crapagliu), pubblicato integralmente con processo correttorio interno; **D**² **D**³ **D**⁴: *In su pinnettu 'e s'eremita*.

² *Beranu, istiu, attonzu, iverru, semper, / in uve non si morit mai*: Primavera, estate, autunno, inverno, sempre, / dove non si muore mai? Il microcosmo idillico e bucolico, da mitica Arcadia, dove uomo e natura vivono in perfetta armonia, si sostanzia di un tempo senza tempo, perché ciclico, interminabile e dell'eterno ritorno è considerato il tempo della natura, della vita e delle stagioni. Nel mondo agro-pastorale sardo, così come accadeva nel mondo greco, l'orizzonte di riferimento è la natura, concepita come sfondo immutabile («*Beranu, istiu, attonzu, iverru, semper*») entro la trilogia della vita: si nasce («*naschin crapittos, matzones*»), si vive in quanto esseri 'gettati nel mondo' («*si campat*»), si genera per garantire la prosecuzione della specie («*sughes anzatas*») come vuole la legge di un creato al cui vertice non c'è solamente l'uomo ma tutti gli esseri viventi in quanto mortali (*Lussugliu, crapitos, matzones, sughes, apes, puddas, mela 'e lidone, frores agrestes e de monte*). La morte segna la fine dell'ente o del singolo esistente, ma è solo un evento funzionale al grande, immutabile ed eterno ritorno della natura («*non si morit mai*»): «Quando non ero e non era il tempo. / Quando il caos dominava l'universo. / Quando il magma incandescente celava il mistero della mia formazione. / Da allora il mio tempo è rinchiuso in una crosta durissima. / Ho vissuto ere geologiche interminabili. / Immani cataclismi hanno scosso la mia memoria litica. / Porto con emozione i primi segni della civiltà dell'uomo. / Il mio tempo non ha tempo» (SCIOLA 1999).

³ *mela 'e lidone*: frutti del corbezzolo.

⁴ *peàgliu*: in nuorese anche «*pedariju*», 'socio minore' *de su majore*, al quale spettava alla fine dell'anno, secondo la soccida, un quarto dei frutti della terra o del bestiame (un piede su quattro dell'animale, metafora per intendere la quarta parte). Nel dattiloscritto il poeta riporta a piè una nota che così recita: 'la quarta parte', qui forse a sottolineare l'impari confronto col personaggio biblico.

⁵ *cantat cantones betustas*: l'aedo-capraio Lussorio, il cantore dell'antica tradizione, 'canta canzoni vetuste' che catapultano il piccolo ascoltatore protagonista, proiezione autorale, ai racconti biblici di fondazione. La poesia ha da sempre fatto parte della vita dei sardi, anche nella comunicazione

pro frores agrestes e sughes anzatas⁶
de s'arca 'e Noè.⁷

7

E geo, minore,
videnne a Lussùgliu, òmine mannu,
chin versos isortos pitzinnos
e presos in rima,⁸
chin isse m'appento⁹ in su pinnettu.¹⁰

8

10

12

quotidiana. Soprattutto nelle comunità agro pastorali, infatti, capitava che, in particolari contesti familiari, lavorativi e festivi, si attivasse la funzione poetica del linguaggio. Altre volte si cantava per il puro desiderio di farlo, in compagnia o in solitudine. Sono nati come poesia improvvisata, di una improvvisazione non competitiva, e si sono diffusi oralmente alcuni canti che venivano intonati per far giocare i bambini (*duru-duru, dilliriana* ecc.), per allietare i presenti nei momenti di festa con filastrocche e testi ritornellati (*trallallera, lirellèllara*), oppure per mitigare la solitaria fatica del lavoro nei campi o dietro greggi e armenti.

⁶ *sughes anzatas*: 'scrofe figliate'. Alle scrofe figliate spesso si applicava un campano, *sa ràgana* (a *sa sughe anzada li ponen sa ràgana*). Nell'opera di auscultazione del bucolico quadretto immaginiamo di udire tra i suoni della campagna anche quelli indeterminati prodotti dai batacchi sugli strumenti idiofoni che fanno da sfondo al canto ritmato dell'aedo-capraio: «Ho nell'orecchio un turbinio di squilli, / forse campani di lontana mandra; / e, tra l'azzurro penduli, gli strilli / della calandra» (PASCOLI, *In campagna. Dall'argine, in Myricae*).

⁷ *Lussùgliu, crapàgliu, peàgliu 'e Mosè, / cantat cantones betustas / pro frores agrestes e sughes anzatas / de s'arca 'e Noè*. 'Lussorio, capraio, quarta parte di Mosè, / canta canzoni vetuste / per fiori selvatici e scrofe figliate / dell'arca di Noè'. Qui il riferimento è al racconto veterotestamentario dell'arca di Noè («*cantones betustas*»), costruita su indicazione divina per sfuggire al diluvio universale e per salvare gli esseri viventi. Si noti il sapiente utilizzo delle figure morfologiche e sintattiche, rispettivamente per aggiunzione iterativa e per permutazione, con un felice esito allitterativo (*Lussugliu, crapagliu, peagliu*) sostenuto da una struttura rimica a combinazione incrociata (ABBA), lì dove ineluttabilmente «*Mosè*» rima con «*Noè*», e con un ipèrbato che chiude la prolungata dilazione del discorso poetico. Peraltro si fa notare come il racconto biblico sia compreso nel quarto capitolo ('la quarta parte') della *Genesi*, primo libro della *Torah* del *Tanakh* ebraico e della *Bibbia* cristiana, ma conosciuto anche come Primo libro di Mosè. I cantori nella poesia improvvisata sarda citavano spesso i personaggi delle Sacre Scritture, così come le vite dei santi, le opere e i miti della classicità greca e latina (*Iliade, Odissea, Eneide*), la migliore produzione letteraria in lingua italiana (*Divina Commedia*).

⁸ *chin versos isortos pitzinnos / e presos in rima / chin isse m'appento in su pinnettu*, 'con versi sciolti novelli / e legati in rima, / con lui mi diletto nella capanna'. La tradizione poetica in versi sciolti e in rima trova nella capanna un punto di incontro e di confronto, oltre che una sua continuità generazionale.

⁹ *m'appento*: 'mi diletto'.

¹⁰ Il giovane Publio si diletta ad ascoltare e ad apprendere dal vecchio poeta capraio Lussorio l'arte del comporre versi. Il metodo di apprendimento in Sardegna non di rado si basava su una sorta di pedagogia dell'ascolto e insieme del dialogo secondo una modalità *euristico-imitativa*, per cui il dato empirico-sperimentale si accompagnava all'imitazione dei modelli tradizionali. Il poeta in

A ora serantina,	13
chin su zigarru paret allumanne	
sas làmpanas de chelu a una a una,	15
o, cuntentu che Pasca, est moricanne ¹¹	
chin su chiccaju ¹² in mesu sa chisina	
duas bràsias alluttas de sa luna. ¹³	18
Ca in s'istoja accurtzu a su 'ochile	19
sa matessi cantone est murmuttanne	
pro chi venzat un'àtteru impoddile: ¹⁴	
a focu in intro si dormit pippanne. ¹⁵	22

erba acquisiva le tecniche e i metodi del comporre, ritmo e strutture metriche, nei contesti comunicativi e situazionali più disparati (in questo caso «in unu pinnettu»), ascoltando e osservando il cantore più esperto e maturo, così da poterne carpire i segreti dell'arte. L'esercizio e la pratica individuale permettevano poi il perfezionamento e una maggiore confidenza con i meccanismi di funzionamento del testo e dell'euritmia. *Sos cantadores* nella scansione ritmica degli accenti non seguivano altra regola se non quella dell'orecchio. L'esecuzione canora attribuiva ritmo ai versi e disposizione proporzionale e armonica al componimento, attraverso innalzamenti e abbassamenti di tono in corrispondenza di determinate posizioni, oppure attraverso l'utilizzo di figure metriche per contrazione e separazione vocalica (sinèresi, dièresi, sinalèfe, dialèfe) e di figure morfologiche per aggiunzione semplice (paragoge). Perciò di un'ottava si potevano all'ascolto computare, ad esempio, endecasillabi metricamente perfetti, che riportati per iscritto risultavano essere più lunghi o più corti (ipèrmetri o ipòmetri) rispetto alle canoniche undici posizioni.

¹¹ *moricanne* / [...] / *duas bràsias alluttas de sa luna*: «*moricare*», «*morigare*», vuol dire 'mescolare' ma anche 'tramontare': *sas istellas sun morighende*.

¹² *su chiccaju*: 'frugone, attizzatoio'.

¹³ *A ora serantina* / *chin su zigarru paret allumanne* / *sas làmpanas de chelu a una a una* / *o, cuntentu che Pasca, est moricanne* / *chin su chiccaju in mesu sa chisina* / *duas brasias alluttas de sa luna*: 'Al volgere della sera / con il sigaro sembra che accenda / le lampade del cielo una a una, / o, contento come una Pasqua, sta mescolando / con il frugone in mezzo alla cenere / due braci accese della luna'. Il punto di vista del poeta bambino sembra sovrapporre, dissolvendolo come fosse un tutt'uno sul piano della volta celeste, il profilo del vecchio che fuma con quello della luna e delle stelle, con una resa iconica dagli effetti surreali, quasi lorchiani, che oltrepassa la dimensione della realtà sensibile.

¹⁴ *sa matessi cantone est murmuttanne* / *pro chi venzat un'àtteru impoddile*: 'la stessa canzone sta mormorando / affinché venga un'altra aurora.' Ritorna il motivo della luce aurorale («*impoddile, impud-dile, arborinu*», aurora) accompagnata dal canto, *topos* della letteratura sarda, metafora del risveglio e della rinascita, che qui simbolicamente vuole preconizzare la speranza, sussurrata in versi dal poeta Lussorio, di un futuro di pace e di giustizia. Così leggiamo in Mura: «*Boches de solidade* / *su murmuttu tramandan* / *de edade in edade* / [...] / *pro chi colet ridende su beranu*», 'Voci di solitudine / il malcontento tramandano / di età in età / [...] / perché ridendo la primavera passi' (MURA 2004, p. 4).

¹⁵ *a focu in intro*: 'col fuoco in bocca'. Tra i pastori sardi era consuetudine inserire in bocca un mezzo sigaro dalla parte accesa e fumarlo sino alla fine.

APPARATO FILOLOGICO

REDAZIONI DAT^{TI}LOSCRITTE

[D² D³ D⁴]

1-7. **Beranu, istiu, attonzu, iverru, semper, / in uve non si morit mai: si campat, / e naschin crapittos, matzones e mela 'e lidone. / Lussùgliu, crapàgliu, peàgliu 'e Mosè, / cantat cantones betustas / pro frores agrestes e sughes anzatas / de s'arca 'e Noè]** Beranu, istiu, attonzu, iverru, semper, / in uve non / si / >mor<morit mai: si campat, / e naschin crapittos, mazzones e mela 'e lidone, / Lussugliu, crapagliu, peagliu 'e Mosè, / cantat cantones betustas / pro frores agrestes e sughes anzatas / de s'arca 'e Noè? D² Beranu, istiu, attonzu, iverru, semper, / in uve non si morit mai: si campat, / e naschin crapittos, mazzones e mela 'e lidone, / Lussugliu, crapagliu, peagliu 'e Mosè, / cantat cantones betustas / pro frores agrestes e sughes anzatas / de s'arca 'e Noè? D³ Beranu, istiu, attonzu, iverru, semper, / in uve non si morit mai: si campat, / e naschin crapittos, mazzones e mela 'e lidone. / Lussugliu, crapagliu, peagliu 'e Mosè, / cantat canzones (← cantones) betustas / pro frores agrestes e sughes anzatas / de s'arca 'e Noè? D⁴

8-12. **E geo, minore, / videnne a Lussùgliu, òmine mannu, / chin versos isortos pitzinnos / e presos in rima, / chin isse m'appento in su pinnettu.]** E geo, minore, / videnne a Lussugliu, omine mannu, / chin versos isortos pizinnos / e presos in rima, / chin isse m'appento in su pinnettu. D² D³ D⁴

13-18. **A ora serantina, / chin su zigarru paret allumanne / sas lāmpanas de chelu a una a una, / o, cuntentu che Pasca, est moricanne / chin su chiccaju in mesu sa chisina / duas bràsias alluttas de sa luna.]** A ora serantina / chin su zigarru paret allumanne / sas lampanas de chelu a una a una, / o cuntentu che Pasca est moricanne / chin su chiccaju in mesu sa chisina / duas brasias alluttas de sa luna D² D³ D⁴

19-22. **Ca in s'istoja accurtzu a su 'ochile / sa matessi cantone est murmuttanne / pro chi venzat un'atteru impoddile: / a focu in intro si dormit pippanne.]** Ca in s'istioia accurzu a su 'ochile / sa matessi cantone est mormuttanne / pro chi venzat un'atteru impoddile: / a focu in intro si dormit pippanne. D² D³ D⁴

«S'ISCHIGLIA»

[anno IX, maggio 1988, p. 157]

In su pinnettu 'e s'eremita

Beranu, istiu, atonzu, iverru, semper,
in uve non si morit mai: si campat,
e naschin crapittos, mazzones e mela 'e lidone.
Lussugliu, crapagliu, peagliu 'e Mosè,
cantat cantones betustas
pro frores agrestes e sughes anzatas
de s'arca 'e Noè.

E geo, minore,
vidende a Lussugliu, omine mannu,
chin versos isortos pizzinnos
e presos in rima,
chin isse m'appento in su pinnettu.

A ora serantina,
chin su zigarru paret allumande
sas lampanas de chelu a una a una,
o cuntentu che Pasc, est moricande
chin su chiccaju in mesu sa chisina
duas bràsias alluttas de sa luna.

Ca in s'istoia accurzu a su 'ochile
sa matessi cantone est murmuttande
pro chi venzat un ateru impoddile:
a focu in intro si dormit pippande.

SU PINNETTU
[REDAZIONE **D**¹]

>Intenne< su tirriu de s'ave volanne
>e bide< su chelu, sa badde
in uve non si morit mai: si campat;
e naschin crapittos, grassiles
e mela 'e lidone.

>E geo< Dione crapagliu,
peagliu 'e Mosè,
canto cantones vetustas
pro frores de monte,
chi sono
amicos de s'ape
e sughes e puddas de s'arca 'e Noè.

•E geo, (>Omine mannu<), poeta? | Videnne a Dione |
chin versos isortos pizzinnos
e presos in rima,
de goi m'appento
in su pinnettu.

A ora serantina
chin su zigarru mi paglio allumanne
sas lampanas de chelu a una a una,

So' cuntentu che Pasca moricanne
chin su chiccaiu in mesu sa chisina
duas braias alluttas de sa luna

Poi in s'istoia accurzu a su 'ochile
sa mattessi cantone murmuttanne

pro chi venzat un'atteru impoddile
a focu in intro mi dormo pippanne.

«S'ISCHIGLIA»

[anno X, ottobre 1989, p. 304]

Su pinnettu

Intenno su tirriu longu de s'ape volanne
e bido su chelu, sa badde
in uve non si morit mai: si campat,
e naschin crapittos, grassiles
e mela 'e lidone.

E geo, Dione crapagliu,
peagliu 'e Mosè,
canto cantones vetustas
pro frores de monte,
ca son
amicos de s'ape
e sughes e puddas de s'arca 'e Noè.

Omine mannu, poeta,
chin versos isortos pizzinnos
e presos in rima,
de goi m'appento
in su pinnettu.

A ora serantina
chin su zigarru mi paglio allumanne
sas lampanas de chelu a una a una.

So' contentu che Pasca moricanne
chin su chiccaiu in mesu sa chisina
duas brajas alluttas de sa luna.
Poi in s'istoia accurzu a su 'ochile
sa mattessi cantone murmuttanne
pro chi venzat un'ateru impoddile
a focu in intro mi dormo pippanne.

XXII - *S'arrennegu 'e Ligabue*¹

Si m'artuddan sos pilos,²
 seco su 'erru a dentes 2
 e sas ungras juco de athagliu,
 canno nan(a) chi solu est su duttore 4
 su chi potet curare male anzenu,
 e mi dimanno: «*tanno ite so jeo?*».³ 6

Non so unu pintore, 7
 però poter cheria
 pintare unu cuadru arrennegatu. 9

¹ Di questo componimento si ha una redazione manoscritta (A) e una dattiloscritta (D). Il 4 aprile 1993 fu pubblicato dalla rivista «S'Ischiglia». Su questi testimoni facciamo riferimento per la costituzione del testo.

² *Si m'artuddan sos pilos*, 'Mi si drizzano i capelli'.

³ Con questo componimento di sei strofe libere, formate da versi di varia lunghezza, dal senario all'endecasillabo, Dui affronta uno dei mali endemici della Sardegna: l'anemia mediterranea, forma eterozigote della beta-talassemia (*thàlassa*, mare, *àima*, sangue), malattia genetica non infettiva che si trasmette per via ereditaria e il cui nome è dovuto alla sua distribuzione geografica. I piccoli pazienti affetti da questa patologia ematologica producono inferiori quantità di globuli rossi ed emoglobina accusando tra i sintomi l'ingiallimento della cute e della sclera («*carigrogos*»). Per i casi più gravi il trattamento consiste in regolari trasfusioni di sangue («*Unu càliche 'e sàmbene / travasatu caente a bena a pares*»). La Sardegna è una delle regioni a più alto rischio per l'elevato numero di portatori sani (300.000 circa) su una popolazione di circa 1,6 milioni. Con una conclusiva domanda retorica volutamente equivoca e provocatoria («*tanno ite so jeo?*», 'allora cosa sono io?') in questa strofa d'esordio il poeta pone, a suo modo, una delle più controverse questioni del pensiero occidentale, ossia il rapporto tra la cultura scientifica e quella umanistica. E soprattutto pone due differenti prospettive con cui si osserva la condizione umana: c'è chi nutre la speranza di migliorarla grazie alla ricerca medica, fisica, biologica e tecnologica, e c'è chi invece, secondo un approccio esistenzialista, la concepisce nella sua tragica singolarità, e leopordianamente ci ricorda che l'unica difesa, l'unico modo per sopravvivere contro «*l'empia natura*», la natura malvagia, è realizzare una «*social catena*», ossia allearsi e costruire una rete di solidarietà e soccorso reciproco, coltivare e perseguire la generosità e l'altruismo. Chi l'ha detto, dunque, che il male dell'uomo possa essere curato solo dal medico o dallo scienziato? Dove sta l'uomo, dove sta il suo cuore? Non c'è bisogno d'essere dottori per aiutare i bambini talassemici, basta donare il proprio sangue per vedere i bambini *carigrogos* ridere felici: «*Sei grande tu che doni il tuo sangue / Non importa chi tu sia; / di che razza o colore. / Sei il non plus ultra. / Tu che doni senza mai chiedere; / appagato soltanto / del fiorente sorriso alla vita / di tutti i talassemici del mondo. / Ed io, piccolo vagabondo, pieno di stracci, / non ho nulla da dirti; / ma, se potessi, donerei all'Avis / una capanna, un ginepro, / una capra del monte di Lula / e un grazie infinito, di cuore*» (DUI 1995, p. 4).

Canno vido pitzinnos carigrogos 10
 mi punghen in su coro sos colores
 ch'at ispartu in sas telas Ligabue.⁴ 12

Unu càliche 'e sàmbene 13
 travasatu caente a bena a pare
 'achet fozire s'àrvore 'e sa vita.⁵ 15

E riden sos pitzinnos carigrogos, 16
 riden chin sas laras coraddinas,
 e mi lu prenau su coro 'e consolu.⁶ 18

Da chi so arribanne a su tramontu 19

⁴ *Canno vido pitzinnos carigrogos / mi punghen in su coro sos colores / ch'at ispartu in sas telas Ligabue*, 'Quando vedo bambini dal viso giallo / mi trafiggono il cuore i colori / che ha sparso nelle tele Ligabue'. I volti ingialliti dei bambini talassemici hanno su Publio Dui l'effetto e la forza dei quadri dipinti da Antonio Ligabue (Zurigo, 1899 - Gualtieri, 1965). Così come nelle opere del pittore *naif* più amato del Novecento trovarono espressione le sensazioni e i sentimenti che l'artista non riusciva a esprimere con le parole, analogamente il poeta sardo, in questo processo di identificazione e di *transfert* poetico, vuole esprimere l'indicibile. Il linguaggio verbale, ancorché poetico, non è più sufficiente. Non esistono parole per poter esprimere la rabbia, l'urlo strozzato («*arrennegatu*», adirato), che si prova davanti al dolore di un bambino talassemico e all'impotenza della scienza. Servono le immagini («*Non so unu pintore, / però poter cheria / pintare unu quadru arrennegatu*»), servono i primi piani, servono i colori accesi, violenti, espressionistici, per rendere, come ha saputo fare Ligabue, scene dal forte potere evocativo incistate nella sanguinante memoria visiva del poeta («*mi punghen in su coro sos colores / ch'at ispartu in sas telas Ligabue*»). Il colore dei piccoli visi (il termine «*carigrogos*», dalla faccia gialla, viene significativamente ripetuto, con una felice epifora e insieme epanalessi, alla fine dei versi 10, 16, 21), dovrebbe spingere l'uomo a fare qualcosa, a donare il proprio sangue («*a bena a pare*»), in questo caso portatore di vita.

⁵ *Unu càliche 'e sàmbene / travasatu caente a bena a pare / 'achet fozire s'àrvore 'e sa vita*, 'Un calice di sangue / travasato caldo da vena a vena / fa rinverdire l'albero della vita'. La forza rituale e simbolica del sangue, tra il sacro e il profano, in tutte le culture, compresa quella sarda, è ambivalente e controversa. Associato alla vitalità, alla passione, al potere, al sacrificio e alla redenzione, il sangue può essere linfa vitale e veicolo di morte («*sàmbene iscramat sàmbene*»), vincolo di fratellanza («*su sàmbenau*») e tramite di legami indissolubili («*compares de santu Iubanne*»), simbolo di purezza ed emblema d'impurità («*solu a sàmbene / los pintat sos quadros / su pintore buzinnu*»). In questo contesto il sangue esprime l'essenza stessa della vita, fluido che la sostiene («*'achet fozire s'àrvore 'e sa vita*»), fonte di calore ed energia («*travasatu caente*»), esperienza trasformativa che nello scorrere mette in relazione («*a bena a pare*»).

⁶ Il sorriso dei bambini dalle labbra coralline («*riden chin sas laras coraddinas*») allevia il dolore e per un attimo riempie di conforto il cuore del poeta («*e mi lu prenau su coro 'e consolu*»). Quella gioia infantile non è solo motivo di soddisfazione, ma anche di speranza. Essa è infatti l'anima del mondo.

e non poto prus sàmbene donare,
 pensanne a sos pitzinnos carigrogos,
 che sole cann'ispuntat su manzanu,
 un'iscutta m'arreo a pilos ritzos.⁷

20

23

APPARATO FILOLOGICO

REDAZIONE MANOSCRITTA E DATTILOSCRITTA

[A D]

1-6. **Si m'artuddan sos pilos, / seco su 'erru a dentes / e sas ungras juco de athagliu, / cando nan(a) chi solu est su duttore / su chi potet curare male anzenu, / e mi dimanno: «tanno ite so jeo?».**] Sim'arthuddan sos pilos / Seco su erru a dentes / Ei sas ungras giuco de athagliu / Canno nana chi solu est su duttore / Su chi potet curare male anzenu / E mi dimanno: Tanno ite so jeo? **A** Sim'artuddan sos pilos / Secco su erru a dentes / Ei sas' ungras giuco de athagliu, / Canno nana chi solu est su duttore / Su chi potet curare male anzenu, / E mi dimanno: tanno ite sò jeo? **D**

7-9. **Non so unu pintore, / però poter cheria / pintare unu quadru arrennegatu.**] Non so unu pintore / Però cherres cheria / Pintare unu quadru arrennegatu. **A** Non sò unu pintore, / Però potes cheria / pintare unu quadru arrennegatu, **D**

10-12. **Canno vido pitzinnos carigrogos / mi punghen in su coro sos colores / ch'at ispartu in sas telas Ligabue.**] Canno vido pizinnos cari grogos / Mi punghene in su coro sos colores / C'att'ispartu in sas telas Ligabue. **A** Canno vido pizinnos cari grogos / Mi punghene in su coro sos colores / C'att'ispartu in sas telas Ligabue. **D**

13-15. **Unu càliche 'e sàmbene / travasatu caente a bena a pare / 'achet**

⁷ Il componimento si chiude, però, con la medesima preoccupazione e lo stesso grave turbamento con cui si è aperto: «*Si m'artuddan sos pilos, / [...] / un'iscutta m'arreo a pilos ritzos*», 'Poiché sto arrivando al tramonto / e non posso più il sangue donare, / mentre penso ai bambini dal viso giallo, / come il sole che sorge al mattino, / resto per un attimo con i capelli dritti.' Il poeta arrivato al tramonto della sua esistenza sa che non potrà più donare il sangue e che il sole che sorgerà al mattino non potrà che avere il colore dei volti dei bambini talassemici.

fozire s'arvore 'e sa vita.] Unu caliche e samben / Travasatu caente a ben'a pare / Achet fozire s'arvore sa vita. **A** Unu calich'e samben / Travasatu caente a ben'a pare / Achet fozire s'arvore sa vita. **D**

16-18. E riden sos pizinnos carigrogos, / riden chin sas laras coraddinas, / e mi lu prenan su coro 'e consolu.] E riden cuddos pizinnos cari grogos / Ridene chi sas laras coraddinas / E mi lu prenan su coro 'e consolu. **A** E riden cuddos pizinnos cari grogos / Ridene chi sas laras coraddinas / E mi lu prenan su coro 'e consolu. **D**

19-23. Da chi so arribanne a su tramontu / e non poto prus sàmbene donare, / pensanne a sos pizinnos carigrogos, / che sole cann'ispuntat su manzanu, / un'iscutta m'arreo a pilos ritzos.] Da chi so arribanne a su tramontu / E non poto prus sambene donare / Pensanne a sos pizinnos cari (←care) grogos / Che sole cann'ispuntat su manzanu / Un'iscutta m'arreo a pilos rizzos. **A** Da chi so arribanne a su tramontu / E non poto prus sambene donare, / Pensanne a sos pizinnos cari grogos / Che sole cann'ispunta su manzanu / Un'iscutta m'arreo a pilos rizzos. **D**

FORTE ORALE

***S'arrennegu de Ligabue]** S'arrennegu 'e Ligabue 4. **canno]** cando **FO ♦ est]** es 5. **potet]** pote 6. **dimanno]** dimando ♦ **tanno]** tando 8. **poter]** potes 10. **Canno]** Cando 17. **riden]** ridene ♦ **coraddinas]** coraddinasa 19. **arribanne]** ar- rivande 21. **pensanne]** pessande 22. **cann'ispuntat]** cand'ispuntat

S'arrennegu 'e Ligabue

Si m'artuddan sos pilos
seco su 'erru a dentes
e-i sas ungras juco de atzagliu,
canno nana chi solu est su duttore
su chi potet curare male anzenu,
e mi dimanno: «Tanno ite so' jeo?».

Non so' unu pintore
però poter cheria
pintare unu quadru arrennegatu.

Canno vido pizzinnos cari-grogos
mi punghene in su coro sos colores
ch'hat ispartu in sas telas Ligabue.

Unu caliche' 'e samben
travasatu caente a bena' a pare
'achet fozire s'arvor' 'e sa vita.

E riden sos pizzinnos cari-grogos,
ridene chin sas laras coraddinas,
e mi lu prenan su coro 'e consolu.

Da chi so arribanne a su tramontu
e non poto prus sambene donare,
pensanne a sos pizzinnos cari-grogos
che sole cann'ispuntat su manzanu
un'iscutta m'arreo a pilos rizzos.

XXIII - *Agheras de sàmbene*

An mortu a fulanu!	1
nat fulanu ascurtanne	
sa campana chi sonat a mortu.	3
« <i>Sàmbene iscramat sàmbene</i> », ¹	
e como: chie lu pranghet su mortu 'e cras?	5
unu coro 'e mama. Fortzis issa	
perdonat ca partorit chin dolore.	7
Finamentras sos muros de sa tanca	8
son tintos de sàmbene.	
In palas de su muru 'e sa tanca	10
b'est semper sa pessone	
armata 'e fusile	12
ch'isparat a sa tzeca	
e iscurret in terra àtteru sàmbene. ²	14
Sos muros de sa tanca	15
paren sa cornice	
d'unu cuadru anticu,	17

¹ *Sàmbene iscramat sàmbene*: 'Sangue chiama sangue'. La matrice è biblica: «*Caino uccise Abele suo fratello, figlio di sua madre che egli doveva amare, suo fratello minore che doveva proteggere, un fratello buono che non gli aveva mai fatto alcun torto. [...] L'assassinio è un peccato che grida. Sangue chiama sangue, il sangue dell'assassinato il sangue dell'assassino. Quanta è grande e pesante una maledizione divina: essa va lontano e penetra in profondità! [...]*» (Genesi 4:10, versetti 8-15). «*Iscramare*»: 'gridare, esclamare', ma significa anche 'gridare vendetta', 'maledire', 'implorare la maledizione divina': *appo a iscramare a donzi toccu 'e campana*, 'maledirò a ogni tocco di campana'. Cfr. ESPA 2008, p. 1139. In questo componimento il sangue è portatore di dolore e di morte, e richiama l'uccisione, la faida e la vendetta. È questo per Dui un tema fatale e ineludibile, che attraversa tutta la sua poesia e la sua stessa esperienza di vita, dolorosamente e drammaticamente segnata dalla morte del fratellino nelle campagne di Lula per mano di un sicario.

² I numerosi fatti di sangue, che hanno tragicamente segnato le comunità delle zone interne della Sardegna («*Finamentras sos muros de sa tanca son tintos de sàmbene*»), rimandano a un codice naturale di diritto consuetudinario, non scritto, morale e comportamentale, che ha non di rado regolato la vita delle campagne e le controversie interne (*disamistades*) al mondo agro-pastorale barbaricino («*In palas de su muru 'e sa tanca / b'est semper sa pessone / armata 'e fusile*»). Il codice barbaricino è un sistema giuridico riparatario, nel quale all'offesa corrisponde la vendetta, secondo i principi di proporzionalità, prudenza e progressività. (Cfr. PIGLIARU, 1975 [1959]).

dipintu chin sas manos de su pintore boja. ³	19
Solu, pessamentosu, intro sa tanca, anzonàgliu 'e remeju, ⁴	20
miro su sole frittu remuninne sos rajos.	22
Pro si cuare in s'iscuru 'e sa notte sa cara 'e sa 'irgonza, su chelu biaittu ⁵	24
cambianne est colore, pro li tèssere a sa die chi morit tramas de iskra ruja. ⁶	26
Sàmbene! solu a sàmbene los pintat sos cuadros	29
	30
	32

³ Anche in questo componimento il poeta chiede ausilio al pittore, alle immagini, al figurativo, ai colori per spiegare l'inesprimibile. La violenza ha radici lontane, che si perde nella notte dei tempi («*Sos muros de sa tanca / paren sa cornice / d'unu quadru anticu*»). I muretti a secco, testimoni di questa tragica e antica storia di sangue, caratterizzano il paesaggio rurale della Sardegna e sono costruiti sovrapponendo le pietre una all'altra. Il verbo *apretare*, *apredare* («impietrate») designa in lingua sarda anche il sangue coagulato, raggrumato, che non scorre più, che cessa di essere flusso vitale: «*Sul collo e sulla gola era tutto pieno di sangue impietrato. [...] – Assassini! – gridai allora a voce alta – Chi sono quegli assassini che [hanno] amma[zz]ato mio fratello?*» (DUI, Q²). Ma il muretto a secco simbolicamente sembra rimandare a un tempo antico, per il poeta infausto perché considerato all'origine di molti mali («*fachian sa ghera*»). Il velato riferimento storico è all'«editto sopra le chiudende» del 6 ottobre 1820, che permise ai privati di «chiudere» le loro terre e ai Comuni di vendere quelle comunali («*an serratu a giardinu / chin pretas a farrancas / e chin su marrapicu*»).

⁴ *anzonàgliu*, *anzonàrju*, 'pastore di agnelli'; *remeju*: nel DES il termine di derivazione iberica «*remeyu*» è riportato col significato di 'assesto, proprietà'. In questo contesto il sostantivo secondo noi allude – analogamente al nuorese «*de remèdiu*» (accettabile, decoroso, dignitoso) – a una persona 'di conto, come si deve, di valore, *de gabbale*'. Lo stesso poeta aggiunge a penna nel dattiloscritto, a margine della parola implicata, alcune varianti alternative che chiariscono e circoscrivono l'area semantica di riferimento: «**remeju, de gabbale, valente, vonu*».

⁵ *biaittu*, 'bluastro, livido, oscuro'.

⁶ *iskra*: terra fertile utilizzata per fare l'orto; orto, striscia dell'orto. Nel nuorese per «*iskra ruja*» si designa però anche il Grecale, tipico vento invernale, freddo e asciutto, che spira a raffiche dal nord est. Il cielo color sangue, ricoperto da trame di nubi create dalle correnti d'aria che salgono verso l'alto, nell'ora vespertina annunciano al poeta l'arrivo del Grecale.

su pintore buzinu. ⁷	33
Non semper sàmbene ruju,	
su colore non contat, bastat siat	35
veru sàmbene umanu,	
finas de criatura talassèmica,	
sa chi lassamus mòrrere a istentu.	38
Ah, puzoneddu 'e nidu a biccu abertu,	39
ch'aspettas una làcrima 'e vita!	
cantu mi dolet su pensare a tie,	41
ca fortzis finzas deo,	
dae canno potia sàmbene dare,	43
'achenne finta 'e nudda	
mi so postu a sa banna 'e su mortore. ⁸	45
Ma credo chi at a bènnere una die	46
de lavare sos muos de sa tanca	
chin s'abba cristallina 'e su perdonu,	48
e gridare a su munnu	
chi semus tottu frates. ⁹	49

⁷ L'èpanalessi con la ripetizione retoricamente insistita della parola chiave («sàmbene [...] sàmbene [...] sàmbene [...] sàmbene») serve per rafforzare il concetto precedentemente espresso: il pittore-carnefice conosce solo il sangue per affrescare i suoi quadri, perché crede che solo col sangue versato si possa ripagare il torto subito. Ma «sàmbene iscramat sàmbene», il sangue chiama altro sangue, «e iscurrat in terra àtteru sàmbene».

⁸ Il sangue anziché essere versato per vendetta, per saldare conti in sospeso o ripagare torti subiti, può essere generosamente donato per salvare una vita. L'indifferenza può essere dolo, colpa di omissione grave, soprattutto quando la vittima è un bambino. La strofa, attraversata da alcune isotopie sememiche e pericopi-chiave («puzoneddu 'e nidu a biccu abertu», «aspettas una làcrima 'e vita», «mi dolet su pensare a tie», «mi so postu a sa banna 'e su mortore»), è a nostro avviso semanticamente ambigua e potrebbe ammettere più significati.

⁹ Il componimento si chiude con un fiducioso messaggio di speranza: i muretti a secco delle tanche, grondanti del sangue impuro della violenza, possono essere lavati solo con l'acqua cristallina del perdono. Il perdono sancisce la fine del rancore e il rifiuto della vendetta (*sa pache est cumpanza corale de su perdonu*) (DUI, *S'iscuru 'e sa notte*). Solo il profondo cambiamento di una cultura di morte, condotto all'insegna dell'indulgenza, può preparare un futuro diverso, di fratellanza e di pace, per le nuove generazioni barbaricine («gridare a su munnu / chi semus tottu frates»). Il poeta pone una pietra tombale sul «codice barbaricino della vendetta» (*ponimus una preta a su passatu / e-i sa pache non nos dasset solo*) (DUI, *S'iscuru 'e sa notte*).

APPARATO FILOLOGICO

REDAZIONI DAT'TILOSCRITTE

[D¹ D²]

1-7. **An mortu a fulanu! / nat fulanu ascurtanne / sa campana chi sonat a mortu. / «Sàmbene iscramat sàmbene», / e como: chie lu pranghet su mortu 'e cras? / unu coro 'e mama. Fortzis issa / perdonat ca partorit chin dolore.**] Ana mortu a fulanu! / Nat fulanu ascurtanne / Sa campana chi sonat 'a reppicu. / «*Sambene iscramat sambene*», / Ei como: chie lu pranghet su mortu 'e cras? / Unu coro 'e mama: vorzis 'issa / Perdonat ca partorit chin dolore. **D¹** Ana mortu a fulanu! / Nat fulanu ascurtanne / Sa campana chi sonat 'a reppicu. || «campana chi sonat 'a mortu.» || / «*Sambene iscramat sambene*», / Ei como: chie lu pranghet su mortu 'e cras? / Unu coro 'e mama, (← mama:) vorzis 'issa / Perdonat ca partorit chin dolore. **D²**

8-14. **Finamentras sos muros de sa tanca / son tintos de sàmbene. / In palas de su muru 'e sa tanca / b'est semper sa pessone / armata 'e fusile / ch'isparat a sa zeca / e iscurret in terra àtteru sàmbene.**] Vinamentras sor muros de sa tanca / Sono tintor de sambene / In palar de su muru 'e sa tanca / Bes semples sa pessone / Armata 'e vusile / Ch'isparat 'a sa zeca / E iscurret 'in terra atteru sambene. **D¹** Vinamentras sor muros de sa tanca / Sono tintor de sambene / In palar de su muru 'e sa tanca / Bes semples sa pessone / Armata 'e vusile / Ch'isparat 'a sa zeca / E iscurret 'in terra atteru sambene. **D²**

15-19. **Sos muros de sa tanca / paren sa cornice / d'unu quadru anticu, / dipintu chin sas manos / de su pintore boja.**] Sor muror de sa tanca / Parene sa cornice / D'unu quadru anticu / Dipintu chis sar manos / De su pintore boia. **D¹** Sor muror de sa tanca / Parene sa cornice / D'unu quadru anticu / Dipintu chis sar manos / De su pintore boia. **D²**

20-29. **Solu, pessamentosu, intro sa tanca, / anzonàgliu 'e remeju, / miro su sole frittu / remuninne sos raios. / Pro si cuare in s'iscuru 'e sa notte / sa cara 'e sa 'irgonza, / su chelu biaitu / cambianne est colore, pro li tèssere / a sa die chi morit / tramas de iskra ruja.**] Solu pessamentosu intro sa tanca / Anzonagliu 'e remeiu / Miro su sole vrittu / Remuninne sos raios / Pro si cuare in s'iscuru 'e sa note / Sa cara 'e sa irgonza, / Su chelu biaitu /

Cambianne es colore pro li tessere / A sa die chi moriti / Tramas de iskra ruia. **D**¹ Solu pessamentosu intro sa tanca / Anzonagliu 'e remeiu* ||[*remeju, de gabàle, valente, vonu]|| / Miro su sole vrittu / Remuninne sos raio / Pro si cuare in s'iscuru 'e sa note / Sa cara 'e sa irgonza, / Su chelu biaitu / Cambianne es colore pro li tessere / A sa die chi moriti / Tramas de iskra ruia. **D**²

30-38. **Sàmbene! / solu a sàmbene / los pintat sos cuadros / su pintore buzinu. / Non semper sàmbene ruiu, / su colore non contat, bastat siat / veru sàmbene umanu, / finas de criatura talassèmica, / sa chi lassamus mòrrere a istentu.**] Sambene! / Solu a sambene / Los pintas sos cuadros / Su pintore buzinu. / Non semper sambes ruiu / Su colore non contat bastat siat / Veru sambene umanu / Vinar de criatura talassemica / Sa chi lassamur morrere a istentu **D**¹ Sambene! / Solu a sambene / Los pintas sos cuadros / Su pintore buzinu. / Non semper sambes ruiu / Su colore non contat|,| bastat siat / Veru sambene umanu|;| / Vinar de criatura talassemica / Sa chi lassamur morrere a istentu **D**²

39-45. **Ah, puzoneddu 'e nidu a biccu abertu, / ch'aspettas una làcrima 'e vita! / cantu mi dolet su pensare a tie, / ca fortzis finzas deo, / dae canno potia sàmbene dare, / 'achenne finta 'e nudda / mi so postu a sa banna 'e su mortore.**] Ah, puzoneddu 'e nidu a bicu abertu / C'aspettas 'una lacrima 'e vita / Cantu mi dolet su pensare a tie / Ca vorzis finzar (deo) / Dae canno potia samber dare / Achenne vinta 'e nudda / Mi so postu a sa banna 'e su mortore. **D**¹ Ah, puzoneddu 'e nidu a bicu abertu / C'aspettas 'una lacrima 'e vita / Cantu mi dolet su pensare a tie / Ca vorzis finzar (deo) / Dae canno potia samber dare / Achenne vinta 'e nudda / Mi so postu a sa banna 'e su mortore. **D**²

46-50. **Ma credo chi at a bènnere una die / de lavare sos muros de sa tanca / chin s'abba cristallina 'e su perdonu, / e gridare a su munnu / chi semus tottu frates.**] Ma credo chi at 'a benner 'una die / De lavare sor muror de sa tanca / Chin s'aba gristallina 'e su perdonu / E gridare a su munnu / Chi semus totu vrattes. **D**¹ Ma credo chi at 'a benner 'una die / De lavare sor muror de sa tanca / Chin s'aba gristallina 'e su perdonu / E gridare a su munnu / Chi semus totu vrattes. **D**²

XXIV - *Su pastoreddu mortu*

Dae senne pitzinnu,
galu a dentes de latte, 2
si cheriat pastore
in fattu 'e s'armentu; 4
a canno fit in su monte,
a canno in sa bassura, 6
comente fachen tottus
sos pòveros pastores. 8

Ziranne tuppas tuppas 9
det aer vistu cosa:
fortzis carchi bardana.¹ 11

L'an presu chin sa soca. 12
Sa sentèntzia fit lestra!
Li puntan su muschette. 14
(Residu de gherra,
postu in manos de zente 16
criminale).
E si gherran tra issos. 18

Zente chene cherveddu.
Partit sa fusilata
E morin su pitzinnu.² 21

¹ La matrice autobiografica del componimento è evidente. La barbara uccisione del fratellino, pastorello, la cui unica colpa fu quella di aver assistito a un furto di bestiame nelle campagne di Lula, si sostanzia e sublima liricamente in memoria episodica, in monologo interiore che diventa alterità. Il poeta, indirettamente coinvolto nella vicenda raccontata, svela al lettore, attraverso la proiezione del dolore del vivere, parte di sé, della propria identità e delle proprie emozioni. La poesia ha in Dui una indiscutibile funzione auto-terapica e una sua catartica capacità riparativa, nel tentativo di superare il conflitto interiore e di ridefinire la propria identità.

² Si noti come l'io lirico alterni i *tempora* verbali oscillando tra passato e presente, quasi a voler trasmettere al lettore la vividezza emotiva dell'evento ricordato, ma anche a voler riesumare dal mare dell'oblio quel doloroso *passato* che *non passa*.

E da chi mortu l'an(a)
 sos corvos, sos astores...
 son(o) semper pranghenne
 su pastoreddu mortu.³

22

25

APPARATO FILOLOGICO

REDAZIONI DATILOSCRITTE

[D¹ D² D³]

1-8. **Dae senne pitzinnu, / galu a dentes de latte, / si cheriat pastore / in fattu 'e s'armentu; / a canno fit in su monte, / a canno in sa bassura, / comente fachen tottus / sos pòveros pastores.**] Sognar d'unu pizinnu / galu a dentes de latte. / si cheria pastore / iffattu e s'armentu / a canno it i su monte / a canno i sa bassura / cunforma s'istagione / comente tottu sos pastores / sardos. **D¹** Dae senne pitzinnu, / galu a dentes de latte, / si cheriat pastore / in fattu 'e s'armentu: / a canno 'it in su monte, / a canno in sa bassura: / comente 'achen tottu / sos poveros pastores. **D² D³**

9-11. **Ziranne tuppas tuppas / det aer vistu cosa: / fortzis carchi bardana.**] Giranne tuppas tuppasa / dett'are vidu cosa / vorzis carchi bardana. **D¹** Ziranne tuppas tuppas / dèt haer vistu cosa: / forzis carchi bardana. **D² D³**

12-18. **L'an presu chin sa soca. / Sa sentèntzia fit lestra! / Li puntan su muschette. / (Residu de gherra, / postu in manos de zente / criminale). / E si gherran tra issos.**] lu ligana chin sa socca / li puntan su muschette / residuos de gherra / comente in cussos tempos / it'sa zente / gheranne contra a issoso / chene ischire proite. **D¹** L'han presu chin sa socca. / Sa sentenza it lestra! / Li puntan su muschette. / (Residuu de gherra, / postu in manos de zente / criminale). / E si gherran tra issos. **D² D³**

³ E da chi mortu l'an / sos corvos, sos astores... / son(o) semper pranghenne / su pastoreddu mortu, letteralmente: 'E da quando l'hanno ucciso / i corvi, i falchi... / piangono sempre / il pastorello morto'. Per traslato: 'E da quando l'hanno ucciso / gli assassini... / continuano a scontare nella pena / il pastorello morto'. In lingua sarda si suole dire: *l'as a prànghere chin sos ocros tuos*, 'piangerai il male che hai commesso con i tuoi stessi occhi', 'sconterai la colpa vivendo nella pena', 'vivrai nella pena a riparazione del male commesso', 'starai in uno stato di sofferenza morale'.

19-21. **Zente chene cherveddu. / Partit sa fusilata / E morin su pizinnu.]** Sa sentenza iti lestra / partit sa vusilatta / E morit su pizinnu **D¹** Zente chene cherveddu. / Partit sa fusilata / E morin su pizinnu **D² D³**

22-25. **E da chi mortu l'an(a) / sos corvos, sos astores... / son(o) semper pranghenne / su pastoreddu mortu.]** dopo chi mortu l'ana / sos corvos / sos astorese / como lu son pranghenne / su pastoreddu mortu. **D¹** E da chi mortu l'hana / sos corvos, sos astores... / sono semper pranghene / su pastoreddu mortu. **D² D³**

«S'ISCHIGLIA»

[anno IV, maggio 1983, p. 158]

Su pastoreddu mortu

Da-e sende pizinnu,
galu a dentes de latte,
si cheriat pastore
in fattu 'e s'armentu:
a cando fit in su monte,
a cando in sa bassura:
comente fachen totu
sos poveros pastores.

Zirande tuppas tuppas
dêt haer vistu cosa:
forsis carchi bardana.

L'han presu chin sa socca.
Sa sentenza fit lestra!
Li puntan su muschette.
(Residuu de gherra,
postu in manos de zente

criminale).

E si gherran tra issos.

Zente chene cherveddu.

Partit sa fusilata

e morin su pizzinnu.

E da chi mortu l'hana

sos corvos, sos astores...

sonu semper pranghende

su pastoreddu mortu.

XXV - *Rios*

Da in artu, in sa punta 'e su monte 1
comintzan sas trattas de sos rios
chi son falanne a piccu, e son siccòs, 3
mizas e mizas de annos.¹
E appena in bassu est bidda mea, 5
inuve appo connotu
un'azicheddu 'e vena 'e poesia.² 7

Inuve appo cantatu dae minore, 8
galu a dentes de latte,
sas primas cantoneddas puzoninas.³ 10

Appo cantatu frores de veranu, 11
e cantatu sa mènnulla 'e domo
a duos chivos: su durche, s'amaru, 13
beneitu sas pretas,
sas pretas ch'at secatu babbu meu, 15
chin sudore e anneu,
las at secatas pro pesare a mie. 17

E cantatu su pastoreddu mortu, 18

¹ Il fiume è la metafora dell'*esistere*, del suo fluire, ma anche del cammino iniziatico e formativo dell'*essere*. Il tempo storico, soggettivo, si confonde con quello geologico, millenario, della terra d'origine («*mizas e mizas de annos*»). Le tracce dei fiumi («*sas trattas de sos rios*»), che ci ricordano come essi si gettassero a picco dalla cima del monte, secondo un moto perpendicolare, dall'alto verso il basso («*son falanne a piccu*»), sono le stesse che testimoniano altresì i segni di un tempo perduto (*trattas de su tempus*), tracce di un ricordo lontano («*son siccòs*»).

² Il paese è Lula e la montagna è il Monte Albo.

³ Tra i saperi iniziatici c'è la poesia. L'acquisizione delle prime competenze versificatorie rappresenta, per il piccolo Dui, un momento educativo e formativo di crescita e di consapevolezza della sua prima identità e del ruolo rivestito all'interno della propria comunità d'origine. Dui scrisse questo componimento negli ultimi anni della sua vita, quando già viveva a Nuoro. È un periodo di bilanci, di riflessioni e valutazioni sul tempo e sull'età. Ma il resoconto diventa soprattutto l'occasione per ricordare quale sia stato negli anni il lungo percorso della sua *ars poetica* e quali i preziosi frutti del suo estro e del suo canto.

e cantatu su prantu 'e sa mama,
 pustis appo cantatu su perdonu, 20
 appo cantatu a una ispera 'e sole,
 appo cantatu ch'est bella sa vita, 22
 cantatu sos pitzinnos carigrogos
 ch'an bisonzu 'e sàmbene, 24
 e pro issos
 sico galu a cantare dae su coro, 26
 a boche 'e ballu sardu, in metas limbas,⁴
 supra sas undas de àtteros rios.⁵ 28

APPARATO FILOLOGICO

REDAZIONI DATTILOSCRITTE

[D¹ D²]

1-7. **Da in artu, in sa punta 'e su monte / comintzan sas trattas de sos rios / chi son falanne a piccu e son siccoss, / mizas e mizas de annos. / E appena in bassu est bidda mea, / inuve appo connotu / un'azicheddu 'e vena 'e poesia.**] Dain' artu in sa punta 'e su monte / Cominzana sas trattar de sos rios / Chi son falanne a piccu e sono siccoss / Mizas e mizar de annos. / E apenas in bassu er bidda mea / Inue apo connotu / Un'azicheddu 'e vena 'e poesia. D¹ D²

8-10. **Inuve appo cantatu dae minore, / galu a dentes de latte, / sas primas cantoneddas puzoninas.**] Inuve apo cantatu dae minore / Galu a denter de latte / Sas primas cantoneddas puzoninas D¹ D²

11-17. **Appo cantatu frores de veranu, / e cantatu sa mènnulla 'e domo / a duos chivos: su durche, s'amaru, / beneitu sas pretas, / sas pretas ch'at secatu babbu meu, / chin sudore e anneu, / las at secatas pro pesare a**

⁴ Publio Dui è stato prima di tutto un cantore, figlio dell'oralità primaria, e il suo segno letterario si è fondato su uno screziato sostrato linguistico, prodotto da un'identità culturale e umana veicolata da più codici: il lulese, il nuorese e il logudorese.

⁵ *supra sas undas de atteros rios*, 'sopra le onde di altri fiumi'. Ad affrontare sempre le continue, ondovaghe e imprevedibili vicissitudini umane, tra alti e bassi, nell'incessante oscillazione delle avversità della vita, tra essere e divenire.

mie.] Apo cantatu vrones de veranu / E cantatu sa mennula 'e domo / A duos chivos: su durche s'amaru / Beneitu sos trettos / Sas preta c'at secatu babu meu / Chin sudore e anneu / Sas at secatas pro pesare a mie. **D¹** Apo cantatu vrones de veranu / E cantatu sa mennula 'e domo / A duos chivos: su durche s'amaru / Beneitu sas prettas / Sas pretas c'at secatu babu meu / Chin sudore e anneu / Las at secatas pro pesare a mie. **D²**

18-28. E cantatu su pastoreddu mortu, / e cantatu su prantu 'e sa mama, / pustis appo cantatu su perdonu, / appo cantatu a una ispera 'e sole, / appo cantatu ch'est bella sa vita, / cantatu sos pizinnos carigrogos / ch'an bisonzu 'e sàmbene, / e pro issos / sico galu a cantare dae su coro, / a boche 'e ballu sardu, in metas limbas, / supra sas undas de àtteros rios.] E cantatu su pastoreddu mortu / E cantatu su prantu de sa mama / Pustis apo cantatu su perdonu / Apo cantatu a una ispera 'e sole / Apo cantatu cher bella sa vita / Cantatu sos pizinnos carigrogos / cana bisonzu 'e sambene / E pro issoso / Sico galu a cantare dae su coro / A boche ballu sardu in mettas limbas / Supra sas undas de atteros rios **D¹** E cantatu su pastoreddu mortu / E cantatu su prantu de sa mama / Pustis apo cantatu su perdonu / Apo cantatu a una ispera 'e sole / Apo cantatu cher bella sa vita / Cantatu sos pizinnos carigrogos / cana bisonzu 'e sambene / E pro issoso / Sico galu a cantare dae su coro / A boche e ballu sardu in mettas limbas / Supra sas undas de atteros rios **D²**

«S'ISCHIGLIA»

[anno XIII, gennaio 1992, p. 28]

Rios

Da in artu in sa punta 'e su monte
cominzana sas trattar de sos rios
chi son falanne a piccu e sono siccòs
mizas e mizas de annos.
E apenas in bassu er bidda mea
inue apo connotu
un'azicheddu 'e vena 'e poesia.

Inuve apo cantatu dae minore
galu a denter de latte
sas primas cantoneddas puzoninas.

Apo cantatu vtores de veranu
e cantatu sa mennula 'e domo
a duos chivos: su durche s'amaru
beneitu sas pretas
sas pretas c'at secatu babu meu
chin sudore e anneu
las at secatas pro pesare a mie.

E cantatu su pastoreddu mortu
e cantatu su prantu 'e sa mama
pustis apo cantatu su perdonu
apo cantatu a una ispera 'e sole
apo cantatu ch'est bella sa vita
cantatu sos pitzinnos carigrogos
ch'an bisonzu 'e sambene
e pro issos
sico galu a cantare dae su coro
a boche 'e ballu sardu in metas limbis
supra sas undas de atteros rios.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. 1991. *Aspetti della coralità di ispirazione popolare*, Atti del convegno tenutosi presso l'Istituto Superiore Regionale Etnografico (Nuoro, 2-3 novembre 1990), Nuoro, Grafica Mediterranea.
- AA. VV. 2017. *La comunicazione letteraria degli Italiani. I percorsi e le evoluzioni del testo*, a c. di D. Manca-G. Piroddi, Filologia della letteratura degli italiani/Edes, Sassari.
- AA. VV. 2019. *Le lingue, i testi e le culture*, a c. di D. Manca, Filologia della letteratura degli italiani/Edes, Sassari.
- AA. VV. 2021. *Studi di filologia, linguistica e letteratura in Sardegna*, voll. I-III, a c. di D. Manca, Filologia della letteratura degli Italiani/Edes, Sassari.
- AA. VV. 2021^b. *Studi di filologia, linguistica e letteratura Italiana*, voll. I-II, a c. di D. Manca, Filologia della letteratura degli Italiani/Edes, Sassari.
- AA. VV. 2022. «*Sento tutta la modernità della vita*». *Attualità di Grazia Deledda a 150 anni dalla nascita*, a c. di D. Manca, voll. I-III, ISRE Edizioni – Aipsa Edizioni, Nuoro-Cagliari.
- AA. VV. 2024. *Lingue, letterature e filologie*, a c. di D. Manca, Filologia della letteratura degli Italiani/Edes.
- AA.VV. 1982. *Oralità e scrittura nel sistema letterario*, Roma, Bulzoni.
- AA.VV. 1988/89. *Lula attraverso le sue tradizioni*, Nuoro, Arti Grafiche Ar.p.e.f.
- ABBRUZZESE 1911. Antonio A., *Voci e modi errati dell'uso sardo*, Milano-Palermo-Napoli, Sandron (rist. anastatica, Bologna, Forni, 1987).
- ALTEA-MAGNANI 1990. Giuliana A.-Marco M., *Le matite di un popolo barbaro*, Milano, Pizzi.

- ALTEA-MAGNANI 1995. Giuliana A.-Marco M., *Storia dell'arte in Sardegna. Pittura e scultura del primo '900*, Nuoro, Ilisso.
- ALZIATOR 1954. Francesco, *Storia della letteratura di Sardegna*, Cagliari, Edizioni della Zattera.
- ALZIATOR 1957. Francesco A., *Il folklore sardo*, Bologna, La Zattera.
- ALZIATOR 1973. Francesco, *Introduzione* a L. SPANU, *Antonio Lo Frasso. Poeta e romanziere sardo ispanico del Cinquecento*, Cagliari, Ettore Gasparini Editore.
- ALZIATOR 1975. Francesco A. (a c. di), *Testi di drammatica religiosa della Sardegna*, Cagliari.
- ALZIATOR 1976. Francesco A. (a c. di), *Sa vitta et sa morte et passione de sanctu Gavinu, Prothu et Januariu di Antonio Cano*, Cagliari, Fossataro.
- ANDRADE (DE) 1979. Eugénio de Andrade, *As palavras*, in *Antologia breve*, Lisboa, Editores Moraes [1972].
- ANGIONI 1999. Giulio A., *Modi di vestire, modi di abitare in Sardegna fra Ottocento e Novecento, Grazia Deledda a 70 anni dal Nobel*. Atti del Convegno deleddiano (Galtelli 25, 26, 27 ottobre 1996), Galtelli, Amministrazione Comunale di Galtelli, pp. 165-171.
- ANGIONI 2008. Giulio A., *A fogu aintru*, Nuoro, Ilisso.
- ANGIONI-DA RE 2003. Giulio A.-Maria Gabriella D., *Pratiche, saperi e altri saggi di antropologia*, Cagliari, Cucc.
- ANGIUS 1838-1839. Vittorio A., *Su gli improvvisatori sardi*, estr. da *Biblioteca Sarda*, Cagliari, Tipografia Monteverde [fasc. 4, 5, 8].

- ANGIUS 1847. Vittorio A., *Leonora d'Arborea || o || scene sarde || degli ultimi lustri del secolo XIV. || Traduzione dall'originale sardo*, vol. I, Torino, Tip. Di Giuseppe Cassone.
- ARAOILA 1582. Gerolamo A., *Sa vida, su martiriu et morte d'essos gloriosos Martires Gavinu, Brothu et Gianuari*, Calaris.
- ARCA 1958. Giovanni A., *De sanctis Sardiniae libri tres*, Calari, De licentia Ordinarii, typis haeredum Ioannis Mariae Galcerin.
- ARCA 2008. Antoni A., *Benidores. Literadura, limba e mercadu culturale in Sardigna*, Cagliari, Condaghes.
- ARCE 1982. Joaquín, *La Spagna in Sardegna*, trad. di L. Spanu, Cagliari, Editrice TEA.
- ARQUER 2007, Sigismondo A., *Sardiniae brevis historia et descriptio*, a c. di M.T. Laneri, introd. di R. Turtas, Cagliari, CUEC.
- AVALLE D'ARCO 1970. Silvio A. D., *L'analisi letteraria in Italia. Formalismo, strutturalismo, semiologia*, Milano-Napoli, Ricciardi.
- AVALLE D'ARCO 1978. Silvio A. D., *Principi di critica testuale*, Padova, Antenore.
- BACHELARD 1972. Gaston B., *La poetica della rêverie*, trad. G. S. Stevan, Bari, Dedalo [*La poétique de la rêverie*, 1960].
- BALDUCCI 2006. Padre Ernesto B., *Il sogno di una cosa*, Firenze, Giunti Editore.
- BECCARIA 1975. Gian Luigi B. (a c. di), AA. VV., *Letteratura e dialetto*, Bologna, Zanichelli.
- BECCU 2005. Gian Luca B., *Jocos de pizzinnia. Il gioco nella tradizione popolare nuorese*, Sassari, Edes.

- BELLODI 2009. Walter B., *Problemi di linguistica sarda*, Nuoro, Edizioni Iris.
- BELLORINI 1894. Egidio B., *Ninne-nanne e cantilene infantili raccolte a Nuoro*, Bergamo, Ist. Arti grafiche.
- BELLORINI 1968 [1893]. Egidio B., *Canti popolari amorosi raccolti a Nuoro*, Bologna, Arnaldo Forni Editore.
- BELTRAMI 2002. Pietro B., *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino.
- BERRIA 2023. Paolo Francesco B., *Vocabolario Sardo Nuorese-Italiano*, voll. I-II, prefazioni di Dino Manca e di Simone Pisano, Filologia della letteratura degli italiani/Edes, Sassari.
- BERRUTO 2004. Gaetano B., *Varietà diamesiche, diastratiche, diafasiche*, in A.A. SOBRERO (a c. di), *Introduzione all'italiano contemporaneo*, vol. II, *La variazione e gli usi*, Roma-Bari, Laterza (I ed. 1993), pp. 37-92.
- BESTA 1906. Enrico B. (a c. di), *Liber iudicum turritanorum, con altri documenti logudoresi*, Palermo.
- BESTA 1937. Enrico B. (a c. di), *I Condaghi di S. Nicola di Trullas e Santa Maria di Bonarcado*, a c. di A. Solmi-E. Besta, Milano Giuffrè.
- BESTA-GUARNERIO 1903-4. Enrico B.-Pier Enea G. (a c. di), *Carta de Logu*, Sassari, Gallizzi [«Studi Sassaresi», III, Sassari, 1905; Sassari, Dessì, 1905].
- BIANCONI 2005. Lorenzo B., *Sillaba, quantità, accento, tono*, «Il Saggiatore musicale», XII/1, pp. 183-218.
- BLASCO FERRER 1984. Eduardo B. F., *Storia linguistica della Sardegna*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag [2011].
- BLASCO FERRER 2002. Eduardo B. F., *Linguistica sarda. Storia, metodi, problemi*, Cagliari, Condaghes.

- BODEI 1993. Remo B., *Identità, memoria collettiva e conflitto tra culture*, in *L'Europa delle diversità. Identità e culture alle soglie del terzo millennio*, Milano, FrancoAngeli, pp. 121-130.
- BOLOGNESI 2013. Roberto B., *Le identità linguistiche dei sardi*, Cagliari, Condaghes.
- BONAZZI 1900. Giuliano B. (a c. di), *Il Condaghe di San Pietro di Silki*, Sassari, Dessì [1979; 1997].
- BONU 1961. Raimondo, *Scrittori sardi nati nel XIX secolo*, Sassari, Gallizzi.
- BOTTIGLIONI 1928. Gino B., *L'antico genovese e le isole linguistiche sardo-corse*, «L'Italia Dialettale», IV, pp. 1-78.
- BRANCA 1965. Remo B., *La xilografia in Sardegna*, Cagliari, Editrice Sarda Fossataro.
- BRANCA-PALA 2000. Remo B.-Francesco P., *Vita, poesia di Sardegna*, rist. anast. dell'edizione del 1938, Sassari, Delfino.
- BRANDANU 2004. Salvatore B., *Vocabulàriu Gaddhuresu-Italianu*, San Teodoro, I.CI.MAR.
- BRAVI 2007. Paolo B., *La storia (fra oralità e scrittura) nella poesia campidanese. Il caso Corradino*, in AA.VV., *Su cantu de sei in Sardinnia*, 'Su Mutetu', Quartu S. Elena, Alfa Editrice.
- BRAVI 2010. Paolo B., *A sa moda campidanese. Pratiche, poetiche e voci degli improvvisatori nella Sardegna meridionale*, Nuoro, ISRE.
- BRAVI 2011. Paolo B., *Poesia improvvisata a mutos*, in D. CAOCCI-I. MACCHIARELLA, *Progetto «INCONTRO»: materiali di ricerca e analisi*, Nuoro, ISRE, pp. 198-210.

- BREVINI 2004. Franco B., *La poesia dialettale*, in *Storia generale della Letteratura Italiana*, a c. di N. Borsellino-W. Pedullà, vol. XIII, Milano, Motta, pp. 428-489.
- BREVINI 2010. Franco B., *La letteratura degli italiani. Perché molti la celebrano e pochi la amano*, Milano, Feltrinelli.
- BRIGAGLIA (a c. di) 1975. Manlio B., *Il meglio della grande poesia in lingua sarda*, Cagliari, Edizioni Della Torre.
- BRIGAGLIA-MARROCU 1995. Manlio B.-Luciano M., *La perdita del regno. Intellettuali e costruzione dell'identità sarda tra Ottocento e Novecento*, Roma, Editori Riuniti.
- BRUGIATELLI 2013. Vereno B., *Modalità e strategie di relazionare il linguaggio con l'essere in Paul Ricoeur*, «Lo Sguardo», Rivista di Filosofia, n. 12 (II), pp. 23-35.
- BRUNI 2002 [1987]. Francesco B., *L'Italiano. Elementi di storia della lingua e della cultura*, Torino, UTET.
- BUA 1993. Francesco B., *L'identità e il luogo. Tra spaesamento e straneamento, in L'Europa delle diversità. Identità e culture alle soglie del terzo millennio*, Milano, FrancoAngeli, pp. 183-191.
- BULLEGAS 1998. Sergio B., *Storia del teatro in Sardegna*, Cagliari, Della Torre.
- BULLEGAS 2000. Sergio B., *L'Eleonora d'Arborea di G. Dessì: semiotica del personaggio e della storia*, in MELE 2000, pp. 253-258.
- BULLEGAS 2004. Sergio B., *L'Urania Sulcitana di Salvatore Vidal. Classicità e teatralità della lingua sarda*, Cagliari, Edizioni Della Torre.

- CABIDDU 2009. Gianfranco C., *Passaggi di tempo e Sonos 'e memoria*, Roma, Fandango.
- CADDEO 1889. Celestino C., *Vita || d'Eleonora d'Arborea || Sarda Eroina || Canzone || in dialetto sardo logudorese || composta da || Celestino Caddeo || di Dualchi*, Oristano, Tipografia Arborensense.
- CADONI 1990. Enzo C., *Libri e circolazione libraria nel '500 in Sardegna*, «Sandalion», 4, pp. 85-95.
- CADONI 1992. Enzo C. (a c. di), IOANNIS FRANCISCI FARÆ, *Opera*, 3 voll., Sassari, Gallizzi.
- CADONI-CONTINI 1989. Enzo C.-Gian Carlo C., *Umanisti e cultura classica nella Sardegna del '500*, voll. II, Sassari, Gallizzi.
- CALVIA 1967. Pompeo C., *Sassari Mannu*, Sassari, Chiarella.
- CALVIA 2010. Pompeo C., *Quiteria*, ed. critica a c. di D. Manca, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi/Cuec.
- CALVINO 1981. Italo C., *Essere pietra* (per Alberto Magnelli), in *Magnelli. Les pierres: 1931-1935*, catalogo della mostra, Galleria Sapienza di Nizza, 1981; poi con il titolo *Io sono una pietra*, su «la Repubblica», 14 luglio 1981; ora in *Romanzi e racconti*, tomo III.
- CANO 2002. Antonio C., *Sa Vitta et sa Morte, et Passione de sanctu Gavinnu, Prothu et Januariu*, ed. critica a c. di D. Manca, Cagliari, Centro Studi Filologici Sardi/Cuec.
- CAPRONI 2000. Giorgio C., *Un minuzzolo di Sardegna. In Aereoporto delle rondini e altre cartoline di viaggio*, Lecce, Manni Editore [«La Giustizia», 17 settembre 1961], pp. 21-24.
- CARTA 1991. Luciano C., *Il mito storiografico di Eleonora d'Arborea in Vittorio Angius*, in G. SOTGIU-A. ACCARDO-L. CARTA (a c. di), *Intellettuali e so-*

cietà in Sardegna tra Restaurazione e Unità d'Italia, Atti del Convegno Nazionale di Studi (Oristano, 16/17 marzo 1990), voll. I-II, Oristano, S'Alvure, I, pp. 173-202.

CARTA 1991^b. Luciano C., *Vittorio Angius. Opere poetiche e orazioni latine*, «Archivio storico del movimento operaio contadino e autonomistico», n. 35-37, pp. 109-175.

CARTA BROCCA 2010. Gonario Carta B., *Vocabolariu durgalesu-italianu italianu-durgalesu*, Nuoro, Studio Stampa.

CARTA RASPI 1937. Raimondo C. R. (a c. di), *Il Condaghe di San Nicola di Trullas*, Cagliari, Edizioni della Fondazione Il Nuraghe.

CARTA RASPI 1971. Raimondo C. R., *Storia della Sardegna*, Milano, Mursia.

CARTA RASPI 1971. Raimondo, *Artisti, Poeti e Prosatori di Sardegna*, Cagliari, Il Nuraghe.

CASU 1922. Pietro C., *Aurora sarda*, Cagliari, Cattolica Sarda.

CASULA 1978. Francesco Cesare C., *Breve storia della scrittura in Sardegna. La «documentaria» nell'epoca aragonese*, Cagliari, Edes.

CASULA 1979. Francesco Cesare C., *Cultura e scrittura nell'Arborea al tempo della Carta de Logu*, Cagliari, Edizioni 3T.

CASULA 2001. Francesco Cesare C., *Dizionario Storico Sardo (DiStoSa)*, Sassari, Carlo Delfino Editore, 12 voll.

CASU-LUTZU 2012. Francesco C.-Marco L. (a c. di), *Enciclopedia della Musica Sarda*, Cagliari, Società Editrice L'Unione Sarda.

CÁTEDRA 2012. Pedro María C., *Poesía spagnola nella Sardegna del Cinquecento. Juan Coloma viceré e poeta*, «Portales», 13, pp. 67-80.

- CdL 2010. *Carta de Logu dell'Arborea. Nuova edizione critica secondo il manoscritto di Cagliari (BUC 211) con traduzione italiana*, edizione a c. di G. Lupinu, con la collab. di G. Strinna, pref. di G. Mele, Oristano, ISTAR-Cfs.
- CdL 2016. *Carta de Logu d'Arborea*, ed. critica secondo l'*editio princeps* (BUC, Inc. 230), a c. di G. Murgia, Milano, Franco Angeli.
- CHERCHI 2018. Paolo, *Antonio Lo Frasso e la sua versione acculturata del romanzo pastorale*, «Archivio Storico sardo», LIII, a c. di Deputazione di Storia Patria per la Sardegna, Cagliari, pp. 289-310.
- CIMATTI 2018. Felice C., *Cose. Per una filosofia del reale*, Torino, Bollati Boringhieri.
- CIONI 1961 [1963]. Alfredo C., *Bibliografia della poesia popolare dei secoli XIII a XVI*, I - *La poesia religiosa. I cantari agiografici e di argomento sacro*, Firenze, Sansoni Antiquariato.
- CIRESE 1961. Alberto Mario C., *Poesia sarda e poesia popolare nella storia degli studi*, Cagliari, 3T.
- CIRESE 1962. Alberto Mario C., *Struttura e origine morfologica dei mutos e dei mutettus sardi*, «Studi Sardi», I, fasc. 1, 18, 1962, pp. 198-381 (*Struttura e origine morfologica dei mutos e dei mutettus sardi e alcune questioni terminologiche in materia di poesia popolare sarda: 'mutu, mutettu, battorina, taja'*, 3 T, Cagliari, 1968 [1977]).
- CIUSA MASCOLO 1998. Antonietta C. M., *Francesco Ciusa, mio padre*, Nuoro, Il Maestrale.
- COCCO 2021. Chiara C., *La poesia estemporanea logudorese. (Due poeti di Silanus: Mariaddu Màsala e Frantziscu Mura)*, in *Studi di filologia, linguistica e letteratura in Sardegna - II*, a c. di D. Manca, Filologia della letteratura degli Italiani/Edes, Sassari, pp. 311-362.

- COCCO 2024. Chiara C., *Frantziscu Mura e Marieddu Màsala, due improvvisatori sardi del Novecento*, in *Lingue, letterature e filologia*, a c. di D. Manca, *Filologia della letteratura degli Italiani*/Edes, Sassari, pp. 223-351.
- COLUMBU 1968. Michele C., *L'aurora è lontana*, Milano, Editrice Leader.
- CONTINI 1954. Gianfranco C., *Dialetto e poesia in Italia*, «L'approdo», III, 2 (aprile-giugno).
- CONTINI 1990. Gianfranco C., *Filologia*, in *Breviario di ecdotica*, Torino, Einaudi, pp. 3-67 [Milano-Napoli, Ricciardi, 1986].
- CONTINI 1990^b. Gianfranco C., *Rapporti tra la filologia (come critica testuale) e la linguistica romanza*, in *Breviario di ecdotica*, Torino, Einaudi, 150-173 [Milano-Napoli, Ricciardi, 1986].
- CORTELLAZZO-MARCATO-DE BLASI-CLIVIO 2002. Manlio C.-Carla M.-Nicola D. B.-Gianrenzo C. (a c. di), Aa. Vv., *Dialetti italiani. Storia struttura uso*, Torino, Utet.
- CORTI 1997 [1976]. Maria C., *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani.
- CORTI-SEGRE 1970. Maria C.-Cesare S. (a c. di), *I metodi della critica in Italia*, Torino, Eri.
- COSSELLU-BURRAI 2011. Tanielle C.-Chelleddu B., *Poetas. Poesia vitzichesa dae su 1800 a su 2010*, Ottana, Tipografia Antioco Bussu.
- COSSU 1981. Giulio C., *Quel gallurese del Settecento così gentile, così raffinato*, in *Don Baignu (Gavino Pes). Tutti li canzoni*, a c. di G. Cossu, Cagliari, Edizioni Della Torre, pp. 9-22.
- COSSU-FRESI 1988. Giulio C.-Franco F., *Cinque poeti della 'civiltà dello stazzo'*, in *I poeti popolari di Gallura*, a c. di G. Cossu-F. Fresi, Cagliari, Edizioni Della Torre, pp. 7-29.

- CUCCA 1993. Francesco C., *Vegli beduine*, a c. di D. Manca, Il Mediterraneo di un'Isola, Cagliari, Astra.
- CURRULEDDU 1910. Pietro C., *Canti Popolari*, Tempio, Ditta G. Tortu.
- DANTE 1992. *Tutte le opere*, a c. di L. Blasucci, Biblioteca Universale Sansoni, Firenze.
- DE BLASI 2014. Nicola D. B., *Geografia e storia dell'italiano regionale*, Bologna, il Mulino.
- DE MAURO 1963 [1972]. Tullio D. M., *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza.
- DELEDDA 1894. Grazia D., *Tradizioni popolari di Nuoro*, «Rivista delle tradizioni popolari italiane dir. da A. De Gubernatis», I, IX (agosto), Roma, tip. Forzani [in ed. anast., Cagliari, Trois, 1972].
- DELEDDA 1896. Grazia D., *San Francesco*, «Natura e Arte». Rassegna quindicinale illustrata, v. 5, fasc. XX, nn. 13-24 (1895-1896), Milano, 15 ottobre, pp. 643-651 [in *Sangue Sardo*, a c. di D. Turchi, Roma, Newton, 1995, pp. 73-87].
- DELEDDA 1901. Grazia D., *Tipi e paesaggi sardi*, XCVI, s. IV, 16 dicembre, pp. 593-623.
- DELEDDA 1913. Grazia D., *Canne al vento*, Milano, Treves.
- DELEDDA 1946. Grazia D., *Sardegna mia*, «Il Convegno», Cagliari, I, 7-8, 1° luglio-31 agosto, pp. 23-26.
- DELEDDA 2005. Grazia D., *Il ritorno del figlio*, ed. critica a c. di D. Manca, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi/Cuec.
- DELEDDA 2010. Grazia D., *L'edera*, ed. critica a c. di D. Manca, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi/Cuec [poi in: Edizione Nazionale

delle Opere di Grazia Deledda, I, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2019].

DELEDDA 2018. Grazia D., *Annalena Bilsini*, ed. critica a c. di D. Manca, Filologia della letteratura degli italiani/Edes, Sassari.

DELEDDA 2024. Grazia D., [*Cosima*], ed. critica a c. di D. Manca, in Appendice: *Lettere di Antonio Baldini a Grazia Deledda, Sardus, Franz e Palmiro Madesani (1928-1945)*, Centro Studi Grazia Deledda, ISRE, Nuoro-Cagliari, Edizioni ISRE-BNCR / Aipsa [2016].

DELEDDA 2024. Grazia D., *Elias Portolu*, ed. critica a c. di D. Manca, Centro Studi Grazia Deledda, ISRE, Nuoro-Cagliari, Edizioni ISRE-BNCR / Aipsa [2017].

DELLA CASA 1992. Maurizio D. C., *Musica, lingua e poesia*, Bologna, Zanichelli.

DEMURU-FOIS-MASALA 1995. Costantino D.-Angela F.-Cesare M. (a c. di), *Celestino Caddeo. Le poesie. Raccolta di poesie editte e inedite del poeta dualchese*, Amministrazione Comunale di Dualchi, Nuoro, Soligraf.

DEPLANO 1994. Andrea D., *Tenores*, Cagliari, AM&D Edizioni.

DEPLANO 1997. Andrea D., *Rimas. Suoni, versi, strutture della poesia tradizionale sarda*, Cagliari, Artigianarte editrice.

DESSÌ [Seddoresu] 1964. Giuseppe D. [S], *Contus de Forredda (Racconti del Focolare). Bozzetti umoristici sardi in dialetto campidanese (Tutto da ridere) «Castigat ridendo mores»*, Seconda serie, Cagliari, Guido Fossataro, s. d. [Nella Prefazione, a p. VI: «Oristano, Aprile»].

DESSÌ 1961 [1965]. Giuseppe D., *La mia Sardegna, «Il Gatto Selvatico»*, n. 8, VII (agosto), p. 13 [anche in: *Introduzione a Scoperta della Sardegna. Antologia di testi di autori italiani e stranieri*, vol. I, a c. di G. Dessì, Roma, Polifilo, 1965, pp. XIX].

- DESSÌ 1963. Giuseppe D., *Eleonora d'Arborea: su tempus sa vida e s'opera sua de Giudicessa, de Gherrera e de Legisladora - 1383-1404 -*, Oristano, Tipografia Artigiana.
- DESSÌ 1995. Giuseppe D., *Eleonora d'Arborea: racconto drammatico in quattro atti*, a c. di N. Tanda, Sassari, Edes.
- DESSÌ 2011. Giuseppe D., *Le carte di Michele Boschino*, ed. critica a c. di D. Manca, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi/CUEC.
- DESSY 1891. Giovanni Battista D., *Inno nazionale || sardo || per Pianoforte. ||* Firenze, Adriano Salani (La Musica del Popolo, 3).
- DETTORI 1886. Giacomo D., *Sardismi del Dott. F. Romani Prof. Di Lettere Italiane nel R. Liceo Azuni per Giacomo Dettori*, Sassari, Tipografia e Cartoleria L. Manca.
- DETTORI 1994. Maria Antonietta D., *Sardegna*, in *Storia della lingua italiana*, a c. di L. Serianni-P. Trifone, III - *Le altre lingue*, Torino, Einaudi, pp. 432-489.
- DETTORI 1998. Maria Antonietta D., *Italiano e sardo dal Settecento al Novecento*, in *La Sardegna, Storia d'Italia. Le regioni (dall'Unità a oggi)*, Torino, Einaudi, pp. 1155-197.
- DETTORI 2002. Maria Antonietta D., *La Sardegna*, in M. CORTELAZZO *et alii* (a c. di), *I dialetti italiani. Storia, struttura, uso*, Torino, UTET, pp. 898-958.
- DI FELICE 1998. Maria Luisa D. F., *La storia economica dalla «fusione perfetta» alla legislazione speciale (1847-1905)*, in *Storia d'Italia. Le regioni (dall'Unità a oggi). La Sardegna*, Torino, Einaudi, pp. 291-422.
- DI TUCCI 1912. Raffaele D. T. (a c. di), *Il Condaghe di S. Michele di Salvenor*, «Archivio Storico Sardo», VIII, pp. 247-237.

- DICKINSON 1998. Emily D., *The Poems of Emily Dickinson*, 3 voll., a cura di R. W. Franklin, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press.
- DIONISOTTI 1951. Carlo D., *Geografia e storia della letteratura italiana*, «Italian Studies», vol. VI (1951), pp. 70-93 [Torino, Einaudi, 1967, pp. 25-54].
- DIONISOTTI 1967. Carlo D., *Per una storia della lingua italiana*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, pp. 89-124.
- DORE 1870. Franciscu D., *Su triunfu || D'Eleonora d'Arborea || o siat || su mundu, s'umanidade, su progressu. || Poema epicu in ottava rima || De su Dottore || Franciscu Dore || de Pasada* || Cagliari, Dai s'imprenta de Calaris, A. Alagna.
- DORE 2004/2005. Eugenia Giovanna, *Edizione critica di tre Preigas di Pietro Casu*, Tesi di Laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Sassari.
- DUI 1995. Publio Dui, *E la rabbia di fare del bene esplode sulla terra sterile*, «L'Ortobene», Nuoro, 16 luglio, p. 4.
- EAGLETON 1998. Terry E., *Introduzione alla teoria letteraria*, Roma, Ed. Riuniti.
- ESPA 1995. Enzo E., *Il poeta di Lula*, «L'Ortobene», Nuoro, 9 settembre 1995.
- ESPA 1999. Enzo E., *Dizionario sardo dei parlanti la lingua logudorese*, voll. 1-4, Sassari, Delfino.
- ESPA 2022. Enzo E., *Canti a ballo del popolo sardo*, a c. di G. Strinna, Nuoro, ISRE Edizioni.

- FABBRI 1988. Paolo F., *Istituti metrici e formali*, in L. BIANCONI-G. PE-
STELLI (a c. di), *Storia dell'opera italiana*, VI: *Teorie e tecniche, immagini e*
fantasmi, Torino, EDT, pp. 163-233.
- FABBRI 2007. Paolo F., *Metrica e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT (Bi-
blioteca di Cultura Musicale. Risonanze) [1^a ed. 1988].
- FABIETTI-REMOTTI 1997. Ugo F.-Francesco R., *Dizionario di antropologia,*
etnologia, antropologia culturale, antropologia sociale, Bologna, Zanichelli.
- FADDA 2012. Maria Rita F., *Sull'italiano regionale sardo di fine Ottocento: Fede-*
le Romani e i suoi Sardismi, «Bollettino di Studi Sardi», 5, pp. 79-100.
- FANFANI 1863. Pietro F., *Vocabolario dell'uso toscano*, 2 voll., Firenze, G.
Barbèra.
- FARAE 1993. Joannes Franciscus F., *Opera. De rebus Sardois*, I-III, a c. di
E. Cadoni, Sassari, Gallizzi.
- FARÆ. Ioannis Francisci F. *De rebus Sardois. Liber secundus*, edizione critica
a c. d. M. T. Laneri, trad. di E. Cadoni, in CADONI, 1992, vol. 2, pp.
220-343.
- FARINA 1973. Luigi F., *Bocabolarin Sardu Nugoresu-Italianu*, Sassari, Edi-
zioni Gallizzi.
- FARINA 1988. Luigi F., *Vocabolario Italiano-Sardo Nuorese*, Sassari, Edizioni
Gallizzi.
- FILIA 1935. Damiano F. (a c. di), *Il laudario lirico quattrocentista e la vita reli-*
giosa dei Disciplinati bianchi di Sassari (con Officio e Statuti italiani inediti),
Sassari, Gallizzi.
- FRESI 1994. Giacomo F. (a c. di), *Matteo Pirina noto 'Cuccheddu'. 100 Can-*
zoni, Tempio, La Nuovissima.

- FRESI 2001. Franco F., *La civiltà letteraria gallurese. Poesia colta e poesia popolareggiante in Gallura*, in *La Gallura una Regione diversa in Sardegna*, a c. di S. Brandanu, San Teodoro, I.CI.MAR, pp. 245-255.
- FRESU 2014. Rita F., *Scritture dei semicolti*, in G. ANTONELLI-M. MOTOLESE-L. TOMASIN (a c. di), *Storia dell'italiano scritto*, 4 voll., vol. III, *Italiano dell'uso*, Roma, Carocci, pp. 195-223.
- FRYE 1969. Northrop F., *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi.
- FUBINI 1962. Mario F., *Metrica e poesia: lezioni sulle forme metriche italiane*, Feltrinelli, Milano.
- GADAMER 2012. Hans-Georg G., *Verità e metodo. Lineamenti di una ermeneutica filosofica*, a c. di G. Vattimo, introd. di G. Reale, Milano, Bompiani [*Wahrheit und Methode. Grundzüge der philosophischen Hermeneutik*, Mohr, Tübingen 1960].
- GANÀ 1998 [1970]. Leonardo G., *Il Vocabolario del Dialetto e del Folklore Gallurese*, Cagliari, Edizioni Della Torre [Cagliari, Editrice Sarda Fossataro].
- GARZIA 1913. Raffa G., *A traverso un decennio di lavoro e di studio*, «Bullettino Bibliografico Sardo», vol. V, pp. 137-200.
- GARZIA 1914. Raffa G., *Gerolamo Araolla*, Bologna, Stab. Poligrafico Emiliano.
- GDLI = BATTAGLIA 1961-2002. Salvatore B. (a c. di), *Grande dizionario della lingua italiana*, 23 voll., Torino, Utet.
- GENSINI 2005. Stefano G., *Breve storia dell'educazione linguistica dall'Unità a oggi*, Roma, Carocci.
- GHIANI 2019. Alessandra G., *Pinuccio Sciola, il canto della pietra*, Antas, *Il portale di storia e personaggi della cultura sarda*, 15 marzo 2019.

- GIACOBBE 1995. Maria G., *Gli arcipelaghi*, Roma, Biblioteca del Vascello, 1995 [Maestrale, 2001].
- GRASSANO 2010. Isa G., *Marmilla. Il cuore (di pietra) della Sardegna*, «La Repubblica», 25 ottobre 2010.
- HAVELOCK 1973. Eric Alfred H., *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, tr. it. a c. di M. Carpitella, Roma-Bari, Editori Laterza.
- HAVELOCK 1987. Eric Alfred H., *La Musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo*, Roma-Bari, Editori Laterza.
- HEIDEGGER 1975. Martin. H., *La dottrina di Platone sulla verità. Lettera sull'umanesimo*, trad. a c. di A. Bixio e G. Vattimo, Torino, S.E.I.
- HEIDEGGER 2017. Martin H., *Essere e Tempo*, trad. di A. Marini, Milano, Mondadori [1927].
- HIRSCH 1983. Eric Donald H., *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria*, Bologna, Il Mulino.
- HJELMSLEV 1987. Louis H., *Fondamenti della teoria del linguaggio*, introd. e trad. di G. Lepschy, Torino, Einaudi [*Prolegomena to a Theory of Language*, 1961].
- HUSSERL 1960. Edmund H., *Esperienza e giudizio*, Milano [*Erfahrung und Urteil*, a c. di L. Landgrebe, Hamburg, 1948].
- ISELLA 2009. Dante I., *Le carte mescolate vecchie e nuove*, Torino, Einaudi.
- ISER 1987. Wolfgang I., *L'atto della lettura*, intr. di C. Segre, Bologna, Il Mulino.
- JAKOBSON 1972. Roman J., *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli.

- JAUSS 1985. Hans Robert J., *Apologia dell'esperienza estetica*, Torino, Einaudi.
- JAUSS 1988. Hans Robert J., *Estetica della ricezione e comunicazione letteraria*, in *Estetica della ricezione*, a c. di A. Giugliano, Napoli, Guida, pp. 135-148.
- JUNG 1976. Carl Gustav J., *La dinamica dell'inconscio*, Torino, Bollati Boringhieri.
- JUNG 1990. Carl Gustav J., *Mysterium coniunctionis*, in *Opere*, vol. 14/2, a c. di M. A. Massimello, Torino, Bollati Boringhieri, pp. XVI-396.
- JUNG 2012 [1928], Carl Gustav J., *L'io e l'inconscio*, Torino, Bollati Boringhieri.
- JUNG 2019. Carl Gustav J., *L'uomo e i suoi simboli*, Milano, Longanesi.
- KANT 1972 [1959]. Immanuel K., *Critica della ragion pura* -I, Bari, Laterza.
- KLUCKHOHN 1970 [1945]. Clyde K., *Il concetto di cultura*, in *Il concetto di cultura, I fondamenti teorici della scienza antropologica*, Torino, Einaudi, pp. 265-299.
- La Bibbia* 1936. *Vecchio e Nuovo Testamento secondo la antica Volgata tradotta in lingua italiana e con annotazioni dichiarata da Monsignore Antonio Martini vescovo di Firenze*, 2 voll., Milano, Casa Editrice Sonzogno.
- LAI 2017. Rosangela L., *Orthography development in Sardinia. The case of Limba Sarda Comuna*, in Jones M.-Mooney D. (a c. di), *Creating orthographies for endangered languages*, Cambridge University Press, pp. 176-189.
- LAI 2018. Rosangela L., *Language Planning and Language Policy in Sardinia*, *Language Problems & Language Planning*, 42(1), pp. 70-88.

- LAI 2022. Rosangela L., *Quali politiche per una lingua minoritaria in pericolo?*, in Marzo D.-Pisano S.-Virdis M. (a c. di), *Plurilinguismo e Pianificazione linguistica in Sardegna*, Cagliari, Condaghes, pp. 39-58.
- LAVINIO 1991. Cristina L., *Narrare un'isola. Lingua e stile di scrittori sardi*, Roma, Bulzoni.
- LAVINIO 2017-2019. Cristina L., *Aspetti grammaticali dell'italiano regionale di Sardegna*, «Studi di grammatica italiana», XXXV, pp. 201-234.
- LAVINIO 2019. Cristina L., *Dimensioni della variazione: la regionalità dell'italiano*, in B. MORETTI *et alii* (a c. di), *Le tendenze dell'italiano contemporaneo rivisitate*, Atti del LII Congresso Internazionale di Studi della Società di Linguistica Italiana (Berna, 6-8 settembre 2018), Roma, Società di Linguistica Italiana, pp. 401-416.
- LE LANNOU 1979. Maurice L. L., *Pastori e contadini di Sardegna*, Cagliari, Edizioni Della Torre.
- LEDDA 1975 [1978; 1982; 1998]. Gavino L., *Padre padrone. L'educazione di un pastore*, Milano, «Franchi Narratori», Feltrinelli [a c. di M. Vedovelli, Milano, «Narrativa scuola», Feltrinelli/Loescher; Milano, «Universale Economica», Feltrinelli; Milano, «Piccola Biblioteca La Scala», Rizzoli.]
- LOBINA 1974. Benvenuto L., *Sa di 'e sa festa*, in *Terra, disisperada terra*, Milano, Jaca Book, 1974 [ora in *Is canzonis*, a c. di A. Satta, Cagliari, Della Torre, 1992, p. 3].
- LOI 1998. Salvatore L., *Cultura popolare in Sardegna tra '500 e '600. Chiesa. Famiglia. Scuola*, Cagliari, AM&D.
- LOI CORVETTO 1992. Ines L. C., *La Sardegna*, in F. BRUNI (a c. di), *L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, Torino, Utet, pp. 875-917.

- LOI CORVETTO 2011. Ines L. C., *Italiano di Sardegna*, in R. SIMONE (dir. da), con la collaborazione di G. BERRUTO-P. D'ACHILLE, *Enciclopedia dell'italiano*, 2 voll., 2010-2011, vol. II, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, pp. 1273-1275.
- LOI CORVETTO 2015 [1983]. Ines L. C., *L'italiano regionale di Sardegna*, Cagliari, Cucc [Bologna, Zanichelli].
- LOPORCARO 2012. Michele L., *Stems, endings and inflectional classes in Logudorese verb morphology*, «Lingue e Linguaggio», XI, Giugno, pp. 5-34.
- LOPORCARO 2013. Michele L., *Morphemes in Sardinian verb inflection*, in S. CRUSCHINA / M. MAIDEN / J. C. SMITH (a c. di), *The Boundaries of Pure Morphology: Diachronic and Synchronic Perspectives*, Oxford, Oxford University Press, pp. 137-160.
- LORTAT-JACOB 1998. Bernard L.-J., *Il cavallo, il canto, la poesia. Linee di etnologia comparata in Sardegna* [*Horses, song, poetry. Outline of comparative ethnology in Sardinia*], in *Musica e riti*, Nuoro, ISRE, pp. 33-44.
- LOTMAN 1980. Jurij Michajlovič L., *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Bari, Laterza.
- LOTMAN 1985. Jurij Michajlovič L., *La semiosfera*, Venezia, Marsilio.
- LOTMAN 2006. Jurij Michajlovič L., *Tesi per una semiotica della cultura*, Milano, Booklet.
- LOTMAN-USPENSKIJ 1975 [1995; 2001]. Jurij Michajlovič L.-Boris Andreevič U., *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani.
- LUISETTI 2023. Federico L., *Essere pietra. Ecologia di un mondo minerale*, pref. di M. Belpoliti, Venezia, Wetlands.

- LUTZU 2006. Marco L., *Is gòcius. Rilievi etnomusicologici*, in M. LUTZU, *Cantus e Nodas. La musica sarda fra tradizione orale, fede, contaminazioni e popular music*, Elmas, Associazione Culturale Musicale «Ennio Porrino», pp. 9-32.
- LUTZU 2007. Marco L., *Forme e struttura della gara poetica a sa repentina*, in AA.VV., *Su cantu de sei in Sardìnnia, 'Su Mutetu'*, Quartu S. Elena, Alfa Editrice.
- MACCHIARELLA 2010. Ignazio M., *Varietà nel far musica nel canto dei 'gosos'*, «Insula», 8, pp. 91-100.
- MACCHIARELLA 2011. Ignazio M., *Ipotesi sul canto dei gòsos nel passato*, in SERRELI-VIRDIS 2011, pp. 173-197.
- MACCHIARELLA 2011. Ignazio M., *La dimensione musicale dell'improvvisazione poetica in Corsica, Sardegna e Toscana*, in D. Caocci-I. Macchiarella, *Progetto «Incontro»: materiali di ricerca e analisi*, Nuoro, ISRE, pp. 72-82.
- MADAO 1782. Matteo M., *Saggio d'un opera intitolata il ripulimento della lingua sarda*, Cagliari.
- MADAO 1997 [1787; 1789; 1983]. Matteo M., *Le armonie de' sardi*, a c. di C. Lavinio, Nuoro, Ilisso [*Le Armonie de' sardi opera dell'abate Matteo Madau*, Cagliari; Cagliari; Bologna].
- MAIDEN 2020. Martin M., *Un problema trascurato di morfologia storica: la terza persona plurale del presente indicativo nell'italoromanzo*, in P. DEL PUENTE-F. GUAZZELLI-L. MOLINU-S. PISANO (a c. di), *Tra etimologia romanza e dialettologia: studi in onore di Franco Fanciullo*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, pp. 245-259.
- MANCA 2002. Dino M., *Introduzione a Sa Vitta et sa Morte, et passione de sanctu Gavinu, Prothu et Januariu*, ed. critica a c. di D. Manca, Centro di Studi Filologici Sardi/Cuec, Cagliari, pp. IX-CILIII.

- MANCA 2005. Dino M., *Introduzione a Il carteggio Farina-De Gubernatis (1870-1913)*, ed. critica a c. di D. Manca, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi/Cuec, pp. IX-CXVII.
- MANCA 2005^b. Dino M. (a c. di), *Glossario e Indici*, in *Il Condaghe di San Gavino*, a c. di G. Meloni, Centro di Studi Filologici Sardi/Cuec, Cagliari, pp. 43-89.
- MANCA 2010. Dino M., *La rappresentazione dell'Isola nelle opere degli autori sardi: il paesaggio, la Storia e la memoria*, in *La letteratura degli Italiani. 2. Rotte, confini, passaggi*, Atti del Congresso ADI, Genova, 15-18 settembre 2010, pp. 1-18.
- MANCA 2010^b. Dino M., *Introduzione a G. DELEDDA, L'edera*, ed. critica a c. di D. Manca, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi/Cuec, 2010, pp. IX-CXVI.
- MANCA 2016. Dino M., *Gerolamo Araolla canonico del capitolo di Bosa: un poeta plurilingue nella Sardegna letteraria del Cinquecento*, in *Bosa. La città e il suo territorio dall'età antica al mondo contemporaneo*, Atti del Convegno di Studi (Bosa 24-25 ottobre 2014), a c. di A. Mattone-M.B. Cocco, Sassari, Delfino, pp. 395-404.
- MANCA 2016 [2024]. Dino M., *Introduzione a G. DELEDDA, [Cosima]*, ed. critica a c. di D. Manca, *Filologia della letteratura degli italiani*/Edes, Sassari, pp. IX-LXXXII.
- MANCA 2016^b. Dino M., *I poeti sardi e la Grande Guerra*, in *Una tragedia senza poeta. Poesia in dialetto sulla Grande guerra: testi e contesti*, a c. di M. Mancini, Roma, Il Cubo, pp. 337-353.
- MANCA 2017. Dino M., *Il più antico testo letterario in sardo: attribuzione, stampa, fonti, lingua, restituito. Verso una nuova edizione critica*, in *Leggere la Sardegna tra filologia e critica*, a c. di G. Piroddi, *Filologia della letteratura degli italiani*/Edes, Sassari, pp. 1-178.

- MANCA 2017^b. Dino M., *La scrittura «selvaggia» di Gavino Ledda tra mistilinguismo e conflitto dei codici*, in *Leggere la Sardegna tra filologia e critica*, a c. di G. Piroddi, Filologia della letteratura degli italiani/Edes, Sassari, pp. 251-266.
- MANCA 2017^c. Dino M., *Scrittori sardi dell'ultima generazione: appunti su un romanzo di Sergio Atzeni*, in *Leggere la Sardegna tra filologia e critica*, a c. di G. Piroddi, Filologia della letteratura degli italiani/Edes, Sassari, pp. 289-301.
- MANCA 2019. Dino M., *Tra due sistemi linguistici e culturali: oralità e scrittura, mimési e diegési nella narrativa di Grazia Deledda*, in *Oralità narrativa, cultura popolare e arte. Grazia Deledda e Dario Fo*, Atti del Convegno (Nuoro, 10-11 dicembre 2018) a. c. di Cristina Lavinio, Nuoro-Cagliari, ISRE Edizioni-AIPSA Edizioni, pp. 37-53.
- MANCA 2020. Dino M., *Lingue e culture, identità e memoria. La questione culturale sarda*, in R. CHIODINO, *Ore d'Ozìa (poesie in Gallurese)*, ediz. critica a c. di F. Matzau, voll. I-II, Filologia della letteratura degli Italiani/Edes, Sassari, pp. I-XII.
- MANCA 2021. Dino M., *La «poesia onesta» di Publio Dui, il cantore delle pietre. (Verso l'edizione critica)*, in *Studi di filologia, linguistica e letteratura in Sardegna* -III, a c. di D. Manca, Filologia della letteratura degli Italiani/Edes, Sassari, pp. 589-698.
- MANCA 2021^b. Dino M., *Il giorno del giudizio di Salvatore Satta. Proposta di edizione critica dei primi due capitoli con studio linguistico introduttivo*, in *Studi di filologia, linguistica e letteratura Italiana* - II, a c. di D. Manca, Filologia della letteratura degli Italiani/Edes, Sassari, pp. 465-541.
- MANCA 2021^c. Dino M., *«Cantende muttos d'amore e de ghera».* *Letteratura e grande guerra in Sardegna tra patria sarda e patria italiana*, in S. RUJU, *L'eroe cieco*, ed. critica a c. di G. Piroddi, Filologia della letteratura degli Italiani/Edes, Sassari, pp. I-XXVI.

MANCA 2022. Dino M., *Grazia Deledda. Dentro l'intimo segreto del grande sogno*, Cagliari, Arkadia, 2022.

MANCA 2022^b. Dino M., «*Sotto l'elce del Monte, col suo bastone, i suoi occhi buoni*». *Sebastiano Satta: il suo mondo, il suo tempo*, Filologia della letteratura degli italiani/Edes, Sassari.

MANCA 2022^c. Dino M., «*Risciacquare i panni*» nel Cedrino. *Grazia Deledda: un Nobel tra due lingue*, in «*Sento tutta la modernità della vita*». *Attualità di Grazia Deledda a 150 anni dalla nascita*, a c. di D. Manca, vol. II, ISRE Edizioni – Aipsa Edizioni, Nuoro-Cagliari, pp. 281-336.

MANCA 2022^d. Dino M., «*Quella è la mia patria. È là che sono nato*». *La personalità e l'opera di Giuseppe Dessì*, Filologia della letteratura degli italiani/Edes, Sassari.

MANCA 2022^e. Dino M., *Comunicazione letteraria in Sardegna dagli anni Cinquanta a oggi*, in *Sardegna 2021. A 70 anni dal numero speciale de «Il Ponte»*, «QCR-Quaderni del Circolo Rosselli», n. 1-2 (anno XLII, fascicoli 145 e 146), Fondazione di Sardegna, pp. 381-386.

MANCA 2023. Dino M., *La comunicazione letteraria dei sardi. Questioni e percorsi di senso*, in S. FOGARIZZU, *La narrativa sarda tra XX e XXI secolo*, Firenze, Franco Cesati Editore, pp. 17-31.

MANCA 2023^b. Dino M., *Il mondo nominato e interpretato. L'importanza del vocabolario: lingua, cultura, identità*, in P. F. BERRIA, *Vocabolario sardo nuorese-italiano*, Filologia della letteratura degli Italiani/Edes, Sassari, pp. 7-20.

MANCA 2024. Dino M., *Il sistema letterario plurilingue a Sassari dall'Unità a oggi*, *Lingue, letterature e filologie*, a c. di D. Manca, Filologia della letteratura degli Italiani/Edes, Sassari, pp. 51-117.

- MANCA-MATT 2025. Dino M.-Luigi M. (a c. di), *Piccolo vocabolario storico dei sardismi in italiano. Cento parole (più una) dall'Isola*, Filologia della letteratura degli Italiani/Edes, Sassari.
- MANCA 2009. Maria M., *Cantare in poesia per sfidare la sorte. Un approccio antropologico alla gara poetica logudorese in Sardegna*, Nuoro, ISRE.
- MANINCHEDDA 2023. Paolo. M., *La più antica proposta di standardizzazione grafica del sardo*, in *Il «traffico delle lingue». Idiomi a contatto in Sardegna e nel Mediterraneo in età preunitaria*, a c. di R. Fresu-P. Maninchedda-G. Murgia-P. Serra, Cagliari, Unicapress, pp. 409-439.
- MARCHI 2006. Raffaello M., *La sibilla barbaricina. Note etnografiche*, Nuoro, ISRE.
- MARCI 1991. Giuseppe M., *Introduzione a Narrativa sarda del Novecento*, Cagliari, Cuec, pp. 11-19.
- MARCI 2005. Giuseppe M., *In presenza di tutte le lingue del mondo. Letteratura sarda*, Centro Studi Filologici Sardi/CUEC, Cagliari.
- MASALA 1989. Francesco M., *S'istoria. Condaghe in limba sarda*, Quartu S. Elena, Alfa.
- MASSA 1909. Silvio M., *La lingua italiana in Sardegna*, Napoli, Premiato Stab. Tipografico S. Moriano.
- MATT 2013. Luigi M., *La prosa italiana di un eclettico secentista sardo: lingua e stile della Madreperla serafica di Salvatore Vitale*, «Bollettino di Studi Sardi», VI, pp. 35-64.
- MELE 2002. Giampaolo M., *Alcune osservazioni storiche su canti e lingua in Sardegna tra scrittura e oralità (il caso del Medioevo)*, in J. ARMANGUÉ I HERRERO (a c. di), *Le lingue del popolo. Contatto linguistico nella letteratura popolare del Mediterraneo occidentale*, Dolianova, Grafica del Parteolla, pp. 105-126.

- MELE 2004. Giampaolo M., *Il canto dei «Gòsos» tra penisola iberica e Sardegna. Medio Evo, epoca moderna*, in R. Caria (a c. di), *I gòsos: fattore unificante nelle tradizioni culturali e cultuali della Sardegna*, Mogoro, PTM, pp. 11-34.
- MELE 2017. Giampaolo M., «*Gosos, Goigs, Goços*» tra Sardegna e penisola iberica: primo repertorio documentale e bibliografico (con fonti inedite), in M. SECHI NUVOLE-D. VIDAL CASELLAS (a c. di), *Sistema integrat del paisatge entre antropització, geo-economia, medi ambient i desenvolupament econòmic, Actes dels Congressos*, Girona, Documenta Universitaria, pp. 225-312.
- MERCI 1992. Paolo M. (a c. di), *Il Condaghe di San Nicola di Trullas*, Sassari, Delfino [Nuoro, Ilisso, 2001].
- MERLEAU-PONTY 2003 [1945], Maurice M. P., *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani.
- MOLINU 1999. Lucia M., *Morfologia Logudorese*, in R. BOLOGNESI, K. HELSLOOT (a c. di), *La lingua sarda. L'identità socioculturale della Sardegna nel prossimo millennio. Atti del Convegno di Quartu Sant'Elena 9-10 Maggio 1997*, Cagliari, Condaghes, pp. 127-136.
- MONTALE 1984. Eugenio M., *Tutte le poesie*, a c. di G. Zampa, Milano, Meridiani Mondadori.
- MONTANARU 1998. Antioco Casula, *Sas ultimas canzones. Cantigos de amargura*, Nuoro, Ilisso.
- MORETTI 1921. Pittanu M., «*Su valore de sos sardos in ghera dae s'origine a s'attuale vittoria*, Gallizzi, Sassari, 1921 [pp. 1-24]».
- MORETTI 1994. Pittanu M., *Una Regina Sarda Gherrera / Trintases retrogradu e fìoridu de Antoni Piludu a Piroddi in zona e ghera 1915-1918 / Remundu Ruju, Critica a sa poesia senza rima / Poesias pro Antoni Cuccu (grande diffusore de sa poesia Sarda)*, Cagliari, Pilleri, s. d. [ma post 1994; il sonetto *Fino e serro custu cantu* è datato «Villagrande 20/10/1994», p. 47].

- MOSSA 1979. Paulicu M., *Opera omnia*, voll. I-II, a c. di A. Dettori-T. Tedde, Cagliari, Edizioni 3t.
- MOTZO 1927. Bachisio Raimondo M., *La passione dei santi Gavino, Proto e Giannuario*, «Studi cagliaritari di storia e filologia», I, Cagliari, tip. F. Sangiovanni [Napoli], pp. 129-161.
- MURA 2004 [1992]. Predu M., *Sas poesias d'una bida*, nuova ed. critica a c. di N. Tanda con la coll. di R. Lai, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi/Cuec.
- MURA 2024. Riccardo M., *Le poesie galluresi del Canzoniere ispano-sardo*, in *Lingue, letterature e filologie*, a c. di D. Manca, Filologia della letteratura degli italiani/Edes, Sassari, pp. 183-221.
- MURA ENA 1998. Antoninu M. E., *Recnida*, ed. critica a c. di N. Tanda, Biblioteca di Babele, Sassari, Edes.
- MURA ENA 2006. Antoninu M. E., *Memorie del tempo di Lula*, ed. critica a c. di D. Manca, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi/Cuec.
- MURA-VIRDIS 2015 (a c. di). Riccardo M.-Maurizio V., *Caratteri e strutture fonetiche, fonologiche e prosodiche della lingua sarda*, Cagliari, Condaghes.
- OMERO 1950. *Iliade*, versione di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi.
- OMERO 2005. *Odissea*, versione di F. Ferrari, Torino, UTET.
- ONG 1986. Walter Jackson O., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, il Mulino.
- OPPO 1998. Anna Maria O. (a c. di), *Il Brogliaccio del convento di San Martino di Oristano*, ed. critica, Università di Cagliari.
- OPPO 2007. Anna O. (a c. di), *Le lingue dei sardi. Una ricerca sociolinguistica. Rapporto finale*, Cagliari, Regione Autonoma della Sardegna.

- ORTU 1998. Gian Giacomo O., *Tra Piemonte e Italia. La Sardegna in età liberale (1848-96)*, in *Storia d'Italia. Le regioni (dall'Unità a oggi). La Sardegna*, Torino, Einaudi, pp. 203-288.
- PABA 1996. Tonina P., *Canzoniere ispano-sardo*, Cagliari, Cuec.
- PASOLINI 1991 [1977]. Pier Paolo P., *La rabbia*, in *Le belle bandiere*, a c. di Gian Carlo Ferretti, Roma, l'Unità/Editori Riuniti, p. 191 [«Vie nuove», n. 38, a. XVII, 20 settembre 1962].
- PAU 1985. Gavino P., *Su Banzèliu de Santu Luca bortau in sardu nugoresu*, Nuoro, Arti Grafiche AR.P.EF.
- PAULIS 1993. Giulio P., *L'influsso linguistico spagnolo*, in *La società sarda in età spagnola*, II, a c. di F. Manconi, Quart, Musumeci, pp. 212-221.
- PAULIS 1998. Giulio P., *La lingua sarda e l'identità ritrovata*, in *La Sardegna, Storia d'Italia. Le regioni (dall'Unità a oggi)*, Torino, Einaudi, pp. 1201-1219.
- PAVESE 1971 [1950]. Cesare P., *La luna e i falò*, Torino, Einaudi.
- PAZ 1962. Octavio P., *Salamandra 1958-1961*, Città del Messico, Editorial Joaquín Mortiz.
- PIGLIARU 1975. Antonio P., *Il banditismo in Sardegna. Il codice della vendetta barbaricina*, Milano, Giuffré Edizioni [1959].
- PILLONCA 1996. Paolo P., *Chent'annos. Cantadores a lughe 'e luna*, Villanova Monteleone, Soter Editrice.
- PILLONCA 1997. Paolo P., *A botta e risposta: i poeti estemporanei, un fenomeno tutto sardo che esiste ufficialmente da un secolo ma le cui radici sono molto più antiche*, in *Sardegna Fieristica*, aprile-maggio anno 1997, n°36.

- PILLONCA 2006. Paolo P. (a c. di), *Remundu Piras. Sedas lizzeras (versos inéditos)*, Monastir (Ca), Domos de Janas/Grafiche Ghiani.
- PILLONCA 2018. Paolo P., *O bella Musa, ove sei tu? Viaggio nel mistero della gara poetica*, Sestu, Domus de Janas.
- PILOSU 2007. Sebastiano P., *La gara poetica logudorese tra tradizione orale e influenze della cultura scritta*, in AA.VV., *Su cantu de sei in Sardinnia, 'Su Mutetu'*, Quartu S. Elena, Alfa Editrice.
- PILOSU 2011. Sebastiano P., *Poesia logudoresa*, in D. CAOCCI-I. MACCHIARELLA, *Progetto «INCONTRO»: materiali di ricerca e analisi*, Nuoro, ISRE, pp. 174-188.
- PILOSU 2012. Sebastiano P.(ed.), *Canto a tenore*, voll. I-II, con DVD e CD, in F. CASU-M. LUTZU (a c. di), *Enciclopedia della Musica Sarda*, Cagliari, Società Editrice L'Unione Sarda.
- PINNA 1982. Gonario P., *Antologia dei poeti dialettali nuoresi*, Cagliari, Edizioni Della Torre.
- PINNA-DESSI-PIGLIARU 1961. Franco P.-Giuseppe D.-Antonio P., *Sardegna, una civiltà di pietra*, Automobile Club d'Italia, Roma, LEA, 1961.
- PINTORE 1989. Zuanne Frantziscu (Gianfranco) P., *Su Zogu*, Nùgoro, Papiros.
- PINTUS 1994. Anna Maria P., *Fonti e modello de «Sa vitta et sa morte et passione de sanctu Gavinu, Prothu et Januariu» di Antonio Cano*, «Quaderni Bolo-tanesi», XX, 20, pp. 395-423.
- PIRA 1978. Michelangelo P., *La rivolta dell'oggetto. Antropologia della Sardegna*, introd. G. Barbiellini Amidei, Milano, Editore Giuffrè.
- PIRA 2003. Michelangelo P., *Sos sinnos*, Sassari, La Nuova Sardegna.

- PIRAS 1985. Remundu P., *A bolu*, a c. di P. Pillonca, Cagliari, Della Torre.
- PIRODDA 1992. Giovanni P., *La Sardegna*, Brescia, La Scuola.
- PISANO 2007. Simone P., *Esiti dell'approssimante palatale j nella varietà di Orune (Nuoro): differenziazione fonetica su base sessuale*, «L'Italia Dialettale», LXVIII, pp. 99-143.
- PISANO 2008. Simone P., *L'infinito flessio in alcune varietà sarde moderne: concidenza formale con l'imperfetto congiuntivo etimologico?*, «Bollettino Linguistico Campano», XIII/XIV, pp. 25-48.
- PISANO 2010. Simone P., *Il congiuntivo imperfetto etimologico in alcune varietà sarde moderne*, «Géolinguistique», XII, pp. 130-162.
- PISANO 2010^b. Simone P., *L'utilizzo dei tempi sovracomposti in alcune varietà sarde*, «Lingua e Stile», XLV/Giugno, pp. 123-131.
- PISANO 2016. Simone P., *Il sistema verbale del sardo moderno: tra conservazione e innovazione*, Pisa, ETS.
- PISANO 2016^b. Simone P., *Aspetti acustico percettivi sulle sibilanti nella Sardegna centrale: la situazione di Fonni (Nuoro)*, in S. MEDORI (a c. di), *Lingue delle isole, isole linguistiche*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, pp. 187-202.
- PISANO 2018. Simone P., *Ricorsività e paradigmi verbali nel sardo contemporaneo*, in M. BECKER-L. FENSENMEIER (a c. di), *Configurazioni della serialità linguistica. Prospettive italo-romanze*, Berlino, Frank & Timme, pp. 15-30.
- PISANO 2020. Simone P., *Nuovi dati per una delimitazione geografica e funzionale del fenomeno dell'infinito flessio in Sardegna*, in E.-M. REMBERGER-M. VIRDIS-B. WAGNER (a c. di), *Il sardo in movimento*, Vienna, Vienna University Press, pp. 131-147.

- PISANO 2022. Simone P., *Note di lingua deleddiana*, in «*Sento tutta la modernità della vita*». *Attualità di Grazia Deledda a 150 anni dalla nascita*, a c. di D. Manca, vol. II, ISRE Edizioni – Aipsa Edizioni, Nuoro-Cagliari, pp. 375-388.
- PISANO 2022^b. Simone P., *Osservazioni sulla varietà linguistica di Nuoro in ottica contrastiva con le altre parlate del 'circondario'*, in «*Sento tutta la modernità della vita*». *Attualità di Grazia Deledda a 150 anni dalla nascita*, a c. di D. Manca, vol. III, ISRE Edizioni – Aipsa Edizioni, Nuoro-Cagliari, pp. 141-168.
- PITTAU 1956. Massimo P., *Il dialetto di Nuoro*, Bologna, Pàtron.
- PITTAU 1972. Massimo P., *Grammatica del sardo nuorese: il più conservativo dei parlari neolatini*, Bologna, Pàtron.
- PITTAU 1991. Massimo P., *Grammatica della lingua sarda. Varietà logudorese*, Sassari, Delfino.
- PITTAU 1999. Massimo P., *Dizionario della Lingua Sarda fraseologico ed etimologico*, 2 voll., Cagliari, Ettore Gasperini Editore.
- PITTAU 2014. Massimo P., *Nuovo Vocabolario della Lingua Sarda fraseologico ed etimologico*, voll. I-II, Sestu, Domus de Janas.
- PORCU 2008. Giancarlo P., *Régula castigliana. Poesia sarda e metrica spagnola dal '500 al '700*, Nuoro, Il Maestrale.
- PORCU 2017. Giancarlo P. (ed. critica a c. di), *Le canzoni di Pisurzi*, Nuoro, Il Maestrale.
- PORCU 2023. Giancarlo P., *Un ribelle nell'ombra. Vita e opera di Pascale Des-sanai*, Nuoro, Il Maestrale.

- PUDDU 2000. Mario P., *Ditzzionàriu de sa limba e de sa cultura sarda*, Cagliari, Condaghes.
- QUASIMODO 1994 [1947]. Salvatore Q., *Tutte le mie poesie*, Milano, Oscar Mondadori.
- RAMOUS 1984. Mario R., *La metrica*, Milano, Garzanti.
- RASENTI 2010. Andrea R. (a c. di), *La canzona Timpiesa. Antologia della poesia gallurese Settecento-primu Ottocento*, ed. diplomatica a c. di A. Rasenti, Accademia della Lingua Gallurese, Olbia, Taphros.
- RAVANI 2011. Sara R. (a c. di), *Il Breve di Villa di Chiesa*, Centro di Studi Filologici Sardi/Cuec, Cagliari.
- RECALCATI 2015. Massimo R., *Le mani della madre. Desiderio, fantasmi ed eredità del materno*, Milano, Feltrinelli.
- RECALCATI 2020, Massimo R., *La tentazione del muro*, Milano, Feltrinelli.
- RICCIO 1917. Medardo R., *Il valore dei Sardi in Guerra. Dalle origini alla Grande Guerra*, vol. I., Milano, Casa Editrice Risorgimento.
- RICOEUR 1976. Paul R., *L'immaginazione nel discorso e nell'azione*, in Aa.Vv., *Savoir, Faire, Espérer. Les limites de la raison*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, pp. 212-213.
- ROMANI 1886. Fedele R., *Sardismi*, Sassari, Tipografia e Cartoleria L. Manca [1887; 1911].
- ROSSI (a c. di) 1970. Pietro R., *Il concetto di cultura. I fondamenti teorici della scienza antropologica*, Torino, Einaudi.
- ROSSI 1983. Pietro R., *Cultura e antropologia*, Torino, Einaudi.

- ROVELLI 2014. Carlo R., *La realtà non è come appare. La struttura elementare delle cose*, Milano, Cortina, 2014.
- RUDAS 1991. Nereide R., *Ipotesi di lettura psicodinamica del romanzo sardo*, in G. MARCI, *Romanzieri sardi contemporanei*, Cagliari, CUEC, pp. 125-142.
- RUDAS 1997. Nereide R., *L'isola dei coralli. Itinerari dell'identità*, Roma, La Nuova Italia Scientifica [Roma, Carocci, 2004].
- RUJU 1977. Giuliana R., *Il demoniaco nella zona di Lula*, in *Sardegna in prospettiva euromediterranea: le «nuove nazioni» esemplificate con una cultura insulare*, Firenze, Olschki, pp. 300-306.
- SABA 1948 [1946]. Umberto S., *Amai*, in *Il canzoniere (Mediterranee)*, I Millenni, Torino, Einaudi.
- SABA 1964 [1911]. Umberto S., *Quello che resta da fare ai poeti*, in *Prose*, a c. di L. Saba, Milano, Mondadori, pp. 751-756.
- SANNA 1957. Antonio S. (a c. di), *Il codice di San Pietro di Sorres. Testo inedito logudorese del sec. XV*, Cagliari, RAS.
- SANNA 1957^b. Antonio S. (a c. di), *Libellus Iudicum Turritanorum*, Sassari, S'Ischiglia.
- SANNA 1957^c. Antonio S., *Introduzione agli studi di linguistica sarda*, Cagliari, Regione Autonoma della Sardegna.
- SANNA 1977. Antonio S., *La situazione linguistica e sociolinguistica della Sardegna*, in *Convegno Internazionale della SLI*, Cagliari, pp. 119-132.
- SARDO 1994. Mario S., *Vocabolario Italiano-Gallurese*, Cagliari, Edizioni Castello.

- SARTRE 1948 [2007]. Jean-Paul S., *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Torino, Einaudi.
- SASSU 1991. Pietro S., *Polivocalità e coralità nella tradizione orale italiana*, in *Aspetti della coralità di ispirazione popolare*, Atti del convegno tenutosi presso l'Istituto Superiore Regionale Etnografico (Nuoro, 2-3 novembre 1990), Grafica Mediterranea, Nuoro, pp. 31-35.
- SATTA 1910. Sebastiano S., *Canti barbaricini*, Roma, Società Editrice, «La vita letteraria» [Cagliari, Il Nuraghe, 1923; a c. di M. Ciusa Romagna, Milano, Mondadori, 1955; a c. di F. Corda, Cagliari, 3T, 1983; a c. di G. Mameli, Cagliari, GIA, 1992; a c. di A. Luce Lenzi, Bologna, Mucchi, 1993; a c. di G. Pirodda, Nuoro, Ilisso, 2003].
- SATTA 1968. Salvatore S., *Spirito religioso dei sardi*, in IDEM, *Soliloqui e colloqui di un giurista*, Padova, CEDAM – Casa Editrice Dott. Antonio Milani, pp. 537-540; prec. su «Il Ponte», VII, 9/10, (1951), pp. 1332-1335.
- SATTA 1977. Salvatore S., *Il giorno del giudizio*, Milano, Cedam [Milano, Adelphi, 1979; Cagliari, Cucc/Centro di Studi Filologici Sardi, 2003; Nuoro, Il Maestrale, 2005].
- SCIOLA 1999. Pinuccio S., *L'Arte come cultura dei luoghi*, Cagliari, Dettori editore.
- SCIOLA 2020. Pinuccio S., *Le pietre? Musica e poesia. Pinuccio Sciola ricordato da Tiziana Leopizzi*, Segnonline, 21 maggio.
- SEGRE 1985. Cesare S., *Cultura e modelli. L'automodello*, in *Testo letterario, interpretazione, storia, Letteratura italiana. L'interpretazione*, vol. IV, Torino, Einaudi, pp. 21-140.
- SEGRE 1985. Cesare S., *Testo letterario, interpretazione, storia: linee concettuali e categorie critiche*, in *Letteratura italiana. L'interpretazione*, vol. 4, a c. di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, pp. 21-140.

- SERIANNI 1990. Luca S., *Storia della lingua italiana. Il secondo Ottocento: dall'Unità alla prima guerra mondiale*, Bologna, il Mulino.
- SERIANNI-TRIFONE 1998. Luca S.-Pietro T. (a c. di), *Storia della lingua italiana*, II - *Scritto e parlato*/III- *Le altre lingue*, Torino, Einaudi.
- SERRA 2007. Patrizia S. (a c. di), *Il Condaxi Cabrevadu*, Centro di Studi Filologici Sardi/Cuec, Cagliari, Cuec.
- ŠKLOVSKIJ 1976. Viktor Borisovič Š., *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi.
- SODDU 2018. Giuseppe S., *Nota ai testi di Cantones de Nadale*, Ozieri, Editrice Torchietto.
- SODDU-STRINNA 2013. Alessandro S.-Giovanni S. (a c. di), *Il Condaghe di San Pietro di Silki*, Nuoro, Ilisso.
- SOTGIU 1986. Girolamo S., *Storia della Sardegna dopo l'Unità*, Bari, Laterza.
- SPANO 1840. Giovanni S., *Orthographia sarda nationale o siat grammatica de sa limba logudoresa cumparada cum s'italiana dai su Sacerd. Professore Johanne Ispanu Bibliotecariu in sa R. Universidade de Kalaris. Parte prima*, Kalaris MDCCCXL, in *Sa Imprenta Regia / Ortografia sarda nazionale ossia Grammatica della lingua logudorese paragonata all'italiana dal Sacerd. Professore Giovanni Spano Bibliotecario della R. Università di Cagliari*, (2 voll.), Cagliari, nella Reale Stamperia.
- SPANO 1852. Giovanni S., *Vocabolario sardo-italiano e italiano-sardo*, 2 voll., Cagliari, Dalla Tipografia nazionale.
- SPANO 1863-65 [1867; 1870; 1872; 1999]. *Canzoni popolari inedite in dialetto sardo centrale ossia logudorese*, Cagliari, I-III, tip. «Gazzetta Popolare» [IV, tip. Arcivescovile; V, tip. Commercio; VI, tip. Alagna].
- SPANO 1999. Giovanni S., *Canzoni popolari di Sardegna*, S. Tola (a c. di), pref. di A. M. Cirese, 4 voll., Nuoro, Ilisso. [I 4 voll. assemblano le

seguenti edizioni ottocentesche: SPANO 1863, *Canzoni popolari inedite in dialetto sardo centrale ossia logudorese. Parte prima, Canzoni storiche e profane*, Cagliari, Tipografia della «Gazzetta Popolare»; ID. 1863, *Canzoni popolari inedite in dialetto sardo centrale ossia logudorese. Parte seconda, Canzoni sacre e didattiche*, Cagliari, Tipografia della «Gazzetta Popolare»; ID. 1865, *Canzoni popolari inedite in dialetto sardo centrale ossia logudorese. Appendice alla parte prima delle canzoni storiche e profane*, Cagliari, Tipografia della «Gazzetta Popolare»; ID. 1867, *Canzoni popolari in dialetto sardo centrale ossia logudorese. Appendice alla parte seconda delle canzoni sacre e didattiche*, Cagliari, Tipografia Arcivescovile; ID. 1870, *Canzoni popolari inedite storiche e profane in dialetto sardo centrale ossia logudorese. Serie seconda, Canzoni storiche e profane*, Cagliari, Tipografia del Commercio; ID. 1872, *Canzoni popolari inedite in dialetto sardo centrale ossia logudorese. Serie terza, Canzoni storiche e profane*, Cagliari, Tipografia Alagna].

STRINNA 2015. Giovanni S., *Una testimonianza della lingua genovese a Sassari: gli statuti della confraternita di S. Croce (sec. XV)*, in M. CALARESU et al. (a c. di), *Ricerca in vetrina. Originalità e impatto sul territorio regionale della ricerca scientifica di dottorandi e dottori di ricerca*, Milano, FrancoAngeli, pp. 620-627.

STUSSI 1993. Alfredo S., *Lingua, dialetto, letteratura. Dall'unità nazionale a oggi*, Torino, Einaudi.

TANDA 1984. Nicola T., *Letteratura e lingue in Sardegna*, Sassari, Edes.

TANDA 1992. Nicola T., *Dal mito dell'isola all'isola del mito*, Roma, Bulzoni.

TANDA 1999. Nicola T., *Letterarietà e Lingue: ambiti emergenti di codificazione e circolazione letteraria plurilingue*, Atti del Convegno Internazionale *Lingua e Letteratura italiana: istituzione insegnamento*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei.

TANDA 1999^b. Nicola T., *Uno statuto per la letteratura sarda*, «La grotta della vipera», XXV, 86, pp. 5-21.

- TANDA 2003. Nicola T., *Un'odissea de rimas nobas*, Cagliari, CUEC,.
- TANDA 2007. Nicola T., *La rappresentazione della Sardegna tra cultura osservante e cultura osservata*, in *Quale Sardegna? Pagine di vita letteraria e civile*, Sassari, Delfino Editore, pp. 15-139.
- TANDA-MANCA 2005. Nicola T.-Dino M., *Introduzione alla letteratura. Questioni e strumenti*, Centro Studi Filologici Sardi/ CUEC, Cagliari.
- TIRAGALLO-PUSCEDDU-BACHIS 2011. Felice T.-Antonio Maria P.-Francesco B., *Poeti in pubblico. Performance, contesti e rappresentazioni in una ricerca sulla poesia estemporanea*, in CAOCCI D.-MACCHIARELLA I., *Progetto «INCONTRO»: materiali di ricerca e analisi*, Nuoro, ISRE, pp. 124-148.
- TOLA 2006. Salvatore T., *50 anni di premi letterari in lingua sarda*, Selargius, Domus de Janas.
- TOLA 2006. Salvatore, *La letteratura in lingua sarda: testi, autori, vicende*, Cagliari, CUEC.
- TOSO 2012. Fiorenzo T. *La Sardegna che non parla sardo. Profilo storico e linguistico delle varietà alloglotte "Gallurese, Sassarese, Maddalenino, Algherese, Tabarchino"*. Cagliari, CUEC.
- TRUDDAIU 1992. Bainzu T., *Rosas e ispinas de Baldedu*, Cagliari, Ivo Melis Editore.
- TURCHI 1984. Dolores T., *Leggende e racconti popolari della Sardegna*, Roma, Newton Compton.
- TURTAS 1995. Raimondo T., *Scuola e Università in Sardegna tra '500 e '600. L'organizzazione dell'istruzione durante i decenni formativi dell'Università di Sassari (1562 - 1635)*, Sassari, Chiarella.
- TURTAS 1999. Raimondo T., *Storia della chiesa in Sardegna*, Roma, Città Nuova.

- TURTAS 2001. Raimondo T., *Alle origini della poesia religiosa popolare cantata in Sardegna*, in TURTAS-ZICHI 2001, pp. 11-22.
- TURTAS 2017. Gloria T., *Il Libro dei gosos di Olzai: prime analisi e descrizione di un manoscritto devozionale del XIX secolo*, «Theologica & Historica. Annali della Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna», XXVI, pp. 461-498.
- TURTAS 2020. Gloria T., *I gosos ottocenteschi del sacerdote Francesco Macario Marongiu: la tradizione dei canti paraliturgici ne Il Libro dei gosos di Olzai*, in E.-M. REMBERGER-M. VIRDIS-B. WAGNER (a c. di), *Il sardo in movimento*, Gottingen, V&R unipress, pp. 259-273.
- TURTAS-ZICHI 2001. Raimondo T.-Giancarlo Z. (a c. di), *Poesia religiosa popolare della Sardegna centro-settentrionale. Gosos*, Sassari, Industria Grafica Stampacolor.
- VALENTE 1968. José Ángel V., *El amor está en lo que tendemos*, in *Breve son*, Colección de poesía, Madrid, El Bardo.
- VIRDIS 2002 [2003]. Maurizio V. (a c. di), *Il Condaghe di Santa Maria di Bonarcado*, Centro di Studi Filologici Sardi, Cagliari, Cuec [Ilisso].
- VIRDIS 2006. Maurizio V. (a c. di), *Rimas diversas spirituales*, Centro di Studi Filologici Sardi/Cuec, Cagliari.
- WAGNER 1907. Max Leopold W., *Gli elementi del lessico sardo*, «Archivio Storico Sardo», III, pp. 386-398.
- WAGNER 1907^b. Max Leopold W., *La poesia popolare sarda*, Cagliari.
- WAGNER 1912. Max Leopold W. (a c. di), *Il martirio dei SS. Gavino, Proto e Januario di Antonio Cano (Testo del Secolo XV)*, «Archivio Storico Sardo», VIII, pp. 145-89 [in estratto, Cagliari, Dessì, 1912, pp. 1-45].

- WAGNER 1928. Max Leopold W., *La stratificazione del lessico sardo*, «Revue de Linguistique Romane», XIII-XIV, pp. 1-61.
- WAGNER 1938-1939. Max Leopold W., *Flessione nominale e verbale del sardo antico e moderno*, «L'Italia Dialettale», XIV, pp. 93-170; XV, pp. 1-29.
- WAGNER 1960. Max Leopold W., *Dizionario etimologico sardo*, voll. I-III, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag.
- WAGNER 1963. Max Leopold W., *La vita rustica della Sardegna riflessa nella lingua*, a c. di G. Paulis, Nuoro, Ilisso.
- WAGNER 1984. Max Leopold W., *Fonetica Storica del sardo*, traduz. e append. a c. di G. Paulis, Cagliari, Trois [*Historische Lautlehre des Sardischen*, Salle, Halle, 1941].
- WAGNER 1997. Max Leopold W., *La lingua sarda: storia, spirito e forma*, con saggio introduttivo e c. di G. Paulis, Nuoro, Ilisso [Berna, Francke, 1950].
- WAGNER 2015. Max Leopold W., *Studi sul lessico sardo. I. La famiglia – II. Il corpo umano con 15 carte*, a c. di G. Paulis, trad. di L. Schröder, Nuoro, Ilisso [prima ed. 1930, *Studien über den sardischen Wortschatz* (I. *Die familie-Der menschliche Körper*, Ginevra, Leo S. Olschki Editore (Biblioteca dell'*Archivum Romanicum*)]].
- WHORF 2018. Benjamin Lee W., *Linguaggio, pensiero e realtà*, Torino, Boringhieri.
- ZEDDA 1996. Francesco Z., *Maracanda*, Sassari, 2D Mediterranea.
- ZUMTHOR 1984. Paul Z., *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, il Mulino.

